

Семантика
образа
в литературах
Востока



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт востоковедения

*Семантика
образа
в литературах
Востока*

Сборник статей



МОСКВА
Издательская фирма
«ВОСТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА» РАН
1998

*Статьи Л.А.Аганиной, Л.Э.Ганкина, С.В.Прохожиной,
И.В.Стеблевой, А.А.Суворовой выполнены
при финансовой поддержке Международного научного фонда
по проекту «Семантика образа в литературах Востока»*

Составитель и ответственный редактор
И.В.СТЕБЛЕВА

На обложке — изображение козерога,
выполненное по прорисовке из книги
Б.И.Маршака «Согдийское серебро»
(М., 1971, вкладка)

Семантика образа в литературах Востока. Сб. статей. Сост.
С30 И.В.Стеблева. — М.: Издательская фирма «Восточная литература»
РАН, 1998. — 286 с.

ISBN 5-02-017958-2

Сборник — очередной в ряду публикаций Института востоковедения РАН по теоретическим проблемам восточных литератур. Изучение семантики образа в литературах ряда стран Азии и Африки с древности до наших дней даст возможность связать воедино творчество разных народов, выявить типологически сходные черты в разных литературных традициях.

ББК 83.35

© И.В.Стеблева, составление,
введение, 1998

© Издательская фирма
«Восточная литература» РАН,
1998

ISBN 5-02-017958-2

Введение

Предлагаемая вниманию читателей книга «Семантика образа в литературах Востока» продолжает серию работ коллектива ученых, поставивших своей целью исследование общих закономерностей и типологически сходных явлений в литературном процессе разных народов Востока. Совместное изучение литератур Ближнего, Среднего и Дальнего Востока, Индии, Центральной и Юго-Восточной Азии было начато в 1983 г., и первым ее результатом явился сборник статей «Теория жанров литератур Востока», вышедший из печати в 1985 г. Теоретическое изучение жанров — поэзии, прозы, драмы и их разновидностей в литературах Востока представлялось первоочередной задачей, ибо в жанре, как в фокусе, соединяются все наиболее значимые закономерности становления, развития и функционирования всякой литературы на каждом этапе ее существования. Именно степень развитости жанровой системы, которая формируется и формализуется в русле определенной эстетической традиции, свидетельствует о степени развитости той или иной литературы. Сопоставление же разных литератур, принадлежащих разным культурным традициям, позволило более глубоко осмыслить особенности литературного процесса в странах Востока и сопоставить опыт этих литератур с общемировым литературным опытом.

Продолжением и некоторым развитием идей, высказанных в первом сборнике статей, явилась следующая работа: «Проблемы исторической поэтики литератур Востока», изданная в 1988 г. Этот сборник состоял из трех разделов. Первый раздел «Жанр: поэзия, проза, драма» включал статьи, посвященные проблематике предыдущего сборника — «Теория жанров литератур Востока». Но в отличие от него авторы статей о разных жанрах в различных литературных традициях акцентировали свое внимание преимущественно на вопросах эволюции жанров.

Второй раздел был посвящен семантике образа в разных литературах. Здесь делалась попытка установить общие принципы формирования образных систем и отдельных образов, выявить единую закономерность возникновения средств художественной изобразительности. Статьи этого раздела наметили дальнейшие, наиболее плодотворные пути изучения проблемы.

Третий раздел содержал статьи, посвященные вопросам поэтического языка.

Непосредственным продолжением данного раздела стала следующая коллективная работа: «Теория стиля литератур Востока», выполненная в 1992 г., но по разным обстоятельствам опубликованная только в самом конце 1995 г. Следует сказать, что проблемы стиля в разных литературных традициях Востока изучены очень слабо. Поэтому авторы статей, собранных в этой книге, стали в значительной мере первооткрывателями. Тем не менее, невзирая на все теоретические и практические труд-

ности, удалось установить главное: стиль — это не только манифестация формы, имеющей определенное языковое выражение, но также явление содержания, включающее художественную и шире — культурную (в том числе религиозно-философскую) информацию о своем времени. Иными словами, стиль — это форма восприятия действительности, функционирование стилеобразующих элементов реализуется на базе единой для каждого социума культурной традиции.

Следовательно, на протяжении более десяти лет коллектив ученых, состав которого несколько варьировался, изучал и продолжает изучать наиболее важные теоретические вопросы литератур Ближнего, Среднего, Дальнего Востока, Индии, Центральной и Юго-Восточной Азии, а также Северной Африки.

Изучение семантики образа в разных литературных традициях Востока, начатое в сборнике «Проблемы исторической поэтики литератур Востока», требовало своего продолжения. Было интересно проследить не только принципы формирования образа в русле некоторой поэтической традиции, учитывая, что образ — это прежде всего явление стиля, но также выявить его глубинные концептуальные основы, выяснить, что лежит в основе образа и образных систем, обеспечивая воспроизведение наиболее устойчивых моделей формирования образа.

Следует сказать, что авторы ныне предлагаемого вниманию читателей сборника «Семантика образа в литературах Востока» были абсолютно свободны в выборе темы своих исследований при обязательном условии: должна быть показана наиболее характерная особенность смыслового наполнения образа изучаемой литературной традиции. «Чистота эксперимента» обеспечивалась отсутствием предварительной договоренности между участниками работы о том, какой именно аспект избран каждым автором в разработке своей темы, общий замысел исследования имелся только у руководителя работы. Результат этой общей работы оказался в высшей степени интересным и поучительным. А именно: какой бы аспект своей темы ни избирал исследователь, при анализе конкретных текстов, функционирующих в изучаемой литературе, он, углубляясь в проблему, неизбежно выходил на уровень *архетипов* — тех основных изначальных и общечеловеческих схем представлений, моделей, которые известны человечеству издревле, сохраняются в сознании личности и коллектива, опираясь на генетическую память. Эти *архетипы* лежат в основе всех мифологических структур и используются в литературном творчестве. Язык *архетипов*, существующий в разных культурных традициях, универсален и фактически перекрывает отдельные традиции, поскольку является манифестацией общечеловеческого характера мышления и природы человека.

Итак, сборник «Семантика образа в литературах Востока» включает статьи по литературам разных регионов и периодов времени: Ближнего и Дальнего Востока, Центральной Азии, Индии, Непала, Северной (стран Магриба) и Черной Африки в эпохи древности, средневековья и современности.

В результате проделанного исследования выяснилось, что, к какой бы литературе ни обратиться и какой бы период ее функционирования ни рассматривать, художественный образ, создаваемый любым автором произведения, строится не только на основе определенных, существующих в данное время суммы эстетических представлений и общепринятой для этой культурной традиции поэтики, но имеет также более глубокую подоснову — систему семантических оппозиций, отражающих архаический период человеческого мировосприятия и мышления, систему, которая возникла вне литературного опыта и только впоследствии была им учтена, став опорой для создания в каждой литературной традиции собственной, сложной и, как правило, необычайно многообразной и разветвленной образной системы. Иначе говоря, *индивидуальный* на первый взгляд образ (если речь идет о современных литературах) стремится к обретению черт *типичности*, которая перерастает в литературах Востока в *обобщенность*, тем самым выводя образ из реально-исторических условий его создания в сферу представлений, выработанных и закрепленных определенной культурной традицией, что и обеспечивает образу устойчивое употребление. В эпохи древности и средневековья, когда литературные произведения создавались на базе традиционных поэтик, художественный образ канонизировался, индивидуальность автора ставилась под контроль традиционных правил, зафиксированных в теоретически разработанных поэтиках, но сквозь всю сложность религиозных, философских и эстетических построений, используемых при создании образа, ясно прослеживается *архетип* как модель, схема реализации образа. Например, образ города в древнеиндийской драме Шудраки «Глиняная повозка» (статья В.Н.Топорова) создан с использованием универсальной семантической оппозиции *культура—природа*, при том что «идеальный город» в пьесе предполагает гармоничное сочетание «городского» (т.е. культурного) и «природного» (но окультуренного, каким является в пьесе «сад-парк»). Древнеиндийский город Удджани стал *образом-концептом*, ибо представлен как прообраз «небесного града» в его земном воплощении, как некая организация «космоса» в противопоставлении извечному «хаосу».

Другой *образ-концепт* создан на материале трагической судьбы третьего шиитского имама Хусейна, страдания и гибель которого инициировали в мусульманской религиозной традиции культ мученичества за веру. Основой семантической оппозиции в шиитской элегии (жанр *марсия*) в литературе Индии на языке урду (статья А.А.Суворовой) стало традиционное мусульманское противопоставление *батин* (внутреннее, скрытое, сокровенное) — *захир* (внешнее, явное, видимое). Физическая смерть Хусейна, сопротивлявшегося хаосу беззакония, была предопределена Аллахом ради укрепления веры и прозрения в истине всего человечества. Поэтому смерти Хусейна в борьбе за власть над общиной — внешнему, видимому — противопоставлена духовная победа Хусейна как торжество ислама — внутреннее, сокровенное. Эта семантическая оппозиция реализуется в антитезах *смерть—вечная жизнь, поражение—*

победа и охватывает как микро-, так и макрокосм. Поскольку ислам — это символ космического порядка, то мученичество за веру (*шахада*) имеет положительное, космообразующее начало в борьбе с хаосом. Как свидетельствует автор статьи, образ Хусейна (или Кербалы) остается актуальным вплоть до наших дней и используется в других жанрах литературы урду.

Образом-концептом с использованием той же семантической оппозиции *батин* (внутреннее, скрытое) — *захир* (внешнее, явное) в суфийской традиции персидской литературы стал знаменитый суфийский шейх Хусейн Мансур Халладж в произведениях Аттара (статья М.Л.Рейснер и Н.Ю.Чалисовой). Так же как гибель Хусейна в шиитской традиции олицетворяет победу ислама, так и казнь Халладжа, провозгласившего «я есмь Бог», — имея в виду свое полное слияние с Абсолютом, растворение в нем — «внутреннее, скрытое» (*батин*), — но не понятого людьми «внешнего, явного» (*захир*), т.е. ортодоксальным исламом, трактуется как предопределенная Аллахом защита веры, ибо Халладж, по понятиям суфиев, был послан для ее охраны. Постигновение Тайны и ее разглашение в словах «я есмь Бог», т.е. отождествление себя с Богом, — высшее достижение святого суфия — с позиций ортодоксального ислама считается грехом и заслуживает казни, что и было осуществлено. Однако святой старец Халладж, прикоснувшийся к Истине и не понятый людьми, стал *образом-концептом*, используемым многими персидскими и тюркскими авторами не только в специально суфийских произведениях, но и в классической литературе.

Семантическая оппозиция *батин*—*захир* конкретизируется в лирике Аттара антитезами: *мечеть*—*кабак*, *вера*—*нeversis*, *люди «внутреннего»*—*люди «внешнего»*.

Универсальное семантическое противопоставление добра и зла в мусульманском мире древнетюркской литературы нашло отражение в тексте «Книги гаданий» (статья И.В.Стеблевой). Оппозиция *хорошо*—*плохо*, конкретизированная в противопоставлениях *жизнь*—*смерть*, *удача* (*прибыль*)—*неудача* (*недостаток*), *счастье*—*несчастье*, *белый*—*черный*, объединяет целые группы противопоставленных понятий и образов, в поляризацию значений вовлечены боги, люди и животные. Антитеза является смысловой доминантой текста и основным стилистическим приемом художественного изображения. Смысловая модель образа — *архетип* в качестве концептуальной основы имеет сложное переплетение религиозно-мифологических представлений древних тюрков: архаическая бинарная система символической классификации вошла в дошаманистские культы и в шаманизм, и все вместе было ассимилировано распространившейся среди тюрков манихейской религией, дуалистическая схема миропорядка которой нашла отражение в образной системе текста. *Образ-концепт* «Белый конь» (мифологема религии эпохи неолита, распространенная у многих народов мира) в древнетюркском тексте отождествляется по функции «универсального спасителя» с десятой *аватарой* индуистского бога Вишну, в которого трансформируется бодхисатва

Авалокитешвара. *Образ-концепт*, имеющий функцию универсального спасителя в извечной борьбе света, добра, порядка против тьмы, зла и хаоса, выступает как *семантический инвариант* разных религий, зафиксированный в сочинении древнетюркской литературы.

Насколько устойчивы вплоть до настоящего времени в человеческом сознании и воображении *архетипы* как смысловые модели, схемы образов, со всей очевидностью показано на материале современной поэзии Непала (статья Л.А.Аганиной). Семантическая оппозиция *жидкое—твердое (мокрое—сухое)* представляет собой *архетип* непальской литературной традиции, возникший на почве богатой разнообразными религиозно-мифологическими представлениями культуры Непала. Актуализация этого архаического уровня художественного сознания привела в непальской литературе к тому, что на основе данного *архетипа* возникли образы, в которых физический смысл противопоставления жидкой и твердой субстанций заменен символической оппозицией *жизнь—смерть*, конкретизированной в различных *образах-мотивах*.

Архаические пласты в художественном сознании современной Черной Африки имеют важное значение и для формирования образных систем в африканских литературах (статья Л.Э.Ганкина). Синтез традиционного и современного, представлений, идущих из детства и имеющих генетическое происхождение, с европейской образованностью определил своеобразие африканских литератур на местных языках. Сравнительное изучение произведений африканских литератур, в частности — семантики образов, отражающих художественное пространство, позволяет определить их как *образы-топосы*, характерные для всей африканской культуры в целом. Восходя к глубинам индивидуального и массового сознания, эти образы имеют своей моделью общий *архетип* пространства: мир людей и мир добрых и злых божеств, т.е. оппозиции *свой—чужой*, *культура—природа*. Данные семантические противопоставления организуют целый пучок антитез: *дом—лес*, *дом—пещера*, *колодец* и др. В художественном сознании африканских авторов указанные оппозиции включаются в более масштабное противопоставление: *сакральный—мирской*. В связи с этим интересно наблюдение автора статьи о функции образа сна, который появляется в сюжете там, где нужно приоткрыть «завесу над миром невидимого (священного)», управляющим всем происходящим на земле в мире людей. Сон — это выход в потусторонний мир, осуществление связи между мирами сакрального и мирского. *Образы-топосы* африканских литератур: *лес*, *пещера*, *колодец*, разные *водоемы*, а также *горные вершины* — всегда употребляются однозначно и сохраняют свою архаическую семантику даже в произведениях абсолютно современных.

Образы-топосы в литературах стран Магриба (Алжир, Тунис, Марокко) обусловлены солярной мифологией (статья С.В.Прохожиной), и, как полагает автор, эта мифология стала не только эстетическим началом обособления французских литераторов-«североафриканцев» от литературы Европы, но и идеологическим постулатом идей и обра-

зов, рожденных под «знаком Солнца». В творчестве магрибинских поэтов и писателей солярные *образы-мотивы*, использующие двоякую природу Солнца — его животворное и губительное начала, включают метафоры любви, власти, чужбины, смерти, прозрения, т.е. смысловая модель, схема построения образов, их *архетип* — это оппозиции: *свой—чужой, счастье—несчастье, свет—тьма, жизнь—смерть*.

В заключение следует сказать, что проделанная авторами сборника совместная работа дает неоспоримое свидетельство тому, что на протяжении огромного пространства: от Северной и Черной Африки, через Ближний Восток, Индию и Непал до Центральной Азии и Дальнего Востока — в самых разных культурно-исторических общностях существует *архетипический инвариант*, который сознательно или бессознательно закладывается как фундамент в создание художественного образа в его бесчисленно многообразных воплощениях, бытующих в любой литературной традиции. Этническая аранжировка образов не заглушает их общечеловеческое звучание. Трансформация *архетипа* в образ, превращение модели, схемы в конкретное создание, возможно, является бессознательной целью художественного творчества. Вместе с тем вовлечение в литературный процесс глубинного уровня человеческого сознания увеличивает силу художественного воздействия, определяет феномен типологических схождений литератур и обеспечивает адекватность восприятия художественных образов в разных историко-культурных традициях. Следовательно, изучение *семантики образа* даст возможность связать воедино художественное творчество разных народов. Залогом тому является то обстоятельство, что природа художественного образа, при всей его многогранности, тем не менее связана с устойчивыми модусами человеческого бытия и всякий раз воспроизводит универсальную общечеловеческую модель мира.

Работа над проблемами *семантики образа* в литературах Востока только начата, и ее продолжение на материале других восточных литератур, других регионов и периодов времени даст дополнительные выводы об общих и специфических характеристиках художественного образа, усилит теоретический аспект его изучения и, возможно, внесет терминологические коррективы.

И.В.Стеблева

«Глиняная повозка» Шудраки

Образ города (Удджайни)

Памяти Георгия Александровича Зографа

Ниже предлагается фрагмент из книги под названием «Древнеиндийская драма Шудраки „Глиняная повозка“». Приглашение к знакомству („Медленное“ чтение). Избранная здесь часть посвящена изображению одного из знаменитых городов Древней Индии с богатой литературной историей — Удджайни. Нужно полагать, что это один из лучших «портретов» города в индийской художественной литературе, вовсе не беспечной к городской теме. Опыт, о котором можно судить по пьесе Шудраки, ценен как одна из наиболее удачных попыток освоения городской темы и формирования оппозиции «культура—природа» на материале города. Более полное уяснение специфики города, сути городской жизни, более того, смысла самого феномена города предполагает учет и «природного» контекста (что и делается в книге). Однако и в предлагаемой здесь части «природная» тема в известной степени обозначена, потому что Удджайни древнеиндийской литературы и особенно пьесы Шудраки — идеальный образ гармоничного сочетания «культурного» городского и «природного», органически включенного в контекст города.

[Русский текст пьесы цитируется по книге: *Шудрака. Глиняная повозка*. М., 1956. Перевод с санскрита и пракритов В.С.Воробьева-Десятовского. Стихи в переводе В.С.Шефнера. Редакция перевода Г.А.Зографа.]

Персонажная и композиционная структуры и их «зримые» воплощения — персонажи, фигурирующие в пьесе, и действия, ими совершаемые и их связывающие, — составляют основу мира изображаемого, как он дается в «Глиняной повозке». Все это размещено в десяти актах, а сами эти акты волей автора приурочены к Удджайни. Все, что есть в пьесе, происходит в этом городе, включая и его ближайшие окрестности. Но Удджайни больше, чем пространственные рамки мира изображаемого, чем просто «упаковка» его, чисто конвенциональная прописка происходящего. С известной точки зрения, имеющей серьезные резоны, чтобы с ней считаться, сам этот город и выступает в пьесе как мир изображаемого: он суть, а не просто форма ее представления, он и тема, а не только фон, он — главный герой пьесы, которая вполне может быть понята как «городская история», хотя и одновременно про-

странство действия ее персонажей-участников. На эту особенность пьесы необходимо обратить внимание, потому что среди произведений классической древнеиндийской драмы, пожалуй, только «Глиняная повозка» в полной мере характеризуется этой особенностью, и варианты истолкования сути пьесы весьма сближены, а в некоторых ситуациях почти неразделимы и, значит, неразличимы — город, данный через «ингерентных», внутренне присущих ему персонажей, или персонажи, данные через образ города, их объясняющий и определяющий. Неслучайность связи города с историей, рассказанной в пьесе, и с ее участниками имеет более глубокие основания, нежели исторические, о которых говорилось ранее (события конца VI в. до н.э., имевшие место в Аванти и связанные с тремя царями из династии Прадьюта — Гопалой, Палакой и Арьякой), и нежели автобиографические (знакомство самого Шудраки, уже в более позднее время, с этим городом). Но об этом чуть далее. А прежде несколько слов о самом феномене индийского города в ту эпоху, современником которой был автор «Глиняной повозки». В широком масштабе она охватывает по крайней мере первое тысячелетие н.э., но, возможно, начинается ранее, с середины I тысячелетия до н.э. Индийский город этой эпохи равным образом удален и от того более раннего типа, который представлен городами долины Инда в III—II тысячелетиях до н.э. (Мохенджо-Даро, Хараппа и др.) или крепостцами ведийских ариев на рубеже II и I тысячелетий до н.э. — «пурами» (*pūr*)¹, главная функция которых была оборонительная, и от того позднего типа, о котором можно судить по современным мегаполисам типа Калькутты, Дели, Бомбея и др. с их полифункциональностью.

Индийский город этой длительной «средней» эпохи, как он описывается в старых источниках, поражает человека наших дней — прежде чем он разберется в деталях описания — высокой оценкой, которую он вызывал у тех, кто некогда писал о нем. Город, особенно большой и знаменитый, постоянно называют жемчужиной, сравнивают его с драгоценностями, украшениями, сокровищем; им гордятся, его прославляют, в нем видят источник радостей, наслаждений, удовольствий. Чтобы понять эти чувства, о которых можно судить по многим свидетельствам, нужно взглянуть на город извне, поместив его в широкий контекст, имя которому Индия или, если иметь в виду реалии «Глиняной повозки», Северная Индия. Современные пейзажи, в которых довольно од-

¹ Впрочем, др.-инд. *pūr*, *pūra*-, родственные лит. *pilis*, лтш. *pils*, др.-греч. πόλις и т.п. и предполагающие в качестве исходной реалии некую оборонительную конструкцию (стену, ограду и т.п.), своей внутренней формой, видимо, актуализируют и связь с *pārti* 'защищать', 'спасать', 'освобождать' и т.п., и связь с *pārti* 'наполнять' (ср. *pūrṇa* 'полный', 'наполненный'), 'насыщать', 'питать', 'кормить' и т.п. Согласно В.Рау, в эпоху Ригведы словом *pūr* обозначалось маленькое, временное укрепление, представлявшее собою ряд concentрических валов — каменных или земляных — с палисадами и деревянными воротами, куда в случае опасности прежде всего загоняли скот и где лишь в крайних ситуациях укрывались люди. См.: Rau W. The Meaning of PŪR in Vedic Literature. — AMGG 1973, № 1 и др.

нообразно чередуются поля, небольшие рощи, деревни, часто расположенные очень густо, дороги, каналы, реки и речки, во многих случаях резко контрастируют с описаниями этих мест два-три века тому назад и тем более со свидетельствами более раннего времени. Сюань Цзан пишет о густых и диких джунглях, тянувшихся вдоль берегов Ганга в VII в. Известно, что сплошными лесами были покрыты подножия горной цепи Виндхья. Сейчас эти места выглядят совсем иначе. Древняя же Индия была тем пространством, где почти безраздельно господствовала природа — разнообразная, сказочно пышная и богатая, поражающая своей избыточной мощью и почти первозданной дикостью. Лишь кое-где она, как бы немного отступив, освобождала место зонам «культуры», в основном деревням, которые не нарушали сколько-нибудь существенно ее царства. На этом фоне города, учитывая масштабы индийского пространства, нечастые и обычно все-таки небольшие, резко нарушали общий колорит «природного» по преимуществу контекста. Когда же речь идет о больших², богатых и красивых городах, этот контраст со сферой «природного» становится еще более резким, и явление города в природном окружении производит впечатление яркой вспышки в некоем инерционно-монотонном пространстве.

Но индийский город заслуживает взгляда на него (и соответствующей оценки) и изнутри. Учитывая самые разные описания особенностей этого города и сводя их воедино, можно с полным основанием говорить об удивительной его гомеостатичности, т.е. способности противостоять деструктивным изменениям и сохранять состояние динамического равновесия. Как известно, такой самокорректирующийся гомеостаз в подобных случаях достигается координацией положительных обратных связей, усиливающих отклонения, необходимые для роста и развития данной системы (города), и отрицательных обратных связей, уменьшающих отклонения и тем самым обеспечивающих контроль и управление в рамках заданных условий. Здесь нет возможности говорить о самих гомеостатических механизмах, но результаты их деятельности нужно видеть в гармонизации разных составляющих частных систем, которые определяют структуру города. Это относится к соотношению «культурного» и «природного» начал (первое — в центре города, второе — на его периферии, первое — дом, второе — сад при

² Так, город Раджагриха, лучше остальных исследованный археологически, уже в середине V в. до н.э. располагался на пространстве, периметр которого равнялся 25 милям. Это пространство не имело сплошной застройки и представляло собою город-сад, в котором выделялись центральная часть и пригородные дома, окруженные парками и полями. Согласно Мегасфену, Паталипутра тянулась вдоль Ганга на 9 миль (Мегасфен сам жил в этом городе; многим позже здесь побывал и Фа Сянь, упомянувший о Паталипутре в своих записках). См.: *Бэшем А.* Чудо, которым была Индия. М., 1977, с. 214—215. О Паталипутре (70 ли в окружности) и Вайшали (60—70 ли) сообщает и Сюань Цзан. См.: *Si-Yu-Ki. Buddhist Records of the Western World*, transl. by S.Beal. L., 1906, vol. II, с. 66, 82 и др. Предполагают, что подобные города могли насчитывать сотни тысяч (и даже до миллиона) жителей. В Виджаянагаре насчитывалось до ста тысяч домов.

доме)³; к «человекоподобности» масштабов города и условий городской жизни, исключая ситуацию, когда требуется слишком серьезное напряжение сил или, наоборот, ощущается невостребованность естественных усилий для достижения цели; к равновесию между началами «простоты» и «сложности» как в структуре самого города, так и в условиях, предъявляемых им своим жителям (примитивной простоты, обеспечивающей status quo, уже недостаточно, но еще нет и той сложности, за которой следуют теснота, перенапряженность, энтропические тенденции; пока человек довлест городу, а город — человеку); к «прозрачности» (просматриваемости) разных городских структур; к «относительной» оптимальности сочетания жизненных интересов городских жителей в разных сферах их деятельности и т.п.⁴

³ Не случайно некоторые городские описания, по существу, напоминают пейзажи, природные ландшафты. Ср. Мандасорскую надпись V в. н.э., в которой некто Ватсабхати описывает свой родной город:

Где дрожаящая рябь чуть колышет водяные лилии,
И гуси, словно в клетке, за решеткой пылцы,
Слеветшей с лотосов, сверкающих в озерах
И склонившихся под тяжестью своих тычинок;
Где украшение рощ — деревья,
Согнувшиеся от цветочной ноши,
Где рои пчел пьяны от меда
И где все время поют женщины;
Где живут прелестные девы
В домах, над которыми выются флаги,
Высоких и ослепительно белых,
Подобных чудным грядам облаков, блистающих лианой-молнией;
Где есть еще дворцы, украшенные рощами качающихся бананов,
Прекрасные, как вершина горы Кайласа,
Блистающие высокими коньками крыш и шатрами,
Оглашаемые музыкой, расцвеченные картинами...

См. *Бэшем* А. Чудо, которым была Индия, с. 221. Сходный тип описания используется и в поэме Калидасы «Облако-вестник»

⁴ Нужно заметить, что категория целесообразности, практичности, удобства (ср. *daiva-kṛta* Arthaśāstra XXI, 3, о выборе места), приятности была актуальной при выборе места поселения и устройстве города. «Проживать следует в местности живописной, изобилующей зерном, населенной главным образом ариями (*āryapṛāya*), здоровой, приятной, имеющей покорных соседей (*ānatasāmanta*), обеспечивающей себя средствами существования» («Законы Ману» VII, 69, ср. и далее — 70—77). Собственно, наличие этой совокупной «прагматико-эстетической» категории подтверждается и типовыми предписаниями по постройке городов-крепостей (*durga-vidhānam*) и их внутреннему устройству (*durga-nivēśaḥ*, ср. *vāstu-vibhāga* 'план застройки'), особенно когда речь идет о крупном укрепленном городе (*droṇa-mukha*), который должен защищать 400 окрестных деревень, и тем более о столице (*sthānīya*), под охраной которой находится 800 деревень. «Артакшаstra» в этом отношении одно из наиболее убедительных свидетельств. Ср. описание «правильного» города-крепости (Раздел 22, глава 4, дается в извлечениях).

«[...] В наилучшем месте застройки, куда возможен доступ всем четырем кастам, (должно быть) жилище царя. На север от центра застройки [...] должен он устроить вышеописанного вида дворец, обращенный лицом на восток или на север. — В северо-восточной части его должны находиться помещения для жертвоприношений и омовений, для учителей, жрецов, а также советники. В юго-восточной части — кухня, слоно-

Самым ярким описанием древнего индийского города, воссоздающим и его «состав», и атмосферу, определяющую городскую жизнь, нередко считают тамильскую поэму «Мадурайкканджи» («Гирлянда Мадурая»), написанную, видимо, в III—IV вв. н.э. в честь царя Нандуджелаяна, жившего во II в. н.э. Последнюю часть этого пространного описания столицы царства города Мадурая вкратце излагает А.Бэшэм (Чудо, которым была Индия, с. 220—221):

«Поэт входит в город через большие городские ворота, колонны которых покрыты резными изображениями богини Лакшми и вымазаны гхи: возлияния масла на ворота обеспечивают безопасность и процветание города. День праздничный, город расцвечен флагами; одни, дарованные царем в ознаменование героических деяний, развеваются над домами военачальников, другие призывно колышутся над лавками, где продается веселящее пальмовое вино. Улицы заполнены людьми, на рыночной площади идет бойкая купля-продажа и звучат песни под аккомпанемент бродячих музыкантов.

Бьет барабан: по улице движется царская процессия. Во главе ее под звуки раковин выступают слоны. Строптивое животное рвет цепь (ср. сходный эпизод в «Глиняной повозке». — В.Т.) и мечется, как корабль на волнах бушующего моря, пока его не заставляют успокоиться. Далее следуют колесницы, запряженные гарцующими конями, и грозные пешие воины. Между тем мелкие лавочники усердно занимаются своим делом, предлагая сладости, цветочные гирлянды, ароматный порошок и бетель. Из дома в дом ходят старухи, продающие на женской половине букеты цветов и безделушки. Аристократы в ярких одеждах и цветочных венках проезжают в колесницах, сверкая золоты-

вые стойла и хранилища. Вне его, в восточной стороне [...] торговцы благовониями, венками, зерном, напитками, первые мастера и кшатрии [...], склады, учетное ведомство, ремесленные заведения. В юго-западной части — помещение для сырья и арсенал [...], стойла для ослов и верблюдов, а также рабочее помещение. В северо-западной части — помещения для колесниц и повозок [...], лавки с товарами и лечебницы. В северо-восточной части — (помещение для) казны, коровы и лошади. Вне его [...] должны быть расположены божества — покровители города и царя, кузнецы и ювелиры, а также брахманы. [...] — В центре города он должен построить сокровищницы для (божеств) [...] и здания (храмы) для Шивы, Вайшраваны, Ашвинов, Шри и Мадиры. В помещении сокровищниц он должен соответственно поместить божества — покровителей постройки. Должны быть сооружены (четверо) главных ворот [...], посвящены Брахме, Индре, Яме, Сенапати. — Вовне на расстоянии 100 луков от рва должны находиться памятники (чайтья), священные места, рощи и оросительные сооружения; соответственно странам света — божества-хранители стран света (*dig-devatā*). Место сожжения трупов должно находиться на севере или на востоке (в Удждаани «Глиняной повозки» на юге. — В.Т.). На юге располагаются жилища для людей высшей касты (*varnottara*). [...] они должны заниматься цветниками, плодовыми садами, огородами, рисовыми полями [...] Он должен сделать запасы на несколько лет пользования: масла, зерна, сахара, соли, лекарств, сушеных (плодов), травы, соломы, вяленого мяса, сена, дров, железа, кож, угля, сухожилий, яда, рогов, тростника, коры, строевого леса, оружия, щитов и камней [...] — Он должен создать войско, состоящее из слонов, коней, колесниц и пехотинцев [...] (Артхашастра, или Наука политики. М.—Л., 1959, с. 60—62).

ми ножнами мечей. Блестят на солнце драгоценности умощенных благовоениями женщин, наблюдающих праздник с балконов и башен.

Люди толпами стекаются к храмам, где под звуки музыки поклоняются богам. Верующие кладут цветы перед их изображениями и воздают почести святым мудрецам. Ремесленники работают в своих мастерских: ювелиры, изготавливающие браслеты из раковин, золотых дел мастера, ткачи, медники, цветочники, продавцы сандалового дерева, живописцы... В продуктовых лавках идет бойкая торговля овощами, хлебными плодами, манго, сладостями, вареным рисом и кусочками мяса.

Вечером городские гетеры развлекают своих покровителей танцами и пением под звуки лютни, и музыка оглашает улицы. Бредут, пошатываясь и спотыкаясь, подвыпившие крестьяне, пришедшие в город на праздник, а женщины из почтенных семей снова отправляются с детьми и подругами в храм; в качестве подношения они несут зажженные лампы. Они танцуют во дворах храмов, и далеко вокруг разносятся их песни и разговоры.

Наконец город засыпает. Спят все, кроме злых духов и привидений, неразлучных с ночным мраком, и дерзких взломщиков, вооружившихся веревочными лестницами и железными орудиями, чтобы проламывать глиняные стены домов (ср. сцену с Шарвилакой в «Глиняной повозке». — В.Т.). Но стража также бодрствует, и ночь в городе проходит спокойно.

Наступает утро, и раздаются голоса брахманов, читающих священные гимны. Странствующие певцы опять заводят свои песни, торговцы хлопчут, открывая лавки. Продавцы пальмового вина обслуживают изнывающих от жажды разных путников. Кричат пьяницы, нетвердо держащиеся на ногах, хлопают открываемые двери. Женщины выметают из дворов увядшие праздничные цветы. И город снова возвращается к своей обычной жизни» («Pattupāṭṭu, Maduraikkāṇṭi»).

И еще одно описание города, на этот раз на северо-западе Индии, в Пенджабе, подвергшемся влиянию эллинистической культуры. Речь идет о городе Сагале (видимо, современный Сиялкот), с описания которого начинаются «Вопросы Милинды» («Milinda-pañho»), буддийский памятник на языке пали⁵:

«Есть в стране греческой, богатой поселениями, город названием Сагала; красят его горы и реки, расположен он в отрадной местности, обилён садами, рощами и парками, прудами и озерами; чарует лесами, горами и реками⁶; искусно воздвигнут; не страшны ему недруги и неприятели, не грозит ему осада; его стены и сторожевые башни построены затейливо и прочно; ворота с надвратными башнями — прекрас-

⁵ Перевод дается по книге: Вопросы Милинды (Милиндапаньха). Перевод с пали... А.В.Парибка. М., 1989 (Памятники письменности Востока. LXXXVIII. Bibliotheca Buddhica XXXVI), с. 64—65.

⁶ *Atthi Yonakānaṃ nānāpuṇa-bhedanaṃ Sāgalan-nāma nagaram nadi-pabbata-sobhitam ramaṇiya-bhūmippadesabhāgaṃ ārāma-uyyānōpavana-taḷāka-pokkharāṇī-sampannaṃ nadi-pabbata-vana-rāmaṇeyyakam...*

нейшие из прекраснейших; белокаменной стеною обнесен и рвом глубоким обведен дворец; дороги, улицы, развилки, перепутья правильно проложены; полны торговые ряды прекрасными и разными товарами, разложенными на продажу; под сотнями навесов нуждающимся раздают дары; сто тысяч прекрасных зданий, сверкающих, как Гималайских гор вершины, украшают город; слонами и конями, пешеходами и колесницами запружены улицы; многолюден город, полон красивых мужчин и женщин, роится толпами народа, населен множеством кшатриев, брахманов, вайшьев и шудр; разных толков шраманы и брахманы здесь собираются, во всяческих науках сведущие, живут здесь многоученные мужи; здесь торгуют различными тканями — бенаресскими, котумбарскими и прочими; здесь воздух напоен благоуханием множества пышных цветов и благовонных товаров, разложенных на продажу; здесь самоцветов драгоценных изобилие; в торговых рядах, расположенных по странам света, купцы — торговцы драгоценностями раскладывают свой товар; серебром и золотом, каршами и каршапанами улицы мостить можно; озарены кладовые сверканием сокровищ; богатства в избытке копятся, закрома и амбары полнятся, еды и питья изобилие; всяческих кушаний — твердых, мягких и жидких, напитков и смешанных — здесь можно отведать; видом город подобен Стране северных куру, хлебом обилён, как Алакаманда, божественный град»⁷.

Итак, множество, изобилие, многообразие, богатства, сокровища, драгоценности, благоухания; красят, украшают, чаруют, полнятся; отрадный, обильный, полный, искусный, пышный, прекрасный и даже прекраснейший из прекрасных, сверкающий, красивый, благовонный и т.п. — именно те слова, та основная краска, которой пишется вся картина города, воплощения на земле некоего божественного града, подобного граду Куберы, бога богатств и хранителя севера. Так и другие города, лучшие из лучших, сравнивают с небесным градом Индры Амаравати (*Amarāvati*) или с тем, что на земле ценится превыше всего.

⁷ ... *Uttarakuru-sankāsam sampannasasam Ālakamandā viya devapuram*.

⁸ «Есть город, подлинная жемчужина земного круга, зовущийся Паталипутрой и украшенный всевозможными собранными из разных стран многоцветными камнями», см.: *Сомадеев*. Необычайные похождения царевича Наравакханадатты, сына блистательного царя Удаяны. М., 1972, с. 96 (перевод И.Д.Серебрякова). В другой части «Оксана сказаний» рассказывается о создании Паталипутры (совр. Патна) и событиях, этому предшествовавших (имянаречение Шивой мальчика, возвращаемого тремя сестрами, Путракой и обещание, что со временем он станет их опорой). С помощью волшебных сандалий Путрака и его возлюбленная Патали, обещанная Шивой ему в жены, спасаются от разгневанного царя. Спустившись с поднебесья на берег Ганга, они угощаются из волшебной чаши. «Восхищенная его (Путраки. — В.Т.) могуществом, спросила Патали, что он может еще делать, и тогда начертил он на земле город, а в нем для защиты от недругов войско, состоящее из пеших бойцов, всадников, колесниц и слонов. Тотчас же нарисованный им город стал настоящим, а Путрака стал в нем царем, достиг большой силы и правил честно. Одолев тестя, стал он править всей землей до самого океана. Город же со всеми горожанами, возникший по волшебству, достиг красоты и богатства: отсюда его название Паталипутра (собств. — 'сын (детище) Патали'. — В.Т.), и в нем обитают постоянно Лакшми, богиня счастья, и Сарасвати, покровительница наук и

Таков и знаменитый город Удджайни (*Ujjayinī* или *Ujjayani*)⁹, один из семи священных городов древнеиндийской традиции, посетить который считалось особой добродетелью, некий эталон, точка отсчета¹⁰, почти неопределенное местоимение места (ср.: «Есть город по имени Удджайни. Там царь...» («Хитопадеша»); «Есть в лесу по дороге в Удджайни большая смоковница. На ней жили...» («Веталапанчавиншати»); «Есть город Удджайни. Там правил...» («Шукасапгати») и т.п.

По крайней мере два с половиной тысячелетия Удджайни на глазах истории. Этот город на правом берегу реки Сипра (*Sipra*, иногда *Śipra*), в горном массиве Виндхья, севернее реки Нармада, расположен в западной части Центральной Индии (Мадхья Прадеш, по теперешнему административному членению). «Encyclopaedia Britannica» (впрочем, как и ряд других справочных изданий) сообщает, что современный город (Удджайн) и сейчас со всех сторон окружен «by an almost uninterrupted belt of groves and gardens», который полторы или две тысячи лет тому назад, конечно, был и шире и гуще. Город помнит свое прошлое и сохраняет традиции. До сих пор он является хорошо известным центром паломничества, в нем проводятся приуроченные к религиозным празднествам ярмарки, ритуальные действия и т.п. (ср. *Kumbha Mela*). Но процветают и ремесла, и промышленная деятельность — и традиционная по своим истокам, и зародившаяся уже в новое время¹¹. Тем не менее сейчас Удджайн — третьестепенный индийский город: он живет, но вся слава его в далеком прошлом.

Нужно полагать, что в районе Удджайни арии появились лишь в поздневедийский период, когда они достигли Нармады и обосновались в Мальве, стране малавов. Филиация ариев в этом направлении — яркая страница во всей истории арийской колонизации Индостана, поскольку основные потоки ариев устремились с северо-запада Индии на восток, видимо к северу от Ганга. Южное же направление сначала не было актуальным. Тем не менее в начале буддийской эпохи, в VI—V вв. до н.э., Удджайни уже столица государства Аванти, трон которой удерживают цари из династии Прадьюта, успешно боровшиеся за гегемонию в Северной Индии. Современник Прадьюты Махасены, царь страны ват-

красноречия», см.: *Сомадеша*. Повесть о царе Удаяне. М., 1967, с. 33—34 (перевод И.Д.Серебрякова), «Рассказ о городе Паталипутре» (с. 29—31) и «Рассказ о царе Брахмадатте» (с. 31—34). О величине Паталипутры при Маурьях см. у Мегасфена; Полубоффа греческих авторов обычно отождествляют с *Pāṭaliputra*.

⁹ Само имя этого города «победительно» (из *uj-jī* < *ud-jī*, *jayati* 'побеждать', 'выигрывать', 'приобретать' и т.п.), и не приходится удивляться, что слава его дошла и до греков (Ὀσίνην). Иногда Удджайни называли другим именем — *Viśālā*, ср. «Есть город Вишала, где правил раджа Сударшана» (см.: Шукасапгати. Семьдесят рассказов попутая. М., 1960, с. 25, перевод М.А.Ширяева) и др.

¹⁰ Индийские географы принимали меридиан Удджайни за точку отсчета.

¹¹ Ручное ткачество (и очень интенсивная торговля шерстью), мельничное дело, хлопкоочистительные предприятия, красильни, чулочные фабрики, пищевая промышленность, винокурное производство, металлические изделия, строительные материалы, торговля (экспорт опiums, импорт европейских товаров, когда Индия была английской колонией), кустарно-ремесленная деятельность и т.п.

сов Удайна, как и сыновья Махасены — Гопала и Палака и внук Махасены — Арьяка, известны и из истории, и по литературным произведениям (в частности, по «Глиняной повозке»). Они — первые фигуры, свидетельствующие о «рождении» Удджайни в истории. Но и помимо них хорошо известно, что город Удджайни рано включился в систему трансиндийских торгово-экономических связей, что и определило возрастание его значения. Он контролировал и торговые пути, ведущие на северо-восток, в долину Ганга, к таким влиятельным городам, как Паталипутра, Вайшали, Варанаси, Раджагриха, Чампа, Каушамби и др., и торговые пути на юг, в Пратиштхану, столицу Сатаваханов на рубеже двух эр, Мадурай, Канчи и др. Вместе с тем существовала и связь Удджайни с северо-западом — через Дели, Шакалу, Такшашилу и далее через долину Кабула в Среднюю Азию. Впрочем, исторические фигуры и исторические события в течение долгой череды веков продолжают концентрироваться вокруг Удджайни. Согласно ряду источников, великий царь Ашока более десяти лет провел в этом городе, откуда он, узнав о смерти Биндусары (судя по всему, его отца), поспешил в Паталипутру, чтобы стать обладателем и магадхского трона¹². Как столица одной из «главных» провинций (Западная Индия), город Удджайни позже вел борьбу с Магадхой за общеиндийскую гегемонию. После смерти Ашоки его Империя, видимо, разделилась на западную и восточную часть. Некоторые источники сообщают, что внук и наследник Ашоки — Сампади (Сампрати) осуществлял свою власть, пребывая то в Удджайни, то в Паталипутре. Когда шаки завоевали Северо-Западную Индию, Удджайни оставался столицей, откуда шаки и цари династии Западных Кшатрапы, от них происходившие, правили Мальвой и Катхиаваром и даже распространяли свою власть на некоторые смежные территории до тех пор, пока династия Абхиров не вытеснила Западных Кшатрапов даже из Удджайни¹³. Что было с этим городом в середине IV в. н.э. при Самудрагупте (ок. 335—376), столицей которого была Паталипутра, сказать трудно. Но не приходится сомневаться, что главные интересы этого царя лежали на западе. Об этом свидетельствует, в частности, большая Ахлахабадская надпись, в которой говорится, что Самудрагупта подчинил себе царства девятирех царей Северной Индии; возможно, что «немирные» племена Раджастанхана и даже сами шакские владетели принесли императору вассальную присягу, но тот факт, что тема Удджайни в эти десятилетия в источниках того времени как бы отступает в тень, свидетельствует, пожалуй, о том, что для города это были не самые славные годы.

Особенно правдоподобным это предположение выглядит на фоне того, что произошло при сыне Самудрагупты Чандра Гупте II

¹² Ср. *Mahāvamsa* XIII, 8; *Dīpavamsa* V, 39 и др. Кстати, Удджайни упоминается и в эдиктах Ашоки. «Буддийский» компонент города, начиная по меньшей мере со времени Ашоки, не может быть забыт и в связи с буддийской темой «Глиняной повозки».

¹³ Любопытно, что трон шакских Кшатрапов в Удджайни наследовал не сын правителя, а его младший брат.

(ок. 376—415), когда шаки были изгнаны и почти вся Северная Индия оказалась под властью этого царя. В это время Удджайни снова становится тем центром, который в значительной степени определял смысл исторических событий. Как известно, в индийской традиции особую роль играет царь Викрамадитья. Ему приписывается изгнание шаков, последовавшее вслед за этим процветание Индии и замечательный подъем индийской культуры, ее «золотой век». Викрамадитья («Солнце могущества») был один из титулов Чандра Гупты II, и, следовательно, известное предание о девяти драгоценностях (*navaratnāni*) царя Викрамы должно относиться именно к Чандра Гупте II и его «удджайнскому» локусу, независимо, конечно, от очевидных хронологических несообразностей в списке «девяти сокровищ» — Калидаса, Кшапанакка, Шанку, Веталабхатта, Гхатакарпара, Дханвантари, Амарасинха, Варахамихира, Вараручи. Сама эта концентрация великих деятелей индийской культуры в «пространстве и времени» Чандра Гупты II-Викрамадитьи очень показательна, несмотря на несомненный отпечаток мифологизирующей установки. Впрочем, для славы «золотого века Гуптов» было бы достаточно и одного Калидасы, который, согласно все более унифицирующемуся мнению, был современником Чандра Гупты II¹⁴, родился и/или жил, скорее всего, в Удджайни¹⁵ и посвятил этому городу глубоко выстраданные и прочувствованные строки (ср. ниже). Единственным препятствием на пути признания излагаемого здесь «хронотопа» нужно считать то обстоятельство, что, согласно традиции, Викрамадитья был установителем «эры Викрамы», начавшейся в 58 г. до н.э. и учрежденной в знак победы над шаками. Однако препятствие это по разным соображениям нельзя признать серьезным: даже если довериться традиции, то выход из противоречия между 58 г. до н.э. как началом (бесспорным) «эры Викрамы» и временем изгнания шаков (тоже бесспорным, хотя и не столь конкретно, с точностью до года определяемым) даже теоретически немыслим. Кроме того, как уже указывалось историками, в самых ранних надписях, оперирующих летосчислением по «эре Викрамы» и обнаруженных только в Западной Индии, самого этого названия, отсылающего к имени Викрамы, нет: в них это летосчисление обозначается как «крита» («установленное») или «переданное (из поколения в поколение) племенем малава»¹⁶. Единственный, кажется, выход из положения — считать, что в соответствии с «удревающей» установкой индийской мифопоэтической (а часто даже и научной) традиции предание отнесло время жизни Викрамадитьи (Чандра

¹⁴ Наиболее правдоподобная и многосторонне обоснованная версия (365—445 гг.) представлена в книге: *Upadhyaya Bh. S. India in Kalidasa*. Allahabad, 1947; ср.: *Эрман В.Г.* Калидаса. М., 1976, 12—14 и др.

¹⁵ Тот же Бх. С. Упадхьяя связывает Калидасу с Кашмиром, правда на основании косвенных источников. Впрочем, за честь быть связанными с Калидасой спорят и Бенарес, и Дхару, и Бенгалия, и даже Цейлон. На фоне предлагаемых привязок Удджайни — из самых надежных. О связи Викрамадитьи с Удджайни на мифопоэтическом материале постоянно свидетельствует «Викрамачарита» (см. ниже).

¹⁶ См.: *Бэшем А.* Чудо, которым была Индия, с. 519, ср. также с. 74.

Гупты II) на четыре века раньше. Этот выход и принимают наиболее трезвые историки. Как бы то ни было, конец IV — начало V в. было, пожалуй, самой замечательной страницей в истории Удждаини. Дальнейшая история города в основном сводится к борьбе, чаще всего безуспешной, с иноземными завоевателями — от гуннов до моголов, но большая часть этих мрачных страниц уже не имела отношения к теме «Глиняной повозки»¹⁷.

Видному месту Удждаини в истории Древней Индии вполне соответствует славная судьба этого города в памятниках индийской литературы. И эта «литературная» отмеченность Удждаини, может быть, еще более удивительна и во всяком случае весомее, нежели историческая судьба этого города. «Глиняная повозка» — главный короб, хранящий в себе сведения об Удждаини, но они даются в «связанном» виде, а иногда и присутствуют лишь в латентном состоянии и поэтому нуждаются в экспликации, объяснении, комментариях, реконструкциях, домысливаниях. Но в очень значительном числе литературных произведений разных жанров и стилей Удждаини присутствует как тема, как фон, как рамка, как образ, как мимолетное упоминание. Иногда эти «удждаинские» фрагменты относительно полны, в других случаях сводятся к единственной фразе, но все они в своей совокупности формируют тот «общиндийский» литературный художественный образ города, о котором следует вкратце напомнить, прежде чем перейти к теме Удждаини в «Глиняной повозке».

Одним из характерных локусов появления названия Удждаини в индийской литературе нужно считать начало прозаического текста или какой-то относительно самостоятельной его части. В этом локусе Удждаини выступает как указание места, в котором разворачивается описываемое далее действие, но само это указание осуществляется двояко — или сухо, кратко, чисто информационно (ср. выше тип — «Есть город Удждаини. Там правил...» и т.п.), или, наоборот, пространно, развернуто, эмоционально-панегирически, когда уже само введение в тему Удждаини задаст некую эстетическую доминанту всему последующему рассказу. В этом втором случае образ Удждаини абсолютно прекрасен и превосходит. В этой абсолютности индивидуальные черты чаще всего теряются, и на первый план выходят клише, уподобляющие этот райский город чему-то небесному, беспредельно прекрасному,

¹⁷ В заключение «исторической» темы в связи с Удждаини нужно отметить два малоизвестных факта (в частности, в контексте «языковой» темы пьесы Шудраки): именно шакская династия в Удждаини была первой из сколько-нибудь заметных династий, кто обратился к санскриту (ср. Гирнаскую надпись Рудрадамана [сер. II в. н.э.] о военных подвигах этого правителя и восстановлении искусственного озера в Гирнаре [Саураштра], которая считается практически самым ранним письменным документом на санскрите); буддисты секты стхавиравадинов в Удждаини и соседнем Санчи пользовались языком пали (ср. буддийскую тему в «Глиняной повозке»). Уже эти два обстоятельства и «полиглоттические» фрагменты пьесы Шудраки, сопровождаемые рассуждениями персонажей по этому поводу, дают основание говорить об особой «языковой» отмеченности Удждаини.

сияющему, божественному. Далее этот город может не упоминаться вообще, а происходящее в нем «низкое» нередко не только не соотносится с объявленными прелестями города, но и даже противоречит им тематически и стилистически, но сама почти ритуально открывающая рассказ формула «удджайнских великолепий» выполняет свою композиционную роль знака начала и введения в некое мифологизированно-идеализированное пространство, сразу же ошеломляющее читателя:

«Есть в стране Аванти прославившийся по всей земле город Удджайни — жилище Махакалы, сверкающее беломраморными дворцами, подобными вершинам Кайласы, собравшимися для поклонения Великому Богу. Город подобен беспредельному океану, и, когда сотни армий вступали в него, казались они реками, впадающими в тот океан, а водой в нем был Истинный Повелитель, окруженный дружественными ему царями¹⁸. — Царствовал в Удджайни раджа Викрамасинха — истинный лев доблести, по заслугам так названный, ибо перед ним любой враг становился робкой газелью и не мог противостоять ему. [...]» (Сомадева. Океан сказаний. Необычайные похождения царевича Нараваханадатты, рассказ о царе Викрамасинхе и двух споривших брахманах, 15)¹⁹.

Но изредка в клишированное описание города попадают отдельные детали, дающие представление об удджайнских реалиях, во всяком случае об их духе:

«Есть в стране индийской, в земле Аванти, город радостный и цветущий, ни в какой мере грехами не оскверненный, граду небесному подобный. Называется тот город Удджайни, и посетить его достойно всяческой похвалы. В северной его части есть богатый сад, полный, как

¹⁸ Тема Шивы, с которой, кстати, начинается и «Глиняная повозка» (эта тема подхватывается и далее), пронизывает этот отрывок (Великий Бог — Махешвара и Истинный Повелитель отсылают к Шиве как носителю высшей власти и всего сущего, эмануруемого из него; жилище Махакалы, упоминаемое здесь, соотносится с находившимся в Удджайни храмом Шивы, почитавшимся здесь в ипостаси *Mahā-kāla*’ы, букв. — ‘Великое время’, подчеркивавшей разрушительную функцию Шивы; кстати, во время храмовых праздников и приурочиваемых к ним ярмарок здесь же устраивались и традиционные театральные представления, покровителем которых оказывался, следовательно, сам Шива). Создается впечатление, что город создан не для людей, но для Шивы и сопоставленных ему природных стихий и предельных феноменов.

¹⁹ Ср. там же: «Давным-давно правил в Удджайни раджа Викрамасена, а у него была дочь несравненная красавица [...]. А как раз в это время проходил в тех местах один царевич [...]. Шел он повидать царя Удджайни, друга своего покойного отца» («О несостоявшемся свидании и о том, что благодаря этому случилось», с. 43) и др. — Впрочем, иногда, как бы ненароком, случайно, возникают детали, о которых подробнее говорится в песне Шудраки. Так, в одном из эпизодов повести о царе Удайне из «Океана сказаний» Сомадевы рассказывается о том, что Пушпаданта в образе Катьяяны, достигнув высшего предела знаний, отправился в горы Виндхья, где в лесу находился храм Дурги (букв. ‘труднодоступной’, ‘недоступной’), одной из ипостасей Парвати. Здесь он встретил пишачу Канабхути и спросил его о причинах его бедственного состояния. «Сам я того не знаю, почтенный, — начал свой рассказ пишача, — но выслушай то, что довелось мне узнать из уст живущих в городе Удджайни, на месте сожжения трупов [...]» (с. 25).

девственный лес, пальм фиговых и пальмировых, деревьев манговых и всяких других. Чудится, будто все они под ветром пляшут, ибо он колеблет их ветви и развеивает свисающие с них гирлянды цветов. И полон этот сад разнообразных плодов, чарующих видом и достойных того, чтобы их отведать. — Случилось однажды так, что в том саду собралось великое множество шельмецов, пройдох, плутов и прочих отменнейших мастеров подобного рода. [...]» (*Харибхадра. Повесть о плутах* [*Dhūrtākhyāna*])²⁰.

Исторически и мифопоэтически с Удджайни связывают царя Викраму (Викрамадитью), см. об этом выше. Не случайно, что в серии рассказов о жизни Викрамы, составляющей «Викрамачариту», Удджайни упоминается неоднократно. Одно из таких упоминаний особенно важно в связи с «Глиняной повозкой». В нем помимо краткой характеристики города присутствует и обедневший, но благородный брахман-альтруист, несколько напоминающий, особенно своими изречениями, бедного Чарудатту Бхасы и Шудраки²¹:

«Есть город под названием Удджайни, обильный всевозможным добром, превосходящий своими красотами жилище Пурандары (одно из имен Индры. — *В.Т.*). В нем был царь по имени Бхартрихари, искусный во всех науках [...] Был у него младший брат по имени Викрама [...] В этом же городе жил некий брахман. Он изучил все науки, особенно хорошо знал науку священнх заклинаний, но был беден (богиня предлагает ему выбрать себе дар, сначала он просит избавления от старости и смерти, но, подумав, приходит к другому выводу. — *В.Т.*) [...] „К чему это все? Кому я смогу помочь, пока я беден, даже если стану бессмертным? Сколько бы я ни прожил лет, все равно я буду вынужден просить милостыню. В то же время у человека, живущего ради других, даже очень короткая жизнь исполнена счастья. И еще: пусть тот, кто обладает знанием, богатством и другими достоинствами, проживет совсем немного, все равно его жизнь принесет богатые плоды“» («Жизнь Викрамы», 32—34)²².

²⁰ См.: Повести, сказки, притчи Древней Индии. М., 1964, с. 238 (перевод И.Д.Серебрякова).

²¹ Ср.: «На самом деле живет тот, чья жизнь — источник жизни для многих. А так ведь и цапля умеет набивать себе брюхо при помощи клюва»; «Тысячу раз ничтожны те, которые только к тому и стремятся, чтобы набить себе пищей брюхо; но тот человек, который видит свою пользу в пользе других, — первый среди праведников»; «У человека, который ни рождением своим, ни делами, ни свойствами не принес никакой пользы, есть только имя, и сам он подобен слову, случайно произнесенному и ничего не значащему»; «Жить добродетельно [...] — это и есть жизнь» и т.п.

²² Но в основном в «Викрамачарите» Удджайни — город Викрамы: когда нужно решить спор, Индра по совету мудреца Нарады посылает своего возникшего-вестника Матали в Удджайни за царем Викрамой и доставляет его в небесную столицу Индры Амаравати; когда в Пратиштхане маленькая девочка родила от царя змей Шеши Шаливахану, легендарного царя, считавшегося основателем «Шакской эры» и будущего врага Викрамадитьи, в Удджайни имели место неблагоприятные знамения (землетрясение, кометы, огонь, охвативший горизонт, и т.п., объяснить которые царь Викрама потребовал от прорицателей); узнав причину этого, вела присажает к Викраме в Удджайни и

Удджайни появляется и во многих других литературных текстах, в частности и таких знаменитых, как «Хитопадеша», «Дашакумарачарита» Дандина²³, «Раджатарингини» Кальханы и т.п., не говоря уже о несанскритской литературе Индии более позднего времени — вплоть до наших дней. Но эти поздние литературные свидетельства об Удджайни практически уже не имеют отношения к тому городу, который предстанет перед нами в пьесе Шудраки, в отличие от некоторых древнеиндийских памятников, причем из числа самых выдающихся и касающихся темы Удджайни отнюдь не случайно.

Среди них прежде всего нужно назвать поэму Калидасы «Облаковестник» («Meghadūta»), в которой и Удджайни, и его близким или далеким окрестностям посвящены проникновенные строки.

«Отторгнутый от милой гневным приговором властелина,
На год изгнания обреченный за проступок, падший якша
В приют тенистый средь лесов на Рамагири удалился,
Близ вод прозрачных, дочерью Джанаки купаньем освященных».

Якша, послушавшийся своего господина бога Куберу, полгода провел в уединении, в тоске по возлюбленной. Близится осень, облака плывут к северу, в сторону Гималаев, туда, где расположен град Куберы и якшей, где сверкают дворцы и где томится подруга одинокого якши. Он просит облако доставить ей весть о своей печальной участи и придать ей жизненные силы, в которых она, тоже теперь одинокая, испытывает нужду. От Рамагири до Алаки, из Мадхья Прадеша к Гималаям, с юга на север — таков путь облака. Чтобы оно не сбилось с пути и весть подруге не была потеряна, якша подробно обозначает маршрут и его конечную точку — Алака и ее окрестности, озеро Манаса, гора Кайласа. Но особенно детально якша описывает облаку первые этапы его полета — *«Держи свой путь слегка на запад, а потом лети на север»*. Это направление более или менее надежно восстанавливается и по порядку следования географических объектов в объяснении якши. Путь начинается, видимо, где-то в истоках Нармады (она же в поэме — Рева [*Revā*]), которая брала свое начало с вершины Амракуты (*Āmrakūṭa*), — *«Тебя*

сообщает ему о том, что случилось; царь пытается убить Шаливахану, но получает от последнего рану колом, возвращается в Удджайни и умирает от этой раны и т.п. (ср. 39—42, 155, 159). — К проблеме Викрамы ср.: Vikrama-Volume, Ujjain, 1948.

²³ Некоторые из упоминаний подчеркивают престиж Удджайни, его отмененность в том или ином отношении. Так, в «Дашакумарачарите» Прамати уговаривает одного проходимца-брахмана помочь ему в осуществлении некоей аферы: «Я переоденусь в женское платье, и ты будешь выдавать меня за свою дочь. Мы вместе пойдем к царю, [...] и ты ему скажешь: „Вот моя единственная дочь. Мать ее умерла сразу после родов. Я один ее вырастил [...] Мой родственник по женской линии, один молодой брахман, ее жених, отправился в Удджайни, главный город царства Авантийского. Там он приобретает познания, которые составят для него ту цену, которую он заплатит мне за мою дочь. Я дал слово выдать ее за него и потому не могу отдать ее другому [...]“». См.: Дандин. Приключения десяти принцев. М., 1964, с. 91—92 (перевод Ф.И.Щербатского).

(облако. — В.Т.), унявшего дождем лесной пожар на склонах горных, / Усталого скитальца, вознесет высокий Амракута». И чуть позже:

«Над рощами, убежищем лесных дикарок, обождавши,
Излив немного влаги, станешь легче и, помчавшись дальше²⁴,
Увидишь Реву близ Виндхйских гор: бегут струи по камням,
Разбившись, как морщинки, что слона узором покрывают».

Якша предвидит, что облаку на его пути придется увидеть много прекрасного и оно не будет спешить передать весть изгнанника его жене²⁵. Тем необходимее внушить облаку сведения о его пути. Якша это и делает, попутно указывая, где и какие красоты оно увидит. И первый этап пути несомненен: с востока на запад — *Daśārnā*, страна одноименного народа на юго-востоке Мадхья-деши (ср. уже Pāṇini VI, I, 80 и др., «Десять Озер», этноним. *Varāha-Mihira — Bṛhat-Saṃhitā*), *Vidiśā*, город на одноименной реке, столица Дашарны (теперь Билса)²⁶, *Vetravati*, приток Ямуны-Джамны (теперь — Бетва), *Nicāya*, гора или холм (ср. *ni-ci / say-* ‘наваливать’, ‘громоздить’, ‘собирать в кучу’ и т.п.), наконец, *Nirvindhya*, река, впадающая в Чарманвати-Чамбал (приток Ямуны-Джамны) и протекающая восточнее Удджани:

«В Дашарна прилетишь: цветами кетак лугов ограды
Белеют, вдоль дорог щебечут на деревьях птички в гнездах,
Лесов опушки почернели от плодов созревших джамбу.
Наверно, там на несколько уж дней задержатся фламинго.

Добравшись до столицы их, прославленной везде Видиша,
Ты, как любовник, утолишь свиданья страстное желание,
Испивши поцелуй Ветравати [...]

Потом остановись и отдохни на горке Ничай; тотчас
Сойдяся с тобой, она вся содрогнется юными кадамба.

Набравшись сил, лети вперед, струями освежив бутоны
Кустов жасмина, что сады вдоль берегов реки покрыли.

²⁴ Санскритский текст этого стиха построен на аллитерирующем звуке *t*, который мог бы быть осмыслен в связи со звуковым эффектом тяжело падающих капель дождя.

²⁵ «Проливши дождь, отведай волн, благоухающих от пота / Слонов и разбивающихся в беге от куртины джамбу / [...] // На нежных стебельках коричнево-зеленые кадамба / И отпрыски бананов молодые над речкой увидев / [...] // Увидев птичек чатака, ловящих капли дождевые, / Следя за длинной вереницей журавлей и их считая, / [...] // Предвижу я: как ни спешить весть обо мне принести супруге, / Задержишься ты на горах, благоухающих цветами: / Тебя там встретит светлый влажный взор и звонкий крик павлинов. / Не сможешь ты расстаться сразу и без промедленья с ними!»

²⁶ Также и название города на реке Ветравати («*Kādambagī*»).

Нирвиндхью встретишь с поясом из птиц, кричащих над волнами:
Как грудь красавица, она водоворот свой выставляет.

.....»²⁷.

И вот здесь, для того чтобы попасть в Алаку, где живет сейчас любимая якши, к которой прикованы сейчас все мысли и чувства ее супруга, облаку нужно повернуть на север. Якши знает об этом, и не в его интересах сбивать облако с его пути или задерживать его в созерцании красот Индийской земли. Но все-таки очарования, связанные с Удджаини, слишком велики и вынуждают забыть о собственных интересах и просить не проходить мимо них:

«Тебе хоть и придется уклониться от пути на север,
Но не минуй Удджаини с ее террасами, дворцами,
И будешь ты разочарован, если не поддашься чарам
Очей сверкающих, как молнии, у прелестных горожанок.

В Аванти, где в селеньях старцы повествуют о деяниях
Удаяны, в столицу славную Удджаини отправься.
Как будто для блаженных за заслуги мало царства Индры!
И на земле еще для них есть уголок блаженный: там он!

Там ветер с Шипры²⁸ на заре приносит нежный крик фламинго
И запахи лотосов, расцветших при его прикосновенье,
Он силы женщин, истомленных сладострастьем, обновляет:
Так смелым словом и движеньем их любовник возбуждает.

Там увидав на рынках груды камней драгоценных
И нити жемчуга, и изумрудов, как трава, зеленых,
Коралловые ветки, ты подумаешь: пучина моря,
Утратив все свои сокровища, лишь воду сохранила!

Там царь Удаяна прелестную похитил дочь Прадьюты,
Из веток пальмы золотой его беседка там стояла,
И в бешенстве исторгнул из земли свой столб слон Намагири²⁹,
А жители гостей рассказами об этом забавляют.

Там кони состязаются с зелеными конями Солнца

²⁷ Нирвиндхья, собственно, принадлежит уже «удджаинскому» локусу, с которым и для самого Калидасы, видимо, многое было связано. В этом месте поэмы эротическая атмосфера и соответствующая *śṛīgāra-gaṇa* овладевают автором и его томящимся от разъединения с любимой героиней: «Как грудь красавица, она (Нирвиндхья. — В.Т.) водоворот свой выставляет. / Припавши к ней, ты жажду утолишь: известно, что у женщин / Игривость пред любовником в любви признание заменяет. // В разлуке исхудав, косою тонкой извивая струйки / И потускнев от листьев, что поблекли и с деревьев упали, / Река тоску жены, в разлуке любящей, тебе представит: / Твой долг теперь ее утешить и наполнить свежей влагой».

²⁸ *Śipra*, реже — *Śirga*.

²⁹ Ср. аналогичный эпизод со слоном Васантасены.

Несущимся из окон ароматом от волос упившись
И пляскою павлинов, дружески кричащих, насладившись,
Лети бодрей, придя в восторг от зрелища террас дворцовых,
Украшенных цветами и следами краски женских ножек.

.....

А ты к святой обители владыки трех миров направься:
Баюкает сады там ветерок с Гандхавати³⁰, душистый
От лотосов и волн, где женщины купаньем забавлялись.

Когда б ни прибыл ты, о друг мой, в Махакала³¹, должен выждать,
Пока не скроется из глаз твоих за небосклоном солнце.

.....»

И снова зона «эротической» расы:

«Звеня при пляске поясами, баядерки, опустивши
Под тяжестью священных опахал в изнеможенные руки,
Тебе гирлянды взоров, черных пчелок, бросят в благодарность:
Ты раны им омыл, следы ногтей любовников горячих!

.....

И ясным благодарным взором будешь награжден богини.

Когда по царской улице во мраке непроглядном в полночь
Спешат к любовнику в его жилище женщины со страхом³²,
Их вспышкой молнии озари, как золотой чертой по камню.
Но воздержись от грома и дождя: они ведь боязливы.

Проведши ночь на кровле дома, где и голуби уснули,
С супругой-молнией, от сверканья непрерывного уставшей,
С восходом солнца снова должен снарядиться ты в дорогу:
Исполнить порученье должен тот, кто обещался другу.

Разгневанным любовницам под утро осушают слезы
Любовники утхами: нельзя скрывать от них луч солнца!
Небесный светоч сам росу осушит на цветах лилеи.
Коль заградишь пути его лучам, погибнешь жертвой гнева!»

³⁰ *Gandhavatī*, букв. 'душистая', приток Чамбала.

³¹ *Mahākāla* — см. примеч. 18.

³² Не в такую же ли ночь по той же самой царской дороге («главной улице») под вспышки молний и под струями ливня спешит Васантасена на любовное свидание с Чарудаттой? Ср.: «Васантасена. [...] *То туча поднимается всё выше, / То вдруг начнет на землю опускаться, / И дождь струит, и громыхат громом, / И всё окрест окутывает мраком [...]* / Бесстыдница-туча! / Ты громом пугаешь меня, / Меня ты хватаешь руками — / Потоками ливня, / В то время, когда / Я к любимому в дом тороплюсь! / О Индра! / Тебе своей любви я не дарила, — / Что ж ливниным ревом туч ты громыхатшь? / Тебе не подобает преграждать / Дорогу мне завесою из ливня — / Ведь на свиданье с милым я спешу! / [...] / Так будь же снисходителен ко мне / И тучи отзови назад скорее! / [...] / О Индра! Громыхай и лей дожди, / [...] / Но женщину, что к милому спешит, / Тебе не удержат, великий Индра! / [...] / Ты ж, молния, помилосердствуй, — разве / Тебе страданья женщин не близки?» («Глиняная повозка» — акт V. Непогода).

И уже минув Удджайни, к западу от него, прежде чем повернуть на север:

«Прекрасным обликом своим, как в зеркале, ты отразишься
В прозрачных, ясных, как спокойная душа, волнах Гамбхиры³³.
Ее улыбок, светлых, словно лотос.....
..... Ты не отвергай сурово!

Ты вряд ли, друг мой, опустившись, сможешь сразу вновь подняться,
Покинуть обнаженную кто сможет, раз вкусив усадлу?
Но тихо понесет тебя по направлению к Девагири³⁴
Прохладный ветер [...]

А дальше уже «гангский» этап полета облака:

«Потом ты превратись в цветочный дождь и над жилищем Сканды
Излей поток цветов, обрызганных водой небесной Ганги³⁵».

Эта включенность Удджайни и его окрестностей в почти общиндийскую панораму, этот взгляд на нее сверху, с высоты летящего облака, высматривающего город как на плане³⁶ и, увидев его, как бы опус-

³³ *Gambhīra*, приток Чамбала, уже к западу от Удджайни (букв. 'глубокая').

³⁴ *Devagiri*, букв. 'божественная гора', 'гора богов'.

³⁵ И далее названия из «гангского» локуса — Брахмаварта (она же Курукшетра), между Дели и Амбалой, где была та легендарная битва между родами Куру и Панду, что описана в «Махабхарате», Сарасвати, Ямуна и сам Ганг (Ганга), дочь Джахну: «Приблизься возле Канахкала к дочери Джахну, снизошедшей / С вершины царственной горы [...] / [...] захочешь / Напиться из нее воды прозрачной [...] / [...] можно будет думать, / Что Ганга здесь причудливо соединилась вновь с Ямуной. / К истокам Ганга прилетишь, к горе, белесой снегами...» — и это уже Гималаи. А далее и подробнее «гималайский» локус: «Взглянув на эти чудеса на снежных горах Гималая, / Лети на север, как фламинго, горным перевалом Краунча / [...] / Пройдешь и станешь гостем зеркала богинь горы Кайласа / [...] / Из Манаса, где золотые лотосы цветут, напейся / [...] / Играя, наслаждайся видом исполина Гималая. // К его груди Алака, как к любовнику, прильнула, сбросив / К ногам свою одежду — Гангу. Друг мой, ты ведь их узнаешь!»

³⁶ Стоит обратить внимание на удивительные (и, кстати, не столь уж редкие) описания таких «космизированных» пейзажей, данных сверху, с некоей необычно высокой, почти «надмирной» точки. Достаточно отметить два наиболее выдающихся примера, каждый из которых построен также на эффекте изменения картины при быстром снижении. Первый из них — полет возничего Индры Матали и царя Душьянты по воздуху на небесной колеснице: «Матали. [...] Смотри, о царь. Славе твоей посчастливилось — она возведена во всем пространстве небес. / Теми красками, которыми / Девы неба украшают / Красоту свою, / Боги пишут на сплетениях / Листьев дерева, что собою / Украшают рай, / В этой летописи царственной, / Начертавши в песнопениях, / Славный подвиг твой. — Царь. Матали, когда мы спешили сюда, я лишь думал о том, как бы поскорее сразить демонов, и не смотрел на дорогу. Скажи мне, на какой тропинке ветров находимся мы сейчас. — Матали. Дорога встра Паривага, / Где вечно светит Семизвездье, / Сюда втекает Млечный Путь, / Небесный Ганг, с тройным потоком, / Что вьется вокруг Земли и Неба / И присподнюю звездит [...]. — Царь. [...] Мне кажется, что мы спустились в область облаков. — Матали. Как ты заметил это? — Царь. Я вижу: колесница светлая / Летит по будущим дождям, / Через колеса, между спицами, / Летят, сверкая, птицы гроз, / Сверкают кони в блеске молнии, / И влажны ободки колес. — Матали. Ты прав. И через минуту ты будешь в том мире, которым ты

кающегося на него и становящегося свидетелем всего, что происходит в нем, эта слитность удджайнской темы с образами женщин и любовных наслаждений, с одной стороны, и с тем стилем, который определяется *śṛṅgāra-rasa* — с другой, — все это делает соответствующие строфы «Облака-вестника» удивительным портретом Удджайни, в котором, кажется, живо и подлинно отражены и личные переживания автора, связанного с этим городом³⁷.

Но образ Удджайни восстанавливается и на материале классической древнеиндийской драмы. Речь идет прежде всего о пьесах Бхасы, которые, с одной стороны, тесно связаны между собой темой Удаяны (см. выше), — «Пратиджняугандхараяна» и «Свапнавасадатта», а с другой — соотносимы со второй половиной («политической») «Глиняной повозки», подобно тому как первая ее половина соотносится с «Бедным Чарудаттой» Бхасы. Таким образом, можно с известным основанием говорить об «удджайнском» цикле Бхасы (или, по другому варианту, некоего «прототекста», послужившего источником для пьес Бхасы и Шудраки). Если об удджайнской «прописке» и соответствующем колорите можно судить «аналогически», по «Глиняной повозке», то две другие упомянутые пьесы Бхасы и текстуально неотделимы от Удджайни: тема этого города возникает уже в «Пратиджняугандхараяне» и в связи с Махасеной, царем Удджайни, и в связи с историей Удаяны и Васададотты. Раненный в сражении с воинами Махасены и потерявший сознание, Удаяна на носилках доставляется в Удджайни, о чем в пьесе сообщается дважды — сначала Яугандхараяне в Каушамби³⁸, а потом и самому Махасене в Удджайни. Решив помочь своему царю, Яугандха-

правишь. — Царь (смотря вниз). Матали, быстрое нисхождение придаст миру людей таинственный вид. Вот — / *Ложбины словно падают все ниже, / Все выше взмах взнесенных гор, / Нет в чаще леса уголков укромных, / И видны гнезда меж ветвей. / Потоки, что казались узкой лентой, / Являют многоводье рек, / Как будто кто-то Землю сверху бросил, / И вот она летит ко мне...*» и т.п. Второй пример — «Авимарака» Бхасы, где дано поэтическое описание земли пролетающими по небу видьядхарами: «*На слоненков похожи могучие горы, / На игрушечный пруд — океан; / Словно мох низкорослый — леса / [...] Тонкой линией стала река, и точкой / Сверху кажется царский дворец. / О как сжался, как мал, как чист и как светел / Этот столь знакомый нам мир!*» — И при снижении: «*Облаков вереницы разбегаются в страхе. Земля, / Океаном себя украсив, спешит навстречу. / Словно тучи в сезон дождей, сверкают / Эти горы, склоны свои обнажая*» (перевод П.А.Гринцера). Сам феномен таких описаний земных ландшафтов «с неба» заслуживает особого внимания и нуждается в объяснениях. Не исключено, что одно из них может быть связано с употреблением галлюциногенных средств (типа сомы) и достижением особых «трансовых» состояний, когда субъект созерцания оказывается в верхней позиции и при этом может видеть даже самого себя (ср. данные, относящиеся к шаманской практике).

³⁷ См.: Серебряный С.Д. К анализу поэтики санскритской кавы (на материале поэмы Калидасы «Облако-вестник»). — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983, с. 109—121.

³⁸ Ср.: «Хансака. Владыка был изранен слишком сильно, чтобы снова сесть на коня; и этот господин, заверив его неоднократно в самых почтительных выражениях, что ему нечего опасаться, повелел подать носилки. На них владыку унесли в Удджайни» (перевод В.Г.Эрмана, см.: Классическая драма Древней Индии. Л., 1984).

раяна, переодевшись, появляется в Удждаини; тем временем Махасена и его жена в покоях дворца строят планы относительно будущего мужа своей дочери; в том же Удждаини, в храме огня, люди Удаяны во главе с Яугандхараяной обдумывают другой план — освобождения Удаяны, и вскоре он осуществляется: Удаяне и Васавадатте удастся бежать из Удждаини. Вообще три действия из четырех (II—IV) происходят в Удждаини, в локусе царя этого города Прадьюты, но не в исходном локусе Удаяны. Конкретно действие разворачивается во дворце Прадьюты (II акт, где царю докладывают о пленении царя ватсов), на улице города и в удждаинском храме огня (III акт) и также на улице, но и в арсенале царя Прадьюты, куда приводят плененного Яугандхараяну. Удждаинские реалии присутствуют на уровне персонажей (сам царь, его супруга, советник, дворецкий, два служителя или попавшие сюда тайным образом люди царя ватсов — Яугандхараяна под видом Юродивого, Руманват, второй советник, под видом Буддийского монаха, агент Яугандхараяны под видом Погонщика слонов) или отдельных городских локусов (царский дворец, Самоцветная комната в нем, храм огня, арсенал, темница, питейный дом, стойло, улица, большая дорога), но их роль в воссоздании образа самого города очень невелика: они не более чем необходимые топографические условности.

В «Свапнаваасавадатте» тема Удждаини возникает в модусе воспоминаний, существенном для Васавадатты, которая теперь выступает как сестра Яугандхараяны под именем Авантики (букв. 'авантийка', 'жительница Аванги', страны, столица которой — Удждаини; ср. далее: «Видушака. [...] В этом городе, говорят, живет якшини по имени Авантисундари [букв. 'авантийская красавица'. — В.Т.]. Уж не ее ли ты видел?») и состоит при Падмавати, сестре царя Магадхи (сама Васавадатта считается погибшей при пожаре), и для Удаяны, который в силу ряда причин женится на Падмавати. Удждаини как вольное (сознательное) или невольное воспоминание о счастливых днях любви возникает в пьесе не раз — и явно и неявно. В присутствии Васавадатты сообщает «Служанка. В Удждаини есть царь Прадьюта; он сватает за нее своего сына (она — Падмавати, а сын — брат Васавадатты, как она полагает в этот момент. — В.Т.)». Несколько позже, когда Падмавати спрашивает у Авантики-Васавадатты, кто такой Махасена, она отвечает: «Он царь Удждаини. Настоящее его имя Прадьюта, но его войско настолько могуче, что он получил прозвище Махасена». Когда Удаяна и видушака Васантака оказываются в прекрасном, изобилующем цветами парке для увеселений, воспоминания охватывают царя: *«Когда в Удждаини, смятенный, встретил / я дочь царя Аванги, / Пятью своими стрелами мне сердце / пронзил из лука Кама — / Еще сегодня кровоточит оно»*. В это время Падмавати и Васавадатта находятся поблизости, в беседе из лиан, и слышат разговор: «Царь. Ах, как разнообразны краски этих цветов, Васантака! — Васавадатта (*про себя*). Когда он сказал „Васантака“, мне показалось, что я снова в Удждаини». Воспоминания влекут туда же и Удаяну: «Царь. [...] Друг, меня клонит ко сну. Рас-

скажи какую-нибудь историю. [...] — Видушака. Есть город по названию Удджаини. В нем, говорят, имеются превосходные купальни. — Царь. Как? Удджаини? — Видушака. Если тебе не нравится этот рассказ, слушай другой. — Царь. Нет, друг, дело не в рассказе. *Но вспомнилась мне дочь царя Аванти, / Как из дому она со мной бежала / И, плача по покинутой родне, / К груди моей прильнула со слезами [...]*³⁹. В конце «Свапнавасадатты», когда после послания Махасены Удаяне и известия о благополучном состоянии матери Удаяны наступает развязка, объясняется то, что случилось ранее, в прошлом, и выясняется то, что предстоит в ближайшем будущем, мучительно-счастливые воспоминания об Удджаини вот-вот станут радостно-счастливой реальностью: «Царь [...]. *Дочь Махасены — моя ученица, супруга любимая! / Даже в грядущих рожденьях ее не забуду!* — Кормилица. [...] Царица сказала: „Васавадатты нет в живых. Но так же как дороги Махасе-

³⁹ С продолжением: «*Когда, играя на лютне, она / глаз с меня не спускала, / В восторге вдруг застыла рука, / струны лютни теряя*». Оказавшись в плену в Удджаини, Удаяна обучал Васавадату игре на лютне. И мотив лютни как символа прежнего счастья и как предмета, неудержимо влекущего к воспоминаниям об этом счастье, ныне утраченном, не раз возникает в пьесе. В присутствии Васавадатты (в первом действии) Брахман-ученик рассказывает, как трагически воспринял Удаяна известие о гибели любимой («[...] он пришел в отчаянии. Царь готов был расстаться с жизнью, хотел броситься в тот же огонь [...]»). И далее: «Рыдая, царь надолго припал к земле, и тело его стало серым от пыли. А когда он наконец поднялся, то начал бессвязно причитать: „О Васавадатта!.. О царевна Аванти!.. О милая!.. О дорогая моя ученица!“ [...]», что косвенно отсылает к обучению им ее игре на лютне. И уже в шестом, последнем акте, когда царство ватсов наконец освобождено и к Удаяне от Махасены прибыли его придворный Райбхья и кормилица Васавадатты Васундхара, которых Удаяна должен принять, привратница говорит придворному, почему «сейчас не время и не место для приема». И поясняет: «Сегодня перед дворцом государя кто-то играл на лютне. Государь услышал и сказал: „Мне кажется, я слышу звуки Гхошавати“ [букв. ‘звонкая’, лютня, игре на которой Удаяна некогда обучал Васавадату. — В.Т.] [...] Тогда пошли к этому человеку и спросили: „Откуда у тебя лютня?“. Он ответил: „Я нашел ее в зарослях тростника на берегу Нармады“ [...] Когда лютню принесли и государь возложил ее себе на колени, он лишился чувств. Затем, очнувшись, с лицом, залитым слезами, он проговорил: „Тебя я вижу, Гхошавати, а ее не могу увидеть“. Вот почему, почтенный, время сейчас неподходящее [...]». И далее: «Царь. *Звучащая сладко, ты раньше покоилась / На бедрах царицы, касаясь груди ее / [...] / Как бережно тебя она держала на коленях, / Как, уставая, прижимала к сердцу, / Как плакала, когда мы разлучались / [...] / Мою любовь, дремавшую так долго, / Гхошавати внезапно пробудила, / Но нет со мной — увы! — моей царицы, / которая любила эту лютню.* — Васантака, пусть искусный ремесленник приведет лютню в порядок и поскорей мне ее возвратит». Итак, лютня отсылает явно к Васавадатте и невольно — к Удджаини и счастливым дням удджаинской жизни. Нужно напомнить, что и в «Пратиджнягундхараэне» тема лютни и музыкального искусства оказывается подчеркнутой. Ср.: «Царь. Где сейчас Васавадатта? — Царица. Она пошла к Уттаре, искусной в музыке, чтобы поучиться у нее игре на лютне Нармады. — Откуда вдруг эта страсть к музыке? — Однажды она услышала, как играет Канчанамала, и пожелала сама научиться. — Уж такова молодежь! — [...] — Она хотела бы взять учителя. — К чему ей учитель сейчас, когда ей время выходить замуж? Муж ее научит». Разговор вскоре прерывается объяснением о пленении царя ватсов: «Властитель Каушамби? — уточняет царь, — знаменитый музыкант?» А вскоре драгоценная лютня Гхошавати, на которой играли потомки рода Бхараты в царском доме ватсов, передается царю.

не и мне Гопалака и Палака⁴⁰, дорог нам и ты, которого мы сразу же избрали в зятя. Ради этого ты и был приведен в Удджайни. Под предлогом обучения игре на лютне мы отдали тебе дочь, даже не призвав в свидетели Агни. Однако в своем нетерпении ты бежал с нею, не дождавшись брачного обряда. Тогда мы приказали нарисовать на досках портреты⁴¹, твой и Васавадатты, и перед ними отпраздновали вашу свадьбу. Теперь эти доски с портретами мы посылаем тебе“ [...]. Далее приносят портреты. Падмавати просит показать ей портрет Васавадатты *«(всматриваясь, про себя): О, она вылитая госпожа Авантика! (Вслуш). Скажи, супруг мой, похож ли этот портрет на благородную Васавадатту? — Царь. Не просто похож. Мне кажется, это она сама. О горе! Как мог жестокий рок такую красоту разрушить! / Как мог огонь сгубить лица такого прелесть!»* Падмавати говорит Царю, что при ней находится женщина, в точности похожая на этот портрет, но избегающая мужских взоров. Царь просит привести ее, но за минуту перед этим Привратница успевает сообщить Удайне, что прибыл из Удджайни некий брахман, оставивший некогда на попечении Падмавати свою сестру. Но прежде чем появляется сама Авантика-Васавадатта, Яугандхараяна осознает *(в сторону)*, что его дерзкий план завершился успехом и теперь дело только за Царем, за тем, как он встретится с Васавадаттой. Она входит. Царь просит отбросить вуаль: *«Яугандхараяна. Победа господину! — Васавадатта. Победа моему супругу. — Царь. О! [...] Вот дочь Махасены! Что это? Правда или снова сон? Ее я вижу / Но так же видел я ее и прежде — и был обманут.»* Но Яугандхараяна спешит утешить Царя, рассказав ему о мотивах своего спасительного обмана. И тут же он объявляет: *«Государь, прикажи достопочтенному Райбхье и достопочтенной кормилице немедленно возвратиться в Удджайни, дабы там узнали, что Васавадатта жива. — Царь. Нет, нет, мы все отправимся туда вместе с царицей Падмавати».* Обретение Васавадатты превращает до того неясную линию в круг, возвращает к началу, к тому же самому счастливому удджайнскому локусу, откуда все началось и который в качестве такового отныне пребудет до конца.

Обращение здесь к удджайнской теме в пьесах Бхасы существенно как из-за самой этой темы и из-за связей, объединяющих топику «Глиняной повозки» с этими пьесами, так и, может быть, главным образом из-за того контраста, который обнаруживает себя при сопоставлении образов Удджайни у Бхасы и у Шудраки. Из «Свапнавасавадатты» читатель конкретно узнает об Удджайни лишь то, что там прекрасные купальни, и может «посетить», как и в случае «Пратидж-

⁴⁰ Царь Удджайни, принимая в дар лютню, подумав, ставит вопрос: «В чьи же руки это лучше всего отдать? Государыня! Не Васавадатта ли стала обучаться игре на лютне?», ибо ведь: *«Старший мой сын, Гопалака, влюблен в одну лишь политику, / А младший брат его, Палака, душой отвращен от музыки, борьбою он увлечен».*

⁴¹ Ср. выше мотив портрета в связи с Васантасеной в «Глиняной повозке», с одной стороны, и с другой — изображение горшка со сладями на стене храма в «Пратидж-гандхараяне».

няугандхараяны», тот царский дворец, который лишь упомянут в «Глиняной повозке». Но в целом из этих пьес Бхасы можно узнать, что происходило в Удждайни и несколько не очень информативных сведений о «наполнении» города, из которых конкретный образ Удждайни, строго говоря, не возникает. Именно на этом фоне особенно рельефным и осязаемым оказывается образ этого же города у Шудраки. Его Удждайни нечто иное и по сравнению с Удждайни у Бхасы, и по сравнению с другими описаниями этого города. Удждайни в пьесе Шудраки предстает совершенно в новом виде, когда роль города не может быть сведена только к фону разворачивающегося на нем действия: впервые город выступает как нечто равноценное персонажам и сюжету, как само содержание пьесы; город «держит» и персонажей и все действие пьесы, но и они, оставаясь самими собой, синтезируют город как особый художественный образ, имеющий и самодовлеющее значение как изображение одного из важнейших модусов древнеиндийской жизни. Взаимная принадлежность города и всего того, что в нем происходит и составляет содержание пьесы, — то безусловно новое, что характеризует это произведение Шудраки. Но читатель, зритель, исследователь должны уметь — хотя бы на время — отвлечься от интриги и действующих лиц как таковых и увидеть за ними сам город, конкретнее — целокупный космос удждайнской жизни.

* * *

Само название города Удждайни упоминается в «Глиняной повозке» многократно, и это, как уже говорилось, резко отличает эту пьесу от «удждайнских» пьес Бхасы. В некоторых употреблении этого названия главное — напоминательность, т.е. поддержание некоторого определенного знаково-информативного уровня и контроль за ним. Но в других случаях введение названия в текст пьесы содержит более или менее существенные «содержательные» характеристики или этого города, ориентирующие читателя или зрителя в отношении особенностей Удждайни, или отдельных персонажей, существенным образом характеризующих связь с Удждайни. Несколько примеров разного рода: «Вот головоломка! Как же мне найти в таком богатом городе, как Удждайни, подходящего для нас брахмана!» (в реплике Хозяина театра в «Прологе»); — «[...] но разве его (Чарудатты. — *В.Т.*) достоинства перестали быть украшением города Удждайни?»; — «Я повздорил с Матхурой, хозяином первого игорного дома в Удждайни»; — «Прибыв же сюда, в Удждайни, я поступил на службу к одному почтенному господину» (слова Массажиста из Паталипутры); — «Тогда, почтенная, весь город Удждайни воскликнул в один голос: „Хорошо, Карнапурака! [...]“ — и склонился ко мне, как неровно нагруженный корабль»; — «Неужели у нас в Удждайни не найдется вора, который украл бы эти подлые вещи [...]!»; — «Кто здесь в Удждайни не знает, как славится наш дом своим богатством!»; — «Теперь во всем городе

Удджайни люди будут говорить, что мой почтенный супруг пошел из-за своей бедности на такое низкое дело» (слова Дхуты); — «Ряды зданий словно любят город Удджайни [...]»; — «Если мы пойдем в город Удджайни пешком через сады, то разве будем мы в убытке?»; — «О почтенные, ведь он украсил город Удджайни постройкой башен, храмов [...]»; — «Кажется, под тяжестью этой толпы город Удджайни склонился набок, как неравномерно нагруженный корабль» (слова Васантасены, повторяющие сравнение города с кораблем в реплике Карнапураки, см. выше); — «Как только друг твой Арьяка пришел к власти в Удджайни, он назначил тебя правителем города Кушавати».

Уже только по этим примерам, в которых появляется название города, можно заключить как минимум, что Удджайни богатый, украшенный, многолюдный (наполненный и даже переполненный) город⁴², как бы создающий все условия для реализации самых различных возможностей и в этом смысле отвечающий формуле типа «Где в другом месте, если не в Удджайни?», которая предполагает известную универсальность этого города, все потенциально в себя вмещающего. Эта универсальность получает свою оценку и свое значение с двух сторон — извне, в масштабах Индии или, скорее, в рамках «географии» пьесы Шудраки, и изнутри самого города, с точки зрения той или иной из составляющих его частей.

Это «извне» начинается с пригородной деревни неподалеку от Удджайни (здесь до поры безвинно томился Арьяка, пока по приказу Палаки не был перевезен в Удджайни), распространяется на область Аванти, центром которой этот город является, и соседние земли (Арьяка назначает Чарудатту правителем города Кушавати на берегах реки Вены, правого притока Ганга, протекающего невдалеке от Удджайни). Также неподалеку и горы Виндхья, упомянутые, впрочем, не как географический индекс, но как элемент сравнения⁴³. Но есть и далекие, хотя и хорошо известные города, так или иначе связанные с Удджайни: Хозяин игорного дома родом из Матхуры, о чем говорит его имя-прозвище (примерно в полутысяче километров к северо-востоку от Удджайни), а Массажист, он же позже Буддийский монах, — из Паталипутры, о чем сообщает он сам (почти в тысяче километров к северо-востоку от Удджайни), и для него Удджайни находится «в чужих странах», которые он захотел увидеть. Но и для жителей Удджайни тоже есть «чужие страны» («Васантасена. Купцы разжигают страсть в сердце женщины, а потом уезжают в чужие страны [...]»), причем дале-

⁴² В «Прологе», где приводится старое название Удджайни — Аванти, по имени области, подчеркивается, что город был старинным («Купец, [...] / Что жил в старинном городе Аванти»). Дважды город обозначается как Аванти и в самой пьесе: «И давно они стали украшеньем Аванти. / Эти двое — почтенная Васантасена / И ко всем справедливый купец Чарудатта», а также «И успокоив горожан Аванти, / Стал Арьяка владыкой всей земли».

⁴³ «Слона громадного, что схож / С вершиною могучей Виндхья, / Ударил палкой я [...]».

кие иногда настолько, что они принадлежат и реальной и мифологической географии или даже только входят в состав *topographia sacra*. Все путающий, но неизменно «мифологизирующий» и даже вводящий себя в этот «священный» круг Самстханака говорит о себе, собираясь перепрыгнуть через полуразвалившуюся стену: «*Иду поспешно, — так великий Индра / Когда-то направлялся в город Ланку / По небу, по земле и преисподней / И по горе великой Ханумана!*», на основании чего восстанавливается и остров Ланка (Цейлон), и гора Индры, с которой совершал свой прыжок обезьяноподобный Хануман. Кайласа реальна как одна из гор в Гималаях и мифологична как жилище Шивы («*Царь Арьяка пусть землю завоюет! / На знамени его не зря сияет, / Белея, Кайласа гора!* [...]»); она же упоминается и в «Мегхадуте⁴⁴»). Исключительно мифологична гора Сумеру (Меру), один из важнейших объектов индийской космологии, своего рода основная вертикаль соответствующей модели мира, отмечающая центр мира. Но в «Глиняной повозке» она упоминается как *terminus comparationis* для обозначения величайшего падения с самого верха в самый низ: «*Игра — падение с горы Сумеру*», — определяет свое плачевное положение в худшие свои минуты окончательно проигравшийся Массажист. Такие мифологические сравнения вообще характерны для «Глиняной повозки»⁴⁵, и одно из них также принадлежит к этому кругу. Тот же Майтрея, попавший к Васантасене, продолжает мифологические сравнения применительно к топографии: имея в виду сказочный парк-сад, расположенный вблизи небесной столицы царя богов Индры и населенный душами особо отмеченных царей и воинов, Майтрея восклицает: «Этот сад воистину роскошней, чем небесный парк Нандана».

Проблема «размещения-распределения» Удджаини в пьесе стоит особо. Ведь «Глиняная повозка» не эпос, обладающий своими преимуществами и предрасположенностями к «объективному» описанию, и не лирика, позволяющая описать город по крайней мере «субъективно», через чувства, вызываемые им у субъекта описания. Собственно, лишь однажды в пьесе появляется фрагмент синтезированного «объективно-субъективного», эпико-лирического описания, но и он краток и частичен: «О почтенные, — включается в спор Майтрея, когда Чарудатту пытаются обвинить в преступлении, — ведь он украсил город Удджаини постройкой башен, храмов, монастырей, часовен, прудов, колодцев и колонн» (и далес: «Разве он может из-за столь ничтож-

⁴⁴ Ср. сходный «топографический» контекст: «*Лети на север, как фламинго, горным перевалом Краунча / [...] / Пройдешь и станешь гостем зеркала богинь горы Кайласа*» («Мегхадута») при «*Враг Краунчи будь славен шестиустый / [...] / [...] Кайласа гора [...]*» («Глиняная повозка»). Гора Краунча названа по имени демона, пораженного богом войны Картикесей. Вообще эта географическая доминанта «Глиняной повозки» Удджаини — Гималаи в целом совпадает с направлением движения калидасовского Облака-вестника.

⁴⁵ «Разве это дом гетеры? Это скорее часть дворца Куберы», — рассуждает Майтрея.

ной суммы денег совершить такое преступление?»)⁴⁶. Этот «городской» фрагмент — как та крупинка, которая брошена в раствор и вызывает кристаллизацию вокруг себя. В свете этого «микроописания» все, что до сих пор казалось разьединенным, удаленным, к делу непосредственно не относящимся, начинает соединяться, структурироваться, освещаться единым смыслом — Удждаини, и под знаком этого смысла происходит нечто вроде катализа текста: все «удждаинское» выступает наружу, и становятся видимыми связи между всеми элементами этой «удждаинской» стихии, которая сама становится универсальной (или «универсализирующей»).

Несомненно, что сказанное имеет непосредственное отношение к тому, что можно назвать «универсальностью» Удждаини, как этот город описан Шудракой. Если не вдаваться в детали, эта «универсальность» должна пониматься в двух смыслах — как всеобщность и, следовательно, парадигматичность и как высшая форма самодостаточности и, следовательно, некий исключительный, «положительный» статус. Поэтому Удждаини — образец для всех других городов, и при этом высокий образец, с которым связан особый престиж. Когда этот город увиден «извне» или же рассматривается на широком фоне общиндийской и даже «небесной» священной топографии, эта «универсальность» обнаруживает себя двояко: даже то, что по определению присуще миру высших богов, есть в Удждаини (или по крайней мере имеет там свои аналогии, подобию, соответствия), но Удждаини, имея все, что есть и в других городах Индии, выделяется своими преимуществами перед ними⁴⁷. Увиденный же «изнутри», этот город специализирует и дифференцирует свою «универсальность» введением еще одного плана измерения — «конкретного», будь оно материально-вещественным или духовным. Это «конкретное», воспринимаемое всеми органами чувств и манасом, образует из «общих», стандартных элементов нечто особое, даже уникальное, что можно в «безличном» плане обозначить как атмосферу города (во всей ее полноте и разнообразии, конечно неповторимую), а в «личном» и персонифицированном — как *genii loci*, духи места сего, воплощающие и связывающие воедино разные стороны, уровни и элементы городской жизни и, значит, соотносящие их с тем, для кого Удждаини — его «большой» дом, его космос, вместилище всей его жизни. Этот взгляд «изнутри», позволяющий воссоздать дифференцированную и многоплановую картину Удждаини, тем более важен, что синтезируемая картина усваивается читателем и зрителем по-разному, в

⁴⁶ Как напоминает это пушкинское: *«Ах, братцы! как я был доволен, / Когда церкви и колоколен, / Садов, чертогов полукруг / Открылся предо мною вдруг!»* — и не только пунктирно данным составом достопримечательностей города, но и тем, что они при всей своей частичности и «субъективности» захвата выступают как образ всего города!

⁴⁷ Разумеется, эта мысль нигде не выражена эксплицитно, но вся атмосфера пьесы в ее «удждаинском» ракурсе именно такова: Удждаини — особый город; он и город-сумма, квинтэссенция всей общиндийской «городской» стихии в ее высшем цветении, но он, в известном смысле, и прообраз «небесного» града в его земном воплощении.

неодинаковом времени и с различной скоростью, наглядностью, глубиной — как сознательно, так и «полусознательно» или даже — в отдельных ситуациях — подсознательно, хотя позже эти «подсознательные» впечатления могут быть выведены наружу и стать четко осознанными.

Собственно, Удджайни и «передастся» в пьесе через это «конкретное» и «множественно-дифференцированное» — через персонажей, внутреннее пространство города и мир наполняющих его вещей — от дворца и храма до шкатулки и игрушки. О персонажах, являющихся жителями этого города и свидетельствующих об их, удджайнской, жизни или непосредственно «разыгрывающих» ее на сцене и на страницах книги, говорилось выше и отчасти будет еще сказано далее. Жители Удджайни и субъекты этой удджайнской жизни, конечно, более всего могут сказать и о самом городе. Собственно говоря, только они и наделены сознанием и голосом, чтобы «прямо и непосредственно» рассказать об Удджайни, и если не всегда о самом городе, то почти всегда о том, что его характеризует, и прежде всего о жизни, в нем осуществляющейся. Пока об этой жизни достаточно сказать лишь самое очевидное. Эта «городская», типично удджайнская жизнь, разумеется, очень отлична от жизни в деревне, в лесу, в ашраме, в особых условиях (война, стихийное бедствие и т.п.). Она полна, насыщена, но прежде всего многообразна и разнофункциональна. Тем не менее по-своему она органична, потому что все это разное, многое, иное (в том числе и неорганичное и даже деструктивное) синтезируется в достаточно сложное и многокомпонентное, но все-таки человекообразное целое, в котором можно ориентироваться, выигрывать, проигрывать, компенсировать потери и т.п., т.е. жить, поддерживать жизнь на определенном ее уровне — одним словом, существовать, если брать «плохие» случаи. Но если взять городскую жизнь Удджайни во всей ее полноте и целостности, то она должна расцениваться именно как высшее ее цветение, тот максимум, что открывает для жизни еще более широкие перспективы.

Для того чтобы представить себе образ Удджайни, прежде всего нужно уяснить его пространственную структуру в ее топографическом плане, определяемом или перечислением всех частей города (городской «состав»), или указанием отмеченных частей — как урочищ, так и «местообразующих» объектов — зданий, сооружений и т.п., значение которых выходит за границы их собственных рамок и как бы предопределяет характер окружающего пространства. Разумеется, тот жанр, к которому принадлежит «Глиняная повозка», исключает последовательное описание всех частей города, но второй путь (указание отмеченных мест) для этого жанра не закрыт, и здесь все зависит от того выбора, который делает автор. С этим выбором автора, «выбирающего» отдельные части из предполагаемого ему известным целого, и должен иметь дело читатель. Конечно, он может рассматривать эти отмеченные места «натурально» или даже как голые функции, чистые знаки, в которых можно стереть все «иконическое»; иначе говоря, читатель может большую часть таких указаний считать условностью и со-

средоточиться на сюжете, интриге, характерах, образах, стиле и т.п. Но больше выплывает иной тип читателя — тот, кто склонен к «гештальт-тистским» операциям, кто хочет (и способен на это) по разрозненным частям представить себе картину целого⁴⁸. Это восстановленное целое, или, точнее, эта ориентация на его восстановление, приводит к тому, что Удждаини в пьесе меняет свой статус: город перестает быть только фоном и становится равноправной составной частью пьесы, фоном которой — в отношении темы города — могли бы теперь стать другие, прежде всего «систематические» описания города, как, например, в «Артхашастре», где речь идет о типовом городе, идеальном в том смысле, что он устроен в соответствии с неким общим планом, с предписанием. Как бы то ни было, в зависимости от исходных «знаний» читателя, его способностей к анализу и синтезу и его заинтересованности в обнаружении некоего теоретически предельного плана пьесы, как только этот читатель откроет для себя самостоятельность удждаинской темы, он сам устанавливает для себя объем материала, на котором эта тема формируется, и степень конкретности, и формы ее воплощения. О точных определениях и разграничениях здесь говорить трудно, но наличие целого ряда бесспорных ориентиров — достаточный отправной пункт для восстановления образа Удждаини.

Эти ориентиры в значительной их части были указаны еще раньше в связи с пространственной структурой «Глиняной повозки», рассмотренной с точки зрения ее композиционного воплощения (ср. пространственные локусы каждого из десяти действий). Сейчас тема городского пространства берется с иной точки зрения. В данном случае существенно, что есть в Удждаини и как оно в нем размещено, т.е. своего рода пространственная «парадигма» города, как она отражена в пьесе в плане происходящих в ней событий. Именно поэтому определяющую роль в пространстве Удждаини играют не сами части города или урочища, но существенно менее крупные локусы — два дома, расположенных на главной улице, дом Чарудатты и дом Васантасены. В данном случае важны не сами дома-здания, а те два «малых» пространства, которые вокруг них образуются и которые соединяются названной улицей, многократно используемой разными персонажами. Эти «малые» пространства приобретают особое значение, поскольку с ними связаны два основных персонажа пьесы, которые живут в домах, наиболее подробно описанных и через то, что в них происходит, и через детали их общего устройства и частностей интереса. Два варианта удждаинского быта — дом обедневшего брахмана и дом знатной гетеры — даются именно через эти два «малых» пространства. Соединение Чарудатты и Васантасены в финале и назначение Чарудатты быть правителем Кушавати снимают актуальность этих двух локусов и закрывают удждаинскую тему.

⁴⁸ Как только это целое восстановлено (хотя бы в варианте — представлено, пусть по немногим фактам, но именно как целое), оно начинает интенсивно впитывать в себя даже и те детали, которые поначалу, казалось, не имеют отношения к целому — реально к Удждаини, но выступают просто как изолированные аксессуары данной конкретной сцены.

Если локус Чарудатты и локус Васантасены сами по себе мало топографичны, да и топографичны все-таки главным образом постольку, поскольку они находятся на «главной улице», то последняя подлинно топографична и определяет одну из важнейших координат городского пространства, которая может быть представлена и по ряду других источников.

О главной улице (*rājamārga*, букв. 'царская дорога') в «Глиняной повозке» говорится не раз⁴⁹, и еще чаще она выступает как неназванная площадка, где разворачивается действие: «Царскость» этой дороги в пьесе никак не обнаруживается, хотя эта ее особенность отсылает к традиционным представлениям о ней — дорога, пересекающая город с одного конца до другого, не столь широкая, сколь прямая, нередко образующая род бульвара, используемая в случае официальных царских процессий, но конечно, и в иных целях⁵⁰. Одним словом, расположение домов Васантасены и Чарудатты на главной (или одной из главных) городской оси существенно. Вполне вероятно, что и некоторые другие упоминаемые у Шудраки объекты связаны с этой дорогой (ср. также не раз упоминаемый храм бога любви, у которого произошла первая встреча Чарудатты и Васантасены). Отмеченными в топографическом отношении нужно признать еще несколько объектов — царский дворец⁵¹, дворец Самстханаки, здание суда в царской цитадели и сад около

⁴⁹ Ср.: «Нет, не пойду. [...] Кроме того, сейчас уже поздно, и по главной улице шатаются гетеры, тунеядцы, слуги и царские прихвостни»; — «Я сам пойду провожать почтенную гостью. Так пусть зажгут фонари, с ними можно ходить по главной улице без опасений. [...] Пусть будет на главной улице / Она фонарем для нас. / [...] / Ведь пуста эта главная улица, / Только стражники бродят вокруг»; — «Монах. [...] По какой дороге идти мне? [...] Пойду главной улицей. Последовательница Будды, пойдем вот здесь, по главной улице. (*Прислушиваясь.*) Что это за страшный шум на главной улице?» и др. Впрочем, на «царской дороге» случаются и неожиданности, и не только в ночной час, когда эта главная улица пустынна и опасные ситуации не исключаются (ср. в «Глиняной повозке» тему «провождения» по ней или опасений относительно возможных неприятностей, когда женщина идет в позднее время одна по этой дороге), но и среди бела дня: слон Васантасены, сломав столб и сорвавшись с привязи, бросился именно на главную улицу, чем вызвал страшный переполох. В рассказе Карнапураки об этом — ценные детали (люди, взбирающиеся на деревья, заботы о спасении детей, следы разгрома, паники, спешки — драгоценные пояса, браслеты, золотые запястья, жемчуг, оставшиеся на улице).

⁵⁰ В «Артхашастре» (II, 4) говорится о трех главных восточных и трех главных северных дорогах и даже указывается их ширина. В том же памятнике указывается: «При выезде и въезде царь пусть движется по главной улице, с обеих сторон охраняемый людьми с палками, причем (с улицы должны быть) удалены вооруженные, отшельники и калеки. Пусть царь не выходит на улицу, где скопился народ. На религиозные процессии, собрания, празднества, увеселительные поездки пусть он отправляется, только если на них несут охрану десятичники» (I, 21).

⁵¹ Топографическая отмеченность царского дворца следует из фиксированности его локализации в пределах города-столицы («В наилучшем месте застройки, куда возможен доступ всем четырем кастам, (должно быть) жилище царя. На север от центра застройки в одной девятой части его должен он устроить вышеописанного вида дворец, обращенный лицом на восток или на север». — «Артхашастра» II, 4). Но, как и сам царь

него, каждый из которых характеризует и сам город, и те или иные эпизоды, к этим объектам привязанные. В ряде случаев допустимы некоторые предположения топографического характера. Так, в частности, путь по улице, которой палачи ведут на казнь Чарудатту, проходит мимо дворца Самстханаки, поскольку находящийся в нем и закованный в цепи Стхаварака именно отсюда слышит второе оглашение приговора.

Особое место в топографии Удджайни занимает парк или сад (*udyāna*) Пушпакарандака, находящийся в предместьях города (от этого парка до Удджайни можно, видимо, пройти сплошными садами: «Если мы пойдем в город Удджайни пешком через сады, то разве будем в убытке?» — спрашивает Тунейдец). Собственно, это единственный локус города, обозначенный собственным именем — *Puṣpakaraṇḍaka*, букв. ‘корзина цветов’ (из других источников известно, что уже в древности Удджайни был городом, славившимся своими садами и парками, но парк Пушпакарандака «Глиняной повозки» принадлежал царскому роду и поэтому, видимо, был из числа лучших). Характерно, что Пушпакарандака, наиболее обширное из удджайнских урочищ, менее всего связано с городской структурой; этот парк, несомненно, прежде всего природное урочище, но используется оно горожанами, которые приходят или приезжают сюда отдыхать и развлекаться; парк принадлежит Самстханаке (встретив здесь Монаха-буддиста: «Этот парк Пушпакарандака подарен мне мужем моей сестры»; или в суде: «Однажды муж моей сестры [...] подарил мне лучший из всех парков — запущенный парк Пушпакарандаку», ср. еще: «Ее привезли в мой запущенный парк Пушпакарандаку»), но он радостный приют бездомным и открыт всем, кто ценит красоту природы; следы культуры представлены здесь слабо: полуразвалившаяся стена с проломом (как образ распадающейся, отступающей культуры) или пруд для купанья, повозки, на которых приезжают сюда горожане; как-то за парком следят, если верить словам Самстханаки: «И я хожу туда каждый день, чтобы смотреть, осушать, чистить, растить и подстригать», но природа здесь все-таки «сильнее»

Палака, царский дворец практически не выступает в пьесе (правда, Дардурака во время ссоры с Матхурой грозит ему: «Если ты ударишь меня завтра в царском дворце, то увидишь!»). Видимо, в царском дворце, у алтаря, Арьяка убивает Палаку. Предполагается, что Самстханака, царский шурин, постоянно вхож в царский дворец. Нахождение здания суда в царской цитадели можно рассматривать как некоторое указание на местоположение царского дворца. Локус царского дворца надо признать организующим городскую структуру и в том смысле, что именно относительно местоположения дворца царь устанавливает «границы владений глав семей в зависимости от ремесла или полеводства» («Артхашастра» II, 4). Таким образом, царский дворец внутри крепости-города образует не только центр городской структуры, но и источник ее порождения и дальнейшего формирования. Почти полная отнесенность темы царского дворца у Шудраки (в отличие от ряда других пьес из репертуара древнеиндийского театра) может трактоваться как «значащее отсутствие», смелый эллиптический ход, при котором топографический центр главной («политической») темы второй половины пьесы оказывается за сценой и практически изъят из самого текста.

культуры, и не случайно определение парка «запущенный»⁵² выступает в пьесе почти как постоянный эпитет, начиная с первого упоминания парка⁵³. По сравнению с другими удджайнскими урочищами этот парк описан особенно полно и нередко с чувством поэтического воодушевления и даже восхищения⁵⁴. Совсем разные люди, каждый по-своему, оценивают это место. «Этот парк лучше всех других, — говорит Самстханака. — А ты собираешься полоскать свою вонючую рясу [...] здесь в пруду с лотосами, в пруду, из которого пьют воду собаки и шакалы и в котором купаюсь я, лучший из людей и мужей». Или: «Майтрея. [...] посмотри-ка, как красив запущенный парк Пушпакарандака! — Чарудатта. Да, друг, это так. Ведь / Деревья уподоблю я торговцам, / Разложены цветы здесь, как товары, / А пчелы — собира-тельница меда — / Здесь кружатся, как сборщики налога». Или же: «Тунеядец. [...] Потаскухин сын! Не пристало тебе бить монаха [...] К чему это? Лучше полюбуешься этим радующим душу парком. — Здесь добрые дела творят деревья, / Даря бездомным радостный приют. / Парк всем открыт — он, как злодея сердце, / Живет, не охраняемый никем. / Им каждый может любоваться вдосталь, / Как новым царством, взятым без войны». Чуть позже, чтобы отвлечь внимание Самстханаки от его недобрых намерений, Тунеядец снова говорит о красотах парка: «Обрати внимание на великолепие этого сада! — Украшены плодами и цветами / Деревья в этом парке, и обвиты / Упругими лианами вокруг, / И, сторожами царскими хранимы, / В довольстве здесь растения пребывают, / Как с женами живущие мужья!»⁵⁵. Тот же персонаж описывает Пушпакарандаку в полдень, когда, по словам Самстханаки: «Поднявшееся к середине неба, / На разъярившуюся обезьяну / Похоже солнце, — глаз нельзя поднять!» и т.п. «Да, это так. — В тени погрузились коровы в дремоту, / И жвачку роняют они изо ртов, / А лани лесные, томимые жаждой, / Не брезгают теплой водой из пруда. / Дорога, ведущая в город, безлюдна — / Попрятались всадники все от жары»⁵⁶. Какие бы ни были обнаружены новые детали

⁵² Ср. *jīḍḍa-*, *jīḍḍijāṇa-*, санскр. *jīḍḍa-* & *udyāṇa-*, ср. *jīḍḍodyāṇa-* о заброшенных, запущенных садах в «Законах Ману» IX, 265.

⁵³ «Служанка. Почтенная, Чарудатта [...] ушел в запущенный парк Пушпакарандака» (*puṣṭhakarandaṁ jīḍḍijāṇam gado*). У Арьяки, спасающегося от преследователей, мелькает мысль, не скрыться ли от них в чаще парка.

⁵⁴ В парке Пушпакарандака разворачиваются события, происходящие в VII и VIII действиях. Об индийских парках и садах ср.: Бэшем А. Чудо, которым была Индия, с. 218—219. Они не раз описываются в разных санскритских текстах (ср. о царском парке-саде в «Дашакумарачарите» Дандина, глава «Свидание»). Какое впечатление такие парки-сады оказывали на чужестранцев, можно судить по описанию Мегасфеном парков, окружавших дворец Чандрагупты.

⁵⁵ «Правильно сказал умнейший! — подхватывает Самстханака. — Земля здесь цветами покрыта всякими, / Деревья под тяжестью их сгибаются, / Лианы свисают с каждого дерева, / И обезьяны на них качаются, / Вроде плодов на хлебном дереве».

⁵⁶ И снова ему вторит, но «своими» словами Самстханака: «Мне лучи светила в голову проникли! / Птицы, пташки прячутся в деревьях, / И народ и люди от жары чуть дышат, / Ждут они прохлады под защитой крыши».

парка Пушпакарандака, они не зачеркнут той картины его, которая, как бы между прочим, в связи с действием пьесы, складывается в «Глиняной повозке»: большой великолепный сад-парк, в котором «окультуренное» (и, видимо, относительно небольшое) пространство постепенно уступает место «чистой» природе, «запущенной» лесной части, поражающей избыточностью растительной силы, где могут укрыться от чужих глаз и ищущий уединения отшельник, и бездомный человек, и скрывающийся от властей преступник. Деревья, деревья, деревья, украшенные плодами и перевитые лианами, листья, зелень, цветы, лотосами заросший пруд; пчелы, птицы, обезьяны, лани, коровы, быки... И все это в изобилии, в избытке жизненной силы, в том сложном сочетании и расположении «составляющих» парка-сада, которые не только образуют совершенно особый мир природы в городском (в широком смысле слова) пространстве, но и притягивают к себе людей — не ради корысти или пользы, но ради чистой радости созерцания этой красоты, ради погружения в этот природный космос. Трудно отделаться от мысли, что удджаинец эпохи «Глиняной повозки» влекся сюда по тем же (хотя бы отчасти) причинам, что и современный горожанин, жизненно нуждающийся в образе (пусть приблизительно, сильно суженном, часто вырожденном) этого «второго мира» и надеющийся восстановить или обрести в нем новую жизненную силу, физическую или духовную. Пушпакарандака — своего рода главный сад (как есть главная улица), сад по преимуществу, сад в высшем смысле этой идеи («*И это был сад!..*»⁵⁷). Но городские

⁵⁷ Уместно напомнить описание сада в четвертом действии «Свапнавасадатты» Бхасы. Падмавати и Васавадатта приходят в дворцовый парк для увеселений. Падмавати хочет посмотреть, не расцвели ли кусты шепхалики (они упоминаются и в «Глиняной повозке»). «Расцвели, царевна, — говорит Служанка, — и цветы на них словно гроздья жемчужин, усыпанных кораллами [...]. Взгляни, взгляни, царевна! Ладони мои полны цветов шепхалики, подобных крупинкам красной серы». — «Ах, как разнообразны краски этих цветов!» — восхищается Падмавати. «О, как прекрасны эти цветы!» — присоединяется к ней Васавадатта. «Я хочу, чтобы мой супруг, когда он придет сюда, смог тоже полюбоваться таким обилием цветов» — таково желание Падмавати, хотя сейчас на сердце ее лежит тяжесть. Видя входящих в сад Царя и Видушаку, женщины укрываются в беседке, увитой лианами. Пронзенный стрелой бога любви Камы, Царь говорит о своем кровоточащем сердце (стоит напомнить, что «удджаинская» тема актуальна для Царя: «*Когда в Уджанни, смятенный, встретил / я дочь царя Аванти [...]*»). Видушака пытается отвлечь его: «О! Как прекрасен этот сад для увеселений! Повсюду он усыпан цветами, которые кто-то уронил, собирая с кустов [...] Куда же скрылась высококочтимая Падмавати? Может быть, она в беседке из лиан? Или же у каменной плиты, прозванной „Жемчужиной холма“ и усыпанной цветами асаны, будто ее покрыли тигровой шкурой? Или в пахучих зарослях можжевельника? А может быть, на деревянной горке, украшенной резными изображениями животных и птиц? (*Глядя вверх*) Взгляни, господин, на эту цепочку журавлей в чистом осеннем небе. Они летят в ряд, прекрасные, как белые руки Баларамы. — Царь. Я вижу, друг. *То слившись в линию, то разделяясь, / То поднимаясь вверх, то опускаясь, / То изгибая строй на поворотах, / Большой Медведицы подобны звездам, / Они летят и будто разрезают / своим полетом надвое гладь неба [...]* — Служанка. [...] *Эта цепочка журавлей, летящих друг за другом, прекрасна, словно гирлянда белых лотосов [...]* — Видушака. А ты взгляни, господин, на кусты шепхалики, с которых кто-то недавно нарвал цветов. — Царь. Ах, как

жители нуждались в постоянном напоминании и воплощении этого сада-эталона, сада-идеи, в своем «близком» саде, в саде как необходимом элементе самого города, даже его центральной части, и в саде как желанном «восполнении» идеи дома-жилища, как присутствию здесь и сейчас сада как варианта «домашней» (и/или одомашненной) природы, как место, где приятное и полезное, удовольствие и быт входят в ближайшее соприкосновение друг с другом и образуют особый род прелестей удджайнской жизни.

О насыщенности исторического города Удджайни «садовым» элементом в пьесе Шудраки можно судить и по описанию сада-парка Пушпакарандаки, и по указанию на сад около здания суда или сад около храма бога любви, где впервые увидели друг друга Чарудатта и Васантасена, и по практически беспроектной реконструкции ряда садов при других городских объектах, так или иначе обозначенных в пьесе. Но лучше всего, конечно, можно составить себе представление о «частном» саде при доме удджайнского жителя на примере садов при домах Чарудатты и Васантасены. О саде Чарудатты читатель впервые узнает из той сцены третьего действия, в которой вор Шарвилака, проломив отверстие в садовой стене, пробирается в сад, откуда далее уже проникает в дом. Значительная часть пятого действия («Непогода») происходит в саду. Оно начинается с того, что страдающий от любви Чарудатта сидит в кресле, в своем саду, под навесом; он смотрит на небо, заволакиваемое тучами, на мечущихся в предгрозе птиц и ожидает возвращения Майтреи, посланного к Васантасене. Наконец последний возвращается домой; первое, что он видит: «Мой дорогой друг сидит в саду!»⁵⁸. Позже в сад приходит и Кумбхилака. Идет беседа, но все мысли Чарудатты — о Васантасене. Наконец она появляется и спрашивает у Майтреи, где «игрок» (Чарудатта). — «В сухом саду»⁵⁹, — отвечает тот. «Почтенный, что называют у вас сухим садом?»⁶⁰. — «То место, где не едят и не пьют, почтенная», — отвечает не без некоторой остроумной язвительности (впрочем, для видушаки позволительной) Майтрея и приглашает Васантасену пройти в сад. Она проходит в сад, под навес. Одежда ее намочена. Чарудатта просит принести для Васантасены другое одеяние. Далее происходит описанный ранее чуть комичный (по крайней мере для Васантасены и читателя-зрителя) поединок благородства, где каждая из сторон возлагает на себя несуществующую вину и каждая из

разнообразны краски этих цветов, Васантака! — Васавадатта (*про себя*). Когда он сказал „Васантака“, мне показалось, что я снова в Удджайни». Становится жарко, и Видушака предлагает пойти в беседку, увитую лианами. Служанка пытается помешать этому: она трясет лиану, и встревоженные пчелы, облепившие ее, набрасываются на мужчин. «Видушака. Меня искушали эти ублюдки пчелы. — Царь. Не смей так говорить! Пчел не нужно бояться. Смотри: Эти пчелы, опьянев от меда, / к своим милым льнут в порыве страсти; / Вспутнутые нашими шагами, / как и мы, они их вдруг лишатся».

⁵⁸ Собств. — *rukkhavāḍiāc* (ср. санскр. *vrkṣa-vāṇikā*).

⁵⁹ *sukkarukkhavāḍiāc* (ср. санскр. *śuṣka-vrkṣa-vāṇikā*, букв. ‘сад сухих деревьев’, ср. *śuṣka-vrkṣa* - ‘*Grislea Tomentosa*’, букв. ‘сухое дерево’).

⁶⁰ *ajja, kā tumhānam sukkharukkhavāḍiā vuccadi*.

них по достоинству оценивает благородство другой. Но дождь усиливается, и навес в саду, видимо, перестает быть надежной защитой. «О друг! — напоминает Майтрея. — Бог дождя вошел сюда с сильными потоками ливня. Кажется, он хочет прогнать нас, счастливо сидящих здесь». Но Чарудатта, весь в счастливом порыве одушевления, как бы не слышит слов Майтреи, точнее, прямой, практический смысл их в эти мгновения не осознается им. В саду, т.е. вовне, снаружи, но под навесом, т.е. отчасти внутри, отделенный по вертикали от непосредственного контакта со стихией, но сохраняющий связь по горизонтали с садом, Чарудатта, переполненный любовью, едва успевает метафорически закрепить в слове мистерию стихийных сил природы, мистирию любви, обнаруживающей себя для любимой и с такой полнотой и силой осознаваемой самим поэтом (а Чарудатта подлинный поэт, и не только в этот вершинный творческий его час), который вдохновенно откликается на явление неба, грозы, молнии, своей любви, своего счастья. И все это — в саду и на фоне сада, но не «плачущего»⁶¹, а рыдающего, как и сам поэт, от полноты нахлынувших чувств, от силы и глубины этого жизненного переживания. В этом месте и в эту минуту сошедшиеся два присутствия — сада и любви — в этой кутерьме разгравшихся сил природы уже почти неразличимы; теперь они навсегда слиты, и эта слитность дает повод усматривать здесь отношения взаимной метафоричности: сад—любовь и любовь—сад. Они друг для друга — как зеркала⁶². Это значит, что они открылись друг другу и отныне эта взаимная открытость будет определять главное в их жизни, но они открыты теперь и свидетелям этого «открытия» друг другу — природе, небу, грозе, деревьям сада. В тот момент, когда *Васантасена влюбленно обнимает Чарудатту* (ремарка), а Чарудатта *радостно обнимает ее* (тоже ремарка), он во власти этих уподоблений, в том состоянии, когда мир, природа, любовь — знаки друг друга, почти одно и то же. «Друг, молнию, что обнимает небо, / Я уподоблю женщине влюбленной, / Которая, обрадовавшись тучам, / Сама пришла к возлюбленному в дом». И тут же: «О туча, туча, громче громыхай, — / Не по твоей ли милости великой, / Измученное пыткой любви, / Мос сегодня оживает тело, /

⁶¹ Ср. «Плачущий сад» Пастернака. Это соединение дождя (ливня, грозы), сада, любви, столь отчетливое в пьесе Шудраки, лучше может быть понято в ретроспективном свете подобных пастернаковских образов. «Она со мной. Наигрывай, / Лей, смейся, сумрак рви! / Топи, теки эпиграфом / К такой, как ты, любви! / [...] / Ночь в полдень, ливень — гребень ей! / На щебне, взмок — возьми! / И — целыми деревьями / В глаза, в виски, в жасмин!» («Дождь»).

⁶² «Сад застлан, пропал за ее беспорядком, / За бьющей в лицо кутерьмой. / Родная, громадная, с сад, а характером — / Сестра! Второе трюмо!» («Девочка»). Сад, дождь, девочку Пастернак вводит в дом — с помощью зеркала, трюмо («Огромный сад тормозится в зале / В трюмо — и не бьет стекла...» — «Зеркало»; «Из сада, с качелей, с бухты-баракты / Вбегает ветка в трюмо!» — «Девочка» и др.) или выбора места непосредственно у окна, когда весь дом — позади, поэт как бы выходит в сад, и граница между домом и садом опознается только по «дождевой» деформации образа сада («Мист ветку в окне, как кружевце...») и по крыше над головой (ср. навес в саду у Чарудатты).

И дереву цветущему кадамба / Отныне уподобилось оно, — / Оно порозовело от объятий, / И сладострастья дрожь бежит по коже» (интересно, что с этим сравнением перекликается образ Чарудатты, данный Васантасеной в «вегетативном» коде: она спрашивает у Майтреи: *«Ответь мне — с прежней радостью друзья / В дом Чарудатты славного спешат, / Как будто птицы — к дереву родному? / Добрейшая душа его — листва, / Его терпенье — ветви, верность — корни, / Его великодушие — цветы, / Все же прочие достоинства его — / Плоды, растущие на древе этом»*. Здесь сам Чарудатта выступает почти как персонификация сада; его добродетели как раз и составляют некий сад возвышенной души). И готовый от полного счастья разрыдаться, поэт уподобляет и дождь слезам: *«Дождя потоки падают с небес, / Как будто небо плачет безутешно, / Оплакивая бедствие луны»*. И тем не менее: *«Пусть дождь идет и молния сверкает! — / Ведь если б не она — не знать бы счастья!»*⁶³. Но счастье обретоно, и сейчас Чарудатта, как бы вспомнив слова Майтреи об усиливающемся ливне, обращается к Васантасене: *«Милая Васантасена! — От старости здесь крыша на колоннах / Чуть держится, колонн же основания / Расшатаны; и эта расписная / Стена с потрескавшейся штукатуркой / Идущим ливнем вся увлажнена. — [...] Так иди же! Мы войдем с тобой во внутренние покои (встает и идет)»*. Сначала сад, потом дом, и сам этот переход из внешнего и открытого пространства сада во внутреннее и закрытое пространство дома в этом случае многозначителен. И дождь теперь уже отгорожен от влюбленных стенами жилища: они не видят его непосредственно, как это было в саду, но только слышат: *«Падают, падают с неба потоки дождя, / Так отбивая [...] / Громко — по пальмовым листьям, / Чуть слышно — по веткам,⁶⁴ / Звонко — по древним камням, / Стремительно-гулко — по лужам»*. Но эти звуки дождя отсылают к пальмам, листьям, веткам — к саду и к тому, с чем он теперь неразрывно связан для влюбленных⁶⁵.

Несколько ранее, в предыдущем действии (IV), перед читателем предстает сад при жилище Васантасены. Мы узнаем о нем со слов Майтреи, которого Служанка проводит по всем восьми дворам дома гетеры. Описание этого сада, венчающего осмотр дворов, конечно, не одушев-

⁶³ Ср. в «Плачущем саде»: *«[...] Всё я ли один на свете, / Готовый навзрыд при случае, / Или есть свидетель. // Но тишь. И листок не шелохнется. / Ни признака эги, кроме жутких / Глотков, и плескания в шлепанцах, / И вздохов и слез в промежутке»* или в «Ты в ветре, веткой пробуешь...»: *«У капель — тяжесть запонок, / И сад спит, как плес, / Обрызганный, закапанный / Мильоном синих слез»*.

⁶⁴ К мотиву вслушивания («слышания» и дождя и себя самого) ср. у Пастернака: *«Ужасный! — Капнет и вслушается / [...] / К губам поднесу и прислушаюсь»* и далее — о слезах природы и слезах человека.

⁶⁵ В непосредственном ожидании казни, уже на ее месте, Чарудатта вдруг, не смея верить своим глазам, видит Васантасену и (изумленно): *«Кто ты, пришедшая сюда, подобно ливню / На засухой иссушенную ниву, / Пришедшая в тот страшный миг, когда / Был поднят меч и был я в пасти смерти?»*. В ливень пришедшая в дом Чарудатты, чтобы сказать ему о своей любви, она приходит к нему как спасительница перед, казалось, неотвратимой смертью.

лено тем высоким чувством, что в предыдущем случае. Там — о любви и душе, тут — о «составе» сада и его общей оценке (можно вспомнить, что Майтрея прагматичен и по отношению к Васантасене подозрителен, да и пришел он к ней не по своей воле, а по щекотливому поручению; к тому же в отличие от Чарудатты Майтрея — не столько поэт или метафорист, или сентиментальный описатель⁶⁶, сколько скорее — учетчик, которому нужно оценить объем этого «состава», имея в виду практические цели). И все-таки пренебрежение к описанию Майтреей сада Васантасены не имело бы оправдания, поскольку именно этот «садовый реестр» позволяет восстановить если не дух и настроение сада, то во всяком случае его материю, ее разнообразие и (отчасти) ее великолепие. «Майтрея (*входит и смотрит*). Ну и ну! Как роскошен этот сад! Здесь посажена такая уйма деревьев с чудесными цветами! Между близко стоящими деревьями низко подвешены матерчатые качели, предназначенные для широких бедер молодых красавиц. В нем растет золотой жасмин, шепхалика, малати, малика, навамалика, курабака, атимуктака и много других деревьев. Их цветы опадают сами. Этот сад воистину роскошней, чем небесный парк Нандана. (*Смотрит в другую сторону.*) Здесь в пруду красные лотосы, подобные восходящему солнцу, и потому кажется, что над ним горит утренний заря. *Здесь дерево ашока*⁶⁷ / *С цветами молодыми* / *И всё в побегах юных* / *Красуется, как воин* / *На поле битвы грозной,* / — *Оно в цветах багряных,* / *Как воин в пятнах крови*». Если перевести это словесное описание в зрительный образ, представив себе, как выглядят эти растения в действительности (прежде всего «жасминовые»), то получившаяся картина должна поразить и современного зрителя (как некогда Майтрею) изысканным сочетанием золотых, пурпуровых, багряных, красных, алых, оранжевых, желтых цветов на зеленом фоне листвы (верхний уровень) и «газона», на котором лежат осыпавшиеся лепестки (нижний уровень).

«Природная» стихия Удджайни — за городом, на окраине города, в самом городе — воплощается разнообразно⁶⁸ и описывается достаточно

⁶⁶ Впрочем, в конце следующего ниже описания Майтрея вполне «поэтичен» и не чужд образного стиля, но, похоже, здесь рукой (собственно, словами) видушаки водит сам автор пьесы.

⁶⁷ Ашока (*Saraca Indica*) пользовалась особой любовью индийцев и мифопоэтически связывалась с красотой женщин: прикосновение ноги прекрасной женщины к растению, как считалось, вызывало цветение — появление красивых алых или оранжевых цветов.

⁶⁸ Нужно подчеркнуть, что «природные» реалии Удджайни незаметно поддерживаются мифопоэтическими реалиями, которые, строго говоря, никак не относятся к этому городу, но читательским воображением и типом принимаемой читателем ориентации вовлекаются в сферу «удджайнского». К этому «вовлекаемому» относится и богатейший florilegium (собственно цветы, кустарники, деревья), используемый в сравнениях и метафорах (см. ниже), и образы паремииологии и мифологии (ср. «*Быка, что к хлебу полю рвется,* — / *Нельзя удержать!*»; — «*Пандавы также / Бежали в неведомый лес*»; — «[...] в прудах, из которых нельзя напиться, всегда бывает много воды»; — «*Подобен водоему он, / Что, утолив своей водой / Немало жаждущих людей, / Порою летней высох сам*»; — «*На этом свете бедный человек / [...] / Подобен водоему без воды*»; — «*Каким же будет отверстие? В форме цветущего лотоса? / [...] / Иль*

подробно, во всяком случае детальнее, чем «не-природные» городские объекты, не считая нескольких примеров, но уже на «интерьерном» уровне (сфера культуры). Зато «культурное» в Удждаини более разнообразно по своим типам, чем «природное», и эта черта как бы восстанавливает равновесие «природного» и «культурного» начал в Удждаини и гармонизирует их отношения. Кроме уже отмеченных городских («культурных») урочищ и объектов топография Удждаини в «Глиняной повозке» обнаруживает и целый ряд других локусов разной степени важности и конкретности. Среди них особое место занимает поле на южной окраине города, где сжигают трупы. Именно оно — пространство заключительного десятого действия⁶⁹, и сам вид его ужасен («Второй палач. Вон виднеется на юге поле, где сжигают трупы. Как только приговоренные к смерти увидят его, они тотчас расстанутся с жизнью. Смотри, смотри — *Ты видишь — половину трупа / Терзают тощие шакалы; / Его другая половина, / Что на колу торчит, похожа / На маску с дикою усмешкой...*»). И вот Чарудатта на этом страшном месте. Смерть уже коснулась его своим крылом: с венком приговоренного к смертной казни он стоит перед двумя палачами, которые собираются посадить его на кол; попытки Рохасены, Майтреи, Стхавараки спасти Чарудатту оказались тщетными. Ничто кроме чуда, казалось, уже не могло спасти осужденного И это чудо произошло — в последний момент появляется чуть живая Васантасена в сопровождении Монаха-буддиста, и это появление означало для Чарудатты спасение; барабанный бой оповещал теперь собравшихся не о казни, но о бракосочетании⁷⁰. Но случилось и второе чудо — явился Шарвилака, рассказавший об убийстве Палаки и воцарении Арьяки. Смертный узел развязался, и все неразрешимости разрешились. Южное поле, юдоль печали и смерти, стало местом спасения, счастья, новой жизни. Эта инверсия значения и функции *места сего* дает основания усматривать инверсионные признаки и в образе храма бога любви, у которого впервые увиделись Чарудатта и Васантасена: на пути любви встали злоба, гонения, угроза смерти. Если участь, что храм любви открывает действие, а южное поле закрывает его, то оба эти локуса оказываются не только соотносенными, но и образуют рамку всей пьесы: счастливое начало влечет несчастье; казалось, уже наступивший несчастный конец вдруг оборачивается счастьем.

водосма овального?» и т.п.), и описания неба, небесных явлений, погоды (гроза, жара) и т.п.

⁶⁹ Впрочем, объявлено оно раньше, еще в суде (девятое действие), ср.: «Служитель. Царь Палака распорядился: „Так как он убил Васантасену [...], отвести (Чарудатту. — В.Т.) с барабанным боем на южное поле, где сжигают трупы, и посадить его там на кол“ [...]».

⁷⁰ «Чарудатта. [...] *Любимая моя, ответь, — откуда / Явилась ты, подобно заклинанию, / И гибель отвратила от меня?! / [...] / Спасла ты жизнь мою! Она могла / Из-за тебя утаснуть. [...] / Смотри — и этот красный плащ, / И осужденного венок / Ты в украшенья жениха / Своим приходом превратила! / Ты слышишь барабанов бой? / О казни он оповещал, / Но ты явилась — и теперь / О свадьбе он оповещает!*»

Между храмом как локусом встречи, соединения, жизнесоиздания и южным полем как локусом, предназначенным для разъединения и смерти, — весь остальной город: его части, с которыми так или иначе связано действие (явленное в самой пьесе или данное в пересказе), перечисляемые городские объекты, функция которых делает несомненным их значение и вероятным их местонахождение в городе, наконец, как бы «плавающие» городские детали, которые могут быть непосредственно не связаны с Удджайни (и выступают, например, как элемент сравнения), но «инерционным» потоком прибывают к другим характеристикам Удджайни. В пьесе мелькают и городская площадь, и улицы (с «адресом-направлением»⁷¹ и без него, т.е. улицы вообще, некое их множество), закоулки и перекрестки, рынок и квартал старейшин, игорный дом и «обитель наслаждений», здание суда и тюрьма⁷², дома, дворы, мостовые, водосмы, городские стены и ворота, столб, к которому привязывают слона, и бревна, валяющиеся среди улицы и вызывающие затор движения, и т.п., и все это заполнено людьми — жителями, пешеходами, представителями власти, наконец, вообще толпой⁷³. Несколько примеров: «Я пережевывал пищу медленно, как священный бык на городской площади»; — «я [...], быстро схватив на рынке железную палку, стал звать того дикого охотничьего слона»; — «сейчас даже собаки спят спокойно в закоулках между рыночными рядами»; — «*Не подобна ли рынку гетера?*»; — «Иди теперь ты, отнеси на перекресток жертву для матерей»; — «Мною же, брахманом, люди всюду брезгают, как жертвой, брошенной на перекрестке на съедение собакам»; — «*А ноги [...] / Стучат по этой грубой мостовой*»; — «Ведь он (Чарудатта. — В.Т.) живет в квартале старейшин»; — «Он живет в квартале старейшин, и величают его „почтенный Чарудатта“»; — «Вот идет сюда Матхура, первый у нас из содержателей игорных домов»; — «Дардурака. Я повздорил с Матхурой, хозяином первого игорного дома в Удджайни»; — «*Не она ль — наслажденья обитель, / Место похоти, оргий ночных...*»; — «Стань у восточных ворот на главной улице! Ты — у западных, ты — у южных, а ты — у северных! Здесь пролом в городской стене. Я [...] поднимусь на стену и буду сторожить» и т.п.

Этих естественным образом в речевых партиях персонажей возникающих деталей достаточно, чтобы представить и общий план Удджай-

⁷¹ Ср. улицу, ведущую от храма к дому Васантассны, улицу, ведущую к зданию суда, и т.п.

⁷² Тюрьма — царская, тайная и ужасная. В нее был перевезен из деревни Арьяка, здесь он должен быть убит, отсюда он, убив сторожа и сделав пролом, бежал, чтобы стать царем.

⁷³ Когда обнаружился побег Арьяки из тюрьмы, начальник городской стражи велит искать беглеца в местах, где, в частности, легче всего ему затеряться: «*В садах ищите спешно и в толпе, / И в городе на улице ищите, / И за городом — тоже, и повсюду [...]*». К толпе ср.: «весь город Удджайни (был)» как своего рода удджайнский квантор всеобщности (в словах Карнапураки) — *saala ujjaiṇi [āsi]* (санскр. *sakala ujjayini [āsit]*, где *sa-kala* — ‘полный’, ‘весь’, ‘совершенный-завершенный’, в отличие от *vi-kala* — ‘неполный’ ‘дефектный’, ‘несовершенный-незавершенный’).

ни, и «неподвижное» заполнение города. Очевидно, что и сам план и его заполнение далеки от полноты, но иллюзия города создана, и иллюзорность городской картины доведена до некоего критического («пограничного») градуса, когда, с одной стороны, само читательское сознание, приняв в себя эту картину и осознав ее логику и «направленность», легко включается в домысливание деталей, относящихся к Удджайни, поскольку Удджайни — город и ничто городское ему не чуждо, и, с другой стороны, эта «иллюзорная» картина города начинает впитывать в себя и все остальное, что размещено в этом городе, но, строго говоря, могло бы быть и в других городах, подобных Удджайни⁷⁴.

⁷⁴ И здесь возникает, вероятно, еще одна иллюзия: нам кажется, что все изображенное в пьесе — люди и вещи — «удджайнское» в той мере (или потому), в какой свет этого города упал на них и вырвал их из тьмы анонимности и безымянности, хотя не менее верен и иной взгляд: совокупность именно этих людей и вещей («первичное») формирует образ Удджайни («вторичное»). Наконец, возможно выдвижение и такого аспекта (и наличие такого соответствующего ему типа читательского восприятия), который, не затрагивая проблемы «первичности» и «вторичности», акцентирует внимание на гармонизации обоих этих начал, их совокупном эффекте в создании некоего космоса, который одни распознают как Удджайни с его вещно-человеческим заполнением, несущим и случайные по отношению к городу черты, а другие — как само это заполнение, условно относимое авторской волей к Удджайни, а не к какому-нибудь другому городу.

Семантика цвета в древнетамильской поэзии

Любовь двух любящих надо выражать посредством бракосочетания двух дополнительных цветов, посредством их смешения, а также их взаимного дополнения, через таинственную вибрацию родственных тонов.

Ван-Гог В. Письма. Т. II. М.—Л., 1935, с. 108.

Нет нужды лишний раз говорить о том, что цвет вообще — неотъемлемая категория человеческой культуры. Цветом интенсивно оперируют миф, ритуал, фольклор, пластические искусства. Без цвета никак не обходится и литература, использующая его в качестве мощного фактора эмоционального и эстетического воздействия. Понятно, что в произведениях, в которых ярко выражается индивидуальность автора (скажем, в литературах нового и новейшего времени), цветовые образы могут быть весьма субъективны и составлять часть созданной авторским воображением неповторимой художественной структуры. В ней, конечно, не может совершенно не учитываться понимание цвета, традиционное для культуры, к которой имеет отношение автор, но для произведений (в особенности древности и средневековья), тесно связанных с мифом, ритуалом, религией, в которых семантика и символика цвета нередко, как известно, играют громадную роль, выражая ключевые идеи, понятия, образы, фактор традиции является решающим. Перед исследователем естественно встают вопросы: на чем же основан значимый выбор цвета, в чем смысл тех или иных цветовых образов, производны или закономерны их коннотации?

В связи с древней Индией последней по времени работой о цвете является, по-видимому, раздел в статье Т.Я.Елизаренковой «Мир идей ариев Ригведы», который называется «О цветовом коде ариев Ригведы» [Елизаренкова]. В нем убедительно продемонстрировано громадное значение цветовых характеристик вещей и существ в ведических гимнах, причем отмечается, что к ведийскому периоду подходят, во-первых, принцип классификации, «который предложен для санскритских текстов Ж.Фильоза и который заключался в том, что различение производилось на основании яркости—тусклости, интенсивности—бледности цвета» (с. 480), и, во-вторых, «тип оппозиции цветов, характерный для древних культур вообще, как это было описано В.Тэрнером. В цветовой

* Работа выполнена при финансовой поддержке Международного научного фонда по проекту «Растения в культуре Южной Азии».

системе различаются три основных цвета: белый—красный—черный при иерархии оппозиций: белый—красный—черный» (с. 482).

В настоящей работе предлагается анализ семантики цвета на ином индийском материале — древнетамильской поэзии первых веков н.э., поэзии чувственной, яркой и красочной. Однако прежде чем приступить к их обсуждению на материале ряда древнетамильских текстов¹, сделаем некоторые предварительные замечания.

Цвет — категория непростая. Его восприятие человеком, цветовая номенклатура, оттенки цветов и их семантика разнятся от культуры к культуре. Тем не менее ученым удалось выявить важные универсалии, касающиеся основного набора цветов, воспринимаемых людьми, и стадий освоения ими цветового пространства (см. [Берлин—Кей; Витковский—Браун]). Одной из таких универсалий является понятие макроцвета, обозначающее основной, или фокусный, цвет вместе с его оттенками или с примыкающими к нему другими цветами [Витковский—Браун, с. 50]. Например, красный макроцвет может включать альф, розовый, малиновый, оранжевый, коричневый и т.д.; черный — синий и зеленый; желтый, если он не представлен среди основных цветов самостоятельно, может входить в пространство красного цвета, а может и белого. Если же представлен, то к нему могут относиться оранжевый, шафрановый, золотой, охряный и т.д.

Понятно, что в композиции макроцветов может наблюдаться довольно большое разнообразие, что, конечно, прежде всего зависит от опыта той или иной культуры. Но от этого опыта зависят и значения основных цветов, которые не являются величинами однозначными и абсолютными. Впрочем, по этому поводу в этнографической литературе высказывалась и иная точка зрения — в частности, В.Тэрнером в его известном труде «Цветовая классификация в ритуале ндембу» [Тэрнер]. В этой несомненно интересной и важной работе обращают на себя внимание не только результаты полевых исследований, проводившихся ученым среди африканских племен, но и общие выводы, касающиеся семантики цветов, точнее говоря, цветовой триады: белый, красный, черный. Возникновение и значение этой триады, по Тэрнеру, определяется тем, что данные три цвета «символизируют основные формы универсального человеческого опыта, связанного с отправлением жизненных функций. Во многих обществах эти цвета прямо ассоциируются с определенными жидкостями, истечениями и выделениями человеческого тела. Так, красное есть универсальный символ крови, белое — весьма часто символ грудного молока и семени (иногда также и гноя), а черное соотносится (как мы видели в „Чхандогья упанишаде“) с калом и мочой...» [Тэрнер, с. 100—101].

¹ В этой статье мы приводим примеры из сборников (в скобках даны сокращенные их названия): «Аханануру» (АН), «Аингурунуру» (Аин), «Калиттохей» (Кали), «Курунтохей» (КТ), «Наттриней» (НТ), «Пуранануру» (ПН). Используются также поэмы «Силаппадихарам» («Повесть о браслете») (СП) и «Муллейппатту» (МП).

Ссылка на «Чхандогья-упанишаду» имеет в виду ранее приведенные В.Тэрнером [Тэрнер, с. 97] отрывки, которые мы даем в переводе А.Я.Сыркина:

«Красный образ огня — это образ жара, белый — [образ] воды, черный — пищи. [Так] из огня ушло качество огня, [ибо это] видоизменение — лишь имя, основанное на словах; действительное же — три образа» (VI.4.1).

«Поглощенная пища разделяется на три части. Ее грубейшая часть становится калом, средняя — мясом, тончайшая — разумом» (VI.5.1).

«Выпитая вода разделяется на три части. Ее грубейшая часть становится мочой, средняя — кровью, тончайшая — дыханием» (VI.5.2).

Согласно комментарию Свами Никхилананды, который цитирует Тэрнер, грубейшая часть пищи и воды соответствует черному цвету, средняя — красному, тончайшая — белому. Но в упанишаде есть далее рассуждение и по поводу жара, опущенное В.Тэрнером:

«Поглощенный жар разделяется на три части. Его грубейшая часть становится костью, средняя — мозгом, тончайшая — речью» (VI.5.3).

Этот пассаж особенно ярко показывает, что используемые в упанишаде классификация и соответствия носят умозрительный, метафизический характер в отличие, кстати, от работы с цветом в Ригведе, хотя и в ней, по замечанию Т.Я.Елизаренковой, то, что цвет сакрализован и ритуализован, в ряде случаев уводит его далеко от соответствующей ему физической субстанции [Елизаренкова, с. 483]. В упанишаде же мы имеем дело с явной попыткой древнеиндийской теоретической мысли оторвать цвет от своего носителя, представить его как некую изначальную сущность². По справедливому замечанию итальянской исследовательницы Г.Айхингер Ферро-Луцци, посвятившей часть своей книги об индийских храмовых легендах (*стхала-пуранах*) проблемам цвета, цвета здесь (т.е. в упанишадах) «важнее того, к чему они относятся» [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 135]. По ее мнению, вообще «напрасно искать в человеческом опыте предпочтения красному, белому и черному цветам» [Айхингер Ферро-Луцци, 1984, с. 63].

Между тем сам факт такого предпочтения сомнению не подлежит и подтверждается данными работ В.Тэрнера, самой Айхингер Ферро-Луцци («Другие цвета, кроме красного, белого и черного, редко встречаются в *стхала-пуранах*», — замечает она [Айхингер Ферро-Луцци, 1984, с. 61]), других этнографов³, теоретическими выкладками

² В связи с этим заслуживает упоминания древнеиндийская цветовая характеристика *гун*, т.е. трех качеств, изначально присущих природе-*пракрити*: *раджас* — энергия, активность (красный цвет), *саттва* — спокойствие, уравновешенность (белый), *тамас* — вялость, инерция (черный). Учение о трех *гунах* повлияло на древнеиндийскую систему классификации, о чем свидетельствует взятый из «Чхандогья-упанишады» отрывок.

³ Красноречиво, например, такое свидетельство: для представителей индийского племени ораонов радуга состоит из трех цветов: белого, красного и черного (см.: *Dehon P. Religion and Customs of the Uraons. — Memoirs of the Asiatic Society of Bengal. Calcutta, 1906, vol. 1, № 9, с. 123*).

Берлина и Кзя⁴, а также, добавим, забегая вперед, и древнестамильской поэзий.

Разумеется, существуют какие-то общие и часто весьма устойчивые представления о связи упомянутых цветов с определенными предметами или субстанциями, или, как пишет итальянская исследовательница, «красный, белый и черный имеют свои доминантные значения, но они не обязательно всегда релевантны» [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 136]. Иначе говоря, появление, скажем, красного цвета не подразумевает непременно намека на кровь. Так, «головной убор Красной Шапочки, — продолжает Айхингер Ферро-Луцци, видимо полемизируя с Э.Фроммом, — безусловно не символизирует менструацию, а служит своего рода сигналом, привлекающим внимание читателя или слушателя» [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 136]. Не берясь комментировать этот конкретный случай, подчеркнем, однако, что существуют контексты, в первую очередь, конечно, ритуальные, в которых красный цвет действительно символически представляет кровь или действия и состояния, с ней связанные. Так, приношение ярко-красных цветов адептами богини Кали к подножию ее идола, несомненно, следует рассматривать как субституцию кровавых жертв, типичных для ее культа. Уместно тут вспомнить и о том, что в древней Индии человека, приговоренного к смертной казни, облачали в красные одежды⁵.

Вообще, кровь, пожалуй, наиболее естественный, устойчивый и, можно сказать, универсальный денотат красного цвета (к ней можно добавить еще и огонь) — тут тезис В.Тэрнера убедителен. Очевидна и связь белого цвета с молоком, хотя она не столь универсальна: для северных народов символом белизны скорее всего послужит снег. Впрочем, что касается Южной Азии, то там (как и в Африке) молоко и белый сок млечных растений, олицетворяя идеал белизны, широко используются в ритуалах в качестве очищающих и благодатных субстанций

⁴ Согласно предложенной ими схеме стадийного освоения человеком цветового пространства, первоначально у всех народов существует дихотомия белый—черный, к которой на следующей стадии прибавляется красный, что составляет базу цветовой картины мира [Берлин—Кей, с. 32].

⁵ В качестве примера к теме менструации приведем стихотворение из сборника КТ (157):

Прокукарекал петух, и в ответ ему
Затрепетало от страха мое чистое сердце,
Потому что обнявшего мои плечи любимого
[От меня], словно меч, отсек рассвет наступивший.

Комментируя сборник У.В.Сваминатхаияр на основании доминирующего здесь (хотя и данного имплицитно) красного цвета (меч явно кровавый; рассвет; возможно, гребень петуха) полагает, что героиня завуалированно сообщает здесь о наступлении у нее месячных (что предполагает ее удаление от общества и временное затворничество). Мы видим этот текст в другом ассоциативном ряду (см.: Дубянский А. Исторический взгляд на жанр утреннего гимна в индийской литературе. — Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1983, с. 14), но сама возможность интерпретации его содержания исходя из цветового образа весьма показательна.

[Семека, с. 118—120; Бек, с. 561, 564; Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 37].

Ассоциация черного цвета с экскрементами, вероятно, значима для ндембу, но совершенно не очевидна для других культур, в том числе индийской (рассуждения комментаторов упанишад здесь, конечно, не в счет). В Индии распространено иное представление о семантике черного цвета.

Рассмотрим теперь основные значения цветовой триады в рамках индийской культуры, делая акцент на южноиндийские (прежде всего тамильские) представления и, учитывая то, что, во-первых, в определении этих значений большую роль играет контекст (не только региональный, но и ситуативный), и, во-вторых, то, что одной из важных характеристик цвета — по крайней мере каждого основного цвета — является его амбивалентность: один и тот же цвет может выражать идеи и представления, оцениваемые прямо противоположным образом.

«Красный в южноиндийском контексте, — пишет Б.Бек, — в высшей степени амбивалентен. Часто он используется, чтобы выразить здоровье и жизненное начало. Причина этого — его очевидная ассоциация с человеческой кровью. Однако именно вследствие этой связи красный может также символизировать загрязнение, битву с врагами и даже смерть. К примеру, слово *scmpulam* в тамильском языке имеет двойное значение: „богатая, плодородная земля“ и „кремационная площадка“» [Бек, с. 558]. Б.Бек вторит Айхингер Ферро-Луцци: «В корпусе легенд, который я исследовала, кровь (а следовательно, и красный цвет. — А.Д.) функционирует негативно, как знак насилия и смерти, равно как и положительно, как знак жизни в неживом объекте» [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 136].

В мифологическом плане красный для Индии — прежде всего цвет Шивы, который он заимствовал у своего ведического предшественника Рудры и который, вероятно, связан с представлением о мощной внутренней энергии и огне⁶. Для древнетамильской традиции, однако, не менее значима фигура сына Шивы — Муругана-Сканды, именуемого в ней, в частности, *сеубол* («Красный»), *сеивел* («Красный юноша»). Он является воплощением природной энергии, проявляемой двояко — в битве и любви, и связан с древним культом плодородия и солнца [Дубянский, с. 33, 34]. Недаром один из главных его атрибутов — копье с алым наконечником, воспринимающееся как аналог солнечного луча. «Принадлежащими» Муругану считаются и растения с красными или огненно-желтыми цветами: ветчи, кадамба, кандаль, венгей и др.

В древнетамильской поэзии описания Муругана или даже упоминание о нем чаще всего сопровождаются отчетливо звучащей темой красного цвета. Яркий пример — первое стихотворение антологии «Курунтохей» (КТ):

⁶ Существует довольно распространенная, хотя и окончательно не доказанная гипотеза о происхождении имени Шива от дравидского корня *civa* «быть красным, краснеть».

На красном поле битвы демонов уничтожающих
[От крови] красных стрел, слонов, чьи бивни красны,
И воинских браслетов обладатель — Ссй⁷, — и этот
Холм его покрыт кровавогроздыми цветами кандаль.

Как убедительно показала Б.Бек, для юга Индии весьма характерно функционирование красного цвета в качестве символа высокой температуры и состояний, связанных с нагретостью, жаром, понимаемых как состояния нечистоты и опасности («нечистота в общем нагревающая» [Бек, с. 562]). К ним относится, помимо болезни и смерти, ряд периодов в жизни женщины: половое созревание, любовная страсть, менструация, беременность, деторождение. В тамильском языке значение красного цвета передается корнями *се* «красный» и *сива* «краснеть».

Белый цвет в Индии связан в основном с положительными коннотациями. Это цвет блага, процветания, стабильности, прохлады (белый зонт царя символически охраняет землю и подданных, оберегает их от жгучих лучей солнца [Бек, с. 588]). С белым связано и понятие чистоты, в том числе ритуальной. Этим цветом обозначается *варна* жрецов-брахманов, в белые одежды облачен Брахма, бог-создатель. В иконографии индуизма белыми изображаются Баларама, брат и сподвижник Кришны; Вараха — вепрь, спасший землю от потопа, одно из воплощений Вишну; слон Айравата, на котором ездит царь богов Индра; Камадхену — небесная корова, приносящая благо и исполняющая все желания; Нандин — бык, на котором ездит Шива.

Что касается негативного аспекта белого цвета — в частности, распространенной во многих культурах его ассоциации со смертью, то в Индии, как нам представляется, этот аспект обнаруживается в первую очередь в связи с семантикой тех предметов, которые являются его носителем. Так, известная деталь иконографии Шивы — висящая на его шее гирлянда белых черепов — несомненно указывает на смертоносную, разрушительную функцию этого бога. Тем не менее стойкой символики — такой, скажем, как у племени консо в Эфиопии, для членов которого понятие белизны неотделимо связано со зрелищем иссушенных костей животных [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 135], — тут не возникает. Для индийской культуры характерно более сложное отношение к белому цвету, которое можно продемонстрировать на примере известного атрибута шиваитского же культа — так называемого «священного пепла» (*bhasman, vibhūti*). Добываемый сжиганием сухого коровьего навоза, он используется шиваитами в качестве аналога пепла с кремационных площадок, в клубах которого танцует Шива и которым он покрыт с головы до ног. Этот пепел символизирует прах, смерть, гибель вселенной, которую Шива сжигает в своем танце, но в то же время мыслится шиваитами как предмет, обладающий колоссальной силой: покрывая тело аскета (в том числе тело самого великого аске-

⁷ Ссй — Отпрыск, Сын [Шивы] — одно из имен Муругана. Иногда трактуется как производное существительное от корня *се* со значением «красный».

та — Шивы), пепел как бы сдерживает накопленную ценой подвижности энергия.

Существует еще один негативный аспект белого цвета, который можно вычитать из тамильской поэзии. Белизна может означать предельную степень нагревания, жара («белое каление»). С такого рода белизной мы встречаемся в описаниях так называемого района палей, пустынного ландшафта, выжженного летней засухой, где «сверкающий жар облекает, словно покрывалом, пустынную и совершенно безводную дорогу» (НТ 99, 3—4; 43,1). Покрывало это, несомненно, белое, ибо в КТ 154 жара сравнивается со слезшей со змеи кожей (1—2), а с ней, в свою очередь, в ПН 397,15 сравниваются белоцветные одежды, которыми царь награждает певцов.

В тамильском языке для обозначения белого цвета используются два корня: *ve!* «белый, серебристый» и *vā!* «белый, чистый» (последний, возможно, восходит к санскритскому *vāla*, одно из значений которого «белый хвост яка»).

Нередко отмечается весьма характерное для индуизма пристрастие к сочетанию красного и белого цветов, очевидное и для обыкновенного наблюдателя. В стхала-пуранах, как сообщает Айхингер Ферро-Луцци, оно часто представлено мотивом смешения крови с молоком, хотя могут быть использованы и другие носители цвета [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 139]. Упоминает исследовательница и о знаменитых налобных знаках шиваитов (три горизонтальные полосы и красная точка) и вишнунтов (белая «ижица» и внутри нее — красная вертикальная черточка), но странным образом придает им лишь эстетическое значение: «Возможно, кто-то находит шиваитский знак слишком монотонным и оживляет его добавлением красной точки» [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 139]. Между тем по крайней мере одно из символических значений этих знаков (именно то, что связано с их цветовым решением) хорошо обосновывается работой Б.Бек, в которой выявляется трехчастная структура большинства южноиндийских ритуалов (по существу, «ритуалов перехода»): от данного состояния (символизируемого белым цветом) через период нестабильности, перемены (нагревание, нечистота, красный цвет) к состоянию обновления, очищения, блага [Бек, с. 556—557]. Если перевести эту схему из временного ряда в пластический, то мы получим фигуру, где красное оказывается в окружении белого, что означает охлаждение возбужденной и потенциально опасной энергии, контроль над ней.

Необходимость такого рода «обволакивания» опасности белым цветом определяет облик и антураж многочисленных охранительных и очистительных ритуалов, широко практикуемых в Южной Индии. В высшей степени показательно, например, описание ритуала, совершаемого на Цейлоне (регионе, культура которого во многих отношениях близка южноиндийской) во время достижения девушкой зрелости, т.е. после первой менструации. Ее изолируют от всей семьи и запирают в отдельном доме или комнате. Если возможно, их огораживают белой

веревкой. В «благоприятный момент», определяемый гороскопом, голову, лицо и тело девушки покрывают белой тканью и ведут ее в место для омовения. Здесь ее трижды омывают водой со всякими снадобьями; считается, что лучше всего употреблять молоко. Сюда же приносят горшок с загрязненными вещами и после омовения разбивают его о дерево, источающее млечный сок. Участникам обряда подают рис, сваренный в молоке. В доме, украшенном белыми тканями, куда возвращается девушка, сооружают бассейн; его заполняют водой или, что более желательно, молоком [Семека, с. 118—119].

Такой же механизм защиты просматривается и в обычае ношения белой одежды вдовами, с которыми в Индии связано представление о нечистоте и опасности. И в этом же состоит одна из функций упоминавшегося выше белого пепла, покрывающего и тело Шивы, и тела аскетов, исполненные подвижнического жара.

Наиболее противоречивой и в то же время интересной представляется трактовка индийской культурой черного цвета. Негативное отношение к нему в первую очередь самым естественным образом определяется тем, что он воплощает и тьму, и вообще связан со страхом, опасностью, смертью. Бог смерти Яма нередко изображается едущим на черном буйволе, черна злоедающая фигура Шани, бога, олицетворяющего неблагодетельную планету Сатурн (на что обращает внимание Айхингер Ферро-Луцци [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 135]), а сама планета в древнетамильской поэзии именуется «черной звездой» (*maimīṇ*, ПН 117, 1). Черна и устрашающая, кровожадная богиня Кали (букв. «Черная»), но в то же время и она, и черный, или синий, Вишну, и его воплощение Кришна (букв. «Черный») относятся к любимым и почитаемым в Индии богам.

Определяя значение черного цвета в индийском контексте и оставляя в стороне его социальные импликации, связанные с восприятием ариями аборигенного населения и с формированием четвертой *варны* — *шудр*, низкородивших, противопоставленных высшим *варнам* «дваждырожденных» (т.е. *брахманам*, *кшатриям*, *вайшьям*)⁸, заметим, что в Индии черный (*kṛṣṇa*) объединяется и порой сливается с цветом, обозначающим именем цветка темно-синей водяной лилии, или лотоса *pīla* [Фильоза, с. 305]. Этот цвет соотносится с цветом дождевых туч (СП XI, 35), океана (АН 40, 2), покрытых зеленью гор (АН 222, 1), горных озер (НТ 101, 2); с цветом оперения павлина («Повесть о браслете» так и называет павлина синей птицей — *pīlapparaṅgai* — СП XXIV, 14) (ср.

⁸ Само санскритское слово *варна* (*varṇa*), как известно, обозначает цвет, который играет определенную роль в традиционной социальной классификации. С *брахманами* — жрецами ассоциируется белый цвет, с *кшатриями* — воинами — красный, с *вайшьями* (земледельцами и ремесленниками) — желтый и с *шудрами* — слугами — черный. Эта классификация, по мнению Ж. Фильоза [Фильоза, с. 305], имеет теоретический характер и отражает профессиональное деление общества. Впрочем, в связи с черным цветом можно говорить и об этническом факторе — аборигенное население Индии, отнесенное ариями к социальным низам, обладало темным цветом кожи.

употребление *nīla* — «иссиня-черный», «темно-синий» в Ригведе [Елизаренкова, с. 481]). Этот же цвет присущ Вишну (*nīlamēṇi netiyōṇ* — СП V, 172), которого часто называют богом цвета моря (*kaṭal vaṇṇaṇ* — СП XVII, 31), а также сравнивают с дождевыми тучами. Выразительный пример такого развернутого сравнения мы находим в начале поэмы «Муллейпатту»:

Как Вишну с диском боевым
И раковиной, закрученной направо,
К груди которого прижалась Лакшми.
[Как Вишну], кто громадный мир измерил,
Поднявшись во весь рост,
И с рук которого вода стекала, —
Так в этот вечер грустный и недолгий
Грядя тяжелых туч,
Холодную водой из оксана напосенных,
Вздымаясь над горами,
На землю проливается дождем.

Предметом, служащим в индийской традиции эталонным носителем цвета, о котором идет речь, является сапфир (*maṇi*). С ним, например, сравнивается океан (НТ 202,8), пруд (Кали 35,5), ярко-голубые цветы дерева ноччи (НТ 84,9). Сапфироцветным, наконец, часто называют и Вишну, причем в ПН 56,5 поэт сравнивает его тело с прекрасным или священным сапфиром (*tirumaṇi puraīyut mēṇi*), возможно подразумеваемая камень, называемый Каустубха, который фигурирует в известном мифе о пахтании океана богами и асурами и который украсил собой грудь Вишну, став одним из его атрибутов.

Из всего вышесказанного становится очевидным, что черный макроцвет в Индии включает в себя синий, зеленый, голубой и по связи с основными его носителями, несомненно, выражает идею плодородия, природного изобилия, богатства и блага.

В тамильском языке черный цвет обозначается словами *mai* (с оттенком нечистоты, грязи); *iru* (производное от него *iruḷ*, ночь, тьма); *karu/kari*; *nīlam* (заимствование из санскрита) и *mā*. Последнее семантически ближе всего к *nīlam* и весьма значимо в мифологическом плане. От корня *mā* происходят тамильские имена Вишну/Кришны — *māl*, *tirumāl*, *māyōṇ*.

Помимо триады красный—белый—черный, семантика которой была рассмотрена выше, хотя и в самых общих чертах, упомянем еще об одном важном цвете. Б.Бек включает его в число основных для южноиндийского региона цветов, и они, таким образом, составляют следующий квартет: белый, красный, зеленый/желтый и голубой/черный [Бек, с. 558]. Данный порядок их перечисления, по наблюдению исследовательницы, отражает их иерархию в культуре Южной Индии, что, однако, вызывает сомнение хотя бы потому, что семантика черного, как мы видели, связана с жизненно важными представлениями, что не по-

звояет выводить его за пределы основной триады⁹. Различные, с нашей точки зрения, зеленый и желтый в дравидских языках, как правило, обозначаются словами, производными от одного корня *рас*, имеющего основное значение «свежесть», «молодость». То есть, зеленый в данном случае — светло-зеленый, тогда как темно-зеленый, как мы видели, входит в состав макроцвета черный/синий. Употребляемый в современном тамильском языке термин для обозначения желтого цвета *тайса* есть, собственно говоря, название шафрана, из корней которого изготавливают порошок, носитель этого цвета. Заметим, что в древнетамильском языке слово *тайса* в качестве термина цвета не употребляется, зато широко представлено слово *роп* «золото». Как цветовой термин оно, впрочем, также несамостоятельно, так как семантика его жестко связана с определенным предметом. К тому же сам золотой цвет функционирует в тамильской культуре как бы в расщепленном виде, тяготея к двум различным цветам — красному и зеленому/желтому, что, вероятно, связано с различением двух разновидностей золота, обозначаемых как *сетроп* — «красное золото» (червонное?) и *раситроп* «зеленое золото». Семантику «золотого цвета» в древнетамильской поэзии мы ниже обсудим более подробно, а пока заметим только, что и ему присуща известная амбивалентность. Конечно, в первую очередь золотой — цвет, символизирующий высшую ценность, богатство и благо, но в то же время, несомненно, это цвет увядания и гибели.

Другие цвета и оттенки, если они упоминаются поэтами, либо весьма специфичны, например *pukar māṇ* (ПН 152,3) «буро-пятнистая антилопа»; *pukar muka uṇṇai* (НТ 158,1) «слон с буро-пятнистой мордой», либо обозначаются редкими, окказиональными терминами: *kapila* (ПН 337,11) «рыжий» (заимствование из санскрита); *ōri* (ПН 109,7) «темно-синий оттенок меди», либо даны описательно (в сравнениях), как, например, в таких строчках из поэмы «Муллейпатту»: «воины ставят рядами щиты, подобные висящим на трезубце одеждам брахмана, пропитанным камнем» (МП 37—39). Это выражение подразумевает охряный цвет и одновременно указывает на процесс окрашивания материи охрой.

Цвет вводится в ткань древнетамильской поэзии несколькими способами. Во-первых, прямо, в качестве простого атрибута: «красный плод» (АН 21,20), «чернорукий кузнец» (ПН 21,8), «белый песок» (ПН 36,5), «золотые гроздья венгей» (НТ 151,9). Иногда употребляет-

⁹ Б.Бек откровенно проецирует на южноиндийский материал древнюю схему *варн*, что нам представляется некорректным. Вообще, сама постановка вопроса об иерархии цветов в данном случае неправомерна. Как явствует из работы Б.Бека, важна семантика не только отдельных цветов, но и их сочетаний. Что же касается оценки черного цвета, то укажем на примечательное словоупотребление в АН 138,19: *nal nīṇam maruḷum aru viṭar* — «благый цвет напоминающие расселины в горах». *Nal nīṇam* — явная тамильская калька санскритского слова *suvarṇa* — букв. «благый цвет», означающий «золото». Однако тамильский текст делает сравнения темных расселин не с золотом, а с темным «благим цветом», т.е., конечно, сапфиром.

ся само слово «цвет» (*nīrat* или в отдельных случаях заимствованное из санскрита *varṇam*): «белоцветный бык» (АН 193,5), «темно(сине)-цветный океан» (АН 2,40), «сапфироцветный пруд» (Кали 35,5). Во вторых, — и это, конечно, более интересно — с помощью сравнений, в которых объект обладает заранее известным цветом и является его носителем. Тут могут быть разные случаи. Наиболее типично обыкновенное сравнение предмета с предметом по признаку цвета (а если по набору признаков — размер, форма, фактура, — то с включением цвета): «тело, похожее цветом на золото» (КТ 319,6), «короткие ветви кайа с многочисленными цветами, словно сапфиры» (НТ 242,3—4); «огонь напоминающая цветущая ветвь» (АН 41,3); «бутоны нежностебельного муллей, похожего на зубы» (КТ 186,2—3); «кукушка, похожая на пробирный камень с блестками на нем» (КТ 192,3—4); «темные склоны гор, подобные Майону-Кришне, сверкающие серебристые ручьи, подобные Балараме» (НТ 32,1—2). Иногда третий член сравнения лексически не выражен, и сравнение дается имплицитно, метафорически, с использованием характерной для дравидских языков именной атрибутивной конструкции: *nilavumaṇal* — букв. «луна песок», т.е. «лунный, цвета луны песок» (НТ 183,3); *maṇivāyūkakkai* — «сапфироклювая ворона» (АН 319,3); *māri yāṇai* — «облаковидный слон» (НТ 141,2); *pīliyoṇṇorī karuviṭai* — «павлинохвостопятнистый цветок карувилей» (КТ 110,4). Примечательным вариантом сравнительной конструкции является своеобразное сочетание деепричастия со сравнительным словом: «белый песок, словно видишь (букв. „словно видя“) молоко» (АН 400,15); «черностебельный ноччи, словно сгрудившиеся (букв. „сгрудившись“) сапфиры» (ПН 272,1); «песчаные дюны, словно громоздятся (букв. „громоздясь“) луна» (НТ 169,3). Иногда глагольные конструкции используются поэтами при создании довольно сложных и даже прихотливых образов с целью передать трудновыразимые оттенки цветов, их сочетаний или фактурные особенности предметов: «красивый темный цвет тела, исчезающий, словно сдирают кожу с круглого трубчатого ствола лилии амбаль, растущей в воде» (НТ 6,1—2); «обширные белые солончаки, словно кожу мнут» (ПН 193,1); «красный рис смешался с белым, словно цапля с лагуны разорила гнездо красных муравьев с их яйцами» (НТ 180,1—2).

Глагольные формы употребляются поэтами и в тех случаях, когда необходимо запечатлеть динамику цветовых изменений: «ее лоб принял цвет золота» (АН 152,1—2); «безупречно белые цветы муллей обрели красоту красного неба» (КТ 108,3—4); «покраснел диск солнца, коснувшись гор» (НТ 187,2).

Когда цвет вводится в поэзию посредством называния предмета — объективного носителя цвета (солнце, луна, кровь, сапфир, бивни слона, соль и т.п.), затруднений с его идентификацией не возникает. Но в ряде случаев правильное восприятие цветового образа предполагает знание реальных, в первую очередь ботанических, так как древнетамильская поэтическая палитра в значительной степени складывается из

окраски растений и их цветов. Разумеется, те, кому предназначалась поэзия, таким знанием обладали и могли оценить создававшиеся поэтами цветковые ансамбли, даже если цвета как таковые не были названы; например:

Нежногроздый кондрей, нежноцветный кайа,
Травянистолистый ветчи, пидаву, талаву,
Куллей, курунду, кодаль¹⁰ —
[Из них], растущих на опушках, в горах, в лесах сплетенные
Благоуханные венки надели пастухи.
(Кали 103, 1—4).

В большинстве случаев, однако, поэты, несмотря на очевидную узнаваемость цветковых характеристик растений, не довольствовались простым перечислением их имен, а предпочитали использовать уточняющие цвет сравнения или метафоры. Вот как описан в «Муллейпатту» лес в начале сезона дождей:

Расцветает сурьма пышнолистного кайа,
Брызжет благим золотом выпустивший свои соцветья кондрей,
Разжимает ладони густобутонный кодаль,
Цветет кровь многолепесткового тондри.
(МП 93—96).

Интересно, что «собранные» в этих фрагментах «букеты» представляют полный комплект основных макроцветов, чем символически выражается высшая степень раскрытия благодатных производительных сил природы. Здесь цвета важны в их единстве, комплексе, но нередко на первый план могут выходить разные их сочетания или один какой-нибудь цвет. Ярким примером такого рода может послужить известное стихотворение ПН 4, посвященное восхвалению одного из царей династии Чола.

Запачканы мечи, дающие победу,
И неба красного красе они подобны;
А ноги воинов, что обретают поле битвы, —
На них браслеты все разбиты, —
Рогам убийственных быков подобны.
Щиты, что ливнем стрел пронзаемы,
Мишеням, когда тверд прицел, подобны.
А кони, что бегут туда, куда их направляют
Ударами уздечек, — так что пасти красны, —
Вцепившимся в загривок антилопы тиграм яростным подобны;
Слоны, что, надвигаясь на ворота крепостей, их бьют
Своими бивнями тупыми, белыми, что покраснели,
Людские жизни пожирающему смерти божеству подобны;
А ты при появлении своем великолепном на колеснице золотой
С конями быстрыми, чьи гривы развеваются,
Красив, как солнце красное,
Встающее, вздымаясь, из пучины океана.

¹⁰ Ветчи и кодаль цветут красными цветами, жасмин талаву — розовыми. Пидаву — кустарник с белыми цветами. Упоминание курунду (дикого лимона) и куллей, видимо, подразумевает общую темно-зеленую окраску растений.

Из-за того, что ты таков, —
Как матери лишенное голодное дитя,
Стенает непрерывно страна врагов, разгневавших тебя.

Красная цветовая тональность этого произведения сомнений не вызывает. На лексическом уровне красный цвет представлен в четырех строках, но фактически он «красной нитью» пронизывает весь текст: цепочка образов варьирует тему крови (которая, в свою очередь, не названа и лишь подразумевается: мечи, ноги воинов, рога быков, конские пасти, бивни слона — все в крови) и завершается сравнением царя с красным солнцем. К этому надо добавить еще упоминание золотой колесницы и щитов, цвет которых, судя по приведенному на с. 57 пассажи из «Муллеппатту», охряный.

Ясно, что красный цвет, создавая образ кровавой битвы, символизирует вместе с тем воинскую мощь, свирепость, неукротимость — качества, неотъемлемые от героического идеала древности. Он же создает и специфическую тамильскую мифологическую ассоциацию героя с Муруганом-Скандой, воплощением этого идеала.

В другом стихотворении из ПН (271) красный цвет также символизирует героизм (в данном случае рядового воина), но он дан в сочетании с другим цветом — синим, в сложном динамическом образе, для раскрытия смысла которого необходим специальный комментарий.

Укорененного в земле, не знающей безводья,
Черностебельного, глаза чарующего ноччи синцветного гирляндами
Окутали свои широкие и нежности исполненные лона
Изящными брильянтами украшенные девушки, — мы это видели.
Со страшной кровью смешанные, цвет свой изменившие
Гирлянды, их приняв за мясо, на куски разрубленное,
Схватил и тащит в небе коршун, — теперь мы это видели!
Ведь их носил геройство возлюбивший юный воин.

Ноччи — синий, точнее, голубой цветок, символизировавший в древнетамильской культуре девичью невинность и ее охрану, отчего и использовался описанным выше способом. В то же время в другом, героическом контексте он служил символом воинской операции, связанной с защитой города от врага, и гирлянды из ноччи надевали участвовавшие в операции воины. Кровь на этих гирляндах — знак нарушения девственности — в данном случае свидетельствует о падении города, о гибели его защитников. И если в предыдущем стихотворении, несмотря на обилие крови, красный цвет все же выглядит как цвет воинской славы, то во втором связанный со смертью аспект его семантики воспринимается явно сильнее, а цветовой контраст, к которому прибегает поэт, резко усиливает присущую описанной ситуации интонацию трагизма.

Приведенные стихотворения — яркие примеры использования семантики цвета в героической поэзии (поэзии *лурам*), но в целом гораздо более систематически она используется в поэзии любовной (*ахам*). Здесь в первую очередь надо говорить о ее героях.

Мы уже писали (см. [Дубянский, гл. III]) о том, что герои поэзии — безымянные и стандартные образы, за которыми просматриваются фигуры древнетамильского мифа, в первую очередь — Муругана и его возлюбленной Валли, которые представляют жизненную производительную энергию природы в ее мужском и женском аспектах, а их слияние обеспечивает даваемые ею изобилие и благо. Не случайно поэтому эти образы, создаваемые посредством в основном внешней, т.е. портретной, характеристики, так насыщены семантикой плодородия. Выражается она и цветом, играющим определенную, хотя и неравнозначную роль в описании героев.

Так, с героем, как можно предположить заранее по его ассоциации с Муруганом, должен быть связан красный цвет. Вводится он, впрочем, скупое, в основном частым упоминанием груди героя, натертой красноватой сандаловой пастой или сандаловым порошком (КТ 161,1; 321,1; НТ 168,10 и др.). Говорится о том, что он приходит на свидание, украшенный гирляндой или венком, но из чего они свиты, уточняется не всегда. В АН 48,8—9 поэт сообщает, что венок свит из красных лилий (*ceṇkaḷunīr*), и мы можем смело предположить, что в других случаях речь также идет о красных цветах (ветчи, кандаль, кадамба), поскольку прототип героя носит именно такие венки и гирлянды.

Цветовая характеристика героини более изощрена. Прежде всего обращает на себя внимание общий цвет ее тела — тот самый глубокий и богатый темный, о котором говорилось выше как об индийском черном/синем макроцвете. Он обозначается в поэзии корнем *mā*, который одновременно обозначает и манго, молодым побегам которого (*māntalīr*) часто уподобляется тело героини, обладающее, как это выражено в поэзии, «манговой красотой» (*māmai kavin*). Героиня вообще нередко именуется *māyōl* («темная»), что, кстати, составляет отчетливую женскую параллель тамилскому имени Кришны (*māyōṇ*). Ее тело часто уподобляется темно-синему цветку куриньджи (НТ 301,2), сапфиру (АН 172,17), павлину (АН 158,5). Черный тон в портрете героини усиливается еще двумя деталями: подведенными сурьмой глазами (*mai uṇkaḷ* или просто *uṇkaḷ* — «поглощающие черноту глаза»), которые похожи на лилию кувалей (НТ 6,3), лилию нилам (ПН 111,3; Кали 33, 28), лилию нейдаль (Кали 39,44), и черными волосами (*iruṇkūntal*), которые цветом напоминают опять-таки сапфир (АН 3,10), черный речной песок (АН 142,18; 102,10), шею павлина (НТ 264,45), ночную мглу (НТ 155,4).

Как мы отмечали [Дубянский, с. 94], темный цвет тела героини вкупе с растительными мотивами ярко символизирует присущую женщине энергию, которая ассоциируется с представлениями о природных началах плодородия, изобилия, блага. Одновременно он подчеркивает чувственный, эротический аспект женской красоты¹¹.

¹¹ Об эротичности темной женской кожи пишут [Айхингер Ферро-Луцци, 1987, с. 135] и [Тэрнер, с. 85].

Резко контрастирует с общим темным обликом героини ее лоб — «сверкающий безупречной белизной, словно молодая луна» (АН 192, 1—2), «подобный месяцу» (КТ 226,2—3), вообще — белый, блестящий (НТ 42,5; 72,10; 108,8 и др.). Это своеобразная эмблема одного из главных достоинств женщины — ее добродетели, целомудрия, в первую очередь супружеского [Дубянский, с. 126—127]. Белизна здесь — предельное и совершенное воплощение идеи чистоты, которая понималась в древнетамильской культуре не столько в абстрактно-этическом плане, сколько в плане ритуальной структуры, упоминавшейся выше. Белый — цвет блага, так как способен «держат» нечистоту и опасность, происходящие в данном случае из неблагоприятного аспекта женской энергии, которая в случае избыточного накопления и недостатка контроля над ней приобретает губительный характер.

Этот аспект, символизируемый красным цветом, также присутствует в обобщенном портрете героини и, хотя упоминается редко, представляется нам весьма многозначительным. Если не считать красного цвета женских пальцев, «похожих на цветок кандаль» (КТ 167,1), по причине употребления киноварного лака (детали, имеющей явно эстетический смысл), то речь в основном идет о глазах героини — «покрасневших» (НТ 44,2), «красных, словно кончики бивней слона, свалившего тигра» (НТ 39,5—6), «с красными прожилками» (НТ 16,9). Покраснение глаз — несомненный признак гнева, ярости или мучений, т.е., вообще говоря, возбужденного состояния внутренней энергии¹². Таким образом, посредством цвета образ героини сопрягается с типичной для тамильской культуры мифологемой исходящей от женщины опасности, роднящей ее с целым рядом гневливых дравидских богинь, нуждающихся в постоянном ритуальном «охлаждении».

Как видим, цветовой комплекс является в высшей степени важным, если не сказать ключевым, средством создания семантически насыщенного поэтического образа героини. Это становится еще более очевидным при анализе центральной для древнетамильской любовной поэзии ситуации разлуки. Ее канон подразумевает драматические изменения в облике героини: она худеет, так что браслеты соскальзывают с рук, не ухаживает за собой, плачет. Гибнет ее телесная красота, заключающая в себе природное, растительное начало плодородия, и гибель эта находит самое выразительное воплощение в изменении цвета тела. Изначально темный, благодатный, он тускнеет и поглощается характерной бледностью и желтизной, которая поражает и тело, и лоб, и даже глаза. Этот цвет, цвет увядания, высыхания, тления обозначается существительными *rasalai*, *rasarpi* (производными от глагола *rasa*, несомненно восходящего к корню *ras*, упоминавшемуся выше при разговоре о зелено-желтом макроцвете). Показательны сравнения, употребляющиеся

¹² Очень показателен такой пассаж из «Брихадараньяка-упанишады»: «В глазу есть красные прожилки, и через них с ним соединяется Рудра» (Брихадараньяка, раздел Мадху, II, 2,2).

поэтами при описании этого цвета, который мы условно называем «цветом разлуки»: он появляется «словно среди сапфиров — золото» (НТ 304,6); он подобен золотистым цветам бирам (АН 45, 7—8), кондрей (в КТ 183,1—2 говорится о том, что бутоны кондрей подобны героине, когда по ее телу распространяется цвет разлуки). «Я стала как раздавленные побеги», — жалуется героиня в КТ 289,3, а в КТ 399 «цвет разлуки» сравнивается с ряской в деревенском колодце: когда любимый обнимает, он отступает, словно эта ряска, когда черпают воду; и распространяется вновь, когда уходит любимый — и тот, кто брал воду.

Приведенные примеры, в особенности последний, кстати говоря, ясно показывают, что мы имеем дело с поэтической реальностью, в которой большое значение имеет момент игры, и по ее правилам возникновение «цвета разлуки» происходит как бы автоматически и мгновенно. В двустииши из «Тируккурала» (1187) это доведено, кажется, до предела:

В объятьях я его была. Потом слегка подвинулась —
И в той же мере меня разлуки цвет тотчас же охватил.

Нам уже приходилось писать о том, что древнестамильская поэтическая реальность создается в значительной мере на основе другой реальности — ритуальной. В частности, ситуация разлуки сконструирована по схеме ритуала перехода [Дубянский, с. 127—128], и ее завершение, т.е. соединение героев, представляет собой третью его стадию, связанную с восстановлением нормы, обновлением. Восстанавливается и красота героини, возвращается прежний темный цвет ее тела («ее сурьменные глаза, выцветшие и ставшие в разлуке похожими на цветок кондрей, обрели белую красоту лилии из горного озера» — Аин 500,1—3).

Можно утверждать, что трехчастная схема ритуала, характерная для южноиндийских ритуалов жизненного цикла (и храмовых), в поэзии при описании ситуации разлуки сохраняется, однако ее символическая цветовая интерпретация совершенно иная. Если в ритуале мы имеем последовательность цветов: белый—красный—белый [Бек, с. 556], то в поэзии она выглядит так: черный (+ белый)—зеленый/желтый—черный (+ белый). Смысл последовательности, в сущности, тот же: норма—отход от нормы—восстановление нормы и обновление, и это лишний раз доказывает, что при определении функции цвета важна не только его семантика, взятая обособленно, но и контекст его употребления, в частности его сочетание с другими цветами.

В связи с этим неизбежно встает вопрос и о роли цвета в том специфическом контексте, который составляет своеобразие древнестамильского поэтического канона, а именно в системе пяти тем-*тиней*, т.е. ситуаций в их совокупности с пятью природными ландшафтами: горами, пастбищами, речными долинами, морским побережьем и пустынной местностью. Иначе говоря, интересно выяснить, существуют ли особые функции цвета в каждой теме, если да, то каковы они и в чем состоит

разница между темами в этом отношении. Сразу нужно оговориться, что цветовая характеристика героев в принципе от темы не зависит, но ее постоянно следует иметь в виду, так как она находит соответствие в цветовых деталях пейзажей, составляющих фон поэтических ситуаций.

Как мы уже отмечали, соединение героев прямо в древнетамильской поэзии не изображается, а передается через образы природного окружения как слияние мужского и женского начал. Цвет при этом играет немаловажную роль, как, например, в известном стихотворении КТ 40:

Моя мать и твоя мать — кем доводились друг другу?
В каком родстве состояли наши отцы — мой и твой?
Как я и ты узнали друг друга?
И все же, подобно красной земле и воде дождевой,
Смешались наши любовью наполненные сердца.

Образ, построенный на смешении двух цветов, красного и белого (в тамильской поэзии бегущая вода описывается как белая), передает символически любовное соединение героев, и, конечно, не только союз их сердец. Красный, как мы знаем, цвет героя (Муругана), а белизна и влага — качества, присущие героине. С другой стороны, красный цвет также может символизировать женщину, охваченную страстью, а льющиеся с неба струи дождя в мифологически окрашенном контексте легко ассоциируются с мужским семенем [Дубянский, с. 118]. Как бы то ни было, идея соития мужского и женского начал находит яркое пластическое выражение, хотя сам образ может быть трактован двояко, что подтверждает тезис В.Тэрнера о том, что «однозначной связи между цветом и полом не существует» [Тэрнер, с. 73]. Такая связь опять-таки зависит от контекста или от того, какой предмет является цветоносителем. Так, дерево венгей с его яркими огненно-золотыми цветами является безоговорочным атрибутом Муругана и героя, их символом и, можно сказать, растительным их субститутом. Белые же цветы жасмина муллей сочетаются только с женским образом. «Женским» цветком является и сапфировоподобная лилия кувалей, однако сам цвет сапфира может, как мы видели, ассоциироваться и с мужским началом — с Малем-Вишну.

Поэзия *куриньджи*, содержанием которой является тайная любовь и добраное соединение героев на фоне покрытых лесом гор, представляет основную цветовую триаду вполне отчетливо: часто упоминаются красные цветы венгей и кандаль, просо, называемое золотым (КТ 105,1) или красным (КТ 335,2); постоянные предметы пейзажа — серебристо-белые ручьи («серебристый бегущий ручей, словно видишь море при восходящей луне» — КТ 315,2), а также темно-синие, подобные сапфирам, павлины; озера с водой синего цвета (НТ 334,11: «чистоводное сапфировое озерко»), темные лилии-кувалей, в них распускающиеся.

В поэтической системе темы *куриньджи* полнота цветовой палитры, несомненно, выражает идею полного раскрытия производительных сил

природы (ср. выше, с. 59), а она, в свою очередь, символически представляет исключительно важный для данной темы мотив «созревания» героев, их готовности к браку (в первую очередь имеется в виду героиня). По отдельности же вышеупомянутые или другие, менее значительные цвето-пластические детали могут быть использованы поэтами как своего рода намеки на героев или на их взаимоотношения. Например:

Когда цветы венгей, чей черен ствол, запрудный камень осыпают,
Он выглядит детенышем большого тигра.
К его, в таком лесу идущего, ночному делу тайному
Немилостива ты, белая луна!

(КТ 47)

Здесь золотисто-красные цветы венгей и луна, конечно, символы героев, причем известно, что их сочетание в таком виде (созревание цветов и полнолуние) считается благоприятным для брака знаком. Этим, однако, смысл образа данного стихотворения не ограничивается. Упоминание о тигре (с которым связана кровь) намекает на опасность тайных свиданий, а обращение к луне подразумевает угрозу раскрытия тайны. Все вместе должно подтолкнуть героя к решению жениться на героине.

Мотив опасности тайных свиданий находит наиболее яркое воплощение в одном характерном и настойчиво повторяющемся в поэзии *куриньджи* образе: борьбе тигра со слоном.

Здравствуй, подруга! Не вижу ее, к нам ведущую —
Скрытую в скалах и бьющую ноги камнями,
Мраком покрытую, бьющим глаза,
Ту, у которой лежавший в расселине яростный тигр,
Прыгнув на бурю морду слона и страдать его заставляя,
Пьет его кровь и затем свои жирные щеки и пасть
Тычет в венгса соседнего ствол, —
Ту, по которой приходит к нам житель гористой страны.

(НТ 158)

Внешне содержание этого монолога героини — тревога за героя, идущего ночью на свидание. Второй, более глубокий план стихотворения связан с типичной для тамильской культуры мифологемой опасности, исходящей от женщины (см. [Дубянский, с. 102]), а также опасности первого соития и крови. Любовная игра в этом случае превращается в битву, в резкий конфликт мужского и женского начал, как раз символически изображенный в использованной поэтом картинке (мы не говорим созданной, поскольку эта картинка есть общее место поэзии *куриньджи*). Пол животных в данном случае не существен, важна сама идея конфликта, реализуемая не только фигурально, но и в цвете — в виде цветовой оппозиции красный—черный (слон здесь понимается как некая темная масса, сродни туче: вспомним *māri yānai* — «туче-подобный слон»). Красный, помимо тигра, представлен кровью и, возможно, возникающими в воображении знатока поэтической традиции цветами венгей. Черный — фигурой слона и общей атмосферой ночью

го мрака. Кроме того, знаток древнетамильской поэзии, которому известно, что ствол венгей — черный, обратит внимание на то, что цветовой конфликт воспринимается здесь и на уровне деталей (окровавленная морда тигра — ствол венгей), что значительно усиливает основную идею стихотворения. Мы со своей стороны отметим, что изображение цвета и цветовых сочетаний в древнетамильской поэзии подчиняется используемому в ней методу создания поэтической действительности, согласно которому описание предметов выявляет или подразумевает основные присущие им качества вне зависимости от обстоятельств времени и места. Поэтому имеющаяся в приведенном стихотворении цветовая оппозиция может быть воспринята лишь, так сказать, внутренним взором, поскольку в реальности, соответствующей данной поэтической картине, ни форма, ни окраска предметов, скрытых во мраке, зрительному восприятию доступны быть не могут.

Это в значительной степени относится и к поэзии темы-*тиней муллей*, ситуативный элемент которой (терпеливое ожидание героиней супруга) сочетается с вечерним временем суток и с началом сезона дождей, когда громадные, «беременные влагой» черные тучи (*māmaḷai*) застилают небо, «скрывая страны света» (АН 364,1). Тем не менее на фоне тьмы особенно выделяются яркие цветовые пятна — детали обобщенного сезонного пейзажа, прежде всего белые, — распускаются цветы жасмина-муллей, мусундей, пахандрей, пидавам, аварей; иногда упоминаются и другие предметы белого цвета («белые гуси» — АН 34,12—13; «молоко, брызжащее из вымени коровы» — АН 14, 9—10). Красный цвет связан прежде всего с характерной для данного ландшафта окраской почвы («борозды вспаханной земли напоминают растерзанную влажно-красную плоть» — АН 194,3—4; «дорога на красной, как киноварь, земле» — АН 14,1). Приметной чертой сезона дождей является обильное появление кошенили («пастухи Индры») — насекомых, цветом похожих на кровь (АН 74,4), а также цветов кандаля (или тондри), лепестки которого часто сравниваются с язычками пламени, огоньком (НТ 69,6; АН 218,20), и акаций ингей (НТ 181,4; Аин 456,3; КТ 110,5). Ярким золотым цветом сверкают соцветия дерева кондрей, вызывающие представление об украшениях и драгоценностях.

Своего рода добавлением к общей темной атмосфере поэзии *муллей* служат и постоянно упоминаемые в стихах павлины и темно-синие цветы кайа («сапфировоподобные» — НТ 242,3—4; Аин 420,1—2) или выюнка карувилей (похожие на «глаза, льющие слезы» — АН 294,5, или на «глаза» на хвосте павлина — КТ 110,2; НТ 262,1—2).

Интенсивность и яркость перечисленных цветов и их сочетаний передает радостное ощущение обновленной, очищенной, благодатной, богатой и щедрой природы. «Распускающиеся бутоны кондрей напоминают драгоценные камни в золотых браслетах... украшающих ножки сына богача» (КТ 148,1—3). «По влажной земле ползут многочисленными рядами кошенили. Среди опавших красивых цветов кайа они выглядят так, словно на песке кораллы смешались с сапфирами» (АН

304,12—15). «О страна лесов! Ты вновь обрела прекрасное богатство красоты, когда зацвели тондри, медоносный кайа, подобный сапфиру и подобный золоту кондрей» (Анн 420).

Этот цветовой ансамбль, как мы уже отмечали, выражает в древне-тамильской поэзии идею полного раскрытия производительной силы природы, притом что каждый цвет в отдельности символизирует различные ее аспекты: белый — чистоту и обновление, красный — жизненность и энергию, черный/синий — плодородие, золотой — красоту и богатство. Несомненно и то, что такая характеристика пейзажа представляет собой аналог цветового решения портрета героини, что вполне естественно, если иметь в виду его уже упоминавшуюся семантическую насыщенность. Вместе с тем нельзя не обратить внимание на то, что в поэзии *муллей* природа образует определенный контраст образу героини, страдающей в разлуке. В противоположность ее полноцветию из набора основных цветов стандартного женского портрета уходят темный («манговый») и белый, которые застилаются, «съедаются» желтизной, золотым цветом, выступающим здесь, конечно, в семантически негативной роли. Остается красный («покрасневшие глаза»), но и его семантика связана в данном случае не с жизненной силой, а со страхом, мучением или опасностью. Таким образом, природное окружение резким контрастом подчеркивает плачевное состояние героини и в то же время ярко воплощает связанные с ней идеалы блага и красоты, а в особенности — идеал женской супружеской добродетели, которую символизирует белый цвет, наиболее яркая деталь пейзажа.

В теме *палей* соотношение ситуативного элемента и природного окружения иное. Здесь природа — пустынный ландшафт в период летней жары, — с одной стороны, составляет симпатический фон терзаниям разлученной героини, с другой — образует подходящую арену для стадии испытания, преодоления трудностей во взаимоотношениях героев (см. [Дубянский, с. 159—161]). Поскольку этот ландшафт мыслится не только как летний, но еще и как полуденный, то он всегда пронизан жгучими лучами солнца, окутан жаром, часто охвачен огнем от трения сухих стволов деревьев (бамбука) друг о друга. Царящий здесь цветовой тон — красный. Упоминаются солнечный диск, красный, словно пламя (АН 31,1), с красными лучами (НТ 164,2), словно огонь (АН 1,10). Многочисленны разнообразные красные детали общей картины: красноухий гриф (АН 3,5), красная собака (АН 53,6), красноглазый тигр (НТ 148,9), красный ствол дерева мара (*ceñkāl marā* — НТ 148,5), напоминающие огонь цветущие ветви дерева мурукку (АН 41,3); бутоны того же мурукку похожи на когти тигра, разрывающего добычу (АН 99,1—2). Вообще кровь, мертвая плоть неоднократно фигурируют в стихах на тему *палей*, что подчеркивает опасный, губительный характер этого ландшафта.

Другими цветами, создающими его облик, являются белый и черный. Возникают они значительно реже, нежели красный, и, как мы полагаем, служат развитием темы огня, накаливания — через белизну к

обутливанию. В НТ 76,1 говорится о белом небе (*vāl nīṛa vicumpu*), в НТ 99,3—4 — о жаре, словно белым покрывалом облегающем дорогу (см. выше, с. 54). Упоминаются раскрывающиеся летом белые цветы мурунгей (АН 15,13), белые глаза коршуна (АН 79, 12). Все эти предметы сами по себе, конечно, с огнем не связаны, но в данном контексте, как мы полагаем, усиливают, «подпирают» красный цвет. В этом же состоит и функция черных деталей: лес с черным бамбуком (АН 55,4), черные ветви деревьев (АН 75,5), чёрный ствол дерева мара (*karuṇkāḷ maṛā* — АН 83,5; здесь очевидно противоречие с вышеприведенным примером), черноствольное дерево омей (АН 3,2). Отметим, что во всех случаях для обозначения черного цвета используется корень *karu/kari* со значением «чернеть», «обугливаться».

На этом мы заканчиваем рассмотрение ландшафтов, связанных с темами-*тиней*. Цветовая специфика двух оставшихся тем — *марудам* и *нейдаль* — пока не поддается четкому выявлению, что, вероятно, связано с особенностями самих этих тем, в первую очередь с их гетерогенностью (см. [Дубянский, с. 146—159]). Что же касается трех тем, разобранных нами выше, то мы можем, подытоживая разбор, констатировать, что цвет и цветовые сочетания служат чрезвычайно важным средством выявления присущих этим темам мифологических и ритуальных идей. Цвет играет немаловажную роль и в портретной характеристике героев, и в компоновке поэтических ландшафтов, которые способны символически выражать состояния героев, стадии их взаимоотношений или их намерения. Как мы убедились, каждая из рассмотренных нами тем-*тиней* использует основную цветовую триаду и нередко четвертый цвет — желтый/золотой. Однако между ними есть различия по линии доминантной роли одного цвета, которая в каждом случае определяется не столько количественными показателями его употребления, сколько его символической нагрузкой в связи с основным содержанием темы. Так, мы можем считать, что доминантным цветом *куриньджи-тиней* является черный (темно-синий), цвет плодородия, наилучшим образом выражающий идею «созревания» женщины, ее готовность к браку. Для *муллей* этот цвет — белый, символ женской супружеской добродетели. Для *палей* — красный, соответствующий срединной фазе ритуала разлуки, периоду испытаний, переживаний и горя. Разумеется, такое распределение цветов по темам-*тиней* сугубо схематично и, как свидетельствует весь предыдущий материал, не отражает их поэтической цветовой палитры, но при определении специфики тем его, вероятно, следует иметь в виду, тем более что цвет в древнетамильской поэзии — категория объективная, он понимается и изображается как качество предмета, искони и постоянно ему присущее. В связи с этим интересно отметить, что тамильская поэзия в общем избегает полутонов, а изменения цвета признает только закономерные, обоснованные самой природой. Скажем, плоды финиковой пальмы сначала зеленые, потом, созревая, становятся красными, потом — черными (НТ 126,1—2). Однако изменения цвета тела героини — процесс, противоречащий норме, сле-

довательно, неблагоприятный, приносящий беспокойство, тревогу. Равным образом изменение окраски цветов жасмина вызывает страдания героини в стихотворении КТ 108:

Когда коровы, чьи хозяева живут в селеньях среди холмов,
Бредут к своим телятам,
Цветет в лесу жасмин — его исполненные свежести
И безупречно белые цветы
Небес багровых цвет приобретают.
Похоже, что не вынесу я этого, подруга!

Вообще, ориентированность на стабильность, прочность, закономерность составляет, как нам кажется, одну из примечательных черт древнетамильской поэтической системы, которая ярко проявляется и в образах, построенных на использовании цвета и цветовых сочетаний.

Литература

- Айхингер Ферро-Луцци, 1984. — *Eichinger Ferro-Luzzi G. Colours and Numbers in Indian Temple Legends.* — L'Uomo, VIII, 1984.
- Айхингер Ферро-Луцци, 1987. — *Eichinger Ferro-Luzzi G. The Self-Milking Cow and Bleeding Linga. Criss-cross of Motifs in Indian Temple Legends.* Wiesbaden, 1987.
- Айхингер Ферро-Луцци, 1990. — *Eichinger Ferro-Luzzi G. Tamil Culture in its Similes and Metaphors.* — The National Geographical Journal of India. Vol. 36, pt. 1—2, 1990 (Special issue: Literature and Humanistic Geography. Eds. R.L. Singh and R.P.B. Singh).
- Бек. — *Beck B.E.F. Colour and Heat in South Indian Ritual.* — Man, 1969, vol. 4, № 4.
- Берлин—Кей. — *Berlin B., Kay P. Basic Color Terms: their Universality and Evolution.* Berkeley—Los Angeles, 1969.
- Брихадараньяка. — Брихадараньяка-упанишада. Пер., предисл. и коммент. А.Я.Сыркина. М., 1964 (Памятники литературы народов Востока. Переводы. V).
- Витковский—Браун. — *Witkowski S.R., Brown C.H. An Explanation of Color Nomenclature Universals.* — American Anthropologist, 1977, vol. 79.
- Дубянский. — *Дубянский А.М. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики.* М., 1989 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Елизаренкова. — *Елизаренкова Т.Я. О цветовом коде ариев Ригведы.* — Ригведа. Мандалы V—VIII. М., 1995 (Литературные памятники), с. 480—486.
- Семска. — *Семска Е.С. Структура некоторых цейлонских ритуалов и мифов (в связи с культом деревьев).* — Индийская культура и буддизм. М., 1972.
- Тэрнер. — *Тэрнер В. Символ и ритуал.* М., 1983 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Филлоза. — *Filliozat J. Classement des couleurs et des lumières en Sanskrit.* — Problèmes de la couleur. Ed. par J. Meyerson. P., 1957.
- Чхандогья. — Чхандогья-упанишада. Пер. с санскрита, предисл. и коммент. А.Я.Сыркина. М., 1965 (Памятники письменности Востока. VI).

*Концептуальная основа образов
в древнетюркской
«Книге гаданий (Бирк битиг)»*

Бог есть тайна, и все, что мы говорим о нем, это говорится и исповедуется людьми. Мы порождаем идеи и образы, и когда я говорю о Боге, я всегда имею в виду образ, который из него создал человек. Но никто не знает, каков он и как он выглядит, и может ли он быть Богом.

Карл Густав Юнг

Среди произведений древнетюркской словесности «Книга гаданий» (или «Гадательная книга») занимает совершенно особое место, поскольку это сочинение — единственный из дошедших до нас полный текст, написанный руническим письмом на бумаге. Оно достаточно пространно — поэтому можно с полным основанием судить о его содержании и форме — и благодаря довольно хорошей сохранности рукописи не утратило связности изложения. Вместе с тем до сих пор в мировой науке нет единого мнения о месте создания этого сочинения, его датировке и религиозной атрибуции.

Рукопись, содержащая текст «Книги гаданий», была найдена А.Стейном в начале нашего века во время одной из его экспедиций в Восточный Туркестан в провинции Ганьсу близ Дуньхуана (кит. Шачжоу, Северо-Западный Китай). Первый переводчик и исследователь «Книги гаданий» В.Томсен датировал ее предположительно серединой VIII — началом IX в.¹ Это время соответствует периоду становления и развития культурной жизни в Уйгурском каганате — государстве, возникшем на территории Восточнотюркского каганата после его падения в 745 г. Уйгурский каганат в течение столетия (с середины VIII по середину IX в.) представлял собой наиболее могущественное государство тюрков в Центральной Азии. Заметим, что из ста лет существования Уйгурского каганата около восьмидесяти его официальной религией было манихейство, которое среди тюрков распространили согдийцы, жившие в согдийских колониях в Северном Китае. Уйгурский каганат вообще имел тесные связи с китайской империей.

Однако Дуньхуан, возле которого была найдена рукопись «Книги гаданий», не принадлежал Уйгурскому каганату, поэтому существует предположение, что это сочинение было написано не ранее середины

¹ *Thomsen V. Dr. M.A.Stein's Manuscripts in Turkish «Runic» Script from Miran and Tun-Huang. — Journal of the Royal Asiatic Society, 1912, c. 195—196.*

IX в., в то время, когда после падения в 840 г. Уйгурского каганата началось переселение уйгуров, знавших руническую письменность, в Северо-Западный Китай и Восточный Туркестан. Если же принять во внимание, что еще до прихода уйгуров в Дуньхуане жило тюркское население и в Восточном Туркестане манихейская религия была распространена² в качестве неофициальной, то появление «Книги гаданий», может быть, вообще целесообразней не связывать с культурной жизнью Уйгурского каганата. В таком случае самая достоверная датировка «Книги гаданий» приходится на IX в. и не позднее X в. — последнего периода появления в Восточном Туркестане сочинений манихейской ориентации, традиция которых постепенно вытеснялась буддизмом.

Существуют попытки более точного определения даты создания «Книги гаданий» на основании вышеизложенных соображений и сведений, сообщенных в колофоне рукописи, где сказано, что текст был написан «В год тигра, второго месяца, пятнадцатого [числа]...». Исходя из этого, Л.Базен полагает, что дата сочинения — 4 марта 942 г.³, Дж.Гамильтон приводит другую дату — 17 марта 930 г.⁴.

И первая и вторая даты соответствуют году тигра, второму месяцу, пятнадцатому дню. Но поскольку год тигра — это третий год двенадцатилетнего животного цикла летосчисления, то указанные год, месяц и день повторяются каждые двенадцать лет, как в глубь веков, так и в будущее⁵. Конечно, В.Томсен, А.Габен и другие исследователи, занимавшиеся изучением текста «Книги гаданий», знали об этом и потому допустили при датировке текста большой разброс лет, учитывая не только сведения колофона, но главным образом исходя из дополнительных соображений, вроде временных границ распространения манихейства среди тюрков, функционирования рунической письменности, культурных контактов тюрков с другими народами Центральной Азии.

К этому следует добавить, что чрезвычайно важное значение для датировки текста в данном случае имеют стихотворные особенности текста «Книги гаданий», ибо если мы сравним орхонские и енисейские сочинения, написанные руническим письмом⁶, с рунической же «Книгой гаданий»⁷, а ее — с «Большим гимном к Мани», написанным манихейским письмом⁸, а далее — с буддийскими поэтическими произведения-

² *Gabain A.v.* Die alttürkische Literatur. — PhTF. T. II, Wiesbaden, 1964, с. 212.

³ *Bazin L.* Les calendriers turcs anciens et médiévaux. Lille, 1974, с. 296.

⁴ *Hamilton J.* Le colophon de L'Irq-bitig. — *Turcica*. T. 7. Paris—Strasbourg, 1975, с. 12—13.

⁵ См., например, таблицы в кн.: *Цыбульский В.В.* Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии. М., 1988.

⁶ См. тексты в кн.: *Стеблева И.В.* Поэзия тюрков VI—VIII веков. М., 1965, с. 71—102.

⁷ См. текст в статье: *Стеблева И.В.* Древнетюркская Книга гаданий как произведение поэзии. — История, культура, языки народов Востока. М., 1970, с. 157—166.

⁸ См. текст в кн.: *Arat R.R.* Eski türk şiiri. Ankara, 1965, с. 36—59.

ми уйгурского письма⁹, то обнаружим последовательную линию развития стихотворных форм: от разносложных строк с нерегулярно проведенной междустиховой аллитерацией в их началах (орхонские и снисейские сочинения) к более упорядоченному употреблению числа слогов в строках на основе принципа относительного равностолия, иногда переходящего в изосилабизм, с более последовательно выдержанной начальной аллитерацией («Книга гаданий») и далее — к еще большему равностолию строк со сплошной междустиховой аллитерацией («Большой гимн к Мани») и почти равностольными стихам с последовательно выдержанной строфической аллитерацией в началах стихотворных строк (поэтические произведения буддийского содержания). Таким образом, если орхонские сочинения датируются серединой VIII в., произведения, написанные в манихейской среде, — не позднее X в., а буддийские тексты в своей массе появились не ранее X в. и функционировали (как переводные, так и оригинальные) вплоть до XIII в., то, по-видимому, руническая «Книга гаданий», безусловно связанная с орхонской литературной традицией¹⁰, должна быть датирована концом IX — началом X в.

Столь же спорны вопросы религиозной атрибуции «Книги гаданий». В.Томсен и вслед за ним А.Габен, исходя из сведений того же колофона, где упоминаются также реалии и титулы манихейской общины, считали, что «Книга гаданий» принадлежит кругу манихейских сочинений, хотя А.Габен указывала, что в самом тексте не содержится никакого намека на манихейскую религию¹¹. С.Е.Малов, несмотря на сведения колофона рукописи, назвал в свое время текст «Книги гаданий» шаманским¹².

Как я уже писала, в тексте «Книги гаданий» действительно нет прямых упоминаний божеств манихейского пантеона и не приводятся какие-то конкретные положения манихейской религии. Вместе с тем в ней имеется указание на двух богов — светлого, доброго и черного, злого, которые существуют также в шаманизме, но здесь могут являться и отражением дуализма, свойственного манихейской религии. Кроме этого, божество, обозначенное в тексте как *ала атлыг йол тенгри* — «бог судеб (букв. „путей“) на пегом коне», одной из особенностей которого является постоянное движение, аналогично зороастрийскому божеству Зервану, олицетворяющему безначальное и бесконечное, вечнотекущее время. Зерван в качестве верховного божества вошел также в манихейскую религию, иногда он соотносится с главным манихейским божеством «Отцом света». Другая особенность божества из «Книги гаданий» — обладание пегим конем — также соотносится с временем:

⁹ См., например, текст там же, с. 72—79 и др.

¹⁰ См. подробно: *Стеблева И.В.* Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976, с. 115—126.

¹¹ *Gabain A.* Die alttürkische Literatur, с. 215—216; она же. *Altürkische Schreibkultur und Druckerei.* — PhTF. Т. II, с. 179.

¹² *Малов С.Е.* Памятники древнетюркской письменности. М.—Л., 1951, с. 13.

чередование светлых и темных пятен в масти коня символизирует смену дня ночью¹³.

Дуализм отражен и в самом построении «Книги гаданий», которая содержит 65 разделов, включающих короткие сюжеты, заканчивающиеся выводами «это хорошо» или «это плохо», что, впрочем, может быть вызвано не только манихейской ориентацией текста, но также чисто функциональными задачами, поскольку сочинение представляет собой сборник гадательных текстов, имевший прежде всего практические цели.

В результате реконструкции стихотворной формы текста «Книги гаданий», сделанной мною ранее, оказалось, что упомянутые 65 разделов представляют собой поэтические миниатюры, имеющие довольно высокие художественные достоинства¹⁴. Ритмическая организация стиха основана на принципе относительной равносложности строк, иногда переходящей в изосилабизм в нескольких подряд идущих строках. Звуковая организация стиха представляет собой аллитерационную систему, включающую как строфическую (междустиховую) аллитерацию в началах стихотворных строк, так и междусловную, когда ритм стиха фиксируется звуковыми подобиями внутри стихотворных строк. Чтобы осуществить это в тексте, требовался специальный подбор слов и выражений, что привело к большому акустическому разнообразию стиха. Сочетание характерной для древнетюркского стихосложения ритмики и специально созданной звукописи преследовало, конечно, эстетические цели. Поэтому краткие поэтические тексты «Книги гаданий» кроме собственно функционального значения (в качестве гадательных текстов) важны как неоспоримое свидетельство развития тюркоязычной литературы в древности и раннем средневековье.

По содержанию 65 поэтических миниатюр «Книги гаданий» включают несколько групп текстов: реалистические сюжеты из быта людей и животных, мифические и сказочные сюжеты, описания природы, названия и сентенции. Как уже было сказано, каждый раздел заканчивается выводом: «это хорошо» или «это плохо», логически вытекающим из сказанного в данном разделе. Тем самым образуется дихотомический ряд сюжетов. «Хорошо», когда божество приносит человеку счастье, когда кончаются стихийные бедствия, когда у человека рождается сын, когда человек или животное счастливо избегают смерти и т.п. «Плохо», если сгорит дом, если детеныш оленя останется без пищи, если у медведя брюхо распорото, а у кабана клыки сломаны, и т.д. Персонажами этих поэтических миниатюр являются боги, люди и животные. Люди — это хан, отправившийся на войну или охоту; бедняк, ушедший на зара-

¹³ *Стеблева И.В.* К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы. — Тюркологический сборник. 1971. М., 1972, с. 217—223; она же. Синкретизм религиозно-мифологических представлений домусульманских тюрков. — Народы Азии и Африки. 1989, № 4, с. 51—56.

¹⁴ См. подробно: *Стеблева И.В.* Древнетюркская Книга гаданий, с. 150—156.

ботки; игрок, пустившийся в рискованную игру; сын, сначала поссорившийся с родителями, а потом вернувшийся домой; женщина, уехавшая из дому и оставившая без присмотра «всю свою посуду», и т.д. Персонажи-животные: беркут (орел), сокол, медведь, кабан, змея, тигр, ворон, удод, конь, верблюд, кукушка, бык, овца, корова, волк, лебедь, муравей, заяц, лиса, олень-марал, журавль, *яргун* (предположительно пантера). Хотя многие описания животных и эпизоды с их участием являются вполне реалистичными, однако упоминание именно их в текстах «Книги гаданий», безусловно, имеет мифологический контекст и указание на дошаманистские и шаманистские культы народов Сибири и Центральной Азии, поскольку в той или иной форме они связаны с поверьями тюркских, монгольских, угорских и тунгусо-маньчжурских народов. Таким образом, «Книга гаданий» зафиксировала сплав разнородных религиозно-мифологических представлений — приметы и поверья в ее текстах образуют, по-видимому, низший уровень религиозно-мифологического сознания.

Для того чтобы было более понятно, о чем идет речь, и в целях наших дальнейших рассуждений приведем примеры. Итак, реалистические сюжеты:

Одного старого быка
заели маленькие муравьи.
Не в состоянии двигаться, он стоит, говорят.
Так знают: это плохо¹⁵.

Или:

Коня спутали неправильно.
Не в состоянии двигаться, он стоит, говорят.
Так знают: это плохо¹⁶.

Или:

Журавль
спустился в свое гнездовье.
Не заметив, он зацепился за бересту.
Не в состоянии лететь, он сидит, говорят.
Так знают: это плохо¹⁷.

Или:

Тигр отправился за добычей.
Посреди пути он встретился со змеей.
Пестрая змея поднялась на крутую скалу.
Он (тигр) спасся от смерти [и], спасшись от смерти,
ходит радостный [и] довольный, говорят.
Так знай: это хорошо¹⁸.

¹⁵ Там же, с. 172, стк. 204—207.

¹⁶ Там же, с. 172, стк. 212—214.

¹⁷ Там же, с. 176, стк. 347—351.

¹⁸ Там же, с. 174, стк. 272—277.

Иногда сюжеты с реалистическими изображениями человека и животных следуют один за другим, создавая смысловой повтор явно назидательного характера:

Сын бедного человека
отправился на заработки.
Его путь был удачен.
Радостный [и] довольный он возвращается, говорят.
Так знайте: это хорошо¹⁹.

И следом за этим сказано:

Тигр отправился за добычей.
Он нашел добычу.
[А] найдя [се], в свое логово
радостный [и] довольный он возвращается, говорят.
Так знай: это хорошо²⁰.

Главный смысл сказанного в обоих текстах одинаков: хорошо, когда кому-то сопутствует удача. Однако выражен этот смысл оба раза по-разному, что представляет собой художественный прием стилистической симметрии, характерный для архаических текстов²¹. Выражение «радостный [и] довольный... возвращается...» (в других текстах — «...ходит») повторяется в качестве клише для обозначения благополучной ситуации, независимо от того, о чем конкретно идет речь в тексте.

Равенство человека и животных как равноценных составляющих природы выражается и более сложными смысловыми конструкциями, посредством приема художественного параллелизма:

Шла серая туча:
на народ лил дождь.
Шла черная туча:
на все [кругом] лил дождь.

Созрели злаки,
выросли зеленые травы.
Скоту [и] людям
стало хорошо, говорят,
Так знайте: это хорошо²².

Персонажи-животные часто служат примерами в морализаторских сентенциях (это вообще характерная черта буддийской нравоучительной литературы, где притчи с участием зверей приводятся в качестве иллюстраций к назиданиям). Например, в тексте «Книги гаданий» говорится:

Верблюд упал в грязь.
Сначала он ел,

¹⁹ Там же, с. 171, стк. 169—173.

²⁰ Там же, с. 171, стк. 174—178.

²¹ О стилистической симметрии как составной части класса симметричных структур см. подробно: *Стеблева И.В.* Стилевые особенности древнетюркской литературы. — Теория стиля литератур Востока. М., 1995, с. 61—73.

²² *Стеблева И.В.* Древнетюркская Книга гаданий..., с. 175, стк. 294—302.

[потом] его самого ела лиса, говорят.
Так знайте: это плохо²³.

Персонажи-животные фигурируют и в текстах, имеющих сакральное значение:

Белая с пятнами корова
собралась телиться.
Она говорила: «Я умру».
Белого с пятнами
бычка она принесла.
«Подойдет, чтобы быть священным!»
От [своей] участи она (корова) спаслась, говорят.
Так знай: это хорошо²⁴.

В этом разделе «Книги гаданий» собраны несколько характеристик положительного ряда бинарной системы символической классификации, отражающие наиболее архаический пласт религиозно-мифологических представлений древних тюрков: белый (или пестро-белый), мужской (бычок), жизнь (корова спаслась от смерти), сакральный (бычок годен стать священным). Обычай жертвоприношения домашних животных белой масти у ряда тюркских народов сохранялся вплоть до начала XX в. (а может быть, существует втайне и сейчас) как реликт древнего дошаманистского культа Неба²⁵.

Сакральное значение эпитета «белый» и его связь с другими характеристиками положительного ряда бинарной системы символической классификации — мужской, удача (прибыль), жизнь — ярко выражены в следующих трех микросюжетах текста:

Бек-муж пошел к своим лошадям.
Его белая кобыла ожеребилась.
«С золотыми копытами
хорошим жеребцом он будет!»

Он (бек) пошел к своим верблюдам.
Его белая верблюдица принесла верблюжонка.
«С золотым мурундуком*
хорошим верблюдом-самцом он будет!»

Он (бек) вернулся в свой дом.
Третье: жена родила мальчика.
«Хорошим бском он будет!» — говорят.
Радостным бек-муж был.
Это очень хорошо²⁶.

²³ Там же, с. 174, стк. 256—259.

²⁴ Там же, с. 173, стк. 220—227.

²⁵ *Майнагашев С.Д.* Жертвоприношение Небу у бельтиров. — Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. III. Пг., 1916, с. 94; *Потапов Л.П.* К изучению шаманизма у народов Саяно-Алтайского нагорья. — Филология и история монгольских народов. Памяти акад. Б.Я.Владимирцова. М., 1958, с. 317—319.

* Стерженск с поводком, продетый в ноздри верблюда.

²⁶ *Стеблева И.В.* Древнетюркская Книга гаданий..., с. 166—167, стк 25—37.

Художественный прием стилистической симметрии (когда об одном и том же говорится по-разному), реализовавшийся здесь в трехкратном повторе, призван обосновать вывод: «Это очень хорошо». Таким образом, различные слова и значения в параллельных смысловых конструкциях становятся не только взаимосвязанными, но и семантически эквивалентными. Бинарная система символической классификации, фиксирующая группы противопоставленных понятий, становится опорой построения образной системы текста. Иными словами, определенные системные отношения, возникшие вне поэтического опыта, приобретают здесь характер стилистического приема художественного описания.

Смысловая доминанта «Книги гаданий» — антитеза, противопоставление плохого хорошему, причем в поляризацию значений вовлечены не только животные и люди, но также боги²⁷, например в следующем тексте:

Человек (муж) передвигался ползком
[и] встретился с божеством.
[Человек] просил счастья, [божество] дало счастье.
«Да будет в твоём загоне скот!
Да будешь ты сам долготелен!» — оно сказала.
Так знайте: это хорошо²⁸.

В этом сюжете человек, лишенный возможности нормально передвигаться (возможно, калека), просил божество о счастье, которое оно ему обещало в пожелании долголетия и материального благополучия, т.е. божество избавило человека от его тягот.

Следует сказать, что мотив *спасения*, избавления человека или животных от стихийного бедствия, смерти, недуга, горя встречается в текстах «Книги гаданий» неоднократно, осуществляя движение смысла от плохого к хорошему.

Если предположить, что смысловая доминанта «Книги гаданий» — антитеза, находящая свою конкретизацию в разных сюжетах, — является отражением общей дуалистической схемы миропорядка манихейской религии — схемы, закреплённой в описаниях сюжетов стилистическим приемом со- и противопоставлений, то можно попытаться интерпретировать некоторые строки «Книги гаданий», до сих пор не получившие адекватного истолкования. Например, в одном из разделов «Книги гаданий» фигурирует вполне загадочный персонаж «Белый конь»:

Белый конь, противоположных себе
в трех бытиях избрав,
направил [их] к покаянию [и] молитве, говорят.

²⁷ Подробно о бинарной системе символической классификации и божествах см.: Стеблева И.В. К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы, с. 219—226, 212—219.

²⁸ Стеблева И.В. Древнетюркская Книга гаданий..., с. 174, стк. 260—265.

«Не бойся! Молись хорошенько!
Не страшись! Умоляй хорошенько!» — говорят.
Так знай: это хорошо²⁹.

Прежде всего следует определить характеристики данного персонажа. 1) Эпитет «белый», как уже было сказано, в «Книге гаданий» имеет положительное значение; 2) явно положительным является и сам персонаж — конь, о котором много интересного известно не только в тюрко-монгольской, но и в славянской и других индоевропейских мифологических традициях, но для нас здесь существенно, что он, «избрав» «противоположных себе», «направил [их] к покаянию. [и] молитве»; 3) данный персонаж обладает трансцендентными возможностями, что отражено в словах: «в трех бытиях»; 4) персонаж обладает могуществом: избрав противоположных себе, он их «направил к покаянию [и] молитве»; 5) персонаж выполняет функцию спасителя живых существ: «Не бойся», «Не страшись», «Молись, умоляй хорошенько» в своих покаяниях и молитве.

С точки зрения манихейской религии *спасение* является главной идеей и целью существования, что связано с дуалистической концепцией вечной борьбы добра и зла, света и тьмы, корни которой находятся в древнеиранском зороастризме. Согласно манихейским представлениям о времени, оно имеет три стадии: первоначальное время, когда существовало равновесие между светом и тьмой; настоящее время, характеризующееся непримиримой борьбой смешавшихся элементов света и тьмы, духа и тела (материи); и конечное время, когда будет одержана победа над силами тьмы и зла, свет окончательно отделится от тьмы и восторжествует добро. Повелитель царства света и добра «Отец света» ведет трудную, многоступенчатую борьбу с властителем царства тьмы и зла Ахриманом (Ангро-Манью — божество, также заимствованное из зороастризма) и, чтобы победить его, на каждом этапе (ступени) этой борьбы «вызывает» помощников: Мать жизни, небесное воплощение Первочеловека, Живого духа, Светоносного Иисуса и др. Они должны помочь освободить светлые элементы от примеси тьмы, поскольку силы света поработены тьмой и демонами. Так осуществляется вселенская борьба добра и зла на уровне макрокосма. Противоборство света и тьмы, добра и зла ведется и на уровне микрокосма — человека, который изначально имеет двойственную, светло-темную природу. Чтобы помочь человеку отделить в самом себе элементы света от элементов тьмы, постичь Истину и тем самым обрести спасение, появляется последний посланник (вестник) — пророк Мани. Интересно обратить внимание на то, что именно победа над силами тьмы и зла в самом человеке (микрокосме) должна привести к торжеству света и добра во вселенной (макркосме).

Победа в человеке света над тьмой — это победа духа над телом (материей), освобождение же из оков плоти, преодоление духом мате-

²⁹ Там же, с. 169, стк. 109—114.

риального мира даст возможность избежать нового рождения (идея перерождения заимствована из буддизма). Согрешивший, не стремящийся к спасению человек обречен на новое рождение, новое материальное воплощение, новые страдания и борьбу в себе с силами зла. А это (т.е. новое рождение) отделяет его от соединения с самим Светом. Представление о Светоносном Иисусе как помощнике в извечной борьбе света и тьмы, добра и зла, спасителе и заступнике вошло в манихейскую религию из христианства.

Даже такое краткое изложение основных идей манихейства показывает, что в его основе лежит синкретизм религиозно-мифологических представлений, а в более сложной интерпретации, которую мы здесь опускаем, — и теософских положений, заимствованных из разных культурных традиций. Это объясняется поздним происхождением манихейской религии, начиная с III в., и широтой ее распространения: от Испании до Китая. В разных странах и регионах, где бы ни появлялась манихейская религия: в Иране, Месопотамии, в Северной Индии или в Северной Африке, Испании и Риме, в Центральной Азии или Китае — всюду манихейство ассимилировалось с господствовавшими там религиозными и философскими учениями, не утрачивая своей основы. Это содействовало его популярности и широте распространения, но в этом крылась и слабость вероучения, не способного противостоять более мощным и последовательно оформленным монотеистическим религиям, повсеместно вытеснившим манихейские идеи из сознания людей³⁰.

Точно так же, оказавшись среди тюркского населения, манихейская религия образовала сплав из своих собственных представлений с тюркскими дошаманистскими и шаманистскими культами, что нашло отражение в «Книге гаданий». Кроме этого, тюркские тексты, созданные в манихейской среде, отражают соединение идей манихейства с буддизмом вплоть до того, что пророк Мани отождествляется с Буддой. Например, в так называемом «Большом гимне к Мани», найденном в Турфанском оазисе в Восточном Туркестане, имеется много буддийских выражений, свидетельствующих о том, что, хотя этот текст и относится к манихейской религиозной традиции, в нем сильно влияние буддизма. Первое четверостишие этого гимна гласит:

Надежда всех пяти миров,
учитель чистейших основ,
с сердцем, полным почтения, я склоняюсь [перед тобой],
мой почитаемый, именитый отец Мани, мой Будда³¹.

В этом тексте обращение «мой Будда» скорее всего не столько означает основателя буддийской религии Гаутаму Будду, сколько выступает в значении «пророк, проповедник», т.е. происходит отождествление персонажей по выполняемой ими функции.

³⁰ О манихейской религии подробнее см.: Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Этнос, языки, религии. М., 1992, гл. 15. Манихейство, с. 508—532 и библиография к этой главе.

³¹ *Arat R.R. Eski türk şiiri*, с. 36.

Следует сказать, что буддийская религия появилась в среде тюркских народов еще во времена Тюркского каганата в VI в. Это мнение обуславливается известным фактом обращения в буддизм одного из сыновей и преемника основателя каганата Бумын-кагана (ум. в 552 г.) — Мухан-кагана (годы правления 553—572). Известно также, что его наследник Таспар-каган (Тобо-каган, годы правления 572—581), испытывая интерес к буддийской религии, заказал в Китае перевод на тюркский язык буддийских сочинений. Для него была переведена и прислана ему «Нирвана-сутра»³².

Если же мы обратимся непосредственно к самым ранним тюркоязычным текстам, которые появились позднее указанного выше времени, т.е. уже в период Восточнотюркского каганата (VIII в.), а также к сочинениям, связанным с культурной жизнью государства енисейских кыргызов (государство Хягас) и датируемым не ранее VII и не позднее XI—XII вв., то не обнаружим в них никаких свидетельств о проникновении буддийской религии в среду тюркских народов, по крайней мере в такой степени, чтобы это нашло отражение в самобытных тюркоязычных текстах. Согласно памятникам древнетюркского рунического письма, высеченным на погребальных стелах и камнях, древние тюрки поклонялись Тенгри (обожещаемое Небо), богине Умай (персонафикация женского плодородящего начала), «Священной земле-воде» (совокупность родо-племенных божеств гор, скал, рек, озер)³³.

Большинство буддийских сочинений, главным образом в виде переводов, выполненных большей частью не с санскрита, а с их переводов на тохарский, тибетский и китайский языки, относятся к культурной и литературной жизни другого тюркского государства — уйгурского государства Кочо (кит. Гаочан), образовавшегося в Восточном Туркестане (Турфанский оазис, середина IX — середина XIII в.). Буддизм стал официальной религией государства Кочо, поэтому совершенно естественно для него появление большого количества переводов буддийских сочинений, а также оригинальных произведений, в которых присутствовала буддийская тематика, персонажи и образы. Буддийские сочинения были написаны на древнетюркском языке уйгурским письмом и дошли до нас в виде рукописей и ксилографов, показывающих высокий уровень филологической науки и культуры слова в государстве Кочо³⁴. Следует сказать, что эти произведения, как переводные, так и оригинальные, в литературоведческом плане практически не изучались, и, по видимому, их глубокое исследование как явлений литературного процесса среди тюрков станет делом будущего.

³² Gabain A. Buddhistische Türkenmission. — *Asiatica. Festschrift Fr. Weller*. Lpz., 1954, с. 163—164.

³³ Подробно см.: Стеблева И.В. К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы.

³⁴ Подробней см.: Стеблева И.В. Культурные контакты тюркских народов в древности и раннем средневековье. — *Советская тюркология*, 1987, № 3.

Сказанное выше о буддийских сочинениях призвано показать, что тюрки соприкасались с миром буддизма в разные периоды существования древнетюркской культуры, синкретизм же религиозно-мифологических представлений, характерный для тюрков в древности, сопровождался наложением одной системы на другую с выделением в них отождествляемых элементов.

Отождествление по функции: пророк Мани = пророк, проповедник — будда (или Будда), о котором речь шла выше, наводит на мысль о возможном отождествлении по функции также других персонажей.

Если главной идеей манихейской религии была идея спасения всех живых существ, то таким универсальным спасителем в буддизме является бодхисатва Авалокитешвара (эманация будды Амитабхи) — один из главных бодхисатв в *махаяне* и *ваджраяне*, олицетворяющий сострадание. Авалокитешвара получил большое распространение в буддийской традиции в Китае и, по-видимому, отсюда был перенесен в среду тюрков. О популярности бодхисатвы Авалокитешвары у тюрков свидетельствуют многочисленные древнеуйгурские копии (перевод с китайского) главы об Авалокитешваре из сутры «Саддхармапундарика» («Лотос Благого Закона»)³⁵. Эта глава в китайском переводе стала распространяться в Дуньхуане как самостоятельное сочинение уже в VII в., что является подтверждением возникновения в Центральной Азии особого культа бодхисатвы Авалокитешвары. В VIII—X вв. это сочинение получило в Дуньхуане большое распространение, популярность китайского перевода сохранялась и в XI—XII вв., о чем свидетельствуют найденные китайские ксилографы³⁶.

Бодхисатва Авалокитешвара (в кит. переводе Гуань-ши-инь — «наблюдающий за звуками мира») слышит все крики, стоны и плач страждущих и старается их спасти, для чего может обрести разные ипостаси (числом 32) и вступать в любые сферы *сансары** («круговорот» — последовательная цепь рождений и смертей). В качестве спасителя, помогающего преодолеть оковы *сансары*, бодхисатва Авалокитешвара может трансформироваться в индуистские божества, в частности выступать как бог Вишну³⁷.

Следует помнить, что религиозно-философская система буддизма, возникшая в VI—V вв. до н.э. в Индии, в течение веков ассимилировала и включила в буддийский пантеон множество божеств и других мифи-

³⁵ Gabain A. Alttürkische Schreibkultur und Druckerei, с. 225.

³⁶ Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье, гл. 14, с. 506.

* *Сансара* включает шесть сфер, которые соответствуют шести разновидностям существ, подверженных закону перерождения: боги, *асуры* (в буддийской мифологии существа божественного происхождения, но ведущие борьбу с богами, небесные демоны), люди, животные, *преты* (в буддийской мифологии духи антропоморфного облика с отрицательными свойствами), обитатели *нараки* (своеобразного ада). После смерти эти виды существ вновь рождаются или в своей сфере, или в других, более или менее благоприятных, в зависимости от деяний в прошлой жизни (закон *кармы*).

³⁷ См., например: Mallman M.Th. de. Introduction à l'étude d'Avalokiteçvara. P., 1967.

ческих персонажей из мифологий всех народов, среди которых имела распространение буддийская религия. При этом данные персонажи, подчиняясь общей концепции буддизма, сохраняли тем не менее свои первоначальные функции. Так в буддийскую религию вошли божества индуизма и брахманизма, в том числе бог Вишну. Согласно брахманической традиции бог Вишну действует как защитник и помощник (*спаситель*) не только своих адептов, но также богов в трудных для них положениях. Борьба со злом, спасение мира и приверженцев веры требует в индуистской мифологии «нисхождения» (*аватары*) бога Вишну на землю и его воплощения в земные существа, при этом частично сохраняется его божественная природа. Среди многочисленных аватар Вишну наиболее знамениты (или почитаемы) десять, когда бог Вишну, воплотившись в разные существа, спасает людей и богов от всяческих неприятностей: в виде рыбы (первая *аватара* Матсья — «рыба») он борется с потоком и демоном; обретя вид черепахи (вторая *аватара* Курма — «черепаха»), он помогает богам и *асурам* добыть разные священные существа (например, корову желаний Сурабхи) и предметы (напиток бессмертия *амриту* и др.). Бог Вишну в виде вепря (третья *аватара* Вараха — «вепрь») убивает демона и спасает землю, которую демон утопил в океане, подняв ее на своих клыках; в виде человека-льва (четвертая *аватара* Нарасинха — «человек-лев») Вишну спасает землю от другого демона; обретя вид карлика (пятая *аватара* Вамана — «карлик»), Вишну с помощью хитрости освободил небо и землю от власти царя демонов-*асуров* (миф о трех шагах Вишну). В шестой, седьмой, восьмой и девятой *аватарах* — соответственно называемых Парашурама («Рама с топором»), Рама, Кришна и Будда, бог Вишну также совершает разные деяния согласно своей основной функции спасителя людей и богов. Наконец, десятая *аватара* бога Вишну называется Калки — «Белый конь». Согласно этой *аватаре*, Вишну на белом коне со сверкающим мечом в руке искореняет злодеев и тем самым зло, чтобы восстановить *дхарму* — в буддийской мифологии одно из главных понятий, означающее и учение Будды Шакьямуни, с помощью которого можно достичь *нирваны*, и тексты этого учения, и основной элемент психофизического мира буддизма. Восстанавливая, спасая *дхарму*, Вишну подготавливает будущее возрождение мира, которое произойдет после его будущего же уничтожения. Эта *аватара* Вишну касается грядущих лет, согласно мифологической хронологии³⁸.

Аватара бога Вишну, носящая название Калки («Белый конь»), замечательна не только тем, что обращена в будущее существование, но и тем, что функционально имеет всеобъемлющий характер, т.е. бог Вишну карает не каких-то определенных демонов, освобождая от их власти определенные божественные существа и предметы, а борется со злом как таковым ради торжества *дхармы*, закона миропорядка. Поэтому в

³⁸ Более подробно об *аватарах* см.: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980, с. 24—25 и библиографию здесь.

аватаре Калки Вишну также предстает как универсальный спаситель, функционально тождественный бодхисатве Авалокитешваре.

В свете сказанного строки из древнетюркской «Книги гаданий»: «Белый конь, противоположных себе/ в трех бытиях избрав, / направил [их] к покаянию [и] молитве...», может быть, следует понимать как: бодхисатва Авалокитешвара, обретя форму аватары Вишну — Калки («Белый конь»), избрав «противоположных себе» «в трех бытиях», т.е. избрав существа, обитающие в трех других сферах сансары, или, возможно, в трех других личностных воплощениях, или в трех других временных периодах, «направил [их]» на путь спасения.

Такая трактовка текста «Книги гаданий» вполне допустима, поскольку известны не только проникновение идей буддизма в восточное манихейство (а также влияние последнего на буддийскую традицию), но и адаптация манихейством через буддизм некоторых индуистских божеств (об этом свидетельствует также манихейская миниатюра)³⁹. В таком случае можно полагать, что древнетюркская «Книга гаданий» содержит текстовое подтверждение этому явлению, а общий круг ее идей показывает связи манихейской конфессии не только с дошаманистскими и шаманистскими культами древних тюрков, но также и с буддийскими религиозно-мифологическими представлениями — связи, которые восходят к более древним временам, чем появление самой «Книги гаданий»⁴⁰.

³⁹ Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье, с. 526—528, 532.

⁴⁰ Мифологема «Белый конь», как показывают исследования последнего времени, распространена у многих народов мира и обозначает божество, почитавшееся как сокрушитель злых сил; оно восходит к мифологическим представлениям эпохи неолита. См. об этом подробно: Голан А. Миф и символ. М., 1993, гл. «Белый бог», особенно с. 222, 226, 229, 234, 235.

Представления о времени в ранних японских памятниках

В данной статье речь пойдет о том, каким образом воспринималась категория времени в японской письменной литературе периода древности и средневековья, а также о соотношении категорий, дифференцирующих разные исторические периоды и выработанных в рамках европейской культуры, с японской периодизацией, как традиционной, так и современной, т.е. об образах исторического времени японских *literati* прошлого и настоящего.

Начнем со второй проблемы и зададимся вопросом, каким же образом приспособляли японские историки собственный материал к таким понятиям, как «древность», «средневековье», «новое время»?

В настоящее время термину «древность» приблизительно (или условно) соответствует японское понятие *кодай*, а средневековью — *тосэй*. Однако, по-видимому, в начале XX в. понятие *кодай* еще не выступало как аналог европейского понятия «древность», а означало нечто вроде поэтического выражения «первозданная старина». В качестве «научного» термина использовались понятия *дзэдай*, или *дзэсэй*, или *дзёко*, означающие «верхние времена», «верхние поколения» или «верхние правления», а также «верхняя древность». Все эти слова были заимствованы из древнекитайских книг, в частности, *дзёко* («верхняя древность») встречается еще в «Ицзине», вернее, в «Си цы чжуань», средневековых комментариях к «Ицзину». Применяясь к японской истории, этими словами обозначали эпоху от правления мифического первоимператора Дзимму до начала реформ Тайка (645 г.) и нередко соотносили с так называемой Эрой богов, т.е. с мифологическим временем; при этом *дзёко*, «верхняя древность», воспринималась как нечто более давнее, чем *дзэдай*, «верхние времена»; кроме того, в этой эпохе еще выделялся наиболее древний слой, именуемый «крепкая древность» или «толща древности».

В европейской истории понятию «верхняя древность», с точки зрения японских авторов, соответствовал период от начала истории до раздела Римской империи на Восточную и Западную.

Термин *тосэй*, ныне приблизительно соответствующий европейскому понятию средневековья, еще в начале века обозначал «средние поколения», синонимом этого термина выступало понятие «средняя древность» (*тёко*, в отличие от «верхней»), под которым понимался протяженный отрезок времени между временем предков и нынешними поколениями. Японские энциклопедисты первой трети текущего столе-

тия, пытаясь рационализировать и модернизировать древнекитайскую классификацию времени, приписывали этому слову, кстати также подчерпнутому из «Да чжуань», древнейшего комментария к «Ицзину», следующие значения: применительно к японской истории — от реформ Тайка до учреждения ставки сёгуна в Камакура (1192 г.); для Европы — с IV в., начала Великого переселения народов, до кватроченто; для Китая — от объединения государства во времена династии Цинь (221—207 гг. до н.э.) до распада Танской империи.

Далее следовал период *кинко*, «близкой древности», за которым наступала эпоха *кинсэй*, «близких поколений», или «близких правлений», — термин, условно указывающий на позднее средневековье на рубеже начала нового времени.

Послевоенные японские хронографы явно стремились установить как можно более точные соответствия между принятой в Японии с давних пор древнекитайской терминологией и европейской исторической номенклатурой, однако это привело лишь к большему разнобою, что, вероятно, не должно вызывать удивления. Так, к «верхней древности» (*дзёдай*) причисляют то одну лишь «эру богов», то период Нара (710—784), то и Нара, и Хэйан (794—1192), а то и один лишь Хэйан. К «древности» (*кодай*) некоторые японские авторы относят отрезок времени от первобытности до конца эпохи Хэйан, включая предшествующие Хэйану периоды Ямато, Асука (592—710), Нара; другие считают древностью только Ямато и Асука, третьи — Нара—Хэйан.

При этом отсчет средневековья (*тосэй*) современная историография начинает именно в той точке, где, по мнению довоенных историков, средневековье как раз заканчивалось, т.е. с учреждения ставки сёгуна в Камакура в 1192 г., и ведет его вплоть до окончания периода Муромати, до 1573 г.; этому времени предшествует «средняя древность», от реформ Тайка до падения рода Тайра и окончания периода Хэйан.

Советская же историческая наука послевоенного времени, исходя главным образом из анализа классовой структуры японского общества на разных этапах ее развития и не обнаруживая в ней достаточно, по европейским меркам, развитого рабовладения, начинала отсчет средневековья еще до эпохи Нара, относя к средневековью и начало VII в., т.е. и «Уложение Сётоку», и реформы Тайка.

Сказанного, вероятно, уже достаточно для того, чтобы стало очевидным — и древнекитайская и европейская классификация культурно-исторических эпох оказываются неадекватны японскому материалу, исторические термины подчас используются чисто метафорически, порой их употребление представляется попросту натянутым. В то же время понятно, что, вступив в новое время, японцы под влиянием европейских универсалистских идей стремились сообразовываться с новоевропейской линейной концепцией истории и найти в собственной культурной истории такие структуры и параметры, которые позволили бы им использовать западные сетки понятий.

По-видимому, особенно остро эта необходимость ощущалась японцами в 60-е годы. Тогда ведущий и авторитетнейший японский литературовед Хисамацу Сэнъити, отстаивавший принятую ныне в Японии классификацию японской литературной истории, писал о возможности разных методов ее построения — с точки зрения политической истории, по географическому принципу, по авторам, по жанрам и т.д. Традиционным он полагал географический принцип — по названиям столиц-резиденций императоров или сёгунов — типа Нара, Хэйан и пр., преимуществом которого он считал возможность учитывать исторические факторы.

Другой вид категоризации, основанный, как пишет Хисамацу, «на чисто временной основе (древность, средневековье, современность), облегчает отсылки к истории зарубежной литературы и к историческому развитию в целом»¹. Примечательно, что европейская периодизация, вокруг которой велись столь сложные и ожесточенные теоретические дискуссии и на Западе, и в России, представляется японскому исследователю (кстати говоря, более чем просвещенному) основанной на чисто временном факторе. Однако здесь он, по всей вероятности, имеет в виду не только европейскую, но и древнекитайскую хронографию (подразумевая понятия *дзёдай*, *тосэй* и т.п., о которых говорилось выше). При этом обе эти таксономии, европейская и древнекитайская, по-видимому, представляются ему достаточно схожими. О них он пишет: «Относительно точных рамок этих периодов определенности нет, кроме того, эти рамки сдвигаются в зависимости от исторической концепции исследователя. Однако этот недостаток может быть преодолен, если одновременно применять иные способы классификации»². И наконец, основная мысль Хисамацу — историка и теоретика японской литературы: «Хотя главное, что различает эта временная классификация, — различие между прошлым и настоящим, между древним и современным, но литературное развитие нельзя адекватно объяснить в терминах этих двух категорий». Его предложение состоит в том, чтобы объединить несколько таксономий, воспользовавшись схемой, предложенной еще Нидзё Ёсимото (XIV в.) и Соги (XV в.)³, описавших историю «нанизанных строф» *рэнга*. Согласно Ёсимото, к XIII в. в истории *рэнга* необходимо было различать не только древнее и современное, между ними он вводит понятие средних поколений (*тосэй*). Хисамацу учитывает и шестичленную историю японской поэзии, предложенную в XVII в. Фудзитани Нариакира, поэтом и теоретиком традиционного стиха, который ввел шесть рубрик: 1) отдаленная древность, «Эра богов» (*камицудэ*), 2) средняя давность (*накамукаси*), 3) средние

¹ Hisamatsu Sen'ichi. The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics. Centre for East Asian Cultural Studies, 1963, с. 1.

² Там же.

³ Ёсимото (1320—1388) — Нидзё Ёсимото, известный поэт *рэнга*, впервые составивший свод правил этого сложного вида поэтического искусства. Известен также как составитель антологии *рэнга* «Цукуба сю» (около 1357 г.).

времена (*накагоро*), 4) близкая давность (*тикамукаси*), 5) недавнее прошлое (*отоцуё*) и 6) настоящее, т.е. нынешние поколения (*има-но ё*). Эта рубрикация, собственно, представляет собой по большей части перевод на японский соответствующих китайских понятий, частично восходящих к «Ицзину».

Сам же Хисамацу, исходя из собственной трактовки литературной истории, формулирует четырехчленную схему, которая, как уже было сказано, привилась в японской науке. Это древность (*кодай*, Ямато—Хэйан, литература аристократии), средневековые («средние поколения», *тосэй*, с начала Камакура до начала владычества Ода Нобунага в 1560 г., литература военного сословия и буддийских монахов-отшельников), позднее средневековые («близкие поколения», *кинсэй*, с 1560 г. до реставрации Мэйдзи, литература горожан) и, наконец, новое время («близкие времена», *киндай*, с 1868, первого года Мэйдзи, до так называемой современности — здесь Хисамацу предлагает четыре варианта, в соответствии с имеющимися на тот момент мнениями, — до начала течения натурализма, около 1900 г., до начала эры Тайсё, 1912 г., до начала эры Сёва, 1926 г., или же до 1945 г.).

Приведенные выше сведения собраны здесь не только для того, чтобы еще раз продемонстрировать недостаточность, относительность и условность основных понятий, которыми привычно оперирует нынешняя филология. Как всякий систематизированный историографический очерк, собрание данных этого рода помогает вникнуть в постоянно меняющееся содержание этих понятий. Отчасти автором руководило и желание обосновать свое право, говоря о средневековых в Японии, черпать материал из произвольно выбранного времени — с начала письменной истории до второй половины XIX в., т.е. до реставрации Мэйдзи, хотя злоупотреблять этим правом автор вовсе не намерен.

Итак, все, о чем говорилось, представляет собой выражение отношения ко времени, образ прошлого в соотношении с настоящим, воззрения на строение прошлого и изменения его свойств, а также результаты попыток гармонизации «своего» и «чужого».

И далее речь пойдет об образе прошлого, образах времени и о вариантах отношения к нему на материале средневековых литературных текстов — здесь и теперь под выражением «средневековые тексты» мы будем подразумевать литературные памятники периода Нара, отвлекаясь от вышеозначенных концептуальных разногласий и используя понятие «средневековый» за неимением лучшего.

Общезвестен факт, что ранняя письменная словесность на Японских островах возникала и складывалась под влиянием китайской культуры, одновременно со становлением государственности. Первые литературные памятники, которые можно считать и государственными документами, и мифологическими сводами, и историческими летописями, и даже (в определенных их частях) собраниями фольклорных песен, заговоров, военных кличей и гимнов, а также легенд и сказаний, записывались первыми *literati* с очевидной установкой на китайские нормы.

Рассмотрим эти памятники, т.е. «Записи древних деяний» («Кодзики»)⁴ и «Анналы Японии» («Нихонги»)⁵, с точки зрения соотносительности этих текстов с понятием времени и его исчисления, и мы увидим достаточно сознательное и обдуманное обращение с китайской традицией.

Возьмем, например, первый свиток «Кодзики», повествующий о так называемой Эре богов и посвященный периоду от «начала истории» до рождения императора Дзимму от последнего божества из поколений эры богов Аматуико пико-нагиса-такэ угая апэзу-но микото⁶.

Свиток начинается словами: «Когда впервые раскрылись Небо-Земля, имя божества, явившегося в Равнине Высокого Неба, было Амэ-но минака-нуси-но kami, Бог-хозяин священной середины Неба». Понятие «когда» или «во время, когда», выраженное словом *токи* («время»), предполагает одновременность двух действий. Таким образом, задается нулевая отметка на шкале японской культуры, во всех последующих средневековых текстах обозначаемая как «время раскрытия Неба-Земли». Это «раскрытие» по-разному толкуется комментаторами, и для однозначного толкования данных явно недостаточно. Как бы то ни было, эта точка — начало мифологической истории в рамках «Кодзики», первого из мифологических сводов, и соответственно начало времени.

Однако проходит всего восемь лет, и составляется второй мифологический свод, «Нихонги», где вводится сюжет о другом начале времени — об этапе, предшествовавшем «раскрытию Неба-Земли», которое, впрочем, в «Нихонги» именуется «разрезанием». В этом сюжете, составляющем самые первые строки памятника, говорится: «В древности, когда Небо-Земля были не разрезаны и Инь-Ян не были разделены, мешанина эта была подобна куриному яйцу, темна и содержала почку. И вот, чистое и светлое истончилось-растянулось и стало Небом, а тяжелое-мутное удержалось-застряло и стало Землей. <...> И тогда между ними родились божества».

«Нихонги», в этом смысле уникальный памятник в круге мировых собраний мифов, дает еще несколько версий этого предвремени, в частности: «В одной книге сказано: когда Небо-Земля были перемешаны, изначально было божество-человек, имя его было Умасиасикаби пикоди-но микото. Следующим был Куни-но токотати-но микото».

Другой вариант: «В одной книге сказано: когда Небо-Земля еще не родились, они были подобны облаку, плавающему по морю и не обретшему места, к чему прикрепиться корнями. Внутри его родилось нечто, подобно тому, как впервые выходит из жижи тростниковая почка.

⁴ Кодзики («Записки древних деяний»). Токио, 1970 (Нихон котэн бунгаку тайкэй — Серия «Основные произведения японской классической литературы», далее — НКБТ, т. 1).

⁵ Нихонги («Анналы Японии»). Токио, 1967, НКБТ, т. 67.

⁶ Здесь и далее теонимы транскрибируются не в современном звучании, а в соответствии с правилами древнеяпонского языка.

И вот, оно превратилось в человека. Имя его Кунитокотати-но микото».

И еще: «В одной книге сказано: в древности, когда страна была молода и Земля была молода, носилось [по воде] и плавало нечто вроде плавающего жира. В это время в центре страны родилось нечто. Формой подобно ростку, выходящему из почки тростника. Из него стало-родилось божество. Имя его — Умасиасикаби пикоди-но микото».

И еще: «В одной книге сказано: когда впервые разделились Небо-Земля, были божества, совместно впервые родившиеся. Имя [первого] — Куни-но токотати-но микото. Следующий — Куни-но сагути-но микото».

И еще: «В одной книге сказано: когда впервые разделялись Небо-Земля, в пустоте было нечто. Форму его трудно описать. Внутри него пребывало божество, ставшее-родившееся само по себе. Имя его — Куни-но токотати-но микото. Еще именуют его Куни-но сокотати-но микото. Затем — Куни-но сатути-но микото. Еще именуют его Куни-ни-но сатати-но микото».

И еще: «В одной книге сказано: когда Небо-Земля впервые разделились, существовало нечто. Было оно подобно тростниковой почке и становилось-рождалось в центре Неба. Из него произошло божество, имя его — Ама-но токотати-но микото. Следующий — Умасиасикаби пикоди-но микото. И еще было нечто. Было оно похоже на плавающий жир и родилось-становилось в центре Неба. Ставшее из него божество именуется Куни-но токотати-но микото».

Таким образом, оба памятника в совокупности определяют две начальные точки или два бесконечно долгих отрезка времени, обозначаемые оборотом «в те времена, когда» и соответствующие, во-первых, «древности» (до периода «раскрытия» Неба-Земли) и, во-вторых, самому этому «раскрытию». При этом «Нихонги», в отличие от «Кодзики» и, может быть, в противовес более раннему своду, предлагает несколько версий событий и разные фигуры первых божеств, соответствующих этим двум фундаментальным этапам времени. (Мы оставляем вне сферы рассмотрения явные и скрытые связи этих космогонических сюжетов с китайским циклом мифов о Пань-гу и другими китайскими мифологическими сюжетами.)

Все эти версии первоначала мира по «Нихонги» здесь приведены с тем, чтобы подчеркнуть уникальность этого памятника, который с самого первоначала времени задает многовариантность мира, ничуть не смущаясь этим своего рода постмодернистским плюрализмом. «Нихонги» наравне с «Кодзики» вошли в классическую историю японской литературы и в круг фундаментальных памятников истории японской культуры, создав прецедент множественности, пластичности, гармоничного объединения противоречивого и разнородного. Такой интерпретации этой особенности памятника придерживается, например, А.Н.Мещеряков. К ней можно добавить еще одно соображение: в мифологическом мире часто одно и то же явление описывается несколь-

кими способами, в разных кодах. Скажем, бог неба Гор у египтян мыслится одновременно как гигантский сокол, парящий над землей, и его глаза представляют собой солнце и луну, а также выступает как бог солнца, и тогда не только его глаз, но все это божество целиком совпадает с понятием солнца. (Мы пренебрегаем здесь возможной разницей в стадильности этих двух представлений или, например, возможной их принадлежностью к разным мифологическим группам. Важно, что в какой-то момент эти представления сосуществуют, но в рамках мифологического менталитета не противоречат друг другу, а создают некую понятийную целостность, подчеркивающую сложность явления.)

Далее в обоих сводах разворачивается картина мифологической истории.

В «Кодзики» само название первого из трех свитков, «Эра богов», отделяет мифологию от начала легендарной истории. Этот свиток начинается с «раскрытия Неба-Земли» и доводится до мифического первоимператора Дзимму, которым открывается второй свиток.

В «Нихонги», состоящем из большого числа свитков, мифологическая история занимает два первых и тоже именуется «Эрой богов». С императора Дзимму начинается третий свиток памятника.

Оба памятника, отсчитывая время от одной из двух вышеописанных «точек альфа», разворачивают мифологический нарратив как цепочку последовательностей, не имеющих специального названия и структурирующих время по принципу предшествующее—последующее. Приведем характерный пример из «Кодзики», где сообщается о рождении группы божеств (этому фрагменту предшествовало становление трех самых первых богов и следующих двух): «Имя бога, становящегося-пребывающего вслед [за ними], — Куни-но токотати-но kami. Затем — Тоскумоно-но kami. Оба эти бога-столпа становились-пребывали как одиночные боги и сокрывали свои тела. Имя бога, становившегося после [них], — Упидини-но kami. После — его младшая сестра Супидини-но kami. После — Тунугупи-но kami. После — его младшая сестра Икугупи-но kami. После — Опотоноди-но kami. После — его младшая сестра Опотонобэ-но kami. После — Омодару-но kami. После — его младшая сестра Аякасиконэ-но kami. После — Изанаги-но kami. После — его младшая сестра, Изанами-но kami. От верхнего Куни-но токотати-но kami до Изанами-но kami вместе — семь поколений богов».

В сущности, эта схема повествования является образцом для всего нарративного пласта «Кодзики» и «Нихонги». Все события и наиболее важные персонажи делятся таким образом на три группы — предшествующие, последующие и существующие одновременно. Божества пантеона «Кодзики» отнюдь не бессмертны, их время линейно, многие из них умирают, кое-кого убивают, кто-то отправляется в одну из стран сверхбыденного мира, кто-то просто исчезает из сюжета без всяких объяснений составителя — повествование о них разворачивается в соответствии с вышеописанным принципом.

Новые элементы трактовки времени при сохранении того же общего принципа вводятся по завершении «Эры богов», с началом квази-истории, т.е. с правления Дзимму. Линейность и последовательность разворачивания событий здесь находятся, по-видимому, в тесной связи с тенденцией утвердить божественное происхождение императорского клана, хотя многовариантность начала времени по «Нихонги» явно преследовала какие-то иные цели. Впрочем, эта загадка японской культуры и порожденные в связи с ней гипотезы также выходят за рамки настоящего исследования.

В одной из сохранившихся копий «Кодзики» имеется пояснение средневекового переписчика к вышеприведенной последовательности божеств, представляющее собой первую попытку сформулировать определение понятия «поколения»: «Двое вышеназванных божеств-одиночек: каждое имя соответствует поколению. Следующие явившиеся парами десять божеств: два вместе — одно поколение».

Здесь мы видим начало более или менее естественного классифицирующего дискурса внутри звеньев, казалось бы, равноправной последовательности, соединенной словом «после» («затем», «вслед»). Воспроизводя модель *инь—ян*, объединяются в поколения разнополюсные пары божеств, которые, несмотря на одновременное появление в мире, часто носят параллельные имена и, кроме того, являются репродуктивной группой: слово «младшая сестра» (*имо*) означало также «супруга». Таким образом, здесь, в самых первых строках «Кодзики», уже заложена фундаментальная для японской культуры ориентация на кланово-генеалогический код как ее основной организационный принцип.

Применительно к роду придворного этот принцип выражался в термине «ворота», к правителю — тем же словом «поколение», «вск» в переносном смысле, как время царствования одного и того же императора. В самом чистом и рафинированном виде этот принцип был возвращен в уложении «Новые списки семей и родов» («Синсэн сёдзироку», 815 г.)⁷, где генеалогические списки были организованы по нескольким главным группам, делившим высокородных обитателей государства Ямато начала IX в. на потомков императоров, потомков небесных божеств, потомков внуков небесных божеств, потомков земных божеств и потомков корейских и китайских иммигрантов⁸.

Современный японский исследователь Аракава Хироси высказывает предположение, что понятие поколения (*ё*), введенное в своды как главная единица исчисления времени, совпавшее потом с границами правления отдельного императора, — явление достаточно позднее и окончательно сформировалось примерно за сто лет до формирования

⁷ Синсэн сёдзироку («Новые списки семей и родов») — Синтэн («Синтоистская классика»). Йокогама, 1936.

⁸ Подробнее об этом памятнике см.: Мещеряков А.Н. Древняя Япония: культура и текст. М., 1991, с. 38—40. См. также другие работы этого автора, впервые в отечественном японоведении отчетливо сформулировавшего идею о приоритетности генеалогического кода в японской культуре.

сводов. Этому понятию, по мнению Аракава, предшествовала концепция, выраженная словом *тоси*, что означало и «год» и «урожай». Подтверждение своей гипотезе ученый видит в ритуале инаугурации, насыщенном реалиями и названиями, связанными с рисом и божествами риса. Он указывает также на несовпадение подсчетов поколений в «Кодзики» и «Нихонги», а также на существование двух пересекающихся, но не накладывающихся систем поколений богов — связанной с областью Ямато и пантеоном императорского клана и периферийной, в Идзумо, обитатели которого, по-видимому, принадлежали к иному племенному объединению с собственным пантеоном⁹.

Итак, в первой части обоих мифологических сводов, повествующих о деяниях «Эры богов», время и его отрезки означаются словами «тогда», «во время, когда», «и тут», «и вот», «после», «вслед за» и т.п. Такое обозначение времени характерно для собраний любых текстов мифологической природы, повествующих о самом раннем этапе существования космоса; события в этих текстах, в том числе и библейских, зачастую связаны по принципу временного чередования и организуются посредством наречий «когда» и «тогда» или повтором союза «и». Последовательность линейного развертывания времени выступает в рамках описываемого менталитета как сфера причинности.

Может быть, именно это устройство времени подразумевалось в тайной (и уж безусловно таинственной) формуле, передаваемой в рамках эзотерического синтоизма и состоявшей из шестнадцати знаков: «Небо», «Земля», «женщина», «мужчина», «правитель», «страна», «земля», «раньше», «потом». Согласно утверждению Ёсида Канэтомо (1435—1511), средневекового синтоистского священника и теолога, принадлежавшего к клану священнослужителей, восходящему к роду древних гадателей Урабэ, «вне этих шестнадцати знаков нет в Японии ни больших, ни малых богов Неба-Земли, они — основа Пути богов, правила человеческих деяний, становление десяти тысяч вещей, исток десяти тысяч деяний...»¹⁰.

Приведенное толкование достаточно кратко, но, по-видимому, будет разумным предположить, что в центре этой схемы находится правитель (император), до него — начало времени, т.е. разделение Неба-Земли, затем явление пары первопредков, женщины и мужчины, порождающих Японские острова и все живое, затем следует понятие земли как владения императора, т.е. государства. «Раньше-потом» здесь, вероятно, означает не «вечность» как нечто, что было раньше и пребудет потом, хотя именно так можно подумать, исходя из европейских аналогий, — скорее, этот лексический бином предполагает, что у каждой точки, где помещается каждый император, есть предшествующая и последующая на оси времени, начинающегося с «Эры богов».

⁹ Аракава Хироси. Кодай нихондзин-но утокан («Космологические представления древних японцев»). Токио, 1983, с. 139—201.

¹⁰ Синто дайджитэн («Энциклопедия синто»). Т. 2. Токио, 1941, с. 231.

Синтоист-конфуцианец первой половины XIV в. Kitabатакэ Тикафуса писал: «Великое Ямато — страна богов. Только наша страна была основана божественным предком. Только ее передает богиня Солнца по долгой линии наследования. Ничего подобного нет в других странах. <...> Только в нашей стране с тех пор, как разделились Небо-Земля, и по сегодняшней день наследование трона сохранилось в неприкосновенности в одном клане. Даже тогда, когда случалось, что наследовала боковая ветвь, правление осуществлялось в соответствии с истинными принципами. Это доказывает, что клятва (*укэи*) богов о [наследовании] возобновляется таким образом, что это отличает Ямато от всех остальных стран»¹¹. В цитируемом труде Kitabатакэ Тикафуса («Дзинко сётоки» — «Записки об истинном наследовании божественных государей») примечательно еще и то, что в связи с первоначалом мира он цитирует одну из версий «Нихонги», считая, по-видимому, наличие большого числа вариантов начала мира в порядке вещей. Надо сказать, что и цикл сюжетов о рождении Японских островов парой Изанаги—Изанами, и знаменитый миф о сокрытии богини Солнца Аматэрасу в Небесной пещере, и практически все последующие мифологические сюжеты также представлены в «Нихонги» в разных версиях.

Но как только кончается эра богов, в образе времени и в отношении к нему происходят перемены, при этом в каждом из двух сводов они происходят несколько по-разному. В обоих сводах время богов считается завершённым, когда наступает эпоха правления Дзимму, первого легендарного императора, принадлежащего к генеалогической линии правителей из клана Ямато, т.е. правителя-человека, а не божества. Он фигурирует в мифах как сын последнего из поколений божеств, родившихся в эпоху богов, по имени Аматаупико-нагиса-такэ уга-пукиапэзу-но микото, от богини Тамаэри-бимэ-но микото¹².

Начиная с императора Дзимму в «Кодзики» относительно каждого последующего правителя вводятся новые данные: местонахождение его могилы (кургана) и возраст. От Дзимму до правителя Одзин, завершающего второй свиток «Кодзики», время жизни императоров распределяется следующим образом:

Правитель	Возраст	Правитель	Возраст
Дзимму	137	Корэй	106
Суйсэй	45	Когэн	57
Аннэй	49	Кайка	63
Итоку	45	Судзин	168
Косё	93	Суйнин	153
Коан	123	Кэйко	137

¹¹ Цит. по: *Aston W.G. A History of Japanese Literature*. Rutland, Vermont—Tokyo. 1972, с. 167.

¹² Примечательно, что эта Тамаэри-бимэ, судя по мифологическим сюжетам, скорее всего принадлежит к иному, чем Ямато, племени, хозяйственная деятельность которого связана с морем. Так что, возможно, это был своего рода политический династический брак.

Правитель	Возраст
Сэйму	95
Тюай	52
Дзинго	100
Одзин	103 ¹³

Примечательно, что место гробницы иногда указывалось и для родственников правителя — например, относительно старшего брата Дзимму такие сведения приводятся, однако, по-видимому, время жизни — характерная особенность образа правителя, отличающая его в рамках летописи от других персонажей, и, вероятно, некоторым образом коррелирует с его предполагаемым местом в легендарной истории.

Само собой разумеется, что такого рода данные свидетельствуют о принципиально иной, чем в первом свитке, характеристике времени, которое внезапно стало исчислимым.

С началом третьего свитка к сведениям о местоположении гробницы и о продолжительности жизни правителя прибавляется еще один пункт — точная дата смерти, например «15-й день восьмого месяца четвертого года Зайца». В ряде случаев дата смерти приводится, но при этом отсутствует указание на возраст почившего правителя: для составителей антологии все большую важность приобретает факт смены одного правителя другим, т.е. рубежи разных правлений, которые в рассматриваемых сводах служат еще и границей разных мифологических или фольклорных сюжетов. Соответственно биологический срок жизни персонажа как составная часть его образа понемногу утрачивает значение. И наконец, единичный для «Кодзики», но более чем значительный случай — в сюжете об императоре Кэндзо сказано: «Лет [почившему] государю было тридцать восемь; он правил Поднебесной восемь лет».

Отсюда уже недалеко до заимствованного из Китая исчисления времени по девизам правления императоров. Однако со времени императора Кэндзо до первого такого правления с девизом (его начало относится к 645 г.), судя по летописям, сменилось еще двенадцать правителей. И главное, о чем здесь стоит вспомнить, — сам свод «Кодзики» составлялся в начале VIII в., когда китайские принципы исторического

¹³ В китайской хронике «Вэйчжи», относящейся к концу III в., тоже говорится, что люди племени ва (т.е. японцы) живут долго, одни до ста лет, другие до восьмидесятидвятина. Для того времени восемьдесят — почти такое же фантастическое долголетие, как и сто двадцать. Надо думать, что составители сводов и в этом отношении опирались на китайские авторитеты и традиции, продлевая сроки жизни императоров как можно дальше в прошлое, ближе к первоначалу времен.

Японский исследователь Аракава Хироси дает «материалистическое» толкование долголетию древних японских правителей: поскольку в древнеяпонском языке (как, впрочем, и в китайском. — Л.Е.) слово «год» означало еще и «урожай риса», а урожай, возможно, убирали дважды в год, при этом подсчеты числа лет велись по соответствующим сельскохозяйственным праздникам, не исключено, что приведенные цифры соответствуют не астрономическому понятию лет, а числу собранных за этот отрезок времени урожаев. См.: *Аракава Хироси*, с. 185—186.

описания, в том числе китайский календарь, достаточно прочно утвердились в культуре. Стало быть, все эти изменения свидетельствуют не о том, с какого момента началась календарная разметка времени, а, скорее, о том, как составитель свода и его современники представляли себе образы времени на разных этапах воссоздаваемой ими мифологической и легендарной истории.

Еще более разительным разрывом временной ткани представляется переход от эпохи богов к эпохе императоров в «Нихонги».

Во фрагменте текста, предшествующем правлению Дзимму, т.е. рассказывающем еще о деяниях богов, приводятся разные версии сюжетов, в том числе разные генеалогические списки, согласно которым получается, что от одного и того же божества, по разным данным, родились разные боги. Как только начинается правление Дзимму, тон и характер повествования резко изменяются. С самого начала вводятся точные даты по китайскому календарю (типа «1-й день десятого месяца года Тигра»). Кроме того, видимо, в подражание китайским книгам вводится следующий текст: «Когда он (император Дзимму) достиг сорока пяти, он собрал всех своих старших братьев и детей и, говоря с ними, так рек: „В древности наши боги небесные, Такаимусуби-но микото и Опопирумэ-но микото¹⁴, вручая эту Страну Обильных Камышовых Равнин и Тучных Колосьев, возложили [управление ею на] нашего божественного предка Пико-по-ниниги-но микото. И тогда По-но ниниги-но микото раздвинул Каменный склад небес, проложил тропу в облаках, и вот сей небожитель¹⁵ высочайше [на землю] пожаловал. В те времена круговорот¹⁶ [мира] пребывал хаотичным и невозделанным, время было сгущено в первозданный мрак. Пребывая во тьме, он взрастил правильность (или истинность. — Л.Е.) и управлял стороной Запада¹⁷. Государь-предок, государь-отец, будучи божеством, будучи мудрецом, накаливал радость и приумножал блеск, и так прошли многие годы. С тех пор как небесный предок совершил сошествие с Неба, и доньше прошло 1 792 470 с лишним лет“»¹⁸.

После этой фантастической картины в китайском духе все мифические, легендарные и квазиисторические события, описываемые в последующих свитках «Нихонги», датируются самым тщательным и аккуратным образом (разумеется, по китайскому календарю). Версий более не

¹⁴ Опопирумэ — в современном произношении Оохирумэ, богиня соляного культа. Некоторые ученые предполагают, что культ этой богини на Островах существовал еще до колонизации территории группой племен, установивших государственность и поклонявшихся богине солнца Аматаэрасу.

¹⁵ Небожитель — даосское понятие отшельника, бессмертного, святого (яп. *сэн*, кит. *сянь*).

¹⁶ Круговорот — чередование, кружение, судьба (кит. *юнь*).

¹⁷ Сторона Запада — по мнению комментаторов, имеется в виду местность Пимука на Кюсю, где, согласно мифу, Ниниги-но микото спустился на землю с Равнины Высокого Неба. Однако не исключены и ассоциации с китайской мифологией, открывающие новое поле возможностей интерпретировать этот фрагмент текста.

¹⁸ Нихонги, Т. 1, с. 188—189.

приводится, все события однозначны. Складывается впечатление, что для создателей «Нихонги» единственность и однозначность событий истории важна лишь применительно ко времени земных императоров, а в эпоху богов сама эта множественность оказывается атрибутом божественного времени.

Итак, из «Кодзики» и «Нихонги» естественным образом реконструируется модель линейного развертывания времени. Такое время имеет вид луча, исходящего из точки начала времени и проходящего через все правления последующих императоров. Как и в других культурах, эта модель связана с оформлением ранней государственности и служит легитимации ранних правителей.

При этом линейно развертывающееся время сочеталось в японской словесности с природно-циклическим временем, надолго удержавшимся в традиционной японской лирике.

Если мы обратимся к раннему этапу японской поэтической традиции, в частности к антологии «Манъёсю», то здесь мы увидим разные типы образов времени и разные способы обращения с прошлым. При этом ряд текстов оказывается устроен по принципу ранних свитков «Кодзики» и «Нихонги», другие же обнаруживают сходство с историко-летописной традицией. Устанавливаются и принципиально иные варианты обращения со временем. Рассмотрим эти разные типы и варианты представлений.

В большом массиве лирических песен «Манъёсю» время по своим характеристикам оказывается ближе всего к «Эре богов», хотя речь в этих поэтических миниатюрах нередко идет о конкретных сиюминутных переживаниях создателя пятистишия, боги же в качестве лирических персонажей появляются достаточно редко. Время многих стихотворений «Манъёсю» — это бесконечно длящееся настоящее, или зафиксированный краткий момент настоящего в соотношении с прошлым (иногда без этого соотношения), или же одновременность событий для автора и адресата песни, находящихся в разных местах.

Эта вечность, неопределенность или замедленность времени прекрасно передана в рассказе одной современной японской писательницы, написанном от имени девочки. Сидя на уроке и глядя в окно на фуникулер, поднимающийся в гору, она слушает, как учительница читает *нагаута* («длинную песню») из «Манъёсю», повествующую о встрече Пастуха и Ткачихи, согласно китайской легенде ставших звездами и раз в году встречающихся на Небесном мосту (Млечный Путь).

«С тех времен стародавних,
как Небо с Землей разделились
и Небесной реке предназначили боги
стать границей Извечных небес,
у ее берегов мы встречаемся с милой,
лишь исполнится срок
лунных месяцев, сшитых, как бусы из яшмы...

Ах, ведь и в этой песне есть такая замедленность — мне захотелось глубоко вздохнуть. Ведь он ждет встречи с возлюбленной с тех пор, как Небо отделилось от Земли...

Вот он у границы Извечных... вновь и вновь нанизывая месяцы, как яшмовые бусины, стоит и ждет с момента разделения Неба и Земли. И время его ожидания — оно не то чтобы долгов, оно замедленное. Половина дня, пока я сижу, с момента отделения Неба от Земли и до теперешней минуты, тянется медленно-медленно. Ужасно медленно, и к тому же от этого хочется спать...

Посмотришь на гору — и там все застыло в покое, словно во сне.

А вот опять читают „Маньёсю“.

...Лишь исполнится срок...

Вагончик фуникулера остановился в тени сакуры.

Может быть, время, которое длится с начала Неба и Земли, — это то же самое время, что плывет в тени деревьев на горе? Как ветер, что легкой зыбью пролетает по роще после того, как медленно-медленно сквозь нее пройдет фуникулер?»¹⁹

События в песнях подобного рода по большей части также организуются по принципу предшествования, одновременности или последовательности, как в эпоху богов.

Однако здесь мы встречаемся с одним принципиально новым компонентом, практически отсутствующим в сводах²⁰, — с концепцией будущего времени. Хотя, строго говоря, в японском языке нет четко выраженной грамматической категории будущего (если брать за образец будущее время в индоевропейских языках), и в древнем, и в новом языке существуют формы, выражающие этот (или почти этот) смысл в виде конструкций, обычно переводимых как «вот если бы», или «возможно, нечто случится», или «случится ли так?». В отрицательных предложениях такие конструкции переводятся с помощью оборотов «вряд ли», «неужели» и т.п. (японоведы-лингвисты называют эту категорию предположительным наклонением). Это условно-будущее время становится, таким образом, особым приемом, отличающим поэтику традиционных пятистиший раннего периода и формирующим их характерную смысловую интонацию. В лирике оказывается возможным несколько расширить мифологическую структуру времени, введя новый регистр «последующих» событий, разворачивающихся в предположительно-воображаемом будущем.

Например, стихотворение «Маньёсю» № 1294:

Подобно белке-летяге,
поджидающей птичку,
живущей в ветвях
дерева на горе Микуни,
и я исхудаю, верно²¹.

Второй тип лирической интонации, связанный с предположительным наклонением, более всего напоминает стиль *норито* — молитвословий, обращенных к синтоистским богам. Смысл таких грамматиче-

¹⁹ *Мурата Киёко*. Фуникулер. Пер. с японского Л.М.Ермаковой. — Круги на воде. Антология современной женской прозы Японии. М., 1993, с. 195—196.

²⁰ В сводах этот компонент встречается только единожды — в песне Кусинада-пимэ. Остальные, тоже единичные случаи в нарративе, к будущему времени можно отнести лишь с очень большой натяжкой.

²¹ Маньёсю. Токио, 1969 (НКБТ, т. 5), с. 256—257.

ских конструкций ближе всего передается оборотом «пусть так будет». Самыми яркими образчиками этого типа песен можно считать *нагаута* («длинные песни»), в которых, хотя и в слабо выраженном виде, все же присутствует эпическое начало. Сопоставим фрагмент одной из *нагаута* «Маньёсю» с фрагментами *норито*.

«Маньёсю», № 1020—1021:

Бог Суминоз,
трепет внушающий,
пусть человеком явленным
на носу корабля
хозяином станет
и к месту его доставит.
У скалистых мысов
с грубой волной, с ветром
встречи избегая,
без беды, без недуга
в спокойствии
доставь!²³

Норито божеству Ооими

Перед царственными богами,
пребывающими на горных подъемах,
<...> подношения вознесу.
И тогда вода, что низвергается
с подсымов гор и гор,
где пребывают боги царственные,
будет водой сладкой,
а с дурным ветром, грубой водой
не встретится рис драгоценный²².

Как представляется, из этого сопоставления очевидно происхождение этого предположительно-гипотетического будущего. Связь его с обрядом и заклинанием устанавливается не только по текстам *нагаута* с их эпическими обращениями к богам и архаической лексикой, но и на обширном материале бытовой, так сказать, *танка*. Наличие этого наклонения в стихе, по нашим представлениям, должно служить для исследователя сигналом принадлежности данной *танка* к заклинательному типу текстов, вполне явственно выражающих обрядово-магический аспект этой поэтической формы.

Например:

Свяжу вместе
ветки прибрежной сосны,
что растет в Ивасиро.
И если будет мне удача,
то, вернувшись, посмотрю на несе²⁴.

(Речь здесь идет о магическом связывании веток растений перед путешествием или каким-либо иным трудным предприятием с целью обеспечить благополучный исход дела.)

Выше мы говорили о сходстве устроения времени в «Маньёсю» с мифологическим временем «Эры богов», о преобладании принципа категоризации времени по одновременности, предшествованию и последованию. К этому, как мы показали выше, добавляется весьма актуальная для ранней песни категория предположительного будущего. Однако в текстах «Маньёсю», памятника многослойного и хронологически неоднородного, мы встречаемся и с линейным развертыванием времени, выработанным в квазиисторических свитках сводов.

²² Кодзики. Норито. Токио, 1970 (НКБТ, т. 1), с. 398—399.

²³ Маньёсю, с. 176—177.

²⁴ Там же, т. 4, с. 86—87.

Ряд песен (как *нагаута*, так и *танка*) с точки зрения семантики их временных структур можно безоговорочно отнести к тому эпическому типу, который устанавливается из исторических разделов сводов «Кодзики» и «Нихонги». В них отправной точкой служит мифологическое время первоначала мира, затем происходит переход к царствующему правителю, чем достигается отождествление императора-современника с императором-первопредком и наложение исторического времени на момент первоначала. Особенно ярко это совпадение выражено в *нагаута* Какиномото-но Хитомаро:

«В мирном покое пребывающая / наша государыня великая, / царственное дитя солнца, / высоко светящего, / по повелению богов / божественною сущью наделенная, / ты в устье реки Ёсино, / где бурлят водопады, / высокий дворец высоко восставила, / и когда совершаешь *куними* (букв. „смотрение страны“ — Л.Е.), / то за зелеными изгородами / гор многослойных, / как дань горных богов / в весеннюю пору, / — горы цветами украшаются, / как осень наступит — / альными кленовыми листьями украшены; / боги рек, текущих в своих берегах, / священную трапезу подносят, / из стремнин верховья / баклан взлетает, / в стремнинах низовья / сети заброшены. / О Эра богов, / когда и горы, и реки / государю служат!»²⁵.

В этой оде наш тезис, предпосланный цитате, подтверждается настолько очевидно, что, вероятно, нет смысла повторять его в выводах.

Ряд *нагаута* позднейших свитков памятника развивают этот тезис, доходя порой до почти полного текстуального совпадения и с мифологическими сводами, и с текстами *сэммё* — указами ранних правителей, имевшими не только юридическое, но и ритуально-магическое назначение. Таков, например, зачин *нагаута* № 1047: «О страна Ямато, / где высоко пребывает / наш государь великий, / страна Ямато, / где с эпохи богов, предков государевых, / править назначено нарождающимся детям государевым / — Поднебесной, следуя друг за другом, правьте, / — так решено / — восемь сотен мириад раз / по тысяче лет». А вот клишированный зачин многих указов-*сэммё*: «С тех пор как

²⁵ Там же, т. 4, с. 30—31. | *Куними* — «смотрение страны», ритуал, совершаемый правителем, по-видимому, с целью усмирения богов земли. Находится в ряду других ритуалов усмирения взглядом — «смотрение цветов», «смотрение луны», «смотрение холмов» и т.п. — обычно у нас понятие «смотрения» переводят словом «любование», однако при этом утрачивается обрядово-магический аспект этого действия и остается лишь эстетический момент, т.е. понятие чрезмерно модернизируется.

Строго говоря, цитируемую *нагаута* можно перевести и так: не «когда», а «если» — если государыня посмотрит на страну (т.е. совершит *куними*), то горы весной покроются цветами, в реки будут брошены рыбацьи сети и т.д., другими словами, здесь мы имеем дело с устройством мира с помощью взгляда. Эта способность встречается у богов в сюжетах мифологических сводов, а также нередко приписывается отождествляемым с ними императорам в стихах «Маньёсю». Одновременно магические свойства взгляда обыгрываются в различных пятистишиях «Маньёсю», персонажи которых не имеют никакого отношения к богам и правителям. (Подробнее об этом и других ритуалах «смотрения» см. нашу работу «Взгляд и зрение в древнеяпонской словесности». — Сад одного цветка. М., 1991, с. 212—224.)

деяния начались на Равнине Высокого Неба, со времен предков далеких, доньне и впредь, от одного к другому государевы потомки нарождающиеся передают правление Великой страной восьми островов...»²⁶.

Итак, в «Маньёсю» представлено и время, устроенное по мифологическому типу, и время, понимаемое линейно-исторически.

Принцип классификации времени по различению предшествующих, одновременных и последующих событий, усложненный еще компонентом предположительно-будущего наклонения, в «Маньёсю» оказывается разработанным весьма детально. В отличие от сводов здесь используется специфическая дробная разметка времени по космологическим классификаторам. Наряду с неопределенным или мгновенным настоящим в лирических песнях время может иметь измерение, и это измерение соотносится прежде всего с природным циклом. Классификация и исчисление времени в соответствии с природными параметрами в ранних песенно-поэтических текстах описаны нами в ряде предшествующих работ²⁷, поэтому здесь мы приведем наши соображения по этому поводу в суммарном виде. В этих работах автор доказывал приоритетность вегетативного ряда в качестве универсального классифицирующего инструмента. Растения в традиционной поэзии выступают как космологические интерпретаторы, и их функции в исчислении ритуального и бытового времени можно наблюдать в большом массиве текстов. При этом фазы природных изменений растительного мира служат вехами человеческой жизни (например: «буду ждать тебя, даже если пройдет время веток дуба на горах» — «Маньёсю», № 3493). Примечательно, что помимо этого имеется еще группа растений (многие из них теперь уже не атрибутируются ботаниками), которые выступают как маркеры различных отрезков времени: трава «сто веков», «всегда-трава» и т.п.

Часты также упоминания времен года — исключение составляет зима. В одном из средневековых трактатов по поэзии прямо сказано: зима — не поэтическое слово. Странной особенностью японской традиционной поэзии можно считать и то обстоятельство, что, хотя в ней нередко встречаются слова «утро», «вечер» и «ночь», в этой поэзии, столь детально описывающей разные явления природы, совершенно отсутствуют описания рассветов и закатов. Восход и заход солнца используются для обозначения границы временных интервалов, и не более того. В отличие от луны солнце никак не обыгрывается в традиционной образности и, по-видимому, не относится к сфере прекрасного. Возможно, что переход солнца из космологического ряда в эстетический оказался в культуре затрудненным в связи с возведением генеалогии правящего дома к солярному божеству. Как правило, солнце в

²⁶ Норито. Сэммё. Пер., исслед. и коммент. Л.М.Ермаковой. М., 1991 (Сер. «Памятники письменности Востока», ХСVII).

²⁷ См. в частности: *Ермакова Л.М.* Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988 (Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока»), с. 61—82.

«Маньёсю» выступает преимущественно как метафора правителя: «солнце скрылось в утреннем тумане» — в плаче о почившем государе (песня № 188) или даже «хоть светит нам солнце, но как жаль, что сокрылся месяц, проходящий в ночи, черной, как тутовые ягоды» (песня № 169) — о смерти принца при жизни царствующего государя.

Опираясь на проанализированный материал, можно, по-видимому, утверждать, что различные концепции времени, заложенные в мифологических сводах и развитые и приумноженные в песнях, собранных в антологии «Маньёсю», легли в основание последующих темпоральных моделей, принятых в традиционной литературе.

Скажем, линейно-историческая модель была воспроизведена в произведениях жанра *фудоки* («описания нравов и земель»), в некоторых таких описаниях применена даже плюралистическая модель «Нихонги», т.е. имеются ссылки типа «в одной книге сказано», или «старик рассказывает», или «один человек сказал»; кроме того, во многих случаях этиологические сюжеты о происхождении топонимов и гидронимов даются в нескольких версиях, связанных с деяниями разных древних правителей. (Специфика стиля *фудоки* обнаруживается, в частности, в том, что главное в темпоральной матрице этого жанра — настоящее, оно составляет фокус повествования, и им открывается каждый новый сюжет, связанный с той или иной местностью; прошлое же присутствует в виде ссылки для этиологических надобностей.)

Насколько можно судить, те же схемы переходят и в раннехэйанскую литературу — в поэтической антологии «Кокинсю», при всем ее радикальном отличии от ранних свитков «Маньёсю», интерпретация времени в основном сохраняется в прежнем виде; ранние повести жанра *ута-моногатари*, такие, как «Исэ-» и «Ямато-моногатари», воспроизводят строение разных циклов «Маньёсю», если считать единицей последнего памятника не только стихотворение, но и прозаическое пояснение о том, кто, по какому поводу и в каких обстоятельствах сложил то или иное пятистишие или «длинную песню».

Картина начинает резко меняться в конце периода Хэйан, когда появляются две знаменитые книги — «Записки у изголовья» Сэй-сёнагон и «Гэндзи-моногатари» Мурасаки-сикибу, но это уже тема для дальнейших исследований.

Семантика мотива камня в Коране

Хорошо известно, что образы, идеи и мотивы сакрального текста многозначны и многомерны. Эта черта поэтики священных книг является одним из главных ориентиров в их истолковании и осмыслении. Воплощением глубинного родства трех великих религий, появившихся на Ближнем Востоке, является, в частности, фонд общих мотивов, осмысляемых каждым вероучением по-своему. Сравнительный анализ семантики понятий, всякий раз обретающих или теряющих какие-то смысловые грани, оказывается как для библистики, так и для корановедения плодотворным методом исследования текста. В настоящей работе мы рассматриваем кораническое преломление понятия камня, которое занимает важное место и в системе образов Библии, где оно становится средоточием целого пучка мотивов¹. Тема камня, совершенно по-разному трактуемая в Ветхом и Новом Завете², предстает в Коране в еще одном, весьма своеобразном обличье.

Приведем сначала сводную таблицу, которая будет для нас отправной точкой анализа (в скобках после названия мотива приводится тот арабский корень, производное от которого выражает искомое понятие). Контексты, реализующие тот или иной мотив, распределены в таблице по трем периодам, выделяемым нами во внутренней хронологии коранического текста:

а) раннемекканскому, когда проповедь новой веры в значительной степени опирается на аравийское наследие, а текст Корана еще не демонстрирует близкого знакомства с иудейской и христианской традициями;

б) позднемекканскому, когда новое вероучение помещается в перспективу ближневосточной религиозной истории как ее завершающий этап, а коранический текст вбирает в себя огромное множество библейских образов, аллюзий и реминисценций, которые после соответствующей обработки становятся «строительным материалом» для формирования нового вероучения;

¹ Этой теме был посвящен наш доклад «Мотив камня в Пятикнижии», прочитанный в январе 1995 г., который вскоре должен появиться в печати.

² Так, например, мотив побисания камнями, самый частотный в Ветхом Завете, появляется в Новом Завете практически лишь как примета жизни иудейского общества, а мотив камня как материала, специально предназначенного для посвящения Богу и избранного Им самим (скрижали, храм, памятник, жертвенник), также чрезвычайно важный для Ветхого Завета, претерпевает очень существенное преобразование в Новом Завете, будучи поставленным в связь с концепцией избранного народа.

Мотив	1-й период, ранне-мекканский	2-й период, позднемекканский	3-й период, мединский
побиение камнями (<i>rjm</i>)	81:25	11:91 15:17, 34 16:98 18:20 19:46 26:116 36:18 38:77 44:20 67:5	3:36
побиение камнями (<i>hgr</i>) из глины	105:4	11:82—83 15:74 51:32—34	8:32
вода из камня (<i>hgr</i>)		7:160	2:60
воскрешение из камня (<i>hgr</i>)		17:49—50	
сердце-камень (<i>hgr</i>)			2:74
камни (<i>hgr</i>) и люди — топливо в аду			2:24 66:6
лицемер — голая скала (<i>sfw</i>)			2:264

в) мединскому, когда происходит окончательное «самоопределение» новой религии и ее размежевание с иудаизмом и христианством, а в тексте на первый план выходят проблемы установления Закона, по которому должна будет жить новая религиозная община, и определения принципов ее взаимоотношения с внешним миром³.

Первое, что бросается в глаза, когда обращаешься к рассмотрению этой темы на материале Корана после работы с библейским текстом, — это сравнительная малочисленность упоминаний камня в Писании ислама. Общее число контекстов составляет 25, что равняется количеству упоминаний камня в одной только книге Исход.

Второе общее наблюдение состоит в том, что в раннемекканских сур, относящихся к периоду до близкого знакомства с библейской,

³ Эта периодизация в основном соответствует той классической схеме, которая впервые была предложена Г. Вайлем, а затем принята такими авторитетами, как Т. Нёльдке и Р. Блашер, став в дальнейшем более или менее общепринятой. Распределение сур — по выделяемым в ней четырем периодам — на «поэтические», «рахманские», «пророческие» и «мединские» приводится в конце стандартного научного издания перевода Корана, выполненного И. Ю. Крачковским. Отличие предлагаемой нами трехчленной схемы от общепринятой четырехчленной состоит в объединении рахманских и пророческих сур в единую группу позднемекканских сур. Такая трехчленная периодизация позволяет, на наш взгляд, отчетливее представить этапы развития коранического вероучения и стилистической эволюции коранического текста в ходе более чем двадцатилетней пророческой миссии Мухаммада (610—632). Подробнее о коранической периодизации см.: Ислам. Историко-географические очерки. М., 1991, с. 29—42.

иудейской и христианской традицией, упоминания камня практически единичны и касаются только мотива побивения камнями (105:4; 81:25). Подавляющее же большинство контекстов (16 из 25) содержится в позднемекканских сурах, в которых активно усваивается библейский материал. Если же к этим контекстам прибавить четыре из суры «Корова» (№ 2), которая считается самой ранней из мекканских (относящейся еще к периоду до битвы при Бадре) и во многом включает в себя еще мекканский материал, то число позднемекканских и близких к ним контекстов вырастает до 20, что составляет 80%. Мекканские контексты из других сур, помимо «Коровы», опять-таки единичны (их всего три, причем два из них снова реализуют мотив побивения камнями)⁴. Такое распределение контекстов с упоминанием камня по трем периодам вряд ли можно считать случайным даже по законам статистики. Этот чисто формальный, количественный вывод, подтверждаемый в дальнейшем качественным анализом отдельных контекстов и групп контекстов, однозначно помещает мотив камня в Коране в ближневосточную перспективу.

Самым частотным является, как можно увидеть из таблицы, мотив побивения камнями. На него приходится значительно более половины всех контекстов, если считать вместе все варианты мотива, представленные разным лексическим облачением (18 из общего числа 25, т.е. более 70%). В этом нет ничего неожиданного, ибо и в Пятикнижии этот мотив занимает по частотности первое место. А вот с точки зрения конкретных реализаций мотива и общего контекста, в который он вписан, различие между Библией и Кораном большое.

В Библии побивение камнями — это прежде всего ритуальное наказание за святотатство, служение иным богам, нарушение заветов, утрату девства, убийство, которому могут подвергаться не только люди, но и животные (например, вол-убийца — Исх 21,28—29).

Другая грань мотива — это угроза побивения камнями пророка со стороны народа. Этот мотив появляется в Пятикнижии, где он связан с фигурой Моисея. Так, Моисей опасается, что: а) египтяне побьют его за оскорбление их религии — Исх 8,26; б) народ Израиля, считая себя обманутым, побьет его камнями — Исх 17,4; Числ 14,10. К этим контекстам следует добавить и многочисленные примеры из других книг Библии⁵.

К этим двум вариациям мотива, восходящим к одному и тому же древнейшему общеближневосточному обычаю, следует добавить еще

⁴ Напомним, что мекканские суры, как правило, очень длинные и в совокупности составляют значительно больше половины текста Корана.

⁵ Упомянем в качестве примера следующие контексты: (1 Цар 30,6) — народ филистимлян хочет побить камнями Давида, скрывающегося у них, ср. также (2 Цар 16,6 и 16,13); (2 Пар 24,21) — побивение камнями пророка Захарии; (Мф 23,37) и (Лк 13,34) — мотив Иерусалима, побивающего камнями посланных к нему; (Ин 10,31—33 и 11,8) — иудеи хотят побить Иисуса камнями; (Деян 7,58—59) — Стефана побивают камнями; (Деян 14,5 и 14,19) — побивение камнями Павла.

один — использование камня в качестве оружия. Уже в Пятикнижии есть несколько контекстов, где речь идет просто об ударе камнем (или рукой) во время драки — Исх 21,18; Числ 35,17, или о камне, который случайно был сброшен на кого-то — Числ 35,23. Далее он продолжается в теме пращи, связанной прежде всего с Давидом и еще далее с камнеметательными машинами⁶.

В Коране же побивение камнями ни разу (!) не выступает в качестве ритуального наказания, налагаемого согласно мусульманскому закону человеком на человека (напомним, что и в Новом Завете этот мотив практически отсутствует⁷). Напротив, библейский мотив угрозы побивения камнями пророка со стороны народа подхвачен и даже развит. Из шести коранических контекстов (почти половина реализаций мотива побивения камнями) четыре связаны с образами патриархов из Пятикнижия, причем один, имеющий отношение к Моисею, представляет собой прямую библейскую реминисценцию⁸. Вот исходный библейский контекст:

«И призвал фараон Моисея и Аарона и сказал: пойдите, принесите жертву Богу вашему в сей земле. Но Моисей сказал: нельзя се-го сделать; ибо отвратительно для Египтян жертвоприношение наше Господу, богу нашему; если мы отвратительную для Египтян жертву станем приносить в глазах их, то не побьют ли они нас камнями?» (Исх 8,25—26).

Соответствующий коранический пассаж выглядит так (44:17—20):

«И Мы испытали до них народ Фир'ауна, и к ним пришел благородный посланец: „Верните ко мне рабов божних, я к вам надежный посланник. И не возвышайтесь против Аллаха: я ведь прихожу к вам

⁶ Подробнее библейский материал рассмотрен нами в другой публикации. Здесь же отметим только, что в Библии мотив представлен разными лексическими вариантами. В двух вариациях он выражен парой специальных глаголов, один из которых частотен и в Коране, а в третьем — целым выражением с субстантивом со значением «камень».

⁷ Есть только один контекст, где упоминается побивение камнями как установленное законом наказание, однако этот контекст фактически отменяет его (Иоанн 8,3—11): «Тут книжники и фарисеи привели к Нему женщину, взятую в прелюбодеянии, и, поставив ее посреди, сказали Ему: Учитель! эта женщина взята в прелюбодеянии; а Моисей в законе заповедал нам побивать таких камнями: Ты что скажешь? Говорили же это, искушая Его, чтобы найти что-нибудь к обвинению Его. Но Иисус, наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания. Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: кто из вас без греха, первый брось на нее камень. И опять, наклонившись низко, писал на земле. Они же, услышав то и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних; и остался один Иисус и женщина, стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей: женщина! где твои обвинители? никто не осудил тебя? Она отвечала: никто, Господи. Иисус сказал ей: и Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши».

⁸ Все эти контексты появляются только в позднемескканских сурах, когда кораническое откровение начинает активно усваивать и перерабатывать библейский материал, а в раннемескканских сурах эта вариация мотива отсутствует.

с явной властью. И я прибегаю к Господу моему и к Господу вашему, чтобы вы не побили меня камнями...“⁹.

Можно предположить, что именно этот контекст, связанный с Моисеем, стал начальной точкой в разворачивании данной вариации мотива. Обработка библейских историй в Коране состояла в основном в конденсации и типизации их в однородные по структуре притчи о прежних пророках, соответствующие истории пророческой миссии самого Мухаммада: «пророк приходит к людям, люди его не принимают, угрожают ему расправой, но Бог защищает своего посланника и наказывает народ». Не имеющие отношения к этой схеме подробности убирались, а отсутствующие — добавлялись¹⁰. Мотив побивения камнями оказался совместимым со структурой притчи, был вписан в нее и в силу этого «тиражирован» в повествованиях о других библейских персонажах, даже если в самой Библии в связи с ними камень не упоминается.

Так, мотив побивения камнями возникает в одной из версий коранической истории Ноя (Нуха), см. 26:105—120:

«Народ Нуха лжецами счел посланных. Вот сказал им брат их, Нух: „Разве вы не побоитесь Бога? Я — к вам верный посланник. Побойтесь же Аллаха и повинуйтесь мне!..“ Они сказали: „Если ты не удержишься, Нух, будешь ты побит камнями“... И спасли Мы его и тех, кто был с ним, в нагруженном судне. Потом потопили Мы еще оставшихся».

Возникает этот мотив и в связи с Авраамом (Ибрахимом), однако в данном случае угроза исходит не от народа в целом, а от его отца, и притча заканчивается не наказанием отца, а просьбой сына о прощении его (19:41—47):

«И вспомни в книге Ибрахима: ...Вот сказал он своему отцу: „Отец мой, почему ты поклоняешься тому, что не слышит и не видит и не избавляет тебя ни от чего? Отец мой, у меня явилось такое знание, которое не достигло тебя; следуй же за мной, я поведу тебя верным путем!..“ Он сказал: „Разве ты отказываешься от наших богов, о Ибрахим? Если ты не удержишься, я непременно побью тебя камнями. Удались же от меня на некое время!“ Он сказал: „Мир тебе! Я буду просить прощения для тебя у моего Господа: ведь Он ко мне милостив...“».

⁹ Отметим примечательное различие между двумя текстами: Моисей в Библии, обращаясь к Фараону, говорит о «Боге нашем», а Моисей в Коране, в данном случае не названный по имени, говорит о «Богам моем и вашем».

¹⁰ Об образах библейских пророков в Коране см. интересный материал в: *Плиотровский М.Б.* Коранические сказания. М., 1991. В начале 90-х годов на кафедре арабской филологии ИСАА при МГУ был защищен диплом К.Корниенко «Образы пророков в Коране», где была прослежена возникающая в кораническом тексте циклизация повествований-притч о прежних пророках.

Хотя многое в этих историях совпадает с библейским текстом, побивание камнями в Библии не упоминается ни там, ни там.¹¹

В анализируемую группу входят еще два контекста. Один — это история двух посланников, «усиленных» третьим (36:13—18):

«Приведи им притчей обладателей селения: вот пришли к ним посланные. Вот послали Мы к ним двоих, и они сочли их лжецами; Мы усилили третьим, и они сказали: „Мы ведь к вам посланные“. ...Они сказали: „Мы увидели в вас дурное предзнаменование! Если вы не удержитесь, мы вас побьем камнями, и вас постигнет от нас мучительное наказание“».

И.Ю.Крачковский в комментарии приводит высказывавшееся в литературе мнение, что этот контекст представляет собой реминисценцию эпизодов из Нового Завета (Деян 11,27—30; 21,10 и сл.). Нам представляется, однако, что с не меньшим основанием можно увидеть в этом кораническом пассаже отзвук ветхозаветного рассказа о явлении Господа Аврааму у дубравы Мамре в виде трех мужей (Быт., гл. 18)¹², которые затем, но уже вдвоем, отправились в город Лота (Быт., гл. 19). Общая тональность повествования об истреблении города Лота более согласуется с данным кораническим отрывком, ибо и тут и там речь идет о посланниках к неверным, а в упомянутых новозаветных контекстах — о посланниках к единоверцам. Кроме того, мотив заступничества Авраама за город Лота довольно отчетливо проглядывает в кораническом мотиве «человека с конца города» (36:20—28). Совпадает даже такая деталь, как меняющееся число посланников: то два, то три, отсутствующая в Деяниях. Мотива же побивания камнями нет в соответствующих местах ни Нового, ни Ветхого Завета.

Однако следующий контекст имеет совершенно определенную связь с поздней христианской легендой о семи спящих отроках, воскрешенных через несколько столетий. Эта история, широко распространенная на Ближнем Востоке еще до появления ислама, попала и в Коран как рассказ о «людях пещеры» (*асхаб ал-кахф*). В коранической версии этой истории (18:9—25) опять появляется мотив побивания камнями. После воскресения отроков Господь предупреждает их (18:20):

«...если обнаружат вас, побьют вас камнями или обратят вас в их веру, и не будете вы тогда никак счастливы».

Последний контекст этой группы переносит нас уже в доисламскую Аравию и связан с одним из аравийских пророков, упоминаемых в Коране, — Шуайбом, который был послан к своему народу — мадьянитам (мидьянитам), однако они не приняли его, за что были уничтожены, спасен же был лишь Шуайб и те немногие, кто уверовал вместе с ним

¹¹ Из всех патриархов до Моисея мотив камня появляется лишь в истории Иакова-Израиля, а побивание камнями вообще не упоминается ранее контекста — Исх 8,26.

¹² Это явление запечатлено в знаменитой «Троице» Андрея Рублева.

(7:85—93; 11:84—95; 26:176—189; 29:36—37; ср. еще 15:78; 38:12; 50:13). В одном из изложений истории Шуайба мадйаниты угрожают ему побиением камнями (11:91):

«Они сказали: „О Шу‘айб! Не понимаем мы многого, что ты говоришь; мы видим, что ты слаб среди нас. Если бы не твой род, мы побиили бы тебя камнями, ты ведь для нас не дорог“».

В истории Шуайба есть параллели с историей Лота, и не случайно, что в Коране оба пророка обычно упоминаются вместе и входят, по данным Корниенко, в один и тот же устойчивый цикл¹³. К нашей теме имеет отношение еще один контекст, связанный с Шуайбом, но об этом речь пойдет ниже.

Во всех перечисленных контекстах побиеение камнями выражается одним и тем же арабским глаголом *raġata* от общесемитского корня *ṛ-g-m*.¹⁴ Аналогичный глагол от того же корня выражает идею побиеения камнями и в библейском еврейском, и в других семитских языках. Однако единообразие семантики и употребления арабского глагола в Коране отчетливо контрастирует с многообразным выражением данного понятия в Библии, где в этом значении встречаются не один, а два синонимичных глагола — *ragam* и *šaqa*, причем именно второй глагол, отсутствующий в Коране, стал обобщающим названием ритуального наказания, предусмотренного еврейским законом¹⁵.

Конструкции с этими глаголами тоже варьируются. Так, в книге Исход глагол *šaqa* выражает понятие самой своей формой и не требует дополнения «камнями» (*be-avanim*), см., например, Исх 8:26; 17:4; 19:13; 21:28—29, а во Второзаконии он встречается только с орудийным дополнением (Втор 13:10; 22:21,24). Подобным образом дело обстоит и с глаголом *ragam*. В книгах Левит и Числа он употребляется то с дополнением *be-avanim* (Лев 20:2,27; Числ 14:10; 15:35—36), то без него (Лев 24:14), а во Второзаконии — только с дополнением (Втор 17:5; 21:21).

Создается впечатление, что для обоих еврейских глаголов значение «побить камнями» не является первичным, что оно постепенно вырабатывается из сокращения устойчивого оборота с орудийным дополнением, отражающего устойчивый же, закрепленный вероучением обычай¹⁶.

¹³ Эта связка имен Шуайба и Лута в Коране выступает еще одним аргументом в пользу того, что история о двух посланниках представляет собой ветхозаветную, а не новозаветную реминисценцию.

¹⁴ Арабский звук / представляет собой рефлекс общесемитской фонемы *g*.

¹⁵ Единственная закономерность, которую нам удалось усмотреть в употреблении этих глаголов, состоит в том, что разные книги реализуют разные глаголы, даже если речь идет о близких или тождественных по смыслу контекстах. В книге Исход употребляется только *šaqa*, в книгах Левит и Числа — только *ragam*, а во Второзаконии — оба глагола, что соответствует вторичному, подытоживающему характеру этой книги.

¹⁶ Обсуждение вопроса об истории обычного побивать камнями у евреев и на Ближнем Востоке в древности, равно как и рассмотрение семантики однокоренных глаголов в

В Коране же «отобранный» единственный глагол (*raġama*) употребляется как бы уже в готовом, обработанном виде, не нуждающемся ни в каких орудийных комплементах для выражения значения «побисения камнями»¹⁷.

Анализ совокупности коранических контекстов, в которых реализуется эта вариация мотива (неверные угрожают побить камнями посланника Господа за то, что считают святотатством или отступлением от веры предков), а также его словесного облачения свидетельствует о том, что обычай был известен в Аравии, но воспринимался в Коране как обычай пришлый, чужой, тесно связанный с библейскими временами. Единственный христианский по происхождению контекст (история семи спящих отроков) верно с исторической точки зрения трактует обычай как обращенный против христиан¹⁸.

Список ветхозаветных персонажей довольно внушителен (Ной, Авраам и Лот — 2 раза, Моисей), причем в тексте Пятикнижия, где рассказывается об этих патриархах, подобный мотив появляется только в связи с Моисеем, зато неоднократно. Если история Моисея, центральной фигуры среди ветхозаветных пророков в позднемекканских сурах, послужила, как мы говорили выше, источником типизации этого мотива в Коране, то центр локализации мотива сместился с истории Моисея на историю Авраама и Лота, к которой примыкает рассказ об аравийском пророке Шуайбе, ассоциативно связанном с Лотом. Подобный сдвиг акцента выглядит отнюдь не случайным, ибо он хорошо согласуется с общей тенденцией поздних сур к выдвиганию вперед фигуры Авраама вместо Моисея.

Оригинальной и не имеющей параллелей в Библии является другая вариация мотива побисения камнями — наказание Богом дьявола (*нблиса, шайтана*) и бесов (*шайатин*), — представленная семью позднемекканскими и мединскими контекстами¹⁹ и ставшая источником постоян-

других семитских языках, уведет нас слишком далеко от темы, поэтому укажем только, что в геэзе глагол от корня *ḡ-g-m* значит «проклинать», в аккадском — «предъявлять судебное обвинение», а в угаритском — вообще просто «говорить, извещать», см.: Майзель С.С. Пути развития корневого фонда семитских языков. М., 1983, с. 201—203. Отметим также и тот факт, что в отличие от глагола *šaqaḷ*, который чаще употребляется без орудийного комплемента, глагол *raġam* только один раз встретился без него.

¹⁷ Отметим наличие в арабском языке субстантивов от корня *ḡ-g-m*, обозначающих камень, например *raġam* и *ḡġam* в значении «могильный камень», на что указывает С.С.Майзель, с. 201. См. также и арабские толковые словари, например Лисан ал-араб, где глагол *raġama* толкуется как «забрасывать камнями» (*al-ramy bi'l-hijara*), «забывать камнями» (*al-qatl bi'l-hijara*), но также и «проклинать» (*al-la'n*).

¹⁸ Мы не имели возможности проверить, есть ли мотив побисения камнями в исходной, христианской версии предания.

¹⁹ Единственный контекст из суры, которая по периодизации Вайля-Нёльдке относится к раннемекканским (поэтическим), — 81:25. Однако, как указывает в своем комментарии И.Ю.Крчакковский, эта сура большинством исламоведов считается позднейшей среди раннемекканских и примыкающей к суре 53, которая сама находится на рубеже между раннемекканским и позднемекканским периодом и многими помещается в более позднее время. Белл вообще считал стихи 15—29 в их дошедшем до нас виде результа-

ного эпитета дьявола в мусульманской традиции и определенных обычаев, связанных с ритуалом мусульманского паломничества (*хаджа*) и ритуалом чтения Корана.

Интересно, однако, что эта вариация мотива, имеющая, судя по всему, внебиблейские истоки, поставлена в Коране в связь с сюжетом явно библейским — историей сотворения и грехопадения человека²⁰. В кораническую версию этого сюжета «встроен» эпизод, когда иблис отказался поклониться Адаму и стал «падшим ангелом», составляющий, так сказать, «предысторию» грехопадения человека и изгнания его из рая. В рамках этого вставного эпизода и появляется в Коране мотив побивения камнями, который в Библии в период до потопа вообще не встречается. История падения иблиса вместе с интересующим нас мотивом изложена в Коране дважды. Вот эти рассказы:

«И вот сказал Господь твой ангелам: „Я сотворю человека из звучащей, из глины, облеченной в форму. А когда Я его выровняю и вдуну от Моего духа, то падите, ему поклоняясь“. И поклонились ангелы все полностью, кроме Иблиса... Сказал он: „Я не стану кланяться человеку, которого Ты создал из звучащей, из глины, облеченной в форму“. Сказал Он: „Уходи же отсюда! Ведь ты — побиваемый камнями. И поистине, над тобой — проклятие до дня суда!“ ... Сказал он: „Господи мой! За то, что Ты сбил меня, я украшу им то, что на земле, и собью их всех, кроме рабов Твоих из них, чистых“» (15:28—40).

«Вот сказал Господь твой ангелам: „Я создаю человека из глины. А когда Я его завершу и вдуну в него от Моего духа, то падите, поклоняясь ему!“ И пали ниц ангелы все вместе, кроме Иблиса, — он возгордился и оказался неверным... Он сказал: „Я лучше него: Ты создал меня из огня, а его создал из глины“. Он сказал: „Выходи же отсюда; ведь ты — побиваемый камнями. И над тобой Мое проклятие до дня суда“... Он сказал: „Клянусь же Твоим величием, я соблазню их всех, кроме рабов Твоих среди них чистых!“» (38:71—83).

том мединской переработки с целью согласовать их с сурой 53. В любом случае имеется очень мало оснований относить к раннему времени интересующий нас аят (81:25) и появляющийся в нем эпитет шайтана — «побиваемый камнями» (*rajim*).

²⁰ В каком-то смысле параллелью к такому сцеплению мотивов является 28-я глава из книги пророка Иезекииля, которая содержит предсказание о царе Тира, однако некоторые пассажи заставляют вспомнить скорее историю павшего ангела: «[13] Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями... все искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. [14] Ты был помазанным херувимом, чтоб осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. [16]... и ты согрешил; и Я низвергнул тебя, как нечистого, с горы Божией, изгнал тебя, херувим осеняющий, из среды огнистых камней. [17] От красоты твоей возгордилось сердце твое, от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою...».

Второй контекст содержит в себе добавочные детали, имеющие значение для истолкования всего сюжета в целом²¹.

Таким образом, эпитет, «сросшийся» с шайтаном в мусульманской традиции,²² впервые появляется в речи Аллаха и обретает характер постоянного уже в кораническом тексте. Три раза этот эпитет относится к самому сатане:

а) жена Имрана, родившая Марьям, мать Йайхи²³, говорит: «И я назвала ее Марьям, и вот — я отдаю Тебе ее и ее потомство под защиту от сатаны, побиваемого камнями» (3:36), произнося почти мусульманскую формулу²⁴;

б) Аллах, обращаясь к Мухаммаду, устанавливает положение закона: «И когда ты читаешь Коран, то проси защиты (*ista'idh*) у Аллаха от сатаны, побиваемого камнями» (16:98)²⁵;

в) о самом Коране говорится: «И это — не речь сатаны, побиваемого камнями» (81:25).

Отметим, что если история иблиса, ставшая источником эпитета, встроена в ветхозаветный контекст, то употребление самого этого эпитета в Коране связано с контекстом новозаветным (в котором исходно никакого побивения камнями нет). Таким образом, для мусульманина, читающего Коран, мотив побивения камнями дьявола, имеющий, как мы предположили выше, внебиблейские истоки, предстает как связанный с вероучением как иудаизма, так и христианства. Другими словами, он помещается в перспективу ближневосточных монотеистических вероучений, в которую в позднемескканских сурах был вписан как завершающее звено и сам Коран. Мусульманская новация предстает как возобновление того, что уже утверждалось прежде. Мы снова видим ту же тенденцию, что и в разработке предыдущей вариации мотива, — сознательное стремление достичь органического сплава разнородных —

²¹ В одном элементе история грехопадения иблиса очень близко подходит к присутствующему в Новом Завете представлению о том, что не существует материала, который сам по себе выше, благороднее других. Чему быть выше, а чему — ниже, каждый раз решает воля Божия. Только в Новом Завете это представление больше связано с мотивом именно камня, а в Коране оно распространяется и на глину.

²² В ритуал мусульманского паломничества в Мекку входит бросание камней в Мина, где каждый брошенный камень попадает в шайтана.

²³ В Коране женой Закарии (Захарии) и матерью Йахьи (Иоанна Крестителя) является не Елисавета, как в Библии, а Марьям (Мария), ср. Лк., гл. 1. Это обстоятельство давно обратило на себя внимание исламоведов и вызвало многочисленные комментарии. Отметим только, что совмещение имен двух женщин в одно могло опираться только на текст Евангелия от Луки, ибо лишь в этом Евангелии изложена история рождения Иоанна в одной главе с Благовещением Марии, причем между двумя сюжетами можно отметить ряд параллелей. Источником контаминации скорее должен быть именно письменный текст, а не какой-то устный рассказ о евангельских событиях, где параллелизм сюжетов выступил бы значительно менее отчетливо.

²⁴ Подобного эпизода в Евангелии от Луки нет.

²⁵ Этот аят стал основанием обязательной для мусульманина практики произнесения перед чтением Корана формулы «Прибегаю к Аллаху от шайтана, камнями побиваемого» (*a'udhu bi-llahi min al-shaytan al-rajim*).

библейских (ветхозаветных и новозаветных) и внебиблейских — элементов, требующее активной переработки и переосмысления используемых сюжетов и образов.

Два раза этот эпитет относится не к самому шайтану, т.е. сатане, а к шайтанам, т.е. бесам:

а) в суре «ал-Хиджр», откуда мы привели одну из версий рассказа о падении иблиса, Аллах в другом месте говорит: «Уже устроили Мы в небе башни (= созвездия. — *Д.Ф.*) и разукрасили их для смотрящих. И охранили Мы их от всякого сатаны, побиваемого камнями» (15:16—17);

б) в суре «Власть» Аллах произносит слова, очень напоминающие только что процитированный текст, в котором тоже соединены мотивы звезд и шайтанов: «Мы украсили уже небо ближайшее светильниками (= звездами — *Д.Ф.*), и сделали их побисением (*rujūman*) для шайтанов (у И.Ю.Крачковского — «дьяволов». — *Д.Ф.*), и уготовали им наказание огня» (67:5).

В последнем контексте появляется очень интересная идея о том, что падающие звезды (метеориты) служат побисению камнями дьявола²⁶. Эта идея, в Библии, насколько мы можем судить, отсутствующая²⁷, перекидывает мостик к еще одному оригинальному мотиву Корана — мотиву побисения «камнями из глины», низвергающимися с небес как орудие Божьего гнева и наказания. Мотив этот тоже достаточно частотный: всего он встречается в Коране пять раз. Выделить эту группу контекстов в отдельный мотив заставляет лишь одно обстоятельство: в них ни разу не встретился ключевой для предыдущего мотива глагол *rajata*. Опорным лексическим элементом в них выступает не глагол, а субстантив *hajar* «камень» от распространенного общесемитского корня *h-g-r*, представляющий собой кораническую альтернативу библейскому *even* (*avanim*) «камень» от другого, тоже распространенного общесемитского корня *a-b-n*²⁸.

Мотив побисения «камнями из глины» является, по-видимому, более ранним для Корана, чем вариации мотива с глаголом *rajata*, поскольку

²⁶ Напомним, что знаменитый черный камень, встроенный в стену Каабы и являющийся объектом поклонения во время паломничества (*хаджа*) в Мекку, предположительно небесного (метеоритного) происхождения.

²⁷ Правда, в книге Судей есть эпизод, когда «звезды с путей своих сражались с Сисарою» (Суд 5,20). Точно так же в главе 15 неканонической Третьей книги Ездры, представляющей собой апокалиптическое видение, появляется образ звезды устрашения, которая «прольется» на Вавилон (3 Езд 15,39—44): «...и прольют на всякое место, высокое и возвышенное, страшную звезду, огонь и град, мечи летающие и многие воды... прольют звезду и ярость на него. И поднимется пыль и дым до самого неба...». И в Новом Завете в аналогичном контексте появляется мотив звезд, которые падут с неба, см. Мф 24,29; Мк 13,25; Откр 6,13; 8,10 (звезда «попынь»), 12,4. Однако все эти падающие звезды падают на землю и на людей, но не на дьявола.

²⁸ И Библия, и Коран демонстрируют в этих контекстах предельную последовательность и единообразие словоупотребления: никаких других субстантивов со значением «камень», кроме вышеназванных, в них не встречается.

один контекст этой группы из суры «Слон», содержащий напоминание о походе Абрахи на Мекку²⁹, очень ранний (105:3—4):

«И послал Он на них птиц стаями; бросали (*rama*) они в них камни из обожженной глины (*hijara min sijill*)».

Интересно, что в книге Иисуса Навина, преемника Моисея, при котором был завершен исход в землю обетованную, имеется эпизод, представляющий собой прямую параллель к истории с «людьми слона». Мы имеем в виду сражение с амореями (Нав 10,8—12):

«И сказал Господь Иисусу: не бойся их, ибо Я предал их в руки твои: никто из них не устоит пред лицом твоим... Когда же они бежали от Израильян по скату горы Вефоронской, Господь бросал на них большие камни [града] до самого Азека, и они умирали; больше было тех, которые умерли от камней града, нежели тех, которых умертвили сыны Израилевы...».

Легко заметить, что в ветхозаветном сюжете отсутствуют два элемента: птицы и «камни из глины», которые, судя по всему, имеют внебиблейское происхождение. Если предположить, что этот единственный релевантный контекст мог иметь отношение к генезису соответствующего коранического мотива, то перед нами еще один пример органического сплава библейских и внебиблейских элементов, обретающего специфическую мусульманскую окраску.

Разворачивание мотива происходит схожим с мотивом побисения камнями пророков образом. Опять мотив, изначально помещенный в контекст истории исхода (т.е. Моисея или его преемника), сдвигается одновременно и в более раннюю эпоху (Авраам), и в более поздние времена, имеющие отношение к проповеди самого Мухаммада. Таким образом, между двумя эпохами как бы устанавливается прямая связь. К уже известной нам истории Авраама—Лота (Быт, гл.18—19), которая, по нашему предположению, отражена также в вышеупомянутом кораническом контексте (36:13—28), имеют отношение три контекста из пяти (!):

а) «Дошел ли до тебя рассказ о гостях Ибрахима почтенных? Вот вошли они к нему и сказали: „Мир!“ . Сказал он: „Мир! Люди неведомые!“ . И вышел он к своей семье, и принес жирного тельца, и предложил им, сказав: „Не покушаете ли?“ . И почувствовал он к ним страх. Сказали они: „Не бойся!“ — и возвестили ему о мудром мальчике. И пришла его жена с криком, ударяя лицо и говоря: „Старуха бесплодная!“ ... Сказали они: „Мы посланы к народу грешному, чтобы послать (*arsala*) на них камни из глины (*hijara min tin*), меченные (*musawwama*) у твоего Господа для вышедших за пределы...“» (51:24—34).

²⁹ Поход этот датируется 570 г., который считается также датой рождения Мухаммада.

б) «И возвести им о гостях Ибрахима. Вот вошли они к нему и сказали: „Мир!“... Сказали они: „Мы посланы к народу грешному, кроме семьи Лута: мы спасем их всех, кроме жены его...“ И обратили Мы верх этого в низ и пролили на них дождь (*amtara*) камней из глины (*hijara min sijill*)» (15:51—74).

в) «И когда пришло Наше повеление, Мы верх его сделали низом и пролили на них дождем (*amtara*) камни из глины (*hijara min sijill*) плотной (*mandud*), меченные (*musawwama*) у твоего Господа...» (11:82—83).

В свете упомянутой выше ассоциативной связи между Лутом и Шуайбом неудивительно, что в одной из версий истории этого аравийского пророка появляется очень похожий мотив, правда без употребления слова «камень» (26:185—187):

«Они сказали: „Ты — только человек, как и мы, и мы думаем, что ты только лжец. Опусти (*asqata*) же на нас кусок (*kasf*) с неба, если ты говоришь правду!“».

Аравийская «генеалогия» мотива (Ибрахим — Лут — Шуайб —...) доводится непосредственно до истории пророческой миссии самого Мухаммада (8:32):

«И вот они говорили: „Боже наш! Если это — истина от Тебя, то пролей на нас дождь камнями с неба или пошли мучительное наказание“».

Привязка данного мотива к истории Лота выглядит не обоснованной библейским текстом, ибо ниспосланное на Содом и Гоморру Господом с неба наказание было «дождем из серы и огня» (Быт 19,24) и никаких камней не содержало. Вообще же в Библии, где явственно проглядывает оппозиция камня как удобного Богу материала и глины как материала, Ему неудобного (вспомним историю Вавилонской башни, которую строили из кирпичей вместо камней, Быт 11,3—8), мотив «камня из глины» просто невозможен.

Похоже, что мотивы побиения дьявола и бесов камнями в виде падающих звезд и наказания людей, непослушных воле Бога, камнями из глины обожженной с надписями попали в коранический текст из внутриаравийского мифологического наследия и относятся к одному семантическому полюсу³⁰. Не случайно, что в отличие от угрозы побить камнями пророка, которая всегда возникает в рассказах о прошлом, оба этих мотива напрямую отождествлены с историей самого Мухаммада и с Кораном, т.е. с настоящим временем, а не с прошлым.

³⁰ Ср. контекст из книги Иова, «не востребованный» Кораном (Иов 9,7), где в качестве примера Всемогушества Господа говорится о том, что Он «на звезды налагает печать». В каком-то смысле можно считать, что обе вариации мотива являются своеобразным развитием темы камня как оружия, наличие которой в Библии было отмечено выше.

Если попытаться заглянуть дальше, в глубь веков, то мотив «каменной из глины» уведет нас не в Египет и землю обетованную (в отличие от мотивов ритуального наказания и угрозы пророкам), а в Месопотамию, которая и ассоциируется прежде всего с «камнями из глины», т.е. табличками из обожженной глины с написанными на них текстами³¹. Глина в Месопотамии занимала совершенно иное место, чем, скажем, в Египте, и в Коране, где месопотамская культурная ориентация местами проглядывает сильнее, чем в Ветхом Завете, глина занимает более высокое место. Вспомним историю падения иблиса, усомнившегося в том, что человек из глины может быть поставлен выше него, сотворенного из огня³².

Сплав реминисценций, сюжетов и образов, образующий различные грани мотива побивания камнями в Коране, придает ему отчетливо биполярную структуру: с одной стороны, это угроза посланнику Божию со стороны неверных, с другой стороны, это наказание Божие грешникам, бесам и даже самому иблису³³.

Подводя итог рассмотрению мотива побивания камнями в Коране, повторим еще раз, что сознательная и целенаправленная обработка гетерогенных источников приводит в конечном результате к возникновению сложного, но единого семантического комплекса, обладающего

³¹ Имеются и свидетельства о том, что в Месопотамии существовала практика побивания каменными печатями. Я благодарен Г.Калининой за то, что она обратила мое внимание на один такой эпизод: Римуш, преемник Саргона Аккадского (2316—2261 гг. до н.э.), погиб в результате заговора от рук своих приближенных, забивших его каменными печатями, см.: История Древнего Востока М., 1979, с. 118—119. Ср. также рассказ о гибели царя Антиоха в храме Нанен в Персии (2 Мак 1,12): «...когда царь пришел в Персию и с ним войско, которое казалось непобедимым, они поражены были в храме Нанен через обман, употребленный жрецами Нанен. Именно, когда Антиох, как бы намереваясь сойтись с нею, пришел на то место, а бывшие с ним друзья пришли взять деньги как приданое, и жрецы Нанен предложили их, и Антиох с немногими вошел во внутренность храма, — тогда они заключили храм, как только вошел туда Антиох, и, отворив потайное отверстие в своде, стали бросать камни и поразили предводителя и бывших с ним...». Е.Б.Смагина в докладе «Письмо о гибели царя Антиоха во второй книге Маккавеев» на конференции «Древняя Передняя Азия: История, Язык, Культура» (к 80-летию И.М.Дьяконова) в Институте восточных культур РГГУ (январь 1995 г.), исходя из того, что эта версия гибели Антиоха противоречит всем остальным, предположила более древнее происхождение этого предания, упоминая в контексте его возможной локализации опять-таки Месопотамию.

³² Укажем в этой связи на очень примечательный ветхозаветный контекст, где проглядывает намеченное нами противопоставление камня как символа Египта и глины как символа Месопотамии: «И было слово Господне к Иеремии в Тафнисе: возьми в руки свои большие камни и скрой их в смятой глине при входе в дом фараона в Тафнисе, пред глазами Иудеев, и скажи им: так говорит Господь Саваоф, Бог Израилев: вот, Я пошлю и возьму Навуходоносора, царя Вавилонского, раба Моего, и поставлю престол его на этих камнях, скрытых Мною... и придет и поразит землю Египетскую» (Иер 43,8—11).

³³ Напомним, что мотив побивания камнями в какой-то степени антиномичен и в Библии, где, с одной стороны, удар камнем выступает как одно из оговоренных законом преступлений, а с другой — побивание камнями есть установленное этим же законом наказание за определенные преступления.

внутренней «логической» структурой, соответствующей арабскому менталитету, и органически вплетенного в структуру мусульманского верования в целом.

В отличие от мотива побийения камнями все остальные коранические контексты, где упоминается камень, кажутся на первый взгляд неупорядоченным множеством, где отдельные вариации мотива представлены максимум одним-двумя контекстами. Однако более пристальный взгляд на них показывает, что это не так, причем начальной точкой коранического построения выступает опять-таки библейский сюжет, который, как и в случае с побийением камнями, связан с Моисеем.

Два поздних контекста представляют собой реминисценцию известного библейского сюжета, когда Моисей ударил жезлом в скалу и из нее пошла вода (Исх 17,5—6):

а) «И вот попросил Муса питья для своего народа, и Мы сказали: „Ударь своей палкой о камень!“ И выбились из нее двенадцать источников, так что все люди знали место своего водопоя...» (2:60).

б) «И мы разделили их на двенадцать колен — народов. И внушили Мусе, когда его народ просил у него пить: „Ударь своим жезлом в камень!“ И изверзлось оттуда двенадцать источников; все люди знали свое место питья...» (7:160).

Помимо весьма примечательной замены скалы на камень, отсутствующий в Пятикнижии, но появляющийся в поздних библейских книгах, где скала и камень часто стоят рядом (см., например, Пс 77,15—16 и 20; Пс 113,8; Ис 48,21; Прем 11,4; 3 Езд 1,20), обращает на себя внимание введение в этот сюжет темы двенадцати колен Израилевых, которым соответствуют двенадцать источников. Оба раза мотив органически вплетен в длинный рассказ о скитаниях в пустыне, как часть которого он и должен интерпретироваться прежде всего.

К этим двум контекстам примыкает еще один, где говорится о сердцах из камня. Мотив этот помещен в рассказ о Мусе, и в нем появляется напоминание о камнях, из которых выбиваются источники:

«Потом ожесточились сердца ваши после этого: они точно камень или еще более жестоки. Да! И среди камней есть такие, откуда выбиваются источники, и среди них есть то, что рассекается, и откуда исходит вода, среди них есть то, что повергается от страха пред Аллахом...» (2:74).

Мотив сердца из камня — тоже библейский, хотя в Пятикнижии он не встречается³⁴. И опять мы видим тот же метод работы с материалом.

³⁴ Мотив сердца из камня встречается в Библии довольно часто, причем в самых разнообразных контекстах. Приведем в качестве примера (1 Цар 20,37) — за отказ помочь Давиду замерло сердце у Навала, и стал он как камень, а потом умер; (Иов 41,16) — у бегемота сердце твердо как камень и жестко как нижний жернов; (Иез 11,19 и 36,26) — мотив замены сердца каменного на сердце плотное; (Зах 7,12) — «И сердца свое окаменили, чтобы не слышать закона и слов, которые посылал Господь Саваоф».

Мотив сердец из камня сплавляется с мотивом воды, которую даст камень, и все построение получает прочный фундамент в писании, предшествующем Корану. В результате в Коране снова появляется весьма характерная оппозиция, в основе которой лежит превращение вещи в свою противоположность в зависимости от отношения к Богу: сердца, непослушные Аллаху, превращаются в камень (т.е. живое обращается в неживое), а камни, послушные воле Аллаха, оборачиваются водой (т.е., здесь наоборот — неживое, камень, служит источником живого, воды³⁵). Снова, как и в случае с побиением камнями, мы видим пример «антиномической диалектики» Корана, о которой писал в свое время Л. Масиньон.

В таблице отмечен еще один контекст из суры «Корова», где разрабатывается та же оппозиция живого—неживого, но в ином лексическом облачении: вместо камня там появляется скала, изначально присутствовавшая в библейском сюжете о чуде Моисея:

«Подобен он (= лицемер — Д.Ф.) скале, на которой земля: но постиг ее ливень и оставил ее голой» (2:264)³⁶.

Тема превращения по воле Божией неживого в живое продолжается в одной из позднемекканских сур, в которой проглядывает реминисценция известного новозаветного сюжета, повторенного в двух Евангелиях — Матфея и Луки. Речь идет о проповеди Иоанна Крестителя, обращенной к фарисеям и саддукеям: «не думайте говорить в себе: „отец у нас Авраам“, ибо говорю вам, что Бог может из камней сих воздвигнуть детей Аврааму» (Мф 3,9). Ср. Лк 3,8, где слова эти обращены к народу, который пришел креститься, т. е. к евреям вообще.

В рассматриваемом кораническом контексте всякое упоминание о евреях отсутствует, слова имеют в виду мекканцев, которые не верят в воскресение. Сохраняется лишь ключевой евангельский мотив — творение человека из камня:

«И сказали они: „Разве, когда мы стали костями и обломками, разве же мы будем воскрешены как новое создание?“ Скажи: „Будьте камнями, или железом, или тварью, которая велика в ваших грудах!..“ И скажут они: „Кто же вернет нас?“ Скажи: „Тот, который создал вас в первый раз“...» (17:49—51)³⁷.

³⁵ Помимо общеветхозаветного представления о воде как о живой субстанции, источнике жизни, укажем также особо новозаветный мотив живой воды — Иисуса (см. Ин, гл. 4), а также перекликающийся с ним ветхозаветный контекст (Иер 2,13): «Ибо два зла сделал народ Мой: Меня, источник воды живой, оставили, и высекли себе водосмы разбитые, которые не могут держать воды».

³⁶ Сам по себе этот мотив скалы, на которой было немного земли, смытой ливнем, напоминает контаминации мотивов из двух известных евангельских притч: о доме на камне и доме на песке (Мф 7,24—27; Лк 6,47—49) и о сеятеле, одно из зерен которого попало на место каменистое (Мф 13,3—8; Мк 4,3—9; Лк 8,5—8).

³⁷ Укажем также и довольно близкий по смысловой структуре ветхозаветный контекст, центральная идея в котором, правда, иная. Услышав о восстановлении стен Иеру-

Мы видим опять знакомый метод работы с текстом. В построение, которое ставится на ветхозаветный фундамент, вплетаются новозаветные мотивы, и в результате сплава разнородных элементов появляется специфически мусульманский образ, построенный из пары полярных идей и согласованный со структурой коранического вероучения.

Нам осталось упомянуть только два мединских контекста, где описывается адский огонь и в которых опять проглядывает оппозиция живого и неживого, которую может нейтрализовать путем взаимопревращения противоположностей лишь воля Всесовершенного:

«...побойтесь огня, топливом для которого люди и камни, уготованного нескверным» (2:24)³⁸;

«...Охраняйте свои души и свои семьи от огня, растопкой для которого — люди и камни...» (66:6).

И у этого мотива в Библии есть интересная параллель. В Третьей книге Царств есть контекст, где огонь Господень сжигает жертву вместе с камнями жертвенника³⁹.

Можно заметить, что вторая группа контекстов развивает две центральные для них и связанные между собой идеи — идею всемогущества Бога, который способен живое превратить в неживое, а неживое в живое, и представление о том, что условием превращения живого в неживое и наоборот является повиновение или неповиновение Богу. Мотив камня в этих контекстах оказался существенным элементом формирующейся в Коране концепции мироздания и истории, которая много позднее нашла свое предельное выражение в разработанном мусульманскими богословами атомистском учении, в своей крайней форме ставившем под сомнение наличие естественных законов природы, и в фаталистическом взгляде на человека, отрицавшем наличие у него свободы воли. Хорошо известно, какое значение эти два тезиса имели для становления мусульманской теологии и сколь много споров, вышедших подчас за рамки ислама, они породили. Если наш анализ верен, то в комплексе разобранных контекстов можно усмотреть прообраз этих идей, возникающий опять-таки из сплава гетерогенных элементов, но имеющий совершенно специфическую мусульманскую окраску и отвечающий внутренним потребностям нового вероучения.

В свете сказанного обращает на себя внимание и то, что в этих контекстах камень выступает в оппозиции последовательно практически со всеми основными субстанциями (элементами), кроме воздуха, — огнем

салима после возвращения из вавилонского плена, враги иудеев сказали: «... неужели они оживят камни из груд праха, и притом пожженные?» (Неем 4,2).

³⁸ В комментарии «Джалалайн» Суйути указывает, что, во-первых, камни эти — идолы, а во-вторых, упоминание камней предназначено показать, что речь идет не о земном огне, для которого топливом являются дрова.

³⁹ «И взял Илия двенадцать камней... и построил из сих камней жертвенник... И ниспал огонь Господень и пожрал всеожожение, и дрова, и камни, и прах, и поглотил воду, которая во рве» (3 Цар 18,31—38).

(2:24; 66:6), водой (2:60; 7:160) и землей (2:264), а также человеком (2:74; 17:49—50), что демонстрирует степень разработанности и отточенности данной коранической концепции.

Нам остается лишь подвести итог, сделав самые общие выводы из разбора коранических контекстов, где появляется мотив камня.

1. Совокупность контекстов характеризуется высокой степенью упорядоченности и представляет собой не разрозненные упоминания камня, а выстроенное по законам антиномичной коранической поэтики семантическое поле, двумя стержневыми идеями которого выступают мотив побиения камнями как элемент сакрализованного отношения между Богом и миром и мотив относительности оппозиции живого—неживого пред лицом всемогущества Господа, причем каждый из этих мотивов первого порядка распадается на ряд мотивов второго порядка, ассоциативно связанных между собой.

2. За редким исключением все рассмотренные контексты представляют собой позднемекканские и мединские суры, когда коранический текст буквально наводняется библейскими сюжетами, персонажами и мотивами. Если добавить к этому, что, как мы видели, очень многие «каменные» мотивы представляют собой прямые пересказы библейских сюжетов или их реминисценции, а в отдельных случаях даже встраиваются в библейские повествования, где изначально они отсутствовали, то не будет большой натяжкой сделать вывод, что «каменная» тема в Коране появляется под влиянием Библии. В построении обоих ключевых мотивов примечателен типичный для Корана сплав ветхозаветных и новозаветных реминисценций, в который вплетаются и внебиблейские (аравийские и месопотамские) идеи и образы.

3. Несмотря на отмеченную производность многих мотивов по отношению к Библии, их разработка своеобразна и оригинальна. Мотивы переосмысливаются, причем иногда очень значительно. Так, побиение камнями, которое в Ветхом Завете представляет собой определенное иудейским законом наказание, налагаемое человеком на человека, превращается в Коране в прямое Божие наказание, обращенное не только против людей, но и против сатаны. Это наказание воплощено прежде всего в камнях, падающих с неба, отождествляемых в отдельных случаях с падающими звездами, т.е. метеоритами. Мотив, демонстрирующий условность противопоставления «живое—неживое» пред волей Божией, хотя и опирается в качестве исходного на ветхозаветный контекст, но разрабатывается скорее в духе Нового Завета, причем новозаветные и ветхозаветные реминисценции сплетаются совершенно оригинальным, «кораническим» образом, органически врастающим в поэтику и идеологию писания ислама. Поэтика Корана в соответствии с заявленным в нем самом тезисе о том, что он есть «напоминание» (*dhikr*) того, что уже было явлено «людям Книги», новое откровение, которое выявляет истинный в мусульманском понимании смысл предыдущих писаний, во многих случаях не есть «творение из ничего». Однако библейские реминисценции в Коране не являются простыми или наивными перепева-

ми сюжетов Ветхого и Нового Завета. Они представляют собой очень интересный с историко-литературной точки зрения пример возникновения оригинального — и в идейном и в образно-стилистическом отношении — текста из сплава воспринятых извне гетерогенных мотивов. В этой перспективе Коран как памятник литературы и религиозной мысли предстает в своем подлинном масштабе.

Подлинное проникновение в поэтику коранического текста в отечественной науке еще только начинается, и пути к нему ведут как через освоение и осмысление богатейшего наследия мусульманских ученых, так и через раскрытие сложности и многообразия взаимоотношений Корана со священным писанием родственных исламу религий, имеющих то же ближневосточное происхождение, — иудаизма и христианства.

*«Я есмь Истинный Бог»:
образ старца Халладжа
в лирике и житийной прозе 'Аттара*

История Халладжа, его полная драматических событий жизнь и мученическая смерть вдохновляла многих поэтов-мистиков средневекового Ирана. Образ Халладжа, по выражению Е.Э.Бертельса, «был канонизирован персидским суфизмом, его знаменитое *ана-л-хакк* можно встретить в любом произведении персидских суфиев» [Бертельс, 1965б, с. 318]. Фарид ад-Дин 'Аттар (ум. ок. 1229 г.), принадлежащий к числу наиболее почитаемых суфийских авторов, многократно обращался к мотивам, связанным с личностью Халладжа, как в лирических и эпических произведениях (ср. упоминание в средневековых источниках даже отдельной поэмы 'Аттара под названием «Халладж-наме»¹), так и в прославленном прозаическом своде суфийских биографий «Тазкират ал-аулийа» (где Халладж представлен в специально посвященном ему житии, а также нередко упоминается в жизнеописаниях других подвижников). 'Аттар, родившийся в первой половине XII в. в окрестностях Нишапура, центра так называемого «хорасанского» суфизма, воспитывался в среде суфиев, традиционно почитавших Халладжа² и находивших в его жизненном пути и мученической кончине как символическую аналогию, так и реальную опору для своих духовных исканий. Естественно, что 'Аттар унаследовал от своих учителей своеобразный «культ» Халладжа, что прежде всего нашло отражение в мотивном репертуаре его газелей.

Знатоки и исследователи творчества 'Аттара не раз обращали внимание на простоту и ясность его поэтического стиля³. Однако эта простота на поверку оказывается обманчивой, что выявляется при попытках перевода газелей с персидского на любой иностранный язык. В частности, мы столкнулись со значительными трудностями при переводе большой, или «основной», газели (22 бейта), которую 'Аттар име-

¹ См. [Эте, 1904, с. 285 — 286]. См. также [Бертельс, 1965б, с. 384], где эта поэма упоминается среди сочинений 'Аттара, привлечших внимание Алишера Навои.

² Непосредственным предшественником 'Аттара в разработке этой темы был, видимо, суфийский теоретик и поэт Баба Кухи Ширази (XI в.), долго живший в Нишапуре и связанный личной дружбой с такими крупными представителями «хорасанского» суфизма, как Абу-л-Касим Кушайри и Абу 'Абд ар-Рахман Сулами (сочинение последнего «Табакат ас-суфийа» послужило, по предположению Р.Николсона, одним из источников «Тазкират ал-аулийа» 'Аттара [Тазкират, 1905, с. 1 предисловия]).

³ Ср., например, замечание Т.Тафаззоли в предисловии к изданию Дивана 'Аттара [Диван, 1989, с. 25].

нует «сказанием о старце Халладже» (*кисса-йи пир-и Халладж*). В «обличье» русского академического перевода текст лишается не только изящества, но и той эмоциональной пружины, которая держит в поэтическом напряжении все мотивы газели. Из стремления нацупать эту пружину и выросла задача настоящей статьи, состоящая в «тщательном» прочтении газели и выявлении семантической базы ее лирического пафоса.

Сам поэт призывал внимающего его стихам отвлечься от их внешней формы и сосредоточиться на поисках истинного смысла. К примеру, в «Мусибат-наме» говорится:

Не числи меня среди поэтов, ибо это меня не удовлетворяет://
Я — мистик (*мард-и хал*), а не преуспевающий стихотворец.

.....
Не читай его ('Аттара) стихи, если ты [истинный] читатель, //
Ищи путь к смыслу, если ты наделен [соответствующим]
знанием.

Откликнуться на этот призыв не просто даже современному иранскому литературоведу, поскольку необходимый для адекватной интерпретации средневекового текста запас знаний и эрудиции доступен лишь единицам (таким, как Бади аз-Заман Форузанфар⁴). Что же говорить о иноязычном исследователе, отделенном от 'Аттара не только временной, но и языковой, культурной и — что особенно важно — конфессиональной дистанцией. Если языковой барьер более или менее успешно преодолевается с помощью современных словарей и средневековых фархангов, а сведения о «соответствующем знании», т.е. о суфийских коннотациях поэтической лексики, можно почерпнуть из специальных словарей *истилахат ас-суфиййа*, то индивидуально-авторские обертоны канонических газельных мотивов, не подогнанные под инвариантные значения, зафиксированные в суфийской доктринальной традиции, оказываются наиболее трудноуловимыми для исследователя.

Одним из путей, ведущих к аргументированному пониманию авторского замысла и соответственно «авторского смысла» газелей 'Аттара, является, на наш взгляд, их прочтение «на фоне другого текста». Этот метод, конечно, далеко не нов. Проблемы восприятия и толкования текста стоят в центре внимания многих школ западного литературоведения последних десятилетий, а само по себе прочтение одного художественного текста при помощи его проекции на некоторый другой является хорошо отработанной стратегией (от первых попыток толкования «Гомера через Гомера» в эллинистической Александрии, предпринятых Аристархом⁵, до новейших работ в русле деконструктивизма и

⁴ См., например, описание жизни и творчества Фарид ад-Дина 'Аттара в фундаментальной работе Форузанфара [Бади аз-Заман, 1961].

⁵ См. [Гаспаров, 1994, с. 141].

интертекстуальных штудий). Он хорошо знаком и средневековой ирано-мусульманской традиции, к которой принадлежит Фарид ад-Дин 'Аттар.

Еще в золотую пору классической персидской поэзии в иранском мире стала активно развиваться комментаторская традиция. Среди многочисленных способов комментирования поэзии (лексикографического, мистического, поэтического) с успехом применялся и так называемый «внутренний комментарий», при котором объясняемый фрагмент текста сопоставлялся прежде всего не с данными фархангов или суфийских словарей, а с «параллельными местами» из других произведений того же автора. В случае расхождений в понимании смысла пассажа предпочтение отдавалось выявленному в процессе сопоставления «авторскому» значению того или иного элемента текста⁶.

В настоящей работе в качестве базового материала для такого рода «внутреннего» комментирования выбраны упомянутая выше газель 'Аттара, посвященная Халладжу, и житие Мансура Халладжа из «Тазкират ал-аулийа» того же автора (см. Приложение II к настоящей статье). Кроме того, в «Диване» 'Аттара имеется целый ряд газелей, не помеченных именем Халладжа, однако содержащих ряд косвенных указаний на «историю старца». Эти стихи благодаря сходству многих мотивов пополняют сопоставительный ряд «основная газель — житие» и проливают добавочный свет на характер авторского преломления традиционной газельной топики (см. Приложение I).

При сопоставительном прочтении газелей и жития выявляется целый ряд параллельных мест, находящихся в отношениях «взаимоистолкования», что позволяет частично реконструировать для ряда ключевых мотивов то общее семантическое поле, в котором происходит их авторская обработка, а также нащупать важнейшие «силовые линии», по которым выстраивается образ старца Халладжа у 'Аттара. При этом открывается путь к истолкованию художественного текста по тем герменевтическим правилам, которые он сам нам предлагает (как будет показано ниже), что, в свою очередь, ведет от понимания поверхностного, лексического, смысла того или иного мотива к проникновению во внутреннюю, поэтическую, логику его развертывания в произведении. Кроме того, воссоздание семантического поля, в котором создается конкретный образ у данного автора, помогает хотя бы отчасти уловить то «особенное», что делает его творения неповторимыми в глазах современников и соотечественников и что зачастую ускользает от взгляда иноязычных читателей.

Ниже мы приводим в прозаическом переводе текст «основной газели» 'Аттара, посвященной Халладжу⁷, необходимый для последующего анализа. Переводы пяти других газелей и жития старца даны в приложении к статье.

⁶ О типах средневековых комментариев к произведениям классической персидской литературы см. [Насриддинов, 1990].

⁷ Перевод сделан по изданию [Диван, 1980, с. 292 — 293].

1. Наш старец пробудился на рассвете,
От порога мечети попал к виноторговцу.
2. [Оставив] круг людей религии,
Он окружил (опоясал) себя *зуннаром*.
3. В тот же миг он взялся за кувшин отстоявшегося вина
(*куза-и дурди*),
Подавил крик и стал тем, кто пьет до дна (*дурдихар*).
4. Как только вино любви оказало на него действие,
Он отрекся от добра и зла этого мира.
5. Покачиваясь, как пьяницы поутру,
С чашей в руке он пришел на базар.
6. Крик поднялся среди мусульман:
«Странное дело! Старец-то примкнул к иноверцам!»
7. Все приговаривали: «Это вероломство,
Когда такой старец становится изменником».
8. Каждый, кто давал ему советы, укреплял его оковы,
Сердце его сочло ничтожными советы людей.
9. Люди испытывали сочувствие к нему,
Поглазеть на него собралось великое множество.
10. Вот так почтенный старец из-за одного [кувшина] вина
Стал презренным в глазах мирян.
11. Опозоренный старец уже был совершенно пьян,
Когда вдруг на мгновение пришел в себя.
12. Он сказал: «Пусть я страшно напился — так и надо,
Принять участие в этом деле надлежит каждому.
13. В этом городе всякий достоин опьянения,
Будь он хоть малодушным, хоть отважным».
14. Люди сказали: «Этот нищий заслуживает смерти»,
Умерщвление сего отступника оказалось праведным делом.
15. Старец изрек: «Вершите дело скорей,
Ведь тот нищий стал воинствующим гебром.
16. Сто тысяч душ за Него отдано, ибо
Души правдивейших [изначально] вверились Ему»⁸.
17. Изрек он это и тяжело вздохнул,
И тогда ступил на лестницу, [ведущую] к месту казни.
18. Чужаки и местные жители, мужчины и женщины
Со всех сторон осыпали его камнями.
19. Поскольку старец отдал душу, совершив свой *ми'радж*,
Он воистину стал Хранителем Тайн (*Махрам ал-асрар*).
20. В святилище единения с Другом он на вечные времена
Стал вкушающим плоды с древа Любви.

⁸ По-видимому, речь идет о так называемом «предвечном договоре» с Богом, о котором забыли души людей, обретя телесную оболочку. Задача истинного суфия состоит в том, чтобы вновь обрести свое предвечное состояние и выполнить свои обязательства перед Всевышним (ср. [Кныш, 1994, с. 165]).

21. Сказание о сем старце Халладже ныне
Вселяет бодрость в сердца праведных.
22. В жилище груди и на просторах сердца
Сказание о нем указывает путь 'Аттара.

Основная газель состоит из 22 бейтов, т.е. почти втрое превышает средний объем, предусмотренный для этой формы поэзии нормативной теорией и обычно реализовавшийся в практике. Уже это обстоятельство заставляет предположить в рассматриваемом тексте наличие некоторой большей сюжетной последовательности развертывания мотивов, чем того требовал канон газели в XII в.⁹ На повествовательный характер газели указывает и дважды повторенное «жанровое» уточнение в предпоследнем и последнем бейтах, где она названа *кисса*, т.е. 'повествование', 'сказание', 'рассказ' — термин, обозначавший протяженное прозаическое повествование (ср., например, *кисса-хан* — сказитель), а не *газал*, что достаточно часто встречается в подписных бейтах газелей. Внешний повествовательный ряд газели строится словно бы по принципу *ваки-э-нигари*, как рассказ о событии, имеющем начало (на рассвете некоторого дня), распадающемся на эпизоды, связанные причинно-следственными отношениями, и завершающемся трагическим финалом. Герой газели, «наш старец», поутру направляется из мечети в питейный дом. Он покидает ряды правоверных и присоединяется к иноверцам — носителям зуннара. Напившись допьяна и пребывая в беспамятстве, старец отправляется на базар, где появление уважаемого богослова в нетрезвом состоянии вызывает ропот толпы. Люди пытаются урезонить уронившего свое достоинство старца, однако тот, на миг очнувшись, призывает всех последовать собственному примеру. Тогда возмущенные люди решают, что вероотступника надо казнить, а старец своими речами подтверждает правильность их намерений. Затем он поднимается к месту казни, его осыпают градом камней, и, расставшись с жизнью, он обретает встречу с Другом. В *макта'* газели изложенная история характеризуется как путеводная для 'Аттара и его сподвижников-суфиев и ободряющая сердца праведных. Употребленные в концовке газели определения *рахбар* и *инширах-и синэ-йи абрар* прямо указывают на назначение газели, состоящее в благотворном для суфия акте поминания (*зикр*) праведника, его речей и поступков (обоснованию этой мысли посвящена большая часть предисловия 'Аттара к «Тазкират»).

Теперь обратимся к тексту жития Халладжа. Как было показано в статье Н.Ю.Чалисовой¹⁰, биографии суфиев, изложенные в «Тазки-

⁹ Дискуссионный вопрос о характере связи между бейтами газели (единство или «атомарность») в рамках данной статьи специально не обсуждается, однако по ходу анализа газелей, посвященных Халладжу, выявились устойчивые смысловые сцепления между мотивами, повторяющиеся во всех рассматриваемых текстах. (Ср. [Стеблева, 1982]. Последний обзор работ по проблеме дезинтеграции бейтов классической газели см. в [Притчетт, 1993].

¹⁰ См. [Чалисова, 1989, с. 153]. Ссылки на текст жития даны по изданию [Тазкират, 1907].

рат», имеют устойчивую композиционную схему, реализованную и в *зикре* [поминании] Халладжа. Его открывает рифмованный зачин, выделяющий наиболее значимые для традиции черты святого. Далее приводятся биографические сведения (место рождения, история обращения, годы странствий). За ними следуют *хабары* — вести о деяниях святого и чудесах, вслед за которыми помещены речения Халладжа, излагающие его точку зрения на суть основных этапов суфийского пути. Завершает житие подробное описание сцены убийства Халладжа и рассказ о снах, в которых он являлся собратьям после своей мученической кончины.

История Халладжа в житийном изложении 'Аттара хорошо известна специалистам, а ее полный перевод дан в Приложении к статье. При внешнем несхождении историй о Халладже, рассказанных одним и тем же автором в разных жанрах, параллельное прочтение газели и жития выявляет прежде всего их своеобразную структурно-композиционную изоморфность. Рифмованному зачину жития, включающему основные специфичные для Халладжа в ряду других святых старцев характеристики («убиенный раб Бога на пути любви к Богу», «лев в чашобе поисков истины» и т.д.), очевидно, соответствует лапидарное обозначение «наш старец», поскольку именно эта формула является и в других газелях сигналом введения мотива Халладжа.

Далее, в бейтах 1—4 упомянуты события, связанные с обращением (*тауба*) Халладжа, его уходом от правоверного богословия и началом вкушения вина любви, т.е. прохождения собственного пути — *тариката*. Бейты 5—11 касаются взаимоотношений Халладжа с окружающими людьми, неспособными понять смысл вкушения вина и осуждающими его поведение. Таким образом, бейты 1—11 композиционно соответствуют первой части *зикра*, относительно последовательному изложению фактов биографии.

Бейты 12—16 содержат речи старца, что также соотносится со следующим композиционным блоком жития (*хабары*-вести и речения), а в бейты 17—19 уместается вся сцена восхождения на лобное место и казни. И наконец, заключительные бейты 20—22 повествуют о смертной судьбе Халладжа, «путеводной» для последователей, что соответствует концовке *зикра* — вещим снам, содержащим назидание для потомков. Указанные композиционные соответствия подтверждают наличие в газели внешнего, «биографического» сюжета, псевдоаналогичного житийному, когда сама газель как бы притворяется рассказом — *кисса*. Рассмотрим, однако, как трансформируются и оформляются конкретные мотивы жития в бейтах газели.

Наличие общих для поэзии и прозы мотивов в классической персоязычной литературе отмечали уже авторы первых средневековых трактатов по искусству поэзии. Так, знаменитый Шамс-и Кайс Рази писал в «Му'джам», что «выдающийся поэт и владеющий словом мастер (к числу каковых несомненно принадлежит и 'Аттар — М.Р., Н.Ч.) сочиняет так, что, если нанизанные им стихи освободить от нити размера,

выйдет искусная (*масну'*) проза, а если его прозу нанизать на нить размера и рифмы, получится натуральная (*матбу'*) поэзия» (Му'джам, с. 298). При этом стиль прозаического повествования в целом определялся как пространный (*баст*), когда значения «излагаются многословно и подкрепляются дополнениями», тогда как в поэтической речи (в которой тоже встречается *баст*) истинное мастерство демонстрируется в стиле *иджаз*, позволяющем при помощи разнообразных поэтических приемов и фигур уместить глубокие значения в немногие слова и выражать пространные смыслы в кратких строках¹¹.

Естественно, что объем газели и законы лирического жанра не оставляют возможности «пространного» оформления каждого мотива, и поэтические значения бейтов принципиально многослойны. Попробуем проследить житийные контексты для мотивов основной газели, могущие служить скрытым обоснованием их соположения в определенной последовательности.

Первый бейт газели, «отпирющий» ее самый общий смысл и являющийся ключом ко всем последующим, говорит о переходе нашего старца из мечети в питейный дом, т.е. о нарушении правил поведения правоверного мусульманина. Комментарием к этому бейту в принципе может являться весь текст жития, как раз и рассказывающего об удивительной судьбе Халладжа, отважного (*шуджа'*) и бесстрашного (букв. «вышедшего из рядов», *сафдар*). Но конкретные схождения обнаруживаются, например, в одной из первых характеристик старца «*маст у бикарар у шурида-йи рузигар*» (опьяненный, мятущийся и приведший в смятение эпоху), за которой сразу следует определение «*'ашик-и садик*» (искренний влюбленный), совмещающее тему опьянения с темой истинного влюбленного, т.е. с темой вкушения вина любви. Идея нарушения шариата, введенная уже в первом бейте антитезой «мечеть — вино-торговец (*хаммар*)», находит свое наиболее яркое объяснение в рассказе о фетве, данной Джунайдом по поводу казни Халладжа: «По внешнему [смыслу] он заслуживает смерти, а по внутреннему [смыслу] — о том, знает лишь Бог» (с. 137). В этом эпизоде сам Халладж задолго до своей кончины предсказывает Джунайду, что тот в момент подписания фетвы сменит одежду *тасаввуф* на одежду *ахл-и сурат* (людей формы). Антитеза подкрепляется еще одним обстоятельством: чтобы счесть правомерным смертный приговор Халладжу, Джунайду должен проделать путь от внутреннего (мистического) восприятия событий к внешнему (по *шариату*), как бы обратный путь «из питейного дома в мечеть», где, по тексту жития, он и поставил свою подпись под фетвой¹².

¹¹ См. [Му'джам, с. 378]. Перевод и исследование этого поэтологического трактата (XIII в.) выполнены Н.Ю.Чалисовой для серии «Письменные памятники Востока»: Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии (Ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам). Часть II. О науке рифмы и критике поэзии. М., 1997.

¹² Ср. характеристику, данную 'Аттаром в житии сочинениям самого Халладжа, в которых «слова (*алфаз*) трудно[постигаемы] как в прямом, так и в тайном [значении]»

Во втором бейте Халладж покидает ряды «мардан-и дин» (людей религии) и повязывает *зуннар*. Внешняя смысловая связь с первым бейтом здесь состоит в подтверждении отступничества от веры, но «житийный» контекст первого бейга дает возможность увидеть и внутреннюю мотивировку: путь обратного переодевания из одежды людей «внешнего» в одежду людей «внутреннего» знания. В этих бейтах задается основная антитеза, моделирующая все остальные образные противопоставления как в газели, так и в житии Халладжа: то, что в мире внешнего воспринимается как наказание (место казни, виселица — *дар*), в мире внутреннего является вознесением на высшую ступень (*ми'радж*).

Следующие бейты (3—4) продолжают внешнюю тему «увязания» в грехе и внутреннюю — продвижения по пути познания тайны, приводящего к полному беспамятству, т.е. разрыву с миром: «Как только вино любви оказало на него действие, // Он отрекся от добра и зла этого мира».

Бейт 5 «Покачиваясь, как пьяницы поутру, // С чашей в руке он пришел на базар» имеет прямую параллель в житии: «Шествовал величаво и гордо, плавно покачивался и пританцовывал, обремененный тринадцатью тяжеловесными оковами. Его спросили: „Зачем эта величаява поступь?“ Он ответил: „Затем, что я иду к месту заклятия“» (с. 142).

Следовательно, базару в газели соответствует место казни (*дар*), где сосредоточено наибольшее количество людей, не понимающих и осуждающих поведение Халладжа. Связь между чашей вина в руке старца, приведшей его, согласно газели (чаша = прегрешение), на место казни, и чашей вина истинного знания, дарованной ему в вышнем мире (чаша = награда), выявляется с помощью истории о сне, приснившемся одному из последователей Халладжа: в Судный день Халладж стоял с чашей вина в руке и без головы. На вопрос о том, что это значит, Халладж ответил: «Он вручает чашу обезглавленным» (чаша = голова). С помощью образа чаши, который во многих словарях *истилахат аш-шу'ара* обозначает вино истинного знания, в этой газели, как показывает сопоставление с текстом жития, выражается еще один, дополнительный и, возможно, индивидуально-авторский смысл: чаша становится одним из поэтических синонимов знаменитого возгласа Халладжа «*ана-л-хакк*» ('Я есмь Бог'). Ведь по внешнему смыслу газели единственным грехом Халладжа, повлекшим осуждение людей и наказание, является винопитие, тогда как в тексте жития непосредственным поводом для решения о казни служит «*ана-л-хакк*», а винопитие Халладжа упоминается лишь в его стихах (приводимых 'Аттаром по-арабски и в «подстрочном» персидском переводе) о вкушении старого вина в пору таммуза с драконом по имени *йакин* (уверенное знание), где также содержится прямое указание на трагические последствия этого занятия (лишение головы)¹³.

(Тазкират, 1907, с. 135). Здесь 'Аттар прямо указывает как на дуплановость речений старца (*хакикат* — *сирр*), так и на трудности понимания обоих планов «людьми внешнего знания».

¹³ Указание в персидском переводе на пору питья вина — месяц таммуз — не может быть случайным (в арабском оригинале этого стихотворения в «Тазкират» стоит

При разборе по бейтам образы каждой отдельной строки находят толкование в тексте жития, однако ограничимся лишь выделением наиболее значимых мотивов.

Бейты 6—11 описывают реакцию людей на поведение Халладжа. Его поступки, т.е. пьянство и вероотступничество, вызывают ропот толпы («Крик поднялся среди мусульман ...») и характеризуются как позор («Вот так почтенный старец из-за одного [кувшина] вина // Стал презренным в глазах мирян»). В житии окружающие Халладжа люди прямо названы «людьми внешнего [знания]» (*асхаб-и захир*) (с. 135), а оценка ситуации с точки зрения старца выражена в следующем его речении: «Величие натуры (*хулк*) в том, чтобы презрение людей не оказывало на тебя действия, после того как ты приобщился к истине» (с. 139).

Отношение внешнего и внутреннего, *шари'ата* и *тариката* в понимании Халладжа-‘Аттар растолковано в двух рассказах жития; в первом говорится о том, что у человека, наказывавшего Халладжа палочными ударами, не дрогнула рука, ибо по *шари'ату* он поступал правильно, — здесь *шари'ат* и *тарикат* еще противопоставлены. Во втором рассказе говорится о тех, кто осуждал Халладжа, и утверждается, что его противники совершили два добрых дела, а сторонники — только одно. Ибо сторонники Халладжа славны только тем, что поддерживают его, а противники из-за силы *таухида* укрепились в *шари'ате*. А ведь *таухид* — основа *шариата*, тогда как доброе мнение — ответвление (с. 143).

Таким образом, ‘Аттар в житии разрешает противоречие между внешним и внутренним содержанием биографии Халладжа, который сам о себе, сидя в тюрьме, говорил: «Я послан для охраны *шари'ата*».

В газели предвещающие концовку бейты (18—19) также призваны разрешить, «снять» антитезу, поскольку, после упоминания о ступеньке лестницы, ведущей к эшафоту, сопоставляют саму казнь Халладжа с *ми'раджем* (вознесением) Мухаммада. Прямая параллель к этим бейтам — высказывание Халладжа о том, что *ми'радж* истинных мужей происходит на лобном месте (с. 143), а также о том, что рассказать о тайне, связующей его с Истиной, можно лишь на месте казни (с. 141).

Ряд рассмотренных противопоставлений (мечеть — питейный дом, одежда людей веры — *зуннар*, люди внешнего — люди внутреннего,

би-с-сайфи «в летнюю пору»). Хотя таммуз по-персидски также имеет обобщающее значение «жаркой летней поры», но ‘Аттар, переводя арабскую цитату на персидский, обычно либо оставляет ключевые слова по-арабски, либо заменяет их чисто персидскими переводами. Вавилонское название месяца, таммуз, напоминает о жертвоприношениях, совершаемых во славу убисенного бога Та-Уза, мифологический сюжет гибели которого содержит ряд деталей, сопоставимых с канонизированными в житии этапами казни Халладжа. Ср. приведенное Фрэзером свидетельство арабского автора X в.: «Праздник Таммуза в середине месяца эль-Бугат (июль), то есть праздник плачущих женщин. Это праздник Та-Уза, справляемый в честь бога Та-Уза. Женщины оплакивают его, потому что хозяин жестоко убил его. Он перемолол его кости на мельнице, а затем развеял их по ветру» [Фрэзер, 1986, с. 318 — 319].

вера — неверие, вино отступничества — вино истины, *шари'ат* — *тарикат*, кара — награда) подкрепляется скрытой антитезой в бейте 19: «Поскольку старец отдал душу, совершив свой *ми'радж*, // Он воистину стал Хранителем Тайн». Из текста жития мы знаем, что к моменту казни Халладж разгласил тайну, доверенную ему Богом, за что и получил соответствующее воздаяние (см. Перевод, сны приверженцев Халладжа после его кончины). Таким образом, старец становится «Хранителем Тайн» путем их разглашения. В бейте обыгрывается и антитеза, построенная на скрытом противопоставлении самого распространенного прижизненного лакаба Халладжа «*Халладж ал-асрар*» («трепальщик хлопка тайн») и обретенного посмертного лакаба «*махрам ал-асрар*» («хранилище тайн»). Концовка газели соответствует финалу жития и призвана знаменовать посмертную славу святого. В финальных бейтах, после того как в *ми'радже* — казни на лобном месте — разрешаются все противоречия, история Халладжа обретает свой истинный статус образца для подражания, путеводителя и примера, ободряющего угнетенные сердца странников на путях *тариката*.

Если в первой части жития, функционально «претендующей» на достоверную описательность, история старца занимает более сорока лет и имеет временные (начало странствий — в 18 лет, два года, проведенных в Мекке, и т.д.) и пространственные (Ахваз, Багдад, путешествия по странам многобожия — Индии, Китаю и т.д.) параметры, то в газели история Халладжа укладывается в очень короткий промежуток времени (на расвете одного дня) и в пределы пути из мечети в кабачок, а оттуда на базар.

Такое свертывание времени и пространства в газели по сравнению с житием объясняется не только переходом от повествования к поэтическому переживанию истории старца, но и переходом от рационального узнавания к мистическому постижению образа Халладжа. Указания на такое понимание архитектоники данной газели мы находим в двух рассказах жития. В одном из них рассматриваются взаимоотношения суфия с категорией времени: «[Халладжа] спросили: „Наделен ли познающий (*'ариф*) [пребыванием во] времени (*вакт*)?“ Он ответил: „Нет, ведь время есть атрибут того, кто им наделен. А всякий, кто успокаивается при наличии у него атрибута, не является познающим. А значение этих слов таково: *ли ма 'аллах вактун* („время для меня есть, [когда я] — совместно с Богом“)» (с. 139).

Отношение самого Халладжа к пространству, т.е. к «месту действия», выявляется в следующей истории: «Четыре сотни суфиев, что сопровождали Халладжа в пустыне, стали просить у него халвы. Он поставил ее перед ними. Они сказали: „Такая халва бывает [только] в Багдаде [у ворот] Баб ат-Так“¹⁴. Он сказал: „Нам все равно — Багдад или пустыня“» (с. 138).

¹⁴ Баб ат-Так — одни из ворот Багдада. По свидетельству Халала ас-Саби в «Китаб ал-вузара», квартал вокруг Баб ат-Так с конца X в. стал обиталищем багдадских шиитов [Мец, 1973, с. 67].

Анализ основной газели в контексте жития показывает, что соположение мотивов в бейтах подчинено последовательной смене трех состояний героя, находящей выражение в переходах старца «из мечети в кабак», «из кабака на базар» и «с базара к Другу». Этим «передвижениям» соответствуют перемены в отношении людей к поступкам Халладжа — недоумение (вопросы), осуждение (позор) и приговор (казнь). При этом символический ряд «мечеть—кабак—базар», представленный в газели, находит «биографические» аналогии в той части жития, где описаны взаимоотношения Халладжа с внешним миром, имеющие ту же «трюичную» структуру. Эти ряды композиционных соответствий, извлекаемых из «внешнего» сюжета газели и повествовательной части жития, могут быть продолжены за счет обращения к его второй, «притчевой» части, состоящей из речений святого и рассказов о нем. Динамика событий жизни Халладжа получает в *хабарах* мистическое истолкование, что позволяет соотнести этапы жизненного пути старца с этапами его *тариката*, т.е. установить систему семантических соответствий «внешних» (*захир*) и «внутренних» (*батин*) мотивов истории Халладжа. В уста Халладжа в житии вложено изречение, раскрывающее его понимание трех этапов пути познания Истины: «Прощание с дольным миром — отречение от животной души (*нафс*), прощание с горним миром — отречение от сердца, а расставание с самим собой — отречение от души» (с. 140). В другом *хабаре* Халладж отвечает на вопрос о том, что такое Любовь: «В то время некий дервиш его спросил: „Что есть Любовь?“ Он отвечал: „Увидишь ныне, увидишь завтра, увидишь и в третий день“. В тот день его казнили, назавтра его сожгли, а на третий день [прах] развеяли по ветру. Вот это и есть Любовь» (с. 142). Приведенные фрагменты демонстрируют не только соответствия между событиями жизни Халладжа и этапами его Пути (что для суфия не может быть иначе), но и соотнесенность степеней познания Истины со степенями казни старца. Этапы казни (отсечение головы, сожжение и развеивание праха по ветру) становятся, таким образом, «инвариантными» смысловыми основами для трех групп мотивов, встречающихся в остальных газелях Аттара, связанных с образом Халладжа, — группы перехода «из мечети в кабак, или непонимания старца людьми „внешнего“, группы перехода «из кабака на базар, или позора старца» и группы восхождения «с базара к Другу, или приговора и казни». Установленные семантические соответствия между символическим (газель), мистическим (притчи и речения жития, мотивы газели) и повествовательным (биографическая часть жития) рядами Аттарового «повествования о Халладже» можно представить в виде таблицы (см. на следующей странице).

В мотивах основной газели благодаря ее нестандартно большому объему событийный ряд сказания о Халладже, помещенный в пределы лирического времени, отражен полностью. При этом сами мотивы представлены как бы в промежуточном между житием и газелью виде: с одной стороны, каждый из них служит лишь напоминанием о том или

Путь			Казнь	Мотивы
Биографический ряд (биографическая часть жизни)	Мистический ряд (<i>хабары</i> жития, газели)	Символический ряд (газели)	Этапы казни	Семантические доминанты мотивов
Неспонимание окружающих	Отречение от животной души	Мечеть — кабак	Экзекуция (отсечение частей тела, обезглавливание)	Раздевание, обнажение скрытого
Осуждение и позор старца	Отречение от сердца	Кабак — базар	Сожжение всех частей тела	Горение, опьянение
Приговор и казнь	Отречение от души	Базар — Друг	Развеивание праха	Рассеивание, исчезновение

другом эпизоде Пути старца и в этом смысле уже перенесен из регистра повествования в регистр лирического переживания, с другой стороны, мотивы «основной» газели предстают еще «неодетыми» — в ней практически отсутствуют нормативные метафорические ряды, сложившиеся к XIII в. в жанровом каноне газели. Показательно, что названный текст обнаруживает большое мотивно-образное сходство со вставным рассказом о Халладже в мистической поэме 'Аттара «Булбул-наме», т.е. произведении повествовательного жанра поэзии»¹⁵.

Система образов каждой из остальных пяти газелей выстроена на основе какой-либо одной или двух из указанных выше групп мотивов, хотя и содержит отсылки ко всем трем сюжетным узлам сказания. Три газели из пяти, посвященных Халладжу, повторяют структуру зачина основной газели, с тем отличием, что в газели № 4 в качестве отправной точки пути вместо мечети названа келья, а в остальных двух говорится лишь о конечном пункте — питейном доме и виноторговце. Семантическим развитием мотива перехода является переселение героя: «[Оставив] круг людей религии, он окружил себя *зуннаром*» (основная газель, б. 2); «Предав огню *хирку*... он продел сожженную *хирку* в кольцо *зуннара*» (газель № 1, б. 2); «Предал *хирку* огню и ухватился за *зуннар*» (газель № 2, б. 1); «Он достиг степени нищеты, отбросил *хирку* притязания» (газель № 3, б. 3).

В последнем случае (газель № 3) мотив сожжения *хирки* иносказательно представлен в бейте 2, где говорится: «Огнем своего чистого сердца он сжег дотла притязающих [на знание] (*мудда 'ийан*)», т.е. рядовых *муридов* («ищущих»), только вступивших на путь познания. Мотив переселения как знака перехода на другую ступень познания и —

¹⁵ Ср. перевод рассказа о Халладже из «Книги о соловье» (*Булбул-наме*) 'Аттара [Бертельс, 1965в, с. 348—349].

шире — смены состояния хорошо представлен и в тексте жития. В «биографической» части его рассказывается, что в молодые годы Халладж считался ученым-богословом, носил «одеяние людей благочестия и повиновался *шар'ату*» (что в газелях соответствует «пробыванию в мечети»). Далее наступили годы странствий, когда Халладж облачился в «одежду избравших суфийство», которую он сбросил и сменил на светскую *кабу*, став неугодным в Тустаре и на пять лет уйдя к мирянам. Вернувшись из дальних стран, он вновь надел одежду дервиша (*муракка'*) и направился в Мекку, куда его сопровождали «носящие *хирку*» (*хиркапуш*). Далее в одном из первых *хабаров* говорится, что подвижник в начале Пути «носил рубище (*далк*), которое не снимал в течение двадцати лет. Однажды его силою совлекли с [Халладжа], и показались кишашие под ним ядовитые насекомые...» (с. 138). Другой рассказ посвящен описанию паломничества старца в Мекку, когда он год простоял неподвижно напротив Ка'бы на палящем солнце, обнажив свое тело, «так что жир из его членов вытекал на... камни, а кожа его растрескалась (букв. „раскрылась“ — *баз бишуд*)». В то время на Халладже была только набедренная повязка (*изар*), в которой устроил гнездо скорпион. Мотив снятия покровов таким образом доведен до логического завершения и возникает в житии снова лишь в описании казни, когда мученик, взойдя на первую ступеньку лобного места, «сбросил тюрбан (*майзар*) и накидку (*тайласан*), что были на нем в то время» (с. 143).

Оказывается, что сожжение *хирки* и повязывание *зуннара* в газелях замещает длинную цепочку переодеваний в житии, сопутствующих продвижению Халладжа к Истине. Таким образом, житийные контексты, связанные со сменой одежды старца, образуют авторское семантическое поле, в котором обыгрывается мотив «повязывания *зуннара*» в газелях. Существенно при этом, что метафора накидывания и совлечения завесы как затемнения и прояснения Сути, являющаяся образной основой обсуждаемой группы мотивов, принадлежит к числу центральных топосов мусульманской культуры. Так, родовое понятие *либас* (одежда) имеет второе значение «неясность, затемненность», а производные от корня «л-б-с» многократно употребляются в коранических сурах как со значением одевания, так и со значением затемнения, в контекстах, связанных с различением веры и неверия, праведности и греха, истины и лжи. Например, в суре «Преграды» говорится: «Сыны Адама! Мы вам доставляем одежду (*либас*) для прикрытия наготы вашей и красивые наряды; но одежда (*либас*) благочестия — она самый лучший наряд» (7:25, перевод Г.С. Саблукова). Сходным образом рассказывает и в других сурах об «одеяниях зеленых из атласа и парчи» для праведников в раю (18:30 и др.) и об «одеянии голода и боязни» для грешников (16:113). В суре «Семейство Имрана» сказано: «Читающие Писание! для чего облекаете (*талбисуна*) истину в ложь, — скрываете истину, когда ее знаете?» (3:64, перевод Г.С. Саблукова). Значение затемнения, неясности представлено в суре «Каф»: «Ужели утомлены Мы

первоначальным творением? Нет, они в сомнении (букв. „в затмении“ — *фи лабсин*. — М.Р., Н.Ч.) о новом творении» (50:14, перевод Г.С. Саблукова)¹⁶.

Двойной и отчетливо антитетический смысл универсальной коранической метафоры одевания как покрыва для мерзости наготы и как пелены для света истины является ключом к пониманию семантики мотива переодевания в метаповести о Халладже, представленной в разных жанрах творчества 'Аттара. В этой связи целесообразно напомнить, что стержнем и лирического, и житийного повествования о Халладже служит базовая антитеза внешнего и внутреннего, ведущая к необходимости двоякого и полярно-противоположного осмысления каждого поступка и состояния старца.

Если вернуться к соответствующим эпизодам жития, где переодевание Халладжа представлено как последовательное совлечение одежд (*каба* — *хирка* — *далк* — *изар*), раздевание перед Господом, завершающееся полной наготой и «раскрытием кожи» в предстоянии Ка'бе, т.е. обнажением мерзости плоти, то выявляется и внутренний, обратный, смысл мотива — раздевания как приближения к раскрытию Тайны. На этом же мотиве построено и описание многих чудес, приписываемых святому старцу: по мановению его руки раскрываются коробочки хлопчатника, спадают оковы с узников и раздвигаются стены тюрьмы. Главным чудом в этом ряду оказывается раскрытие Тайны, объединяющей Халладжа с Богом, ее разглашение в формуле «Я есмь Бог», когда во время казни святого не только все отрубаемые члены его тела, но и каждая упавшая капля крови и пепел после сожжения Халладжа возглашали «*ана-л-хакк*». Однако этот же акт провозглашения своего тождества с Истиной является, с точки зрения людей внешнего, и главным грехом нечестивого старца, апофеозом его неверия.

Газельная реализация мотива переодевания как повязывания *зунна-ра*, являющегося не только и не столько знаком иноверия, сколько символом богоотступничества (*куфр*) и попраения истинной веры, представляет первый шаг в семантическом развертывании образа Халладжа по двум основным силовым линиям: совлечения одежды благочестия со старца (*хирка* — *зуннар*) и соответственно нисхождения его по социальной лестнице (благочестивый муж — гуляка), с одной стороны, и приближения его к Истине, т.е. совлечения покрыва с Тайны, ее «раздевания» — с другой.

¹⁶ Ср. стихи самого Халладжа, приведенные Е.Э.Бертельсом [Бертельс, 1966а, с. 35]: «Тот, кто, ища [бога], берет разум в путеводители, // брошен им в смятении, [откуда] пытается выбиться. // Его внутреннее сознание (*асрар*) теряется в колебании (*би-талбисин*), // и от смятения он спрашивает себя: он ли это?». Здесь *талбис* можно было бы перевести и как «сокрытис», тогда строка *шаба би-талбисин асрарин* приняла бы вид «Замутнены в сокрытии его тайны». Ответом на мучавший старца вопрос и послужил «разглашающий сокрытую тайну» возглас Халладжа «*ана-л-хакк*». Ср. в этой связи следующий, 15-й аят той же суры «Каф»: «Мы создали человека и знаем, что внушает ему душа его: Мы к нему ближе его шейной жилы» (перев. Г.С.Саблукова).

И в основной, и во всех остальных пяти халладжийских газелях мотив раздевания представлен лишь в двух образных реализациях: сожжения *хирки* и повязывания *зуннара* старцем и/или откидывания покрывала и явления лика Возлюбленной. Существенно, что вторая реализация мотива, «явление лика Друга», служит в газелях началом метафорического описания казни Халладжа, три этапа которой (отсечение частей тела или раздевание тела, сожжение и развеивание праха) символически воспроизводят этапы мистического пути старца, что отражено не только в историях жития, но и в соположении мотивов в газелях.

Второй, согласно нашей схеме, переход героя, условно названный «кабак — базар», представлял наибольший интерес для 'Аттара-поэта, судя по количеству отражающих его поэтических мотивов, семантически связанных с горением и синонимичными ему в газельной топике опьянением и безумием. При этом в газелях № 1 и 2 связь между мотивами первого и второго горизонтального ряда (см. табл.) осуществляется через замену отбрасывания *хирки* ее сожжением, что образно подразумевает дальнейшее введение мотивов «горения».

Чаще всего для образного воплощения «сгорания» старца на втором этапе Пути 'Аттар использует мотивы винопития и опьянения, ключевыми словами для которых являются *дурдикиши* (букв. «питие до дна») и *дурди* («осадок на дне сосуда с вином»). Метафора питья до самого дна выделяет старца среди рядовых «захмелевших любителей вина» и «горьких пьяниц» (ср. характеристику Халладжа как бесстрашно пьющего до дна в газели № 4 — *дурдикиш-и мардана* с его эпитетами в зачине жития — *шуджа'* «бесстрашный» и *сафдар* «отважный», букв. «вышедший из рядов»). Вино, выпитое до дна вместе с осадком, т.е. достижение предела, имеет в рамках Аттаровой повести о Халладже закрепленный смысл обретения истинного (уверенного) знания ('*илм-и йакин*) — напомним, что вкушение вина в житии Халладжа упоминается лишь однажды, когда старец распивает с драконом по имени «*Йакин*» старое, т.е. отстоявшееся, имеющее осадок вино в пору таммуза. Существенно для дальнейшего анализа, что *йакин* является последней стоянкой *тариката*, за которой следует переход к *хакикат* (истинному бытию).

Тот же мистический смысл сгорания как прохождения *тариката* до конца выражен у 'Аттара и в образах игры (азартная игра, нарды, конное поло) и проигрыша, обернувшегося выигрышем. В газели № 2, б. 2, говорится: «Своим двуличием он нанес религии такой урон, [что] на ристалище богохульства он обыграл [всех] богохульников» (букв. «отнял мяч у богохульников»). Здесь также очевидна семантика достижения предельного состояния, которая как бы удерживает конкретные образы газели в смысловом поле «сгорания дотла».

В газелях № 3 и 4 развернуты мотивы нардов, причем 'Аттар искусно извлекает искомые аналогии из технических терминов этой игры. В частности, в газели № 3, б. 4, говорится: «Он [прежде] был умелым игроком в нарды, набирающим очки [на пути к „дому“] „Бездомности“

(*ла-макан*, букв. „безместность“, т.е. „вездесущность“), [теперь] он стал мастерски играть на малые очки, умело бросая кости». В газели № 4, б. 3, тот же мотив получает дальнейшее развитие: «Честно поставив на малые очки на игровой доске (*басат*) небытия, он проиграл разум (*‘акл*) и от [состояния] „он не разумеет“ дошел до безумия». По условиям игры в нарды каждый из участников стремится попасть в «дом» противника, используя одну из возможных стратегий: быстрое продвижение за счет выпадения на костях максимального количества очков или медленное и тактически более сложное продвижение при выпадении малых. При этом искусный игрок, которому повинуются кости, может сам выбирать свою стратегию. И в этом мотиве герой ‘Аттара предстает как человек, выбирающий самый трудный путь к цели (ср. рассказ Халладжа в житии о том, что из каждого *мазхаба* он выбирал для себя то, что труднее всего для телесной души). Халладж до вступления на путь мученичества уподобляется игроку, стремящемуся набрать больше очков на пути к дому Того, кто имеет дом везде и всюду (здесь употребление поэтом имени Бога — *ла-макан* «вездесущность» — подчеркивает «абсурдность» подобного поведения игрока), а Халладж, вступивший на жертвенный путь, сравнивается соответственно с игроком, идущим к конечному выигрышу путем внешних тактических потерь.

Идея выигрыша через проигрыш подкрепляется в комментируемом бейте как основным значением, так и поэтическими коннотациями ключевого словосочетания первого полустишия — *басат-и нисти* «игровая доска небытия». Прежде всего, в системе суфийских *истилахат* оно имеет устойчивое значение — «феноменальный мир, подверженный уничтожению». Наряду с этим смысл метафоры «доски уничтожения» может быть углублен при сопоставлении с фрагментом жития Халладжа, в котором опорным словом является почти полный синоним *басат-нат* (‘«доска для игры в нарды или шахматы»). Однако *нат* имеет также и значение «коврик для свершения казни отсечением головы». В житии ‘Аттар вкладывает в уста Халладжа следующие стихи, произнесенные на пути к месту казни: «Сотрапезнику моему не свойственна никакая несправедливость. Он дал мне вина, как гость даст гостю. Когда [чаша] обошла несколько кругов, он потребовал меч и коврик (*нат*)». Из контекста жития однозначно следует, что под сотрапезником в данном случае подразумевается дракон «истинного знания» (*‘илм-и йакин*). Таким образом, в семантическом поле жития газельная метафора «*басат-и нисти*» приобретает дополнительное авторское значение «доски или коврика, на котором проигрывают разум и телесность путем отсечения головы». В целом мотив проигрывания разума вписывается в общую модель мотивов «сгорания» как достижения предельного состояния (от неразумия к безумию), знаменующего переход к высшей ступени познания и соответственно к казни-*ми‘раджу* старца (ср. сходную реализацию мотива в газели № 2, б. 5: «Вино *харабата* выпил он до дна, обрел вкус вина Любви, // Любовь одержала над ним победу и вмиг лишила разума»).

Мотивы третьего ряда, обозначенные в нашей схеме как мотивы перехода «с базара в обитель Друга» и тяготеющие к семантике «развешивания», «рассыпания» и «исчезновения», служат в газелях для «напоминания» о казни Халладжа. Но поскольку этапы казни святого находятся в мистическом соответствии с этапами его продвижения по пути к Богу, постольку в метафорическом описании «жертвоприношения» Халладжа участвуют также мотивы первого и второго горизонтального рядов, построенные на семантических основах «раздевания» и «сгорания».

В этой связи стоит отметить, что во всех рассмотренных поэтических текстах наблюдается (по крайней мере как тенденция) общая схема соположения мотивов, как на уровне связи между бейтами, так и в ряде случаев — на уровне конкретного образа бейта. В ее основе лежит семантическая модель последовательного, трехступенчатого, расставания старца с признаками его присутствия в мире, как телесными, так и духовными¹⁷. За мотивами «раздевания», реализованными в образах зачинов газелей («основная» газель, а также № 1—4), следуют наиболее разработанные мотивы «сгорания» (опьянения, безумия, проигрыша), которые подводят к мотивам «исчезновения», заново повторяющим всю троичную последовательность смены состояний на пути Любви и вбирающим в себя поэтому смысловые элементы мотивов двух предшествующих рядов¹⁸.

Чтобы данное утверждение не выглядело голословным, покажем, как указанная последовательность соположения мотивов реализуется в образной системе газели № 4. В первом полустишии первого бейта старец переходит из кельи в питейный дом (мотив переодевания), а второе полустишие упоминанием о горьких пьяницах (т.е. пьющих до дна) открывает группу мотивов «сгорания», представленную в бейтах 2 и 3 мотивами опьянения, проигрыша и безумия. Четвертый бейт рассказывает о приближении к Тайне и удалении от мирских дел, т.е. исчезновении из мира (мотив «рассеивания»), что является одновременно сигналом начала символического поминания казни. В бейтах 5—6 достижение старцем мистического состояния *фана* — растворения в Истине — представлено в следующей мотивной последовательности: «5. Как только Красавица-солнце откинула завесу с лица (мотив „раздевания“), // Разум уподобился летучей мыши, а дух — мотыльку (мотив

¹⁷ Намек на «ступенчатость» процесса казни Халладжа и его приближения к «обители Друга» содержится уже в ее опорном метафорическом определении — *ми'радж*. Само слово *ми'радж*, помимо значения восхождения (*ал-ми'радж* — вознесение пророка Мухаммада на крылатом Бураке), имеет также значение «лестница» (именно лестница служила Пророку средством поднятия на небо в более раннем варианте предания). Это мотивирует неоднократное употребление персидского слова *нардабан* (приставная лестница) в газелях и житии при описании момента восхождения Халладжа на лобное место.

¹⁸ О «структурирующем характере суфийской модели... влияющей на композицию, лексику, а также отвечающей за такие черты, как психологизм, этика и учительность поэзии», см. статью Н.И. Пригариной, материалом для убедительного анализа в которой послужила газель Хафиза [Пригарина, 1989, с. 119].

„сгорания“). 6. Когда он лишился своих признаков, то соскользнул с нити [существования], // Душа и сердце в своей необозначенности поселились вместе с исчезновением (*фана*) (мотив „рассеивания“). Бейты 7 и 8 составляют двойную концовку (*макта'*) газели¹⁹, «смысловую» и «формальную». Здесь в мотивы групп «сгорания» и «исчезновения» облачена основная антитеза, структурирующая образ старца Халладжа (тяжесть наказания как щедрость награды):

«7. Любовь пришла, сказала: „Я желаю пролить твою кровь!“ // Сердце, чуть это слышало, тут же преисполнилось благодарности» (напомним, что «Любовь, проливающая кровь» отсылает к сюжету проигрыша на «доске небытия» в результате вкушения вина с драконом Иакин — «уверенным знанием»).

«8. Поскольку сердце 'Аттара закипело неистовством страсти, // Кровь ударила в голову и глаза превратились в чаши».

Здесь мотив любовного сгорания (кипения) поставлен в причинно-следственную связь с мотивом «чаши». Выше было показано, что чаша и в поэтической, и в прозаической версии образа Халладжа у 'Аттара является символом отсеченной головы (ср. в житии: «Он вручает чашу обезглавленному»), т.е. казни, и вина Истины как высшей награды.

Как уже было сказано, предложенная троичная последовательность разворачивания поэтического смысла может быть прослежена и на уровне одного бейта. Рассмотрим наиболее характерные примеры. В газели № 5 бейт 4, начинающий символическое описание казни, содержит семантические доминанты всех трех горизонтальных рядов: «Когда Подруга откинула покрывало („раздевание“) с лучезарного лика (намек на причину „сгорания“), // он погрузился в [единение] с Подругой и миновал [все] стоянки („рассеивание“ или „исчезновение“). Здесь указанная последовательность объединяет элементы трех групп мотивов во внутренне обусловленное смысловое целое. Сходную семантическую структуру, но дополненную метафизическим выводом, демонстрирует концовка той же газели, просецирующая пафос мученичества Халладжа на душевное состояние поэта: «'Аттар стал бродить по этому кварталу [магов] (повязывание *зуннара* — „раздевание“), охваченный смятением („сгорание“), // пока не был подвергнут отрицанию („рассеивание“, казнь) и не продвинулся по пути утверждения». Здесь также заметна троичная внутренняя логика в разворачивании поэтического смысла бейта.

Показанная композиционная схема сцепления мотивов с разной степенью полноты и четкости выявляется во всех проанализированных газелях. Принимая во внимание увлеченность Фарид ад-Дина 'Аттара образом «трепальщика хлопка Тайн», можно предположить, что внимательный анализ Дивана поэта позволит выявить и другие газели, тяготеющие к той же семантической модели разворачивания поэтического смысла и в более завуалированном виде отсылающие читателя к мисти-

¹⁹ О двойной концовке газели, в которой первый бейт является смысловым, а второй — формальным завершением произведения, см. [Рейснер, 1989, с. 124, 185].

ческому переживанию трагического и просветляющего повествования о старце Халладже.

Реконструированные по текстам жития и газелей семантические поля, в которых осуществляется претворение традиционных суфийских мотивов (повязывание *зуннара*, чаша вина Истины, питье до дна и др.) в авторские образы, может в дальнейшем послужить подспорьем для более глубокого и тщательного прочтения всего круга текстов 'Аттара (в частности, эпизодов ряда поэм), так или иначе связанных с Хусайном Мансуром.

Основную задачу статьи авторы видели в использовании текста жития в качестве инструмента для раскрытия семантически «замкнутых» образов газелей цикла «*халладжийе*». Однако в ходе анализа выяснилось, что не менее плодотворно и обратное комментирование. Прежде всего, ряд бейтов, в частности *макта*¹, газелей прочитываются при сопоставлении текстов как своеобразные «ключи» к соответствующим притчам жития, «отпирающие» их потаснный и нуждающийся в истолковании смысл. Так, уже упоминавшаяся концовка газели № 5 «...был подвергнут отрицанию и... продвинулся по пути утверждения» является прямым указанием на то, как следует понимать весь комплекс житийных *хабаров*, повествующих о тех или иных трагических событиях в жизни Халладжа, — призывом воспринимать каждое из его мирских «поражений» как духовную победу.

Сходным образом лишь привлечение газельного контекста объясняет упоминание старого вина в рассказе о Халладже, вкушающем напиток Истины в обществе сотрапезника-дракона. В большинстве газелей так или иначе реализуется мотив *дурдикиши* — питья до дна, выпивания вина вместе с осадком. Введение в экононый текст притчи такой значимой детали, как старое, т.е. отстоявшееся вино, и служит, по-видимому, аллюзией на способность бесстрашного старца «пить до дна».

Наиболее интересными оказались открывшиеся возможности взаимного комментирования жития через газели и наоборот. Так, в рассказе о том, что во время побивания Халладжа камнями Шибли, бывший его приверженцем, вместо камня бросил розу, сказано, что старец, под градом ударов не издавший ни звука, из-за розы вскрикнул. «Им простительно, ибо они не знают, — отвечал Халладж. — Из-за него мне тяжело, ведь он знает, что бросать не должно».

В газели № 1 бейт 6 включает упоминание о розе: «Я поступил так, как Он пожелал, [и] так должно быть, // Такова роза, что устала мой путь шипами (*хар*)».

Здесь обыгрывается традиционный образ розы-возлюбленной и шипов-трудностей на пути к ней, однако процитированный выше эпизод жития, где оппозиционную пару составляют роза и камень, заставляет вспомнить о менее употребимом значении *хар* — «очень твердый камень, гранит» (также *хара*). Поэтому образ бейта заключает в себе, на наш взгляд, и более глубокий, вероятно индивидуально-авторский, смысл: «Роза такова, что усыпала мой путь самыми твердыми камнями».

Такой дополнительный вариант прочтения бейта подкрепляется тем, что как в житии описание побивания старца камнями непосредственно предшествует началу казни, так и в газели № 1 упоминание о розе предшествует бейту, включающему «*ана-л-хакк*» и мотив восхождения на лобное место.

В рамках резко выраженной во всех элементах собирательного образа Халладжа оппозиции «отрицание—утверждение», диктующей наличие многих пар «синонимов с противоположными знаками», т.е. наличие противоположного истолкования у каждого «земного» образа, камень-шип является земной проекцией небесной Розы, поэтому бросать цветок старцу до истечения его земного срока, до обращения его поражения в победу невозможно — по мнению Халладжа, он этого еще не заслужил.

Дополнительным результатом проведенного исследования можно считать возникшую у авторов гипотезу о том, что, по крайней мере в границах проанализированного круга текстов, мистическое истолкование казни Халладжа, символизирующей три основные ступени на его пути восхождения к Истине, определяет также внутренний семантический рисунок собирательного поэтического лика старца, заметный в конкретных образах. Трехчленная последовательность смены состояний святого-путника, «обогнавшего всех на Пути» (разделение — гибель тела; горение — гибель сердца; рассеяние — гибель души и полное исчезновение в Боге), строго мотивированная в мистическом измерении, обуславливает в ряде случаев поэтическую логику сцепления элементов традиционных мотивов суфийской газели в авторских образах 'Аттара и характер многих добавочных, «халладжийских», поэтических коннотаций мотивов на уровне бейта. Указанная последовательность также проявляется в сходном композиционно-мотивном плане газелей, посвященных Халладжу. Как мы постарались показать выше, соположение бейтов в рассмотренных газелях не может считаться спонтанным. Естественно, мы не можем судить о том, насколько осознанным было для 'Аттара соположение бейтов газелей по композиционному сценарию «пути и казни, повторяющей этапы пути». Однако само наличие схожей композиционной схемы в газелях одного тематического цикла может рассматриваться как одно из проявлений индивидуально-авторской инициативы в сфере действия нормативной поэтики.

К той же области проявления авторской инициативы мы относим и реактуализацию в рассмотренных газелях 'Аттара стереотипных словарных значений суфийских *истилахат*, построенных по бинарному принципу, их насыщение добавочными, «специально халладжийскими» значениями. Однако, поскольку Хусайн Мансур Халладж стал образом и символом, встречающимся в произведениях большинства персидских поэтов, как суфийских, так и светских²⁰, степень новаторства 'Аттара в

²⁰ Из последних работ о Мансуре ал-Халладже в персидско-таджикской литературе см. [Шодисв, 1990, с. 14—19].

разработке образной системы сказания о Халладже может быть по-настоящему оценена лишь в результате детального исследования текстов его ближайших предшественников (прежде всего, Баба Кухи Ширази). А сопоставление с текстами поэтов следующих поколений, отдавших дань «халладжиане» (к примеру, Хафиза, написавшего ответ на одну из привлеченных здесь к анализу газелей), может дать представление о том, какие индивидуальные Аттаровские образы, рисующие старца Халладжа, закрепились в каноне персидской газели. По такому плану авторы статьи рассчитывают продолжить свою работу.

Приложение I

Газель № 1 [Диван, 1980, с. 239]

1. Наш старец еще раз направился к виноторговцу,
Перечеркнул религию и подчинился указу нечестивцев.
2. Предав огню *хирку*, в кольцо [людей] религии, на [глазах]
у всех

Он продел сожженную *хирку* в кольцо *зуннара*.

3. Прямо в обители магов возле кучки бродяг
Он склонил голову и с головой ушел в это дело (*кар*).
4. Он выпил вино до дна (*дурд*) и выпустил сердце из рук,
Вкушая вино, издавая вопли, он двинулся на базар.
5. Я спросил: «О старец, почему же это ты так поступил?»
Он ответил: «[Потому что] Друг выжег у меня в сердце
и в душе это клеймо.
6. Я поступил так, как Он пожелал, [и] так должно быть,
Такова роза, что устлала мой путь шипами».
7. Еще я спросил: «Ты повторил „*ана-л-хакк*“ на месте казни?»
Он ответил: «Да, повторил» — и отправился на место казни.
8. Когда сердце узнало, что 'Аттар затосковал (букв. «загорелся»)
по этому пути,
Оно ради 'Аттара пошло по стопам старца.

Газель № 2 [Диван, 1980, с. 257—258]

1. Наш старец опять снес пожитки к виноторговцу,
Предал *хирку* огню и ухватился за *зуннар*.
2. Своим двуличием он нанес религии такой урон,
[Что] на ристалище богохульства он обыграл [всех]
богохульников.
3. Он внял [призывным] крикам *ринцов*, избрал путь *каландаров*,
Обновил обычаи магов, обесценил достоинства праведников.

4. В религии он обрел казнь, поставил на кон голову,
Девяностолетнюю [приверженность] религии отнял
у благочестивого.
5. Вино *харабата* выпил он до дна (*дурд*), обрел вкус вина Любви,
Любовь одержала над ним победу и вмиг лишила разума.
6. Когда он вкусил вина познания в обители Величия,
То заковал ноги естества в кандалы и протянул руки к тайнам.
7. Он встал в ряды влюбленных и сделал их ремесло своим.
И стал таким мастером, что посрамил 'Аттара (букв. «унес
блеск 'Аттара»).

Газель № 3 [Диван, 1980, с. 296]

1. Старец наш снова остался без гроша и стал гулякой,
Прямо в обители магов спознался с пьяницами и чернью.
2. Огнем своего чистого сердца он сжег дотла притязающих
[на знание],
Выпил до дна чашу печали, стал влюбленным и гулякой.
3. Он достиг степени нищеты, отбросил *хирку* притязания,
На пути веры в обоих мирах огласил свое неверие.
4. Он [прежде] был умелым игроком в нарды, набирающим
очки [на пути к «дому»] «Бездомности» (*ла-макан*).
[Теперь] он стал мастерски играть на малые очки, умело
бросая кости.
5. Он навьючил на бездыханную плоть сердца ношу любви,
Когда она (плоть сердца) превратилась в ничто, он узрел Друга.
6. Лишь только показалась та солнцеликая луна,
Любовь уподобилась павлину, а разум — летучей мыши.
7. Воображение уподобилось Азеру, ваятелю идолов,
указывая на Нее,
Рассудок стал Мани-художником, изображая Ее.
8. Когда сердце сочло 'Аттара морем, одаряющим перлами,
Оно заговорило, став облаком, рассыпающим жемчуг.

Газель № 4 [Диван, 1980, с. 304 — 305]

1. Старец наш сбежал из кельи и оказался в питейном доме,
В ряду горьких пьяниц (*дурди-кишан*) стал самым бесстрашным.
2. В кругу захмелевших любителей вина он пил до дна,
Среди несведущих аскетов стал он притчей во языцех.
3. Честно поставив на малые очки на игровой доске небытия,
Он проиграл разум (*акл*) и от [состояния] «он не разумеет»
дошел до безумия.

4. Он свел знакомство с вещами, которым нельзя дать
объяснение,
И тут же стал посторонним всем мирским делам.
5. Как только Красавица-солнце откинула завесу с лица,
Разум уподобился летучей мыши, а дух — мотыльку.
6. Когда он лишился своих признаков (*нишан*), то соскользнул
с нити [существования],
Душа и сердце в своей необозначенности поселились
вместе с исчезновением (*фана*).
7. Любовь пришла, сказала: «Я желаю пролить твою кровь!»
Сердце, чуть это заслышало, тут же преисполнилось
благодарности.
8. Поскольку сердце 'Аттара закипело неистовством страсти,
Кровь ударила в голову и глаза превратились в чаши.
(Текст *макта* 'газели переведен по [Диван, 1989, с. 195].)

Газель № 5 [Диван, с. 306 — 307]

1. Вчера наш старец вышел из квартала Харабат,
И у страстно влюбленных вырвался крик: «О горе!»
2. Мятёжный, он смиренно склонил голову на базаре
исчезновения (*фана*),
Опьяненный, он вознесся в *ми'радже* тайной беседы (*мунаджат*).
3. Когда ради Возлюбленной он погрузился [в опьянение]
по самую грудь,
На востоке души занялось утро приветствия.
4. Когда Подруга откинула покрывало с лучезарного лица,
Он погрузился в [единение с] Подругой и миновал [все]
стоянки (*макамат*).
5. То око, которое способно узреть Ее красоту,
То око появилось, и челобитная была принята.
6. Цель была достигнута, а искомое обретено,
Возлюбленная приблизилась, и дело [жизни] было исполнено.
7. Благоденствие было [обретено] потому, что он углубился
в тот квартал [развалин — *харабат*],
Победа была [одержана] тем, что он потерпел поражение.
8. Ему были [даны] религия (*дин*) и чудотворство (*карамат*).
От одного глотка вина любви
Он утратил себя и возвысился над религией и чудесами.
9. 'Аттар стал бродить по этому кварталу [магов], охваченный
смятением,
Пока не был подвергнут отрицанию и не продвинулся
по пути утверждения.

*Поминание
Хусайна Мансура Халладжа,
да освятит Бог его славную душу!*

[Тазкират, 1907, с.135—145]

Убиенный раб Бога на пути любви к Богу,
лев в чашобе поисков истины, муж отважный, бесстрашный,
искренний, поглощенный морем бурлящим
Хусайн Мансур Халладж,
да пребудет с ним милость Божия!

Уделом его были поразительные дела и необычайные события, не случавшиеся ни с кем, кроме него, ибо он пребывал в испепеляющем жару тоски и свирепом пламени разлуки. Опыненный и мятущийся, он привел в смятение эпоху. Искренний и чистосердечный влюбленный, он обладал великим усердием и настойчивостью, сносил лишения и невзгоды и вершил невиданные (‘*аджаб*) чудеса (*карамат*). Он был преисполнен высоких помыслов и весьма прославлен. Ему принадлежат многие сочинения¹, словеса коих (*алфаз*) трудно[постигаемы] как в прямом, так и в тайном [значении] (*дар хакаик ва асрар*), а смыслы — совершенная Любовь. Говорил он ясно и красноречиво как никто и всех превзошел прозорливостью и проницательностью.

Великие шейхи в большинстве отвергли содеянное им, объявив, что он не прошел и шага по суфийскому пути, а исключение составили лишь ‘Абдаллах Хафиф, Шибли и Абу-л-Касим Кушайри². Однако все позднейшие, благодарение Богу, приняли его. И Абу Са’ид б. Абу-л-Хайр³, да освятит Бог его драгоценную душу, и шейх Абу-л-Касим Гургани⁴, и шейх Абу ‘Али Фармази⁵, и имам Йусуф Хамадани⁶, да будет со всеми ними милость Божья, наследовали его дело. А некоторые воздерживались от суждений о его деяниях. К примеру, уstad Абу-л-Касим Кушайри сказал о нем, что ежели его примут, то не поведет к его отвержению то, что он отвержен среди людей, а ежели отвергнут, то не поможет его приятию то, что он признан среди людей.

Также некоторые приписывали ему колдовство (*сиhr*), а иные обладатели внешнего [знания] обвиняли его в богоотступничестве (*куфр*). Кое-кто говорит, что он принадлежал к приверженцам [божественного] воплощения (*хулул*), а другие утверждают, что он имел склонность к [идее] соединения (*иттихад*). Однако ведь ни один из тех, кого коснулось благоухание единства (*таухид*), и помыслить бы никогда не смог о воплощении и соединении, а всякий, кто говорит подобные слова о его тайне, ничего не ведает о единстве (*таухид*). Но тут потребны долгие объяснения, что в сей книге неуместно. В Багдаде и вправду была одна община (*джама‘ат*) *зиндиков*⁷, они и про воплощение фанта-

зировали, и по поводу соединения заблуждались, а называли себя халладжитами и относили себя к его [последователям]. Не уразумев речений Халладжа, они, желая во всем следовать (*таклид*)⁸ ему, обратили в предмет гордости само убийство и сожжение, так что двоих из них в Балхе даже постигла сходная участь. Между тем подражать (*таклид*) [Халладжу] в такой участи не является обязательным [для его последователей].

Удивительно мне было, как это человек, который приемлет, что из куста исходит: «Я — Бог»⁹ и внутри [куста] никакого куста нет, [полагает] неприемлемым, чтобы из Хусайна исходило: «Я — Бог», а Хусайна внутри [Хусайна] не было. Ведь Господь Всевышний и устами 'Умара возгласил: «То Бог глаголет устами 'Умара» (араб.). И это не относится ни к воплощению [Бога], ни к соединению [с Богом].

Некоторые утверждают, что был Хусайн Мансур Халладж и был еще Хусайн Мансур-богоотступник (*мулхид*), наставник Мухаммада Закарийи¹⁰ и сотоварищ Абу Са'ида Кармата¹¹, и этот Хусайн был колдуном (*сахир*).

Итак, Хусайн Мансур был родом из [селения] Байда, что в Фарсе, а воспитание получил в Васите. Абу 'Абдаллах Хафиф сообщает, что он был ученым богословом ('*алим-и раббани*). А Шибли говорил: «Мы с Халладжем одинаковые, только меня зачислили в безумцы, и я спасся, а Халладжа погубил его здравый ум». Если бы он заслуживал порицания, двое столь достославных не сказали бы о нем подобного, и для нас это два окончательных свидетельства.

Он неотрывно предавался упражнению в благочестии (*рийазат*) и служению ('*ибадат*) и толковал о знании (*ма'рифат*) и единстве (*таухид*), нося одеяние людей благочестия и повинуюсь шари'ату и сунне, потому и появились о нем такие речи.

А причиной того, что некоторые шейхи покинули его, явилось во все не его учение (*мазхаб*) и религия (*дин*). Случилось это оттого, что недовольство шейхов было возвращено его заносчивостью (*сармасти*)¹² Итак, вначале он пришел в Тустар, к шейху Сахлу б. 'Абдаллаху¹³ и два года находился при нем. Потом он направился в Багдад, а странствовать начал семнадцати лет от роду. После того он оказался в Басре и примкнул к 'Амру б. 'Усману¹⁴, пробыв при нем восемнадцать месяцев. Потом Йа'куб Акта¹⁵ отдал ему в жены свою дочь. Потом 'Амр б. 'Усман разгневался на него, и [Халладж] ушел оттуда в Багдад, к Джунайду¹⁶. Джунайд предписал ему молчание и одиночество. Некоторое время он [упражнялся в] терпении подле Джунайда. Потом он устремился в Хиджаз и год прожил там вблизи [Ка'бы]. Вернувшись в Багдад, он в сопровождении некоторых суфиев пришел к Джунайду и обратился к нему с вопросами. Джунайд не дал ответа и сказал: «Недалек тот день, когда ты запалишь головешку». [Халладж] сказал: «В тот день, когда я запалю головешку, ты наденешь одежду людей формы (*ахл-и сура*)». И вот, в тот день, когда имамы вынесли фетву, что его следует казнить, Джунайд был в одежде суфиев и не написал [своего мнения]. А халиф повелел, чтобы была запись (*хатт*) Джунайда. Джунайд обла-

чился в чалму и плащ (*дурра 'а*), пришел в медресе и написал свое мнение по фетве: «Мы судим по-внешнему» (араб.)¹⁷, то есть по внешнему положению дела его надо казнить, а фетва выносится по внешнему, о скрытом же ведает Бог.

Итак, не получив от Джунайда ответов на вопросы, Хусайн удручился и без позволения отправился в Тустар. Он находился там в течение года и был окружен великим почтением, а о речах любого другого из современников отзывался пренебрежительно, так что нажил завистников. 'Амр б. 'Усман направил послания о нем в Хузистан, очернив его в глазах жителей тех краев. Да и ему самому там разонравилось, он сбросил одежду избравших суфийство, облачился в *кабу* и пошел к мирянам, ибо ему было все равно. На пять лет он пропал из виду. Это время он частью провел в Хорасане и Мавераннахре, частью — в Сис-тане, потом вернулся в Ахваз и вел беседы с жителями Ахваза, обрета признания и у знати, и у черни. А говорил он о тайнах (*асрар*) сотворенного (*халк*), посему его и называли «трепальщиком хлопка тайн» (*Халладж ал-асрар*). Далее он облачился в одежду дервиша (*муракка 'а*) и направился к Храму¹⁸. Ему сопутствовали многие из тех, кто носит *хир-ку*. Когда он достиг Мекки, Йа'куб Нахраджури¹⁹ обвинил его в колдовстве, так что он ушел оттуда снова в Басру, потом вернулся в Ахваз, после чего сказал: «Я иду в страны многобожия, чтобы звать людей к Богу». Он двинулся в Индию, далее прибыл в Мавераннахр, а после того очутился в Китас, и звал людей к Богу, и оставлял им свои сочинения. Когда он возвратился, ему стали приходить послания из далеких краев, жители Индии писали «Отец пособляющего» (*Абу-л-мутис*), жители Китая — «Отец помогающего» (*Абу-л-му'ин*), жители Хорасана — «Отец привязанности» (*Абу-л-михр*), жители Фарса — «Отец раба божьего» (*Абу 'Абдаллах*), жители Хузистана — «Трепальщик хлопка тайн» (*Халладж ал-асрар*), багдадцы величали его «Искореняющий» (*мусталим*), а басрийцы — «Оповещающий» (*мухаббир*), так что о нем заговорили на все лады.

После того он направился в Мекку и два года прожил подле Храма, а когда вернулся, дела его переменились и состояние стало иным, так что никто уже не мог уразуметь сути того, к чему он призывал людей. Так, передают, что его изгнали из пятидесяти городов. И судьба ему выпала такая, что чудней не бывает.

А Халладжем (трепальщиком хлопка) его называли вот почему. Однажды он проходил мимо хлопкового амбара, сделал знак, и тотчас коробочки хлопка раскрылись, а люди пришли в изумление.

Передают, что в течение дня и ночи он сотворял четыреста молитвенных *рак'атов*, вменив это себе в обязанность. У него спросили: «К чему тебе, достигшему столь [высокой] степени [совершенствования], подобное утруждение?» Он отвечал: «Ни труд не сказывается на состоянии [Его] друзей, ни отдых, ибо друзья утрачивают атрибуты (*фани сифат*), и ни труд, ни отдых не оказывают на них воздействия».

Передают, что в возрасте пятидесяти лет он сказал: «Я до сих пор не принял ни одного из толков ислама (*мазхаб*), однако у каждого толка я взял то, что труднее всего для плоти, и поныне — а я достиг пятидесяти годов — все намазы, что сотворил, творил с полным омовением всего тела²⁰».

Передают, что в начале [пути], предаваясь упражнениям в благочестии (*рийазат*), он носил рубище (*далк*), которое не снимал в течение двадцати лет. Однажды его силою совлекли с [Халладжа], и показались кишашие под ним ядовитые насекомые. Одно из них взвесили — потянуло на полдана²¹.

Передают, что некий человек приблизился к Халладжу и, заметив скорпиона, который ползал вокруг него, собрался того убить. Халладж воскликнул: «Не прикасайся к нему, ибо минуло уже двенадцать лет, как он стал нашим наперсником и состоит при нас».

Говорят, Рашид Хирад Самарканди, направляясь в Мекку, в пути давал наставления и рассказал, как Халладж с четырьмя сотнями суфиев направился в [аравийскую] пустыню (*бадийа*). Прошло несколько дней, они не находили ничего [съестного] и потому обратились к Хусайну со словами: «Нам нужно жаркое из головы барашка». Он сказал: «Садитесь», после чего стал доставать из-за плеча и протягивать каждому по жареной голове барашка и по две лепешки, пока не раздал четыреста жареных голов и восемьсот лепешек. После того они сказали: «Мы желаем свежих фиников». Он поднялся и сказал: «Потрясите меня». Они принялись трясти его, и из него сыпались спелые финики, пока они не насытились. И после того в течение всего пути, стоило ему остановиться у куста терновника, как он приносил плоды фиников²².

Передают, что люди в пустыне сказали ему: «Нам хочется инжира». Он простер руку в воздух и поставил перед ними поднос со свежим инжиром. А однажды они пожелали халвы. Он поставил перед ними поднос халвы с горячим сахаром. Они сказали: «Такая халва бывает [только] в Багдаде [у ворот] Баб ат-Так»²³. Он сказал: «Нам все равно — Багдад или пустыня».

Передают, что как-то в пустыне ему сопутствовали четыре тысячи человек, [проводя его] до Ка'бы. Целый год он стоял на палящем солнце перед Ка'бой обнаженный, так что жир из его членов вытекал на те камни, а кожа его растрескалась (*баз бишуд*), но он не трогался с места. Каждый день ему приносили лепешку и кувшин воды. Он разговлялся [после захода солнца], съедая лишь горбушки, а прочее оставлял на краю кувшина с водой. И говорят, что скорпион устроил себе гнездо в его набедренной повязке (*изар*). После этого в [долине] Арафат²⁴ он произнес: «О наставник пребывающих в смятении!» А когда увидел, что все молятся, он тоже склонил голову на грудь камней и предался созерцанию. Когда все возвратились назад, он вздохнул и сказал: «О Повелитель Всемогуший! Я знаю о страхе пред Тобой и говорю о страхе пред Тобой!»²⁵ От всякого [исходит] хвала восхваляющих Бога, от всякого [исходит], „Нет бога, кроме Аллаха“, помыслы всякого [устремлены] к

Властителю помыслов. О Аллах, ведомо Тебе, что я не в силах представить, как возблагодарить Тебя. Вместо меня возблагодари Себя Сам, ибо это и есть благодарность, и довольно».

Передают, что однажды в пустыне [старец] обратился к Ибрахиму Хаввасу²⁶: «Чем ты занят?» Тот ответил: «Я пребываю на стоянке упования (*таваккул*) и уповаю подобающим образом». [Старец] сказал: «Ты всю жизнь ублажал свою утробу. Когда же ты будешь исчезать в единстве Божиим? Ведь упование основано на отказе от еды, а ты собрался целую жизнь в уповании набивать себе брюхо. Как же наступит [для тебя] исчезновение в единстве Божиим?».

Спросили: «Наделен ли познающий (*'ариф*) [пребыванием во] времени (*вакт*)?» Он ответил: «Нет. Ведь время есть атрибут того, кто им наделен. А всякий, кто успокаивается при наличии у него атрибута, не является познающим»²⁷. Значение этих слов таково: «*Ли ма' аллах вак-тун*» (араб. «время для меня есть, [когда я] — совместно с Богом»).

Спросили: «Что есть путь к Богу?» Он ответил: «Два шага — и ты пришел. Одним шагом минуй этот мир, а другим — тот, вот ты и пришел к Господину».

Спросили, что есть бедность (*факр*). Он ответил: «Бедняк тот, кто не нуждается в „том, что кроме Бога“ (араб.), и созерцает (*назир*) Бога».

И сказал: «Познание (*ма'рифат*) состоит в видении вещей и видении гибели всего этого в смысле (*ма'на*)».

И сказал: «Когда раб достигает стоянки познания, Сокрытое (*гайб*) посылает ему внушенное откровение (*вахй*) и окружает тайну (*сирр*) его немотой до той поры, пока не оставят его иные мысли, кроме мысли о Боге».

И сказал: «Величие натуры в том, чтобы презрение людей не оказывало на тебя действия после того, как ты приобщился к истине».

И сказал: «Упование таково, что [достигший его] не вкушает пищи, зная, что в городе есть человек, которому пища предпочтительней, чем ему самому».

И сказал: «Искренность (*ихлас*) есть очищение деяния от примеси замутнения»²⁸.

И сказал: «Говорящий язык — гибель для безмолвных сердец».

И сказал: «Слова привязаны к порокам, дела — к многобожию, а Истина свободна от всего этого и ни в чем не нуждается. Сказал Господь Всевышний: „Не верует большая часть из них в Аллаха без того, чтобы не присоединять к Нему сотоварищей!“²⁹».

И сказал: «И пронизательность прозорливых, и знание познающих, и свет [веры] ученых богословов, и путь предков, обретших спасение, и предвечность и вечность, и то, что между ними, все это — из числа возникающего (*худус*), но считать это таковым дано „...тому, у кого есть сердце или кто преклонил слух и сам присутствует!“³⁰».

И сказал: «В мире удовлетворения (*риза*) есть дракон, которого зовут Уверенность (*йакин*), такой, что владения восемнадцати тысяч миров в пасти его подобны песчинке в пустыне».

И сказал: «Мы круглый год добиваемся от Него мучений, подобно султану, который постоянно добивается власти над новыми землями».

И сказал: «Помыслы о Боге таковы, что ничто не может им воспрепятствовать». И сказал: «Искатель (*мурид*) пребывает под сенью своего раскаяния (*тауба*), а Искомое (*мурад*) — под сенью безгрешности (*'исмат*)». И сказал: «Искатель — тот, у кого усилия предшествуют открытиям [сокрытого] (*макшуват*), а Искомое (*мурад*) — то, где открытия предшествуют усилиям».

И сказал: «Время для [отважного] мужа — раковина в море его груди. Завтра эти раковины разобьют о землю в долине Воскресения из мертвых».

И сказал: «Прощание с дольным миром — отречение от животной души (*нафс*), прощание с горным миром — отречение от сердца (*дил*), а расставание с самим собой — отречение от души (*джан*)».

Передают, что [у Халладжа] спросили о терпении (*сабр*)³¹. Он сказал: «Это когда отрубают руки и ноги и подвергают казни». И что удивительно, всё это с ним и проделали.

Передают, что как-то он сказал Шибли: «О Абу Бакр, укрепи нас, ибо мы подвигаемся на великое дело и пребываем в смятении, а дело такое, что нам предстоит убить себя». Поскольку дело его сбивало народ с толку, появилось у него противников без счета и сторонников без числа. Поступки его казались странными и непонятными, люди распустили языки, донесли его речи до халифа, и все сошлись на том, что его следует предать казни, поскольку он произнес «Я есмь Бог!» (*ана-л-хакк*). Говорили: «Скажи „Он есть Бог!“» (*хува-л-хакк*). Он отвечал: «Да, все есть Он. Вы говорите, что Он [в моих словах] пропал, но это Хусайн пропал, а Океан не пропадает».

Джунайду сказали: «Слова, что говорит Мансур, имеют толкование (*та'вил*)»³². Он ответил: «Подождите, пока казнят, ибо не [настал еще] день толкования».

А потом многие из ученых-богословов восстали против Халладжа, извратили его речи пред [халифом] Му'тасимом и настроили против него 'Али б. 'Ису, который был вазиром. Халиф приказал заточить его в тюрьму, и его бросили в подземелье. В первый год, однако, люди приходили к нему и обращались с вопросами, а потом народу запретили приходить. В течение пяти месяцев никто не приходил, только один раз пришел Ибн 'Ата³³, один раз — 'Абдаллах Хафиф, а однажды Ибн 'Ата прислал человека — мол, о шейх, попроси прощения за те слова, что ты произнес, и тебя отпустят на волю. Халладж сказал: «Тому, кто их произнес, передай: „Проси прощения!“». Услышав такое, Ибн 'Ата зарыдал и воскликнул: «Я и сам немного Хусайн Мансур!»

Передают, что в первую ночь его заточения пришли [люди] и не увидели его в темнице. Обшарили всю темницу, но никого не обнаружили. На вторую ночь ни его не оказалось, ни самой темницы. Сколько ни рыскали в поисках темницы, так ничего и не нашли. На третью ночь увидели его в темнице. Спрашивают: «В первую ночь где был ты сам, а

во вторую ночь куда подевались ты и темница? Теперь вы оба опять появились, что же это происходит?» Он ответил: «В первую ночь я был у Всевышнего (*хазрат*), оттого меня не было, во вторую ночь Всевышний пребывал здесь, оттого оба мы [с темницей] отсутствовали, а на третью ночь меня прислали обратно для охраны *шари'ата*. Придите и сделайте свое дело!»

Передают, что в темнице он за день и ночь сотворил тысячу *рак'атов* молитвы. Сказали ему: «Ты ведь говоришь „Я есмь Бог“, кому же ты молишься?» Он ответил: «Мы себе цену знаем!»³⁴.

Передают, что в темнице было триста душ народу. Когда настала ночь, [Халладж] сказал: «Эй, узники, я даю вам свободу!» Они спросили: «А почему себе не даешь?» Он ответил: «Мы привязаны к Господину и страшимся здравия (*саламат*). Если мы захотим, то стоит подать знак — и мы разомкнем все оковы». После того он шевельнул пальцем, и все оковы рухнули. Они спросили: «Как нам выйти отсюда, ведь двери темницы на запоре?» Он подал знак, и [в стене] показались дыры. «Теперь бегите», — приказал он. [Люди] спросили: «А ты не пойдешь?» Он ответил: «У нас с Ним есть тайна (*сирр*), о которой можно сказать не иначе как на месте казни». На другой день спросили: «Куда подевались узники?» Он ответил: «Мы [их] освободили». Спросили: «А ты почему не ушел?» Он ответил: «Воистину, мне есть в чем себя упрекнуть, я [и] не ушел».

Это известие дошло до халифа, и он заявил: «[Халладж] вызовет смуту, умертвите его или наказывайте палками, куда он не отречется от своих слов!» Нанесли триста палочных ударов, и при каждом ударе раздавался ясный голос: «О Ибн Мансур, не страшись!»

Шейх 'Абд ал-Джалил Саффар³⁵ говорит: «Уверенность моя в том человеке, наказывавшем палками, превосходила уверенность в отношении Хусайна Мансура, ибо сколь же душевно крепок оказался онный муж в [следовании] *шари'ату*, раз он слышал столь явственный голос, а рука его не дрогнула, и он продолжал наносить удары».

Итак, в следующий раз Хусайна повели, чтобы отправить на казнь. Вокруг столпилось сто тысяч человек, а он оглядывался и приговаривал: «Бог, Бог, Бог, я есмь Бог».

Передают, что некий дервиш тогда спросил у него: «Что есть любовь?» Он ответил: «Ныне увидишь, завтра увидишь и в третий день увидишь». В тот день его казнили, на следующий день сожгли, а на третий день развеяли по ветру — именно такова Любовь. Слуга его тем временем попросил предсмертного наставления (*васиййат*). Он сказал: «Занимай свою животную душу (*нафс*) стоящим делом, а не то она потянет тебя к какому-нибудь из дел нестоящих, а в этом состоянии сохранить самообладание под силу лишь святым». Сын его попросил: «Дай мне предсмертное наставление (*васиййат*)». Он произнес: «Подобно тому как миряне усердствуют в делах мирских, ты усердствуй в том, от чего крупница одна лучше главнейших деяний джиннов и людей, а это не что иное, как знание истины (*'илм-и хакикат*)».

Между тем, направляясь [на казнь], он шествовал величаво и гордо, плавно покачивался и пританцовывал, обремененный тринадцатью тяжеловесными оковами. Спросили: «Зачем эта величаяя поступь?» Он ответил: «Затем, что я иду к месту заклания», и стал, испуская вопли, восклицать:

стихи (араб.)

Моему сотрапезнику не свойственна никакая несправедливость.

Он налил мне то, что сам пьет, как то делает гость с гостем.

Когда чаша обошла круг, он потребовал коврик и меч.

Так бывает с тем, кто пьет старое вино в летнюю пору с драконом.

Он сказал вот что: «Сотрапезнику моему не свойственна никакая несправедливость. Он дал мне вина, как гость даст гостю. Когда [чаша] обошла несколько кругов, он потребовал меч и коврик [для свершения казни]. Такова награда тому, кто в [пору] таммуза вкушает с драконом старое виноградное вино»³⁶.

Когда его подвели к лобному месту, он повернулся в сторону свода (*Баб ат-так*) киблы и поднялся на ступеньку. Спросили: «В каком [ты] состоянии?» Он ответил: «Восхождение (*ми'радж*) мужей свершается на месте казни». Потом сбросил тюрбан (*майзар*) и накидку (*тайласан*), что были на нем в то время, и вознес молитву, обратив лицо к кибле. Он воскликнул: «Того, что ведомо Ему, не знает никто!» Вслед за тем он взошел на помост. Присутствовавшие при том *муриды* обратились к нему: «Что ты скажешь о нас, следующих за тобой, и о них, отвергающих тебя, которые станут бросать в тебя камни?» Он ответил: «За ними два добрых дела, а за вами — одно, ибо вы доброго мнения обо мне, и не более, они же в силу [своей убежденности] в единстве божием (*таухид*) подвигаются в упрочении *шари'ата*. А единство — корень божеского закона (*шар'*), тогда как доброе мнение — ответвление».

Передают, что в молодые годы он взглянул на некую женщину и сказал своему слуге: «Всякий, кто этак поднимет глаза, столь же низко и падет».

Вслед за тем Шибли предстал перед ним и возгласил:

«Разве мы не удерживали тебя от всего света?»³⁷.

И спросил его:

— О Халладж, что такое суфизм?

— Самую малость его ты видишь перед собой.

— А что выше этого?

— А туда тебе путь заказан, — отвечал [старец].

Потом все начали бросать камни, а Шибли в знак согласия бросил розу. Хусайн Мансур вскрикнул:

— Ох!

— От [ударов] стольких камней ты ни разу ни вскрикнул, — сказали ему, — что означает твое «ох» из-за розы?

— Им простительно, ибо они не знают, — отвечал [Халладж]. — Из-за него мне тяжело, ведь он знает, что бросать не должно.

После этого ему отрубили руки. Он улыбнулся.

— Чему ты улыбаешься? — спросили у него.

— Освободить руки плененному — труд невелик. А мужество у того, кто обрубает руки атрибутов, стягивающие шапку величия (*химмат*) с макушки небес.

Затем ему отрубили ноги. Он усмехнулся и сказал:

— Теми ногами я свершал свой земной путь. Но есть у меня еще другие, которые вот-вот одолеют оба мира. Отрубите-ка эти, коли сможете!

Вслед за тем он потерял лицо свое окровавленными обрубками рук, вымазав в крови и лицо, и плечи.

— Зачем ты так сделал? — спросили его.

— Я потерял много крови и полагаю, что лицо мое побледнело. Вы приписали бы бледность лица моего страху, вот я и вымазал лицо кровью, чтобы предстать перед вами румяным. Ведь румяна (букв. «розы щек») мужей — их собственная кровь.

— Пусть ты нарумянил лицо кровью, но зачем же ты вымазал плечи?

— Я совершаю омовение.

— Какое омовение?

— В Любви — два *рак'ата* (молитвы), правильное омовение пред которыми совершается только кровью³⁸.

Дальше ему выкололи глаза. Народ охватило смятение, одни рыдали, другие швыряли камни. Потом ему вознамерились отрезать язык. «По-времените, — попросил он, — я скажу кое-что». Он обратил лицо к небу и произнес:

— О Боже, за ту ревностную заботу обо мне, что они проявляют ради Тебя, не оставь их обездоленными и не лиши того блага, что им причитается. Слава Богу, руки-ноги мне отрубили на пути к Тебе, а ежели отделить голову от тела, то сотворят это на лобном месте, свидетельствуя величие Твое!

Тут отрезали ему уши и нос и стали осыпать градом камней. Мимо шла дряхлая старуха³⁹ с кувшином в руках. Завидев Халладжа, она сказала: «Бейте, да посильнее, куда этому сумасбродному Халладжишке о Боге речь вести!»

Последние слова Хусайна были таковы: он воскликнул «*Хуббу ал-вахид ифрад ал-вахид* (Любить Единого — это считать Его единственным!)» и прочел аят «Неверующие в него (т.е. в час) хотят, чтобы он скоро наступил; а верующие боятся его, зная, что он истинно будет (*анна-ха ал-хакк*)»⁴⁰. И это было его последнее слово.

Вслед за тем ему отрезали язык. И было время вечернего намаза, когда ему отсекали голову. В тот миг, когда отрубали голову, он улыбнулся и отдал душу. В народе послышались вопли, а Хусайн подогнал мяч Божественного предопределения (*каза*) к кромке ристалища удовлетворения (*риза*)⁴¹, и от каждой части его тела исходило «Я есмь Бог!» На следующий день подумали: «Эта смута выйдет пострашнее

той, что он сеял при жизни!» И тогда все останки его предали огню. Из пепла раздавалось «Я есмь Бог!», так же как во время казни с каждой пролившейся каплей крови являлся Бог⁴². Не зная как быть, люди высыпали его прах в воды Тигра. Но и на глади вод он все так же восклицал: «Я есмь Бог!» А ведь Хусайн предупреждал: «Когда мой прах бросят в Тигр, над Багдадом нависнет угроза затопления. Поднесите мою *хирку* к воде, а не то Багдаду не миновать гибели!» Когда слуга [Халладжа] увидел, что происходит, он принес *хирку* шейха на берег Тигра, чтобы воды успокоились и прах умолк. После того его прах собрали и предали земле. И никто из людей Пути (*тарикат*) не одерживал подобной победы.

Некто из великих мужей сказал: «О люди Пути, вдумайтесь в то, как поступили с Хусайном Мансуром Халладжем, чтобы [понять], что делают с притязующими [на знание] (*мудда 'ийан*)!»

‘Аббаса Туси говорит, что в День восстания из мертвых Мансура Халладжа приведут в долину закованным в цепи, ибо без них он внесет сумятицу в Судный день.

Один достойный муж рассказывал: «В ту ночь до самого рассвета я находился под виселицей и творил молитвы. Когда наступил день, мне был голос свыше: „Мы известили его об одной из тайн Наших, а он разгласил Нашу тайну — таково воздаяние тому, кто разглашает тайну царей“ (араб.), [то есть] „Мы известили его о тайне из тайн Наших, и это есть воздаяние тому, кто разглашает тайну царей!“»

Передают, что Шибли рассказывал: «В ту ночь я был у его могилы и молился до самого утра. На рассвете я воззвал к Богу и воскликнул: „О Боже, сей раб твой был истинно верующим (*му'мин*), познавшим (*'ариф*) и убежденным в единстве (*муваххид*). Зачем ты подверг его такому испытанию?“ Тут меня одолел сон, и во сне я увидел Судный День, и от Господа снизошло: „Я поступил так, ибо он поведал Нашу тайну посторонним“».

Передают, что Шибли рассказывал: «Видел я во сне Мансура и спросил у него о том, как поступил Господь Всевышний со всеми этими людьми. Он ответил: „Помиловал и тех и других. Тот, кто относился ко мне с приятностью, знал меня, а тот, кто испытывал вражду, не знал и враждовал со мной во имя Бога. Он помиловал их, ибо и те и другие заслужили прощение“».

А некто другой увидел во сне, что [Халладж] в Судный день стоит с чашей в руке, а головы у него нет. «Как же так?» — спросил он. «Он вручает чашу обезглавленным», — ответил тот.

Передают, что когда его привели на казнь, явился Иблис и сказал: «Одно „Я“ от тебя исходило, а другое — от меня. Почему же на твою долю досталось помилование, а на мою — проклятие?» Халладж ответил: «Ты тащил свое „Я“ к себе в дом, а я гнал свое от себя прочь. Мне даровали прощение, а тебе нет. Увиденное тобой и услышанное — для того, чтобы дать тебе знать: лелеять собственное „Я“ (*мани кардан*) некрасиво, а гнать его прочь — прекрасно»⁴³.

Примечания к поминанию Хусайна Мансура Халладжа

1. Изданные сочинения Мансура ал-Халладжа см. [Массиньон, 1936; 1955; Халладж, 1972]. Наиболее полное по настоящее время исследование жизненного и духовного пути старца представляют труды Л.Массиньона [Массиньон, 1912; 1922; 1950]. Комментарии к нашему переводу жития Халладжа носят прикладной характер и ограничиваются лишь сведениями, помогающими первичному прочтению текста, не затрагивая философско-религиоведческую проблематику, в частности вопрос об отражении в житии старца особенностей его суфийского «тайнознания».

2. 'Абдаллах Хафиф — Абу 'Абдаллах ибн Хафиф (ум. в 981/82 г.), «великий шейх», ученик ал-Аш'ари, см. [Бертельс, 1965д, с. 279]. Шибли — Абу Бакр Дулаф ибн Джахдар аш-Шибли (ум. в 946 г.), выходец из знатной багдадской семьи, отказавшийся в сорок лет от своего высокого положения и ставший учеником суфия Хайра ан-Насаджа, а впоследствии — ближайшим соратником Джунайда и Халладжа. Эксцентрические поступки Шибли привели к тому, что в конце концов его признали сумасшедшим и поместили в приют, см. [Кныш, 1994, с. 163]. Абу-л-Касим Кушайри—Абу-л-Касим 'Абд ал-Карим ибн Хавазан (986—1072), хорасанский суфий и богослов, которому принадлежит знаменитый трактат «ар-Рисала фи 'илм ат-тасаввуф» («Трактат по суфийской науке»).

3. Абу Са'ид б. Абу-л-Хайр (967—1049) — видный представитель хорасанского суфизма, создал в Майхане местную школу мистической практики «прохождения пути». В своих проповедях широко использовал руба'и, включающие мотивы «опьянения любовью».

4. Абу-л-Касим Гургани — суфийский шейх из числа «великих» (*куббар*), который направил Абу Са'ида Майхани на путь суфийства, первым прозрев уготованное ему великое будущее (см. [Тазкират, 1907, с. 323]).

5. Абу 'Али Фармази — Абу 'Али ал-Фадл ал-Фармази ат-Туси (ум. 1084), один из ярких представителей так называемой месопотамской суфийской традиции, наставник Ахмада ал-Газали, см. [Тримингэм, 1989, с. 38].

6. Йусуф Хамадани — Абу Йа'куб Йусуф ал-Хамадани (ум. 1140) — авторитетный шейх, один из зачинателей «чисто персидской» формы суфизма [Тримингэм, 1989, с. 54]. К нему восходят генеалогии многих знаменитых иранских суфиев, в частности, его муридом был, по сообщениям ряда тазкире, прославленный поэт-мистик Сана'и (см. [Бертельс, 1960, с. 406], где эти сообщения подвергнуты сомнению).

7. *Зиндики* — первоначально в Сасанидском Иране так называли «инакомыслящих», занимавшихся новым толкованием текста Авесты в духе «мистической» аллегории. По мнению С.М.Прозорова, «в раннем исламе термин *зиндик* (мн.ч. *занадика*) употреблялся в значении „манихей“, „дуалист“, а позже стал употребляться в более широком значении — „сретик“» [Прозоров, 1984, с. 196]; об официальной должности, учрежденной аббасидским халифом ал-Махди для надзора над *занадика*, см. [там же, с. 13].

8. *Таклид* (букв. «подражание») — терминологически означает следование определенному религиозному авторитету (*муджахиду*) и безусловное признание его мнения по любому вопросу без права собственного самостоятельного суждения, см. [Прозоров, 1984, с. 226].

9. Имеется в виду кораническая версия мотива «неопалимой купины». В священной долине Тува у склона горы Муса заметил огонь. «И когда он подошел к нему, был к нему зов с правой стороны долины в благословенной роще из кустарника: „О Муса, Я — Аллах, Господь миров!“» (Коран, 28:30, перевод И.Ю.Крачковского).

10. Возможно, под Хусайном-мухидом здесь имеется в виду исмаилитский да'и ал-Хусайн ал-Ахвали, завербовавший, как традиционно считают, в тайное сообщество молодого Хамдана б. ал-Аш'аса, возглавившего позднее, в конце IX в., религиозно-политическое движение карматов. Мухаммад Закарийя — возможно, имеется в виду кармат-

ский да 'и Абу Закарийя аз-Замани, начавший свою деятельность в Йемене ок. 886 г. и бывший некоторое время сподвижником Абу Са'ида ал-Джаннаби (см. след. примеч.).

11. Абу Са'ид Кармат — вероятно, Абу Са'ид ал-Джаннаби, основавший в 899 г. карматскую общину в виде независимого государства со своей столицей (город ал-Ахса').

12. *Сармасти* (перс., от *сар* «голова» + *масти* «опьянение»), имеет также значение «хмель», «опьянение», выбор слова для характеристики неуживчивого характера Халладжа, должно быть, не случаен. Оно напоминает сведущему читателю о настоящей причине намечающегося разрыва старца с внешним миром — эзотерическом вкушении вина Истины.

13. Сахл б. 'Абдаллах Абу Мухаммад ат-Тустари (ок. 818—896) — теоретик раннего суфизма, проповедник и комментатор Корана, автор «Тафсир ал-Куран ал-'азим», предложивший символично-аллегорическое толкование ряда сур. Некоторые его идеи нашли отражение в сочинениях Халладжа, см. [Резван, 1994, с. 48—49].

14. 'Амр б. 'Усман — Абу 'Абдаллах 'Амр б. 'Усман ал-Макки (ум. в 903 г.) — знаменитый багдадский суфий и проповедник, часто цитируемый в суфийских сочинениях, см., например, «Китаб ал-лума'» [Кныш, 1994, с. 158, 159, 166].

15. Йа'куб Акта' — басрийский аскет и суфий, в «Тазкират» в других контекстах не упоминается. Породившись с семьей Йа'куба Акта', Халладж через своего шурина «оказался на некоторое время связанным с движением рабов-зинджей, среди которых были сильны прошиитские настроения. В дальнейшем эта кратковременная связь дала противникам ал-Халладжа основание объявить его шиитским проповедником (да'и)» [Кныш, 1991, с. 269].

16. Джунайд — Абу-л-Касим ал-Джунайд б. Мухаммад ал-Каварири ал-Хаззаз ал-Багдади (ум. в 910 г.), крупнейший авторитет, возглавлявший в конце IX — начале X в. багдадскую школу суфизма и положивший начало одному из двух главных направлений мусульманского мистицизма — рационалистическому «учению о трезвости» (одним из наиболее ярких выразителей второго, «экстатического», направления стал Халладж). Библиографию арабских источников и основных работ о нем см. [Кныш, 1994, с. 161, примеч. 7].

17. В оригинале *нахну нахкум би-з-захир*. В IX в. мусульманские правоведы и теологи уже отчетливо разделялись на *асхаб аз-захир* — сторонников очевидного смысла Корана, следующих его букве и отвергающих возможности аллегорического толкования, и *асхаб ал-батин* — сторонников скрытого смысла Книги, допускающих иносказательное толкование [Прозоров, 1984, с. 238].

18. В оригинале *ал-харам*. Имеется в виду главная святыня мусульман в Мекке — мечеть ал-Масджид ал-Харам, в центре которой расположена ал-Ка'ба.

19. Йа'куб Нахраджури — Абу Йа'куб Исхак б. Мухаммад ан-Нахраджури (ум. в 942 г.), сподвижник Джунайда и 'Амра ал-Макки, известный в Мекке проповедник и суфийский наставник; о нем см. [Массиньон, 1922, с. 54—55].

20. В оригинале *гусд*, т.е. полное очищение путем ритуального омовения, которое предписано совершать после различных осквернений (*джанаба*), актов покаяния и искупления, а также перед праздниками, постом, пятничной молитвой и рядом других значительных событий. Перед каждодневными намазами достаточно малого омовения — *вузу'*.

21. *Данг* (*даник*, *данух*) — мера веса, $\frac{1}{6}$ *диргема*, что приблизительно соответствует 0,4 г.

22. В оригинале «*Пас дар рах хар джа ки пушт би харбуни баз нихади рутб баз аварди*», что с синтаксической точки зрения допускает два варианта понимания: «[старец] приносил плоды фиников» и «[куст терновника] приносил плоды фиников». Первый вариант кажется предпочтительным, так как развивает тему о чудесной способности Халладжа даровать пищу; в пользу второго говорит само упоминание о терновнике (символе бесплодия), который от прикосновения святого как бы превращается в финиковую пальму (символ плодородности).

23. См. выше, с. 130, сн. 14.

24. Арафат — долина, расположенная в 20 км от Мекки, с севера граничит с горной грядой, также именуемой 'Арафат. Является местом проведения основного обряда

паломничества к Мекканской святыне — предстояния перед «ликом Аллаха» (9-го числа месяца зу-л-хиджа).

25. Ср. приведенное у Абу Насра ас-Сарраджа высказывание Сахла б. 'Абдаллаха (о нем см. примеч. 13) о «ценностном статусе» состояния страха у наиболее продвинувшихся суфиев: «Что касается страха избранных, то о нем сказал Сахл б. 'Абдаллах: „Если хоть пылинка их страха достанется людям земли (т.е. простым смертным. — А.К.), то все они достигнут блаженства“» [Кныш, 1994, с. 153]. См. там же о разных трактовках страха, в частности, о страхе только лишь перед Аллахом Всевышним и о страхе быть отделенным от Него.

26. Ибрахим Хаввас — Абу Исхак Ибрахим б. Ахмад ал-Хаввас (ум. 904), сподвижник ал-Джунайда. В ряде источников упоминается о его многодневных странствиях по пустыне без всяких запасов еды и питья, т.е. о его успехах в освоении практики «упования на Бога» (*таваккул*). Ссылки на арабоязычные источники см. [Кныш, 1994, с. 164]. Речения Ибрахима Хавваса о бедности (*факр*), терпении (*сабр*) и любви (*махабба*) см. в русском переводе фрагмента «Китаб ал-лума' фи-т-тасаввуф» [Кныш, 1994, с. 145, 146, 152].

27. Ср. приведенное в «Жизнеописании шейха Абу-л-Хасана Харакани» [Бертельс, 1965с, с. 257] высказывание Харакани: «Есть стенающие и несущие тяжкое бремя. Стенающие — те, кто получил удар, несущие тяжкое бремя — „обладатели времени“ (*арбаб-и вакт*)» и комментарий Е.Э.Бертельса, содержащий изречения суфийских авторитетов о тяжести бремени *вакт*. О терминологическом значении *вакт* (момент времени, отсекающий суфия, словно меч, от всего, что было прежде и что наступит позднее, и оставляющий его в абсолютной наготе перед Всевышним) и об освобождении от власти *вакт* на высшей ступени суфийского опыта см. [Шиммель, 1976, с. 129—130].

28. *Ихлас* (букв. «чистота», терминологически «абсолютная искренность») — идеал морального очищения суфия, требующий от ступившего на Путь отбросить собственные эгоистические помыслы и забыть о мнении окружающих людей. Практика *ихлас* получила теоретическое обоснование в сочинениях ал-Мухасиб (ум. 857) и его школы. Антонимом *ихлас* — искренности, способствующей продвижению по Пути, является *рийа* — лицемерие, внешняя святость при замутненном эгоистическими помыслами внутреннем состоянии (см., например, [Шиммель, 1976, с. 108]). По-видимому, в данном контексте под замутнением (*кудурат*) деяния подразумевается именно наличие в нем примеси лицемерия.

29. Коран, 12:106, перевод И.Ю.Крачковского.

30. Коран, 50:36, перевод И.Ю.Крачковского.

31. Ср. речения суфиев круга Халладжа (ал-Джунайда, Ибрахима ал-Хавваса, аш-Шибли), развивающие тему «стоянки терпения» как «несения бремени ради Аллаха», в «Китаб ал-лума'» Абу Насра ас-Сарраджа [Кныш, 1994, с. 146—147].

32. *Та'вил* — букв. «возвращение к началу», терминологически — символическое аллегорическое толкование Корана или сунны, в более широком смысле — проявление эзотерического смысла высказывания. В рамках полемики между сторонниками буквального понимания коранического текста (*ахл ал-захир*) и приверженцами скрытого смысла (*ахл ал-батин*) *та'вил* противопоставлялся *тафсиру* (историко-филологическому и законоведческому комментарию). О функционировании термина в традиции мусульманской экзегетики см. статью Р.Парета «Та'вил» в: *Encyclopaedia of Islam*, 1934, vol. 4, с. 763, а также статью А.Кныша «Та'вил» в: *Ислам. Энциклопедический словарь*. М., 1991, с. 218.

33. Ибн 'Ата — Абу-л-'Аббас Ахмад б. Мухаммад б. Сахл Ибн 'Ата ал-Адами (уб. в 922 или 924 г.), багдадский суфий, сподвижник ал-Халладжа, активно выступавший в его защиту. По одной версии, Ибн 'Ата вступился за арестованного Халладжа и был убит халифской стражей, по другой — сам попал в заключение и умер в тюрьме.

34. В оригинале «*ма даним кадр-и ма*». Такой персидский перевод данного речения старца открывал для персоязычной аудитории дополнительные возможности толкования, отсылая к хорошо известной и многократно обыгранной домонгольскими поэтами пословице «*гаухаршиннас данад кадр-и гаухар*» ([лишь] знаток жемчуга знает [настоящую]

цену жемчугу). Поскольку «гаухар» наряду со значением «жемчуг» имеет также значение «истинная сущность», ответ Халладжа в контексте указанной поговорки может пониматься как парафраз его «ана-л-хакк».

35. Возможно, имеется в виду Саффар ал-Исфахани (ум. в 950 г.), о терпении и уповании которого ходили легенды. Так, Субки в «Табакат» отмечает, что он на протяжении сорока лет ни разу не поднял головы к небу; см. [Мец, 1973, с. 257].

36. О дополнительных коннотациях этой истории, связанных с упоминанием поры таммуза, см. выше, с. 128, сн. 13.

37. Коран, 15:70, перевод И.Ю. Крачковского. Перевод «от всего света» («ани-л-‘амина», букв. «от обоих миров») соответствует традиционным комментариям-тафсирам (ср. у Г.С.Саблукова: «Не запретили ли мы тебе принимать к себе кого-либо в мире?»). Однако в данном контексте может подразумеваться как раз смысл «оба мира», от которых надлежит освободиться познающему Истину.

38. В «Тазкират» фраза приведена по-арабски, а затем в буквальном персидском переводе.

39. В оригинале ‘аджуза (араб., букв. «немошная», «старуха»). В поэтическом языке персидской классики домонгольского времени это слово стало (наряду с перс. «зал») метафорой для бренного, «дряхлого» мира. Такое значение оно сохранило и в символическом языке суфизма (ср. предание о том, что одному из ранних суфиев, ас-Сари, «сама Вселенная в образе старой женщины подметала пол и заботилась о пище» [Мец, 1973, с. 246]).

40. Коран, 42:17, перевод Г.С.Саблукова.

41. Удовлетворение (*риза*) — согласно ас-Сарраджу, последняя из суфийских «стоянок», «величайшие врата Аллаха и рай в земной жизни. Оно состоит в том, что сердце раба пребывает в покое пред лицом божественного решения (*ал-хукм*)» [Кныш, 1994, с. 148].

42. Ср. параллельное место из рассказа о Халладже в «Булбул-наме» ‘Аттара, показывающее, что речь идет о голосе: «От камней, виселицы и веревки он не ощущал боли и ни на мгновение не переставал восклицать: „Я есмь Истина“. Вместе с ним зазвучали и двери, и стены, камни, веревка, и доски эшафота» [Бертельс, 1965в, с. 349].

43. Рассуждения об Иблисе, его «бунте» — отказ поклониться человеку и последовавшем жестоком наказании за верность Богу — низвержении из рая занимают немалое место в сочинении Халладжа «Китаб ал-тавасин» и служат теоретической платформой для обоснования «жажды страдания». Предельное страдание и принесение через него в жертву собственного «я» призвано устранить последнюю завесу, отделяющую зыскуюющего Истины от искомого.

Литература

- Бади‘ аз-Заман, 1961. — Бади‘ аз-Заман *Форузанфар*. Шарх-и ахвал ва нахд ва тахлил-и асар-и шайх-и Фарид ад-Дин ‘Аттар Нишапури. Тегеран, [1961].
- Бертельс, 1960 — Бертельс Е.Э. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
- Бертельс, 1965а. — Бертельс Е.Э. Происхождение суфизма и зарождение суфийской литературы. — Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература. М., 1965, с. 13—54.
- Бертельс, 1965б. — Бертельс Е.Э. ‘Айн ал-Кузат Хамадани. — Там же, с. 310—319.
- Бертельс, 1965в. — Бертельс Е.Э. «Книга о соловье» (Булбул-наме) Фарид ад-Дина ‘Аттара. — Там же, с. 340—353.
- Бертельс, 1965г. — Бертельс Е.Э. Навон и ‘Аттар. — Там же, с. 377—420.
- Бертельс, 1965д. — Бертельс Е.Э. Две газели Баба Кухи Ширази. — Там же, с. 279—281.
- Бертельс, 1965е. — Бертельс Е.Э. *Нур ал-‘улум*. — Там же, с. 225—278.
- Гаспаров, 1994. — Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика. — Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 126—160.

- Диван, 1980. — 'Аттар, Фарид ал-Дин. Диван. 2-е изд. под ред. М. Дервиша. Тегеран, 1980.
- Диван, 1989. — 'Аттар, Фарид ал-Дин. Диван. Под ред. Т. Тафаззоли. Тегеран, 1989.
- Кныш, 1991. — *Кныш А.Д.* Ал-Халладж. — Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991.
- Кныш, 1994. — Хрестоматия по исламу. М., 1994. Раздел 5. Суфизм. Пер. и примеч. А.Д.Кныша, с. 139—158.
- Массиньон, 1912. — [Massignon L.] «Ana al-Haqq»: Etude historique et critique sur une formule dogmatique de théologie mystique d'après les sources islamiques. Par L. Massignon. — Der Islām. 1912, № 3, с. 248—257.
- Массиньон, 1922. — Massignon L. La passion d'al-Hosayn-ibn-Mansour al-Hallaj martyr mystique de l'Islam exécuté à Bagdad le 26 mars 922. Etude d'histoire religieuse par L. Massignon. 1—2. P., 1922.
- Массиньон, 1936. — [Massignon L.], Akhbar al-Hallaj, texte ancien..., publ. par L. Massignon et P. Kraus. P., 1936.
- Массиньон, 1950. — Massignon L. Interférences philosophiques et pensées métaphysiques dans la mystique hallajienne. Bruxelles, 1950.
- Массиньон, 1955. — Massignon L. Diwan d'al-Hallaj. P., 1955.
- Мец, 1973. — Мец А. Мусульманский Ренессанс. Пер. с нем. Д.Е.Бертельса. М., 1973.
- Му'джам. — *Шамс-и Кайс ар-Рази.* Ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам. Под ред. М. Казвини и М. Разави. Тегеран, [б.г.].
- Насриддинов, 1990. — Насриддинов А. Проблемы художественного восприятия и комментирования произведений персидско-таджикской классической литературы. Автореф. докт. дис. Душ., 1990.
- Пригарина, 1989 — Пригарина Н.И. Хафиз и влияние суфизма на формирование языка персидской поэзии. — Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989, с. 94—120.
- Притчетт, 1993. — Pritchett F.W. Orient Pearls unstrung: The Quest for Unity in the ghazal. — Edebiyat, NS, vol. 4, № 1 (1993), с. 119—135.
- Прозоров, 1984. — Мухаммад ибн Абд ал-Карим аш-Шахрастан. Книга о религиях и сектах. Ч. 1. Ислам. Пер. с арабского, введ. и коммент. С.М. Прозорова. М., 1984 (Памятники письменности Востока. LXXV).
- Резван, 1994. — Хрестоматия по исламу. М., 1994. Раздел 2. Коран и его толкования. Пер. и примеч. Е.А. Резвана, с. 34—85.
- Рейснер, 1989. — Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X—XIV вв.). М., 1989.
- Стеблева, 1982. — Стеблева И.В. Семантика газелей Бабура. М., 1982.
- Тазкират, 1905. — Attar, Faridu'd-Din. Tadhkiratu'l-awliya (first part). Ed. by R. Nicholson. London—Leide, 1905.
- Тазкират, 1907. — Attar, Faridu'd-Din. Tadhkiratu'l-awliya. Ed. by R. Nicholson. London—Leide, 1907.
- Тримингэм, 1989. — Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе. М., 1989.
- Фрэзер, 1986. — Фрэзер Дж. Золотая ветвь. М., 1986.
- Халладж, 1972. — Hallaj. Kitab at-Tawasin. — Mélanges de l'Université St. Joseph. 1972, т. 47, с. 185—238.
- Чалисова, 1989. — Чалисова Н.Ю. «Зикр Малика Динара» из «Тазкират ал-аулийа» Фарид ад-Дина 'Аттара. — Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989.
- Шиммель, 1976. — Schimmel A. Mystical dimensions of Islam. Chapel Hill, 1976.
- Шодиев, 1990. — Шодиев М. Мансур ал-Халладж и его поэтическое наследие. Автореф. канд. дис. Душ., 1990.
- Эте, 1904. — Ethé H. Neupersische Litteratur. — Geschichte der Iranischen Philologie, Bd. II. Leyden, 1904.

Семантическая оппозиция шиитской элегии

В жанровой системе литературы урду *марсия* — шиитская элегия занимает особое место. С одной стороны, это нарративный поэтический жанр со своими поэтологическими законами и эстетическими канонами; с другой, *марсия* имеет ритуальное использование, являясь обязательной составной частью шиитского обряда оплакивания мучеников, и по этой причине не может рассматриваться как принадлежность одной только литературы. Видимо, двойственность положения *марсии* в культуре индийских мусульман привела к тому, что этот жанр, весьма «высокий» в иерархии традиционных ценностей, мало изучался мировой наукой и описывался скорее как факт религиозной «практики».

Возникновение жанра *марсии* связано с развитием имамитского вероучения, родившегося в IX в. Имамиты, или иснаашариты («двенадцатники», т.е. верующие в двенадцать имамов), принадлежали к шиизму умеренного толка и проповедовали принадлежность имамата, верховного руководства всей мусульманской общиной, исключительно роду Али б.Аби Талиба, двоюродного брата и зятя пророка Мухаммада. Религиозно-политическая доктрина имамитов рассматривает имамат как божественное установление и продолжение пророчества. Со смертью Мухаммада кончился «пророческий цикл» (*даират ан-нубувва*), в котором Пророк одновременно выступал как носитель и толкователь божественного откровения, и начался «имамский цикл» (*даират ал-имам*), являющийся продолжением пророчества и раскрытием его тайного смысла. «Пророческий свет» (*Нур Мухаммади*) вселился в род Али, и непрерывный ряд из двенадцати шиитских имамов был признан носителем этого извечного божественного света, важнейшей космической силы, являющейся самостоятельным орудием творения. Это породило представления об абсолютной непогрешимости и сверхъестественных возможностях имамов-алидов вплоть до их прямого обожествления.

Постоянные преследования, которым подвергались шииты, тайный характер их пропаганды вызвали к жизни тот культ мученичества за веру (*шахада*), который и является идеологической основой *марсии* как жанра. Согласно хадисам, *шахид*, т.е. человек, пожертвовавший собой за веру, попадает прямо в рай и пребывает там вблизи престола Аллаха. Активное прославление гибели за веру, составляющее, в частности, идейную цель *марсии*, породило в шиитской среде массовое желание удостоиться такой чести. В известной степени шиитская община жила и живет в состоянии постоянной *шахады*: чтя и поминая своих мучени-

ков, она готовит новых и тем самым передает эстафету мученичества от одного поколения к другому.

История *шахады* уходит корнями в самый ранний период шиизма. Сам Али б.Аби Талиб был смертельно ранен в 661 г. представителем экстремистской религиозной группировки *хариджитов*; тем самым первый имам шиитов стал и первым их *шахидом*. Трагичен и конец старшего сына Али, Хасана, который, согласно шиитскому преданию, в 669 г. был отравлен по приказу врага его отца, омейядского халифа Муавийи. Однако истинным и безупречным идеалом мученичества за веру стал другой сын Али, третий шиитский имам, Хусейн, чьи страдания и гибель составляют сюжет *марсии*.

Хусейн б.Али (626—680) родился в Медине и после смерти старшего брата стал главой дома Алидов. Шиитское население Куфы, где некогда была резиденция Али, признало Хусейна имамом и призвало его в Ирак возглавить восстание против нового омейядского халифа Йазида. Хусейн выступил со своим отрядом в Куфу, выслав вперед двоюродного брата Муслима б.Акила для организации мятежа. Однако попытка куфийцев не удалась, и восстание было подавлено в зародыше. Муслима схватили и повесили. Получив это известие уже в пути, Хусейн не пожелал отступить. По дороге из Хиджаза в Ирак его отряд, состоявший в основном из родственников и друзей, изрядно поредел. Оставшиеся семьдесят человек стали лагерем в безводной и пустынной местности, где позже возник город Кербала. Вскоре сюда подошло четырехтысячное войско халифа. Отделенные от Евфрата неприятелем, Хусейн и его сподвижники изнемогали от жажды. Наконец 10 мухаррама 61 г. хиджры, или 10 октября 680 г., Хусейн с горсткой сторонников вышел навстречу врагу, тем самым совершив акт обреченной и безрассудной храбрости, являющейся образцом для всякого *шахида*. Отряд его был мгновенно уничтожен в неравной битве, а сам Хусейн пал, получив десятки ран. Его отрубленную голову отослали в Дамаск халифу Йазиду.

Трагедия в Кербале потрясла современный Хусейну исламский мир. Шииты признали его «шахом *шахидов*», а Кербала стала одной из их главных святынь. Оплакивание Хусейна и его соратников составило главный ритуал шиитов. Поминовение длится в течение всего месяца мухаррама (а то и дольше) с кульминацией траурных церемоний на десятый день — *ашура*. Местом проведения траурных обрядов были специальные помещения: *такийе* или *хосейнийе* в Иране, *тазияхана* или *ашурагах* — в шиитских княжествах Декана, *имамбара* — в Авадхе и др. Здесь проходили чтения повествований о мученичестве Хусейна: *роузехани* — в Иране, *марсияхвани* — в Индии, в которых принимала участие вся община. В Иране важным событием *ашуры* были театрализованные представления — *тазийе*, практика которых в Индии не привилась.

В Авадхе в течение всего мухаррама дважды в день устраивались поминальные *маджлисы*. Шиитский *муджтахид*, авторитет в вопросах веры, читал главу из особых мартирологов, называемых «Дах маджлис»

(«Десять маджлисов»). Слушатели, проникаясь трагическим содержанием повествования, начинали обряд *матам* («траур»), вторя проповеднику возгласами «*Йа Хусейн, йа Хасан*» и ритмично ударяя себя в грудь кулаками. Постепенно аудитория входила в транс; люди громко рыдали, рвали на себе одежду, царапали себе лицо ногтями и т.д. Впрочем, экзальтация *матама*, как и всякая массовая истерия, кончалась, как только внимание собравшихся переключалось на другой объект.

После небольшого перерыва профессиональные *марсияхваны*, обладавшие сильным голосом и выразительной мимикой, начинали исполнять поминальные элегии. *Марсия* читалась в традиционной манере громкой и напевной рецитации, называемой «*тахт ул-лафз*». Не меньшей, а то и большей популярностью пользовалась *созхвани* — манера пения поминальной поэзии под аккомпанемент музыкальных инструментов на мотивы классических индийских раг Йаман Калиян и Парадж. Под чтение *марсии* или пение *соза*, тексты которых зачастую были одинаковы, накатывала новая волна *матама*. Однако печаль, индуцированная *марсияхванами* и *созхванами*, отличалась от яростного оплакивания в начале *маджлиса* — она была явно эстетизирована. Слушатели наслаждались поэзией и музыкой; траурные стоны перемежались вздохами восторга, горестные вопли — возгласами одобрения, и состояние аудитории, обливающейся слезами горя и упоения, приближалось к очищающему катарсису.

Прежде чем стать одним из главных литературных жанров в североиндийской литературе урду-рехта, *марсия* как художественная форма развивалась в XVI—XVII вв. в шиитских княжествах Декана, Голконде и Биджапуре. Деканская *марсия* представляла собой четверостишие-*мурабба*, в котором четвертая строка была рефреном, повторявшимся аудиторией. Деканская *марсия* пелась под музыкальный аккомпанемент и, несмотря на ритуальные функции в *маджлисе*, не считалась рафинированным поэтическим жанром. Профессиональные поэты смотрели на нее свысока, полагая ее уделом выступающих на похоронах наемных плакальчиков. Ведущий деканский поэт Гавваси говорил: «Чем хуже поэт, тем больше *марсий* в его *диванс*» (цит. по [Масих уз-Заман, 1968, с. 12]).

Деканская *марсия* не нарративна; ее тема трактуется в лирико-поэтическом ключе, что сближает элегию с народной песней. Характерный пример такой *марсии* — стихотворение поэта начала XVIII в. Хашима Али, посвященное гибели младшего сына Хусейна Али Асгара:

Кровью окрашен твой саван, Асгар.
Губы твои пересохли, Асгар.
Нежное тело увяло, Асгар.
Увы, таково твое детство, Асгар!
Зачем разметались кудри твои?
Зачем ожерелье на шее в крови?
Тебя не пробудит голос любви.
Увы, таково твое детство, Асгар!

Рефрен «Увы, таково твое детство, Асгар» («*Хейф, йо балпан тира, Асгар*») назывался в деканской традиции «*тип*», что буквально означает самую высокую ноту в песне и прямо указывает на песенное происхождение деканской *марсини*.

Придя на север, в литературу урду-рехта последней четверти XVIII в., *марсия* сменила стихотворную форму, обретя шестистрочную строфу-*мусаддас* со схемой рифмовки *а-а-а-а-б-б*. Первые четыре рифмующиеся строки назывались «*банд*», т.е. собственно строфа, и несли на себе сюжетную нагрузку. Две последние строки сохранили свое деканское название «*тип*» и являлись паузой в повествовании, «ударным» бейтом, подытоживающим сказанное в «*банд*». Но безусловно, главное отличие северной *марсини* от деканской — жанровое. Это не песня-заплатка, а нарративная поэма эпического характера, рассказывающая об одном или нескольких эпизодах предания. Иногда *марсия* посвящена кому-то одному из героев кербальской трагедии: сводному брату и знаменосцу имама Аббасу; племяннику Хусейна Касиму; старшему сыну имама Али Акбару; Мухаммаду и Ауну, сыновьям любимой сестры имама Зейнаб, Муслиму б.Акилу и др.

Тем не менее чаще всего *марсия* излагает события *ашуры*, последнего дня жизни имама, начинаясь его прощанием с семьей и кончаясь обгаренным кровью мучеников закатом. Поэтика *марсини*, использующая постоянные эпитеты, «общие места», формульные зачины и параллелизмы, ближе всего к художественной системе «искусственного» эпоса типа «Шашнаме». В известной степени *марсия* восполняет отсутствие в литературе урду форм героического эпоса, представляя Хусейна не только духовным лидером общины, но и эпическим «культурным героем», борющимся с извечным космическим злом. Эпические притязания *марсини* не замедлили сказаться и на ее объеме, выросшем с двенадцати строк до ста-двухсот строф-*мусаддасов*.

Реформу *марсини* начали авадхские поэты первой половины XVIII в. Мир Замир и Мир Халик (1719—1813), сын создателя классического *маснави* на урду Мира Хасана. Именно им традиция приписывает введение *мусаддаса*, канонической композиции, основных сюжетных мотивов, а также обращение к манере речитации «*тахт ул-лафз*». Замир подробно разработал эпизоды битвы — *размния*, а Халик отдавал предпочтение описанию пейзажа — *манзарнигари*. Строго говоря, метаморфоза *марсини* началась еще в середине того же века в творчестве великого делийского поэта Мирзы Рафи Сауды, который, однако, более прославлен сочинением касид и газелей, отчего и лишился «пальмы первенства» на поприще элегии.

Тем не менее своей вершины развитие *марсини* достигло в творчестве поэтов следующего поколения. Ими стали Мир Анис, сын Халика, и Мирза Дабир, ученик Замира. Мир Бабар Али (1802—1874), по поэтическому прозвищу Анис, принадлежал к одной из самых уважаемых литературных династий, в семи поколениях давшей поэзии урду восемь крупных поэтов и двух классиков. Анис воспитывался сначала в

Фанзабаде, а затем в Лакхнау, в доме своего деда, атмосфера которого с детства готовила его к поэтическому поприщу. Отличительными качествами его личности были обостренное чувство достоинства, фамильная гордость и строгое соблюдение этикета в отношениях со своими и чужими. Хотя после смерти деда и отца семья Аниса находилась в стесненных обстоятельствах, он не искал покровительства двора и знати, не писал заказных панегириков и не правил за плату чужих стихов. Сочинение *марсий* стало главным делом его жизни, а прекрасный голос и врожденный артистизм прославили его выступления на *маджлисах*. После аннексии Авадха в 1856 г. придворная пенсия, на которую жила семья Аниса еще со времен Мира Хасана, кончилась. В поисках заработка Анис был вынужден выезжать «на гастроли» в Аллахабад, Патну и Хайдарабад. Публичные выступления Аниса в этих городах дали толчок к развитию жанра *марсии* на индийской «периферии» в конце XIX в.

Мирза Саламат Али (1803—1875), носивший литературный псевдоним Дабир, родился в Дели и переехал в Лакхнау ребенком. Обладая выдающимися филологическими способностями, он в возрасте двадцати лет снискал репутацию знатока словесности и коранических наук. Став учеником Замира, Дабир быстро достиг известности как сочинитель и исполнитель *марсий*. Не имея семейных пенсий и родовых привилегий, он создал себе значительное состояние, постоянно выступая при дворе и занимая должность придворного *марсияхвана*. Естественно, что одновременные выступления Аниса и Дабира в одном и том же жанре порождали соперничество. В дни мухаррама весь Лакхнау делился на поклонников Аниса — «*анисия*» и сторонников Дабира — «*дабирия*». Однако в жизни поэтических соперников связывала тесная дружба. Дабир добился известности первым, но преклонялся перед талантом Аниса, и когда тот умер, в знак скорби более не брал пера в руки. Последней написанной им строкой считается хронограмма смерти Аниса:

Муса покинул Синай, опустел Аниса *минбар*...

Тем не менее в представлении современников и в памяти потомков имена Аниса и Дабира соединены в устойчивую пару-оппозицию — «Мир и Мирза». Точно такую же пару-оппозицию составляли делийские «Мир и Мирза» — Мир Таки Мир и Мирза Рафи Сауда. Механизм формирования этих устойчивых именных сочетаний, обозначающих различные периоды и тенденции литературы урду, был подробно исследован нами ранее (см. [Суворова, 1989]).

Принятое в критике урду мнение о существенных различиях между обоими поэтами восходит к известной книге поэтолога Шибли Нумани «Сравнение Аниса с Дабиром» («*Муазна-е Анис-о-Дабир*», 1907). Канон *марсии*, раз и навсегда очерченный круг ее образов, общие поэтические мотивы-*мазмуны* создавали благодатную почву для сравнения. Рассматривая стихи с одинаковыми *мазмунами*, Шибли утверждает преимущество Аниса над Дабиром, видя его в чистоте и ясности стиля

(*фасахат*), использовании разговорного языка (*розмарра*), точности изображения человеческих чувств (*инсани джазбат*), пейзажа (*манзар*) и сюжета (*вакعاتнигари*). Сильной стороной *марсий* Дабира Шибли считал изощренность (*балагат*) и умелое использование сравнений и метафор (*ташбихат-о-истиарат*). Но будучи сам представителем литературного реформизма, он отдавал предпочтение достоинствам Аниса как более соответствовавшим требованиям просветительской эстетики, главным принципом которой была «естественность» (*нечерият*). Не встречала у Шибли поддержки и прославленная ученость Дабира, вызывавшая к жизни сложные тропы и тяжелые стилистические конструкции.

Вот характерный пример рассуждений Шибли: «Всем известна строка Мирзы-сахиба:

Зер-с кадам-с валида фирдос-с барин хэ
Под стопами матери — райский сад.

Все слова полустушии сами по себе ясны и понятны, но от их сочетания в единую фразу получается строка столь тяжелая и грубая, что и не выговорить. Возможно, вы скажете, что сложность произнесения этого полустушии возникает из персидской конструкции (*фарситаракиб*). Это не так; в тысячах строк многих поэтов существуют такие конструкции, но нет тяжести. Скажем, стих Мира Аниса-сахиба:

Мэн хун сардар-с шабаб-с чаман-с хулд-с барин.
Мэн хун халик ки касм равиш-с Мухаммад ка макин.
Я — предводитель цвета юности райского сада.
Клянусь Создателем, я блюститель закона Мухаммада.

В первом полустушии помимо персидской конструкции существует еще и повторяющийся изафет, однако [фраза] не тяжела и не трудна для произнесения» [Шибли Нумани, 1982, с. 40].

В результате подобных сопоставлений Шибли приходит к выводу о том, что Анис и Дабир принадлежат к разным художественным школам. Если для первого главной задачей *марсии* является простое и эмоциональное повествование о событиях предания, то для второго — сюжет и герои — только средство, а не цель. Тему *марсии* Дабир, по мнению Шибли, использует для демонстрации своей виртуозности и изощренности. В длительной полемике о лидерстве на поприще элегии мнение Шибли оказалось решающим, и для современного носителя традиции урду по-прежнему Анис остается идеалом «природного» поэта, а Дабир — примером «ученого» виртуоза.

Хотя критика Шибли редко затрагивает содержательные аспекты *марсии*, он, как бы мимоходом, делает замечание, в высшей степени ценное в связи с темой настоящей статьи. «Хотя, безусловно, цель всякой *марсии* — оплакивание благородных мучеников, да упокоит их Аллах в раю, Мир Анис-сахиб находит слова и чувства, раскрывающие сокрытое (*батин*), а именно то, что победа остается за потомками Али,

несмотря на трагедию и скорбь человечества о их гибели. Настоящая *марсия* и должна вызывать в слушателе горе и гордость одновременно» [Шибли, 1982, с. 98].

Однако обратимся к структуре классической *марсии* в том виде, как она представлена в творчестве Аниса и Дабира. Элегия имеет канонический набор сюжетно-композиционных элементов. Зачастую она открывается прологом «*чехра*» (букв. «список-описание»), состоящим из восхваления Аллаха (*хамд*), Пророка (*наат*), Али и его потомков (*манкабат*). Кроме того, *чехра* упоминает о каких-то обстоятельствах или явлениях, ассоциативно связанных с главной темой *марсии*. Это может быть упоминание о тяготах пути, жаре, жажде или рассуждение о любви к родным.

Затем следуют основные сюжетные части, которые приводятся в фабульной, а не композиционной последовательности:

1. *Маджра* («событие»), эпизод, вводящий в повествование главного героя и второстепенных персонажей;

2. *Сарапа* («с головы до ног»), подробное описание внешности, вооружения или моральных достоинств героя;

3. *Рухсат* («уход»), прощание имама или другого героя с женщинами, детьми и соратниками и его отбытие из лагеря на поле брани;

4. *Амад* («прибытие»), выход героя на поле боя;

5. *Раджаз* (арабский стихотворный размер, используемый в нарративных формах), вариант «богатырской похвалы», в которой герой объявляет о своих славных предках, воинских доблестях и личных добродетелях;

6. *Джанг* («битва»), описание поединка или боя героя с вражеским войском. *Джанг* также содержит описание коня и меча героя; иногда в него входит и картина жары (*гарминигари*), призванная подчеркнуть мужество героя, страдающего от жажды, но продолжающего бой.

7. *Шахадат* («мученичество»), гибель героя от ран на поле битвы;

8. *Баин* («оплакивание»), плач женщин из рода Хусейна по мученикам;

9. *Дуа* («молитва»), благочестивое размышление и самовосхваление автора. Обычно *дуа* занимает одну или две последние строфы и содержит *тахаллус* поэта или имя его патрона.

Конечно, не все *марсии* имеют полный «комплект» сюжетно-композиционных элементов. Если *марсия* посвящена отбытию каравана Хусейна в Куфу, то в ней может и не быть *джанга* и *шахадата*. Есть *марсии*, начинающиеся прямо со сцены боя, — они назывались «*размия*», — и тогда в них отсутствует *рухсат*. По сути дела, «комплектны» лишь *марсии*, посвященные дню *ашуры*. Традиционные сюжетные мотивы не связаны друг с другом какой-то жесткой композиционной последовательностью, а могут повторяться в зависимости от хода повествования. Поэтому в *марсии* может быть несколько *маджра*, *сарапа*, *рухсат* и т.д. Только *шахадат*, *баин* и *дуа*, завершающие композицию, не подлежат повторению.

Элементы сюжетно-композиционной схемы эмоционально противопоставлены друг другу. Наиболее патетические строфы, призванные вызывать слезы, назывались «*мубки*», а те, что не обладали этим качеством, — «*гайрмубки*». В их тонком варьировании проявлялся талант поэта, а один из секретов искусства сочинения *марсий* — *марсиягон* состоял в разнообразии эмоциональной нюансировки. *Марсияхван* был обязан сорвать у аудитории возглас восхищения «*вах!*» в начале и стон скорби «*ах!*» в конце выступления. Целью всякой *марсии* традиция почитала угождение обществу (*базм*), воинственности (*разм*) и чувству скорби (*баин*), дабы соответствовать вкусам любителей поэзии, воителей за веру и благочестивых мирян. Лежащее на поверхности противопоставление «*мубки*» и «*гайрмубки*» трактовалось критикой как основная смысловая оппозиция *марсии* [Наим, 1983, с. 156]. Однако, как станет ясно далее, строфы «*мубки*» лишь являются ключом к главной семантической дихотомии этого жанра.

Чтобы понять, как устроена *марсия*, рассмотрим одну элегию Мира Аниса, открывающуюся строфой:

*Джаб ката ки мусафат-с шаб афтаб не,
Джалва киъа сахар ке рух-с бехиджаб не.
Декха суйе фалак шах-с гардун ракаб не,
Муркар сада рафикон ко ди ус джанаб не:
Ахир хэ рат хамд-о-санайе худа каро.
Утхо фариза-с сахарн ко ада каро.*

Когда утро прервало странствие ночи,
Лик зари без покрова явился в сиянии.
Увидел отряд в поднебесьи светило:
Господин, обернувшись, окликнул друзей:
«Кончилась ночь. Восхвалите Аллаха!
Вставайте, творите рассветный намаз!»

[Анис, 1977, с. 309].

Написанная метром *музари*⁴, эта *марсия* имеет сто девяносто четыре строфы *мусаддаса*, что делает невозможным ее полное воспроизведение в этой статье. Поэтому нам придется ограничиться неким «либретто» сюжета.

Строфы 1—10 — *Маджра*. Имам будит своих спутников и призывает их на утреннюю молитву. Здесь же вводится *сарала*, описание родственников Хусейна:

Лица сияют ярче луны, вера и храбрость тверже земли.
Высохли губы, сверкают глаза. Бледность покрыла лица семьи

[Анис, 1977, с. 310].

Строфы 11—21 — *Чехра*, пролог, который следует за сюжетным фрагментом и повествует об утре в пустыне. Вся природа восхваляет Создателя и Пророка. Здесь же вводятся мотивы жары и жажды. В терминологии *марсии* эта *чехра* представляет собой сочетание *манзарнигари* и *гарминигари*.

Строфы 22—36 — продолжение *маджра*. Али Акбар читает *азан*, а его тетка Зейнаб плачет, мучимая дурными предчувствиями. В лагере имама идет молитва, а в стане врага — подготовка к бою. Имам кончает намаз, и рядом с ним падают стрелы.

Строфы 37—40 — *Рухсат*. Хусейн прощается с женой, сестрой и дочерьми.

Строфы 41—42 — *Сарапа* Аббаса, стоящего на страже в полном вооружении.

Строфы 43—53 — *Маджра* и *сарапа*. Имам просит Зейнаб принести реликвии предков — одежды Мухаммада и меч Али и творит молитву над ними. Хусейн облачается к бою, и следует его описание в воинском облачении.

Строфы 54—74 — *Маджра*. Дети Зейнаб, Мухаммад и Аун просят в бой. Мать с трудом их сдерживает. Появляется Аббас. Дочь Хусейна, Сакина, умоляет его принести воды из реки.

Строфы 75—88 — *Рухсат*. Хусейн и Аббас покидают лагерь.

Строфы 89—96 — *Сарапа* Хусейна, Аббаса, Али Акбара и Касима.

Строфа 97 — *Амад*. Отряд выходит на поле боя.

Строфы 98—108 — *Джанг*. Сподвижников Хусейна убивают одного за другим, и он выносит их трупы с поля боя.

Строфы 109—113 — *Маджра*. Оставшись один, Хусейн прощается со своим новорожденным сыном Асгаром. Вражеская стрела настигает ребенка на руках отца. Хусейн хоронит младенца и оплакивает его.

Строфы 114—115 — *Амад*. Имам снова вступает в бой.

Строфы 116—126 — *Джанг*, начинающийся с описания жары, *гарминигари*.

На десятки *косов* кругом ни птиц, ни цветов, ни плодов.

В колодцах вода замерла, нища спасенья в тени.

От жара трещит земля, под ногами пылает песок.

Плавятся небеса, каплями сыплют огня.

Спекается сердце в груди, ноги все в волдырях.

И выступает кровь на пересохших губах

[Анис, 1977, с. 320].

Строфы 127—137 — *Раджаз*. Имам и предводитель халифского войска Умар б. Саад обмениваются угрозами и похвальбой.

Строфы 138—152 — *Джанг*. Хусейн сражается один против целой армии. Хвала его коню и мечу.

Строфы 153—175 — *Маджра* и продолжение *джанг*. Враги отступают и просят Хусейна о снисхождении. Умар упрекает своих воинов в трусости и вновь посылает их против имама.

Строфы 176—186 — *Шахадат*. Хусейн слышит голос Аллаха, приказывающий ему сложить оружие. Он повинуется; его окружают и убивают.

Строфы 187—193 — *Банин*. Мать Хусейна, Фатима, оплакивает сына в раю, а Зейнаб рыдает на поле битвы. Слышится голос Хусейна, успокаивающего сестру и просящего поведать верующим о его кончине:

Пусть знают правоверные правду о сражении,
Пусть умсют различать веру от безверия.
Будут люди слезы лить, поминая *шахидов*.
Но запомните одно: явным стало тайное.
Кто погиб за истину, тот обрел жизнь вечную.
Кто от жажды умирал, утолил духовный жар

[Анис, 1977, с. 398].

Строфа 194 — *Дуа*:

Все, о Анис, трепещут от слабости строфы.
В памяти мира пускай вечно живут эти строфы.
Мой ничтожный *калам* выводит такие высокие строфы!
Строфы, что миром любимы, любезны султану.
Те дни, тот скорбный *маджлис* да пребудут вовеки!
Скорбь по святым, как весна, что расцветает зимой!

[Анис, 1977, с. 341].

Только четверть строф этой *марсин* традиция относит к категории «*мубки*», и в первую очередь — *шахадат*, *баин* и *дуа*. Такой относительно невысокий процент «патетических» строф объясняется очевидной эпической направленностью элегии и ее полным отходом от ранней песенной традиции. Большая часть эпизодов *марсин* Аниса связана с героикой воинской доблести и упорством в вере, что выражают стихи «*гайрмубки*». «*Базм*» и «*разм*» в этой элегии перевешивают «*баин*», концентрируя внимание слушателей на религиозном долге и ненависти к врагам шиитов.

Вместе с тем именно строфы «*мубки*», в частности *баин* и *дуа*, содержат ключ к пониманию «сокровенного» смысла *марсин*. Политическое противостояние двух лагерей — семьи Алидов и омейядских халифов — за власть над общиной является, с точки зрения *марсин*, чисто внешним обстоятельством. Столь же малозначительными служат и исторические обстоятельства событий в Кербале: неравные силы противников, подавление мятежа в Куфе, трудности сражения в безводной пустыне и др. Тематическая основа *марсин* — шиитские *хадисы*, по которым гибель в Кербале была предсказана Пророком своему любимому внуку Хусейну, о чем говорится в *шахадат* другой элегии Аниса:

Сайидом юношей Пророк меня нарек
И предсказал мне смерть в неравной битве.
Я призван проложить путь правоверным,
Путь скорби, жажды, муки и победы

[Анис, 1977, с. 254].

Иными словами, гибель Хусейна не историческая случайность, пусть и трагическая, а осуществление пророчества, что вполне согласуется с упоминавшейся в начале этой статьи доктриной «имамского цикла», когда Пророчество не только продолжается, но и вскрывается его тайный смысл. На Хусейне почист «Пророческий свет», и потому он не может, как простой смертный, быть игрушкой в руках судьбы. Его ги-

бель — не поражение безрассудного человека, переоценившего свои силы или харизматическое влияние, а манифестация дальновидного Божественного промысла, обрекающего на физическую смерть избранного ради вечной жизни и прозрения всего человечества. Как ни условна эта аналогия, Хусейн, сознательно избирающий гибель, о которой он предупрежден, поступает подобно Христу, принимающему свои крестные муки ради спасения всех живущих.

Здесь мы подходим к главной семантической оппозиции *марсии* — оппозиции «истинного» («вечного») и «ложного» («преходящего»), «*батин*—*захир*». В сущности, это краеугольная оппозиция исламского знания и мироощущения, интериоризованная суфизмом и широко используемая в шиитской догматике. В *марсии* она реализуется в дихотомиях «смерть — вечная жизнь», «поражение — победа». О них и говорит имам в цитированных выше строках:

Но запомните одно: явным стало тайное.
Кто погиб за истину, тот обрел жизнь вечную.
Кто от жажды умирал, утолил духовный жар.

Безусловно, оппозиция «*захир*—*батин*» не имеет в виду «спасения» в его христианском значении. Однако поражение и гибель Хусейна — это иллюзия, «*захир*». На деле они означают вечную жизнь (*хаят-с джавид*) и честь (*иззат*). Победа же Йазида и Умара б.Саада — в полном смысле слова «пиррова победа». Она влечет за собой проклятие (*табарра*) в веках.

У оппозиции «*захир*—*батин*» есть еще один аспект, характерный для *марсии*. Хусейн шиитской элегии есть воплощенный ислам, воитель против хаоса безверия и беззакония. Установление «справедливости» (*ал-адл*) было важной концепцией шиитской догматики, предполагающей возвращение узурпированной халифами власти роду Али. Вершителем *ал-адл* должен был выступить двенадцатый «скрытый» имам шиитов, ал-Каим, чей образ часто идентифицировался с мессией *Махди*. В *марсии* Хусейн во многом выступает как «субститут» ал-Каима, ибо его гибель понимается как «восстание (т.е. манифестация) Божественной справедливости». В *баин* одной из элегий Дабира сказано:

Попрали справедливость узурпаторы,
Но свет ее вновь воссиял при Кербале.
Погиб имам, от ран изнемогая,
Но возвратил величье в дом Мухаммада.
Из крови солнце веры возрождается,
И жажда духа кровью утоляется

(цит. по [Сиддики, 1955, с. 97]).

«Узурпаторы» — *сахаба*, т.е. первые три халифа и жена Пророка, Айша, проявлявшая враждебность к Али и его роду, как и их сторонники, омейядские халифы Муавийа и Йазид, изображаются *марсией* в таких черных красках, что почти забываешь о том, что они также были мусульманами и в высшей степени ревностными. В представлении уже

упоминавшихся шиитских *хадисов сахаба* — грешники, а Муавийа и Йазид — враги ислама как символа космического порядка, Божественного закона и цивилизации. *Марсия* никогда не оперирует терминами «шиит» и «суннит», умалчивает о политической подоплеке борьбы за имамат: для нее существует только «ислам» и «неислам», «закон» и «беззаконие», «порядок» и «хаос». Поэтому в элегии друг другу противостоят не представители разных толков ислама, а божьи воители и темное аморфное воинство зла.

«Ислам» и «неислам» — еще одно проявление основной семантической оппозиции *марсии*. Какими бы защитниками веры ни тщились представиться противники Хусейна, на уровне «*батин*» они — язычники. Посмертная же слава Хусейна символизирует вечную жизнь религии Пророка.

Стремясь сделать явным, разоблачить скрытое неверие и язычество врагов Хусейна, авторы *марсии* прибегали к очевидным наветам. Так, у Мира Халика халиф Йазид говорит:

Клянусь Уззою и Манат, мятежников мы одолеем.

(цит. по [Наим, 1983, с. 150]).

Предполагать, что омейядский халиф, глава мусульманской общины, клялся именами языческих богинь древней Аравии, было явным преувеличением, но в системе ценностей *марсии*, где враг Хусейна есть враг ислама, это закономерно. «Антиисламская» сущность противников Алидов подчеркивается и их образом жизни: когда в лагере Хусейна творят намаз, в стане Умара б.Саада пьют вино. Сам восначальник халифа не знает привязанностей и говорит о себе:

Мне слабости людские незнакомы,
Не ведал никогда родительской любви,
Я не растил детей, не холил женщин,
Не доверял друзьям и не прощал врагов

[Анис, 1977, с. 294].

Прямой противоположностью подобной мизантропии является жизненное кредо Хусейна, нежного мужа и брата, любящего отца, чьи подвиги совершаются во имя семьи (*итра*) и чьи последние слова адресованы сестре и дочери. Главная оппозиция *марсии* тем самым пронизывает все ценностные уровни: от высших «ислам—неислам», «вечная жизнь—смерть» до низшего, чисто человеческого «любовь к родным—отсутствие привязанностей».

Поскольку гибель Хусейна призвана наставить в истине сторонников и открыть глаза сомневающимся, она не может трактоваться как безнадежная и мрачная трагедия. Это объясняет и цитированную строку из *дуа*:

Скорбь по святым, как весна, что расцветает зимой!

Горе общины, лишившейся любимого лидера, окрашено сокровенным чувством надежды и гордостью моральной победы. То, что явлено

непосвященному как конец и увядание («зима»), в сущности есть начало и расцвет («весна»). Эта семантическая двуплановость, вероятно, является причиной эмоциональной контаминированности *марсин*, вызывающей как «*вах!*», так и «*ах!*», о чем уже говорилось. Семантическая дихотомия воплотилась и в эстетической концепции жанра элегии, заставляющей слушателя проливать слезы сострадания и упоения. С точки зрения социальной психологии это самое точное выражение чувства массового покаяния, которым сопровождается *марсияхвани*. Ведь исторически все ритуалы поминовения *шахидов*, включая *марсию*, восходят к движению «раскаявшихся» (*ат-тавбаун*) жителей Куфы, которые встретили оставшихся в живых членов «святой семьи» плачем и самоизбиением в знак раскаяния в своем отступничестве. Предание говорит, что на обратном пути в Медину родственники Хусейна уговорили своих охранников остановиться у Кербалы, где и устроили первое оплакивание на сороковой день после трагических событий. Поминальный плач над местом гибели *имам*а — *науа* считается «предком» позднейшей *марсин* [Наранг, 1986, с. 12].

Смерть во имя ислама и духовная победа Хусейна обладают не меньшей абсолютной ценностью для шиитов, чем распятие и воскресение Спасителя для христиан. Осознание этого духовного идеала делает привлекательным постоянное повторение сюжета о событиях в Кербале. Цикличность времени, позволяющая снова и снова переживать историю, произошедшую в VII в., рождает и определенное мироощущение, квинтэссенцией которого служит популярное выражение «весь мир Кербала, круглый год — *ашура*». Только такая цикличность стала механизмом трансляции *шахады* в шиитской общине, примеры которой мы постоянно встречаем и в наше время. Одним из «инструментов», «заводящих» этот механизм, является и жанр элегии, все эстетические принципы которого подчинены задаче прославить *шахаду* как в высшей степени позитивное, структурирующее и космообразующее начало, вытекающее из основных онтологических законов и их регулирующее.

Как видим, семантическая оппозиция *марсин* универсальна: она релевантна как для трансцендентного уровня сознания, так и для профанного. «Добро» и «зло» шиитской элегии охватывают широчайший круг понятий макрокосмического и микрокосмического порядка. Именно благодаря подобному универсализму *марсия* обнаруживает неисчерпаемые источники сущности. С течением времени события в Кербале стали трактоваться в отрыве от их историко-религиозного аспекта, как всякая моральная победа над произволом и насилием.

Поэтические образы *марсин*: «жара», «пустыня», «жажда», «стрела», «пронзенный бурдюк с водой», «знамя» — образовали темы-мазмуны других поэтических жанров, в частности газели. Начиная с Мира Таки Мира и Мирзы Рафи Сауды вплоть до наших дней поэты урду постоянно обращаются к трагедии Кербалы как к метафоре (*шерн истиара*) в газели, касыде, *назм*е и даже в современных формах «белого стиха». «Метафора Кербалы» может означать самый обширный круг

явлений — от тирании любви до политической тирании, но ее обязательным контекстом будут обреченный героизм в неравном противостоянии и моральная победа побежденного.

Вот лишь два примера использования «метафоры Кербалы» в газетях двух крупнейших лакхнауских поэтов XIX в., Шейха Имамбахша Насиха и Хайдара Али Атиша:

*Буланд хэйн алам-ах шор-с матам хэ.
Гам-с фирак се гхар мен мере мухаррам хэ.
Поднялись знамена скорби, крики матама.
Мухаррам пришел в мой дом от тоски в разлуке.*

(цит. по [Шабикул Хасан, 1974, с. 90]).

В бейте Насиха есть основные образы *марсин* — «знамена скорби», т.е. знамена имама, выносимые на поле боя, «крики *матама*», т.е. траурное оплакивание. Они же входят в поминальный ритуал мухаррама. Для Насиха все эти атрибуты религиозного траура ассоциируются с разлукой с возлюбленной. Принадлежавший к наиболее изощренному и рафинированному стилю лакхнауской поэзии, Насих парадоксально трактует оппозицию «*захир*—*батин*»: то, что кажется религиозной, благочестивой скорбью, оказывается любовной тоской. Метафора мухаррама, пришедшего в «отдельно взятый» дом поэта, придает бейту иронический подтекст, столь характерный для поэзии «индийского стиля».

Трактовка Атиша значительно традиционнее:

*Лала-о-гул хэйн замин пар то фалак пар хэ шафак.
Ранг кья кья хуэ хун-с шахада се пайда.
Тюльпан и роза на земле, закат на небесах:
О, сколько красок родилось из крови шахады!*

(цит. по [Абдус Салам, 1977, с. 86]).

В *марсин*, как и в настоящем эпосе, силы природы «заодно» с героями: звери и птицы молятся вместе с Хусейном, земля стонет и дрожит во время боя, небо плачет кровавым дождем, и зловещим багрянцем окрашивается закат. «Кровавый закат» — неперенный устойчивый образ элегии, который и использует Атиш. Однако для поэта семантическое кольцо этого бейта строится на уже известной нам оппозиции «смерть — вечная жизнь». Поэтому кровь мучеников красит мир в радостные тона расцвета и надежды, рождая на земле цветы и придавая всему сущему яркие краски.

В поэзии XX в. «метафора Кербалы» стала закономерно приобретать политическое звучание. «Кербала» — это знак национально-освободительной борьбы Индии против британского колониализма, символ социальной революции, демократических реформ в тоталитарном Пакистане и т.д. Поэтому «Хусейн» олицетворяет собой революционера и бунтаря, а «Йазид» — британских колонизаторов, международный империализм, диктатора Зия ул-Хакка и многое другое, в зависимости от политической ориентации поэта.

Примером политизации «метафоры Кербалы» может служить газель крупного поэта нашего века Хасрата Мохани (1875—1951):

*Даур-с хаят айсга катил-с каза кс бад.
Хэ ибтида хамари тери нитсха кс бад.
Катл-с Хуссйн асл мсн марг-с Йаизид хэ.
Ислам зинда хотя хэ хар Кербала кс бад.*

Жизнь возродится, умрут палачи.
Наше начало — в вашем конце.
Убийство Хусейна на деле — смерть Йазида.
Ислам остается живым после каждой Кербалы.

В двух этих бейтах сконцентрирована сущность главной семантической оппозиции *марсин*: «кажущееся» и «истинное». Полисемантичность газели как жанра не дает читателю (слушателю) возможность однозначно интерпретировать тему стихов как «традиционную» или «политическую». Лишь только то, что мы знаем о Хасрате, активном деятеле антибританского движения, авторе гражданской лирики, дает ключ к трактовке цитированных бейтов. Безусловным указателем социальной окраски бейтов являются и слова «после каждой Кербалы» («*хар Кербала кс бад*»), обобщающие уникальную в своем роде трагедию исламского предания до некой жизненной закономерности.

В стихах младшего современника Хасрата Фирака Горакхпури политическая подоплека «метафоры Кербалы» выражена эксплицитно:

*Хун шахид ка тирс адж хэ зсб-с дастан.
Нара-и инкилаб хэ матам-с рафтаган нахин.*
Сегодня кровь мученика украшает твою повесть.
Это лозунг революции, а не скорбь по убитым.

Кровь *шахидов* всегда ассоциировалась с *матамом*, и для Фирака это «явный» (*захир*) аспект темы. Новое время («сегодня») изменило традиционные представления, и скорбь оказалась лозунгом революции (*батин*). Тем не менее предпосылки к этому социологизированному подходу существовали и в *марсин*: кровь способна украсить, оживить, поскольку гибель мучеников сулит будущим поколениям надежду.

Похоже, что для каждого поэта урду XX в. существует своя собственная «Кербала», но есть и нечто общее для всех: мученичество за веру — *шахада* как бы вычленяется из чисто религиозной сферы и переносится в область политики, социальных отношений и психологии — в область «посюстороннего». В последние двадцать лет группа пакистанских поэтов условно «молодого» поколения обратилась к экзистенциальному содержанию кербальской трагедии, представляя ее как извечный цикл, где человек поставлен перед выбором: пострадать за идею или выжить ценой позорного компромисса. Так формируется новая семантическая оппозиция современного варианта *марсин*.

В стихотворении известного поэта Ифтихара Арифа (р. 1943) «Все едино» («*Эк рух*») оппозицией гибели мучеников становится «мол-

чание» («санната») и «терпение» («сабр»), качества отнюдь не героические:

На берегах ли Евфрата, какой ли иной реки
Одинаковы все полки, одинаковы все мечи.
Свет, попираемый конским копытом,
Свет с реки, заливающий поле брани,
Пугающий свет горящих палаток —
Этот пейзаж одинаков повсюду.
Вслед за тем тишина наступает.
Она поглощает призывы знамен, гром барабанов.
Молчание — голос жалобы, голос протеста.
Речь его не нова, это старая-старая песня.
Ибо во все времена все тот же лик у терпенья.
На берегах ли Евфрата, какой ли иной реки
Одинаковы все полки...

[Ариф, 1983, с. 52].

«Евфрат», «полки», «конские копыта», «горящие палатки», «знамена» — все это слова из арсенала *марсии*, совершенно однозначно очерчивающие тему этого *назма*. Однако мотив молчаливого терпения, тихого сопротивления вечному, как мир, насилию совершенно противоречит традиции шиитской элегии. Это мироощущение современного человека, попавшего в ситуацию выжидания, разрыва между желанием и действием, разочарования в идеалах, столь характерную для постмодернистского сознания.

Вернемся, однако, к классической *марсии* урду. Следует отметить, что герои элегии, реально жившие арабы VII в., ведут себя, как авадхские аристократы XVIII—XIX вв. Их обращение друг с другом, одежда, обычаи и речь подчинены требованиям лакхнауского этикета-*такаллуфа*. Благодаря такому анахронизму события арабской истории были максимально приближены к индийской действительности, что дало аудитории возможность идентифицировать себя с персонажами предания. Всякий индийский мусульманин, испытывавший превратности судьбы, мог отождествить свой удел с трагическим жребием «шаха *шахидов*», что афористично выразил последний из живущих классиков поэзии урду Али Сардар Джафри:

*Дарияйс хун хэ эк бехта хэ,
Джис ке сахил бадалте рахте хэйн.
Вохи талвар аур вохи мактал.
Сирф катил бадалте рахте хэйн.*

Одна течет кровавая река,
Лишь берега сменяются.
Одни и те же меч и плаха,
Лишь палачи сменяются.

Уже говорилось, что *марсия* не привлекала внимания европейских исследователей, считающих ее неоригинальной и однообразной по сравнению с *касыдой* и *маснави*. Сопоставление с газелью, даже по мнению индийских исследователей, доказывает «эстетическую примитив-

ность» шиитской элегии [Масих уз-Заман, 1968, с. 165]. Но *марсия* немыслима без ритуала, в частности без *маджлиса*; ее бытование в традиции невозможно вне мастерства *марсияхвана*, и ни одному ценителю или знатоку поэзии урду не пришлось бы в голову читать сборник *марсий* (*мираси*) с начала до конца, как диван газелей. Каждая элегия была приурочена к конкретному дню траура подобно тому, как христианская литургия использует определенные главы Священного Писания соответственно церковному календарю. Так, в пятый день мухаррама читаются *марсии*, посвященные подвигам и гибели старшего сына имама, Али Акбара. Рецитации шестого дня, вызывающие потоки слез у аудитории, чтят память невинного младенца Али Асгара, убитого в объятиях отца. В седьмой день *марсияхваны* поминают юного Касима, незадолго до смерти вступившего в брак с Сакиной, но не успевшего вкусить счастья супружества. *Марсии* восьмого дня рассказывают о героизме Аббаса, настигнутого вражеской стрелой в момент, когда он нес воду из Евфрата изнемогавшим от жажды родным. В элегиях девятого мухаррама важное место отводится богатырскому коню Хусейна, Зу-л-Джанаху, разделившему участь своего хозяина, и т.д.

В этом смысле каждая *марсия* в высшей степени оригинальна и уникальна, как всякий ритуальный текст, в котором эстетические и обрядовые функции представляют единое целое. События предания как бы постоянно «восуществляются» в настоящем, свидетелями чему становятся члены общины, и потому вызывают столь живой и эмоциональный отклик слушателей. В языке урду засвидетельствована эта связь тем, что заимствованное из арабского слово *шахид* обозначает и «свидетеля», и «мученика».

У *марсии* и ее персонажей в запасе вечность, которой не страшны повторы и кажущееся однообразие. Безусловно, шиитская элегия на урду, самые общие представления о которой мы пытались дать в этой статье, со временем станет предметом серьезных исследований ученых, которые увидят в ней не только лежащую на поверхности доктринальность и проповедь *шахады*, но и развитую поэтику, столь значимую для понимания художественного самосознания индийских мусульман.

Литература

- Абдус Салам, 1977. — *Абдус Салам Шах*. Дабистан-е Атиш (Школа Атиша). Дели, 1977.
 Анис, 1977. — Анис ке марсие (Марсии Аниса). 2 т. Изд. Салеха Абид Хусейн. Дели, 1977.
 Ариф, 1983. — *Ариф Ифтихар*. Микр-е доним (Расколотое солнце). Лондон, 1983.
 Масих уз-Заман, 1968. — *Масих уз-Заман*. Урду марсие ка иртика (Развитие марсии на урду). Лакхнау, 1968.
 НAIM, 1983. — *Naim C.M.* The Art of the Urdu Marsiya. — Islamic Society and Culture. Delhi, 1983.
 Наранг, 1986. — Саныха-е Кербала батоур шери истиара (История Кербалы как поэтическая метафора). Дели, 1986.

- Сиддики, 1955. — *Сиддики Абул Ланс*. Лакхнау ка дабистан-е шаири (Лакхнауская школа поэзии). Лахор, 1955.
- Суворова, 1989. — *Суворова А.А.* Роль полемии в классической литературе урду. — Литературы Индии. М., 1989.
- Шабикул Хасан, 1974. — *Шабикул Хасан*. Насих: таджзия-о-такдир (Насих: анализ и биография). Лакхнау, 1974.
- Шибли Нумани, 1982. — *Шибли Нумани*. Муазна-е Анис-о-Дабир (Сравнение Аниса с Дабиром). Дели, 1982.

Символика твердой и жидкой субстанций в современной непальской поэзии

I

Традиционной основой современной непальской поэзии является сложная религиозно-философская система, возникшая как результат взаимодействия различных учений и школ, в частности, появившейся вначале в Индии и распространившейся затем в Китае, Японии, Тибете и Непале махаянской ветви буддизма.

Официально религией Гималайского королевства Непал является индуизм, что закреплено конституцией страны: «Непал — это единственное монархическое и суверенное индуистское государство» [Синх, с. 70]. Более того, в конституции особо оговаривается, что «во главе государства не может стоять король, не являющийся адептом индуизма» [Конституция, с. 17]. К этому можно добавить, что любая коронованная особа из царствующей сейчас династии Шахов считается земным воплощением одного из главных божеств индуистского пантеона — Вишну. Однако сказать, что государственной религией страны является индуизм, — это практически не сказать ничего, поскольку, как известно, индуизм чрезвычайно многослоен в философском и в теистическом планах. Что же касается его непальского варианта, то, хотя монархи страны считались *аватарами* Вишну, значительно большее распространение по сравнению с вишнуизмом здесь получил шиваизм.

Именно в Непале, недалеко от столицы Катманду, расположен храм Пашупатинатх, святилище Шивы в облике покровителя всего живого — Пашупати. Этот храм и поныне является индуистской Меккой — местом паломничества адептов индуизма, проживающих в любой стране мира. В самом Непале, однако, еще большей популярностью пользуется Бхайрав — божество, олицетворяющее ярость и разрушительное начало всемогущего Шивы.

С культом Шивы связан и широко распространенный в Гималайском королевстве шактизм с его почитанием женской энергии — *шакти*, которая творит мир. Кроме этого, как мы говорили, в Непале существенную роль играет буддизм. Судя по эпиграфике, он имел широкое хождение еще в V в. н.э., причем наибольшим влиянием обладала школа, которая более свободно трактовала первоначальную доктрину и пропагандировала «широкий путь» достижения нирваны — *махаяну*. Позднее под влиянием шактизма в буддизме махаяны возникло новое течение, *баджраяна* — своеобразная форма буддийского тантризма, в котором особенно почитается женское начало и действует своя, отличная от ведической, ритуальная практика и магия.

С шактизмом связан и своеобразный непальский культ живой богини-девственницы Кумари. В облике Кумари почитают покровительницу центральной непальской долины — богиню Таледжу (она же священная мать-Девы), которую, как рассказывает легенда, обидел последний раджа неварской династии Малла, за что и был наказан потерей трона.

Ко всему этому следует добавить, что на базе той или иной религиозно-философской школы время от времени возникали различные секты, вроде более ранней секты *натхов* или появившейся в XVIII в. секты *сантов «джосмани»*. Признавая в качестве пути освобождения от оков бытия путь поклонения божеству — *бхакти*, санты настаивали на равном праве всех обращаться к богу, что приводило в конечном счете к отрицанию кастового неравенства. О степени влияния секты *джосмани* говорит тот факт, что членом этой секты был король Рамбахадур — внук основателя династии Шахов, при правлении которого учение *джосмани* получило государственный статус.

Наконец, еще один важный момент. Все эти многочисленные направления и течения достаточно мирно сосуществуют и в нынешнем Непале. Более того, они взаимопроникают друг в друга, поэтому многие божества и святыни равно почитаются адептами буддизма и индуизма. Святой Матсьендранатх, например, один из 84 легендарных *натхов*, почитаемый неварами-индусами, считается буддистами манифестацией боддхисаттвы Авалокитешвары, в буддийский пантеон входят многочисленные Бхайравы (по мнению известного исследователя Непала Сильвена Леви, число различных вариантов этого бога ужаса достигает пяти миллионов) и т.д.

Таким образом, современное религиозное пространство Непала очень обширно. Многочисленные верования, святыни, божества, их культы, связанные с ними ритуалы, символика — все это неисчерпаемый источник ассоциаций для современной поэзии и изобразительного искусства, неизменно тяготеющих к традиции. Один характерный пример: символом «*шакти*» — животворящей энергии в шактизме считается «*йони*» — матка, «резервуар для всего сущего». В период творения мира — «*марга*» она распространяет из себя все многообразие мировых форм, а в период «свертывания» мира, «*пралая*» — поглощает их и, следовательно, уничтожает. Именно этот символ стал ключевым у непальских поэтов представительной модернистской группы «Ральфы» (60-е годы XX в.), стремящихся передать идею тождества бытия и небытия. Именно *йони*, производящая на свет «небытие», становится для них отправным пунктом символического ряда, связанного общей семантикой «нерождения», «недоношенной жизни», «выкидыша».

Характерно, однако, что сущностные ассоциативные связи современной непальской поэзии, определяющие в конечном счете семантику ее образной системы, гораздо больше относятся к традиционным философским представлениям, которые изначально утверждают недualьную модель мира. В Непале и поныне непререкаем авторитет *адвайты веданты* Шанкары с ее онтологической концепцией единства бытия, признаю

нием божественной сущности — *брахмана* — единой и всепроникающей реальностью и иллюзорности видимой множественности мира. Сюда же примыкает и махаянская ветвь буддийской философии, которая придерживается по существу аналогичных взглядов на недвойственную природу мира, полностью отрицая реальность «проявленного бытия».

Не менее значим и принцип амбивалентности сущего, ощутимый в трактовке отдельных божественных сил. В Непале, как и в Индии, считают, что женская творческая энергия *шакти* также включает в себе два противоположных начала, сменяющих друг друга, и это является залогом гармоничного развития вселенной.

Особенно наглядно это видно на примере персонифицированной ипостаси *шакти*, почитаемой как «великая мать верующих», — Девы. Поскольку, как мы отмечали выше, *шакти* созидает в период творения мира и уничтожает созданное ею в период свертывания мира, ей свойственна бинарная функция: дарования жизни и обречения на смерть. Соответственно Дева выступает в параллельных, противоположных по своей сущности мифологических ликах:

Дурга	—	Ума
Кали	—	Гаури
Шьяма	—	Парвати,

где первые компоненты олицетворяют уничтожение — смерть, а вторые созидание — жизнь.

Оппозиционность, противопоставленность двух начал характеризует и сущность живой богини-девственницы Кумари, непальский культ которой достаточно уникален, хотя имеет и известные аналоги в других мифологических системах индийского ареала.

Непальская Кумари обладает благодаря своей девственности нерастраченной могучей созидательной энергией, почему и может выступать в роли покровительницы и защитницы жителей непальской долины. Вместе с тем она и грозное, мстительное начало, несущее идею смерти и уничтожения. Не случайно нынешние правители из династии Шахов, памятуя о страшной участи, постигшей их предшественников — Малла, поклоняются живой богине, которая во время праздника Индраджатра ставит королю на лоб благословенную красную *тику*.

Любопытно, что в тамильской мифологии есть своя божественная девственница с таким же именем Кумари-Дева, которое является одним из имен местной богини Коттравей — властительницы района палей — мифопоэтической зоны, символизирующей опасность, страдания, смерть и в этой ипостаси совпадающей с образом Кали-Дурги общендийского пантеона. Вместе с тем, поскольку, согласно древнетамильским воззрениям, «девственность есть высшая степень концентрации сакральной энергии — могучая потенция созидания и разрушения», Коттравей производит на свет бога Муругана, связанного «с возрождением производительных сил природы, со свежей растительностью, с

лесом, полным цветочных ароматов... воплощающего собой энергию жизни» [Дубянский, с. 31—33].

Список подобных примеров можно продолжить, ибо представление о неразделимости, взаимопроникновении противоположных начал, амбивалентности явлений скорее правило, нежели исключение, для мифопоэтического мышления народов Индии и Непала¹. Однако подобные взгляды вовсе не препятствовали поэтической мысли использовать бинарность как принцип противопоставления онтологически соответствующих друг другу понятий.

Более того, бинарные оппозиции, несомненно, несут идею аксиологического противопоставления и благодаря этому становятся опорными структурными рядами поэтического текста.

Попробуем показать это на примере современной поэзии, которая в силу особенностей исторического развития страны обретает статус современной, т.е. освободившейся от норм средневекового мышления, лишь в 30—40-е годы нашего столетия. Именно в это время в результате знакомства с европейской культурой, стимулирующей также обращение к собственным фольклорным истокам, эта литература проникается идеями автономии личности, самоценности ее земного существования, подвергает сомнению примат интуитивного, мистического познания, корректирует традицию в плане ее мировоззренческих, этических установок, критически пересматривает, а то и вовсе отвергает систему нормативной поэтики.

Все сказанное выше не означает, однако, разрыва с религиозно-философской традицией. Анализ показывает, что современная литература во всем многообразии течений остается верна своей исторической памяти, но благодаря контактам с европейской культурой, базирующейся на иных онтологических и гносеологических ценностях, эта традиция обретает новые, подчас весьма неожиданные повороты, что непосредственно сказывается на образной системе, ее семантических сдвигах.

Рассмотрим два наиболее репрезентативных направления современной поэзии Непала:

1) своеобразный романтический ее вариант, представленный прежде всего выдающимся поэтом Лакшмипрасадам Девкотой, который, обратившись к опыту английских романтиков непосредственно, а также познавая их поэтические установки через индийских чхаявадистов и Тагора, пришел в философском плане к утверждению самоценности и неповторимости личности, значимости ее действий (среди которых главными считаются самосовершенствование и «служение», приводящие

¹ Непальцы имеют все основания считать Веды, Упанишады, а также творения древнеиндийской эпической мысли — «Махабхарату», «Рамаяну» и пураны, являющиеся основными источниками мифологических представлений, своим классическим наследием, поскольку в целом эти памятники отражают раннюю нерасчлененность культур обширного ареала, а впоследствии многие из них, в частности знаменитые древнеиндийские эпосы, нивелировали эти культуры в своей многослойной структуре.

к достижению высоких идеалов), а в эстетическом — к осознанию права художника на индивидуальное видение и выражение.

Главным наставником провозглашалась природа (Девкота говорил, что он учился по краснопестковой книге розы). Являя бесконечное многообразие форм, природа учила избегать повторений. Она никогда не останавливалась в процессе обновления и этим давала понять, что красоту нужно схватывать и передавать не в статике, а в движении, забывая об ограничениях строгого канона, повинаясь лишь своему, сугубо индивидуальному эмоциональному ощущению.

2) «Новую поэзию» — сложный поэтический конгломерат, пришедший на смену непальскому романтизму. Новые поэты уже иного, чем Девкота, поколения относятся к идее служения, самоотдачи с изрядной долей скепсиса. Личность для многих из них теряет свою самоценность и, более того, подлинность, поэтому бытие становится для них небытием, соответственно жизнь — прекращенной жизнью, выкидышем.

Поэтическая реакция «новых» на подобную ситуацию, когда жизнь в лучшем случае — выживание, имеет широкий диапазон: от абсолютизации зла до провозглашения действия, движения, стремления к изменениям главными критериями подлинного человеческого существования.

Художественная система «новой поэзии» построена на принципиально ином типе взаимосвязей человека с природой. Собственно, расторжение единства этих двух начал является главным принципом, который обуславливает изменения данной системы на всех уровнях. Появляется установка на новые источники поэтических ассоциаций: повседневное бытие в его предметности, мир научного техницизма с его реалиями; наблюдается повсеместное приземление прежде высокого уровня образности посредством шокирующих прозаизмов, стремление к эпатажу читателя и т.п.

Между тем все это не мешает природе и ныне быть активным участником поэтического процесса. Правда, теперь природные образы передают, преимущественно, не естественное, слиянное с природой бытие, а существование городское или становятся элементами, формирующими негативную эстетику, когда прекрасный лик природы предстает в нарочито искаженном, обезображенном виде.

Многоаспектное исследование современной поэзии Непала показало, что при всех отличиях романтической и «новой» поэтической систем, во всей сложности их ассоциативных, образных связей, семантические поля символов, используемых практически всеми поэтами, образуются вокруг одного из двух элементов довольно ограниченного числа бинарных оппозиций, в основе которых, что чрезвычайно важно, лежит представление о положительном и отрицательном началах. Не случайно поэтому, одной из наиболее емких, наделенных обобщающим значением, является оппозиция «истина — ложь». С нее мы и начнем перечисление:

истина		ложь
суть	—	форма
свобода	—	связанность, вынужденность
бесмерное пространство	—	ограниченное, замкнутое пространство
человеческая открытость, альтруизм	—	человеческая закрытость, эгоизм
беспредельность во времени	—	ограниченное время, миг
вечность, непрерывное течение времени	—	временная дискретность, расчлененное время
непрерывное движение	—	остановившееся движение
постоянство состояния	—	изменяемость состояния (колебания, сомнения)
жидкая субстанция	—	твердая субстанция
наполненность	—	пустота
свет	—	тьма
целое	—	часть

Отметим сразу же, что было бы большой натяжкой выписывать в этом перечне главные и второстепенные семантические оппозиции содержательного плана, ибо все они в известной степени синонимичны друг другу, являясь различными аспектами самого емкого противопоставления «истина — ложь». Хотя на первый взгляд можно было бы предположить, что данная система базируется на вполне реальных признаках, характеризующих пространство, время и даже физическую сущность вещей и явлений, все компоненты этих опорных конструкций структуры поэтического текста достаточно абстрактны. Это объясняется прочными связями даже самой современной поэзии Непала с традиционной религиозно-философской мыслью, с исконными взглядами на мироздание, цель и предназначение человеческого бытия, характер ценностей.

В поэтических текстах элементы приведенных выше опорных рядов реализуются либо как изначальные абстрактные понятия: суть — форма, наполненность — пустота и т.д., либо как их образная конкретизация, причем количество образов в различных семантических полях весьма ограничено.

Соотнесенность данных бинарных оппозиций с традиционными религиозно-философскими воззрениями определила и изначальную линию водораздела между левым вертикальным рядом понятий, располагающихся под обобщающим определением «истина, истинный», и правым рядом, расшифровывающим понятие «ложь, ложный». Нетрудно заметить, что это водораздел между трансцендентной и эмпирической сферами².

² В этом отношении можно отметить полное совпадение с древнеславянской системой, где все многочисленные противопоставления, базирующиеся на цветовых, локаль-

Однако в приложении к современной непальской поэзии подобное абсолютное противопоставление теряет свой смысл. Понятия «истина» и «ложь» все более прочно обосновываются в земной жизни, отражая идею об истинном и ложном величии человека, о значении интровертности и экстравертности его действий для социальных сдвигов или просто для определения меры его личностной состоятельности.

Тем не менее дешифровка общего символического кода возможна только при учете традиционной философской трактовки категорий, выступающих в качестве компонентов опорных рядов, и их взаимообусловленности. В частности, противопоставление «жидкое — твердое» проявляется только в контексте семантических связей, характерных для таких пар, как «часть — целое», «движение — статика», «пустота — наполненность».

Выбор в качестве объекта исследования бинарной оппозиции «жидкая — твердая субстанции» отнюдь не случаен, поскольку для ее компонентов характерны достаточно обширные семантические поля, в которых возникает сравнительно большое количество конкретных образов. Анализ последних позволяет добавить кое-что новое в аналогичные противопоставления других культурных традиций, возникших на иной мифологической почве, и тем самым, с одной стороны, подтвердить универсальность, типологичность явлений, а с другой — выявить их локальную специфику.

Когда идет речь о жидкой субстанции, прежде всего имеется в виду, конечно, вода, влага. Посмотрим, каковы обобщенные данные об этом понятии, основанные на фактах различных мифологических систем. Как пишет С.Аверинцев:

«В самых различных мифологиях вода — первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса: ср. встречающийся в большинстве мифологий мотив подъятия мира (земли) со дна первичного океана <...>

Вода — это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения. Но зачатие требует как женского, так и мужского начала; отсюда два аспекта мифологемы воды» [Мифы, с. 240].

Выступая как аналог материнского чрева, вода может отождествляться с землей или другим воплощением женского начала. Вместе с тем вода выступает и как оплодотворяющее мужское семя, дающее земле способность рожать. С другой стороны, вода как влага вообще выступает «эквивалентом всех жизненных „соков“ человека — не только тех, которые имеют отношение к сфере пола и материнства, но прежде всего крови» <...> «В то же время водная бездна или олицетворяющее

ных, пространственно-географических и других признаках, со специфически ритуальной точки зрения входят в более общее противопоставление «сакральный — мирской» [Иванов, Топоров, 1965, с. 180]. Характерно, что К.Левин-Строс в своих исследованиях также неоднократно обобщает систему прочих многочисленных оппозиций противопоставлением «сакральный — профанный».

эту бездну чудище — олицетворение опасности или метафора смерти (...водяной, русалки и т.п.)» <...>

«Соединение в мифологии воды мотивов рождения и плодородия с мотивами смерти находит отражение во встречающемся во многих мифологиях различении живой и мертвой воды, животворящей небесной воды и нижней земной, соленой воды, непригодной ни для питья, ни для орошения...» [там же].

Все эти положения в той или иной степени характерны и для непальской мифологии (мы имеем в виду комплекс мифологий разных народностей, населяющих эту страну). Об этом говорят и фольклорные источники, и актуальные и в наши дни обычаи и ритуальная практика, и, наконец, та самая современная поэзия, которая при первом чтении поражает своим соответствием мировому поэтическому авангарду.

В частности, в Непале, как и в Индии, бытует космогонический миф, согласно которому на заре мироздания повсюду были воды Мирового океана. Когда же созидатель Брахма сотворил первое живое существо, вокруг не оказалось ни клочка суши, куда можно было бы поместить его. И тогда из ноздри Брахмана появился маленький белый кабан Вараха. Вначале кабанчик был всего с большой палец, но он тут же начал расти и вскоре достиг размеров огромной горы. Тогда Вараха с громким криком нырнул в глубокую воду, а когда он снова появился на поверхности, на клике у него была земля, поднятая со дна Мирового океана. С этого момента начался новый период существования мира, который своим появлением обязан белому кабану, почему и называется он «*швет-вараха-кальпа*», т.е. «космический период белого кабана».

Этот миф в том или ином варианте бытует и у различных этносов в Индии. Однако только в Непале можно встретить его реальное воплощение. На севере страны, в долине Покхара, расположенной на границе с Тибетом, есть горное озеро, в центре которого находится небольшой островок, образовавшийся из той самой, поднятой со дна океана, плодородной почвы, которую непальцы почитают как богиню земли — Притхвимата. Не случайно построенный на острове небольшой храм посвящен Варахе, поскольку он совершил этот подвиг и освободил Притхвимата из водяного плена.

Проекция общиндийского мифа на непальскую реальность имеет место и тогда, когда речь идет о появлении плодородной земли в результате осушения горных озер. В Ригведе говорится о том, что царь богов Индра, убив дракона Вритру, с которым связаны атрибуты молнии и грома, рассек горы и пустил струиться семь рек.

По очевидной аналогии с этим действием Индры отличающийся неземной силой непальский святой Манджушри дал жизнь центральной долине Катманду, разрубив мечом гору и спустив воды озера, которое затопляло земли, где впоследствии были возведены три самых крупных города страны.

Пожалуй, именно в подобных непальских мифах особенно ясно проявляется двоичное противопоставление:

земля — земная вода,

где первый компонент наделен положительным смыслом, а второй соответственно отрицательным, поскольку он не связан с прагматическими целями человека. Это противопоставление реализуется в длинной цепочке образов:

земля — плодородная почва, поле, то, что способно дать жизнь, способность порождать, рождение, дарование жизни, жизнь;

земная вода — неподвижность, непрозрачность, таящая опасность глубинности, застойность, гниение, сокрытие того, что способно даровать жизнь, убийство жизни, смертоносность.

Подобной непальской «земной воде» как нечистому, неживотворному началу соответствует древнеславянское «болото» и близкая ему своими характеристиками черная морская бездонная пучина, которая противопоставлялась, по всей видимости, обозримому синему открытому морскому пространству. Не случайно существует мнение, что «выбор одного из индоевропейских названий водного пространства для обозначения моря в положительном смысле, по-видимому, сопровождается развитием значений первоначального западно-индоевропейского названия моря, переосмысленного как название стоячих вод, болота» [Иванов, Топоров, 1965, с. 114].

В славянской фольклорной традиции «болото» как средоточие застойной, гнилой воды противопоставляется ритуально чистой или проточной воде. Это абсолютно естественное противопоставление интересно не само по себе, а своей синонимичностью основной оппозиции:

доля, жизнь — недоля, смерть [Иванов, Топоров, 1965, с. 156].

Для непальской традиции это противопоставление также актуально, что сказалось и на семантике образности «новой поэзии», однако последняя прибегает в основном к первому, наделенному положительным значением компоненту, широко используя разветвленную символику чистой водяной глади, воды проточной, наполняющей жизненной силой.

Приведем несколько примеров, и первый из них — лирическое стихотворение талантливого мэтра «новой поэзии» Шерчана Бхупи.

Я получил
Голубое приглашение
Твоей кожи
И, облачные плавки
Повесив на линии горизонта,
Бросился в твою воду
И нырнул в глубины твои,
Необъятные, как небо.
Ты растворила меня
Всего в себе,
Отбросив туманы,

Поднявшись волной,
Чистое прозрачное озеро.
Как радостно смеется теперь
В твоих объятьях
Мое избавленное от жара
Солнце...

[Шерчан Бх., с. 42]

Вся символика здесь абсолютно прозрачна: благость ничем не замутненной голубой прохладной воды — свежесть истинного глубокого чувства. Именно она способна избавить от иссушающего жара солнца — неутоленной страсти и тем самым даровать покой и гармонию душевным и физическим ощущениям, душе и телу, самому человеческому существованию.

Налицо и очевидная связь символа, к которым прибегает автор, с эротической метафорикой воды. Последняя выступает здесь как «аналог материнского лона и чрева», которая в «священном браке с небом», отбросив девическую стыдливость, со всем пылом страсти принимает в себя оплодотворяющее семя — залог продолжения жизни.

Не случайна поэтому здесь и метафора «отброшенные туманы», ибо «туман», «завеса», «пелена» символизируют в современной поэзии Непала и Индии (этот символ, в частности, широко используется Р. Тагором и является ключевым в его пьесе «Красные олеандры») препятствия, помехи, мешающие человеку познать естество, истину.

А вот как интерпретирует образ «голубого озера» лидер непальской модернистской поэзии «третьего измерения» Ишвар Баллабх.

Наклеив раскрытую ночь по всему небу,
Защепив пальцем за центр,
Из своего голубого озера
Смотрю на него,
Оборвав лепестки на цветке *гуранс*,
Разбив до крови луч об асфальтированную дорогу.
Окружность то сжимается,
То увеличивается.
Собрав воду небесной Ганги,
Собрав все кости
В своих глазах,
Там, где стою,
Собственный центр построю.

[Баллабх, 1974, с. 87]

Несмотря на крайнюю зашифрованность этого стихотворения, названного «Шаг сегодняшний — продвижение вчерашнее» (т.е. призванного донести идею бессмысленности движения вперед, прогресса), из него можно понять, что «голубое озеро», как и «влага небесной Ганги», наделено автором положительным значением, хотя сам он в этой абсурдной действительности, где безрассудно обрывают лепестки у цветка *гуранс* (рододендрон — символ Непала) и разбивают до крови луч (свет истины, истинного знания) об асфальт (символ искусственности, про-

тивника естества, безжизненности), не верит в реальность контакта с окружающим и считает единственно возможным интровертный путь существования, сохранение своего знания благого пути лично для себя.

Особенно репрезентативен в современной непальской поэзии символ двигающейся воды и противопоставленный ему символ остановленного течения. Они используются как романтиками, так и «новыми». Однако если романтическая поэзия прибегает в основном к символике непрерывно движущейся воды (развитие жизни), то «новые поэты» эксплуатируют второй символ, наделенный крайне отрицательным смыслом, ибо прекращение движения воды знаменует прекращение жизненного процесса.

Девкота, которому очень близок традиционный ассоциативный ряд «жизнь — движение»³, способствующий поэтическому восприятию жизненного процесса как круговорота воды, течения рек, насыщения дождевой влагой, вкладывал в слово «течение» самый широкий смысл, передавая им вообще процесс изменения, обновления (правда, только в применении к природной сфере). В его стихотворении «Весна», например, символ «течение» настолько всеобъемлющ, что включает все многообразие весеннего обновления природы.

Пришла весна, разбрасывая многоцветье красок.
Запела в свежей листве
Двусложную песнь кукушка.
Сладкое таинство леса.
Купается бабочка в рождающихся волнах
Непрезойденного искусства.
Какое исполненное красоты,
Прохладное течение!

[Девкота, с. 33]

«Текущая река», как и «голубое озеро», посылающее «голубое приглашение своей кожи», часто ассоциируется во всей современной непальской поэзии с образом возлюбленной. Причем диапазон чувств, которые испытывает влюбленный, достаточно широк: от страстного порыва и меланхолической грусти до глубокого раскаяния в своей неверности. Последний мотив особенно актуален, так как возникает он обычно, когда «текущая река — возлюбленная» олицетворяет родину, а покинутая любимая — покинутый родной край. Эта тема новобранца «лахоре» всегда была животрепещущей для Непала, поставлявшего в Великобританию и ее колонии, а позднее в страны Британского содру-

³ Это представление формируется еще в рамках различных религиозно-философских учений древности. Достаточно сослаться на классическую доктрину *санкхьи*, которая рассматривает *пракрити* (природное начало) как потенцию бесконечного многообразия мировых явлений и сил. Это выражается и в термине-эквиваленте *пракрити* — «авьякта» («непроявленное»). Таким образом, в *пракрити* не проявлен, т.е. скрыт весь мир — *вякта* («проявленное») [Санкхья-карика 15—16, 56 и др.] (*samkhya-karika*). Иными словами, жизнь есть движение, бесконечный процесс проявления созидательной потенции *пракрити* в бесконечном многообразии форм.

жества идеальных солдат-гуркхов. Не потеряла она своей остроты и в наши дни, когда молодые непальцы поставлены перед выбором: влачить нищенское существование на родине или покидать ее ради заработка, цена которого порой — человеческая жизнь.

Так возникает еще один ассоциативный ряд (который является лишь семантической детализацией более общего ряда «текущая вода — жизнь»):

Текущая река — возлюбленная — родина — жизнь. Отчуждение от текущей воды — вынужденное расставание с возлюбленной — потеря родины — потеря жизни.

Как правило, ткань стихов, несущих подобную идею (она может проявляться дополнительными символами, в частности — символикой разбитого зеркала), насыщена именами героев известных мифов, локальной топонимикой, что призвано привязать текст географически, придать ему большую реальность и достоверность.

Проиллюстрируем это стихотворением талантливого «нового» поэта молодого поколения Динеша Адхикари, созданным им в 80-е годы и названным «Весть раскаяния волнам Ликху».

Спрыгнув с гор,
Пробиваясь в камнях,
Как будто достав билет
На спектакль,
Ты спешишь
На встречу со мной.
Вот прошла уже озеро Джата,
Добралась до устья Сирисе.
Прости меня, моя Ликху,
Что, сомкнувшись с тобой в объятье,
Не смог нашептывать тебе нежно,
Гладить и целовать твои волны,
Не смог ни разу вызвать твоей улыбки,
А ты готова в платок,
Где хранишь свои радости,
Собирать мои слезы.
Покинув родные места,
Ты спешишь мне навстречу.
Я же, бросив пайса в твоё лоно,
Пошел прочь.
Прости меня, Ликху,
Не смог я прыгнуть в тебя
С берега Ратмат,
Дразня Махадэва, гордого
Бесконечно любящей Сатидеви,
Плыть в потоке
На твоей бесконечно чистой груди.
Люби меня как своего, Ликху,
Хотя я за девятью хребтами,
За девятью реками
И утром, и вечером,
И днем, и ночью
В разбитом зеркале
Стремлюсь увидеть судьбу.

Люби меня как своего, Ликху,
Как лебедей, что в лунном свете
Несут на крыльях твое серебро.
Хоть за твои печали
Я в ответе,
Люби меня как своего, Ликху!

[Адхикари, с. 156]

Как мы отмечали, для «новых поэтов» течение, символизирующее процесс развития, обновления, также обладало положительным смыслом. Однако поскольку нынешнее человеческое бытие представляется им часто как «социальное небытие», жизненное нефункционирование, для их поэзии более характерны образы, несущие идею остановленного движения воды или «видимости течения», которая сама по себе абсурдна и поэтому адекватно передает ощущение абсурдности жизни, бессмысленности каких бы то ни было действий человека.

...Краткость моего достижения
Всего лишь скользнувший поцелуй
Выхваченный у облапанной девки
Бессмыслица
Пока вынашивают под сердцем его сына
Погружение лишь в каждый миг
Видимость конца у реки
Не имеющей течения
Описание глубины
Тем кто держит поток на ладони.

[Баллабх, 1974, с. 52]

Символике этих строк поэмы Ишвара Баллабха, уже само название которой — «Пусть распускаются, пусть не распускаются цветы огня» говорит о потерянности поэта, его отстраненности от того, что происходит вокруг, поскольку он убежден в своем бессилии что-либо изменить в себе и окружающих, полностью соответствуют символы поэмы «Человек с протянутой рукой», принадлежащей перу второго лидера той же поэтической группы «Третье измерение» Байраги Каинла. Однако температура этих произведений, определяемая степенью эмоционального напряжения автора, различна.

Хоть я себя отправляю на битву
Внутри скрыта дилемма
Бросить ли в пролив мощного пламени
Тошнотворные параллели мерзостей
На карте жизни
А затем туда же
И вызывающую ярость
Серость бессилия
В глазах этого человека
Протягивающего руки
В море глаз этой юной беспомощности
Ледяное прикосновение этих глаз
Прячет в ладонь реку Нил
И засскаст время в глыбе несуществования.

[Адхуник, с. 322]

Итак, холодная индифферентность Ишвара Баллабха и горячечные, мучительные попытки Байраги решить проблему цели человеческого, и в первую очередь своего собственного существования. Как видим, авторская позиция нисколько не влияет на выбор символов. Наоборот, внутренний жар строк Байраги не мешает ему воспользоваться еще одним, достаточно распространенным «холодным» символом: прекращение движения воды, скованной льдом.

Если «течение — жизнь», «остановка течения — социальное небытие», то по логике вещей «бурное течение, поток» — это очень высокая степень активности социального бытия, а в условиях существования в рамках враждебной, неприемлемой действительности — «бунт». Эта логика находит полное подтверждение в поэтической практике «новых» поэтов самых разных направлений. Вот как это выглядит у Ядава Кхарела, оповестившего о своем кредо поэтической строкой «Кто ищет путей, далеких от ударов и контрударов, тому бессмысленно искать смысл жизни» [Кхарел, 1975, с. 8].

Сегодня яростные течения, водовороты
Разбивают скалы, ограничивающие море.
Сегодня люди в ярости на свое бессилие
Поднимаются по всей земле вопросительными знаками.

[Кхарел, 1972, с. 16]

Да и Байраги уже не в силах сдерживать себя, громко кричит о своем желании увидеть разрушительную силу потока. Это прекрасно иллюстрирует отрывок из его поэмы «Праздник танца *сабат*» (Байраги имеет в виду шабаш), который он объясняет как бешеный ритуальный танец, его участницы, девственницы, просили у бога Диониса оплодотворения.

Первая, оргиастическая, часть поэмы построена как имитация все убыстряющегося темпа танца, переходящего в вакханалию.

Там...там...там
Плоть погружается в плоть,
Глубже в крепнувшее объятье.
Я очищу юность в твоей мужской силе,
Преподнося цветок кустарника,
Пропитаю собой все поле.
Расстелив землю по всему полю комнаты,
Слизываю *синдур* со лба и губ,
Облизываюсь языком сатира —
Прими, прими!
Ах, пусть лопаются почки,
Пусть с грохотом обрушиваются потоки Багмати⁴ и
Из всех расщелин земли,
Разорвав плесу пустоты,
Пусть ворвется существование,
Аминь!

[Адхуник, с. 315]

⁴ Багмати — священная река Непала.

К сожалению, ограниченные рамки данной статьи мы не имеем возможности полностью дешифровать этот символически очень насыщенный отрывок. Обратим внимание только на образ пустоты, который имеет принципиальное значение для нашей темы, поскольку является компонентом семантической оппозиции «наполненность — пустота», тесно связанной с двоичным противопоставлением «жидкая — твердая субстанции».

Восприятие «наполненности» как положительной категории, несомненно, связано с религиозно-философской традицией.

Высшее божественное начало — Брахман испокон веков олицетворял идею вечности, неизменяемости, наполненности. Считалось, что эмблема Высокого духа — буквенное сочетание Ом(Аум), выражающее различные слои сущего и отождествляемое с тремя ведами и троебожием — Тримурти (поэтому медитативное его произношение уже в раннем индуизме могло заменять рецитацию вед), является символом полноты. Вот как Ом в качестве полноты бытия описывается в «Мандукье-упанишаде»: «Аум! Этот звук — все это. Вот его разъяснение: Прошедшее, настоящее, будущее — все это и есть звук Аум. И то прочее, что за пределами трех времен, — тоже звук Аум. Ибо все это — Брахман» (Мандукья-уп. 12) [Упанишады, с. 201].

Но это еще не все. «Наполненность» воспринимается как позитивное начало, поскольку Бог, Высшая душа, создает мир из собственного бытия, наполняя все живое своей сущью, жизненной силой, «соком», живительной влагой.

Эта божественная суть воспринимается также как любовь. Лакшми-прасад Девкота, кумиром которого был великий бенгальский поэт и мыслитель Р.Тагор, полностью разделял взгляд последнего на механизм создания индивидуальной души — *атмана*: «Наша индивидуальная душа отделилась от Высшей души не вследствие отчуждения, а от полноты любви» [Тагор, с. 159].

Непальскому поэту были поэтому близки и представления Тагора о двух уровнях человечности. Один — уровень абсолюта, который концентрирует в себе вселенскую любовь (и творит мир переполняющей его любовью), другой — уровень человека, который должен своим отношением к людям выявить любовь вечную, заложенную в нем изначально. Соответственно любовь, сострадание в идеале должны были переполнять чашу — сердце каждого человека и изливаться благодатным потоком, наполняя сердца и души других. Неудивительно поэтому, что и само сердце переводится метафорой в категорию «текущего», в результате чего возникает образ «растаявшего сердца», в котором себялюбие, корысть, ожесточение целиком уступили место любви, сочувствию, альтруизму.

Надо думать, что именно подобное восприятие процесса божественного творения мира привело к широкому употреблению в ориентированной на индуизм разноязыкой поэзии Индии и Непала метафор-символов, так или иначе связанных с благодатной живительной влагой,

текущей, наполняющей, глаголов «наполнять» и «пить, впитывать». Отсюда такие частые в стихах романтика Девкоты образы, как «лиана сердца, пьющая красоту — сок древа жизни»; «земля сердца, жаждущая влаги муссона жизни» и т.п.

Синонимом жизненной силы, любви становится, как видим, и красота. Показательно, что она воспринимается не как нечто характеризующее внешность, а как сугубо внутреннее качество, которому также присущи свойства: течь, вливаться, наполнять. Поэтому и обретают право на существование следующие строки Девкоты: «День за днем человек выпивал улыбку вечера. День за днем опрокидывал он пьянящую чашу. И это давало ему стимул жить. День за днем, день за днем» [Пандей, с. 56].

Приобщать к божественной сути — любви — красоте входило и в функции поэта, который в манифестациях Божественного начала видел выражение самого высокого, достойного подражания альтруизма и мыслил себя, более чем кто-либо другой, участником процесса творчества жизни, человеческой души. Его поэтическое слово, несущее идею альтруизма, истину о «служении» людям, само становится растаявшим, текучим. Так появляется метафора «жидкая, текучая поэзия», эстетически противопоставленная «твердой прозе», которая, по мнению Девкоты, имеет дело главным образом с событиями эмпирического бытия⁵. Не случайно свою функцию поэт сравнивает с функцией садовника:

Разбрасывая семена, возвращаю цветы,
Увлажняя их каплями растаявшего сердца.
Заполняю пространство удивительными красками,
Сладостную мелодию сада мечты
Наполняю льющимися звуками...
.....
Впитывая сок слез,
Улыбаются прелестные цветы поэзии.

[Девкота, с. 21]

Отдавая дань образу наполненности, непальские поэты-романтики, обращенные к поискам идеала, почти никогда не употребляли другой компонент этой оппозиции — «пустоту». Зато это с успехом сделали поэты модернистской ориентации, получив импульс в виде образа «полых людей» Т.С.Элиота и перетолковав в этом духе традиционную идею главы буддийской школы мадхьямиков Нагарджуны.

Последний считал материю, равно как и воспринимающее ее «Я», нереальной, иллюзорной. Вещный и духовный мир — не что иное, как пустота, нуль, *шунья*. И лишь незнание истины (*авидья*) заставляет полагать существующими вещи, которые на самом деле не существуют.

⁵ Компоненты данной оппозиции в известном смысле аналогичны используемым западноевропейскими романтиками в противопоставлении «поэзия души, природы — проза жизни». Однако существуют и значительные расхождения, вызванные различиями философской основы западного и восточного, в данном случае непальского романтизма.

«Новые поэты» взяли из доктрины *шуньявада* лишь это положение и осмыслили его в духе «пустых, полых людей» Т.С.Элиота, хотя, как известно, для Нагарджуны, верившего в «абсолютную реальность», *шуньята* — это и вечная основа, наполненная бесконечностью, из которой все появляется и в которой все исчезает. Иными словами, буддийский философ ни в коем случае не наделял эту категорию отрицательным смыслом. Для непальских же «новых» *шуньята* — один из самых эксплуатируемых символов, который передает трагизм их мироощущения.

Представление о реальности как о пустоте, «прислушиваясь к которой и люди превращаются в пустоту, в инертные нули», буквально понижывает творчество «новых поэтов», особенно модернистской ориентации. Для них *шуньята* становится символом безжизненности, конформизма, отсутствия способности сопротивляться, протестовать и даже просто задумываться над тем, что происходит вокруг. «Реальность — это пустота. Моя мать умерла — это реальность, и я, продолжая жить, умер — это тоже реальность... Реальность и мы — пустые, полые люди. Мы слишком росли в этом качестве в реальность, поэтому она и потеряла для нас всякий смысл» [Сето, с. 32].

Поскольку жизненная сила — это жидкая субстанция, то метафорически «пустота, опустошенность» образуется часто в результате вылившейся из какой-то емкости жидкости (в ее положительном варианте) — живительной влаги, питьевой воды, молока.

...В этом дворе преступников,
Утонувших в вязкой тени,
С душою ног
Связанных соглашательством,
Выливших глаза в отпечатки подошв.
Выплеснувших жизнь,
Перекатывающих туда и назад, туда и назад,
По обе стороны Найя сарак⁶,
Как пустые банки из-под воды.
Этих протягивающих руки людей
Схватить,
А затем размахнуться
И р-раз, р-раз
Хлестать каждого «Гитой»,
Зажигая в глазах звезду Арджуны!

[Адхуник, с. 323]

В этом отрывке из поэмы Байраги Каинла «Человек с протянутой рукой», в центре которой собирательный образ личности, олицетворяющей конформизм, соглашательство, покорное согласие со всем происходящим, есть два уровня образности: один, связанный с национальным культурным слоем; второй, сформировавшийся в границах авангардного поэтического мышления и связанный с общемировой культурой.

⁶ Главная улица столицы Непала — Катманду.

Для неспальцев, естественно, более понятен первый уровень, поскольку слова бога Кришны «Вставай, Арджуна!», обращенные к герою включенной в «Махабхарату» священной книги индуизма «Гиты» («Бхагавадгиты»), до сих пор воспринимаются как призыв к борьбе за праведное дело. В едином контексте с этим общедоступным образом проявляется и образ-антиномия другого уровня — «пустые банки из-под воды», который может быть дешифрован как «люди, потерявшие мужество» — эту живительную субстанцию, без которой немислимо подлинное существование.

Весьма характерно и развитие этого образа: «пустые банки из-под воды» — это те, кто выпил жизнь, выплеснул глаза в отпечатки подошв⁷. Таким образом, если положительному компоненту этой бинарной оппозиции — «наполненности» сопутствуют глаголы «наполнять, вливаться», «впитывать, пить», то негативному компоненту — «пустоте» — противоположные по смыслу: «выливать(ся), опустошать(ся), вытекать, растекаться». Если же глаголы первой группы выступают в паре с пресловутой *шуньятой*, то общий смысл неизбежно негативный, как это видно, например, из следующих строк уже цитированной поэмы «Праздник танца *сабат* во имя существования».

...Вон Дионис,
Поваленный на спину штормом,
Сквозь пальцы сжатого кулака
В пустоту просочилось семя,
До отвала насытив сухость.
В бешенстве избивают поле неисчислимые руки.
Дожди-недоноски, недоносок-созидание...

[Адхуник, с. 314]

Иными словами, конечным результатом вновь является «прекращенное существование».

Любопытно, что в семантическом поле «пустоты» есть не только «банки из-под воды», «бутылки, из которых с шипением вылилось на землю все содержимое», но и такие образы, как «его наполненность в отсутствие любимой лишь пустота», «пустота почета идеального члена общества», «дерево, напрасно растущее в сторону пустого неба», «человек, подобный пустому бамбуку»⁸, «не успевшее окрепнуть изнутри дерево кальки, беспомощно опустившее руки с красными флажками». Здесь же «пустые пиджаки», «пустые мундиры, солдатские униформы» и т.д.

⁷ «Глаз» в символическом коде «новых» — прозрение, улавливание истины, сути, сама истина. «Подошва» — метафора-символ, передающая высшую ступень человеческого угнетения, подавленности. Соответственно, «след, который оставляет подошва» — беспредельная степень униженности. Подробнее см. [Аганина, 1985, с. 153—156].

⁸ В классической китайской традиции, усвоившей первоначальный философский смысл буддийской категории пустоты, этот образ используется в кардинально противоположном смысле: «Бамбук разламывается, нутро пусто. Он — мой образец» [Григорьев, с. 10].

Несмотря на видимое различие, все эти образы объединяет представление о «пустоте» как об отсутствии человеческой, всегда индивидуальной⁹ сущности, слагаемыми которой являются любовь, доброта, мужество, способность к протесту, т.е. все то, что интерпретируется современной непальской поэзией как «жидкая субстанция».

Идею возникновения пустоты как результата потери жизненной силы можно обнаружить в самом неожиданном контексте:

Мы все
В прошлые годы
Упустили белого голубя.
И сегодня встретить новый год
Нам нечем.
Так и стоим пустые
С пустыми руками,
Только имя Будды
На языке.

[Шерчан П., с. 5]

В этих строках, обращенных не только к соотечественникам, единоверцам, но и ко всем землянам, пустота — поэтический знак потери миролюбия, являющегося одним из главных условий сохранения жизни и потому одним из главных врагов небытия, остановки течения жизненного процесса.

До сих пор мы говорили о воде земной, более всего о ее благодатной ипостаси, поскольку именно она — предмет внимания современных непальских поэтов, рассматривающих ее как семантическую оппозицию «твердой субстанции». Обратимся теперь к влаге небесной — дождевой, которая, входя в левый положительный компонент противопоставления «жидкое — твердое» и совпадая в основных чертах с представлениями о дожде в других мифологических системах, обладает тем не менее некоторой спецификой.

Дело в том, что аксиологическая характеристика «дождевой влаги» в непальском варианте неоднозначна, находясь в прямой зависимости от еще одной из перечисленных нами выше семантических оппозиций «целое — часть», «целостность — расчлененность». Нет сомнения, что это противопоставление связано с традиционным восприятием второго компонента прежде всего как души — отдельного, части, стремящейся к растворению в абсолюте, целом. Отсюда и представление об исключительной ценности целого, адекватно передаваемое «новой поэзией», правда, на материале, который уже, как правило, отключен от трансцендентных проблем личности.

⁹ Основываясь на традиции, согласно которой божественное начало творит каждый раз по-новому, что обуславливает и неповторимость *атмана*, скрытого в каждом человеке, многие художники Индии и Непала, ориентированные на романтизм, подчеркивали индивидуальность человеческой натуры. Эту неповторимость индивидуальности Тагор, например, называл «гордой обособленностью» и считал единственно бесценным качеством человека [Тагор, с. 90].

Для «новых» расчлененность — категория доминирующая: «разбросанные тут и там части ощущений», «разделенные, оторванные глаза, лица, тела, конечности», «жизнь, разорванная на куски поворотами» — подобные образы несут идею хаотичности, бессмысленности нынешней жизни, которая непосредственно сказывается и на облике современного человека. Показательно, что написанное известной поэтессой Банирой Гири стихотворение «Человек» начинается с этого образа:

Разделенный в самом себе
Распроданный по частям в жизни-торговле человек
Примыкает то к Кауравам
То к Пандавам...

[Гири, с. 5]

Образ раздвоенности человека, потеря им цельности веры, убеждений становится сквозным клише у «новых поэтов». Поэтому, если кто-то из них хочет прояснить свою гражданскую позицию, он, как правило, поэтически оговаривает свое отношение к этой тенденции современного общества. «Я знаю, — восклицает один из самых молодых „новых“ Динеш Адхикари, — меня попытаются разделить внутри самого себя, меня попытаются разбросать, лишив мысль единства, — такова тенденция моего настоящего, такова традиция моего окружения...

Но я не хочу быть разделенным,
Не хочу быть разбросанным.
Я рад, что душа моя не меняется,
Как обещания лидеров.
Что интересы мои не раздвоены,
Как движения моих глаз».

Подобная дифференциация ощущается и в ценностном противопоставлении единичной капли — состоящему из этих капель целому. Представление об отрицательном характере капли, не способной слиться с себе подобными, несомненно, уходит корнями в глубокую древность. Еще в «Атхарваведе» утверждалось, что капля, падающая с ясного неба (т.е. единичная капля), это капля яда [Атхарваведа, с. 158, 355]. Отголоски этого представления нашли отражение в идущем из глубины веков ритуале жертвоприношения, который существует и в современном Непале.

Поскольку никто из индуистской триады — Брахма, Вишну и Шива — кровавых жертв не принимает, они обычно предназначаются супруге Шивы в образе Дурги, или Кали. Последняя же предпочитает жертвы только мужского пола, из-за этого обычно закалывают буйвола или козла. Кроме того, жертвенное животное должно дать свое согласие и очиститься. Поэтому вначале ему ставят на лоб красную тилку, осыпают рисовыми зернами и обрызгивают водой. Если животное очень сильно трясет головой и отряхивается, не оставляя на себе еди-

ничных капель воды, то оно считается очистившимся и годным к жертвоприношению.

Прямое отражение подобного восприятия демонстрирует нам современная непальская поэзия.

У Девкоты капля влаги благостна, поскольку она может и стремится слиться с себе подобными в облаке.

Мы — дети бескрайних вод, летнего сезона рождение.
Когда мы рождались, все было светлым и чистым.
Смеялось солнце, приглашая нас вверх,
Ветер пел, готовый помочь подъему.
С радостью в сердце, с чистотой в мыслях
Мы шаг за шагом поднимались вверх
По тонким ступеням лучей солнца.
Все выше и выше
И наконец, соединившись,
Распространились по полю неба...

[Девкота, с. 26]

Такой, ничем не омраченной, выглядит эта картина, когда впереди есть ясная цель: соединиться, распространиться по полю неба и пролиться затем благодатным дождем на счастье людям. Оппозиция «капля — облако» здесь во многом сопоставима с одной из ключевых мусульманско-суфийских оппозиций «капля — океан». Вся энергетика стиха, динамическая направленность показывают значимость конечной цели — превращения единичной капли в реализованную множественность — облако. Не случайно и само стихотворение названо именно так: «Облако».

Совсем иначе выглядят водяные капли, не способные к воссоединению и обретению истинной целостности. Очень наглядно это иллюстрирует Шерчан Бхупи своей поэмой, иронически названной «Мы». Мы — это «мини-люди», которых по-настоящему объединяет только их малость, незначительность, конформизм, неспособность к протесту. Центральный образ — «люди-лилипуты», «мини-люди», наивно полагающие, что могут противопоставить себя Гулливеру, — поясняет символ «водяная капля», которая так и останется в единственном числе, ибо не в их силах перейти вместе с себе подобными в состояние истинной множественности — целостности.

Мы можем достичь высоты,
Двинуться в любом направлении
И греметь самым устрашающим образом.
Но мы только водяные капли,
Слабые водяные капли,
Поднятые на высоту солнцем.
Считая себя динамической силой,
Мы движемся лишь туда, куда дует ветер.
А если достигнем большой высоты,
Совсем забываем нашу землю
И лаем на нее

С чувством откровенного пренебрежения,
Как лает на чужого комнатная собачонка,
Считая свое таяканье грозным рыком...
Мы можем достичь любой высоты,
Двигаться в любом направлении,
Но мы пусты и разрозненны.
Наш взлет не имеет
Никакого значения
Наше движение не имеет
Никакой цели...

[Адхуник, с. 13]

Поэтому им в отличие от капель — дождевого облака Девкоты и суждено в конце концов вернуться на землю, только «чтобы дожить остаток дней в стоячей луже, вскармливая грудью омсрзительных квакающих жаб».

Наряду с «каплей дождевой влаги» в современной непальской поэзии актуален еще один символ — «капля слез». Само понятие «слезы» может передавать состояние горя, боли, страдания и в этом качестве ничем особенным не отличается. Национальная специфика ощущается только тогда, когда речь идет о слезах сочувствия, поскольку последнее входит в семантический ряд: альтруизм — любовь — наделение жизненной силой, способностью к подлинному существованию — жизнь.

В этом случае словосочетание «капля слез» приобретает положительный смысл только тогда, когда из контекста становится очевидной ее способность вместе с другими ей подобными наполнить кого-то или, в метафорическом выражении, что-то чувством участия, сопереживания, любви. И наоборот, если имеется в виду лишь малая капля, малая доля сочувствия, то данный символ обретает негативный оттенок, ибо единичная капля или отдельные капли сострадания — это лишь нечто, что не даст никаких результатов, т.е., по существу, ничто — пустота. Поэтому в таких случаях подразумевается обычно сочувствие показное, неискреннее. Например, Динеш Адхикари прибегает к этому образу в стихотворении «Бессловесные камни», именуя подобным образом тех, кто потерял жизненную силу, веру, волю и поэтому недостоин уважения, не может претендовать на участие, сопереживание.

Ах, камни!
Того, кто знает вас,
Тянет пролить пару капль сочувствия.
Бедные!
Встречая их поодиночке,
Хочется вымостить ими
Дорогу освобождения!
Но разве это возможно?
Камни глухи...

[Адхикари, с. 28]

В то же время Байраги Каинла уверен в живительной силе капель своего сочувствия, поскольку их с жадностью будут поглощать те, у

кого «крадут тротуары и углы улиц, рвут с углов куски жизни, а им и невдомек, что улица становится все меньше с приходом каждой ночи»...

Для Динеша бессловесные камни — объект, по отношению к которому любое проявление заинтересованности нелепо, ибо они глухи и считают свою разделенность друг от друга нормой. Поэтому сочувствие автора к ним иронично и не исполнено искренности. Для Байраги же подобные люди — сыны неба, которые лишь прокляты жизнью, обстоятельствами. В любое время они готовы принять руку помощи и слова сострадания.

...Эй, миллионы проклятых сынов неба!
Я разбрызгиваю из небесных бутылок
Воду — вино райских рек,
Смачиваю ваши лбы и глаза.
Поглощая каплю за каплей,
Пробуждайтесь, воспряньте, отцы мои!
Проклятые миллионы сынов неба!

[Адхуник, с. 310]

Мы уже обращали внимание на то, что вода (в положительном ее варианте) может выступать как эквивалент любых «жизненных соков». Естественно поэтому ожидать, что физические носители жизненной силы — сок и кровь, — осмысленные метафорически, активно проявляют себя в образной системе современных поэтов Непала.

Что касается первого, то к нему прибегает в основном поэзия романтической направленности, утверждающая торжество жизни. Именно здесь возникают такие образы, как «непальская песня, напоенная соком непальских фруктов и ягод», которая может с полным правом рассматриваться как составная часть «жидкой, текучей поэзии», или «улыбающиеся цветы, напоенные соком слез», — типичный образец антропоморфной метафорики природы, стирающей грань между человеческим и природным началами.

Значительно сложнее обстоит дело со вторым символом. На раннем этапе развития романтической поэзии доминирует представление о крови как влаге жизни, и поэтому «заря» — символ обновления может быть передана, например, таким светлым образом:

...Краснощекое утро донит лучи,
все горы залив молока красотой...

в котором с символом «кровь» косвенно связано внутреннее жизнеутверждение, ибо «краснощекое утро» вызывает ассоциации со здоровой, полнокровной, полной жизненных сил молодой женщиной. Отнюдь не случайно вплетены в этот образ и метафоры «луч» света, «молоко красоты», органичные в общем ряду позитивно воспринимаемых понятий.

На этом этапе «кровь» настолько однозначно идентифицирована с «жизненным соком», что всегда стремившийся использовать привычную

символику в неожиданном ракурсе Девкота, без всякого риска испортить ощущение радости наступающего утра, позволяет себе такой «смертельный» образ:

Когда топор дневного света
Вонзится в толщу темноты ночной,
Из древа утра кровь сочиться начинает...

Однако очень скоро в непальской поэзии начинают появляться образы, обусловленные восприятием крови как символа, прямо связанного со смертью. Сразу же возникает оппозиция: «кровь» (смерть, война, кровопролитие) — «поток слез сочувствия» (любовь, жизнь), поэты готовы «слезами смыть кровавые границы, что пролегли меж государствами на карте». Образ красных дымящихся рек, несущих кровавые волны и не способных напоить страждущих, становится сквозным в поэзии 50—60-х годов, семантически противопоставляя кровь питьевой воде, ибо кровью нельзя утолить жажду, удалить сухость, т.е. дать дорогу жизни; ею можно утолить только жажду смерти, распада.

У «новых» трактовка крови как носительницы жизненной силы возможна только в случае, когда речь идет о ее нефункционировании в этом качестве, когда она перестает пульсировать в кровеносных сосудах: застывшая же, пролитая кровь перестает быть животворной силой и ассоциативно связана уже с противоположным компонентом — прекращением жизни, смертью.

Интерпретация «крови» как смерти может происходить на двух семантических уровнях: на одном — прекращение уже сформировавшейся жизни — убийство, война, кровопролитие, превращение живительной силы в смертоносную; на другом — исключение самой возможности зарождения жизни еще в утробе матери из-за наличия нечистой менструальной крови, мешающей зачатию. При этом реанимируются традиционные блоки ассоциаций, которые определяют и характер возникающих образов. Проиллюстрируем это конкретными поэтическими строками.

Вот, например, в каком контексте и в какой взаимосвязи с символической светом, солнца предстает пролитие крови — убийство в стихотворении, написанном в 1971 г. в разгар студенческих волнений.

Вылетевшая из темноты
Пуля
Пробила грудь
Чьего-то сына.
Час спустя санитары
Перевязали сго
И вкатили носилки
В операционную.
Что было потом?
Не знаю,
Но с тех пор каждое утро
Красное солнце
Истекающим кровью парнем

Приходит в наш город
И в судорогах
Падает наземь.

[Хамал, с. 25]

Автор прибегает здесь к широко распространенному в непальской поэтической традиции приему — проецировать человека и жизненные коллизии на явления природы, а последние, наоборот, представлять антропоморфной метафорой. Но поэт делает и следующий шаг, используя символ в качестве основы реального образа: истекающий кровью человек — метафора солнца, равно как и солнце — метафора окровавленного юноши.

Помимо легко улавливаемых смысловых линий: убийство протестующего юноши превращается в трагедию, принимающую космические масштабы; покушение на борца за справедливость равносильно покушению на светило, светоч, свет — есть еще одна, угадывающаяся в контексте всего антиурбанистического творчества поэта. Утро у него не светлое, не золотое, не «краснощекое» и даже не «цвета крови», каким оно предстает в образах Девкоты, а «истекающее кровью», реальной, не метафорической, кровью предательски подстреленного юноши. И таким оно становится в Городе — Убийце всего, чему и кому природа уготовила долгую жизнь. Не случайно поэтому стихотворение названо «Город и утро».

Реанимация символа «кровь» (его негативного варианта) на втором уровне сопровождается еще большим вниманием к традиции, более тесным вплетением мифологических мотивов в ткань действительности, локализованной во времени и пространстве. Пожалуй, наиболее концентрированно это удалось Баллабху в стихотворении «В бороздках поля», шокирующая образность, характер ассоциаций которого, а также масштабы поэтической дозволенности достаточно типичны для «новой поэзии».

Менструирует земля,
Поодаль от неба устало садится.
Нарушился цикл менструаций.
Иногда в день три раза истекает кровью.
Небо терпит фиаско.
Земля не может лечь на ложе,
Менструирует земля
В двадцатом веке,
В нашем двадцатом веке
Почему постоянно менструирует земля?
Кровавыми пятнами облаков
Смердит земное время.
Смердит оно мясом поля битвы
Смердит гноем Хиросимы и Нагасаки.
Бороздки полей залиты кровью,
Кроваво-красными стали листья деревьев,
А земля все менструирует,
Наверно, теперь земля наденет новое сари,

Наверно, теперь земля родит нового ребенка,
Наверно, теперь земля солжет небу:
«Я чистая. Дай мне оплодотворение».
Но небо остается вдалеке.
Оно, наверно, понимает:
Новый ребенок земли
Будет еще смердить, как сама земля.
Земля нечистая,
Земля неприкасаемая.

[Баллабх, 1974, с. 1—2]

Как видим, в обширном семантическом поле образа закодированы переплетающиеся смыслы: земля-женщина, ожидающая благодатный дождь (он же — оплодотворяющее семя), который даст ей возможность рожать, давать жизнь. Однако ей, нечистой (негативный вариант земли, неплодородной, неплодоносящей, «антиполе»), нельзя возлечь на брачное ложе и зачать младенца. «Бороздки земли» уже заполнены кровью, но она все продолжает литься, поэтому земля не сможет обмануть небо и подарить жизнь ребенку. Пока люди не одумаются, удел земли порождать не светлое, чистое — жизнь, а темное, нечистое — смерть. Ощущение вселенского кровавого пира, торжества смерти усиливают образы кроваво-красных облаков — свидетельство того, что и благодатная небесная влага (оплодотворяющее семя) превратилась в кровь, окончательно уничтожив шанс на зарождение жизни.

К образам состоящих из капель крови облаков, окровавленного солнца, неба прибегают очень многие, вынося их подчас в заголовок и тем самым связывая с ними центральную идею. Так, одна из деклараций поэтической группы Ральфов, передающих мироощущение непальской молодежи, названа «Сердца испачканного кровью неба».

Несколько слов еще об одном символе, который относится к «жидкой субстанции» и довольно часто используется современными поэтами Непала. Речь идет о «вине».

Как и вода, дождевая влага, кровь, этот символ имеет два аспекта. Позитивный смысл он обретает в случаях, когда речь идет об опьянении не столько вином, сколько силой своего духа, любовью к ближним, т.е. об опьянении, равнозначном одержимости (еще Бодлер говорил об «опьянении любовью, добродетелью, поэзией и вином»). В этом плане самый показательный пример — возбужденный, опьяненный человек (*матекко манчхе*) — герой поэмы Байраги «Обращение возбужденного человека к улице после полуночи» [Адхуник].

Когда Возбужденный человек выходит под утро из винной лавки и «петухи, расправляя крылья бунта», дружно приветствуют его, он начинает ощущать свою несоразмерность, несоотнесенность с этим миром, где «заключенные в свою малость, копошатся, как кроты в темноте, побежденные сами собой люди».

...Для здешней атмосферы,
Для здешней безжизненности,
Для здешних порядков

Мое, пропитанное винными парами,
Даже слабое дыхание
Сегодня уподобилось урагану,
В каждом шаге моем — землетрясение...
[Адхуник, с. 309]

Выпитое вино, дающее ему возможность стать подлинным Человеком и силу изменить своим сочувствием этот сузившийся мир и ютящихся в нем людей, идентично «вину райских рек», «выливаемой из небесных бутылок воде» — благотворной влаге, дарующей жизнь, возрождение. Поэтому-то слова Возбужденного человека:

Эй, улицы!
Разрывайтесь, расширяйтесь,
Все провалы я залью вином,
Увлажню своим сочувствием
И заполню своей несобятностью —

логически связаны с заключительным его призывом, с верой в то, что результатом его альтруистических усилий будет пробуждение, торжество жизни:

Пробуждайтесь, воспряньте, отцы мои!
Проклятые миллионы сынов неба!

Иными словами, в контексте поэмы символ «вино» обладает устойчивым позитивным смыслом, что обусловлено его ассоциативной связью с семантической цепочкой — питьевая, дождевая влага — альтруизм, любовь, сочувствие — жизнь.

Антиподом «Возбужденного человека» Байраги является «Слепец на крутящемся стуле» — герой одноименного стихотворения Бхупи Шерчана. Он тоже находится под действием алкоголя, но теперь это не вино (*ракси*), а напиток, имеющий английское название — виски, и действует он противоположным образом. Персонаж Бхупи, пьянея, теряет силу духа. Его участь — монотонное вращение на крутящемся стуле, которое только усиливает его пьяную усталость и тупость, делает его слепцом, не способным проникнуться сочувствием не только к окружающим, но и к самому себе.

Место его обитания — «Виски-клуб современного Непала», где отравленная алкогольными испарениями атмосфера уродует и мертвит живую душу, растлевая не только людей, но и природу.

Рисуя глубину трагедии своего современника — слепца на крутящемся стуле, Бхупи, как и многие его коллеги по перу, прибегает к образу утра. Однако, если поэтическая мысль исконно связывала утро с идеей обновления, у Бхупи оно не предвещает зарождения нового дня, возвращения света. Оно «не доит первые лучи солнца», а после пьяного забытья «тяжело поднимается, истекая каплями виски».

Таким образом, «жидкая субстанция» — категория, связанная прежде всего и более всего с идеей жизни, хотя, как мы видели, возни-

кающие в ее семантическом поле символы, как правило, амбивалентны и, в свою очередь, могут образовывать двоичные оппозиции.

II

Если «жидкая субстанция» — это «жизненные соки», то противостоящая ей «твердая субстанция» логически должна быть связана с отсутствием таковых, и главной ее характеристикой должна быть «безжизненность». Действительно, в поэтической системе «новых», сосредоточенных на отрицательных сторонах действительности, «социальном небытии» личности и поэтому часто ассоциирующих свои образы с негативным компонентом противопоставления «жидкое — твердое», последнее выступает именно в этом качестве. Твердое — это начало, лишённое жизненной силы, способности изменяться, расти. Поэтическое мышление представляет его чаще всего в трех образах: камня, засохшего дерева, гниющих древесных остатков¹⁰.

Появление символики этого плана в романтической поэзии, и в частности у ее лидера Девкоты, было бы неорганично, поскольку его творчество было гимном жизни, величия, богоравности человека. Однако для «новых», в фокусе внимания которых — социальное бытие человека, воспринимаемое ими обычно как отрицающая себя величина, т.е. «небытие» или «недостаточно проявленное активное бытие», образное воспроизведение понятия «твердая субстанция — безжизненность» достаточно репрезентативно.

Неоднократно цитировавшийся нами Динеш Адхикари особенно привержен образу камня как олицетворению всего, что не движется, не развивается, способно быть только объектом, а не субъектом действия. Противопоставленные живой природе, где все обладает своим голосом, органично взаимосвязано, камни, кам им и подобает, «немые и глухие» и поэтому отчуждены от остального мира. Они молчаливо мирятся со своей участью быть попранными. Все, на что они способны, — это жалобно выпрашивать подаяние, но жалобы — единственная форма их общения с миром, ибо глухота камней делает подобный контакт односторонним.

...Камни,
Когда несут их потоки,
Камни,
Когда их вырывают из скал ветры,
Сталкиваются друг с другом
И жалобно зывают о помощи:
«Рам! Рам!» —
Как нищий с протянутой рукой.
Уносимые с гор ливнями,
Покорно катятся до красн
Без всякой цели, без всякой мечты.

¹⁰ Весьма любопытно, что К.Левин-Строс, исследуя мифы Бороро, пришел к выводу о том, что существуют три вида «антипищи»: камень, твердое дерево, гнилое дерево [Мелетинский, 1983, с. 486].

А застрянут у берега —
Радуются,
Когда пастухи вытирают о них грязные ноги,
Ведь их не тревожит проблема «сознания личности».

И поэтому они не стоят истинного сострадания, хотя кое-кто и готов пролить две-три слезинки, т.е. поплакать крокодиловыми слезами над их участью. Ну, а того, кто действительно готов помочь, «умостив ими дорогу освобождения», они не могут и не хотят услышать.

...Это уже не ново.
Камни —
Они плачут в фундаментах зданий.
Камни
Стонут под асфальтом дорог,
Их давят,
На них насаждают,
Но обращаться к ним бесполезно,
Потому что камни —
Это не птицы, животные или люди.
И нигде никогда
Не посмуют они петь о бунте,
У камней нет своего голоса!

[Адхикари, с. 29]

Это стихотворение названо автором «Бессловесные камни», что еще более подчеркивает неспособность камней, услышав, понять и проявить свою волю, вырваться из плена своей безликости, поднять голос протеста. Для Динеша это особенно важно, так как он один из немногих молодых, кто пытается реабилитировать миссию поэта, восстановив его пророческие функции. Он уверен в правильности пути «от сердца к сердцу» и сам в программном стихотворении «С вершины Эвереста» считает необходимым оповестить людей, что он «Сторонник Веры — Человека. Вера — всегда наполненность. Если ты веришь в Бога, человек есть божество, если ты веришь в солнце, человек есть свет». А божеству и свету не подобает быть «камнем, каменной стеной, каменным застенком».

«Каменный застенок», «туннель с замурованным выходом» — эти метафоры-символы часто используются всеми «новыми», чтобы передать ощущение безысходности жизни, не выдерживающей испытания на подлинность. Но нередки и случаи, когда они, как и «камень», передают идею омертвления, потери жизненной силы, воли, индивидуального лица, идею безликости человека, не способного в силу своего конформизма стать личностью. В результате появляются образы типа «зловонный каменный туннель собственного „Я“».

Иногда, чтобы повысить степень истолкованной в таком смысле метафорической «твердости», часть неживой природы — камень становится еще более неподвижным и безжизненным, когда он сковывается

асфальтом или бетоном, т.е. подвергается воздействию урбанистических сил, страшного Молоха — города. Поэтому для одного из «новых» естественно следующим образом сказать о своей стране (в стихотворении, названном «Улица, я, моя страна»):

История как она есть
И история воспоминаний
Линий жизней,
Суммы событий.
Некая длина,
Некая ширина
Асфальта.

[Гхимире, с. 28]

А для другого в стихотворении, также названном «Улица», логично представить общественный процесс, борьбу левых и правых политических сил за все еще «немых и глухих» представителей среднего слоя непальцев следующей метафорой:

...Придет день, и люди,
Держа в руках серп и молот,
Разорвут улицу,
Собранную в единую массу асфальтом.
Вернут в первоначальное состояние
Куски гравия и камня.
Но другие тут же
Станут разбрасывать их по сторонам...

[Адхикари, с. 21—22]

Весьма любопытно использование этого символа лидером модернистского крыла Баллабхом, для творчества которого, как мы отмечали, характерно обращение к общекультурному слою и, как результат этого, вплетение мифов других культурных систем в ткань стиха, который соткан из поэтических ассоциаций, навеянных собственной традицией и современной реальностью.

Сколько раз тащить мне
До вершины камни
Проклятые боги
Падают камни
Падают горы
Падают подъемы и спуски
Сизиф и мировая война
Желтая мировая война.

[Баллабх, 1974, с. 23]

Прибегая к древнегреческому мифу, Баллабх старается донести идею об абсолютной бесполезности попыток вернуть «камням»¹¹ ис-

¹¹ В отличие от оригинала, где речь идет об одном камне, в непальском варианте — это камни, горы, подъемы, спуски, т.е. все реалии горной цепи, которыми изобилует территория Непала.

тинно человеческий облик, подняв и удержав их на вершине. Трагическую интонацию этих поэтических строк автор усугубляет констатацией того, что падают вниз не только камни, но и сами вершины. При этом Баллабх использует широко распространенный в «новой поэзии» образ «горы» — «снежной вершины», символизирующей стойкость, мужество и, естественно, людей, наделенных этими качествами. Иными словами, проклятие богов тяготее не только над автором — Сизифом, но и над его соотечественниками, даже теми, кто ранее всегда считался образцом непоколебимости и приверженности вере в гуманное начало человеческой природы.

Еще одна любопытная деталь: когда непальские «новые» имеют в виду людей, превратившихся в «камни», что, по мнению некоторых, является неизлечимой болезнью, они всегда строят образ метафорой-символом. Когда же речь заходит о тех, кому может грозить такая участь, но кто, несомненно, избежит ее, поэт использует простое сравнение, как это делает, например, Бхупи в своем известном стихотворении «Бездомному мальчугану». Его герой — спящий на тротуаре мальчик и сам «похож на этот зашарканный тротуар». Но для автора он никак не «камень», закованный в асфальт и попираемый ногами прохожих, а олицетворение самой жизни, ее властелин, потому звучат и ласковые, успокаивающие слова: «Спи, мальчуган мой, спи; спи, быстроглазый, спи; спи, махараджа, спи», и уверенность в том, что «постельные принадлежности» бездомного мальчика — изорванная мешковина и старые газеты — станут в будущем экспонатами национального музея.

Следующий символ, появляющийся в семантическом поле понятия «твердая субстанция», — «сухое, засохшее дерево». Для того чтобы ощутить всю степень его «твердости, безжизненности», следует прежде понять, какую роль мифопоэтическое мышление отводит дереву живому, растущему.

Характерный для индуизма взгляд на жизнь как на круговорот уравнивал человека с остальными живыми существами. Этими представлениями пронизана непальская сказка, где маленькая мышь может родить сразу тигра, священного змея-нага, корову и двух человеческих детенышей («И корова может победить слона»), а деревья могут влюбляться, оскорблять свою суженую отказом жениться на ней и даже бросаться в отчаянии со скалы («Сказка о лесной царевне, прекрасной Лали-Гуранс») [Сказки, с. 102—110, 20—25].

Особое отношение сложилось к дереву, в росте которого издавна видели воплощение самого процесса жизни. Неудивительно поэтому, что с зеленым деревом связан круг символов, семантически объединенных понятием «блага»: цветущее манго символизирует благосостояние, ветвистый баньян — вечность, непоколебимость и т.д. Более того, со многими священными растениями связаны своеобразные ритуалы. Среди неваров, одной из самых больших народностей Непала, до сих пор сохранился обычай выдавать девушек замуж за плод дерева *бэль*, в кото-

рый, по поверью, воплотился бог Вишну. Благодаря этому даже при потере мужа-человека юные вдовы могли рассчитывать на вторичное замужество.

В поэтике и романтиков, и «новых» «растущее дерево» символизирует праведного человека, человека, неизменно идущего по жизни праведным путем, соответственно «лес» — это символ коллектива, общества подобных людей. Праведность, т.е. правильность избранного пути, может толковаться достаточно широко. Однако в современную эпоху, когда поэты обращены преимущественно к земному существованию, вариативность его невелика. Критерием праведности является либо способность сохранить в этой угнетающей реальности чувства любви и бескорыстия, т.е. готовность к самопожертвованию и служению (*сева*), либо стойкость перед лицом беспощадных обстоятельств. Именно эти аспекты праведности находятся в фокусе внимания нынешних непальских поэтов, прибегающих к символам «дерево» и «лес».

Что касается первого аспекта, то он, как это и следует ожидать, значительно более репрезентативен у романтиков, воспринявших многие традиционные этические ценности. Не случайно некоторые из первых поэтов, обратившихся к непальскому языку, сами заслужили впоследствии титул *севак* («служитель»). Непосредственный предшественник и кумир Девкоты — поэт традиционалистского толка Лекхнатх более всего известен своей поэмой «Молодой отшельник», главным героем которой является дерево. Своим существованием оно олицетворяет «праведный путь», его жизнь — это *тапасья*, самопожертвование.

В поэме рассказывается, как старый поэт, терзаемый мыслями о несправедливости, царящей в мире, устав после долгой дороги, устраивается на ночлег под развесистым деревом. Неожиданно он видит возле себя молодого отшельника и спрашивает у него о смысле жизни. В ответ тот рассказывает ему девятнадцать поучительных историй, из которых становится ясно, что молодой отшельник (*тарун тапаси*) и есть дерево, укрывшее под своей сенью уставшего путника.

Все девятнадцать историй так или иначе имеют целью показать бессмысленность и пагубность алчности в этой мимолетной жизни и призвать к бескорыстной отдаче себя на благо людям, как это делает дерево, насыщающее голодных плодами, укрывающее в тени страдающих от зноя и готовое пожертвовать собой, чтобы согреть замерзающих. Мотив этот впоследствии будет многократно повторен непальскими поэтами. Наиболее популярное его воплощение принадлежит перу Девкоты, стихотворение которого, так и названное «Дерево», будучи включено во все учебники родной речи, стало буквально хрестоматийным. Написанное смертельно больным, страдающим от адских болей поэтом незадолго до его кончины, это произведение звучит гимном жизни, радость и смысл которой в «служении» (*сева*) людям.

«Я хотел бы быть деревом. Крошечное семечко жизни, я хотел бы вырваться из темноты к свету и протянуть сотни рук-ветвей навстречу

живительным лучам. Не отрываясь, до смертельной боли в глазах смотрел бы я на солнце, чтобы сзади меня всегда простиралась тень, где мог бы отдохнуть усталый путник... Я хотел бы согнуться под неимоверной тяжестью плодов, которые насытили бы толпы голодных...». И заканчивалось стихотворение строками-призывом к людям осуществить свое «счастье».

...Я брошусь для того в огонь бревном,
Чтоб научить людей пылать огнем,
Когда надежду снегом занесло
И надо дать сердцам людским тепло.

Наряду с образом растущего дерева в поэтике Девкоты широко представлен и обобщающий вариант этого образа — «лес». Устойчивой метафорой является словосочетание «Лес сердца», которое расширяет представление о «дереве» как о праведном человеке до представления о «лесе» как обществе подобных людей. Вся эта разветвленная метафорика объединена общим целевым назначением — передачей идей жизни, критерием подлинности которой является бескорыстие. Не случайно одно из стихотворений Девкоты так и названо «Лес жизни».

«Новые» также очень часто обращаются к образам «леса» и «дерева», тяготея при этом к антропоморфному метафорическому изображению. В жаркий месяц *байшах* «деревья, разомлевшие от зноя, почесывают спины»; если имеется в виду человек, изменивший свои взгляды, позицию, поэт говорит о «дереве, сменившем свою кору»; если речь идет о чувствах человека, теряющего последнюю надежду, возникает образ «мучительных страданий дерева, отказывающегося от своих последних листьев», и т.п. У «новых», как мы отмечали, зеленое растущее дерево чаще всего символ стойкости, способности сохранить жизненные потенции, пусть даже временно надо будет приостановиться в своем развитии в этом «каменном застенке нынешней жизни», «ограниченном пространстве», «темном туннеле». Проиллюстрируем это поэтическими строками Бхупи Шерчана, который обладает талантом пронзить единым образом все стихотворение, избегая достаточно типичных для его коллег длиннот и отступлений. Волей поэта священное дерево *баньян*, достигающее на воле 40-метровой высоты, посажено в кувшин с узким горлом (стихотворение так и названо: «Баньян в глиняном горшке»).

Баньян, втиснутый в горшок с узким горлом,
Тщетно тянул я вверх голые ветки,
Задыхаясь в глинобитном застенке.
Но я сжал в кулак
Обнаженные пять пальцев,
Готовые дать вольную жизнь листьям,
Сковал побеги, тянувшиеся к свободе,
Теперь я зажат в самом себе,
Узник собственной доброй воли.
Если когда-нибудь осознаешь ты
Свой порыв и стремленье к свету,

То поймешь:
В угловой жесткости моего кулака
Скрыта мягкая ранимость ладони.

[Шерчан Бх., с. 18]

Однако мужество быть «узником собственной доброй воли», умение до поры до времени скрывать «свой порыв и стремление к свету» дано в этой действительности лишь немногим. Гораздо чаще зеленое дерево не способно выстоять, оно теряет свои жизненные силы, «жизненный сок» и высыхает, превращаясь в безжизненную, твердую субстанцию. И здесь мы сталкиваемся с кажущимся парадоксом. Человек и общество, потерявшие способность сопротивляться, протестовать, т.е. жить подлинной жизнью, практически никогда не передаются метафорой «сухое дерево», ибо оно не что иное, как «сухое топливо», способное давать тепло и тем самым поддерживать жизнь. Идея потери жизненной силы, безжизненности, вполне естественной в «стране угнетенного или проклятого дерева», обычно воплощается в образы «белого» и «обнаженного, голого» дерева и леса.

Название одной из поэм Ральфов «Белый лес, синяя луна, кислые вздохи неба», подтверждающее общую тенденцию модернистской поэзии описывать природные явления в терминах негативной эстетики, вносит некоторую ясность в смысл эпитета белый (*сето*). Дело в том, что в Непале традиционно определяли лес, состоящий из развесистых деревьев, не как «зеленый» (*харийо*), а «синий» (*нило*), а луну называли белой, серебристой. Замена эпитета «синий» на «белый» подчеркивает не просто абсурдность, но и обреченность всего происходящего в природных и даже космическом масштабах. И свидетельство этому умерший и покрытый саваном «белый лес» и потерявшая свою белизну, посиневшая луна, которые из символов жизни, радости превратились в знаки разложения, смерти.

Второй символ — «обнаженное голое дерево», употребляемый для обозначения обычного состояния современного человека, несет в себе тот же смысл «потери кроны, листьев, которые питали ствол, давали ему жизнь». Соответственно «обнаженное, голое» значит «обреченное на гибель». Именно данное значение закрепляется за этим часто эксплуатируемым эпитетом, который сохраняет свой смысл, даже не будучи связанным с исходным началом всего образа — деревом. Так появляются «голые отрезки времени», «голые путешествия»¹², «обнаженные горы» и т.п. В результате становится возможным превратить этот символ в эпицентр всего образа:

Природа реальна —
Реальность голая,
Моя страна — страна природы.

¹² В современной непальской поэзии «путешествие», «передвижение», «ноги», «шаги» — метафоры социальных сдвигов, прогресса.

Не стеснясь,
Взгляни разочк.
Увидишь все голым.

[Малла, с. 28]

Если «сухое дерево», вызывающее ассоциации с возможностью отогреть, вернуть жизненную силу, не встречается в поэтическом арсенале «новых», то его функции с успехом выполняет абстрактное понятие «сухость». Например, Байраги употребляет образ «сухой пустоты» в названной выше поэме «Праздник танца *сабат*». Это понятие, как и «наполненность», «пустота», «скованность» и другие абстракции, может персонифицироваться, обретая антропоморфные черты, становится реальной угрожающей силой, способной убить живое начало человека. «Сухость преследовала меня, поднимаясь изнутри, но губы не хотели дотянуться до воды. Мне оставалось только слиться с темнотой и растечься по углам комнаты» [Сето, с. 21]. Так, используя только символику, возникающую в семантических полях компонентов бинарной оппозиции «жидкая — твердая субстанции», один из Ральфов передает состояние апатии, бессилия, возникающие как следствие неестественного для нормального человека иммунодефицита, потери сопротивляемости.

Последний символ правого компонента оппозиции «жидкое — твердое» — «гниющие древесные остатки» в своем исходном виде, пожалуй, наибольший раритет. Он встречается только в двух образных воплощениях: «Лес, где не может быть даже пожара», — имеется в виду инертная, разложившаяся молодежь, потерявшая способность вспыхнуть огнем негодования, и «Трусливая древесная труха» — конформисты преимущественно старшего поколения. Зато широко используются образы гниения, разложения, возникшего не как результат гибели деревьев, а в результате инициированных людьми кровопролитий. Так, в завидном изобилии представлены образы «гниющего человеческого мяса, луж крови», «смердящих полей битвы» и соответствующие глаголы: «смердить, источать зловоние, вызывать тошноту».

Все это — неизменные спутники бушующих на планете войн, которые определяются в современной испальской поэзии (особенно остро реагирующей на них, поскольку проблема гуркхов, служащих по найму во многих армиях мира, актуальна по сей день) не как «кровавые, т.е. цвета крови», а как «желтые и зеленые», т.е. ассоциированные с цветом гноя, разложения, гниения.

Заканчивая обзор поэтической реализации метафор-символов, возникающих в семантических полях компонентов бинарной оппозиции «жидкая — твердая субстанции», позволим себе провести хотя бы одну типологическую параллель.

Обратимся к наиболее понятной нам и одной из наиболее разработанных в плане выявления рядов семантических противопоставлений славянской традиции.

На первый взгляд при сравнении сразу же обнаруживаются явные несоответствия. В непальском варианте, как мы видели, вода, влага как начало, несущее жизнь, воспринималась преимущественно в позитивном смысле и противопоставлялась сухости, обезвоженности — началу, связанному с идеей смерти. В славянской же системе в вертикальных рядах, которые начинаются наиболее емкими, наделенными обобщающим значением компонентами:

жизнь	—	смерть
доля	—	недоля
счастье	—	несчастье

в числе многочисленных прочих следуют такие:

огонь	—	влага
сухой	—	мокрый
земля	—	вода...

Иными словами, «влага», «вода», «мокрый» оказываются в одном ряду со смертью.

Как свидетельствует славянский фольклор и реконструированные мифологические основы общеславянских эпических сюжетов, в бинарной оппозиции «сухой — мокрый» первоначально за первым компонентом было твердо закреплено положительное значение, соответственно второй нес исключительно отрицательный смысл. Причем понятие «сухой» более всего употреблялось применительно к дереву, особенно к дубу. Эти различные смыслы сконцентрированы в ряде заговорных текстов в двух противопоставленных образах: сухого дуба и мокрой жабы [Иванов, Топоров, 1965, с. 147]. Но надо помнить, что подобные противопоставления «теснейшим образом связывались с прагматическими целями коллектива» и главным принципом при этом «являлось различение положительного и отрицательного по отношению к коллективу и человеку» [Иванов, Топоров, 1965, с. 63—64]. Поэтому подобное восприятие на первом этапе свидетельствует об особой значимости огня, тепла, способного согреть и, главное, превратить «сырое» в «вареное».

Однако, по свидетельству В.В.Иванова и В.Н.Топорова, в дальнейшем эти смыслы трансформируются. Вначале эпитет «сырой» (особенно при словах «дуб» и «дерево») лишается изначального отрицательного значения, а затем обретает прямо противоположный смысл, символизируя «живое» в противоположность «мертвому», «сухому» дереву [Иванов, Топоров, 1965, с. 149]. Под «сырым деревом» понимается уже «зеленое дерево», которое воспринимается иногда как символ здоровья. Одновременно в понятии «сухое» начинает крепнуть негативное начало. «Сухое» постепенно обретает смысл «высушенное, иссушенное, лишённое жизни». Соответственно пожелание сухости несет в себе тайный помысел — пожелания нездоровья, болезни и, наконец, смерти. Об-

этом красноречиво говорят особые заговоры «присушки». Насыщение сухоты — «присухи», как считалось, было чревато страшными последствиями даже в космических масштабах.

Мотив «сухоты» повсеместно сопрягается с мотивом «огня», который в связи с этим начинает приобретать и отрицательное значение. Соответственно «вода», «влага», входящие в один вертикальный ряд с понятием «мокрый», концентрируют в себе позитивный смысл. Понятно поэтому, что возникшие в противовес «присушкам» заговоры «отсушки» связываются уже с мотивом воды — животворной влаги.

Вместе с тем у славян наблюдается также восприятие обоих компонентов оппозиции «сухой и мокрый» в позитивном смысле. При этом критерием выступает прагматический признак: сухой — хорошо при излишней мокроте, мокрый — при излишней сухости. Такая трактовка имела место при оценке природных условий, благоприятных или неблагоприятных для урожая. Отсюда и любопытная амбивалентность божеств и святых, связанных, так сказать, с распределением влаги. Приведем очень интересное высказывание, касающееся допетровской Руси: «Сами цари принимали участие в крестных хождениях к Илье сухому и мокрому, в молениях о ведре и дожде. Не только Москва, торговые Новгород и Псков, вероятно, и другие города имели церкви Ильи и Николы, сухих и мокрых» [Иванов, Топоров, 1974, с. 13].

В плане сравнения с непальскими представлениями о «целом» и «части», находящимися, как мы показали, в непосредственной связи с оппозицией «жидкое — твердое», очень интересно восприятие живой и мертвой воды в славянской фольклорной традиции. «На основании сказочных текстов можно с достоверностью заключить, что одна вода, мертвая или *целющая* (не исцеляющая, а придающая целость. — Л.А.), применяется, во-первых, по отношению к мертвому и, во-вторых, для возвращения его телу целости, тогда как другая вода, живая или *живущая*, применяется к мертвецу, чье тело уже стало целым, для превращения его в живого человека» [Иванов, Топоров, 1965, с. 83]. Добавим к этому, что «существует мнение, что живая вода обозначает летнюю воду, текучую, а мертвая вода — зимнюю, лед, (т.е. твердую субстанцию. — Л.А.)» [там же]. Таким образом, несмотря на значительные расхождения, которые возникают как следствие различных условий географической среды, ритуально-мифологических основ и ориентаций на появляющиеся позднее исходные философские онтологические принципы, вырисовывается и определенная общность точек зрения, обусловленная универсальными прагматическими интересами человеческого сообщества и рожденными ими оценочными категориями.

Последний, достаточно показательный в этом смысле пример. В любой традиции вполне естественно почитание источников питьевой воды. И для славян ручьи, реки были местом обитания «Царицы-води-

цы», которая обладала способностью исцелять недуги. Однако главным мифологическим существом была Пятница, связанная с основным для обитателей равнинных местностей средоточием питьевой воды — рукотворным колодезем. Деревянное изображение этой «хозяйки воды» часто украшало колодезные срубы. В высокогорном Непале главными источниками, естественно, были горные ключи, которые и становились объектами поклонения (*тиртха*). Что же касается значительно реже встречающихся колодезев, то им традиция отвела иную роль.

Учитывая огромный труд, который надо было затратить, чтобы добраться в каменистом грунте до водяной жилы и дать к ней доступ страждущим, в Непале издавна стали считать «колодез» воплощением самой высокой степени служения «сва». Иными словами, он стал предметом культа акта самопожертвования, человеческой экстравертности. Поэтому-то о первом поэте, который начал писать на языке непали, сложена легенда, что толкнул его на этот подвиг простой косарь — *гханси*, посвятивший всю свою жизнь тому, чтобы вырыть в родных местах колодез. А в «новой поэзии» можно встретить такой, не совсем обычный для нашего восприятия образ: «вырыть колодез в пустыне собственного существования».

Итак, подведем некоторые итоги.

1. Понятие «жидкая и твердая субстанции» связано прежде всего с идеей жизни, жизненной силы, жизненного сока, а не с представлением о физической сущности вещей. Поэтому не имеет никакого значения степень реальной физической твердости или ликвидности этой субстанции, это лишь поэтическая метафора, возникающая на определенном философском фундаменте. Поэтому в семантическом поле «жидкой субстанции» возможно появление таких абсурдных, с точки зрения здравого физического смысла, символов, как «поле, плодородная земля», или вообще лишенных материальной основы понятий — любви, сострадания, мужества, стойкости и т.п., а в семантическом поле другого компонента — такого символа, как «пустота», которая воспринимается как знак безжизненности, т.е. неподвижности, неизменчивости, твердости.

Особый интерес представляет собой возникающая как частный случай этого противопоставления оппозиция «жидкая поэзия — твердая проза», первый член которой подтверждает, что начальным звеном ассоциативной цепи символов, связанных с понятием «жизнь», мыслилась божественная суть, божественная любовь, творившая мир. Это становится ясным, если учесть, что именно поэт наряду с музыкантом¹³ и живописцем, как полагают, способен улавливать находящуюся за физическими характеристиками суть и творческим актом, равнозначным

¹³ В индуистской философии существует понятие «Нада-Брахман» (звук-Брахман), т.е. Высшее божественное начало, воплощенное в звуке, из которого появляется все сущее.

божественному творению, проявлять их в феноменальном мире в доступных обычному восприятию словах, звуках, цвете и форме.

2. На этапе существования романтической поэзии, когда еще достаточно живучи традиционные представления об изначальной гармоничности мира, где даже жизнь и смерть сбалансированы и в некоем волнообразном движении мерно сменяют друг друга, в поэтическом арсенале преобладают символы, несущие позитивный смысл. А поскольку отсутствуют их антиподы, в аксиологической характеристике просто нет необходимости.

Зато с проявлением «новой поэзии» (которая в конечном счете оказывается верной традиционным ценностным ориентациям), когда сфера интересов замкнулась земным существованием, не выдержавшим испытания на справедливость и разумное устройство, когда приоритетами стали символы, соотносимые с негативными явлениями, и появилась острая необходимость сравнить их с недостижимыми идеальными понятиями, роль ценностного противопоставления неизмеримо возрастает. При этом высшую степень позитивности неизменно олицетворяет акт самопожертвования, служения. Иными словами, аксиологическая характеристика компонентов бинарных оппозиций становится актуальной, когда исчезает вера в гармонию как основу существования в космических, земных и национальных масштабах. И это происходит несмотря на то, что идея недualности модели мира продолжает жить и питать поэтическое воображение.

3. Приверженность современных поэтов Непала традиционным этическим ценностям подтверждается и тем обстоятельством, что (весь текст статьи доказывает это) они в своих поэтических построениях несравненно чаще прибегают к символам, возникающим в семантическом поле «жидкой субстанции», которые наделены позитивным смыслом и связаны с понятием жизнь. Если же надо передать идею остановившейся жизни, смерти, то она просто воплощается в антиобраз, формально относящийся к этому же ряду. И тогда озеро, река, течение, поток, ассоциированные с чистой, питьевой, живительной влагой — жизнью, либо метафорически прекращают свое существование («река, подернутая льдом», «поток, спрятанный в ладони» и т.п.), либо превращаются в «реки крови», «потоки слез», т.е. в символы «безжизненности». Все это говорит о наличии и значительного кода, сохраняющего завидную прочность даже на исходе XX в. Методика исследования в терминах бинарных оппозиций, таким образом, оказывается эффективной в применении не только к архаичным, но и самым современным явлениям культуры.

- Аганина, 1982. — *Аганина Л.А.* В поисках истины: (непальская поэзия 70-х годов). — Литература стран зарубежного Востока 70-х годов: Реализм на новом этапе. М., 1982.
- Аганина, 1985. — *Аганина Л.А.* Человек, общество, религия в современной непальской поэзии. М., 1985.
- Адхикари. — *Адхикари Динеш.* Антарка чхитахару (Частицы души). Катманду, 1980.
- Адхуник. — Адхуник непали кабита (Современная непальская поэзия). Катманду, 1972.
- Атхарваведа. — Атхарваведа (Избранное). Пер., коммент. и вступит. статья Т.Я.Елизаренковой. 2-е изд. М., 1989; 1995.
- Баллабх, 1973. — *Баллабх Ишвар.* Эута шахарко кинарама (На берегах одного города). — Руп-рекха. 1973, № 1.
- Баллабх, 1974. — *Баллабх Ишвар.* Агока пхулхару хун, агока пхулхару хоинан (Пусть распускаются, пусть не распускаются цветы огня). Катманду, 1974.
- Баллабх, 1978. — *Баллабх Ишвар.* Агни, ма махима гарчху (Огонь, я поклоняюсь тебе). — Руп-рекха. 1978, № 5.
- Гири. — *Гири Банира.* Манис (Человек). — Руп-рекха. 1978, № 5.
- Григорьева. — *Григорьева Т.П.* Введение. — Человек в китайской поэзии. М., 1981.
- Гхимире. — *Гхимире Бхавани.* Смритика рекхахару (Линии памяти). Катманду, 1969.
- Девкота. — *Девкота Лакшминипрасад.* Бхикири (Нищий). Катманду, 1953.
- Дубянский. — *Дубянский А.М.* Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М., 1989 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Иванов, Топоров, 1965. — *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.
- Иванов, Топоров, 1974. — *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
- Конституция. — Constitution of Nepal. Kathmandu, 1953.
- Кхарел, 1972. *Кхарел Ядав.* Адджхо Манис (Современный человек). — «Руп-рекха», 1972, № 11.
- Кхарел, 1974. — *Кхарел Ядав.* Муктакхару (Высказывания). Катманду, 1974.
- Кхарел, 1975. — *Кхарел Ядав.* Арохан (Восхождение). — «Мадху-парка». 1975, № 4.
- Леви-Строс, 1970. — *Леви-Строс К.* Структура мифов — Вопросы философии, 1970, № 7.
- Леви-Строс, 1983. — *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983 (Этнографическая библиотека).
- Малла. — *Малла Ашис.* Аджнят прадешхарума (В неведомых странах). Катманду, 1980.
- Мелетинский, 1976. — *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976; 2-е изд., 1995 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Мелетинский, 1983. — *Мелетинский Е.М.* Мифология и фольклор в трудах К.Леви-Строса. — *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983.
- Мифы. — Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.
- Пандей. — *Пандей Нитьярадж.* Махакаби Девкота (Великий поэт Девкота). Лалитпур, 1961.
- Санкхья-карика. — Samkhya-karika of Isvarakrishna. Madras, 1930.
- Сето. — Сето бан, нило джун, амило акашко нишвашхару (Белый лес, посиневшая луна, кислые вздохи неба). Катманду, 1968.
- Синх. — *Синх Топбахадур.* Непалко самвидхан ра самвайдханик канун (Непальская конституция и конституционные установления). Катманду, 1973.
- Сказки. — Сказки народов Непала. Пер. с непальского и неварского Л.Аганиной и К.Шрестха. М., 1971.
- Тагор. — *Тагор Р.* Творчество жизни (Садхана). М., 1917.
- Упанишады. — Упанишады. Пер. с санскрита, предисл. и коммент. А.Я.Сыркина. М., 1967 (Памятники письменности Востока. XVI).

- Хамал. — *Хамал Хэм*. Ёо шахар чхорнубханда пахиле (Перед тем, как покинуть этот город). Катманду, 1972.
- Шерчан Бх. — *Шерчан Бхупи*. Гхумне месчматхи андхо манчхе (Слепец на крутящемся стуле). Катманду, 1973.
- Шерчан П. — *Шерчан Притхви*. Дун кхоттама убхисера (Стоя на двух ногах). Катманду, 1968.

*Образ как индикатор волшебного
и авантюрного пространства
в современной суахилийской литературе**

Вопрос о наличии чрезвычайно древних, архаичных пластов в общественном и, в частности, в художественном сознании современной Черной Африки давно интересует исследователей. Это и понятно: в сознании общества, переживающего процесс «сверхускоренного» развития, в результате чего на глазах двух-трех поколений произошли перемены, составляющие смысл тысячелетней эволюции человеческой цивилизации, не могли не сохраниться некоторые устойчивые элементы, которые еще длительное время будут определять ментальность африканской личности и свособразие творчества африканского художника.

Хотя методология изучения этих глубинных элементов сознания пока не вполне ясна, исследования различных аспектов жизни отдельных социумов дают о них некоторую информацию. Многие ученые указывают на то, что в современных африканских обществах по-прежнему существует культ предков, и приводят факты, подтверждающие это положение (см., например [Коэн]). Между тем известно, что культ предков, в том или ином виде сохранившийся у всех народов Африки, — это лишь верхушка айсберга, или, по определению В.Б.Иорданского, обрядовая надстройка «над мощным пластом идей, мифических картин, магических взаимосвязей», в которых архаическое сознание выражает свое «видение общества и личности, их взаимоотношений с космосом. Его можно назвать „практическим выводом“ из суждений архаического сознания о природе жизни и смерти, о характере изменений в природе и человеке» [Иорданский, с. 128]. Иными словами, сохранение культа предков свидетельствует о наличии мощного традиционного пласта в современном массовом сознании. При этом изучение связанной с ним обрядовой практики позволяет составить лишь довольно поверхностную картину того, что представляет собой подводная часть айсберга. Отмечаемое в социокультурных исследованиях сохранение культа предков и магических представлений свидетельствует о том, что современное общественное (массовое, индивидуальное, художественное) сознание в Африке представляет собой сложный симбиоз современного и традиционного, города и деревни, приобретенного

* Ранее статья была опубликована под названием: «О мифологических корнях художественного сознания в Черной Африке (пространственные образы в современной суахилийской литературе)» — Восток. М., 1995, №1.

посредством образования (вплоть до университетского) и чего-то идущего из детства или даже заложенного генетически.

Художественная словесность — это документированное отражение сознания. Именно особенности художественного сознания в странах Черной Африки определяют своеобразие африканских литератур на местных языках, столь отличных от всего того, к чему привык западный читатель. Однако африканистам пока не удалось отыскать и интерпретировать рассыпанные в литературных текстах знаки, отмечающие присутствие архаического мировидения. Собственно говоря, вопрос в этом ракурсе никогда и не ставился, а изучение проблемы национального своеобразия современных африканских литератур сводилось к анализу фольклорных мотивов и традиционной образности. Но зачастую то, что воспринимается исследователями как традиционность, в действительности является лишь ее отражением в зеркале нетрадиционного сознания, т.е. литературным традиционализмом (см. [Художественные традиции]). Не случайно «национальное своеобразие» обычно ищут в произведениях, явно ориентированных на фольклор, в то время как оно заведомо должно присутствовать и в тех, которые повествуют о современной действительности и написаны «современным» языком.

Таким образом, очевидно, что истинное своеобразие африканских литератур до сих пор остается в значительной мере непознанным и что для выявления в них элементов традиционности необходим анализ каких-то особых категорий, образов и явлений. Думается, что только такой анализ может способствовать проникновению в творческий мир африканского художника — часто вполне современного человека, в сознании которого, сплошь и рядом не вполне осознанно, присутствует нечто весьма архаическое.

В настоящей статье предпринята попытка исследования семантики образов, обозначающих различные типы художественного пространства, их смены и перехода один в другой, что, по мнению автора, позволяет пролить новый свет на проблему национального своеобразия африканских литератур. Поскольку статья связана с анализом свойств художественного пространства, начну ее с краткой характеристики пространственных представлений, которые бытовали в сознании народов доколониальной Африки и отголоски которых, как будет показано ниже, наглядно прослеживаются в современной литературе.

Основополагающим элементом архаической космологии было представление о наличии сверхъестественного мира, существующего бок о бок с миром реальным. Населенный богами, духами и всевозможными сверхъестественными существами, он по сути дела являлся некой высшей реальностью, определявшей все, что происходило в мире людей. Последним же оставалось лишь строжайшим образом исполнять все его законы и предписания. Точное соблюдение надлежащих обрядов и установлений было в конечном счете смыслом жизни архаическо-

го человека, а нарушение табу — самым страшным из всего, что с ним могло произойти.

Мир людей располагался в границах культурного пространства, т.е. там, где протекала повседневная деятельность человека. На этом «организованном», благоустроенном пространстве — в хижине, у очага, в пределах селения или на своем поле — человек мог чувствовать себя в относительной безопасности. Но за границами культурного пространства располагалась дикая, неорганизованная, чужая территория. Чем дальше уходил человек от родного селения, тем в большей степени он рисковал столкнуться с непознанными и страшными силами. Он вступал в сверхъестественное пространство, где с ним могло случиться все что угодно и нахождение в котором требовало принятия особых предосторожностей.

По мере удаления от дома сверхъестественный мир приобретал все более угрожающие очертания. Считалось, что в дальних деревнях живут самые страшные колдуны, а уж земли, расположенные ближе к «краю света», сплошь населены злыми карликами, оборотнями, чудовищами и всякой прочей нечистью. (Замечу, что мифологические представления африканцев, приведенные нами в самом общем виде, чрезвычайно схожи с архаическим мировидением других народов, в виде суеверий дожившим вплоть до недавнего — в историческом смысле — времени.)

Мифологическое сознание выделяло в окружающем мире места, которые, независимо от своей удаленности от культурного пространства, считались вместилищем «потусторонних» сил. Речь идет о самых диких и наименее освоенных территориях, в частности о лесах. Это мог быть Священный лес, где обитали всевозможные божества и духи-хранители, или, чаще, Нечистый лес, где водились злые духи и всяческие чудовища и куда выбрасывали тела нарушителей табу, например самоубийц.

Воображение архаического человека населяло мифическими существами потайные уголки окружающего мира, затемненные пространства, водоемы, все, что находилось выше или ниже поверхности земли: пещеры, колодцы, горные вершины, реки, озера, источники.

Границы неорганизованного и культурного пространств были довольно подвижны: ночью с наступлением темноты культурное пространство сужалось до размеров хижины или освещенного пятачка вокруг очага. Способностью изменять качество пространства обладали и природные стихии, такие, как гроза или ураган, которые как бы сигнализировали о вторжении мифических сил.

Человек попадал в мир духов, не только перемещаясь в пространстве и не только когда этот мир сам раздвигал свои границы. Считалось, что люди приходят из сверхъестественного пространства с рождением и после смерти вновь возвращаются туда, присоединяясь к душам умерших предков. Кроме того, в течение жизни, переходя из одной возрастной группы в другую, человек тоже как бы «умирал», а потом воз-

рождался в новом качестве. Нередко процесс перехода (инициации) на самом деле сопровождался отправкой юношей или девушек определенной возрастной группы в лес, после чего они проходили очистительный обряд. Интересно, что сходный обряд совершали и те, кто возвращался с охоты, с войны или из путешествия в дальние края, т.е. после пребывания в диком пространстве. Перемещение из неорганизованного пространства в культурное и обратно сопровождалось соответствующими изменениями свойства времени: субъективное бытовое время, измерявшееся сроком человеческой жизни, прерывалось, уступая место мифическому вечному времени.

По представлениям архаического человека, временное выпадение в сверхъестественное пространство было возможно также в состоянии транса, сна, обморока. Именно тогда людям открывались истины высшего порядка: мифические силы растолковывали им смысл происходящего в человеческом мире, а иногда и указывали, что следует предпринять.

Традиционные пространственные представления не могли не найти отражения в африканском фольклоре, хотя в различных его жанрах они проявляются по-разному: наиболее наглядно в тех из них, где присутствует переход из одного пространства в другое. Так, в отличие от сказки о животных, действие которой изначально помещено в волшебное пространство, быличка с ее установкой на полную достоверность предполагает внезапный перенос действия из относительно конкретного и реального бытового пространства в волшебное, главная особенность которого заключается в «потенциальной возможности непредвиденных и ирреальных превращений» [Михайлов, с. 156]. Смена типов художественного пространства маркировалась соответствующими образами, которые перешли из фольклора в литературу и получили там дальнейшее развитие.

Образы-индикаторы волшебного пространства можно разбить на три группы: а) образы, обозначающие «определенные, отмеченные места художественного пространства» [Михайлов, там же] (лес, пещеры); б) образы, расширяющие волшебное пространство (гроза, тьма); в) образы, обозначающие такое состояние героя, в котором он, не перемещаясь физически, оказывается в волшебном пространстве (сон, припадок).

Тот тип художественного пространства, которое можно с полным основанием определить как волшебное, в основном представлен в так называемых волшебнo-фантастических повестях, сыгравших особую роль в становлении современной суахилийской литературы. Это произведения, как правило, представляющие собой авторскую переработку фольклора различных восточноафриканских народов, на основе которого создается нечто новое, рассчитанное на современного читателя.

Волшебнo-фантастические повести стали для суахилийской литературы своеобразной школой, позволившей осмыслить суть художествен-

ного вымысла, появлением которого был отмечен переход от традиционных повествовательных жанров (исторической хроники, жизнеописания, путешествия) к собственно художественной прозе. Они также способствовали освоению приемов сюжетосложения: являясь произведениями крупного жанра, сказочные повести использовали в качестве исходного материала фольклор малых форм и достигали необходимого размера благодаря «разбуханию» фольклорных сюжетов или их «слепливаннию».

Главное, что отличает суахилийские волшебнo-фантастические повести от современной авторской сказки в большинстве литератур мира, это их опора на живую фольклорную традицию. Писатели основываются не на книжном знакомстве с фольклорными сводами, а на воспоминаниях о чудесных сказках и занимательных историях, услышанных в детстве от старших. Фольклор сохраняет для них притягательность и служит источником вдохновения.

Для повести А.К.Чумы «Фадили — посланец из страны Наугуа» [Чума] характерны наличие многочисленных переходов из одного пространства в другое и частая смена типов художественного пространства. Это произведение относится к чрезвычайно любопытной разновидности африканской волшебнo-фантастической повести, ставшей широко известной благодаря творчеству двух нигерийских писателей, А.Тугуолы и Д.О.Фагунвы, воссоздающих «мир мифологии, обрядов и религиозно-космологических верований йоруба» [Бейлис, с. 4]. К повести А.К.Чумы полностью подходит определение, данное В.А.Бейлисом нигерийским произведениям, которые «построены как инициационный миф: герой по той или иной причине попадает в лес, где проходит ряд мучительных испытаний и одерживает блистательные победы над чудовищами, после чего возвращается домой, оснащенный новой силой, магическим умением и волшебными дарами» [там же, с. 5].

Добавлю, что помимо инициационного мифа, образующего сюжетную основу повестей, довольно важную роль в них играет и такой жанр, как быличка, составляющая «наполнение» этих произведений. Именно из быличек взяты истории о колдовстве, чудесах и всевозможных превращениях, представления об облике и повадках существ низшей мифологии. Все это позволяет заполнить объем повести бесчисленными приключениями, происходящими с героем на пути к заветной цели.

Для суахилийских волшебнo-фантастических повестей вообще и для произведения А.К.Чумы в частности характерно присутствие на первый взгляд несовместимого с фольклором материала, связанного с обращением к реальности. В повести «Фадили — посланец из страны Наугуа» это этнографический материал, заполняющий первые две главы произведения. Уже в предисловии автор уведомляет читателя о том, что речь в его книге пойдет об обычаях и культуре народности нгонг (Танзания). И действительно, повесть начинается с описания быта традиционной общины, готовящейся к проведению обряда инициации.

Автор подробно повествует о различных ритуалах, приводит подлинный текст обрядовой песни на языке нгони. Попутно читатель знакомится с главными героями — красавицей Муанегеле, в портрете которой при некоторой клишированности описания ощущается попытка создания индивидуального образа, и двумя претендентами на ее руку: отважным юношей Фадили и чужестранцем Кани.

Несмотря на то что писатель вроде бы поселяет своих героев в вымышленной стране Наугуа (отдавая дань традиции волшебного-фантастической повести, берущей начало в творчестве основоположника современной суахилийской литературы Шаабана Роберта), действие поначалу разворачивается в бытовом пространстве, т.е. складывается из реальных деталей повседневной жизни родо-племенного общества. События, предопределяющие вторжение в него сверхъестественных сил, происходят во время обряда инициации.

Сначала Кани, который, как выясняется впоследствии, пришел из страны колдунов, совершая ритуальную погоню за своей избранницей, с помощью колдовских чар укорачивает ей шаги, а потом совершает ужасающее нарушение табу, пытаясь ею овладеть. Муанегеле зовет на помощь Фадили, и тот в предписанном для подобных случаев поединке на палках одерживает победу над соперником. Поверженный Кани, который не может подняться на ноги, просит жителей Наугуа отнести его в далекую страну Рамали, откуда он родом. И тут начинается страшная гроза, какой в Наугуа никто не видел. Небывалой силы ураган валит деревья и сметает хижины...

Гроза сама по себе означает качественное изменение окружающего пространства. Автор подчеркивает ее необычайную силу, а, как известно, экстраординарное событие чаще всего рассматривается архаичным сознанием как дурное предзнаменование, недобрый знак из сверхъестественного мира. Возникает пугающий образ, обозначающий поглощение бытового пространства волшебным, что предвещает некие зловещие события.

И они не заставляют себя долго ждать. Земля вдруг вспыхнула, разверзлась, и перед испуганными людьми возникло огнелышащее чудовище — великан с заросшим волосами лицом и загнутыми, как у барана, рогами.

Осыпая окружающих проклятиями и грозя им страшными карами, великан хватает Кани и уносит его под землю, но через некоторое время возвращается и нападает на Муанегеле. Фадили мужественно вступает с ним в единоборство и прогоняет прочь, но тот успевает заколдовать красавицу, и она находится при смерти.

Ночью Фадили снится сон: какой-то незнакомый старик показывает ему, как расколдовать невесту. Проснувшись, Фадили совершает предписанные действия, и девушка оживает. На этом сказка могла бы закончиться: архетипическая модель единоборства героя с чудовищем воссоздана, невеста спасена. Но волшебного-фантастическая повесть тре-

бует продолжения повествования, поэтому далее в ткани художественного произведения ясно заметен «шов» на месте соединения разных мотивов.

Соплеменники по описаниям Фадили узнают привидевшегося ему во сне старика — это прорицатель Джака, живущий в стране Тиба. И поскольку, как оказывается, Муанагеле выздоравливает не полностью, герой отправляется к старцу за чудесными снадобьями.

Отсюда начинается экстенсивное развитие сюжета, связанное с бесконечной цепью испытаний героя, который, уходя все дальше от дома, все глубже проникает в сверхъестественное пространство. По пути в страну Тиба он попадает в лес, где сражается со змеей-оборотнем. Потом его приводят в хижину доброго колдуна Джаки, где движущиеся сами собой калebasы (сосуды из тыквы), по очертаниям напоминающие Фадили, Кани и других участников разыгравшихся ранее событий, как в театре, воспроизводят все, что произошло с героями. Затем Джака (несущий фольклорную функцию дарителя) наделяет Фадили чудесной силой и волшебными предметами, с помощью которых тот сможет победить злых колдунов из страны Рамали и разрушить их чары.

Весьма показательно, каким образом герой попадает в страну колдунов: он совершает некие магические действия, отчего стоящее перед ним дерево валится, открывая вход в пещеру. Здесь необходимо отметить, что пещеры у многих народов Африки издавна служили местом проведения магических обрядов и колдовских ритуалов, поэтому в фольклоре и литературе пещера является довольно темным и зловещим образом. Тем не менее герой смело спускается в лаз и вскоре оказывается в пространстве, буквально кишашем всякой нечистью. Там с ним происходит целый каскад приключений, но он преодолевает все препятствия и одерживает победу над злыми силами, а потом с честью возвращается домой, разрушив проклятие, тяготеющее над его невестой.

Если волшеббно-фантастические повести вырастают непосредственно из фольклора и вдохновляются им, то фантастико-приключенческие повести чаще всего черпают материал из массового кинематографа. Близость двух указанных типов произведений, имеющих разные источники, по всей видимости, обусловливается тем, что и те и другие построены на таинственной ирреальности, которая под пером восточно-африканских авторов приобретает фольклорные черты. При этом свойства художественного пространства и маркирующие его образы также тяготеют к фольклору.

В повести С.М.Бауджи «Ночь ужасов» [Бауджи, 1977], представляющей собой своеобразный гибрид волшебной сказки и триллера, рассказывается о двух бесстрашных молодых женщинах, которые попадают в плен к безжалостным бандитам, но, пройдя через множество невероятных и ужасающих приключений, в конце концов одерживают победу над преступниками.

Действие повести начинается в некоем неназванном городке, т.е. в четко не локализованном, достаточно условном, но в то же время «обычном», бытовом пространстве. На этот городок по ночам нападают невесть откуда взявшиеся полусказочные злодеи, творящие всяческие бесчинства. В ту ночь, когда зверски убивают мужа главной героини, от имени которой ведется повествование, весь городок погружен в такую непроглядную *тьму*, какой в тех местах никогда не бывало.

Темнота всегда воспринимается людьми как источник опасности. Но если для европейца боязнь темноты — это прежде всего боязнь неизвестности, в африканской традиции темнота гораздо более определена: это пространство, где правят темные силы. Не случайно у африканских народов имеется множество верований и табу, связанных с темнотой (например, есть в темноте — значит делить пищу со злым духом).

В ту же ночь главную героиню с подругой крадут и по реке везут в необъятного размера *пещеры*, служащие логовом бандитов. Именно в этих пещерах с героинями происходят головокружительные события, временами выходящие за грань реального.

Подругам удастся бежать — они направляются к колдунье Гуле, которая может им помочь. Их путь пролегает по темному *лесу*, где девушек подстерегает множество опасностей, но лес уже не так страшен, как пещеры: героини словно перемещаются по кругам сверхъестественного пространства, то уплотняющегося, то становящегося чуть более разреженным.

Девушки получают от колдуньи чудесную силу, которая позволяет им выполнить возложенную на них миссию по спасению земляков от нашествия злодеев. Повесть заканчивается полной победой сил добра: в фантастическое пространство врывается современность в лице десантированных с вертолетов полицейских.

По свойствам художественного пространства ближе всего к сказочным и фантастическим произведениям стоит авантюрно-приключенческая и детективная литература, которая, по словам В.Б.Шкловского, «живет унаследованными от сказки схемами и методами» [Шкловский, с. 50]. Так же как сказка, авантурный роман ориентирован на развлекательность и использует стандартный набор архетипических мотивов: странствие, запаздывающая помощь, похищение, плен, узнавание, тайна рождения, мнимая смерть и т.д. И здесь и там особое внимание уделяется событийной стороне повествования, действуют монофункциональные герои с заданными качествами и, что для нас особенно важно, создается некий условный мир, строящийся на замысловатой игре случайностей и превратностей. Разница заключается лишь в мере правдоподобности описываемых событий — от ирреальных в сказке до реальных или находящихся на грани реальности в авантурном романе. При этом в «суахилийском варианте» обычная генетическая связь фольклора и авантурной литературы подкреплена еще и тем, что последняя развивалась при наличии живой фольклорной традиции, в результате чего

сказочная модель мира оказала особенно существенное влияние на авантюрно-приключенческие и детективные произведения.

Художественный мир приключенческого или детективного романа — это пространство, где царит случай. Однако и в этом пространстве имеются определенные места, где столкновение с неожиданностью или опасностью, встреча с чем-то необъяснимым и пугающим не просто вероятна, а практически неизбежна. Помимо леса и пещер — традиционных образов, маркирующих как волшебное, так и авантюрное пространство, — в литературе подобного рода особую роль играют, в частности, дорогие отели, где нередко разворачиваются самые невероятные приключения. Психологически это, видимо, объясняется тем, что современные отели (на суахили говорят: *hoteli za watalii*, т.е. отели для туристов, читай — иностранных), с одной стороны, поражают и манят своей роскошью, а с другой стороны, недоступны для среднего африканца и воспринимаются им как «чужое», недружелюбное пространство.

Есть и другие пространственные образы, которые приобретают в суахилийском детективе весьма любопытную семантику. К ним относится, например, образ дальних стран. В тамошних разведшколах и прочих закрытых учебных заведениях африканские сыщики и тайные агенты приобретают навыки и умения, делающие из них супергероев, которые впоследствии одерживают блистательные победы над могущественными и коварными врагами. Образ дальних стран не получает в детективных романах особого раскрытия, однако несет в них чрезвычайно важную функцию: так же как в Священном лесу, где вершится таинство перехода мальчиков в возрастную группу молодых воинов, за границей, словно в мифическом пространстве, происходит рождение суперагента, который овладевает там почти сверхъестественными качествами, необходимыми для предначертанных ему подвигов. Подобную «инициацию» за рубежом проходят герои произведений Э.С.Сиказве «Беготня по крыше» (1987), Н.Чидуо «В когтях у смерти» (1975), С.А.Муниси «Как во сне» (1976) (см. [Сиказве; Чидуо; Муниси]).

Завершая краткую характеристику свойств художественного пространства в суахилийской авантюрно-приключенческой и детективной литературе, необходимо отметить также характерную роль в ней образов грозы и темноты, использование которых для обозначения расширившегося авантюрного пространства можно было бы проиллюстрировать множеством примеров. Приведем лишь два из них, в которых эти образы как бы дополняют друг друга:

«Вдруг прогремел гром, и началась гроза. Она встревожила и напугала людей. Отключилось электричество, и городские кварталы погрузились во мрак... И вот в этом охваченном страхом городе старший инспектор мистер Роно...» (*Омолу Л.О. Человек в черных очках; цит. по [Оли, 1981, с. 79]*).

«Она открыла окно и выглянула наружу. Фонари на улице горели тускло — казалось, они вот-вот погаснут. В этот момент землю потряс

удар грома. Хана испугалась и поспешно захлопнула окно, но не успела отойти от него, как почувствовала, что волосы у нее встали дыбом и кровь застыла в жилах...» (*Мхоза А.Р. Смертельная любовь*; см. [Мхоза]).

Особое значение в рамках задач настоящей статьи имеет исследование под соответствующим углом зрения «реалистической» литературы, или, точнее, произведений, нацеленных на последовательное правдоподобие, — поскольку именно в них мир предстает таким, каким он на самом деле видится африканскому художнику. Действительность, воссоздаваемая на страницах бытовых и нравоописательных произведений крупных повествовательных форм, и является тем, что можно в целом определить как художественный мир суахилийской литературы. Анализ особенностей этого мира обнаруживает присутствие в современном художественном сознании весьма архаичных представлений, либо проявляющихся совершенно отчетливо, либо выявляемых с помощью анализа неких глубинных отношений.

В первом случае речь идет о произведениях, в художественном пространстве которых имеет место явное соседство мифического и реального миров. Все, что происходит с их героями в реальности, предопределено сверхъестественными силами, которые вторгаются в жизнь людей и начинают по-своему кроить их судьбы. Мотивы действий и цели этих сил являются загадкой как для героев, так и для читателя, что придает почти детективный характер сюжету, построенному на постепенном раскрытии этой тайны и восстановлении равновесия между мирами. При этом особый эффект воздействия на читателя создается в тех произведениях, где присутствие «потусторонних» сил сочетается с достоверностью и психологизмом повествования, отражающего подлинные взаимосвязи реального мира.

К числу подобных произведений относится нравоописательная повесть Алекса Банзи «Грудь невестки» [Банзи], рассказывающая о душевных переживаниях молодой женщины, которая чувствует, что муж отдаляется от нее, и об отчаянных попытках героини спасти свое семейное благополучие.

Эна — так зовут главную героиню — обнаруживает, что ее муж увлекся сослуживицей: низенькой толстушкой, учительствующей, как и он, в местной школе. Не в силах понять, в чем секрет ее удачливой соперницы, Эна реагирует на создавшуюся ситуацию вполне естественным для простой африканской крестьянки образом: вообразив, что мужа околдовали, она пытается вернуть его расположение, прибегнув к любовной магии. При этом героиня забывает, что, по поверьям, воздействие на тайные силы сверхъестественного мира далеко не безопасно — ведь никому не ведомо, чем обернется их вторжение в человеческую жизнь. Вполне вероятно, что разбуженные духи могут обрушить свой гнев на человека, который призвал их на помощь.

«Среднему» европейцу — конечно, в случае, если бы ему удалось познакомиться с этой повестью, — вряд ли дано постигнуть охвативший

героиню ужас, когда ей приснилась негодующая на нее бабушка, умершая много лет назад. Самой же Эне, равно как и африканскому читателю, становится совершенно ясно: сон свидетельствует о том, что в ее отношениях с «потусторонним» миром возник какой-то разлад. В чем его причина, до поры до времени остается загадкой — как для Эны, так и для читателя.

Что же касается художественной функции сна, то она в данном произведении проявляется достаточно отчетливо: в отличие от западных литератур, сон не просто оттеняет или объясняет действительность — он приоткрывает завесу над действительностью высшего порядка, над «невидимым» миром, управляющим всем, что происходит в мире людей.

Окончательное постижение сути случившегося происходит к концу произведения, когда действие уже близится к развязке. Претерпевшая множество физических и нравственных страданий, пережившая смерть единственного сына, героиня впадает в беспамятство, или, как говорится в тексте повести, оказывается «между небом и землей» [Банзи, с. 48]. Ей чудится, будто она попадает в какой-то дом, где обнаруживает всех своих покойных родственников, включая мать, которую никогда не видела, поскольку та умерла родами, подарив жизнь Эне. Там же она встречается с бабушкой, которая растолковывает ей, чем вызван гнев духов и как можно поправить положение. Героиня выполняет все ее указания, в результате чего в конце концов выздоравливает и рождает мужу тройню. В финальном эпизоде повести он со счастливой улыбкой смотрит на близнецов, и читателю становится ясно, что несчастьем героини на этом приходит конец.

Анализ «пространственных» образов в этом произведении был бы неполным, если не упомянуть о кульминационном эпизоде повести, который происходит в пещере. Оказавшаяся там героиня испытывает шок, через некоторое время теряет сознание, затем ей является чудесное видение, после чего действие начинает двигаться к развязке.

Как явствует из вышесказанного, в произведениях, рисующих мифологизированную картину мира, «пространственные» образы практически сохраняют свою архаичную семантику. Вместе с тем современная суахилийская литература не может не испытывать многочисленных влияний со стороны других литератур мира, где эти образы полисемантичны, т.е. не имеют жестко закрепленного смыслового наполнения. Та же гроза может толковаться и как предвестник чего-то зловещего, и как очистительная стихия, и как часть идиллического пейзажа.

Именно с описания такой, обычной, «пейзажной» грозы и начинается роман К.Муриданиа «Кровь во рту» [Муриданиа]. Это очень живой, жизненный, проникнутый теплым светом эпизод, навеянный, как видно, детскими воспоминаниями автора. Гроза застает деревенских мальчишек, пасущих скот, в поле, когда они, разомлев после долгого дня, греются в сумерках возле костра. Юные пастухи стремглав бро-

саются домой, где на очаге их уже ждет вкусная дымящаяся каша, где их обласкают домашние и где даже собаки встретят их приветственным лаем, предвкушая, что и им перепадут остатки от хозяйской трапезы. Только сирота Мвити не рад своему возвращению — он знает, что в семье дяди, где он поселился после смерти родителей, его, как всегда, встретят неприветливо, даже враждебно, и что после скудного ужина, а может, и вовсе на голодный желудок, он уляжется на ночь в курятнике и будет дрожать от холода под рваным одеялом.

Популярный в суахилийской литературе мотив злоключений сироты сочетается в этом произведении с отголосками другой распространенной мифологемы — предсказанным, или чудесным, рождением. У родителей Мвити долго не было детей, но однажды один колдун вызвался им помочь и, проведя соответствующий обряд, предсказал, что вскоре у них родится ребенок.

Описывая ранние годы Мвити, проведенные в родительском доме, автор отмечает, что мальчик рос не по годам смысленным, был честен, справедлив и превосходил по силе всех своих сверстников. Тем самым в роман вводится смежная мифологема — детство героя, которая вместе с чудесным рождением указывает на особое благоволение к мальчику божественных сил.

Именно эти божественные силы и покарали дядю за жестокость к племяннику и за лжесвидетельство, с помощью которого тому удалось заполучить в придачу к Мвити все добро своего покойного брата. Первым предвестником их вторжения стал приснившийся дяде страшный сон. Ему привиделся брат, который сначала сурово спросил, почему тот так плохо обращается с его сыном, а потом набросился на обидчика и принялся его душить. Очнувшись от кошмара, дядя услышал крик совы, по поверьям пророчащей несчастье. И оно не заставило себя долго ждать.

Это произошло ночью, в кромешной тьме, когда в двух шагах от себя ничего нельзя было разглядеть — во время неожиданно разразившейся грозы молния попала в дом дяди, и он сгорел там вместе со всей своей семьей. Собравшиеся наутро старейшины были едины во мнении: на головы погибших пало проклятие предков и бога Кинии Кири.

Несмотря на то что традиционная семантика «пространственных» образов имеет тенденцию к угасанию и в подавляющем большинстве художественных произведений присутствие мифического мира никак не обозначено, такие образы, как гроза, темнота, лес и др., остаются семантически более насыщенными и более однозначными, чем, например, в западных литературах. Их появление обозначает потенциальную возможность резких поворотов сюжета, неожиданных событий, острых ситуаций, т.е. вводят они уже не волшебное, или сверхъестественное, а авантюрное пространство.

Один из немногочисленных исследователей современной литературы на языке суахили Р.Оли обращает внимание на то, что в ней слабо разработан пейзаж [Оли, 1990, с. 111]. Действительно, природный

пейзаж встречается в суахилийской литературе достаточно редко, но еще реже в ней присутствует эстетическое восприятие природы, характерное для урбанизированного общества. Африканский художник, как правило, не смотрит на природу отстраненно и не наслаждается ею. Для него она пока еще не предмет любования, а, скорее, дикое пространство, противостоящее упорядоченному бытию домашнего очага. Безусловно, определенные места этого пространства и многие природные явления чаще всего уже не воспринимаются им в прежнем, сверхъестественном смысле, однако дикая природа остается для него своего рода «враждебной территорией». В то время как в европейском романе, начиная с рыцарского, излюбленными местами особо «уплотненного» действия является окультуренное пространство — кладбище, замок, подземелье, чудесный сад и т.д. (см. [Бахтин; Михайлов]), в суахилийском романе это в основном пространство природное.

Пожалуй, наилучшей иллюстрацией этого положения может быть повесть С.Бауджи «Помутнение сердца» [Бауджи, 1981], представляющая собой восточноафриканскую версию «Ромео и Джульетты». В повести рассказывается о любви девушки из богатой семьи Лайлы и бедного юноши Нассира. Узнав об их запретной страсти, отец Лайлы выгоняет дочь из дому. Девушка отправляет Нассиру прощальное письмо, в котором пишет, что собирается умереть, и уходит в лес. Купив яду, чтобы свести счеты с жизнью, в случае если Лайла успела осуществить задуманное, за нею устремляется Нассир. В лесу происходит последняя встреча влюбленных. Молодые люди счастливы, что оба живы и что они снова вместе, но в этот момент появляется друг Нассира Мансур, который завидует их счастью и давно уже строит против них козни. Это он подбросил отцу Лайлы адресованное ей поддельное письмо, якобы написанное Нассиром. Соперник нападает на юношу с ножом и гибнет в отчаянной схватке, но и Нассир, смертельно раненный, тоже умирает. Вне себя от горя, Лайла выпивает яд. Здесь, в лесу, — а не в склепе, как у Шекспира, — и находят безутешные родители тела своих детей.

Эволюция традиционной системы «пространственных» образов проявляется не только в замене волшебного пространства авантюрным, но и в расширении ее поля в связи с возникновением новых образов противоположной семантики, вступающих со старыми в своеобразную бинарную оппозицию. Так, грозе противостоит тишь, спокойствие, безветрие; темноте — ясная лунная ночь. Именно в такую ночь приходит просветление к герою повести К.Мнзава «Полнолуние» [Мнзава].

Урбанизация Африки создала на географическом пространстве континента места, жизнь в которых не поддавалась осмыслению выходцев из сельской общины. Столкновение с городской действительностью переворачивало все их прежние представления; город манил своими соблазнами, поражал отсутствием видимого порядка, пугал подстерегающими повсюду опасностями. Отправляясь туда в поисках счастья, молодые африканцы бежали от деревенской нищеты и застоя, но нередко этот отрыв мигранта от безопасного и привычного мира сельской

общины оборачивался для него неимоверными страданиями и крушением всех иллюзий. Эта тысячи и тысячи раз повторявшаяся ситуация не могла не найти самого широкого отражения в африканских литературах, в которых возник огромный корпус произведений, часто обобщенно обозначаемых как «town migration literature».

Не составляет исключения и литература на языке суахили. В ней существует множество произведений, в которых молодой герой (или героиня), как правило, против воли родителей, бежит в город, где с ним (с ней) начинается происходить одно несчастье за другим. Он теряет — или у него крадут — деньги и вещи. Непредвиденные случайности мешают ему встретиться с родственником или другом, и он оказывается один в незнакомой обстановке. Герой бедствует, голодает; он живет в ужасающих условиях. Ему никак не удастся устроиться на работу — от юношей за это требуют взятку, а девушек склоняют к сожительству. Зачастую, оказавшись в безвыходной ситуации, герой вступает на преступную стезю; девушки становятся проститутками. В конце концов героя либо ждет полный жизненный крах, либо он успевает одуматься и возвратиться в родную деревню, где его ожидают довольство и счастье (см., например [Мкасива; Абеди; Салвенга; Мутуси]).

Нетрудно заметить, что деревня в указанной схеме предстает как уголок спокойствия и благополучия, где жизнь героя течет ровно и размеренно. Но вот он бежит в город и попадает в «непознаваемую» и непредсказуемую действительность, в которой он уже не волен распоряжаться самим собой и в которой с ним может произойти все что угодно. Очевидно, что в бинарной оппозиции «деревня — город» первое означает бытовое, а второе — авантюрное пространство, представляя собой трансформацию семантического архетипа «свой — чужой».

Наибольшую устойчивость и неизменность среди всех пространственных образов проявляет сон, который в суахилийской литературе почти всегда вещий. И поскольку он не только объясняет смысл описанных событий, но и предопределяет дальнейший ход повествования, то там, где этот образ присутствует, он несет особую смысловую нагрузку, являясь как бы самостоятельной движущей силой сюжета.

Огромный золотой удав, тщетно пытающийся заглотить собственный хвост, — таково содержание сна, увиденного одним из главных героев романа С.Г.Мунгонго «Несбывшаяся мечта» [Мунгонго], талантливое, социально заостренное произведение, рисующее в мрачных тонах современную танзанийскую действительность. Смысл этого дважды повторяющегося видения становится ясен в конце романа, когда терпят крах надежды людей на лучшую жизнь и мечты героев о личном счастье оказываются несбыточными.

Один из романов известного танзанийского писателя Э.Кезилахаби называется «Мир — место потрясений» [Кезилахаби]. Представляется, что именно так можно было бы озаглавить обобщенную картину мира, как она видится суахилийским писателям. Их герои живут, мыслят, действуют, но создается впечатление, что их действия не оказывают почти никакого влияния на ход событий. По собственной инициативе люди могут лишь совершить какой-то поступок, который развяжет игру случая, после чего им не останется ничего другого, как просто реагировать на происходящее. Пространство, где царствует случай, нередко помечается определенными художественными образами. В этом пространстве ничто нельзя проанализировать или предусмотреть. Только вещи сны, пророчества и всевозможные видения могут немного приоткрыть завесу в неведомое и намекнуть на то, какие силы приводят в движение все сущее.

В литературных произведениях «пространственные» образы не получают детальной разработки. В лучшем случае подчеркивается абсолютная степень данного явления (кромешная тьма, гроза необычайной силы и т.п.). Очевидно, что достаточно одного лишь упоминания о нем — и в сознании носителя соответствующей культуры выстраивается ассоциативный ряд, необходимый для адекватного восприятия художественного текста. Это лишний раз указывает на существование комплекса определенных представлений, разделяемых всеми членами общества, или, другими словами, на наличие в художественном сознании мощного фольклорно-мифологического пласта, который нельзя не учитывать при исследовании современных африканских культур.

Литература

- Абеди. — *Abedi S.H. Sikusikia la mkuu. Peramiho*, 1980.
 Банзи. — *Banzi A. Titi la mkwe. Dar es Salaam*, 1975.
 Бауджи, 1977. — *Bawji S.M. Pumbazo la moyo. Kampala*, 1977.
 Бауджи, 1981. — *Bawji S.M. Usiku wa balaa. Dar es Salaam*, 1981.
 Бахтин. — *Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. — Литературно-критические статьи. М., 1986.*
 Бейлис. — *Бейлис В.А. Духи, люди и книги земли йоруба. — Заколдованные леса. М., 1984.*
 Иорданский. — *Иорданский В.Б. Звери, люди, боги. Очерки африканской мифологии. М., 1991.*
 Кезилахаби. — *Kezilahabi E. Dunia uwanja wa fujo. Nairobi*, 1975.
 Коэн. — *Cohen A. The Politics of Elite Culture. Berkley a.o., 1981.*
 Михайлов. — *Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман. М., 1976.*
 Мкасиwa. — *Mkasiwa A.S. Adui wa haki. Peramiho*, 1981.
 Мнзава. — *Mnzava K. Usiku wa mbalamwezi. Dar es Salaam*, 1979.
 Мунгонго. — *Mung'ong'o C.G. Njosi iliyopotea. Dar es Salaam*, 1980.
 Муниси. — *Munisi S.A. Kama ndoto. Nairobi*, 1976.
 Муридани. — *Muridhanja K. Damu ya ulimi. Dar es Salaam*, 197?

- Мутуси. — *Muthusi B.* Pigo la ujana. Nairobi, 1977.
- Мхоза. — *Mhoza A.R.* Pendo la kifo. Dar es Salaam, 1977.
- Оли, 1981. — *Ohly R.* Aggressive Prose. A Case Study in Kiswahili Prose of the Seventies. Dar es Salaam, 1981.
- Оли, 1990. — *Ohly R.* The Zanzibarian Challenge: Swahili Prose in the Years 1975—1981. Windhoek, 1990.
- Салвенга. — *Salwenga L.* Yowe la majuto. Peramiho, 1981.
- Сиказве. — *Sikazwe E.S.* Mbio za sakafuni. Peramiho, 1987.
- Художественные традиции. — Художественные традиции литератур Востока и современность. Ранние формы традиционализма. М., 1985.
- Чидуо. — *Chiduo N.* Mikononi mwa mauti. Arusha, 1975.
- Чума. — *Chuma A.K.* Fadhili msiri wa Naugua. Dar es Salaam, 1980.
- Шкловский. — *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983.

Новая жизнь солярных мотивов в творчестве франкоязычных писателей арабского Запада

1. Знак «магрибинской сущности»

Я в этот мир пришел,
чтоб видеть солнце.
А если день погас,
Я буду петь. Я буду петь о Солнце
В последний час.

К.Бальмонт

Наверное, на древней земле Северной Африки, позднее названной арабами Магрибом, — там, где Солнце завершает, «опускаясь» в Атлантический океан, свое видимое движение по небосводу, — существовали свои солярные мифы. Доберберские и берберские, свода которых, к сожалению, нет, однако следы присутствуют в записанном уже в новое и новейшее время фольклоре Магриба, в некоторых обрядах, деталях «бытовой» архитектуры, в ритуальных телесных украшениях (татуировке), в обилии сияния и до сих пор любимой здесь золотой парчи, в неизбывном блеске медной утвари, не подпускающей к себе технологический прогресс XX в. и не уступающей свои, освященные тысячелетними традициями достоинства современной «посуде»... Культ Солнца, царивший на этой залитой его светом земле, поклонение его могуществу и силе, и даже всевластию, Жизнь дающему и Жизнь отнимающему, сохраняется и по сей день в сельских местностях разных стран Магриба, население которых привычно начинает свой жизненный цикл с восходом Солнца, основные праздники совершает в день зимнего и летнего солнцестояния, закликает Светило в години засухи, моля его о Дожде, носит золотые, серебряные, медные и деревянные амулеты счастья в виде ладони с лучеобразными пальцами и расписывает прямыми или условными изображениями Солнца керамические плитки (облицовывающие полы, стены, а иногда и крыши домов), ткани, вплетает солнечные узоры из шерстяных нитей в домотканые ковры...

Древний берберский знак звезды (иногда и со вписанной в нее рыбой — символом воды, знаком плодородия) — неслучайное лицевое — на лбу, на подбородке или щеках — украшение и современных берберов, полагающих «солнечную» татуировку не менее прекрасной, чем сверкание драгоценных камней в ожерельях и кольцах...

¹ О связи золота с Солнцем, характерной для солярных мифов, см.ст. [Иванов В.В., МНМ, т. II, с. 462].

Но даже если избежать соблазна некоей «реконструкции» собственно магрибинской «солярности», то в самом скрещении лучей разных цивилизаций, пронзившем эту землю, уже настолько сильна «солнечная» основа мифопоэтических представлений, что не приходится удивляться, почему столь всевластна тема Солнца в художественном творчестве народов, населявших и населяющих Магриб, пишущих и говорящих на многих языках и исповедующих разные религии.

Не только географическая близость Египта, где уже в XV в. до н.э. пелись гимны Солнцу и существовала развитая солярная мифология, но и физическое проникновение пунической цивилизации в Магриб (в руинах Карфагена в Тунисе и сегодня еще видны ее следы) принесли сюда свои солярные «обертоны», естественно обогащенные отзвуками и шумеро-аккадских солнечных мифов², слышимыми в пунических, и теми африканскими — как мифы ашанти и догонов, — с которыми, конечно же, были знакомы магрибинские туарег, кочевавшие в пределах простиравшейся до этих цивилизаций Сахары...

Древняя Греция и древний Рим, распространившие свои владения по другую сторону Средиземного моря, особо отметившие в целом культуру западной части Северной Африки, познакомили магрибинцев и со своими солнечными богами, а принявшие ислам арабы, которые безраздельно воцарились в Магрибе уже в VIII в., привнесли сюда и свой заметный оттенок в религию Солнца, его «божественной сущности».

Не ставя себе особой целью вычленение тех или иных (автохтонных или аллогенных) компонентов солярных представлений магрибинцев, нельзя не отметить их особой, итоговой концентрации не только в сознании, но и в поведенческой модели жителей Северной Африки (как «аборигенов», так и значительного количества европейских поселенцев, образовавшегося здесь со времени разных колонизаций). «Солнечная» атрибутика не только этой, действительно прекрасной, земли, но и ее обитателей, находящихся «во власти» ее основных стихий — Солнца и Моря, — общее место, основной признак, входивший и входящий еще и по сей день в объем понятия «магрибинская сущность», когда речь идет об обязательной ее характеристике [Каналь, 1900; Лебель, 1931; Антология, 1965]. Сосредоточившись же только на той сфере североафриканской культуры, которая представлена литературой на французском языке, можно сказать, что магрибинская топка уже при попытках дифференциации (в 20—30-е годы XX в.) литературы метрополии и литературы колониальной в основном вращалась вокруг мотива Солнца, будь то поиски и утверждение «Латинской Африки» Л.Бертраном, или «альжерианизма» Р.Рандо, или же «средиземноморства» А.Камю [Прожогина, 1993 (1), с. 129—138].

² В Лувре (Париж) экспонируется межевой камень XII в. до н.э. из Суз, на котором знаковая символика богов — полумесяц (*син*); звезда (*Иштар*); солнечный диск (*Шамаш*) — чрезвычайно близка берберской.

Говоря о непосредственно предшествующей современной магрибинской прозе и поэзии художественной традиции, связанной с этими именами, необходимо отметить особую спаянность французских «североафриканцев» с солярной мифологией, ставшей не только эстетическим истоком их желаемого обособления от литературы Европы, но и очевидным идеологическим началом, послужившим концепции рождения на магрибинской земле «новой расы», отмеченной «знаком Солнца».

Реальная основа (развитость культа Солнца) у средиземноморских народов порождала, в свою очередь, новый вид солнечного мифа, призванный признать не только существование эстетической, но и необходимость политической автономии этой земли, где царили одновременно и Восток, и Запад и где господство основных стихий — Солнца и Моря — во многом определяло характер любого магрибинца, детерминировало, как утверждал Р.Рандо, внезапность его переходов от «умиротворения к ярости, от томления и неги к бунту» [Антология, 1965, II—26]. По мнению теоретиков колониальной литературы, приметы и жизни европейских поселенцев Магриба и их культуры уже были с течением времени таковы, что можно было предполагать возникновение «особой нации», сольющей воедино и африканцев, и европейцев, в чьей среде появлялись типы (воссозданные французскими «альжерианистами»), которые были причастны к «бракосочетанию» моря и солнца и обладали жаром крови и холодом равнодушия, безволия и одновременно ничем не сдерживаемой ярости... [Каналь, 1900; Шателэн, 1937].

Оставляя в стороне вопрос о совокупности причин (политических, социальных, конфессиональных), препятствовавших в целом реализации «расовых» прогнозов сторонников теории «извечной власти» над человеком естественных стихий, а над магрибинцем особо — солнечной доминанты, нельзя не признать интенсивность эстетического закрепления в Магрибе такого рода «солярного мифа», который был сопряжен прежде всего с Землей, с условиями человеческого существования. Так, преимущественно внелитературные задачи, связанные с колониальной действительностью, в художественной литературе постепенно обрастая новыми мифологизирующими чертами, одновременно утверждали и новые солярные мотивы. Дифференцируя «магрибинскую сущность», они, в свою очередь, играли роль индикатора не только художественной ценности произведений (степень экзотизации, нарочитой «ориентальности», локальной герметичности, повышенной этнографичности и т.п.), но и художественного пространства, романтически идеализирующего, символически интерпретирующего либо реалистически метафоризирующего действительность (как мира внешнего, так и внутреннего).

О том, насколько повлияло творчество французских писателей из Магриба на формирование франкоязычной литературы магрибинцев — арабов и берберов — в Алжире, Марокко и Тунисе, почему столь значимы оказались в XIX—XX вв. в этих арабских странах непосредственно

предшествовавшие художественные традиции колониальной литературы для новых национальных литератур Магриба, писать приходилось неоднократно и по разным поводам [Прожогина, 1993(1); Прожогина, 1993(2); Прожогина, 1993(3); Прожогина, 1984]. Здесь же мы подчеркнем мысль о том, что магрибинское франкоязычие — это еще и определенный ответ национальных художников на давно «заданную тему», диалектическое развитие тех «солярных мотивов», которые, неся в себе дыхание древних мифов, своеобразно сконцентрировались, трансформировавшись и преломившись, в творчестве французских «североафриканцев».

С одной стороны, как писал марокканец М.Хайреддин о своем знаменитом сегодня соотечественнике Тахаре Бенджеллуне, надо было «возродить миф о народе, тесно связанном с Солнцем, спаянным с ним кровавыми узами, — ведь за эту любовь, за этот союз ему приходится жестоко расплачиваться с прожорливыми хищниками, торгующими его страной» [Хайреддин, статья, с. 46], — и ее щедрым Солнцем, добавим мы.

С другой стороны, самим магрибинцам, хотя и воспитанным в школе французских писателей, важно было показать в своих произведениях реальные «детерминанты» поведения человека своей земли, развешать, в какой-то мере, миф об извечной власти над ним только естественных стихий и зафиксировать действительные «условия человеческого существования». Используя старые символы — знаки внешних примет «магрибинской сущности», автохтонные писатели стремились (и стремятся) наполнить эту сущность новым смыслом, порой даже нарочито деформируя заложенное в ней прежнее «солярное» звучание, чтобы обнажить реальные компоненты магрибинской действительности. Более того, франкоязычные писатели, не отказываясь от самой художественной традиции, во многом опиравшейся на солярную мифологию, используют и тот ее могучий арсенал, который был сформирован именно камюзианско-аполлонической линией: то многообразие функций «солнечного бога» — как благотельных, так и губительных, то парадоксальное сочетание светлых и мрачных сторон, ту целостную нераздельность его всевластия, объединившего воедино небо и землю, которые эксплуатировались ранее в однозначно экзистенциальных целях. Теперь же они превращаются в творчестве магрибинцев в многообразие солярных мотивов, связанных с многообразием вполне реальных задач, стоящих перед франкоязычными прозаиками и поэтами. Разнообразные солярные мотивы, существуя и в романтическом, и реалистическом, и сюрреалистическом пространствах, возникая из старого «звукоряда», рожденного еще древними мифами, сами рождают в магрибинских литературах такую гамму новых смыслов, что можно говорить о своеобразной поэтологической эклиптике, существовании огромного круга, который описывает в своем видимом движении по «небосводу» франкоязычной литературы традиционно устойчивый здесь художественный образ Солнца, совершая и свой «восход», и свой «закат», пребывая в «апогее»

(точнее, в афелии), перигелии, проходя свой «зенит» и достигая «надира»... Но при этом солярная «орбита» подчинена логике «земного движения», определяющего ту специфическую картину мира, которая создается и в прозе, и в поэзии франкоязычных магрибинцев.

В том, что Магриб — это арабский Запад, и в том, что магрибинская литература — это литература восточных писателей, использующих западный язык, а порой и живущих на западе Европы, есть своя специфическая особенность, своя особая земная «орбита» исторического возникновения, движения, «спада», «эволюции» еще относительно молодого искусства, претерпевшего свой трудный и даже драматический удел, несмотря на блестящие достижения. Но именно эта нелегкая его «юдоля», с чем связан у магрибинских писателей концепт особой ответственности за свое искусство, и определила их эстетические предпочтения, выбор одного из главных художественных образов своего творчества, символа, издревле слитого в сознании людей с властью Неба, Всевышнего.

И если порой художники перемещают «солнцестояние» глубоко в недра своей души, делая ее вместилищем своих земных забот, а Светило — знаком своих надежд, и если даже силой своего поэтического воображения они «гасят» это Светило, посылая проклятия Небу, и, наоборот, «зажигают» его в мрачной бездне краха иллюзий, свидетельствуя о торжестве Человека и низвергая культ всех богов, если демифологизируют всевластие стихий природы или, наоборот, создают новые мифы, полагая неизменным течение времени, — они не могут, так или иначе, освободиться от «солнечного наваждения», создавая свою картину мира. В Магрибе поэты — такие, как Жан Сенак, например, — часто вместо подписи оставляют рисунок Солнца или берут «солнечный» псевдоним, как Мухаммед Азиза, назвавший себя Шамс Надиром... Суттестивность солярного образа и в обилии названий сборников стихов, новелл, романов, драматургических произведений, написанных в Магрибе в 40—90-е годы: «Солнце на штыках», «Пятипалое солнце рассвета», «Паукообразное солнце», «Гелиотропы», «Город Солнца», «Солнечный удар», «Солнце нашей ночи», «Сумерки Солнца», «Меркнувшее Солнце», «Умирающее солнце», «Пахарь Солнца», «Дни цвета солнца», «Солнечное стремя»³... Но и в тех книгах, названия которых далеки от этого образа («Пляска смерти», или «Мрамор снегов», или Дождь»⁴), солнечные мотивы неизбывны. В разнообразии их, в интенсивности появления в творчестве отдельных художников — свои закономерности. И в попытке воспроизведения «эклиптики», систематизации движения этого художественного образа в процессе развития самой магрибинской франкоязычной литературы — прежде всего попытка проникнуть в ее «вселенную», а значит, и еще один шаг на пути к ее постижению.

³ См. [Сенак, 1954; Бузаэр, 1992; Хайреддин, 1969; Ашур, 1973; Маммери, 1987; Буджедра, 1972; Амрани, 1964; Серхан, 1992; Морси, 1969; Лааби, 1992; Бекри, 1991; Амрани, 1979(1); Сенак, 1968].

⁴ [Диб, 1968; Буджедра, 1986; Диб, 1990].

II. «Перигелий»⁵

1. МЕТАФОРА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Огонь — это символ его любви,
А свет для него — свобода...

А. Саадалла [Сев.Афр., с.19]

Заря, встающая над мечтою.

Т. Бенджеллун [Бенджеллун, 1972, с. 83]

Логика зависимости и даже неразрывной связи солярных мифов с астральными в поэтическом сознании приводит к естественному замещению символа солнца на символ звезды и обратно. В магрибинской поэзии, а потом и в прозе, и в драматургии знак Солнца и знак Звезды тождественны в своей семантике. И если у Жана Сенака, алжирца европейского происхождения, постоянный автограф — рисунок Солнца, метафорический образ которого пронизывает все его поэтические сборники [Сенак, 1954, 1961, 1962, 1967, 1968], то у Ахердана, марокканского берберя, рисунок звезды — основной иллюстративный мотив книги стихов «Cela reste cela» [Ахердан, 1968] о вечных ценностях человеческой жизни.

«Расслоение», или, точнее, углубление звучания «чистого» солярного мотива, происходит и за счет наращивания семантических функций художественного образа при уточнении различных солнечных «фаз» или «стояний»: «Утренняя Звезда» (рассвет), «Вечерняя Звезда» (закат), «Дневное Светило» (зенит). Появляется и некая «внутренняя», психологическая Звезда, сродни «путеводной», которой магрибинские поэты и писатели «поклоняются» с момента рождения своей литературы и свято чтут и по сей день: «Умри мой разум, мне так нужна Поэзия!/ Поэзия, моя свобода, мой хлеб, мои животворящие лучи!» [Хайреддин, 1970, с. 59]. Понимание творчества именно как начала созидательного, «животворного», подобного Солнцу, мир освещающему и выводящему из тьмы, заставляло алжирских художников, например, в самый острый момент их национальной истории интенсивно включать «солярный мотив» в свои стихи, новеллы, романы, ощущать его необходимость и в метафорическом, и в политическом видении окружающего мира: «Покуда живы алжирцы, / Они не позволят Солнце затмить!» [М'Хамсаджи, 1965, с. 74]. Хосин Бузаэр, по горячим следам запечатлевший в своих драматических новеллах кошмар колониальной войны, назвал свою книгу «Пятипалое солнце рассвета» (*Les cinq doigts du jour*) [Бузаэр, 1967, с. 75], прибегнув к древнему символу — «руке Фатьмы», знаку счастья, синониму неизбежности Победы, ожиданием которой было просто исполнено творчество алжирцев 40—50—60-х годов.

⁵ Одна из апсид — точек на эллиптическом пути планеты, в которой Земля находится ближе всего к Солнцу.

«Сеятелями Света», «Ткачами рассвета» называл алжирских поэтов Малек Хаддад, как впоследствии тунисец Тахар Бекри назовет себя «пахарем Солнца». Классик современной магрибинской литературы — Хаддад оставил мировой поэзии бессмертные «солнечные» строки, в которых — и свидетельства Истории («Нас была только горстка, об утре мечтавших, / О приходе у тьмы отвоєванных дней»), и уверенность в справедливости своего Дела («Я на страже ночной, / И ручей неумолчный мне толкует всю ночь о Святой правоте / Тех, кто зерна зари рассеивает средь ночи, / Ткани радуг невиданных тклет в темноте»), и древняя вера в неизбежность наступления рассвета («Звук в тиши зарождается, / Радуга — в туче, / Свет из тьмы прорастает, весна — из зимы») [Хаддад, 1984, с. 39—40].

Учась у звезд «осиливать мрак» (Хаддад), алжирские писатели особенно близко чувствовали свою связь с Солнцем именно в годы, которые они называли «пламенными» (1954—1962), надеясь на революцию всех основ своего общества. Именно в ощущении этого «перигелия», этой особой своей земной близости к Солнцу, ощущении, сопряженном с особой верой и неизбежной надеждой, родилось гениальное творение Катеба Ясина — «Неджма» («Звезда») (1954) — роман-поэма, героиня которого с астральным именем олицетворяла всю мятежную историю Родины, ее настоящее и будущее, извечность чередования на ее земле войн, пленения, рабства, борьбы за свободу, повстанчества, несмирения и снова борьбы... Образ неуловимой, неподвластной, не вступившей в брак ни с одним из претендентов, вечно манящей вдаль женщины-«Звезды», заимствованный писателем из народного предания о неустрашимом берберском племени кеблут, стал стержнем всего творчества Катеба Ясина, хотя и был здесь чисто личный мотив, связанный и с фактами автобиографии. Амплифицировавшись в романе, он зародился еще в юношеской поэме «Неджма, или нож» (1945), отобразив боль страдания поэта при виде расстрела жителей родного города Сетифа, в день окончания второй мировой войны вышедших на улицы с требованиями свободы. Продолжая разработку образа Неджмы — Возлюбленной, Невесты, Женщины-Родины (поэма «Вдали от Неджмы», 1947), Катеб Ясин соединяет мотивы «земные» и «небесные», определяя предназначение своего творчества «обездоленным» — лишенным Земли и Солнца: «Для них испыи я горечь жизни Неджмы / И сладость знал ее божественной любви» [Катеб Ясин, 1986, с. 79]. Такого рода «тесность», почти «слитность» телесного и духовного, глубина личностного переживания боли и надежд своей страны и своего народа необычайно характерны для творчества первых франкоязычных алжирцев — Джемали Амрани («Солнце нашей ночи», 1964), Ахмеда Аруа («Когда взойдет солнце», 1969), Каддура М'Хамсаджи («Да, мой Алжир», 1965; «Молчание пеплов», 1954), Хаму Бельхальфауи («Вертикальное солнце», 1964), Анны Греки («Алжир, столица Алжира», 1963) и многих других. Несомненно, восходя в поэзии к истокам надежды корифея алжирской литературной франкофонии — Жана

Амруша (сб. стихов «Тайная звезда», 1937), особенно ярко эта линия проявилась в произведениях Жана Сенака, увидевшего, как «сверкает Солнце» будущей свободы, несмотря на «Мрак войны», на винтовках, на дулах пушек (как увидела отблески «новой зари» на ноже гильотины Ассия Джебар в пьесе «Красная заря», 1960), и отразившего свое прозрение в поэтическом эссе «Воюющее солнце» [Сенак, 1964]. Это «Новое Солнце», не только принадлежащее небу своей страны, но и защищающее ее, очищающее от позора колониального рабства, Сенак зрел повсюду — в сверкании моря, в прозрачности росы цветов, в светлости раннего утра и особенно в красоте людей своей будущей Родины, «чи мускулы светом зари золотятся»...

Солнце как полисемантический образ в магрибинской литературе эволюционирует постепенно, а изначально именно идея его совершенства, его «прямых» лучей (Бельхальфауи), его теплоты, а значит, Добра, его абсолютной власти над этой землей, а значит, и его непрекаемой авторитетности, величия (отсюда и константность самого мотива), владела художниками, обращавшимися к этому символу для выражения прежде всего своей надежды на «новый рассвет», на возрождение народа: «Взметнутся сотни тысяч рук, / Готовых прямо к Солнцу / Поднять и донести свою страну», — писал марокканец Тахар Бенджеллун в поэме «Люди под саваном молчания» [Бенджеллун, 1976, с. 83], как бы возвращая древнего бога своему народу, свершающему молитву о завтрашнем свободном дне. Страстное желание «коснуться» светила, «попробовать кончиком языка обжигающее солнце» — в поэзии марокканцев М.Ниссабури и М.Хайреддина («Погрузи твои руки, о Солнце, в кровь мою, чей ток неслышен пока. / Дай мне выпить тебя, / Впрыснуть в себя жар лихорадки!» [Антология, 1990, с. 167]), вместе с Т.Бенджеллуном и другими поэтами в середине 60-х годов, основавших в Марокко литературный журнал «Суффль» («Веяния»), ставший идеологическим ориентиром демократического движения в стране. Автор манифеста «новой поэзии», сосредоточенной на страницах «Суффль», жившей предвкушением общественных перемен, — поэт А.Лааби «впитывает» в себя «свет звезд», «пьет» Свет Солнца, прорвавшегося к нему сквозь тюремную решетку, «ожидая встречи с грядущим», «с музыкой радости», желая увидеть в глазах Любимой «рассвет отчизны», приближаясь и к «высшему Свету» [Лааби, 1974]. Не случайно именно это поколение марокканских писателей называет своим учителем Дриса Шрайби, одного из основоположников франкоязычной прозы в этой стране; первым еще в 1955 г. подняв голос в защиту элементарных прав марокканцев, восстав против косных традиций, засилья религиозных догм («Простое прошедшее»), писатель первым же показал и пробуждение человеческой личности, ее желание обрести свободу, почувствовать «вкус Солнца»⁶. Именно герой Шрайби уже в

⁶ В повести Д.Шрайби «Осел» [Шрайби, 1956] есть вставная новелла о женщине, которая, следуя религиозным предписаниям, никогда не покидала стен своего дома —

«Простом прошедшем» попытается разорвать оковы «единообразия» и кажущегося «постоянства» человеческого существования («после дня наступает ночь, потом восходит Солнце, потом вновь опускаются сумерки...»), затем будет упорно ждать только Рассвета, только Весны (роман «Козлы», 1955, о североафриканских эмигрантах в Европе) и в дальнейшем сумеет (несмотря на несвершившиеся надежды) сказать: «Я хотел бы, чтоб родился этот День, когда все будет осуществлено, — чистота, красота, доброта» [Шрайби, 1986, с. 152].

У алжирца М.Диб, работающего в литературе уже полвека, классика новейшей алжирской прозы и поэзии, так же как и у Шрайби, естественно наличие в творчестве главного элемента магрибинской топки — мотива Солнца, хотя в отличие от коллеги-марокканца Диб не столь постоянен в своих ощущениях и восприятиях окружающего мира, а поэтому на разных этапах художественного пути мелодия Солнца звучит в его произведениях по-разному. Наибольшая «близость», или, точнее, приближенность художественного образа Солнца к главной его смысловой функции (всевластию, силе, одолевающей «мрак»), наблюдается в ранних романах Диб, написанных на материале событий 30–40-х годов и изданных в самый разгар алжирской войны («Пожар», «Африканское лето»), а также и в тех произведениях 60–70-х годов, созданных уже на Западе, но на алжирском материале, в которых так или иначе осмыслены события, связанные с произошедшими в родной стране переменами. Живя долгое время во Франции, Диб по-своему остро реагирует на постреволюционную реальность Алжира, но всякий раз, возвращаясь в своих произведениях к проблемам родной земли, он возвращается и к той теме Солнца, с которой так или иначе была связана судьба его героев.

Можно сказать, что в «перигелийный» период у Диб солитарный мотив связан в основном с Огнем и служит знаком пространства, которым заполнено то или иное художественное произведение. Оно — это пространство — может быть сугубо реальным, как в «Пожаре» (1954), например, или в «Африканском лете» (1959), или сугубо ирреальным, как в «Беге по дикому берегу» (1964), полувывмышленным, как в «Пляске смерти» (1968), или полностью метафорическим, как в дилогии «Бог в стране Варварии» и в «Хозяине охоты» (1970–1972), но солитарный мотив, означающий это пространство, обязательно соотносится с символикой Солнца как знака обновления, очищения, жизни, надежды, спасения.

И всполохи «Пожара», и раскаленное дыхание «Африканского лета», создающие особую атмосферу напряженного ожидания большой битвы, больших перемен, последнего «броска» алжирских феллахов, — весь этот «зной» алжирской жизни призван художником к показу того,

«малой тюрьмы», и единственным желанием которой стало испытать сок плода лимонного дерева, дичком проросшего во дворе, окруженном толстыми стенами, — крошечного лимончика, впитавшего в себя, как казалось «узнице», запах Солнца и Свободы...

как разгорались искры надежды на лучшую долю народа, «распалялась» его гордость, прояснялось сознание, зажигались священной мстостью сердца.

«Поиски Солнца» — как тема творчества — останется с Дибом на всю жизнь, однако особенно напряженно и столь же утвердительно она прозвучала в «Беге по дикому берегу»⁷. Инерция такого звучания еще долго сопровождала душевный настрой художника, а потому даже в таком трагическом романе, как «Пляска смерти», практически зафиксировавшем крах иллюзий, сопряженных с Алжирской революцией, тема Света «вспыхнет» в финале, как бы озарив идеалы прошлого, в котором сражавшиеся в горах люди, обреченные на смерть, с нетерпением ждали Утра, Рассвета, зная, что День все равно настанет, а с ним и взойдет Солнце...

Диб, уже переосмысляя Историю, еще пытался высвободить ее как художник из Хаоса и Мрака, отдать во власть Света. А значит — надежды. И когда несколько лет спустя писатель снова вернется к алжирской теме (в дилогии «Бог в стране Варварии»), он еще раз попытается убедить своих героев в том, что «День снова займется». Новый герой — Хаким Маджар — «Мудрец», ищущий Воду для своей иссушенной Солнцем Земли, верит, что Свет Добра разольется над его страной, и его лучи зажгут «пожар» в сердцах людей, и «разгорится» тогда Будущее, в котором царить будет только Правда, только Свет Истины. Но в поэтике этих романов Диб тема Солнца, Света, наполняясь новым значением, обретая и религиозные обертоны (Хаким Маджар и его «нищенствующие братья», ищущие Воду для своей Земли, — мусульманская секта), амплифицируется до мифологической, превращая солярный знак в орудие очищения (как в древности — очищения огнем) и возвращения человеку и миру «изначальной невинности», когда неведомо было вообще, что такое Зло...⁸.

Пройдя и сам через мучительные испытания «пустыней жизни», Диб, как и в первых своих произведениях, порой «утомленный от дороги», все так же «солнечных ждет лучей» [Диб, 1970(2), с. 7] и все так же слышит «шелест листов» в тревоге «рассветной мглы» [там же, с. 11].

Столь же неотвратимую⁹ потребность «вернуть» людям Солнце ощущает и туниССкий писатель Мустафа Тлили. Солярным знаком в его романе «Слава песков» (1982) (о нем см. [Прохогина, 1992, с. 262]) становится романтический образ нежно-розового цветка, иногда распускающегося в безжизненных барханах пустыни, в ее бескрайних раскаленных пространствах...

⁷ Об этом романе см. подробно нашу работу [Прохогина, 1992, с. 88—100].

⁸ Подробно о дилогии М.Диб см. нашу работу [Прохогина, 1992, с. 115—124].

⁹ У Диб это понятие «неотвратимости» (как неизбежности) встречается в названии одного из последних романов: «Le désert sans détour» (1992) («Неотвратимость пустыни» [Диб, 1992]).

Цвета зари, этот цветок, «Слава песков» — увлекает людей прекрасной мечтой на его поиски, превращается в путеводную звезду героя романа, освобождающегося от плена будней, от суеты и «мрака» жизни, где царят ложь и обман...

Тлили продолжит звучание романтической мелодии в романе «Гора Льва» (1986) [Тлили, 1988], где тема памяти людей о давно утраченной ими прекрасной Земле, залитой Солнцем¹⁰, сливается с темой верности «родным корням», «предкам», завещавшим потомкам беречь Источник прозрачной Воды, открытый ими на новой земле, Высокую и гордую Гору, хранящую теперь их былую Славу, Чистый Горизонт, где каждое утро встает Солнце, озаряющее светом пышное цветение гранатовых деревьев...

Люди, не позволившие «затмить» свой Горизонт дельцам, вторгшимся сегодня в пределы «священной топографии», в свою идеальную страну «*nulle part*» (где-то в «нигде»), берегли верность Солнцу, погибли, но остались в памяти соотечественников прекрасной легендой вместе со старинным преданием о «Солнечной земле», где царили человеческая гармония и счастье...

Вариацию этой «андалусской» темы можно услышать и в романе алжирца Рашида Мимуни «Честь племени» (1989) [Мимуни, 1989], где герои, живущие там, куда их предков забросила когда-то судьба, также хранят память о «счастливой долине», на поиски которой из года в год уходят люди, да так и не возвращаются более в свой безводный, пустынный край. Где-то, далеко за горизонтом — их оставленный некогда «рай», и поиск его — постоянно звучащий в романе мотив, как и мотив «нехватки воды», жажды «истомленного засухой» народа, сливаются в одну тему — необходимости «возврата былого величия», чести, прежних идеалов, царивших некогда в прекрасной *умме*, воплотившей на Земле извечную мечту людей о равенстве народов, созидających в радости Красоту. (Эта же тема упорно разрабатывается и в романе Д.Шрайби «Рождение на заре», и в романе Р.Буджедры «Взятие Гибралтара».)

Для Р.Мимуни, как и для М.Тлили¹¹, в зримом ими Настоящем (и на Западе, и на Востоке) идеалы утрачены, а потому их «солярный мотив» — из сферы вечных истин, из овсянного ветром романтического ореола Прошлого, в то время как для мятежного марокканца М.Хайреддина «поэт — это тот, кто питается тоской по Грядущему» [Хайреддин, 1969, с. 90]. Как-то увидев это «грядущее» в облике «детей цветов» — хиппи, Хайреддин в своем романе, «Запах гари» (1976) [Хайреддин, 1976] воспел их «жажду Солнца», жажду жизни, «согретой только любовью, только одной лишь надеждой». Но романтическая дорога, на которой «нет закатов» (роман «Агадир», 1967; о нем см.

¹⁰ Речь идет об испанской Андалусии, откуда возвратились на Север Африки (после изгнания в XIV в.) магрибинцы, о потомках которых и ведется рассказ.

¹¹ Подробно о творчестве этих писателей см. наши работы [Прожегина, 1993(1), с. 10, 11].

[Прожогина, 1980, с. 148—166]), давно уже будоражила бунтарское воображение Хайреддина, никогда не мирившегося с Властью, насилием, произволом, Несвободой. Вот почему его так взволновало вдруг обретенное в родных с детства местах ощущение «первозданности красок», в которых — «Свадьба Солнца и Тени» [Хайреддин, 1976, с. 166]. Так начиналось для поэта «обретение человеком себя», своей целостности, понимание жизни не как сосуществования взаимоисключающих начал — добра и зла, но как обязательное растворение Мрака в лучах Солнца...

Похожее понимание гармонии бытия — и в творчестве алжирца Набиля Фареса, принадлежащего к тому же поколению магрибинских художников, что и Мохаммед Хайреддин. В одном из своих первых произведений — «Песнь Акли» (1971) [Фарес, 1971] Фарес, приветствуя независимость своей страны, писал: «Надежда все так же тверда/И ждет своего свершения,/И ночь исчезает,/И поутру ягненок пьет светлую зорю./Рассвет призывает Песня...» [Фарес, 1971, с. 9].

Таким образом, на протяжении нескольких десятилетий отмечается некое постоянство звучания основных нот изначального солярного мотива, возникшего на раннем этапе франкоязычной литературы (как метафоры надежды, торжества Света, Справедливости), в истоке которого — восприятие Солнца, согревающего Землю, дающего Жизнь, рождающего Добро, Красоту, Благо.

И в семидесятые годы М.Диб, представитель старшего поколения алжирской литературы, как мы показали, не расстается с «солнцем надежды», как и представители «новой волны» — Фарес, Хайреддин и др., и среднее поколение алжирцев — такие, как Мулуд Ашур, который пишет свои «Гелиотропы» [Ашур, 1973] — сборник новелл, где герои решают проблему выбора: смирение, «падение» или возвращение в себе силы, способной, как Солнце, напоить душу человека, помочь ему воспрянуть и поверить в Жизнь, несмотря на горечь утрат; но и в восьмидесятые годы Рашид Мимун и Рашид Буджедра вспомнят о Солнце [Буджедра, 1986; 1987; Мимун, 1989].

Близость такого «Солнца» земным заботам и надеждам писателей и их героев ощущается и в творчестве молодого поколения марокканцев, которые, подобно поэту М.Лоакире, осуществляют свой прорыв к искомому счастью, «разбивая глину на закате», томясь «ожиданием рассвета», наступлением «Нового дня» [Антология, 1980, с. 90].

Но и совсем новая ветвь магрибинской литературы, называемой «beur», возникшая в 80—90-х годах во Франции, в иммигрантской среде, связанная в целом уже тесными узами с культурой и жизнью страны, «усыновившей» детей выходцев из Северной Африки, несет на себе глубокую печать, нестираемую отметину своей средиземноморской сущности. Острое «переживание» Солнца, ощущение своей к нему особой причастности, сопряжение его образа с мотивом неизбежной надежды на лучшую долю — в романе Рамдана Иссаада «Пегас» (1991), герой которого умеет «смеяться вместе с Солнцем», а оно — такое

здесь «далекое» — отвечать ему, «щипать за нос», так что хочется от радости плакать [Иссаад, 1991, с. 215]. Здесь по-магрибински точно ощущение Солнца как «лезвия бритвы», разрезающей пространство площади «на тень и свет» [там же, с. 11], по-магрибински особо глубоко прочувствована «мягкая зелень дуба», озаренного Солнцем, — мечта Пегаса — «домашней» лошади художника, героя романа, грезившей, как и хозяин, о воле и быстром беге по простору без границ¹².

Выбирая между вольной жизнью и «небытием» зависимости от мрака будней, герой другого романа Рамдана Иссаада «Дай мне только время...» (1992) [Иссаад, 1992] первое, что замечает на своем уже «свернувшем в сторону» пути — утреннее Солнце, «этого доброго ребенка, который, лаская ему лицо через ветровое стекло автомобиля, просачиваясь, пробиваясь сквозь стеклянные фильтры, мягко касался кожи, не обжигая, не паля...» [Иссаад, 1992, с. 88]. Так доверительно, так нежно обращаться со «своим» Светилом могут только те, у кого солнце — «в крови», и если в зимних «сумерках» Франции «детям Солнца» не хватает его тепла — они его рисуют, или воображают свой «полет на встречу с ним», или с яркими звездами, подобно маленькому герою повести Азуза Бегаса «Бен, или частный Рай» [Бегас, 1989].

Дети окраин, нищеты — герои литературы «бёров», «французских» североафриканцев, слишком хорошо знают, что такое холод, голод, обида, высокомерие «настоящих» парижан, лионцев, марсельцев, и поэтому в любом добром взгляде могут увидеть «вспышку Солнца», как увидел ее мальчик Браим в глазах своей школьной подружки Софи, испытав головокружение от радости (Насер Кеттан. «Улыбка Браима», 1985 [Каттан, 1985]).

Мотивы бездонности неба и бескрайности моря, свободной и вольной игры ветра и света сливаются в общей теме извечной мечты о счастье, которое в давних берберских поверьях воплощалось в образе птицы с телом Солнца: Рабах Белабри, вспоминая о своем детстве в Алжире (роман «Каменный приют», 1992) [Белабри, 1992], рассказывает, как «сестры вышивали на простынях, скатертях, наволочках, оконных занавесах солнце с распростертыми крыльями», как «тот же мотив служил для украшения татуировкой их рук рядом с другими старинными знаками, нарисованными на коже» [Белабри, 1992, с. 124]. Как раньше молились о счастье, призывали Благодать, заклинали Зло, так и в литературе магрибинцев конца века возрождается эхо древних солярных мифов, где поклонение Солнцу прежде всего звучит как моление о Рассвете человеческой жизни, как вера в неизбежность пришествия Нового Дня.

¹² Следуя логике выбора имен собственных, особой семантической значимости ономастики в поэтике магрибинцев, можно отметить, что и Пегас в мифологии «связан» с Аполлоном, отождествленным с Солнцем во всей полноте его «целительных и губительных функций...» [Морелли, 1972, с. 389].

2. МЕТАФОРА ЛЮБВИ

Здесь, именно здесь,
Где царила ночь,
Глухая ночь,
Рождается в недрах земли
Глагол Любить.

Хамид Ходжа [Антология, 1971, с. 126]

«Животворящая», обновляющая Землю, убивающая мрак функция солнечного символа естественно сопрягается в поэтике магрибинцев с метафорой Любви как «солнцеозарения» души, «воспламенения» сердца «пылающего жаром» тела. В поэзии Жана Сенака, например, мотив Солнца как света Свободы и Надежды, неразрывно связан с мотивом творчества, созидания и воспевания Красоты и Правды, который сливается с мотивом Любви: «А может быть дарована мне вечная поэма?/ В тот миг Любви, в тот краткий миг?/ Слова, такие же упругие, как тело,/ Такие же открытые, как тело,/ Правдивые слова, которым не поблекнуть никогда» [Сенак, 1967, с. 75].

Для поэзии алжирской революции особо характерно слияние лексики войны и лексики любви: призывая Свет Свободы, борясь с Мраком, поэты черпают в земной любви силы и огонь вдохновения: «Иначе как любить./ Ведь сердце — страсть и ярость.../ ...То верный способ мой/ Боль обратить в пожар, воспламенить золу,/ Развеять черный дым» [Греки, 1963; пер. А.Полонского, Греки, 1990 (пер.), с. 20—21].

В творчестве Башира Хаджа Али, родоначальника поэзии алжирского сопротивления, образ Возлюбленной и образ Родины остались неразрывны и в семидесятые годы, и слиянность эта выражена в традиционной для магрибинцев образности «Светоносности» (так называется одно из стихотворений сборника Б.Х.Али «Пусть живет моя радость») [Хадж Али, 1970] двух начал, определивших Путь Поэта:

Ты — мой пылающий разум
И пылающая осень листьев,
И последний аккорд моих стансов,
Моей песни Солнечный Свет.

[Хадж Али, 1970, с. 258]

Для М.Дибба образ Солнца — индикатор эволюции его личностного мировосприятия. Общим для разных граней его творчества остаются именно «переливы» солнечных лучей, отблесков их сияния либо угасания, последнего мерцания или вновь вспыхнувшего в них огня. Дибб — художник, пронзенный Светом, который в его творчестве обретает все оттенки синонимического ряда, становясь то «Soleil», то «Clarté», то «lumière», то «flamme», то «beau feu», обретая то черты женщины — прекрасной возлюбленной — Радии («Излучающей сияние»), то лучезарного «Сына Света» — Ивена Зохара [Дибб, 1964], то сливаясь с «человеческой улыбкой» [Дибб, 1975], то превращаясь в пространство целых городов — «Ville-nova» [Дибб, 1964], «Orsol» [Дибб, 1985], зали-

тых солнцем. Но и в ранних стихах 60-х годов, и в поздних романах 80—90-х годов мотив Солнца — это прежде всего мотив Любви (и к «черной» Матери-Земле, и к светоносной «Радийе»), особо интенсивно, до «метафизических» пределов прозвучавший в романе «Авель» (1971) [Диб, 1977], и особо чувственно, «плотски» — в поздней лирике (сборники стихов «Прекрасный огонь», 1979, «О, Живи», 1985 [Диб, 1979, 1985(2)]).

Авель — в арабском звучании французской транслитерации (Habel) — значит «безумный», т.е. своего рода «Меджнун», влюбленный в свою недостижимую Лейлу (в романе у почти бестелесной героини — суггестивное имя «Лили»). Во мраке «адовой бездны» чужого западного города, куда его «коварно» сослал «старший брат» (своеобразная трансформация библейского мотива), Авель мечтает только о любви Лили и о Солнце, ища повсюду либо встречи с Лили, либо «следы этого невозможного желтка, разлившегося в синеве неба» [Диб, 1977, с. 10], вспоминая о полуденном зное своего родного города...

Тема оставленной за морем «золотой земли» (ей специально будет посвящен следующий роман Диб — «Террасы Орсоля»), тема недостижимой Возлюбленной (Лили как «ускользающий» Запад?) окончательно сливается в тему Солнца, к которому «отныне будет обращать Авель свою молитву» [там же, с. 188], предпочтя жизни в изгнании жизнь в приюте для «душевнобольных», куда «заточили» Лили. Именно его, Солнце, как последний знак жизни, увидел Авель, подняв глаза к небу; именно оно, так часто скрывавшееся от него, вдруг вспыхнуло у него над головой прощальным приветом...

В последовавшем за «Авелем» сборнике стихов «Прекрасный огонь» продолжается тема поэтического цикла «Вселюбовь» [Диб, 1975], где мотив любви звучит как смысл «путешествия» поэта по дороге жизни, уводящей «в неведомую даль». И место Женщины в мире Поэта — место «обитания Света», а он, свет, как обретенная Свобода, как заглушенный навсегда «голос Минотавра» (Мрака, зла)¹³. (В «Прекрасном огне» этот образ «побежденного зверя» обретает уже чисто эротические очертания: героиня «Огня» увлекает за собой Поэта, который «В летнем зное тела ее укрощает дикого зверя» [там же, с. 180].)

Но, пожалуй, наиболее сложную модификацию «солярного мотива» как мотива Любви можно обнаружить в романе М.Диб «Сон Евы» (1989) [Диб, 1991], где Возлюбленная героя по имени Сольх («Волк») — Фаина¹⁴, живущая на Севере, в Финляндии (этот роман, так

¹³ Вспомним, что именно под покровительством «светоносного бога» Аполлона Тессей (Тезей) убивает Минотавра.

¹⁴ По мнению французского ученого Ж.Дежэ [Дежэ, 1991], это имя напоминает «fapà» мусульманских мистиков — акт «полного растворения» своего «я» в Возлюбленной (идеальной небесной), состояние единения суфия с Абсолютом как свидетельство своего с ним «интимного слияния» (акт чувственного постижения «Истины»). Отметим, однако, что сам писатель не согласен с этой точкой зрения.

же как «Террасы Орсоля» и «Мрамор снегов», входит в цикл, условно названный критикой «нордической трилогией»), постепенно теряет рассудок (подобно Лили из «Авеля»), но ее безумие — это «нечеловеческая» любовь к своему «Волку». (Попутно заметим, что в арабском звучании своей фамилии М.Диб именно имеет этот «волчий» корень.) Прошедший огонь войны, подполье, террор преследований, алжирец с именем Сольх обретает свою свободу, свой покой, свое «убежище» в любви с Фаиной, которая символизирует утраченный им ранее «свет жизни», надежды, и даже наращивает некое особое «светоносное» начало, усиленное сиянием белоснежья ее родной страны... Сама же Фаина, погружаясь в «сон разума», стремится обрести первозданную радость бытия, слиться «с природой», уйти из ставшей невыносимой, «полной бесконечного обмана» жизни людей, стать «истинной» женой Сольха — «Волка». Ее душа уже обитала в пространстве вольного бега Волчицы, и она сама себя уже называла «louve»... Однако если всмотреться глубже в истоки этой странной ликантропии¹⁵, то помимо зависимости мотива любви от мотива свободы можно уловить и «отсылки» все того же мифа о солнцеподобном Аполлоне, ставшем в конечном счете блюстителем гармонии, но и соединявшем ранее в себе другие начала — от рациональной ясности до темных стихийных сил, растительных и даже зооморфных функций, отождествляемом нередко то с лебедем, то с вороном, то с волком... Частый эпитет его — «Ликейский» («волчий») указывает и на эту возможность архаических метаморфоз Аполлона, его близость к самой Природе и всемогуществу ее власти... (см. подробно [Лосев А.Ф., МНМ, т. I, с. 93]).

Можно было бы усомниться в справедливости предлагаемого нами такого «сращения» основной темы «Сна Евы» с солярным мотивом, восходящим к образу того, кого отождествляли с самим Гелиосом, называли «Царем-Солнцем» [Тахо-годи А.А., МНМ, т. I, 271], если бы не еще одна немаловажная «деталь»: Аполлон, как известно, любил посещать страну гипербореев, живших на Крайнем Севере...

Так, в «скрещении лучей» — отголосков древних мифов, современных проблем и личных художественных интенций, Диб рождает свою Фаину — Еву, взяв толику светоносной материи и добавив ее к «ребру» солнцеподобного бога...

Если для М.Диб «эстетика Солнца» — естественное и устойчивое продолжение, хотя и переосмысленной, традиции, довлеющей практически всем магрибинцам, то в творчестве его младшего соотечественника, алжирца Рашида Мимунни, солярные образы были не столь интенсивны и характерны и имели скорее негативное наполнение («Река, повернутая вспять», 1982; «Мир, в котором жить», 1983; «Честь пле-

¹⁵ Душевная болезнь, при которой человек себя идентифицирует с волком. В литературе и фольклоре северных народов — довольно частый сюжет: один из них — из новеллы финской писательницы Айно Каллас «Невеста волка» — послужил основой романа М.Диб.

мени», 1989 [Мимун, 1978; 1982; 1989]. Но вот в романе начала 90-х годов «Тягость жизни» [Мимун, 1991], своеобразно, на алжирском материале перефразирующем «Осень патриарха» Гарсиа Маркеса, возникает мотив, в котором тема Солнца и тема Любви соединяются: олицетворением солнечного сияния для давно забывшего о природе прекрасного, вечно сумрачного тирана — героя романа, становится девушка, «не любившая хмурых облаков и серых рассветов». Это Она — его неожиданная, случайная любовь, заставила проснуться давно уснувшее сердце «диктатора», пробудила на какой-то миг его душу, научила «подавать милостыню нищим, сострадать несчастным», «улыбаться шаловливым детям», «волноваться при виде закатов и восходов Солнца» [там же, с. 239]. И это ее светлый образ — своей «неподвластной» Возлюбленной, которую он так и не смог заключить в «тюрьму» своего роскошного дворца, мелькает в его сознании в последний миг перед расстрелом, в тот самый миг, когда, прикрыв глаза, он почувствовал «брызги Солнца», вдруг вставшего на горизонте...

Рашид Мимун, живший в Алжире, писал, свидетельствуя о жгучей, трудной реальности своей страны, порой прибегая к аллегорической прозе, к развернутой метафоре, порой — к сплошной гиперболе или гротеску («Честь племени», «Томбеза») [Мимун, 1984, 1989], но сосредоточиваясь в целом на контурах окружающего мира, в то время как представитель литературы «бёров» (beurs) Арриз Тамза пишет сказки [Тамза, 1987, 1989], причем помещая своих героев в мир идеальный, уводя в пространство вечных истин, прекрасных грез, благодетней. Но и в вечных мотивах его сказок есть специфический магрибинский «солярийный» акцент, который обретает особую власть над творимыми художником образами, «смещая» их все в сторону Добра, Света, Красоты: «И когда придет Любовь, а она придет, ибо Любовь и есть сама Жизнь, темный грот исчезнет, и все увидят тогда, что багряные волны света, струившегося в нем, — это просто Море и Солнце»... Любовь обретает в сказках Тамзы и особое значение, мистический (суфийский) оттенок, ибо — как утверждает рассказчик — человек «каждой мыслью своей, каждым жестом, каждым словом своим» призван «совершать акт Любви», приносить себя в жертву той Совершенной Любви, которая одна способна превратить Человека в посланца Мудрости, Истины, Знания [Тамза, 1989, с. 4—9]. Тяга героев сказок Тамзы к Прекрасному и Совершенному объяснима и их желанием «возрадовать взор Бога Светом Солнца, идущим от их творений, дел, свершений»; а любовь к Свету естественна как к источнику порождения всего сущего и проявлению его смысла. Писатель вослед за Творцом наделяет светом не только мрак (так, «луна для Солнца — свет его ночей» [Тамза, 1987, с. 90]), но наращивает свет в самом источнике «вечного пламени Любви», искры которого остались навсегда в сердце художника, считающего себя «Учеником мастера» — творца Света: в сюжете о бабочке, летевшей к Солнцу «с просьбой вступить с ней в брак», залогом (и дока-

зательством) вечной Любви становится способность «принести еще немного огня», добавить Солнцу еще «хоть одну искорку», дополнить Любовь Любовью и так навсегда удержать Свет. «Не потому ли, — спрашивает писатель, — мотыльки и до сих пор слетаются к пламени свечи, выются у огня?» [Тамза, 1987, с. 81].

Близкая к идее Сухраварди (*аль-нишрак*) мысль о «слиянии» со Светом для достижения Истины в «Фантазии» тунисца Абдельваххаба Меддеба [Меддеб, 1987, с. 146]. Его Айя — Возлюбленная героя, излучает особое «сияние», обладает особым жаром, которые подобны просветляющему и блуждающему Огню, озаряющему Душу и помогающему выжить в холодном плену Чужбины. «Я иду на Свет, горящий в окне, где зажжен огонь Любви. Он вдруг ярко вспыхивает, как пучок солнечных лучей, внезапно освещая все вокруг и пронзая глухой лабиринт, обезображенный сидящим в нем минотавром» [Меддеб, 1987, с. 142]. Олицетворяя для героя Меддеба «Свет Любви» и одновременно символизируя «теплое лоно» родной Земли, Айя воплощает в романе и некий алтарь, куда приносит герой «лучезарный клад» своей «внутренней страны» (*le pays du dedans*), сокровища своей души, хранящей надежду на «возвращение Солнца»...

Художников-магрибинцев, работающих в «контексте» западной культуры (Диб, Тамза, Меддеб) и активно использующих «соляренный мотив» в соединении с мотивом Любви, можно действительно назвать теми, «кто помнит о Солнце»¹⁶, — не утратившими «близости» его восприятия и ощущения, «носителями» этого «элемента» магрибинской сущности. Но и те писатели и поэты, кто творил и творит «внутри» Магриба, не утрачивали «остроты» переживания своего «Солнца», которое, как мы отмечали выше на примере Башира Хаджа Али, Ж.Сенака, Р.Мимун, совмещается с образом земной возлюбленной, чей «культ» особо утвердился в «молодой» поэзии Алжира в 70-е годы (Хамид Ходжа, Рашид Бей, Юсеф Сетби, Джамаль Имазиген, Буалем Абдун и многие другие), не оставив равнодушными и их марокканских и тунисских коллег (К.Зебди, Тахар Бекри, Шамс Надир и др.)¹⁷. Неоромантический «взлет», объяснимый неким временным «отдыхом», передышкой от социально и политически ангажированной литературы (что подтверждает «новая волна», которая поднимается в Магрибе и в 80-е, и в 90-е годы, дав возможность писателям выразить глубину своего внутреннего мира, а заодно и протест против сугубой измельченности тем массовой культуры), позволил целому поколению¹⁸ даровать людям «новую правду» (Ж.Сенак), найти новую художественную лексику, воз-

¹⁶ Если перефразировать название одного из романов М.Диб, который назывался «*Qui se souvient de la mer*» («Кто помнит о море»).

¹⁷ Об их творчестве см. подробно наши работы [Прохогина, 1993(1), с. 2,3].

¹⁸ Предшественники, представители старшего поколения магрибинской литературы, такие, как марокканец А.Лааби («Цветение железного дерева» [Лааби, 1974]), тунисцы А.Мемми (роман «Фараон» [Мемми, 1988]), Б.Х.Али, Диб и др., тоже не избежали этого «поворота» к романтизму.

родить «целостный» образ художника, мир не только постигающего, объясняющего, но и творящего. Отсюда лирический пафос, торжествующая радость выражения Любви (Джамаль Амрани в сб. «Летний зной твоей кожи»: «Я — Молния в пароксизме вспышки») и даже ощущения творчества как «акта Любви» (в романе Р.Буджедры «Тление») и, наконец, совмещение «плода» этой Любви с Источником вдохновения, поэтическое осмысление «Завета» между Небом и Землей и придание «соляному мотиву» новой силы:

О поэма моя!
Ты — во мне,
Ты — та радуга, что мостом повисаешь над бездной
Ты — то Солнце, что светит изгоям,
О поэма моя!

[Р.Бей, Антология, 1971, 37, Curriculum vitae]

В творчестве Юсефа Себти, убитого в 1994 г. исламскими фундаменталистами, — острое ощущение неразрывной связи настоящего и прошлого, революционные идеалы которого, в представлении многих алжирских художников, преданы. Отсюда «ток горечи», придающий особый привкус лирическим стихам Себти, где традиционные образы «пламенеющего сада» — «знойной от Солнца Земли» (сравненной с «пеклом ада»), «пожара чувств» («и сам ад родился во мне») напряжены до предела от сознания невозможности «просто любить», не видя «безумия мира», но и не веря в то, что можно «отринуть небо, извергающее тучи», «отринуть взгляд, утративший нежность», отринуть «Звезду, искалеченную крыльями демонов»... «Я вырвался к твоему Свету...», — написал Юсеф Себти, уверовав в творчество, способное напоить мир «любовью» и живительной силой, вернув ему красоту:

О! Верить, верить
В поэму, которую жаждут
пересохшие губы...

[Сев. Афр., с. 131]

Так «жарко», как бы находясь в самом зените, Солнце со времен войны не «опаляло» поэтов, так «телесно» близость его не ощущалась со времен А.Камю и Ассни Джебар (роман «Жажда» [Джебар, 1957]), так слитно мотивы Свободы, Любви и Творчества не звучали еще в солнечном аккорде Надежды...

3. МЕТАФОРА ВОЙНЫ

За погостом Солнце
Красное, как рана...

Ассия Джебар [Сев. Афр., с. 24]

Словно реализуя в современной литературе полноту древнего мифопоэтического осознания власти Солнца и его природного «призвания» борьбы с Мраком и Злом (олицетворенными, например, в еги-

петской мифологии в образах чудовищ, особенно змей, ставших в творчестве марокканца Хайреддина символом «несчастья страны» [Хайреддин, 1973]), его карающей людей силы, его гнева (мотив наказания людей засухой за их «грехи» по приказанию Ра, египетского бога Солнца), его чудесной способности, стихийной власти даровать и жизнь и смерть (чем наделено было, например, «доолимпийское» греческое божество — Гелиос), губительной мощи его лучей, подобной могуществу «подземных» богов насылать на людей болезни, несчастья (как умел это бог Солнца и в шумерской мифологии), — магрибинские писатели, как истинные наследники древних цивилизаций Средиземноморья и Востока, обращаются ко всему спектру солярных мотивов, в том числе и к теме «враждебности» Солнца.

Этот мотив (в его частой транспонировке в мотив «злого Света») прозвучал в ранних романах М.Дибя: так, яркий и манящий блеск огней богатых кварталов города становится для маленького героя романа «Большой дом» (1953) признаком «чужого мира», жизни «Autre» — другой, чуждой, отстоящей от «своей», разделенной с ней границей, за которой — нищета и угнетение...

Но и в упомянутых выше романах — «Пожар» и «Африканское лето» — Солнце не всегда синоним «бездонного света», вечно сияющего, «заливающего» североафриканскую Землю, «родового» ее признака. Образ «горячего», «жаркого» светила постепенно совмещается с образом «испепеленной» его зноем, «выжженной» Земли, «иссушенной» не только суховеями, но и гнетом несправедливости, насилия, и переходит в свою семантическую противоположность — образ опасного, «вечно полыхающего костра», искры которого и зажигают Землю пожаром войны.

Из метафоры радужной мечты о Свободе Солнце может превратиться в «*gêverie pétifiante*» (термин Г.Башляра [Башляр, 1960]), т.е. мечту, несущую «окаменелость», как, например, в романе Рабаха Беламри «Каменный приют» (1989) [Беламри, 1992], где автор вспоминает страну своего детства и где родная Земля видится (ослепший писатель навсегда сохранил именно это видение) «*écrasée du soleil*» — «раздавленной», «истерзанной» солнцем, растрескавшейся в смертельной схватке его острых лучей и «бьющих плетью» ветров (*battue des vents*) [там же, с. 13].

Образ испепеленной Солнцем земли постепенно прорастал и иным смыслом, наращивая напряжение, угрозу катаклизма. В романе Р.Буджедры «Солнечный удар» предвестниками катастрофы — землетрясения, совпавшего с началом алжирской войны за независимость, становятся «палящий зной», нашествие крыс и саранчи, засуха, песчаные бури — «шабаш» разгулявшихся стихий. Реально пережитое героем романа проецировалось на рассказы стариков, помнивших свидетельства своих отцов, живших также в год «палящего зноя», когда вторглись из-за моря в страну полчища оккупантов, сжигая поля, умирняя людей огнем и мечом, заливая землю кровью... Метафора «крови» как вечно

длящегося над Алжиром насилия, темпорально совпадая с метафорой все опалившего «зноя», становится в творчестве Буджедры преобладающей, порой разрастаясь до особого эстетического «наваждения», до масштабов мифа¹⁹, окрашивая «солярный мотив» (звучавший ранее в творчестве писателей в «рассветных», «розовых» тонах) более темной краской, которая останется в алжирской литературе знаком войны:

Кровь — красного цвета
Гнев — красного цвета
И
Красного цвета лето
И
Красного цвета Луна...
(Хосин Бузаэр. «Основные цвета»
[Сборник, 1967, пер. М.Кудинова])

И когда в 90-е годы алжирец Рабах Беламри вспоминает детство, годы войны, то начинающая бурно «кипеть» его память будет «взрываться», «лопаться пузырями» жутких образов прошлого, где все снова окрашено красным цветом («Солнце, солдаты, стоны, крики, пылающие деревни»), где «пятна крови — повсюду...» [Беламри, 1992, с. 19].

Тесная связь земли и солнца, порождающая предчувствие катаклизма, определяют мировосприятие и героя книги «бёра» Мехди Шарефа «Le harki de Miriem» (1989) [Шареф, 1989]²⁰. «На войну он пошел не для того, чтобы убивать кого-то, нет. Он воевал против земли, против раскаленного ее чрева, против засохшей от зноя ее груди, больше не кормившей людей. Солнце тогда выпило даже саму реку, протекавшую там, высушило ее русло. Все без конца молились о дожде. А земля все была суха и тверда, так тверда, что лопалась и трескалась повсюду, и из трещин ее расплзались змеи...» [там же, с. 7]. Так, восстав против не-сущей погибель плодородию²¹ земли власти Солнца, harki Шарефа объясняет свой поступок, расценивавшийся его соотечественниками как предательство. Но реальная засуха, совпавшая с началом алжирской войны (1954 г.), в книгах других магрибинцев становится в целом символом апокалиптическим, знаком «конца» колониальной истории, «пришитой к телу» родной страны. Так, в романе марокканца А.Катиби

¹⁹ О «мифе крови» в творчестве Р.Буджедры и М.Дибя («кровавые реки» в романе «Кто помнит о море» и т.д.) см. подробно нашу работу [Прохогина, 1980, с. 92—117].

²⁰ Название можно перевести как «Муж Мирисем, воин-враг» (harki — арабское слово, означающее алжирца-наемника во французской армии).

²¹ Травестия мотива солнца как начала животворящего в мотив «иссушения», лишаящего плодородия землю, совпадает с превращением мотива крови (войны) в мотив «оплодотворения» земли: так, в стихах Абулькасема Саадалы эта трансформация запечатлена как процесс исторической неизбежности грядущего «рассвета» земли, «впитавшей» поначалу «все тяготы», все «горе», всю «кровь», которая, «уходя вглубь», «в темноту», «оплодотворяет чрево земное», «чтоб победу зачать, /чтоб огонь в очаге заискрился, /чтоб страданье из глаз утекло /на празднике братских объятий» [Сев. Афр., с. 17].

«Татуированная память» (1971) [Катиби, 1971] преддверие независимости (1956) тоже воспринимается неразрывно от предчувствия «палящего зноя»: «Росло сопротивление... Отовсюду ползли слухи, что скоро кончатся дожди, наступит засуха, взбесится Солнце, прилетит саранча... Виделся конец Света. День Великого Гнева...» [Катиби, 1971, с. 104].

Но если в книгах Буджедры, Шарефа, Катиби, Беламри этот «солярный мотив» звучит как воспоминание, то в алжирской поэзии Сопротивления (50–60-е годы) он ощущается как живое свидетельство, как непосредственное переживание момента исторического «солнцеворота»:

Земля ползет на коленях
В самое пекло сердца,
До самого ада слова...

Жан Сенак [Сенак, 1954, с. 25]

Для Сенака, рисовавшего свой солярный знак повсюду, даже «на штыках войны», «алое небо крылом ударило в самый висок», и «птица грозы впивалась в самое сердце», долетая «до самого Солнца». Его поэзия, подобно стрелам — лучам Аполлона, уже низвергала несправедливость, пылала священным гневом, призывая Свободу, участвуя в Войне. «Подхватив» песню Сенака, старший его соотечественник, родоначальник алжирской франкоязычной поэзии Жан Амруш в «Наброске военной песни» (1958) клялся отдать «все — за одно лишь Слово.../Слово с крыльями ветра/Стрелу в оперении молний/И молнию в час Свободы» [Алжир, с. 35].

В «военных» стихах «сверкает сама ночь» (Ж.Сенак), а «рана» становится метафорой Солнца (Ассия Джебар [Сев.Афр., с. 24]), и само Солнце уже рождается из земли, где от «крови все холмы красны» (А.Саадалла [Сев.Афр., 1986, с. 18]). Подобное «нисхождение» солярного мотива, его все большее приближение к человеку окончательно обретает свои антропоморфные границы в поэзии Анны Греки, воспользовавшейся привычным для магрибинцев символом Солнца — «la main de Fatma» («Ладонь Фатмы»):

Солнце наших ладоней пылает неистовым жаром,
Лава кипящего гнева подступает к нашим устам...

[Алжир, с. 66]

Вспоминая о годах репрессий, Жан Сенак отождествлял царившее на его земле человеческое горе с «болью» природы, а ее саму наделял способностью к человеческим переживаниям: «Вот древо без корней, и содрана кора./Закрывшийся цветок,/Сожженный Солнцем плод/И Солнце — мокрое от слез («Июльские расстрелы») [Сенак, 1961]. Но, пожалуй, только у Сенака встречается образ страдающего несчастиям земли солнца. Для этой эпохи более характерен образ карающего Существа. Да и сама «солярная» традиция располагает к воссозданию не «плачущего», но торжествующего Солнца. Боролся с мраком, уничтожая хаос, египетский Ра, победил чудовищ Гильгамеш («совме-

щенный» с солнечным богом Уту в шумерской мифологии), гневался и стреловержец Аполлон, свершал свой праведный суд и сам Гелиос... Поэтому не случайно возникновение и в алжирской военной поэзии темы «восхода Солнца» как темы грядущего «отмщения», «возмездия», но и не случайно совмещение ее с темой «погибели», «свершения казни»: так, в драматических сценах «Голоса Касбы» Хосина Бухазера (1960) [Бухазер, 1960] алжирские партизаны — узники французской тюрьмы каждый рассвет встречали как последний²², слыша скрежет и лязг ножей гильотины, лишавшей жизни кого-то из приговоренных к смерти...

Так постепенно «уплотнялся» синонимический ряд солярных знаков — от радужного сияния Источника Возрождения до холодного блеска орудия Смерти. Так ощущение «близости» Солнца — источника Добра и Блага, метафоры Любви, Надежды на скорый Рассвет, на Победу, на Свободу порождало и ощущение его «всесилия» — и просветляющего, и спасающего человека, и карающего Зло, и «наказывающего» Землю за «предательство», совершенное на ней людьми. Но ощущение «палящего зноя» — и как знака Любви, и как знака беды, и как знака грядущих перемен, — все это свидетельства в целом романтического мировосприятия, прекрасно «сгущенного» в «Рубаи» алжирца Омара Азраджа: «Мы на окнах детства нарисуем птицу/Молнию живую, птицу-огневицу./Солнцем долгожданным озарим округу./День спасем от смерти, отковав кольчугу» [Сев.Афр., с. 37 (пер. А.Зорина)].

Здесь — почти весь ансамбль «солярных» знаков в наибольшем сближении современного литературного сознания с мифопоэтическим и эта «перигелийность» Солнца, его необычайная приближенность к Земле и к Человеку, которая объяснима эпохой, когда возрождалась Вера в его всемогущество.

III. «Афелий»²³

1. МЕТАФОРА ВЛАСТИ

Я вырастил прекрасный сад...
Но хищники его опустошили...
Из кабилской народной поэзии
[Кабилля, с. 41]

Эпоха национального Возрождения демонстрирует и другое миропонимание, другое видение Света, острое различие в нем не столько Добра, сколько Зла. В таком ощущении Пространства и Времени символика Солнца — скорее «афелийная»: источник Света настолько уда-

²² Подобно ацтекам из исторической драмы М.Маммери «Пир» [Маммери, 1973].

²³ Другая апсида — точка эллиптического пути планеты, в которой Земля находится дальше всего от Солнца.

лен от Человека, что тот и не «согрет» своей надеждой, и теряет веру в возможность ее обретения. «Зенитность» Любви превращается в «надир» охлаждения чувств; краски «рассвета» все чаще напоминают сумерки; и цвет самого светила все «густеет», доходя до «черного», и «холодеет», превращая его в «Свинцовое солнце», постепенно отражающееся уже на земле только в мертвенном сиянии «мрамора снегов»...

Причины этой «удаленности» Солнца от Земли, жаждущей его Тепла, убедительно объяснил Мохаммед Хайреддин, обозначив иную суть солярных мотивов, звучащих, например, в марокканской литературе: «В поэзии Тахара Бенджеллуна возрождается миф о народе, тесно связанном с Солнцем. Спаянным с ним кровавыми узами... За эту любовь, за этот союз ему приходится жестоко расплачиваться» [Хайреддин, статья, с. 46].

Распльщать основные «ноты» такого рода «солярного мотива» трудно: это — НЕ-справедливость Власти, НЕ-благополучие социума, НЕ-счастье народа, у которого отнято право распоряжаться и плодами своей Земли, и своей судьбой. Еще в ранних стихах марокканца М.А.Лахбаби (сб. «Свет и нищета», 1960 [Лахбаби, 1960]), звучит печаль ламентации тех, кто забыт, кого не увидели в блеске лучей новой власти, в опьянении триумфом обретенной независимости, за которую боролись ВСЕ: «Солнце встает и для нас».

Когда исчезло «черное солнце» несвободы (синоним «колониальной ночи»), когда казалось, что на горизонте вставала «новая заря», то люди вдруг поняли, что обрели «новые цепи», связавшие их новым страхом, заставлявшие почувствовать холод окружающего мира.

Новое восприятие солярного знака скорее реалистическое, связанное с социальным критицизмом — как знака беспощадной Власти — в новом образе Солнца, появившегося в литературе постколониального периода. Так, алжирец Р.Буджедра, совмещая мотив «солнечного наваждения» (как трудности освобождения от иллюзий), Власти, прозрения и одновременно подавленности, писал в романе «Солнечный удар»: «Солнце само по себе представляет тот вид угнетения, которое подавляет нас извне, срывает с нас все покровы, выжимает нас, выворачивает наизнанку. Нервы становятся оголенными проводами, протянутыми между страхом и ликованием» [Буджедра, 1972, с. 219].

Очевидно, что в этом восприятии еще присутствует камюзианское эхо мотива «спаянности» магрибинца со своим «светилом», но очевидно и то, что мотив «угнетения» преобладает и что из спектра древних солярных мотивов начинает проступать именно «властный» атрибут верховного божества в пантеоне богов²⁴. В метафоре Солнца как «источника угнетения» постепенно срачивались оба предмета сравнения, и

²⁴ Как отмечают исследователи, солярные мифы в целом — более поздние в сравнении с другими астральными, ибо возникают в обществах, имеющих «развитый аппарат власти»... [Иванов В.В., МНМ, т. II, с. 461—462].

солнце из традиционного атрибута превращалось в символ несправедливой, жестокой и даже уродливой Власти. Гротескный образ ее носителя — «кентаврический», в котором запечатлены жуткие черты всех реальных и фантастических (однако типичных) тиранов, и реально существовавших, и созданных литературой, — возникает в романе Р.Мимуни «Тягость жизни» (1991) [Мимуни, 1991]. Безродный бродяга, потом — бессловесный солдат, потом — безропотный офицер, а потом и беспросветный самодур-генерал, ставший маршалом и беспробудно пьющим, бесконечно творящим насилие предводителем правящей хунты, оккупировавшим президентский дворец, в предсмертной исповеди признается: «Первые золотые погоны, которые наконец-то я получил, а потом маршальская звезда, засверкавшая на них, придали уверенности моему шагу, расправили мне плечи, позволили задрать вверх подбородок. Наконец-то я осмелился посмотреть прямо на солнце...» [там же, с. 238]. Так началось упорное уподобление себя всемогущему светилу и закономерное превращение человека в звероподобного мутанта, загнанного в конечном счете во мрак дворцового подземелья, в застенки, а потом и расстрелянного на рассвете...

Увеличение значимости восприятия Солнца как «особого вида угнетения» (Буджедра) интенсивно наблюдается и в литературе Марокко на всем протяжении ее современного существования. Невероятной степени психологической концентрации солярный образ достигает уже в первых произведениях М.Хайреддина — одного из главных «бунтарей» в литературе Магриба, протестующего против основ социально-политического устройства Марокко: «паукообразное Солнце» — вот метафора «недоброго рассвета» новой жизни, знак «ослепления народа», «обескровливания» его души, лишения надежд, опустошения недр его Земли.

Тема народа «из собственных ран утоляющих жажду свою», проходит практически через все произведения писателя [Хайреддин, 1968; 1969; 1970], преисполненного «глухой тоской», «ненавистью», подступающими к горлу «черной тошнотой»: «Моя черная кровь кипит тысячью солнц,/Как трагедия, от которой/Корчится в муках небо,/Глядя на землю» («Паукообразное солнце»²⁵ [Хайреддин, 1969, с. 84]).

Не отделяя свой «великолепный гнев» от «гнева» родной Земли, поэт в своей беспощадной критике власти сравнивает Солнце с пулей, убивающей надежду и идеалы эпохи борьбы за независимость: «Кровь моя черная закипает/В жилах самой земли и народа//И мы — един-

²⁵ Для сравнения: в мифологии ашанти (Западная Африка) главный среди богов — бог неба Ньяме («сияющий») имеет несколько ипостасей, и одна из них выражена образом паука. Подобно пауку, Ньяме сотворил («сплел») свой мир и живет в центре его. Одно из имен его — «Великий паук». В других африканских мифологиях — догонов, бамбаро, например, солярные мифы оказываются напрямую «привязанными» к иерархической организации государств (см. статьи Е.С.Котляр в [МНМ, т. 1, с. 142—143, 160—161, 390]).

ственные свидетели/...восставшие из-под свинца,/Которым залили прошлое [Хайреддин, 1969, с. 84].

Не чуждый сюрреалистической поэтике, Хайреддин, дабы убедить в справедливости своего «бунта», использует сложную метафору, соединяя, казалось бы, несоединимые мотивы, но типичные для магрибинской топики: «Моя черная кровь/Будет для них/Как белое,/Белое молоко/Из раскаленных сосков пустыни» [Хайреддин, 1969, с. 83]. Так призывает поэт в свидетели правоты своего гнева саму чистоту «сакрального» напитка (символ истины), сам «зной» родной земли, не бесплодной, но разрешившейся от бремени (символ возмездия), и саму «пустыню» превращает в образ верблюдницы — царицы пространства Свободы...

Вместе с Хайреддином его соотечественники — поэты М.Лоакира, А.Мансури, А.Буанани и многие другие — не приемлют «отрицательно заряженного мира». Но у А.Мансури образ раскаленной пустыни имеет другое значение: обретая контуры «солярного знака», в его стихах она «поднимается» и повисает «бесцветной радугой над головами побежденных», над «окаменевшей», мертвой землей, где нет больше «влаги» (вода — как символ жизни) [Антология, 1980, с. 98].

Мрачная символика солярного мотива характерна и для поэзии А.Буанани, также имеющей резко выраженный социально-политический оттенок. Протестуя против расстрелов демонстрантов, выходящих на улицы марокканских городов с требованиями изменений условий жизни, поэт делает именно Солнце бесстрастным свидетелем смерти: «А солдаты роют под солнцем могилы,/Чтоб зарыть человека/с простреленным пулей затылком» [Антология, 1980, с. 37].

Если в стихах Лоакиры «орел, лишенный неба», упорно смотрит на Свет, «пропитанный туманом», испытывая «тяжесть рассвета» [Антология, 1980, с. 128], то небо А.Буанани — уже «мертвецки-бледного цвета», и Солнце рассеянно смотрит «с улыбкой безумца» на Землю, у которой «нет горизонта...» [Антология, 1980, с. 38].

Резкость определения такого рода обделенности, ущербности родной страны, так и не обретшей свободы, свойственна и А.Лааби, основоположнику поэтического журнала «Souffles» (1966), вокруг которого объединилось поколение М.Хайреддина. Автор известных в 60-е годы метафорических поэм-памфлетов, содержащих острую критику правящего режима («Око и ночь», «Раса»), А.Лааби и в 90-е годы, выйдя из тюрьмы, где провел почти десять лет, воспринимает окружающий мир, как «старую трагедию», как «извечный хаос», как «душный воздух», в котором «умерло солнце» и «нет сил писать» [Лааби, 1992, с. 23]. Но если все-таки поэт берет в руки перо, чтобы сказать правду, то он «лишь добавляет собственное смятение к смятению мира, к беспорядку вещей» и «пишет лишь для того, чтобы не потеряться, не упасть, не сдаться», глядя на «лихорадочно спешащие стрелки часов», на «убегающее время», на «исчезающее солнце», от которого остается только тень на глухой стене...» [Лааби, 1992, с. 23].

Младший современник А.Лааби, ученик Дриса Шрайби — Абдельхак Серхан, написавший в 1992 г. роман «Солнце сумерек» (*Le soleil des obscures*) [Серхан, 1992], также воспроизвел «свинцовые краски» Солнца, «свысока, в бесстрастном величии и неприступности гордыни наблюдающего за текущим на земле среди человеческого одиночества и тоски временем» [там же, с. 12].

«Свет», на который идет в поисках смысла существования герой романа, больно режет глаза; в небе сияет «подобное стальному ножу солнце», которое только вызывает головокружение, ощущение «конца света» [там же, с. 13]. Нигде нет «спасительной тени», земля словно покрыта коркой «белой извести», рождающей «металлические отблески» солнца... «Иссохшая от нищеты» страна рождала в воображении героя образ «старой проститутки, которую так долго и бессовестно эксплуатировали, что тело ее уже не могло ни отдавать, ни получать, ни надеяться...» [там же, с. 15].

Вернувшись после долгого отсутствия в свой родной край, отягощенный новым опытом и новым знанием, герой мог сказать своим лишь одно: «Судьба несправедлива к людям. Надо молиться. Мир ужасен... Повсюду — лишь задушенный, зарезанный Свет (*lumière étranglée*), который убили сами люди — страшным и грозным молчанием своим, трусостью своей и своим одиночеством...» [там же, с. 20, 199]. Все ждали Дождя. Но он так и не пролился. Пронесся только жаркий ветер, обжег небо, с которого слетели «последние клочки человеческих надежд»... [там же, с. 256].

Возврат мотива «всеопалющего» Солнца, несущего гибель «живой» земле, суггестивен и в творчестве алжирца Рашида Мимунни (роман «Повернутая река», 1982). Настроенный резко критически к произошедшим в Алжире социальным и политическим переменам, писатель создает образ человека, не случайно стремящегося к морю. Всюду «отрезвешая» после «праздника» реальность — «новой нищеты» и новой несвободы: «Куда ни кинь взор — повсюду иссохшее, выжженное Солнцем желтое пространство. До самого горизонта. Растрескавшаяся земля... Над нами тяготеет проклятие. Солнце пьет кровь. Сохнет плоть...» [Мимунни, 1982, с. 204—205].

Не столь трагично, но столь же критично воспринял «новую жизнь» Мулуд Маммери — старейшина алжирской прозы, автор многих, ставших давно классикой современной магрибинской литературы романов, герои которых умели сражаться за свои идеалы, боролись за независимость, стремились совершить великий переход из Прошлого в Будущее [Прохогина, 1993(1), с. 210—213]. Но незадолго до своей гибели в 1989 г. Маммери еще раз (после «Пира» — исторической драмы о судьбе ацтеков [Маммери, 1972]) обратился к драматургии, написав в жанре средневекового «соти» «Город Солнца» (1987) [Маммери, 1987]. Воспользовавшись образом мифологического Гелиополиса (древнеегипетский аналог — Иуну), центра культа солнечного божества, Маммери метонимически воспроизводит алжирскую реальность

в целом, так, как ее ощущает и видит художник: застой, забвение идеалов, медленное духовное прозябание в раскаленном солнечными лучами городе... «В течении дней Гелиополиса было приятным только то, что оно было постоянным. И с каждым рассветом уже было ясно, что будет вечером. Дни жизни города Солнца исключали для его обитателей всякую возможность неожиданного, и это уже было утешением...» Тихому и размеренному счастью мешал Учитель, напоминавший время от времени о том, что они постепенно утратили, обрастая своим «покоем», память о «музыке», которая должна была звучать у них в душе, и о том, что остановка в «пути», намеченном еще в славные, героические времена, — смертельна... Словом, не давал «уснуть» их совести, их сознанию. Но в Гелиополисе Власть заставляла людей петь гимны («на древнегреческом») светлой, безмятежной, без тени сомнения, жизни, обретенной в этом «солнечном» земном «Рас»... «Люди! — взывал Учитель. — Свяжите руки тем, кто связывает их вам!» Но Стражи Порядка заковали его в цепи, и они ярко засверкали на торжествующем «свою победу Солнце...» [Маммери, 1987, с. 6—31].

Так печально прозвучал в последнем произведении М.Маммери давний мотив литературы, возникшей в Магрибе, варьировавший ранее как камюзианская тема «солнечного наваждения», извечной «предопределенности», предназначенности, «обреченности» магрибинцев стихиям жизни, затмевающим их разум, ослабляющим их волю. Мотив, ставший в горько-ироническом «соти» семантическим аналогом «усыпления», «затмения» мечты народа, которому суждено было увидеть Солнце совсем иной Свободы...

2. МЕТАФОРА ЧУЖБИНЫ

Глазами провожал я Солнце, уходящее на запад,
В сторону родной мне земли, —
К Магрибу клонилось оно...

Из кабийской народной поэзии [Кабилля, с. 84]

Все «дальше» и «дальше» уходит от земли Солнце в поэзии и прозе «*exilés*» — эмигрировавших во Францию по различным причинам писателей: изгнание, чужбина, «холод приюта» северной для магрибинцев страны определял настрой огромного пласта литературы, в «солярных мотивах» которой звучат не только ностальгия, но и жалоба, отчаяние, протест, порой и надежда, а порой — и прозрение...

Уже в стихах Жана Амруша («Тайная звезда», 1937) [Амруш, 1937] — одного из первых алжирских писателей, волей судеб уехавших на Запад (семья Амрушей, как и многие алжирские кабилы²⁶, приняла католичество и, испытывая моральные притеснения со стороны соотечественников, вначале эмигрировала в Тунис, а потом и во Францию),

²⁶ Один из берберских народов Северной Африки.

проходит тема «отрыва от корней», с которыми тесно связан и «солярный мотив», обретающий новые краски: «Среди разрозненных предметов и одиноких душ блуждает память, / Ловит призрак Света. // Но он становится темнее все, плотнее, и вот спустилась Ночь, простершись над уставшим человеком» [Амруш, 1937, с. 53].

В эпоху алжирской войны, когда политические преследования и угрозы с обеих сторон вынуждали многих писателей покинуть родину, за свободу которой не прекращало «сражаться» их творчество, печаль «солярного мотива» зазвучала и в стихах Малека Хаддада (см. подробно [Прожогина, 1992, с. 8—74]). «Ехi!» переживается им как утрата «тепла», как «царство холода и мрака». Образы «померкшего», «поблекшего» Солнца или «пустыни неба», подобной «увядшему лулу», «умершей розе», возникают как антиподы образа «Сада», ассоциировавшегося всегда в поэзии магрибинцев с образом родной страны, оставшейся в памяти «цветом ярким мандарина на снегу», или как «время цветения вишен», незавершенное в жизни. В семантике избираемых поэтом «солярных знаков» — скорее их отсутствие, возникающее как ощущение «погасшего солнца».

Подобные образы и в лирике М.Дибэ этого же периода. Метафоры «ехi!» — «оледенение души», «блуждание во мраке» и даже «черное солнце» ([Диб, 1961], стих. «Смерть Незвала»), создающие основной настрой дибовской поэзии 60-х годов, семантически совпадают с темой «отсутствия Света», в crescendo, которой даже слышны ноты обреченности, конца жизни: «Вокруг только ветер и лед / И буря смертельна...» [Алжир, с. 90 (пер. М.Кудинова)].

Через четверть века тунисец А.Меддеб в своей книге «Фантазия» (1986) с той же точностью ощущения «мрака чужбины» напишет: «...сырость наплывает на город вместе с сумерками... Вокруг — какие-то холодные стальные чудовища. А за спиной опускается в свою могилу Солнце» [Меддеб, 1987, с. 189].

Интересно отметить, что А.Меддеб не только продолжил в своих книгах традицию восприятия «чужбины» *современными* магрибинскими писателями-эмигрантами. Исследователь творчества мусульманских мистиков, Меддеб особенно привержен Сухраварди (1155—1191), чей «Рассказ о ссылке на Запад» он перевел в 1993 г. на французский язык. В своих комментариях к тексту Меддеб отмечает, что его еще в юношеские годы потрясло то выражение состояния «un grand désastre»²⁷ — «несчастья», «катастрофы», которое испытывает «рассказчик», повествующий о своем вынужденном путешествии в ту сторону от родной земли, «где заходит солнце». Мистическая символика Света — заката его и восхода, — лежащая в основе учения Сухраварди о «восточном озарении» (*аль-нишрак*), сама по себе, конечно же, важна для Меддеба, однако он сам использует ее, гораздо более приблизив «земному» зву-

²⁷ Нельзя не обратить внимание на корень (astre) слова, буквально означающего «беззвездность», «бессветность»...

чанию, и слова Сухраварди: «Мы вдруг оказались в Городе, жители которого несправедливы», для современного писателя-араба, живущего на Западе (в Европе) в условиях эмиграции («ссылки»), исполнены «прямого» (не мистического) — социального и политического смысла. Однако как художник Меддеб не может не отметить особые краски восприятия Сухраварди «отсутствия света» на той стороне, где «исчезает Солнце» (Запад — как Закат), мрачной атмосферы «спектакля захода светила», что, несомненно, повлекло за собой рождение вторичной символики «соляного мотива» в «Фантазии»: «Возникают (у Сухраварди. — С.П.) слова, обозначающие Закат, Запад и все вместе создающие ощущение темноты, мрака, черноты ночи, которая воплощается затем в образе ворона — эмблеме траура, разлуки... В этом смысловом пространстве Сухраварди и ткёт полотно своего повествования о „западной ссылке“, которая означает опыт жизни в „ночи“, в „сумерках“, во всей полноте их значений, даруемой нам роскошеством языка созданного Сухраварди мифа...» [Сухраварди, 1993, с. 31].

Тема утраты Солнца, жизневторного его «жара» и превращения его Света в «мертвенно-холодное сияние», похожее на «бледность лунного ореола», резко обозначилась и у Диб в образе Гелле (в корне имени тоже helios), антипода Радийи (из романа «Бег по дикому берегу», 1964 [Диб, 1964]), совмещенном с образом манящего к себе Запада. И как бы продолжит эту тему, уже в 70-е годы, Набиль Фарес, герой романа которого «Память отсутствующего» (1974) [Фарес, 1974] воспримет свою «exil» на Запад как сумрачный «oultre» (мешок), где живут, несмотря на яркий свет холодных огней вокруг, «чужие тени», страдает своя, но ставшая «чужой», душа, к которой постепенно прирастала «чужая кожа»... [Фарес, 1974, с. 98].

М.Диб формулирует эту потребность exilé в Свете как свойство магрибинцев: «Ведь мы с тобой — средиземноморцы, из страны ж а с - м и н а и апельсиновых деревьев», очевидно обозначая теплой «близкой» этих соляных знаков (цветов жасмина, цветения апельсиновых деревьев) природную щедрость родной земли, ее особую созвучность естественности человеческих отношений, исключаящих отчуждение, холодность, безразличие, символически обозначенных в романе «Мрамор снегов» в антиподной «ледяной» близине северной чужбины... [Диб, 1990, с. 143]. Эти приметы «чужбинного» существования парадоксально сильны в творчестве молодых писателей-«бёров», родившихся и выросших на Западе в семьях эмигрировавших сюда североафриканцев. Их бурно развивающуюся сегодня в «недрах» Франции литературу не случайно называют «литературой окраин», ибо в ней — вся боль тех, кто «изрыгнут» (vomí) на «обочину жизни больших городов». Дети чернорабочих, бедняков, а иногда и «социальных отбросов», но магрибинцы «по крови», — эти писатели и их герои особо чувствительны (в этом и парадокс: казалось бы, родившимся и выросшим на Западе не привыкать к «чужбине», она — их р о д и н а !) к проявлению «холода» окружающего мира, к его «ледяному взгляду», к его прене-

брежению человеческим достоинством тех, кого считают в Европе людьми «второго сорта»... Вот почему герой романа М.Мунси «Свадьба безумцев» (1990) [Мунси, 1990] только в минуту смерти освобождается от страха, в котором держала его «пустыня жизни», и только в свой последний миг ощущает свою «неотделимость» от «солнечной природы»: «Я покину это время со скоростью света» [Мунси, 1990, с. 266].

Для Ахмеда Калуаза («Уроки отсутствия», 1991 [Калуаз, 1991]) есть «два Солнца». Одно — здесь, на Севере, во Франции — «бледное солнце ее городов», другое — то, о котором вспоминает отец, чья «планета осталась в другой системе». Его Солнце — «по ту сторону моря» [Калуаз, 1991, с. 58]. Но и здесь под одним — «бледным солнцем», в общем мешке каменных стен и на одной «цементом залитой» земле, существуют два мира: те, кто в «лучах», и те, кто «в тени»: и эту жестокость извечного закрепления границ «двух миров» на Западе герой другого романа А.Калуаза («Из хроники дня», [Калуаз, 1988]) не прощает тем, кто претендовал на роль мировых «просветителей», кто «освещал» когда-то мир Светом Разума, «взошедшим» как предвестник цивилизации «Свободы, Равенства и Братства»... [Калуаз, 1991, с. 83—84].

Герои А.Калуаза упорно учатся жить «в пустоте», привыкают «к молчанию», умеют радоваться даже «отблескам солнца» на розовом граните могильных плит, на холсте художника («Уроки отсутствия»). И знают, что черные одежды их матерей «окрашены» не трауром, но цветом «тоски и отчаяния», от которых «погасли и их глаза» [Калуаз, 1991, с. 100]. В символике заточения в тюрьму героини романа «Из хроники дня», ее обреченности «видеть Солнце» только «один час в день» — вся печаль груза «наследия», полученного от родителей поколением тех, кто уже не может «молчать», но вынужден пока смиряться...

Рассуждая о причинах, заставляющих старшее поколение выбрать чужбину, дети осуждают отцов и матерей: «Бежать — не означает жить» [Калуаз, 1991, с. 124]. Однако сознают и свою неразрывную связь с ними: «Общее горе возводит мост между нами, над нашей разностью» [Калуаз, 1991, с. 125], горе бесправия, униженности, нищеты, отсутствия надежд. Но это же горе — «жизни во мраке» — заставляет повсюду искать «лучи Света», Лучи надежды, учит забывать о ранах собственной души и различать страдания тех, кто еще полон страха и не может забыть о «цвете Солнца», о «запахе жасмина» (как герои повести Камала Лемури «Вторгшийся в чужой сад», 1986 [Лемури, 1986]) — о цвете и запахе своей родной Земли...

«Белое» и «голубое» — цвета родного Туниса — мерещатся и благополучному герою «Фараона» Альбера Мемми (1988) [Мемми, 1988], уже давно живущему в «серо-сиреневом» Париже; «зеленое» и «оранжевое» — герою романа Абделькадера Беккара, вспоминающему о «пламенных» годах Сопротивления, о ярко пылавшем тогда над головами партизан Солнце Алжира... [Беккар, 1990].

Но чаще все-таки не память о Солнце становится темой книг магрибинцев, оказавшихся за морем, а ощущение темноты опустившейся над ними, словно «сеть паука», ночи, в которой слышится им лишь «тревожный звук гонга». «Это бьет у вас в голове железным молоточком ваша нищета» (Н.Кеттан. «Улыбка Браима» [Каттан, 1985]).

Все дальше улетает — «морской чайкой» — в книгах эмигрировавшего на Запад А.Лааби образ родной страны, и «Око» Поэта, «изгнанное Светом», упавшей слезой катится «по холодному песку» чужбины [Лааби, 1993]. «Северное солнце неудобно человеку с юга», — писал А.Лааби в сборнике стихов «Солнце умирает» (1992) [Лааби, 1992]. Его свет почти не виден, не различим и для героя «Фантазии» Меддеба, он — этот северный свет — сравним лишь с белизной смерти: «Выходя из пустынного Люксембургского сада воскресным утром, ребенок сказал: „Как ночь среди дня“... Бледное бесцветное Солнце мне напомнило единственный снежный день в моем африканском детстве... когда белая земля, казалось, была укрыта саваном...» [Меддеб, 1987, с. 14]. Теряя свой Свет, «человек с юга» как бы теряет себя, оттого так «объемен» образ Солнца и Света, который в сознании живущих в границах чужбины связан с пространством Отчизны — реальной, воображаемой, искомой, — страны, где может успокоиться сердце, обрести свое «земное притяжение» душа. Оттого так неистово «заклинание Света» в романе М.Диб «Мрамор снегов», призывания его, зывание к нему, почти нечеловеческая жажда «окружить себя Солнцем», которого становится все меньше и меньше и тепла которого не заменила своим сверканием белизна скандинавских снегов: «Свет. Свет, идущий оттуда. О, влейте Света в мое сердце! Прибавьте Света глазам моим, добавьте его слуху моему, рассейте его справа и слева от меня, надо мной и подо мной, спереди и сзади; укрепите меня в Свете, оставьте меня в его владениях!» [Диб, 1990, с. 75].

Удержат Свет в пространстве («царстве») своей поэзии пытается и тунисец Тахар Бекри, любующийся полетом голубей «на солнечных дорогах», наслаждающийся «вкусом солнца, опьяненного летом» на устах любимой (сборник стихов «Четки», 1992) [Бекри, 1993], упорно называющий себя «пахарем Солнца» (*le laboureur du Soleil*) (сборник стихов с одноименным названием, 1988) [Бекри, 1991].

Но, может быть, это все лишь, как писал М.Диб, «взрыв средиземноморской мечты»? «Мираж», который «отрывает художников от реальности окружающего мира» и погружает в состояние «самоузнавания», «обретения заново» своей магрибинской сущности и иллюзорного возвращения на «утраченную землю» [Диб, 1990, с. 75]?

Так или иначе, но Солнце для них — даже далекое — источник их вдохновения, их творчества. Ну, а «миражность» мечты о своем приближении к нему для художников — лишь следствие ощущения «зимы своей тревоги» в границах пространства чужой земли. Ведь у них перед

глазами всегда — эта «линия горизонта, за которым рождается море. Раньше она была вечной. Теперь — неодолимой...» («Мрамор снегов» [Диб, 1990, с. 144]).

3. МЕТАФОРА СМЕРТИ

В царстве огня — пепел.

Тахар Бекри [Бекри, 1993, с. 13]

«Отдаление» Солнца может возникать в литературе магрибинцев и как ощущение «меркнувшего света», как образ «опрокинутого» или даже «повешенного» светила, как метафора «невзошедшего солнца». Причем такого рода «солярные мотивы» могут появляться в то же историческое время, что и прямо противоположные, — выбор или ориентация художника на определенные «элементы» действительности обуславливает и характер ощущения себя (или своих героев) в окружающем пространстве. Но «меркнущий свет» может быть и индикатором сугубо «личностного» времени, состояния души, переживающей не только драму эпохи, но и свою собственную. Впрочем, тема «угасания солнца» в творчестве магрибинцев реже всего связана именно с мотивами любовными или даже эротическими (как объяснял это, к примеру, французский писатель Ж. де Нерваль, называя причиной «НЕ-презентации Света», его «слабости» не только в литературе, но и в жизни, во сне особенно, в грезах и т.п. отсутствие либо «предмета любви», либо «желания любить» [Нерваль, 1952, с. 377]). Еще менее подходяще для определения истоков ощущения «меркнувшего света», «невзошедшего солнца» в творчестве магрибинцев психоаналитическое объяснение, которое предлагает, например, Ю.Кристева к анализу мотивов «черного солнца», — меланхолии, депрессии, «траура души» в творчестве крупнейших французских, русских, немецких писателей, находя «ключ» в «скрытой агрессивности, вызванной утратой любимого объекта», как акте идентификации себя с умершим, утраченным — трагическом свершении некоего «самоканибализма», превращенного в творчестве в «рану души», жалобу, тоску, отчаяние, страдание, словом, в выражение «краха» сентиментального либо даже профессионального, реализующегося в формах депрессивных, в декадентских [Кристева, 1987, с. 13—20].

Если вооружиться одной из великих мыслей Паскаля, к авторитету которого прибегает Ю.Кристева, ставя эпиграфом к своему исследованию его изречение о том, что «величие человека велико лишь постольку, поскольку он осознает свою ничтожность», то можно, пожалуй, сказать, что тенденция «исчезновения» света как мотива в творчестве магрибинцев чаще связана с глубиной осознания художником «ничтожности» либо своих мечтаний, либо человеческих надежд, с болью осознания нищеты окружающего, несправедливости увиденного, недося-

гасности идеалов, соотносимых с возможностью переустройства этого мира. «Рана души» в творчестве магрибинцев 40–90-х годов XX в. не «затягивается» именно *по причине внешней*, но и образуется чаще всего от «удара» извне.

Вот почему даже мотив «последнего Света», возникающий в произведениях писателей и старшего и нового поколений, сопряжен не столько со смертью самого человека, сколько со смертью в его душе определенных иллюзий или же совсем наоборот — с рождением в душе Света Прозрения, или даже обретения Веры...

Таким образом, входя в свой поэтический «надир» — в сферу, противоположную «зениту», Солнце необязательно совершает свое семантическое нисхождение²⁸ в творчестве магрибинцев, но может и ярко «вспыхнуть», вдруг озарив героя произведения новым видением пространства, ранее, казалось, способного только поглощать Свет...

Точнее всего сугубо «личностным» временем определяется мотив «угасающего Солнца» у марокканца Заглуля Морси в книге стихов с таким же названием («D'un soleil réticent», 1969) [Морси, 1969]: «В душе моей приюта нет./Она — пустынный сад угаснувших свети...//Я тенью старой стал,/И Свет угас во мне, как в бездне» [Морси, 1969, с. 132].

Предъявляя счет не сдержавшей «своих обещаний» жизни, поэт в отчаянии бросает вызов небесам, «утрачивает бога» и, обращая свой взор ввысь, грозит самому символу Надежды, рухнувшей «в черную пропасть»: «Солнце мертвое, безупречное,/А не хватит ли/Плести свои сказочки?» [Морси, 1969, с. 128].

Разочарование рождает образ «меркнувшего» света, далеких очертаний «затянутого дымкой», «пеленой», испускающего последний «крик» светила — именно так обозначены части книги Морси, как «фазы» угасающего Солнца, которые все вместе родили образ, давший название поэтической сюите. Воспринимая даже восход «как черный полет», ослепленный не «светом», но «мраком» Солнца, ненавидя подавляющую и омрачающую силу его «всевластья», поэт оставляет возможность и иных интерпретаций своего «солярного мотива» (тем более что он обращается к Светилу иногда в женском роде, а иногда в мужском — «Ты ТОТ иль ТА, чей свет»).

Однако логика «эклиптики» солярного образа такова, что в заключение цикла поэт создаст картину рассвета, говорящую однозначно о сознательной десакрализации мотива и о возникающей из громадной глубины творимого им образа теме отчаяния Человека, не могущего вырваться из плена «тягостных оков», «умерщвленной мечты»:

²⁸ Заметим, что символика архаических солярных мотивов, связанных с множественностью образов «солнц», допускает представление о «черном солнце» как солнце н и ж н е г о (подземного) мира.

Светило дряхлос, чья тень или неверный свет
 Чужой, спящий, молчаливый
 Из моря огнерыжого возник
 И взглядом мрачным приостановил
 Летевшую по вечности стрелу в полете черном...
 [Морси, 1969, с. 134]

Близок к такому «мерцанию» образа и постепенному угасанию «света души» мотив «умирающего солнца» в книге А.Лааби «Le soleil se meurt» [Лааби, 1992]. Само название, где глагол «умирать» (mourir) подчеркнуто наделен «возвратностью» (местоименной частицей «se»), свидетельствует о придании солярному мотиву не только некоей «замедленности» темпа, постепенности «затухания» заката надежд, но и элемента «личностного», психологического времени, свидетельствующего о новом этапе творчества этого острополитического в прошлом поэта. Лирика Лааби 90-х годов (в отличие от «тюремной» поэзии 70-х — «Цветения железного дерева» [Лааби, 1974], полной мечтаний о встрече с любимой, о «Новом Дне») исполнена печали и боли, скорби об «утраченном времени», об «опустошенных суховеем полях», где «зеленели мечты», о «поседевших надеждах», о «высохшем взоре» светлой юности:

Кто говорит теперь о том, чтоб переделать мир?
 Лишь ропот на устах,
 Лишь шепот, застывающий на уголках
 Растрескавшихся губ от жажды вечной...
 [Лааби, 1992, с. 15]

И тема Солнца звучит все чаще и чаще со знаком вопроса, в контексте распыляющихся, рассеивающихся иллюзий и все нарастающих сомнений:

А завтра неуверенность
 Пребудет неуверенней, чем прежде,
 Так нужно ли идти с поклоном к Солнцу?..
 [Лааби, 1992, с. 22]

Образ «сумерек» (как семантически более «темная» стадия «меркнувшего света») постепенно «наступал» и в творчестве М.Диб, который уже в «Пляске смерти» [Диб, 1968] рисовал «мертвенное сияние Света, источник которого скрывался где-то во тьме» [Диб, 1968, с. 126]). Но «сумерки» в душе Родвана (героя романа) опускаются перед его самоубийством не только потому, что погибла возлюбленная, и не только потому, что он с трудом пережил «агонию сумрачного томления» своего народа и ее исход — войну, но потому, что он уже сумел «выучить» тот самый печальный словарь «несбывшихся надежд», «поверженных в прах идей», «язык разочарований» (des idées déçues), в чем горько признается и А.Лааби тридцать лет спустя: «Надо бы выбрать день, /Чтобы как-то извиниться перед землей/и потихоньку уйти...» [Лааби, 1992, с. 166].

Его соотечественник — М.Хайреддин исполнен совсем других чувств: бунтарство, мятежный дух рождает желание гневаться, «подобно грому», отомстить, «сотрясти серую стену рассвета» [Хайреддин, 1970, с. 33].

Но если Хайреддин в тусклых красках эпитета прямо уподобляет «рассвет» сумеркам, то М.Диб, философски относясь к жизни, вопрошает, видя, как «сгущается мгла» вокруг: «Сам Свет — не есть ли маска сумерек?» [Диб, 1964, с. 107].

Для Н.Фареса, настроенного скорее пессимистически, сомнений нет, что «свет исчез» и что «полет мечты», которую несли когда-то на своих крыльях «молодые птицы», вестники алжирской «весны», приостановлен:

И в отблесках зари
На белых крыльях
Орел, стремительно взлетев,
В пучину моря канул,
Где якорем застыл,
Спустившись,
Мрак сумерек...

[Фарес, 1971, с. 14]

Такую же окрашенную горечью уверенность высказывает и марокканец А.Бунами, не увидевший реальных перемен в жизни своего общества и даже узревший в ней ростки новой драмы: «Звезда зажглась во лбу моем,/И сон я потерял...//Но сумерки мой путь закрыли, и я блуждал, перебираясь, из света в тень...//И лишь пытался не попасть в капкан кровавый» [Антология, 1980, с. 40].

Изменение «цветового» восприятия Солнца как символа жизни, появление в художественном творчестве магрибинцев его закатной «фазы» — «сумерек» — приводит к изменению и знаковой формы самого символа, распространенной в Магрибе: крах извечной мечты кочевников об оазисах, где полыхает рубиновым цветом гранат, воспринимается как «ладонь без пальцев,/окровавленная рука, / которая была когда-то амулетом счастья, ныне — лишь обрубок горя. //Я говорю вам языком, в наследство мне оставленным/разлившеюся ночью...» (М.Нассабурри, «Самая высокая память» [Антология, 1980, с. 175—178]).

Тема «отдаления Солнца» (*l'éloignement du soleil*) как именно социальное испытание иммигрантской маргинальностью (см. [Бегаг, 1986, 1989; Шареф, 1989; Калуаз, 1986] и др.), а не просто неудобство «восточного» или «южного» человека, ощущающего «нехватку солнца», проходит почти по всей литературе «бёров», но особо тревожно-выразительно звучит в лирической исповеди Зулики Буккорт «Разодранное на части тело» (1977) [Буккорт, 1977]. Метафора «*usure quotidienne*» («постоянного истощения жизни»), объясняющая «*désarroi*» («смятение души») героини, дополняется символикой безысходности существования в тисках бесправия, безразличия, человеческой «чуждости»:

«Я больше не могу бороться с ужасом отовсюду наступающей на меня темноты (grisaille). Кожа моя уже не выносит сжимающего со всех сторон холода удаляющегося Солнца» [Буккорт, 1977, с. 56].

Путь, который проходит Солнце по небосклону литературы «бёров», скорее «обратный» астрономическому — с Запада на Восток, «этнически» совпадающий в их сознании (подсознании, памяти, «крови») с образом родной страны, куда в поисках Солнца устремляется их воображение. (Случались, конечно, и разочарования, и герои книг «бёров» возвращались с родины их отцов, не увидев того «рассвета», о котором мечтали, — см., например, [Кензи, 1984; Лемури, 1986].) Но так или иначе, в поисках Солнца вокруг себя они видят или только «искусственный свет», или «отсутствие его», вызывающее ощущение «зоны», «тюрьмы», «несостоявшейся жизни» (*un mort vivant*) [Раис, 1986, с. 57; Шамс Надир, 1984].

Поэтика «разрыва Земли и неба» (З.Морси) как символа утраты веры, потери идеалов, обретения отчаяния и смятения усиливает в творчестве магрибинцев мотив «черного» (холодного) «пламени» (Лааби), «мертвых песков» (Хайреддин), стущающийся в образ «безжизненности», «бессолнечности» мира, «фантомности» Солнца, которое уже и вовсе «исчезает» с неба (*l'absence du soleil*) в романе Мимунни «Тягость жизни», и никто не властен, никто не в силах его вновь «разжечь...» [М'Хамсаджи, 1965, с. 237]. Такого рода «конец света», ощущаемый современным поколением магрибинских писателей, не может сравниться, полагает Лааби, ни с одним страшным предвестием прошлых эпох. «Где они, бывшие апокалипсисы?» — вопрошает поэт, перефразируя Ф.Вийона (*où sont les neiges d'autan?*..). Так и не узнав, «что такое жизнь», так и не изведав, «что такое рай», так и не зная, чем же закончится «этот ужасный век», магрибинские художники уже извели тайну Откровения, увидели знаки конца света, нарисовав картину Страшного Суда, в которой породнены символы Микельанджело и Пикассо: «Взрыв разносит меня на части, разрывает мою кожу на лоскуты, и они осыпаются с неба цветами сожженного мира» [Хайреддин, 1969, с. 127].

Пытаясь вырваться из плена все теснее окружающего Мрака, герои М.Диб 90-х годов, не видя Солнца «над головой», обращают свой взор «вниз», обнаруживая то «золотисто-зеленый свет» северных лесов и полей («Сон Евы»), то «радостный отсвет» мраморного белоснежья Скандинавии («Мрамор снегов» [Диб, 1990]), неустанно стремясь восстановить утраченное вместе с Солнцем Отчизны равновесие души, вдыхая вместе с «запахом» снега, его «свежим дыханием» аромат «своего Солнца»²⁹ [Диб, 1990, с. 49].

²⁹ Парадоксальная слитность мотива солнца с мотивом снега характерна не только для М.Диб. Совмещение разных начал, казалось бы, взаимоисключающих порой художественных образов, связанных, однако, общей темой — Чужбины, приём, свойственный многим магрибинским писателям, воспринимающим северное свое «изгнание»

Но постепенно этот «обратный», «антиподный» снежный свет, на который идут герои Дибба, идут каждый по своему сумеречному лабиринту жизни, растворяется, застывает в ледяном надменном сверкании, в холодной бесприютности чужбины, нового одиночества, нового «молчания», саваном «невозможной белизны» отделившим их от тех, кого они любили. И герой «Мрамора снегов» скажет: «Мир огромен и устроен так, как устроен, и я вижу его черное око» [Диб, 1990, с. 201].

Так «опускаются» и «сумерки снегов» — «сумерки молчания», «сумерки старости» [Диб, 1990, с. 214], уведшей героя в далекую северную страну, на далекую дорогу, которую «засыпал снег», закрыв путь к Любви и путь к Солнцу. В «абсолютной» белизне бездушного пространства можно увидеть свой черный силуэт на снегу, можно почув-

чество» как «снежное сожаление» об утраченной отчизне. Ставший классическим уже для магрибинской прозы «мандарин на снегу» Малек Хаддад в поэзии почитателя и знатока его творчества тунисца Тахара Бекри, множась в вариациях, раскрывает психологическую глубину эстетического зрения, способного соединить несоединимое. В сборнике стихов Бекри «Пахарь Солнца» лирический герой «сражается с вязкой глиной дней» [Бекри, 1991, с. 11], «сушит воспоминания на крыше бессонных ночей» [Бекри, 1991, с. 13]. Метафора тягостной несвободы, томления души, тоскующей по теплоту простору моря, по солнечной земле, влечет за собой метонимию времени жизни, сгущенного в темноту времени суток, когда «ночь тклет свое покрывало» — именно тогда по стенам дома Поэта, «как по клавишам, пробегают звуки воспоминаний» [там же, с. 13], которые Чужбина уподобляет «звукам дождя». Она же методично превращает образы родной земли в противоположные, замещая сверкание солнца белизной снега, а цветение деревьев — пышностью увядания: «Падают снежные хлопья/В смятые ран осеннего сада...» [там же, с. 13]. Так «гасится» мечта, охлаждается боль тоски о «лучах, способных отогреть» лед одиночества. «Я смотрю на тебя, снег,/Как разбрасывашь ты свои звезды...» [там же, с. 15].

Снег в стихах Бекри не покрывает «душу могильным саваном», но, смягчая боль, как бы примиряет «лед и пламень», совмещает их в возможности узреть живительный луч в рассвете зимнего утра: «Солнце встает у заснеженной двери.../Хранится в еще не проснувшейся почке» [там же, с. 55]. Поэт порой даже видит во сне, как «сливаются день и ночь, чтобы вылепить снежный цветок» [там же, с. 24], — так сердце посылает свой северный дар родной земле... Зима на «набережной чужбины», освежая память, по своему «пьянит поэта», кружит голову полетом снежинок, уносящих мысли на поиски тепла человеческого общения, негасимого очага любви: «Дни проходили в борьбе с холодом снега/Иль с жаром сирокко,/А земля все мечтала о маках» [там же, с. 38].

Но в попытке сближения образов зимы и лета, снега и солнца, света и мрака, в попытке примирения их — еще большая боль разочарований, угасания последней искры надежды на избавление от «уколов сосновых игл упрямого одиночества» [там же, с. 75]. И снова «дождь стучит по крыше сердца», и снова «снег идет», засыпая «маки» мечты [там же, с. 19].

Метафора снега как с в е т а чужбины («Ожог высоких гор, /Оазис, если вдруг он выбелит дорогу,/Путь указав в огне времен» [там же, с. 75]) не выдерживает натиска жизни, растворяясь в глухой тоске. снова бессонницей рвущейся туда, где опускается в море солнце:

Лошади ночи тянут повозку упрямых дней,
Пьют талые воды раннего снега
и прочь уходят,
Туда, где догорает время... [там же, с. 57].

ствовать «застывшую белизну одиночества», можно вообразить «стальной полет» мечты, рухнувшей в «бесконечность снега», как в могилу... [Диб, 1990, с. 174]. Но «холоднее» всего в этой повсюду разлившейся «белизне» ощутить Царство Ночи. «О, Госпожа Ночь, — восклицает уже на „краю жизни“ герой, — скажи мне, почему, ну почему же в сердце остается Свет, до самого конца, и почему и этот Свет должен умереть, и почему мрак должен опуститься над человеком? Почему, ну почему, скажи мне, Ночь, Смерть сама не может умереть? Ну почему, почему?...» [Диб, 1990, с. 45].

Может быть, надо «писать, писать, писать в три или четыре руки, писать», — закликает Лааби Слово, как когда-то Диб заклинал Свет, чтобы выйти из «пещеры мрака», чтобы жизнь посетила эту «белую пустыню» человеческого одиночества? [Лааби, 1993, с. 45]. И Диб писал, но и в 1992 г. в его романе «Le désert sans détour» [Диб, 1992] пустыня осталась безжизненным, хотя и залитым солнцем пространством, где гибнут герои. «Неотвратимость пустыни» — в самом названии романа уже предчувствие безысходности встречи с «безлюдьем» мира, но и ощущение неизбежности горького финала пути, начавшегося на «кончике луча» рассветного Солнца. Здесь, в пустыне, которой «нет конца», где напрасно ищут герои книги следы «былого» (войны, сражений, «стоянок» армии), уже безжалостно занесенные песком, раскалено небо, раскалена земля, но Солнца как бы и не видно, оно ослепляет, разлившись повсюду, рождаясь отовсюду, даже из сверкающих, пылающих жаром барханов. «Антиподность» такого рождения обрекает на гибель. Миражность этого обжигающего света сродни мертвящему сверканию холодного мрамора снегов [Диб, 1992, с. 32]. И «огненный вихрь» песчаной бури так же опасен, как и «стальная атака» снежной пурги... Обе стихии смертельны для человека, они рвут «природные связи» земли и Солнца, и, оторвавшись от этой своей «цепи», земля все дальше и дальше уносит человека от источника его жизни [Диб, 1992, с. 36—37].

«Il n'y a que le désert» — «ничего, кроме пустыни», — скажет герой Диб, вдруг ощутивший торжество смерти и понявший, что «с мечтаниями покончено навсегда» [Диб, 1992, с. 53]. Неотвратимость пустоты, окружавшей человека, невозможность осуществления мечты о Свете Нового Города — все надвинулось Пустыней, «наступавшей отовсюду», обрекавшей на бесконечность кружения: «Куда бы вы ни пошли, как бы далеко вы ни продвинулись, вы все равно оставались на том же месте, в одних и тех же песках, посреди бескрайней пустыни... Она и спереди, и позади, и вокруг, и бесполезно кричать — никто, кроме пустыни, вас не услышит...» [Диб, 1992, с. 60, 80; Камю, 1968].

В Пустыне Диб, окончательно поглотившей Солнце, «нет указателей направлений» — продвижение беспросветно и безысходно, и искать дорогу напрасно. «В любом случае мир давно уже сбился с пути...» [Диб, 1992, с. 100].

И как бы вторя старшему мастеру Слова, не оспаривая правоты его выводов, не упрекая его в том, что он не предлагает нового «маршрута», «закрывая» в своем романе выход человека к Солнцу, А.Лааби лишь подтверждает «неотвратимость» встречи с «последним светом» — Смерти:

О, Мастер Света,
Наступает Пустыня,
Раскрывает уже перед нами
Жестокие, но честные свои страницы...
Стерев следы трудов твоих,
Засыпав днами песков,
Замазав глиною,
Чтоб сбить с пути того,
Кто вдруг захочет
Испытать твои мученья...
(«Солнце умирает» [Лааби, 1992, с. 45])

Так исчез, вернувшись в родное пространство, но растворившись во мраке безнадежности, мотив Света, зародившийся в искрах «пожара» «африканского лета», «закалившийся» в Огне войны, но не выдержавший испытания холодом чужбины, «стальных объятий мира»³⁰, «мрамора» его «снегов».

IV. В скрещении лучей

МЕТАФОРА ПРОЗРЕНИЯ

...На горизонте занималось Солнце,
Я сам его рассветом был
И был его закатом...

[Морси, 1969, с. 105]

Символика «мерцавшего», «угасающего» и «погасшего» Солнца очевидно была связана, как мы пытались показать, либо с состоянием души художника, его мироощущением, либо с состоянием самой окружающей действительности, определявшей мировидение писателей, его «прямую» зависимость от объективной картины реальности.

Однако в художественном мире, творимом магрибинской поэзией и прозой, возникает и мотив «последнего Света», тесно связанный не столько с «погребальным» мироощущением героев, с метафорой Смерти, но с естественным — финальным — ходом развития сюжета, опирающегося либо на воображение, либо на факты реальной истории. Несомненно, что и этот мотив — «последнего Света» — наделен значительной символической нагрузкой, редко звучит в чистом виде (только в

³⁰ Так называется сборник стихов А.Лааби («L'étreinte du monde», 1992 [Лааби, 1992]).

момент смерти), и его символика отлична от мотива «угасающего Солнца», ибо в своем семантическом crescendo доходит до мотива «Света Прозрения», имеющего широкий диапазон звучания, который охватывает значительный ряд художественных образов.

Подступом к Свету Прозрения часто становится холодный Свет Чужбины — пример тому, как мы показали, — «Мрамор снегов» М.Диба. И не случайно этот Свет имеет антиподный (солярному) образ, превращенный, транспонированный в мотив Снега. Вот и герой романа тунисца М.Тлили «Шум спит» (1978) [Тлили, 1988], композитор, давно уже живущий в Америке, перед смертью вдруг видит за окном медленно падающие снежинки, и они — как медленное наступление Конца, как последний «полог» чужбины, где, как казалось ему раньше, он обрел свой приют. Теперь же он ясно ощутил ее «саван», навсегда закрывающий след человека на земле, почувствовал засыпающие его «холодные хлопья» одиночества и тяжесть вечной тоски по «жаркому Солнцу» своей далекой страны. Антитеза Солнца — Снег и рождает, и одновременно гасит это последнее воспоминание, печальной музыкой прозвучавшее в душе.

Наоборот, старик отец из повести Тахара Бенджеллуна «День молчания в Танжере» (1990) [Бенджеллун, 1990] в последние земные свои минуты во мраке и холоде своего одинокого жилища вдруг видит, как вспыхивает в окне, отражаясь от зеркала, солнечный свет. Уходя из этой так и не отмеченной счастьем жизни, ощущая даже, как «умирают» вместе с ним «от старости и сырости» окружающие его любимые когда-то им предметы, вещи, отец вдруг слышит, как вместе с ворвавшимся к нему лучом Солнца стихает «так надоевший» холодный ветер, свистевший только один «погребальный мотив», чувствует, как «уходят тучи», медленно окрашивая лазурью окно, и только тогда находит у с п о к о е н и е , которого искал всю жизнь...

Предчувствуя свой конец, герои М.Ашура (из книги новелл «Гелиотропы», 1973) [Ашур, 1973] либо, рискуя жизнью, восходят на вершину горы, чтобы «коснуться Солнца и окинуть землю счастливым взором» («Жертва»), либо пытаются подняться, выбраться на Свет, на воздух. Смерть приходит тогда с последним лучом Солнца, «заглянувшим в приоткрытую дверь» неприветливого сумрачного отеля, «чужого дома», где жил герой рассказа «Одиночество». Приходит «на кончике последней Надежды» — эти слова, мелькнувшие в конце рассказа, оставляют читателю как бы возможность устранившись от мрачной темы и сосредоточить мысль на том — последнем — усилии, которое делает Человек, пытаясь подняться над Смертью, «на кончике последнего Луча»...

Делают свой последний выбор и ацтеки в исторической драме М.Маммери «Пир» (1973) [Маммери, 1973], наблюдая в последний раз трагический восход своего бога — Солнца. Апокалипсис этого восхода свершается для них не потому, что их земля завоевана испанцами, а

потому, что завоеванные предпочитают гибель (и реки «кипели» кровью не только убитых, но и добровольно шедших на смерть) служению новому богу, чей символ носили завоеватели. Ацтеки предпочитали свое, «живое» Солнце тяжелому грузу Нового, не желая простираться перед деревянным крестом...³¹

«Последний луч» нес Свет прозрения. Ведь и Гелиоса в древности призывали не только в свидетели, мстители, но и как всевидящего, в прорицатели [Тахо-Годи А.А., МНМ, т. I, с. 271]. И к Аполлону, отождествленному с Солнцем, прилагали эпитет «Феб», указывающий не только на «чистоту» и «блеск», «сияние», но и способность прорицания [Лосев А.Ф., МНМ, т. I, с. 93]. Как божество «в с е в и д я щ е г о С в е т а» шумерский Шамаш (ставший в арабском языке наименованием Солнца — Шамс) путешествовал по подземному миру, принося его умершим на земле обитателям Свет... [Афанасьева В.К., МНМ, т. II, с. 552]. Такая древняя функция Света не могла не отразиться и в современных «соляных мотивах», и когда алжирец Анри Креа в пьесе «На берегу реки» (1961) [Креа 1962] заставляет своих героев, прошедших каждый трудный путь к своему освобождению, ожидать «Грозы» под палящим зноем Солнца, он знает, что под пронзительными лучами — предвестниками очищающего Дождя должна исчезнуть не только «короста нищеты», «скопившейся грязи», но и «рассеяться пыль иллюзий», овладевших людьми, истосковавшимися по Свободе.

«Прекрасная» Делинда из драмы Каддура М'Хамсаджи «Сброшенная чадру» (1959) [М'Хамсаджи, 1959] (о ней наша статья [Прожогина, 1993 (1), с. 285—286]) хочет вырваться из мрака своей «тюрьмы» — мусульманских обычаев — «навстречу Свету», совершая перед смертью символическую попытку прорыва к Новой жизни, к Знанию, Реальности, «слиянию» с человеческим сообществом, обретению Человеком Своего Места на Земле...

Жизнь «под чадрой», закрывающей Свет, отгораживающей от мира, как «плен» косных обычаев и традиций, вызывает протест и в книгах «бунтующего» поколения магрибинцев 60—70-х годов. «Мне остается только Свет, — рассказывает герой „Татуированной памяти“ А.Катиби, — только Свет, озаривший меня, отразивший, как в зеркале, мое присутствие в этом мире» [Катиби, 1971, с. 21]. И борьба за «присутствие» свое, за в ы с в о б о ж д е н и е из оков «н е б ы т и я» — одна из тем романа-поэмы Т.Бенджеллуна «Харруда» (1973) [Бенджеллун, 1973].

Резкий Свет Солнца учит героя книги «читать поток крови», залившей «память о прошлом», хранящей образы насилия, «затмевающего небо», «прожигавшего насквозь кожу». «Шрамы» такой памяти звали к отмищению, к «взятию Слова», к защите угнетенной Земли, ее «пору-

³¹ Сам же крест, как известно, имеет сходство с соляным знаком.

ганной чести», к «оживлению» ее «расчлененного» колониальной историей «тела»...

В отличие от камюзианского солнечного «ослепления», доводящего до «безумия» (тема эта своеобразно использована, к примеру, М.Маммери в его пьесе «Фэн», где жаркий ветер вкупе с палящим солнцем «кружат» голову людям, населяют «химерами» воображение, «мутят» мысли и приводят к «всеобщему помешательству» — войне; подробно см. нашу статью в [Прожогина, 1993 (1), с. 304—306]), «L'Insolation» («Солнечный удар») в одноименном романе Р.Буджедры [Буджедра, 1972] просветляет разум, очищает мысли, «озаряет» героя, в смятенной памяти которого вихрем проносятся видения прожитой жизни, «как огромной зияющей раны». Медхи, герой Буджедры, чувствует, как «тысячу раз тысяча Солнц» пронзают его голову, высвечивая смысл произошедшего с ним, с его народом, его страной, придавая резкость очертаниям прошлого и контурам настоящего, отчетливую ясность вновь свершающегося «насилия»; оживляя, придавая новый смысл предметам, звукам, запахам, краскам окружающего мира³².

Таким образом, именно Солнце, «заставляя загораться» в памяти отдельные образы мира, помогало «травмированному» сознанию героя выстраивать психологическую, временную, логическую картину реальности — исторической, социальной, политической, продельвало и особую, избирательную работу, заставляя героя аналитически сопоставлять вспоминаемое с окружающим и искать причины всеобщего «травматизма» — и личного и общественного.

Соотечественник и современник Буджедры, Р.Мимуни, развивая его манеру письма, в 90-е годы также делает Солнце «пусковым моментом» прозрения, заставляя своего «тирана» в последний миг его существования увидеть наконец в лучах рассвета людей, услышать их гнев, различить в темной, катившейся подобно лаве, толпе, раскаленной от ненависти к дикости его «правления», народ, не просто желавший зрелища казни (как в романе Камю «Чужой») диктатора, но и надвигающийся на него грозной силой отмщения за исковерканную историю своей страны... [Мимуни, 1991, с. 276].

В дилогии «Бог в стране варваров» и «Хозяин ловли» [Диб, 1970; 1973] Диб использует по-другому звучащий мотив «Света прозрения»: Солнце, восхода которого так истово ожидает Хаким Маджар, чтобы отправиться на поиски воды на высохшей земле, позволит, в сущности, извлечь ту правду, которую «похоронили сами люди», «зарыв» глубоко в Землю, забыв о главном предназначении Человека: сеять только Добро, поить Землю водой, заставляя жить все, что предназначено жизни. На Земле, которую иссушает зной, пронзает ветер, что-то должно «завершиться» — полагают герои Диб, — и что-то «начаться снова». «Что-то такое, что пока не имеет имени». В этом их озарении — ожи-

³² О творчестве Р.Буджедры см. подробно наши работы [Прожогина, 1980; 1984; 1992].

дание грядущего, страстное желание п р е о б р а ж е н и я земли, когда сама душа словно возносится к Солнцу, сливается со Светом и озаряет путь людям, ищущим живую Воду... «Свет прозрения» овладевает и душой Аэда — персонажа нордической трилогии М.Дибя, героя романа «Террасы Орсоля». (В сочетании «ог» — золотого с «Sol»³³ — либо земель (фр. sol — почва), либо Солнцем (фр. — Soleil) рождается образ залитого светом южного города, из которого вынужденно уехал Аэд работать в Европу.) Оставшийся в памяти и сердце Аэда свет родного города, его Солнца, он считал причиной обнаружения «изнанки жизни», того нового, чуждого, неприветливого и холодного Жарбера³⁴, где жил теперь. Неожиданно увидев «мрачную яму», мимо которой он проходил и раньше, Аэд ясно различил на дне ее сброшенных туда городскими властями бедняков, нищих, калек, дабы заставить вместе с ними «скрыться» в этой яме и саму нищету, уродовавшую лицо Жарбера. Обнаружив скрытые «язвы» того мира, где он жил, Аэд обнаружил и свое бессилие уничтожить позор, разоблачить кошмар «дна жизни», изменить что-либо вообще: ни одна из его «реляций» не имела ответа, рассказу его никто не верил. Молчание окружало его, «давило» еще больше, чем давно уже испытываемое одиночество. «Он идет по краю сумерек мира, потому что Свет обжег его: этот Свет — его проклятие, проклятие его дней; и он сам теперь отвращает свои глаза ото всего того, что этот Свет освещает» [Диб, 1985, с. 10]. Однако Аэд знает и другое — что он сам стал «добычей этого Света», что он не сможет никогда освободиться от его «наваждения», от груза Правды, которым был наделен, когда «увидел то, что увидел...» [Диб, 1985, с. 11]. Но «Свет прозрения», обретаемый героями Дибя в изгнании, претерпевающими «exil», зависит не только от «унаследованного», от прошлого, пронесенного сквозь «холод чужбины» Солнца родной страны. «Вы живете здесь, — отмечает герой „Мрамора снегов“, — в другом освещении, где дневной Свет усилен „светом молчания“, заполняющим все пространство вокруг вас» [Диб, 1990, с. 133]. И это существование писатель называет «полусмертью». «Свет прозрения» приносит боль, и если воспользоваться образом алжирца Р.Беламри, то это «озарение» — как «раненый взгляд», в котором — «осколки» страданий окружающего мира.

«Свет прозрения» не только ранит, но и ослепляет. «Тот, кто смотрит прямо на Солнце» — так называется книга А.Калуза (1987) [Калуз, 1987], — порой не выдерживает Правды, теряет «зрение», а может, как слепой Консул из романа Т.Бенджеллуна «Святая ночь» (1987) [Бенджеллун, 1987], напротив, обрести остроту внутреннего

³³ В римской мифологии Гелиосу соответствует Соль (Sol), отождествляемый также с Аполлоном [Морелли, 1972, с. 198].

³⁴ Диб, конечно, использует в приближительности французской транслитерации арабское звучание («джараб») для названия города как образа испытания, болезни, «коросты», покрывающей кожу.

зрения, позволяющего знать все «болевы́е точки», ощущать всю полноту внешнего мира. Рожденная в «Ночь предопределения» героиня романа Захра не только «загипнотизирована» исходящим от слепого Консула Светом, но и сама становится посланницей этого Света, призванная свыше избавлять людей от «Ночи» их беспросветного существования, зажечь огонь в «сумерках их одиночества». Неся на себе отблеск Высшего Света — Истины, Любви, героиня оказывается нужной людям: как их «поводырь», как посредница между Настоящим и Будущим... Проведя по вине «темных сил» Прошлого пятнадцать лет в тюрьме, Захра сама завязала себе глаза и не снимала повязку, чтобы видеть только то, что хранила Память о Свете — Прозрения, Знания, Любви, — чтобы не «растратить» его прекрасные искры... После тюрьмы (символа социального «заточения» женщины-мусульманки) — необходимость идти дальше, на встречу со Светом, который лился к ней с вершины Горы³⁵, возвышающейся над морем, к Свету, уже давно ставшему «ее религией»... Происходящее в финале романа символическое «слияние» героини со Светом (как окончательный итог преодоления преследовавшего всю жизнь «мрака») несомненно созвучно распространенному в мусульманской мифологии (шинитских течениях) мотиву «божественного Света» Мохаммеда. (Если эманация этого Света составляет смысл концепции духовной преемственности потомков пророка, то «соединение» со Светом в мистической традиции — достижение «Совершенства», Абсолюта, чувственное познание Истины, Аллаха.) Обращаясь, подобно А.Меддебу, к суфийскому наследию, Т.Бенджеллун, очевидно, использовал и элементы учения Сухраварди («аль-ишрак»), а последние главы романа «Святая ночь» прямо перекликаются со страницами его «Рассказа о ссылке на Запад», где герой рассуждает, достигнув горы Синай: «Наше генеалогическое древо восходит к Царю нашему, к верховному предку нашему, у которого нет, в свою очередь, ни предка, ни отца. Мы же все — верные слуги его. Им освещены, им вдохновлены. У него — сияющее величие, торжество великолепия, неотразимость Света. Это он — выше всякой вершины, это Он — Свет всякого Света, выше Света, в бесконечности вечности. Это он — во всем, в каждой вещи проявлен. Но всякая вещь — смертна, а лик его вечен!» [Сухраварди, 1993, с. 19].

Однако, обретая в романе Бенджеллуна «Святая ночь» аллегорическую функцию замещения Мрака, вытеснения ночи, опустившейся над жизнью (что, впрочем, не противоречит и Сухраварди, утверждавшему, что несчастье, кончившись, выведет «из Мрака к Свету, из ночи к рассвету, с Запада — на Восток»), мотив Света приобретает и дополнительный символический оттенок некоего «идеала», «Маяка», к которому устремляется на многострадальной земле Человек, вышедший

³⁵ Этот образ можно интерпретировать как заимствованный из суфийской традиции мотив восхождения на Гору (Каф), «откуда истекает источник жизни» (см. [Брагинский, 1989, с. 193—194]).

на трудную дорогу обретения Правды. Вот почему метафизический оттенок мотива «слияния со Светом» не исключает основной — реальной функции созданного романистом образа. Захра в романе воплощает идущее по дороге прозрения само общество, «униженное ханжеством, мифами извращенной религии (исламского фундаментализма. — С.П.), опустошенное бездуховностью, обезображенное гнусной ложью» [Бенджеллун, 1987, с. 138], — так захотел сам художник, в пространстве своего произведения соединивший из глубины веков идущую традицию и остросовременное мировидение.

Освобождаясь и от мистического, и от социального смысла, «*Lux aeterna, lux perpetua*» («вечный Свет»), мираж которого возникает в «Пустыне...» М.Диб, как и обычный дневной свет, лишь «усиливает» сущность видимого, резче обозначает, проникая вовнутрь, в глубину явлений («*force les choses*»), обретая скорее оттенок психологический. Так, и Смерть и Любовь в таком освещении представляются «во всей своей неприглядности», и обе кажутся «ужасными» [Диб, 1992, с. 104]. Мир теряет все свои краски и предстает бесцветным или же просто «белым», слившись с опустившейся над ним «белой ночью». И от «избытка» этого «упрямо пробивающегося» к человеку жестокого света (ибо он обнажает жизнь во всем ее б е з о б р а з и и) и возникает ощущение «торжества сумерек» (*tenebres*) [Диб, 1992, с. 71]. Но, несмотря на уже охватывающий душу мрак, на утасаживающее желание сопротивления ему, герой Диб продолжает размышлять над сутью «Вечного Света» — мир «обнажающего» или же мир «очищающего»: «Вопрос остается открытым. Да, я вижу вокруг только камни и пыль. И только этот пламень Света: он жжет, режет глаза, но Он-то и есть Истина. Да и я сам мог бы разве говорить правду, если бы не пронзил меня этот Свет, не объял бы меня, не увлек бы меня в сеть свою... Единый и Единственный, Свет этот очищает Землю, отмывает ее добела. И не был бы он Светом, если бы не совершал эту свою работу» [Диб, 1992, с. 73].

Так, окончательно приблизив к Земле Свет Истины, Свет прозрения человека, ищущего Свой Путь, М.Диб возвращает ему вечные ценности, дарованные Переходом через пустыню Жизни, познанные в упорных и упрямых поисках Правды: «Выйдя на дорогу или даже не найдя ее, человек все равно будет идти дальше... И в конце его пути будет все равно ждать Вода, светлый Источник. И нет ярче Света, чем эта способность человека быть на Земле» [Диб, 1992, с. 106, 115].

В поэме Рабаха Беламри, так и названной им — «Солнце», как бы зафиксировано и все то разнообразие его образов, возникающее в литературе магрибинцев, в сознании современного человека, и вся сила власти этого знака, и вся жажда художника, ищущего уподобления своего Слова светлой мощи Дневной Звезды:

Но как бы бесконечно ни расширялась семантическая амплитуда образа, в ней есть своя константа, свой некий очевидный центр, к которому устремляются все световые «волны» и «лучи» в литературе магрибинцев. Это — Человек, связанный крепкими узами со своей Землей, помнящей о Солнце, которое должно его отогреть, сохранить жизнь и даровать вечную надежду на новый Рассвет.

Литература

- Абдун, 1979. — *Abdoun B. L'année des ruines. — Anthologie de la nouvelle poésie algérienne.* P., 1979.
- Алжир. — Утро моего народа (Современная алжирская поэзия). М., 1977.
- Амрани, 1964. — *Amrani Dj. Soleil de notre nuit.* P., 1964.
- Амрани, 1979 (1). — *Amrani Dj. Jours couleur de soleil.* Alger, 1979.
- Амрани, 1979 (2). — *Amrani Dj. Le dernier crépuscule.* Alger, 1979.
- Амрани, 1982. — *Amrani Dj. L'été de la peau.* Alger, 1982.
- Амруш, 1937. — *Amrouche J. L'étoile secrète.* P., 1937.
- Антология, 1965. — *Anthologie des écrivains français du Maghreb.* P., 1965.
- Антология, 1971. — *Antologie de la nouvelle poésie algérienne.* P., 1971.
- Антология, 1980. — *La mémoire future (Anthologie de la nouvelle poésie marocaine).* P., 1980.
- Аруа, 1969. — *Aroua A. Quand le soleil se lèvera.* Alger, 1969.
- Ахердан, 1968. — *Aherdan. Cela reste cela.* P., 1968.
- Ашур, 1973. — *Achour M. Héliotropes.* Alger, 1973.
- Бальмонт, 1980. — *Бальмонт К. Избранное.* М., 1980.
- Барийе, 1977. — *Bariller E. A. Camus — philosophe et littéraire.* Lausanne, 1977.
- Башляр, 1932. — *Bachelard G. Psychanalyse du feu.* P., 1932.
- Башляр, 1960. — *Bachelard G. La poétique de rêverie.* P., 1960.
- Бегар, 1986. — *Begag A. Le gône du Chaaba.* P., 1986.
- Бегар, 1989. — *Begag A. Beni, ou le paradis privé.* P., 1989.
- Беккар, 1990. — *Bekkar A. La grotte de l'araignée.* P., 1990.
- Бекри, 1991. — *Bekri T. Le laboureur du Soleil.* P., 1991.
- Бекри, 1993. — *Bekri T. Les chapelets d'attache.* P., 1993.
- Беламри, 1982. — *Belamri R. Le soleil sous le tamis.* P., 1982.
- Беламри, 1985. — *Belamri R. Le galet et l'hirondelle.* P., 1985.
- Беламри, 1992 (1). — *Belamri R. L'asile de pierre.* P., 1992.
- Беламри, 1992 (2). — *Belamri R. Les femmes sans visage.* P., 1992.
- Бельгуль, 1986. — *Belghoul F. Georgette!* P., 1986.
- Бельхальфауи, 1964. — *Belhalfaoui M. Le soleil vertical.* Oran, 1964.
- Бенджеллун, 1972. — *Benjelloun T. Cicatrices du soleil.* P., 1972.
- Бенджеллун, 1973. — *Benjelloun T. Harrouda.* P., 1973.
- Бенджеллун, 1976. — *Benjelloun T. Les amandiers sont morts de leurs blessures.* P., 1976.
- Бенджеллун, 1983. — *Benjelloun T. L'Ecrivain public.* P., 1983.
- Бенджеллун, 1987. — *Benjelloun T. La nuit sacrée.* P., 1987.
- Бенджеллун, 1990. — *Benjelloun T. Jour de silence à Tanger.* P., 1990.
- Брагинский, 1989. — *Брагинский В.И. Символизм суфийского пути в «Поэме о Море Женщин» и мотив свадебного корабля. — Суфизм в контексте мусульманской культуры.* М., 1989.
- Буджедра, 1965. — *Boudjedra R. Pour ne plus rêver.* P., 1965.
- Буджедра, 1972. — *Boudjedra R. L'Insolation.* P., 1972.
- Буджедра, 1986. — *Boudjedra R. La pluie.* P., 1986.
- Буджедра, 1987. — *Boudjedra R. La prise de Gibraltar.* P., 1987.

- Бузаэр, 1967. — *Bouzaher H. Les cinq doigts du jour. Alger, 1967.*
 Буккорт, 1977. — *Boukkort Z. Le corps en pièces. P., 1977.*
 Бураун, 1991. — *Bouraoui N. La voyeuse interdite. P., 1991.*
 Бураун, 1992. — *Bouraoui N. Poing mort. P., 1992.*
 Бухазер, 1960. — *Bouhazer H. Les voix dans la casbah. Alger, 1960.*
 Вагнер, 1992. — *Wagner M. Terminus Nord. P., 1992.*
 Греки, 1963. — *Greki A. Algérie, capitale — Alger. P., 1963.*
 Греки, 1990 (пер.). — Современная алжирская поэзия. М., 1990.
 Грено, 1959. — *Grenaud P. Notre Algérie littéraire. P., 1959, vol. I, II.*
 Дежэ, 1975. — *Dejeux J. La littérature algérienne contemporaine. P., 1975.*
 Дежэ, 1979. — *Dejeux J. La littérature maghrébine d'expression française. P., 1979.*
 Дежэ, 1991. — *Dejeux J. Le sommeil d'Eve de M.Dib. — Francofonie, 1991, N° 21, Bologna.*
 Джаут, 1987. — *Djaout T. M. Mammeri (interview). P., 1987.*
 Джебар, 1957. — *Djebar A. La soif. P., 1957.*
 Джебар, 1960. — *Djebar A. Rouge, l'aube. Alger, 1960.*
 Диб, 1961. — *Dib M. Ombre gardienne. P., 1961.*
 Диб, 1962. — *Dib M. Qui se souvient de la mer. P., 1962.*
 Диб, 1964. — *Dib M. Cours sur la rive sauvage. P., 1964.*
 Диб, 1968. — *Dib M. La danse du roi. P., 1968.*
 Диб, 1970 (1). — *Dib M. Dieu en Barbarie. P., 1970.*
 Диб, 1970 (2). — *Dib M. Formulaires. P., 1970.*
 Диб, 1973. — *Dib M. Le Maître de chasse. P., 1973.*
 Диб, 1975. — *Dib M. Omneros. P., 1975.*
 Диб, 1977. — *Dib M. Habel. P., 1977.*
 Диб, 1979. — *Dib M. Feu, beau feu. P., 1979.*
 Диб, 1985 (1). — *Dib M. Les terrasses d'Orsol. P., 1985.*
 Диб, 1985 (2). — *Dib M. O, vive! P., 1985.*
 Диб, 1990. — *Dib M. Neiges des marbres. P., 1990.*
 Диб, 1991. — *Dib M. Le sommeil d'Eve. P., 1991.*
 Диб, 1992. — *Dib M. Le désert sans détour. P., 1992.*
 Дюпюи, 1956. — *Dupuy A. L'Algérie dans les lettres d'expression française. P., 1956.*
 Имаш, 1989. — *Imache. Une fille sans histoire. P., 1989.*
 Иссаад, 1991. — *Issaad R. Pégase. P., 1991.*
 Иссаад, 1992. — *Issaad R. Laisse-moi le temps! P., 1992.*
 Кабилия. — *Poésie populaire des Kabyles. P., 1964.*
 Калуаз, 1986. — *Kalouaz A. Point Kilométrique 190. P., 1986.*
 Калуаз, 1987. — *Kalouaz A. Celui qui regarde le Soleil en face. P., 1987.*
 Калуаз, 1988. — *Kalouaz A. L'encre d'Un fait divers. P., 1988.*
 Калуаз, 1991. — *Kalouaz A. Leçons d'absence. P., 1991.*
 Камю, 1960. — *Camus A. Les noces. P., 1960.*
 Камю, 1961 (1). — *Camus A. La peste. P., 1961.*
 Камю, 1961 (2). — *Camus A. L'étranger. P., 1961.*
 Камю, 1965. — *Camus A. Essais. P., 1965.*
 Камю, 1968. — *Camus A. L'exil et le royaume. P., 1968.*
 Каналь, 1900. — *Canal A. La littérature et la presse tunisienne de l'occupation à nos jours. P., 1900.*
 Катеб Ясин, 1956. — *Kateb Yacine. Nedjma. P., 1956.*
 Катеб Ясин, 1959. — *Kateb Yacine. Le cercle des représsailles. P., 1959.*
 Катеб Ясин, 1986. — *Kateb Yacine. L'œuvre en fragments. P., 1986.*
 Катеб Ясин, 1988. — *Kateb Yacine. Nedjma, ou le poème, ou le couteau. P., 1948, rééd. par Celfan, 1988.*
 Каттан, 1985. — *Kettane N. Le sourire de Brahim. P., 1985.*
 Кензи, 1984. — *Kenzi M. La menthe sauvage. P., 1984.*
 Кессас, 1991. — *Kessas F. Beur's Story. P., 1991.*

- Креа, 1962. — *Krea H.* Théâtre algérien. Alger, 1962.
- Кристева, 1987. — *Kristeva J.* Soleil noir (Dépression et mélancolie). P., 1987.
- Лааби, 1967. — *Laabi A.* Race. Rabat, 1967.
- Лааби, 1969. — *Laabi A.* L'œil et la nuit. Casablanca, 1969.
- Лааби, 1974. — *Laabi A.* L'arbre du fer fleuri. P., 1974.
- Лааби, 1992. — *Laabi A.* Le Soleil se meurt. P., 1992.
- Лааби, 1993. — *Laabi A.* L'étreinte du monde. P., 1993.
- Лаллауи, 1986. — *Lallaoui M.* Les Beurs de Seine. P., 1986.
- Лабхаби, 1960. — *Lahbabi M.* Misères et Lumière. P., 1960.
- Лебель, 1931. — *Lebel R.* L'Histoire de la littérature coloniale en France. P., 1931.
- Лемури, 1986. — *Lemouri K.* Le jardin de l'intrus. P., 1986.
- Лосев, 1930. — *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. Т. I. М., 1930.
- Лосев, 1957. — *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
- Маммери, 1973. — *Mammeri M.* Le Banquet. P., 1973.
- Маммери, 1987. — *Mammeri M.* La cité du Soleil. Alger, 1987.
- Меддеб, 1979. — *Meddeb A.* Talismano. P., 1979.
- Меддеб, 1987. — *Meddeb A.* Phantasia. P., 1987.
- Мемми, 1988. — *Memmi A.* Le Pharaon. P., 1988.
- Мимунни, 1978. — *Mimouni R.* Le printemps n'en sera que plus beau. Alger, 1978.
- Мимунни, 1982. — *Mimouni R.* Le fleuve détourné. P., 1982.
- Мимунни, 1983. — *Mimouni R.* Une paix à vivre. P., 1983.
- Мимунни, 1984. — *Mimouni R.* Tombéza. P., 1984.
- Мимунни, 1989. — *Mimouni R.* L'honneur de la tribue. P., 1989.
- Мимунни, 1991. — *Mimouni R.* La peine à vivre. P., 1991.
- МНМ. — Мифы народов мира, М., 1982.
- Мокнаши, 1967. — *Moknachi J.* Poussières de soleil. P., 1967.
- Морелли, 1972. — *Morelli A.* Dei e miti (enciclopedia di mitologia universale). Roma, 1972.
- Морси, 1969. — *Morci Z.* D'un Soleil réticent. P., 1969.
- Мунси, 1990. — *Mounsi M.* La noce des fous. P., 1990.
- М'Хамсаджи, 1959. — *M'Hamsadj K.* La dévoilée. Alger, 1959.
- М'Хамсаджи, 1965. — *M'Hamsadj K.* Oui, l'Algérie! P., 1965.
- Нерваль, 1952. — *Nerval G. de.* Aurelia. Œuvres complètes. P., 1952.
- Нини, 1993. — *Nini S.* Ils disent que suis une beurette. P., 1993.
- Платон. — Платон. Государство. Соч. т. 3. М., 1971.
- Прождина, 1980. — *Прождина С.В.* Магриб. Франкоязычные писатели 60—70-х годов. М., 1980.
- Прождина, 1984. — *Прождина С.В.* Рубеж эпох — рубеж культур. М., 1984.
- Прождина, 1992. — *Прождина С.В.* «Для берегов отчизны дальней...» (Изгнанничество и литература североафриканцев на Западе). М., 1992.
- Прождина, 1993 (1). — Литература Алжира, М., 1993 (авторы О.Н.Демкина и С.В.Прождина). [История национальных литератур стран Магриба (в трех томах)].
- Прождина, 1993 (2). — Литература Марокко, М., 1993 (авторы А.Дербисалиев, О.Власова, С.Прождина). [История национальных литератур стран Магриба (в трех томах)].
- Прождина, 1993 (3). — Литература Туниса, М., 1993 (авторы Э.Ализаде, Ф.Асадуллин, С.Прождина, К.Юнусов). [История национальных литератур стран Магриба (в трех томах)].
- Раис, 1986. — *Raith M.* Palpitations intra-muros. P., 1986.
- Саад, 1992. — *Saad A.* Les chemins d'Illje. P., 1992.
- Саммуд, 1986. — *Нуреддин Саммуд.* Трагедия Сизифа. — Поэты Северной Африки. М., 1986.

- Сев. Афр. — Поэты Северной Африки. М., 1986.
- Сенак, 1954 (1). — *Senac J. Le soleil sous les armes*. P., 1954.
- Сенак, 1954 (2). — *Senac J. Poèmes*. P., 1954.
- Сенак, 1961. — *Senac J. Matinale de mon peuple*. P., 1961.
- Сенак, 1962. — *Senac J. Le Diwan du môle*. P., 1962.
- Сенак, 1967. — *Senac J. Citoyens de beauté*. P., 1967.
- Сенак, 1968. — *Senac J. L'étrier du Soleil*. Alger, 1968.
- Сен-Жон Перс, 1987. — *Saint-John Persé. L'œuvre choisie*. P., 1987.
- Серхан, 1992. — *Serhan A. Le soleil des obscures*. P., 1992.
- Сухранавди, 1993. — *Sohrawardi. Récit de l'exil occidental* (traduit et commenté par Abdelwahab Meddeb). P., 1993.
- Тамза, 1987. — *Tamza A. Lune et Orian*. P., 1987.
- Тамза, 1989 (1). — *Tamza A. Ombres*. P., 1989.
- Тамза, 1989 (2). — *Tamza A. Zald, le mendiant*. P., 1989.
- Тидафи, 1962. — *Tidafi N. Le toujours de la Patrie*. Alger, 1962.
- Тлили, 1978. — *Tlili M. La montagne de Lion*. P., 1978.
- Тлили, 1988. — *Tlili M. Le bruit dort*. P., 1988.
- Фарес, 1970. — *Fares N. Le passager de l'Occident*. P., 1970.
- Фарес, 1971. — *Fares N. Le chant d'Akli*. P., 1971.
- Фарес, 1974. — *Fares N. La mémoire de l'absent*. P., 1974.
- Хаддад, 1984. — Из алжирской поэзии XX в. М., 1984.
- Хадж Али, 1970. — *Hadji Ali, B. Que ma joie demeure*. P., 1970.
- Хайреддин, 1968. — *Khair-Eddine M. Corps négatif*. P., 1968.
- Хайреддин, 1969. — *Khair-Eddine M. Soleil-arachnide*. P., 1969.
- Хайреддин, 1970. — *Khair-Eddine M. Moi, l'aigre*. P., 1970.
- Хайреддин, 1973. — *Khair-Eddine M. Le déterreur*. P., 1973.
- Хайреддин, 1976. — *Khair-Eddine M. L'odeur du mantèque*. P., 1976.
- Хайреддин, статья. — *Jeune Afrique*. N° 617.
- Хамуда, 1970. — *Hamouda A. Jours d'aurore*. Tunis, 1970.
- Хассина, 1992. — *Hassina. Ame des fleurs, ma sœur*. P., 1992.
- Хатиби, 1971. — *Khatibi A. La mémoire tatouée*. P., 1971.
- Хемир, 1981. — *Khemir N. Le soleil emmuré*. P., 1981.
- Шателэн, 1937. — *Chatelain Y. La vie littéraire et intellectuelle en Tunisie de 1900 à 1937*. P., 1937.
- Шамс Надир, 1980. — *Chams Nadir. L'astrolabe de la mer*. P., 1980.
- Шамс Надир, 1984. — *Chams Nadir. Portiques de la mer*. P., 1984.
- Шамс Надир, 1990. — *Chams Nadir. Livre des Célébrations*. P., 1990.
- Шареф, 1989. — *Charef V. Le harki de Miriem*. P., 1989.
- Шрайби, 1956. — *Chraïbi D. L'âne*. P., 1956.
- Шрайби, 1986. — *Chraïbi D. Naissance à l'aube*. P., 1986.
- Шрайби, 1992. — *Chraïbi D. L'inspecteur Ali*. P., 1992.
- Ясин, 1977. — *Yacine J.-L. La Béotie*. P., 1977.
- Ясин, 1986. — *Yacine J.-L. L'escargot*. P., 1986.

Содержание

Введение (И.В.Стеблева)	3
В.Н.Топоров «Глиняная повозка» Шудраки. Образ города (Удджани)	9
А.М.Дубянский Семантика цвета в древнестамильской поэзии	48
И.В.Стеблева Концептуальная основа образов в древнетюркской «Книге гаданий» («Ырк битиг»)	70
Л.М.Ермакова Представления о времени в ранних японских памятниках	84
Д.В.Фролов Семантика мотива камня в Коране	102
М.Л.Рейснер, Н.Ю.Чалисова «Я есмь Истинный Бог»: образ старца Халладжа в лирике и житийной прозе Аттары	121
А.А.Суворова Семантическая оппозиция шиитской элегии	159
Л.А.Аганина Символика твердой и жидкой субстанций в современной непальской поэзии	177
Л.Э.Ганкин Образ как индикатор волшебного и авантюрного пространства в современной суахилийской литературе	218
С.В.Прохогина Новая жизнь солярных мотивов в творчестве франкоязычных писателей арабского Запада	234

Contents

Introduction (I.V.Stebleva)	3
V.N.Toporov	
<i>Shūdraka's «Clay Cart». The Image of Citi (Ujjayini)</i>	9
A.M.Dubianski	
<i>The Semantics of Colours in Ancient Tamil Poetry</i>	48
I.V.Stebleva	
<i>The Conceptional Basis of Symbolism in the Old-Turkic «Book of Divination (Yrq Bitig)»</i>	70
L.M.Yermakova	
<i>Concept of Time in Early Japanese Texts</i>	84
D.V.Frolov	
<i>Semantics of Stone-Motifs in the Kur'an</i>	102
M.L.Reusner, N.Yu.Chalisova	
<i>«I am God»: Hallaj the Martyr in the Ghazals and «Tadhkirat al-Auliya» by Farid al-Din 'Attar</i>	121
A.A.Souvorova	
<i>Semantic Opposition of Shi'a Marsiya</i>	159
L.A.Aganina	
<i>Symbolism of Hard and Fluid Substance in Modern Nepali Poetry</i>	177
L.E.Gankin	
<i>The Image as an Indicator of Magic and Adventure Type Space in Modern Swahili Literature</i>	218
S.V.Prozhogina	
<i>New Life of Ancient Solar Symbols (in the Works of Francophone Writers in the Arab West)</i>	234

Научное издание

Семантика образа в литературах Востока

Сборник статей

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения РАН*

Редактор С.С. Цельникер
Художник В.В. Локшин
Художественный редактор Э.Л. Эрман
Технический редактор Е.А. Пронина
Корректоры Н.Б. Осягина, И.И. Чернышева
Компьютерная верстка Е.А. Пронина

ЛР № 020910 от 02.09.94. Подписано к печати 01.06.98
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл. пл. 18,0. Усл. кр-отт. 18,3. Уч.-изд. л. 20,3
Тираж 600 экз. Изд. № 7733. Заказ № 96

Издательская фирма «Восточная литература» РАН
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

ООО «Пандора—1»
107143, Москва К-143, Открытое шоссе, 28

Семантика образа в литературах Востока

«В результате проделанного исследования выяснилось, что к какой бы литературе ни обратиться и какой бы период ее функционирования ни рассматривать, художественный образ, создаваемый любым автором произведения, строится не только на основе определенных, существующих в данное время суммы эстетических представлений и общепринятой для этой культурной традиции поэтики, но имеет также более глубокую подоснову — систему семантических оппозиций, отражающих архаический период человеческого мировосприятия и мышления, систему, которая возникла вне литературного опыта и только впоследствии была им учтена, став опорой для создания в каждой литературной традиции собственной, сложной и, как правило, необычайно многообразной и разветвленной образной системы».

(Из «Введения» к сборнику)