

САД ОДНОГО ЦВЕТКА





АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт востоковедения

САД  
ОДНОГО  
ЦВЕТКА



*Статьи  
и эссе*



Москва  
«Наука»

Главная редакция восточной литературы

1991

ББК 63.3(5)  
С14

Редколлегия  
*Л. Ф. Керцелли, Н. И. Пригарина,  
Ш. М. Шукуров*

Составитель и ответственный редактор  
*Н. И. ПРИГАРИНА*

**Сад одного цветка:** Сборник статей и эссе.— М.  
С14 Наука. Главная редакция восточной литературы.  
1991 г.—294 с.: ил.

ISBN 5-02-016750-9

«Сад одного цветка» — увлекательное исследование шедевров средневековой восточной культуры, важных факторов сложения ее традиции. Каждая статья или эссе посвящены одному конкретному художественному или литературному явлению, вместе же они создают яркую картину духовной жизни средневекового Востока.

С 4603020200-096 Без объявления  
013(02)-91

ББК 63.3(5)

ISBN 5-02-016750-9

- © Институт востоковедения  
АН СССР, 1991.
- © Н. И. Пригарина,  
составление, введение,  
1991.



## ВВЕДЕНИЕ

В одном мгновенье видеть вечность,  
Огромный мир — в зерне песка,  
В единой горсти — бесконечность  
И небо — в чашечке цветка.

*У. Блейк. Изречения невинности  
(Перевод С. Маршака)*

Мировая поэзия дает примеры странных схождений, заставляющих задуматься о таинственном сродстве поэтических душ. Их словно бы бросает в мир чья-то прихотливая рука, не дающая себе труда метить в определенную цель.

Появлению Поэта в мире сопутствует посвящение в тайну. В чем она состоит — разгадывают поколения читающих. Порой кажется, будто существует какой-то огромный «текст», доступный настоящим поэтам, и они «переводят» на язык собственной поэзии его фрагменты. Иногда одни и те же — на разные языки...

Слова У. Блейка, вынесенные в эпиграф, могут служить примером поэтического мистицизма в западной литературе, — художественной манеры, признающей за художником способность проникнуть за пределы чувственного мира, провидеть в обычном и повседневном черты вечного и божественного.

Эти особенности, нашедшие широкое распространение в западном романтизме, сразу опознал и признал своими современный Восток, услышавший в этих строках отголоски собственных традиций. Если бы можно было взглянуть на эти строки из глубин восточного средневековья (в этот перевернутый бинокль, наставленный нами в прошлое), то они могли бы вызвать сопереживание и персидского поэта-суфия, и японского живописца — буддийского монаха, и зодчего-индуиста.

Читатель легко заметит перекличку названия нашего сборника и приведенных строк Блейка. А между тем это название — парафраза притчи о цветке в сунской вазе.

Рассказывают, что некогда в одном саду выросли прекрасные повилики. Прослышав об этом, некий любитель цветов — а он принадлежал к истинным знатокам красоты — пожелал увидеть сад. Дали знать владельцу — им был мастер чайной церемонии Рикю. Тот к приходу гостя оборвал все цветы в саду и, оставив только один из них, поместил его в бронзовую вазу сунской эпохи.

Пожаловав в сад, гость не увидел в нем ничего, кроме посыпанной песком земли. Это огорчило и расстроило его. Однако хозяин вышел навстречу ему и провел в комнату, где в нише стоял тот единственный цветок. Созерцая его, гость испытал глубочайшее наслаждение и восхитился поступком старого мастера.

В контексте культуры народов Дальнего Востока эта притча может служить символом неизменности, полноты и глубины Всеобщего, постигаемой через отдельное, мгновенное, текучее в своей бренности проявление бытия.

Подобное понимание сущности вещей до самых глубин проникло собой весь строй культуры, сформировало ее отношение к производству искусства. Собственно говоря, осознание единства бытия придает общие черты формально разным по типу культурам средневекового Востока. Специфика каждой из них диктуется не в последнюю очередь лежащими в ее основах религиозными представлениями о целях бытия и существовании после смерти, запечатленными в священных книгах и сакральных текстах культуры.

Восточный художник остро ощущает единство бытия, неразрывность его начал, причин и следствий, и соответственно высшее происхождение собственного творчества. Он видит отсвет божественности и в том, что сотворено его собственными усилиями, в том, что выходит из-под его пера, кисти или резца. Для него производство искусства всегда результат некоего откровения Истины, а талант художника — дар божий.

Будучи знаком высшей Полноты Бытия, синонимом Истины, сознание художника как бы несет отпечаток самих полноты и истинности. Стало быть, говоря о замысле и обстоятельствах создания единичного произведения искусства, мы так или иначе прикасаемся ко всей полноте его связей с Целым, запечатленных в коллективном художественном сознании — традициях, каждый раз по-особому преломляющихся в творении мастера.

Именно полнота бытия, а значит, и условности, созданные традицией для ее запечатления в единичном акте художественного творчества, требуют от мастера понимания всей важности стоящей перед ним задачи и того обстоятельства, что его произведение как бы ответственно за культуру в целом, ей равнозначно. И наоборот, сама суть подобного произведения искусства как бы предусматривает возможность постижения через него контуров и перспективы всей традиции как единого целого (так же как небо видится поэту в чашечке цветка, вечность — в одном мгновении, огромный мир — в песчинке).

Века, тысячелетия непрерывного культурного развития, наверное, послужили тому, что многие специфические черты восточных культур ушли в подсознание художественной традиции, и, для того чтобы понять ее движущую силу, приходится прибегать к тщательной реконструкции этих черт, к скрупулезному

изучению внутренних закономерностей ее развития. Примеры тому — не имеющие западных аналогий философия и эстетика иероглифического письма или поражающий своей поэтичностью обычай любования цветущей сакурой. Как философски, так и практически, и по своей семантике эти особенности включены в контекст культуры, формируют ее специфику. То же можно сказать и об арабесках, и об особой декоративной функции арабской графики в прикладном искусстве мусульманского Востока.

Разбор каждого из подобных слагаемых культуры позволяет стать свидетелем неожиданного эффекта: простое соположение различных фактов создает представление о самом «тексте» культуры, его словаре, грамматике, его самобытной стилистике.

Да помимо всего за каждым произведением искусства стоит его творец! Художник с лошильным агатом, автор дневника с кистью и тушечницей, поэт со свитком и остро отточенным тростниковым каламом, актер в маске... Их образы, сохраненные для нас произведениями живописи, предания об их пристрастиях, метких словечках, сотворенных ими чудесах, об их любовных похождениях разбросаны в различных произведениях средневековой словесности. Но только отдаление во времени позволяет понять, почему, собственно, память об этих личных качествах художника, его привычках, симпатиях и антипатиях столь ревностно хранилась в веках. В этом обнаруживается свой смысл, ибо личность художника и есть воплощение живой связи времен, гарантия сохранности духовных накоплений культуры.

Восток издавна пользуется репутацией мудрого. И все же всякий раз не перестаешь удивляться, находя этому конкретные подтверждения.

Почему? Да потому, что каждый востоковед знает, как обманчивы легкие пути нахождения «общего», «похожего», «такого, как у всех людей», как заводят в тупик «ложные друзья переводчика», особенно когда требуется перевод с языка одной культуры на язык другой. Только преодолев толщу культурного слоя, добирается исследователь до того живого, общечеловеческого, найти которое едва ли уж и надеялся.

В сборнике «Сад одного цветка» представлены статьи и эссе, посвященные лишь одному какому-либо произведению искусства, одному факту культуры.

Задачу свою авторы статей видят в том, чтобы, обратившись к шедеврам разных эпох и народов Востока, дать целостный срез культурной традиции, картины духовной жизни, запечатленные в форме, ритме, образах и художественных структурах одного произведения. Это не только ставит интересную творческую задачу перед пишущим, но и отвечает основному замыслу сборника — показать великое через малое, общечеловеческое через узконациональное.

Так сложилось, что каждый из авторов представленных работ прошел свой собственный долгий и непростой путь к пониманию

Востока и на этом пути подчинялся суровой дисциплине, диктуемой жесткими требованиями научной объективности. Но всегда оставалась и была главной любовью к Востоку, его поэзии, живописи, архитектуре, музыке, а любовь — чувство избирательное. Этим чувством отмечены статьи и эссе, предлагаемые вниманию читателя: здесь собраны рассказы востоковедов о любимом, о том, что когда-то поразило их в восточном искусстве и литературе, их выбор продиктован собственными пристрастиями. Но, может быть, именно это позволяет искать читателя-единомышленника, способного разделить с исследователем его выбор, а авторам — выразить эмоциональное отношение к материалу, не только поразить читателя «ученостью», но и заразить его своей увлеченностью.

*Н. И. Пригарина*

А. Е. Бертельс

ПОЭТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ  
ШАХА НИ'МАТУЛЛАХА ВАЛИ  
НА ФИЛОСОФСКУЮ КАСЫДУ  
НАСИР-И ХУСРАУ

Летом 1960 г., во время странствований по кишлакам Горного Бадахшана, мне встретилась небольшая рукопись (собрание стихотворений), переписанная четким и красивым почерком Сеида Шахзаде Мухаммада в 1906—1922 гг. в селении Поршинив. О глубоких знаниях этого любителя философии и поэзии писал А. А. Семенов<sup>1</sup>. Впоследствии, разбирая другие переписанные этим сельским философом рукописи, мне приходилось постоянно убеждаться в том, что он выбирал лучшие списки наиболее значительных произведений и копировал их точно и осмысленно, для себя, для дальнейшего чтения и изучения.

В упомянутом сборнике меня поразил такой заголовок одного стихотворения: «Касыда почитаемого Сеида Насир-и Хусрау, и на каждый бейт ее Шах Ни'матуллах Вали составил комментарий»<sup>2</sup>. Невольно зародились сомнения: не подделка ли это? Почему мог суфий комментировать стихи исмаилита по меньшей мере 300 лет спустя после его смерти? И можно ли доверять рукописи, переписанной через 850 лет после смерти поэта и через 500 лет после смерти комментатора?

Традиционный филологический критицизм диктовал именно такие сомнения.

Несмотря на это, я переписал для себя касыду с комментарием и постарался выверить ее текст, сличая с известным изданием дивана Насир-и Хусрау, где касыда была опубликована<sup>3</sup>. Смысл получался не везде ясный — как ввиду крайней трудности стихов, полных намеков, сделанных для посвященных, так и из-за дефектов текстов обеих версий.

В 1974 г., во время пребывания в Тегеране, я обратился в поисках других списков касыды и комментария в библиотеку, собранную последователями Шаха Ни'матуллаха Вали (кстати, «шах» в его сложном имени по иранской традиции значит «сеид» — потомок пророка Мухаммада), которая выпустила тогда двухтомный каталог своего собрания рукописей и издавала серию

критических текстов произведений поэтов и мыслителей суфиев — ни'матуллахи.

Редактор серии текстов и составитель каталога доктор Джевад Нурбахш заинтересовался моим списком, предпринял поиски и обнаружил вскоре второй список конца XVI в. (1587/88) в одной из библиотек Каира. Сличив все три версии, он выпустил в 1976 г. в составе полного собрания стихотворений Шаха Ни'матуллаха Вали критические тексты касыды и комментария, вполне ясные по смыслу<sup>4</sup>. В своей работе он основывался не только на рукописях, но и на глубочайшем знании всей поэзии и философии Шаха Ни'матуллаха Вали, писавшего аналогичные комментарии (бейт комментария на бейт оригинала, тем же метром и с той же рифмой) на стихи Джалал ад-Дина Руми.

С чисто текстологической точки зрения двойная атрибуция этого текста остается все же шаткой, тем более что прокомментированной касыды Насир-и Хусрау нет ни в одной старой рукописи его дивана. Это побудило издателей критического текста (1974) — высокоэрудированных иранских ученых Моджтеба Минови и Мехди Мохаккика — исключить касыду из числа подлинных стихов поэта<sup>5</sup>.

История этого небольшого текста и комментария осложняется еще одним обстоятельством. Спорная касыда, приписываемая Насир-и Хусрау и отвергнутая издатели дивана, оказалась парфразой философской касыды Абу-ль-Хайсама Джурджани (вернее, Гургани), на которую Насир написал обширный комментарий в форме философского трактата под названием «Джами' ал-хикматейн»<sup>6</sup>.

Ранее, в X в., на ту же касыду написал комментарий ученик Абу-ль-Хайсама Джурджани — Мухаммад ибн Сорх Нишапури<sup>7</sup>. Сама касыда, как считает Ж. Лазар, написана в начале X в. и относится к числу старейших стихотворений на персидском языке<sup>8</sup>. Таким образом, мы располагаем двумя вариантами стихотворения, состоящего из философских вопросов, заданных в виде мнимых парадоксов. Первый из них написан в начале X в., а второй — в конце XI в. или позднее (местами они почти совпадают текстуально). На них составлены три комментария: один — в середине X в., второй — в 1070 г. (дата сообщена автором в тексте) и третий — около 1400 г. (Шах Ни'матуллах Вали умер в 1431 г.)<sup>9</sup>. Таким образом, перед нами, возможно, уникальный феномен духовной жизни данной традиции — записи разного понимания одних и тех же символов философских категорий, сделанные на протяжении пяти веков. Можно было бы свести воедино все поэтические вопросы и философские ответы на них трех мыслителей и показать, каким образом они проникают в глубину первоначального текста и развертывают лаконичные бейты в стройные концепции, однако это потребовало бы очень большого объема работы (только два комментария занимают около 400 страниц печатного текста). Поэтому мы ограничились



## استقبال و شرح قصیده ناصر خسرو قدس الله سره

ش : از شاه نعمت الله ولی

م : از ناصر خسرو

م : خرد پیمانۀ انصاف اگر يك بار بردارد  
به پیماید<sup>۲</sup> هر<sup>۳</sup> آن چیزی ده دهقان زیر سر دارد

ش : خرد عقل است و پیمانۀ قناعت نزد درویشان

برو مجمل مفصل کن خرد این زیر سر دارد<sup>۴</sup>

م : ترا<sup>۵</sup> معلوم گرداند<sup>۶</sup> ازین دریای ظلمانی

که او این عالم سفلی چرا<sup>۷</sup> بر خشک و تر دارد

ش : عدم دریای ظلمانی بدن<sup>۸</sup> این عالم سفلی

حواس<sup>۹</sup> ظاهر و باطن به بحر و بر سفر دارد

م : چرا این زورق زرین همی دون ناموافق<sup>۱۰</sup> شد

گاهی سیمین سلب پوشد<sup>۱۱</sup> گهی زرین سپر<sup>۱۲</sup> دارد

ش : دلت آن زورق زرین مقلب گردد او هر دم

گاهی درجسم و گه درجان زخیر و شر خبر دارد

۱ - این اشعار در مجموعه خطی رسائل شاه نعمت الله ولی که از کتابخانه دارالکتب طلعت مصر قلم برداری شده بود پیدا شد و با نسخه ای که دانشمند ارجمند اندری برتلس استاد دانشگاه به فقیر داده بودند مقابله گردید نسخه ایشان را الف و نسخه مصر را ب نامیدم و قصیده ناصر خسرو با قصیده چاهی او در دیوان ناصر خسرو چاپ علمی ص ۱۳۳ نیز مقابله شد و آن نسخه را ج نام گذاردم . در نسخه مصر اشعار را به سید عزت یکی از خلفای شاه نعمت الله نسبت داده بودند به نظر فقیر با توجه به اینکه جناب شاه در اغلب اشعارش سید تخلص فرموده و سیاق عبارات با اشعار شاه نعمت الله ولی مطابقت دارد و از طرفی جناب شاه اشعار مولوی و ابوسعید و دیگران را نیز همین طور استقبال و شرح کرده اند و نیز در آخر پاره ای غزلها عبارتی مانند غزل ۱۱۰۲ چاپ خانقاه : سید ملک عزتم . بچشم می خورد به نظر می رسد که از آن شاه نعمت الله ولی باشد .

۲ - ب : پیمانۀ . ۳ - ج : مر . ۴ - الف : این مصرع را ندارد .

۵ - الف : که تا . ۶ - الف : گردانم . ۷ - الف : در . ۸ - الف : بدان .

۹ - الف : چه آیین . ۱۰ - ب : ناموفق . ۱۱ - الف : سببش شد .

۱۲ - الف : دریا خطر .

- م : چرا خورشید نورانی که عالم زو «شود روشن»<sup>۱</sup>  
 گهی مسکن<sup>۱</sup> کند خاور<sup>۲</sup> گهی در باختر<sup>۳</sup> دارد
- ش : بود خورشید نورانی چو علم و معرفت در تو  
 که او در صورت و معنی «به نفس و رب گذر»<sup>۴</sup> دارد
- م : زمرد دیده<sup>۵</sup> افمی چگونه می بیاید  
 عقیق و لعل رمانی چرا اصل از حجر دارد
- ش : زمرد جوهر عقل است و افمی نفس اماره  
 ندید<sup>۶</sup> او گوهر آدم کجا خاك این گهر دارد
- م : چرا چون مرد را ناگه پلنگ اورا کند خسته  
 ز موشش می نگه دارند و این «حکمت چه دره»<sup>۷</sup> دارد
- ش : تکبر چون پلنگی<sup>۸</sup> دان که خسته کرده جان او  
 حسد موش است چون نالید<sup>۹</sup> جان اندر سفر<sup>۱۰</sup> دارد
- م : چرا مغز پلنگ نر<sup>۱۱</sup> همی<sup>۱۲</sup> افمی شود در سر  
 چگونه<sup>۱۳</sup> سر برون آرد<sup>۱۴</sup> به عالم شور و شر دارد<sup>۱۵</sup>
- ش : تکبر، چون به مغز اندر غضب، ماری شد اندر سر  
 زند او خلق عالم را ازین سورت بدر دارد<sup>۱۶</sup>
- م : شجر کانور چون زاید نگوئی حکمتش بامن  
 صدا از کوه چون آید چگونه نی شکر دارد
- ش : شجر چون روح حیوانی که دارد نطفه کانور  
 صدا، چون او برون آید، ز لذت نی شکر دارد
- م : که دارد<sup>۱۷</sup> آتش اندر سنگ و گل در خار و جان در تن  
 و یا<sup>۱۸</sup> این ابرگران را که حمال<sup>۱۹</sup> مطر<sup>۲۰</sup> دارد
- ش : عرض سنگ است و آتش عشق و نفس خار و روحت گل<sup>۲۱</sup>  
 چو رحمت ابر حامل بنده از حق او مطر<sup>۲۲</sup> دارد

- ۱ - الف : چو روشن شد . ۲ - الف : مسکین . ۳ - الف : خود را .  
 ۴ - الف : دریا نظر . ۵ - الف : ز نفس رب خبر . ۶ - الف : دانه .  
 ۷ - الف : نبود . ۸ - ج : پیمان که بر . ۹ - الف : پلنگ .  
 ۱۰ - الف : که ، ب : شاشید . ۱۱ - ب : جگر . ۱۲ - الف : تر .  
 ۱۳ - الف و ب : همین . ۱۴ - ب : چگونه از . ۱۵ - ب : آید .  
 ۱۶ - ب : و این حکمت چه در دارد ، ج : در آن سامان که سر دارد .  
 ۱۷ - الف : صورت خبر دارد . ۱۸ - الف : گذارد ، ج : نگوئی .  
 ۱۹ - الف و ب : ایا . ۲۰ - الف : جمال . ۲۱ - الف : معتبر .  
 ۲۲ - الف : خار جان در تن . ۲۳ - الف : معتبر .

- م : هزاران میوه لونا لون<sup>۱</sup> و گوناگون و رنگارنگ  
نگوئی تا نهان او را که در شاخ شجر دارد  
ش : هزاران فعل در آدم<sup>۲</sup> لونا لون و گوناگون  
نهان در عقل و نفس<sup>۳</sup> او چو طبعش بارور<sup>۴</sup> دارد  
م : که آرد از شجر بیرون که بخشد لذت و بویش<sup>۵</sup>  
که اندر شاخ چوب «خشک‌چندین بار و بر<sup>۶</sup> دارد»<sup>۷</sup>  
ش : ز قوت چون به فعل آید عمل‌های بنی آدم  
به هر فعلی<sup>۸</sup> از آن<sup>۹</sup> قوت چه<sup>۱۰</sup> لذت بیشتر<sup>۱۱</sup> دارد  
م : نگوئی «گاو بحری را چرا بیخال»<sup>۱۲</sup> شد عنبر  
و یا<sup>۱۳</sup> در ناف آهو ، مشک اذفر<sup>۱۴</sup> بی‌شمر<sup>۱۵</sup> دارد  
ش : بقرچون نفس لوامه ریاضت<sup>۱۶</sup> مشک و هم‌عنبر  
چو آهو طبع دانابان<sup>۱۷</sup> ز دانش مشک تر<sup>۱۸</sup> دارد  
م : نگوئی از کجا آرد همی دون کرم ابریشم  
و یا<sup>۱۹</sup> اندر تک دریا صدف<sup>۲۰</sup> از چه درر<sup>۲۱</sup> دارد  
ش : چه<sup>۲۲</sup> باشد کرم؟ ضعف توتند<sup>۲۳</sup> او دایم ابریشم  
صدف چون حرف و صوت اینجا ز عرفان «پردرر»<sup>۲۴</sup> دارد  
م : از<sup>۲۵</sup> این آتش چه می‌جوید<sup>۲۶</sup> سمندر همچو<sup>۲۷</sup> پروانه  
یکی چندین مقر دارد یکی چندین مفر<sup>۲۸</sup> دارد  
ش : چو آتش عشقی معبودی سمندر عاشق فانی  
بود عقل تو پروانه ز آتش او حذر دارد  
م : نگوئی بیضه بک رنگ است<sup>۲۹</sup> و مرغان هر یکی رنگی  
نوی هر یکی ینگ<sup>۳۰</sup>، دگر سان بال و پر دارد  
ش : بود آن بیضه ذات تو که رنگ اوست بی رنگی  
تنزل در صفت هر یک دگر سان بال و پر— دارد

- ۱- الف : گوناگون . ۲- ب : که . ۳- ب : نفس و عقل .  
۴- الف : بار و بر . ۵- الف : نورش . ۶- ب : بارور .  
۷- ج : او را نگوئی بارور دارد . ۸- ب : فعل . ۹- ب : از زبان .  
۱۰- ب : چو . ۱۱- الف : بی‌شمر . ۱۲- الف : بحر آن را چرا آن حال ، ج : بیخال .  
۱۳- ج : گیا . ۱۴- الف : اظفر . ب : اصفر . ۱۵- الف : بی‌شمر .  
۱۶- ب : زیارت . ۱۷- ب : دانائی . ۱۸- الف : بر . ۱۹- نسخه‌ها : ایا .  
۲۰- الف : را اضافه دارد . ۲۱- الف : در . ۲۲- الف : که . ۲۳- الف : تنید .  
۲۴- الف : از چه در . ۲۵- ج : در . ۲۶- الف : می‌جوئی .  
۲۷- الف : سمندوار . ج : سمندروار . ۲۸- الف : سفر . ۲۹- ب : ندارد .  
۳۰- بنگه به معنی طرز و روش ، قاعده (برهان قاطع) الف و ج : رنگی .

م : نگوئی<sup>۱</sup> سنگ مغناطیس آهن چون کشد باخود

سرب<sup>۲</sup> الماس چون برد و این حکمت<sup>۳</sup> چه در<sup>۴</sup> دارد<sup>۵</sup>

ش : هوس چون نفس<sup>۶</sup> مغناطیس جدید<sup>۷</sup> دل کشد باخود

سرب<sup>۸</sup> چون حکمت از الماس جهلت او گذر<sup>۹</sup> دارد

م : تفکر کن در این معنی تو در<sup>۱۰</sup> شاهین «ومرغابی»<sup>۱۱</sup>

گرهزان « است این از آن و آن »<sup>۱۲</sup> بر این ظفر دارد

ش : هوس چون مرغ<sup>۱۳</sup> شاهینت<sup>۱۴</sup> رباید مرغ روح از تن

گریزد آن از این شیطان « و این بر آن »<sup>۱۵</sup> ظفر دارد

م : عجایب تر از این دارم بگویم گر کنی باور

اگر رای تو در دریای حکمت آب و خور دارد

ش : عجایب تر از این چون است؟ جواب این سؤال او<sup>۱۶</sup>!

هر انسانی که<sup>۱۷</sup> فرماید عجایب فخر و فر دارد

م : چرا شیر از نهیب مور ناگه درخروش آید

گریزد آن<sup>۱۸</sup> چنان گوئی که بر<sup>۱۹</sup> جان بیشتر دارد

ش : تو عشق حق پوشیری دان و حرمت<sup>۲۰</sup> همچو مورستان<sup>۲۱</sup>

گریزد<sup>۲۲</sup> شیر از این معنی کز<sup>۲۳</sup> ایشان بیشتر دارد

م : اگر تو راست می گوئی که فعل مرد و زن باشد

چرا شکل تو در صورت نه سیمای پدر دارد

ش : تجلی کی مکرر شد که تا صورت بهم ماند

از آن شکل تو در صورت نه سیمای پدر دارد

۱ - الف : چگونه . ۲ - الف : که . ۳ - الف : معنی . ۴ - الف : سر .

۵ - ج : سرب الماس را برد که این حکمت زبرد دارد . ۶ - الف : حواس سنگ .

۷ - الف : چو دید . ۸ - الف : که سربت (صربت) . ۹ - الف : چه در .

۱۰ - الف : که . ۱۱ - الف : چه مرغی است . ۱۲ - الف : این از آن گاهی

و آن ، ب : این ازو گاهی که او . ۱۳ - ب : ندارد . ۱۴ - الف : شاهین است ،

ب : شاهین اندر تو . ۱۵ - الف : که آن بر این . ۱۶ - الف : سؤال تو .

۱۷ - الف : هر آن سانیکه . ۱۸ - ج : او . ۱۹ - الف : هو .

۲۰ - الف : حرمت . ۲۱ - الف : موران است . ۲۲ - الف : گریز .

۲۳ - الف : که ز .

- م : ایآتراکه «او زاد است»<sup>۱</sup> چرا مانند او نبود؟  
 پدر هرگز نمی‌خواهد که «خصم او پسر»<sup>۲</sup> دارد  
 ش : دوکس کز مظهر یک اسم باشند ای عزیز من  
 بود دور و تسلسل این محالست کلن مقر دارد  
 م : پدر هرگز نمی‌خواهد که او را<sup>۳</sup> دختری باشد  
 چرا حاصل «نگرددانکه اندر دل»<sup>۴</sup> پدر<sup>۵</sup> دارد  
 ش : خلاف‌اندر زمین باشد نه درتخم و<sup>۶</sup> ضمیر من  
 که هردو<sup>۷</sup> جز یکی نبود که اصلش از پدر دارد  
 م : طبایع «چون بدانستی»<sup>۸</sup> سؤال را جوابی گو  
 چرا ضدان یکدیگر<sup>۹</sup> مراد از یکدیگر<sup>۱۰</sup> دارد<sup>۱۱</sup>  
 ش : بصورت‌گرچه ضدان اندگریزان هرچهار ازهم  
 بمعنی خود یکی باشد که استاد دگر دارد  
 م : اگر سازنده ایشان اند مرتکب عالم<sup>۱۲</sup> را  
 چرا هرچار «را باهم»<sup>۱۳</sup> عدو<sup>۱۴</sup> و کینه‌ور<sup>۱۵</sup> دارد  
 ش : طبایع «آلت‌حق است و»<sup>۱۶</sup> فاعل دست‌حق را دان  
 از آتش مختلف کردند<sup>۱۷</sup> که در الوان<sup>۱۸</sup> اثر دارد  
 م : تو نادانی نمی‌دانی که نادانی تو ای غافل  
 جهالت مرترا «بر بود و»<sup>۱۹</sup> جان اندر<sup>۲۰</sup> سقر دارد  
 ش : برو دانش «طلب می‌کن»<sup>۲۱</sup> اگر تو مرد دانائی  
 که از انسان بجز دانش اگر «دارد سقر»<sup>۲۲</sup> دارد

- ۱ - الف : ذات او . ۲ - ب : جنس رو پسر . ۳ - الف و ب : تخمشی .  
 ۴ - الف : نمی‌گردد که او اندر . ۵ - ج : نمی‌گردد گر اندر دل پسر .  
 ۶ - الف : و او ندارد . ۷ - الف : دم . ۸ - الف : را چو دانستی .  
 ۹ - الف : یکدیگر . ۱۰ - الف : یکدیگر . ۱۱ - الف : دارند .  
 ۱۲ - ج : انسان . ۱۳ - الف : آباهم . ۱۴ - الف و ج : عدوی .  
 ۱۵ - الف : در . ۱۶ - الف : آلتی چند و تو . ۱۷ - الف : کردند .  
 ۱۸ - الف : حیوان . ۱۹ - الف : باشد که . ۲۰ - ج : جایب در .  
 ۲۱ - الف : دری بطلب . ۲۲ - الف : باشد ضرر .

- م : اگر نه درین دندان بگو ویرا<sup>۱</sup> خداوند است<sup>۲</sup>  
 بهر بایی که گرداند زهر بایی<sup>۳</sup> خیر دارد  
 ش : همه ذرات می داند<sup>۴</sup> که ایشان را خداوند است  
 همه در ذکرو تسبیح اند و<sup>۵</sup> حق زایشان خبر دارد  
 م : تو لنگی را بر هواری<sup>۶</sup> برون بردن همی خواهی  
 بیا این را جوابی گو که<sup>۷</sup> ناصر این زبر<sup>۸</sup> دارد  
 ش : بود جهل و گمان لنگی که وا دارد<sup>۹</sup> ترا از حق  
 قدم در علم و دانش نه اگر چشمت بصر دارد  
 م : هو الاول هو الآخر هو الظاهر هو الباطن  
 منزه مالك الملکی که بی پایان حشر دارد  
 ش : نه اول بود و نه آخر نه ظاهر بود و نه باطن  
 منزه ذات بیچونش<sup>۱۰</sup> که گوئی<sup>۱۱</sup> او حشر دارد  
 م : یکی دان و یکی او را نیاری هیچ هرگز شک<sup>۱۲</sup>  
 قدر را با قضا بندد<sup>۱۳</sup> قضا را با قدر دارد  
 ش : یکی اندر یکی يك را چه شك باشد یکی دريك  
 قضا را با قدر امر شد اگر خواهد قدر دارد  
 ش : خواص جمله اشیا<sup>۱۴</sup> بصورت چون بدانستی<sup>۱۵</sup>  
 ضروری باشد این<sup>۱۶</sup> معنی که در صورت اثر دارد  
 ش : مسما را<sup>۱۷</sup> اگر خواهی در آ در ملك انسانی  
 که مظهر اوست اسما را همه بر<sup>۱۸</sup> وی نظر دارد  
 ش : شنو از سید عزت<sup>۱۹</sup> بیان این معما<sup>۲۰</sup> را  
 جواب ناصر خسرو که سید این زبر دارد<sup>۲۱</sup>

- ۱- الف : و گرنه اندرین زندان بگو او را . ۲- ج : ترا در هر بن دندان بود لذت خداوندت .  
 ۳- الف : بهر حال گر خبر داند بهر حالی وج : بهر نانی که گردانی زهر حالت .  
 ۴- الف : می دانند . ۵- الف : واو ندارد . ۶- الف : بره داری .  
 ۷- الف : ندارد . ۸- الف : هر . ۹- الف : دارد او .  
 ۱۰- الف : بیچونی . ۱۱- الف : گویا . ۱۲- الف : یکی کاندر یکی  
 او را چه رو باشد یکی دريك وج : یکی اندر یکی را او ندارد هیچ يك يك شك .  
 ۱۳- الف : بندو . ۱۴- الف : جمله اشیا را . ۱۵- الف : آنچه می بینی .  
 ۱۶- الف : آن . ۱۷- الف : مسلمانی . ۱۸- الف : در .  
 ۱۹- الف : این اضافه دارد . ۲۰- ب : مسما . ۲۱- در آخر نسخه مصر  
 نوشته شده است : تراب اقدام ققرا حسین ابدال تمت فی شهر یزد ۹۹۶ هجری .



в этой статье публикацией\* и переводом касыды с поэтическим комментарием, разбором трех простейших примеров с привлечением всех комментариев, а также некоторыми теоретическими соображениями. При таком подходе текстологический вопрос о подлинности публикуемой касыды, о том, кто же на самом деле ее написал и прокомментировал, отходит на второй план, так как поэтические символы и комментарии к ним при их многогранности остаются, по сути, неизменными во всех текстах. Далее следует текст и наш поневоле приблизительный перевод, поскольку найти русские эквиваленты символике и философской терминологии оригинала очень трудно.

1. Текст:

Если разум возьмет однажды мерку [зерна] справедливости, то он [правильно] измерит все то количество [зерна], которое дихкан держит в запасе.

2. Комментарий:

Разум — [это мировой] интеллект, а мерка — [это] воздержание и подвижничество дервишей. Ступай, сжатый [микрокосм] приведи в соответствие с развернутым [макрокосмом], интеллект держит в запасе такую [возможность].

3. Текст:

[Разум] сделает тебе известным, что такое это море мрака [и] почему [мировой интеллект] нижний мир держит [то] сухим, [то] влажным.

4. Комментарий:

Небытие — [это] море мрака, тело [человека] — это нижний мир, [пять] внешних и [пять] внутренних чувств странствуют по морю и по суше.

5. Текст:

Почему этот золотой челнок мгновенно становится несогласным (или: меняется.— А. Б.): то он надевает серебряные доспехи, то у него золотой щит?

6. Комментарий:

Твое сердце — это золотой челнок, каждое мгновение оно меняется, то оно — в теле, то оно в душе узнает о добре и зле.

7. Текст:

Почему ясное солнце, от которого мир становится светлым, то местопребыванием своим делает восток, а то имеет [его] на западе?

8. Комментарий:

Ясное солнце [макрокосма] в твоём [существо] по-

---

\* Текст и комментарий касыды в составе куллията был выпущен в Тегеране в 1976 г. очень маленьким тиражом, что делает его практически недоступным нашему читателю. Выше воспроизведен этот текст, подготовленный Дж. Нурбашем и автором данной статьи.

добно знанию и [суфийскому] постижению, которое через форму и [сокровенный] смысл находит доступ к душе и [самоу] Господу.

9. Текст:

Каким образом изумруд выдавливает глаза ядовитой змеи, почему опал и шпинель [цвета зерен граната] имеют основой [простой] камень?

10. Комментарий:

Изумруд — это субстанция интеллекта, ядовитая змея — это грешная душа, не видит она [сущности] человека, [не знает она], где прах, [из которого сотворено тело человека], заключает в себе эту сущность.

11. Текст:

Почему, когда случайно ранит человека леопард, его оберегают от мышей и [заключенное] в [этом] [обычае] скрытое содержание какой смысл имеет?

12. Комментарий:

Знай, что [грех] заносчивости подобен леопарду, который ранит душу [человека], а зависть — это мышь, когда она жалобно пищит, душу она ввергает в ад.

13. Текст:

Почему мозг яростного леопарда становится ядовитой змеей в голове, каким образом он выходит наружу и приносит в мир смятение и зло?

14. Комментарий:

[Грех] заносчивости, когда мозг охвачен злобой, становится змеей в голове, жалит она людей [этого] мира, необузданность содержит [мозг] внутри себя.

15. Текст:

Каким образом [камфарное] дерево производит камфару, не скажешь ли ты мне скрытый смысл этого? Каким образом голос приходит [обратно] от горы, почему [сахарный] тростник содержит сахар?

16. Комментарий:

[Камфарное] дерево — это подобие животного духа [в человеке], который содержит семя [цвета] камфары, голос — [это] когда оно выходит, [а] тростник содержит сахар наслаждения.

17. Текст:

Кто содержит огонь в камне, и розу окруженной шипами, и душу в теле? Или же кто делает эту грохочущую тучу носителем дождя?

18. Комментарий:

Акциденция — камень, а [субстанция] огня — любовь, [грешная] душа твоя — шипы, а дух твой — роза, подобна милосердию [Аллаха] туча, носитель — раб божий, [который] несет в себе дождь Истины.

19. Текст:  
Тысячи плодов разноцветных, многоцветных, разных, не скажешь ли ты, кто их заключает в ветвях деревьев?
20. Комментарий:  
Тысячи действий [заключены] в человеке, самых разных, самых различных, [оказываются] скрытыми они в разуме и душе его, когда натура его плодоносит.
21. Текст:  
Кто выводит [плоды] наружу из дерева, кто дарит им [способность приносить] наслаждение и аромат? Кто заключает в ветвях, в сухом дереве столько плодов и фруктов?
22. Комментарий:  
Когда из потенции переходят в действительность действия рода человеческого, с каждым действием, [исходящим] из этой потенции, все больше становится удовлетворение!
23. Текст:  
Не скажешь ли ты, почему выделения кашалота становятся амброй или же [почему] кабарга хранит в мускусной железе много резко пахнущего мускуса?
24. Комментарий:  
Роду кабарги подобна кающаяся [в грехах] душа, подвижничество [суфия] подобно мускусу, а также амбре, подобна газели натура, обладающая знанием, содержит она свежий мускус знания.
25. Текст:  
Не скажешь ли ты, каким образом гусеница шелкопряда неожиданно дает шелк или же в глубине моря раковина жемчужницы благодаря чему содержит жемчужины?
26. Комментарий:  
Что такое [в этом контексте] гусеница? Твоя [душевная] слабость, [которая] постоянно сучит [опутывающие тебя] шелковые нити, [а] раковина жемчужницы здесь подобие слов и звуков [речи], [которые] полны жемчужин [смыслов] суфийского познания.
27. Текст:  
Чего ищет в этом огне саламандра, подобно мотыльку, [порхающему вокруг свечи]? У одной столько мест успокоения, а у другого столько мест, куда можно бежать?
28. Комментарий:  
Подобна огню любовь поклонения [Аллаху], саламандра — это любящий [Аллаха суфий], достигший аннигиляции, а разум твой — мотылек, остерегающийся огня [любви].

29. Текст:  
Не скажешь ли ты, [почему] яйцо одного цвета, а птицы все разноцветные, пение каждой [согласно ее] обычаю, другие [у каждой] крылья и перья?
30. Комментарий:  
Это яйцо — это твоя сущность, цвет которой есть отсутствие цвета; нисхождение [из горнего мира] в [мир] признаков, каждое, имеет иные свойства и особенности.
31. Текст:  
Не скажешь ли ты, каким образом магнит притягивает к себе железо, и как свинец разбивает алмаз, и у этой загадки какое разрешение?
32. Комментарий:  
Похоть подобна сути магнита, притягивает она к себе железо [лишенного любви] сердца, а свинец — подобие мудрости, пересиливает она алмаз твоего невежества.
33. Текст:  
Подумай ты о сокровенном смысле этого — об охотничьем соколе и дикой утке: старается улететь она от него, а он ее всегда настигает.
34. Комментарий:  
Похоть подобна охотничьему соколу, выхватывает она птицу духа из тела, спасается [дух] от этого дьявола, а [похоть] над [духом] [зачастую] одерживает победу.
35. Текст:  
Еще более удивительное, чем это, скажу я, если ты мне поверишь, если твоя сила суждения утоляет жажду и голод в море премудрости.
36. Комментарий:  
Еще более удивительное, чем это, что оно? Ответы на эти его вопросы! Каждому человеку, который говорит об удивительных творениях, честь ему и слава!
37. Текст:  
Почему лев от страха перед муравьем внезапно начинает выть и спасается бегством он так, как если бы его жизни угрожали стальные острия?
38. Комментарий:  
Ты любовь Истинного считай подобной льву, а твою алчность считай подобной муравьям. Спасается бегством лев от такой внутренней сущности, [как алчность], потому что [муравьи] в его [тело] вонзают жалящие острия.
39. Текст:  
Если ты говоришь правду, что [ребенок происходит] в действительности от мужчины и женщины, то почему же твой внешний облик по форме не обладает лицом, [подобным лицу] отца?
40. Комментарий:

Возможно ли это, чтобы эманация [света Истин] повторялась таким образом, чтобы [ее проявления] по форме были сходны одно с другим? Вот почему облик твой по форме не обладает лицом, [тождественным лицу твоего] отца.

41. Текст:

Скажи, почему у того, кто породил, не бывает [полного] подобия? Отец ведь никогда не хочет, чтобы сын его был противоположен ему!

42. Комментарий:

[Даже и] две единичности, которые являются воплощениями одного и того же имени, дорогой мой, образуют круг, непрерывную последовательность предшествующего и последующего, и не может быть, чтобы в этой последовательности возник неподвижный отрезок.

43. Текст:

Отец никогда не хочет, чтобы у него родилась дочь. Почему же не сбывается то, что лежит на сердце у отца?

44. Комментарий:

Противоположности заключены в земном [мире], а не в семени и не в моих мыслях, и две [стихии] могут стать только одним, поскольку основа этого единства — отец [как совокупность стихий].

45. Текст:

Поскольку ты узнал [теперь свойства четырех] стихий, ответь мне на мой вопрос: почему противоположные одна другой [стихии] стремятся одна к другой?

46. Комментарий:

Хотя они по форме и противоположны и удаляются все четыре [стихии] одна от другой, по внутренней сути они — одно, поскольку они имеют одного повелевающего.

47. Текст:

Если они создают состав [земного] мира, то почему все эти четыре стихии враждебны одна другой и сохраняют взаимную ненависть?

48. Комментарий:

Четыре стихии — орудия Истинного, и знай, что [подлинный] действующий фактор — рука Истинного. Потому сделали их противоположными [одна другой], что они воздействуют на [образование] видов.

49. Текст:

Ты не знаешь, что такое невежество, ибо ты — невежда, о беспечный, невежество всего тебя охватило и держит твою душу в аду.

50. Комментарий:

Ступай ищи знания, если ты муж, [стремящийся к] знанию, ибо, если человек обладает всем, кроме знания, удел его — ад.

51. Текст:  
Если [ты] не [хочешь быть невеждой], со всей искренностью и покорностью скажи, что он — Господь и, к чему бы Он ни обратился, обо всем Он знает.
52. Комментарий:  
Он знает все атомы, ибо он их Господь; все, кто пребывает в постоянном поминании Господа и молитве, обо всех о них Истинный знает.
53. Текст:  
Ты все хочешь избавиться от хромоты громкими жалобами! Приди, ответь на все эти [вопросы], ибо Насир все это знает наизусть.
54. Комментарий:  
Невежественность и сомнения твои — это твоя хромота, которая удерживает тебя от [пути] к Истинному, ступай уверенно на [путь истинного] знания и познания, если твои глаза способны видеть.
55. Текст:  
Он — Первый, Он — Последний, Он — Внешний, Он — Внутренний, чист и не имеет равного, Владыка Владения, [и в то же время] вокруг него бесконечно большое сборище.
56. Комментарий:  
Он — не первый и не последний, не внешний и не внутренний, чиста и лишена [второго равного] его сущность, не имеющая причины, но ты сказал бы, что он окружен [большим] сборищем.
57. Текст:  
Знай, что Он один, и в его единственности никогда не сомневайся. Единичные акты своей воли Он увязывает с предопределенным им самим порядком вселенной, в его [воле] и предопределенный порядок, и отдельные проявления воли.
58. Комментарий:  
Одно в одном у единственного, какое может быть сомнение в том, что одно в одном? Предопределенный порядок вселенной и проявления воли явились благодаря божественному приказу [— началу творения,] если Он хочет, Он [вновь и вновь] проявляет волю.
59. Комментарий:  
Поскольку ты теперь узнал особенности всех вещей [вселенной] по их форме, [знай], что необходима та тонкая суть, которая воздействует на форму.
60. Комментарий:  
Если ты хочешь [познать] то, чему даны имена, приди в земной мир человека, ибо именно он — внешнее проявление имен, все взгляды обращены к нему.



## 61. Комментарий:

Выслушай от почитаемого Саййида [Ни'матуллаха Вали] изложение всех этих загадок [бытия], ответы [его] на вопросы Насир-и Хусрау, ибо Саййид все это хорошо знает.

\* \* \*

Наш перевод при всей его трудности для понимания без подробного комментария должен все же дать общее представление о касыде каждому читателю. В основе текста — учение о философском эзотерическом *таухиде*; именно эта доктрина занимает главное место во всех загадочных по форме вопросах, заданных в касыде, и лаконичных ответах комментария, данных, однако, почти исключительно в плане микрокосма — тела и души человека — как наставления неوفиту, вступившему на путь суфийского самоусовершенствования и приближения к Абсолюту. Обратимся к трем примерам совпадения содержания бейтов касыд Абу-ль-Хайсама Гургани и Насир-и Хусрау и комментариям на них трех названных выше авторов.

Бейт 24 касыды Абу-ль-Хайсама по изданию Ж. Лазара гласит:

Свинец разбивает алмаз, а магнит притягивает железо.  
Какова причина таких воздействий этих двух [минералов]?

Этот бейт совпадает по содержанию с бейтом 31 касыды Насир-и Хусрау. Шах Ни'матуллах Вали объясняет в своем комментарии, что притягивающая сила магнита — символ похоти, притягивающей подобное железу сердце грешника, а свинец подобен эзотерическому знанию, которое разбивает невежество только вступившего на путь суфия, твердое, как алмаз.

Насир-и Хусрау в своем подробнейшем комментарии, разобрав словесное и смысловое построение философского вопроса, проведя мотивы бейта через «символизм миров», где, например, в «мире веры» сила магнита — символ *кыблы*, притягивающей верующих мусульман во время молитвы<sup>10</sup>, так заключает комментарий к бейту:

«В этом [земном] мире чувственная душа — магнит чувственных наслаждений, и эти наслаждения постоянно приносятся в мир ради нее. Вся совокупность чувственных наслаждений приходит только к людям. Следовательно, мы теперь знаем, что ради людей появляются все эти наслаждения» (с. 174—175)<sup>11</sup>.

Таким образом, комментарий Насир-и Хусрау на бейт того же смысла совпадает с комментарием Шаха Ни'матуллаха Вали и помещает один из низших уровней толкования в той же теологической перспективе степеней бытия, определяя его как похоть чувственной души.

Сложнее обстоит дело со странным утверждением о том, что свинец разбивает алмаз. Мухаммад ибн Сорх Нишапури не ос-

танавливается на этой части бейта комментируемой касыды, он только попутно отмечает, что свинец обладает природным свойством разбивать алмаз<sup>12</sup>. Он упоминает об этом в своей стройной системе логических доказательств появления свойств вещей на всех степенях бытия, включая три царства природы (животное, растительное и минеральное), свойств, основа которых — мировой порядок, а исток — сотворение миров *ex nihilo* (*ибда'*).

Насир-и Хусрау, напротив, интересуют словесный, физический и эмпирический аспекты буквального уровня этого символа. Он знает, что эмпирически утверждение о том, что свинец разбивает алмаз, абсурдно, невозможно (*мухал*), и даже предполагает: «Этот бейт в касыде кто-то добавил, потому что это — не вопрос обладающих глубоким знанием (*хукама*)» (с. 167)\*. Тем не менее в своем подробном комментарии на три символа он снова возвращается к теме «свинец и алмаз», в частности в таком общем объяснении:

«Скажем, что это — хорошие слова, к которым можно составить комментарий, возводящий к началу (*та'вил*), и все речи, которые известны среди непосвященных, по словам глубоко знающих, есть подобие (*масал*)... которое говорят в качестве символа (*рамз*) ученикам, стремящимся к глубокому знанию, подобно сказке о птице Симураг...» (с. 180). И далее: «Эти вопросы автор касыды задал умышленно, чтобы ввести этим в сомнение людей слабых в науке о природных свойствах, чтобы они захотели получить ответ, и доказательство этого — то, что свинец не может разбить алмаз» (с. 182). Насир дает эмпирическое объяснение, что, когда ювелир хочет расколоть большой алмаз, он распластывает на наковальне кусок свинца, кладет на него алмаз и бьет по нему закаленным стальным молоточком, причем осколки алмаза не разлетаются, а застревают в вязком свинце. Завершает Насир свой комментарий все же скептически: «И этот вопрос внешне не имеет никакого смысла, и среди людей речи эти неизвестны так, чтобы их можно было истолковать, возведя к первоистoku (*та'вил*)». Он не видит в утверждении «Свинец раскалывает алмаз» символа, обладающего глубоким внутренним смыслом.

Как мы видели, Шах Ни'матуллах Вали толкует бейт в том плане, что свинец — это сокровенное знание (возможно, по аналогии с алхимией, где свинец — золото в потенции), а алмаз — твердая невежественность.

На этих примерах толкований мнимой бессмыслицы можно поставить один из вопросов современной методики толкования (герменевтики) — проблему выяснения скрытого смысла через преодоление буквального понимания текста метафоры, символа, представляющегося абсурдным, понимания, преодолевающего «метафорические повороты»<sup>13</sup>. Например, приводимая во всех рус-

---

\* Отметим, что бейт содержится уже в комментарии ученика автора касыды и он явно подлинный.

ских школьных учебниках метафора «Пчела из кельи восковой летит за данью полевой» становится понятной после осознания двух «поворотов» (келья — ячейка сотов, дань — нектар), что, в свою очередь, позволяет проникнуть в метафорическую глубину стиха. Не вдаваясь в подробности этой сложной методики, выросшей на скрещении традиционной филологии и новой философии, отметим, что при понимании сакрального текста (а наша касыда такова) углубляющееся самопонимание читателя раскрывает в нем через «повороты» новые латентные уровни сигнификации.

Смысл такого текста не бездонен, он имеет свою сложную подлинность, но ищущий в нем истину (*хакикат*), обладающий знанием (*хасс*) находит Истинного (*Хакк*), а невежественный (*'амм*) видит только пустоту, ничто. Насир растерялся перед внешне абсурдным символом или же не захотел его истолковывать, а Шах Ни'матуллах Вали истолковал его в меру своего понимания.

Эти могущие показаться заумными рассуждения не столь уж далеки от привычной нам филологии, литературоведения. Так, В. В. Виноградов, развивая учение А. А. Потебни о символе, писал: «Содержание художественного произведения не однозначно, оно многозначно настолько, что можно говорить о множестве содержаний, сменяющих друг друга в процессе исторического бытования произведения. То содержание, которое вкладывает в него сам автор, обычно существует недолго... И уж, наверное, первый же читатель по-своему перетолковывал «замысел поэта»... а последующие поколения читателей перекладывали на свой лад мысли... смутно мерцавшие в исторически данном произведении»<sup>14</sup>.

Со времен Ф. Шлейермахера (нач. XIX в.) филология и литературоведение считали идеалом «понимание текста, обеспеченное путем воссоздания творческого процесса, породившего текст», т. е. авторское понимание, а научная текстология стремилась соблюсти в издании последнюю авторскую волю. И в наше время есть ученые, абсолютизирующие авторскую волю и понимание, считающие, что нарушать их неэтично<sup>15</sup>. Методика истолкования обоснованно расширяет концепцию понимания текста<sup>16</sup> в духе приведенного высказывания В. В. Виноградова.

Вернемся, однако, к методике истолкования символа через преодоление мнимого абсурда и движения к внутреннему смыслу, развитой в иранской литературной традиции, и разберем третью метафору, имеющуюся в обеих касыдах, но сперва приведем весьма своеобразное рассуждение о различных возможностях толкования носителя традиции — известного иранского поэта и мыслителя Мухсин-и Фейз-и Кашани<sup>17</sup>. В трактате, озаглавленном заведомо бессмысленными сочетаниями звуков — «Ататала тутатала» (соответствует в персидском детском языке «баю-баюшки-баю» русской колыбельной), он писал: «Пусть это рассуждение не останется скрытым от светлого сознания обладающих мудростью и проницательностью: нет такого слова, у которого не было

бы истинной сути в его смысле... а все слова — имена вещей... Следовательно, совершенный суфий (*ариф*) должен задуматься о подобающем применении каждого слова, которое он слышит, по мере возможности узнать истинную суть (*хакикат*) смысла каждого высказывания. И он не должен никакие слова и высказывания считать абсурдными и полагать не имеющими смысла, поскольку все вещи [и их имена] — проявления атрибутов Всевышнего Творца... И среди этих имен — слова, “ататала тутатала”, как это будет объяснено ниже. Говорят, у одного человека по имени Мухаммад был сын по имени Ахмад, и он того сынаставлял на путь истинный, разговаривая с ним на детском языке, говоря ему в меру его понимания и разума... и сказал он своему сыну: “ататала тутатала”. Знай же, что первое “а” здесь междометие, а “татала” — имя в звательном падеже, иными словами, [это значит]: “О сын! То, что я тебе говорю, запомни! И поступай в соответствии с этим!” И может быть, что “ататала” — это первое лицо единственного числа, иными словами, [это значит также еще]: “Читаю тебе Коран, и, когда [вырастешь и] прочтешь его, ты познаешь тогда пять основ веры”. И в других рукописях [этой притчи об отце и сыне] сказано, что „ататала тутатала“, иными словами, [обозначает] поучительный смысл [*масал*], который я тебе сообщаю, слушай его и, как драгоценную жемчужину, заключи в ухо и душу, чтобы вкушать от него мед и сахар [премудрости], и он таков: „О сын! Не будь беспечным, как баран, и на лугу материального мира не предавайся только еде и сну, ибо волк смертного часа спрятался в засаде... [лучше], подобно верблюду, думай о тяжелой ноше [суфийского подвижничества], чтобы достичь стоянки (*манзил*) долготерпеливых и идти по перегонам странников на пути самосовершенствования (*саликин*)”»<sup>18</sup>.

После такого экстатического суфийского комментария, придающего по мере изменения душевного состояния толкователя разные развернутые смыслы бессмысленному набору звуков, традиционный внешний абсурд широко распространенной в персидской поэзии метафоры и способы ее толкования покажутся менее странными. Перейдем теперь к разбору третьего, самого сложного примера.

Второе мисра бейта 15 касыды Абу-ль-Хайсама Гургани гласит:

Почему изумруд вырывает оба глаза змен?

Этот стих совпадает по смыслу с первым мисра бейта 9 касыды Насир-и Хусрау. В «Джами ал-хикматайн» Насир так опровергает эмпирическую достоверность буквального смысла фразы: «Мы никогда не слышали, чтобы кто-нибудь поднес изумруд к глазам змеи и глаза змеи от этого лопнули бы» (с. 179). Он считает это утверждение ложным

и относит его также к числу аллегорий, которые сообщают ученикам, чтобы потом объяснить им глубокий смысл символа или притчи. Однако он отмечает, что известный в его время поэт Мунджик Тирмизи (жил во второй половине X в.) обыграл эту аллгорию в стихах, восхваляющих благодетеля, и приводит эти стихи, где тоже сказано: «Говорят, изумруд ослепляет змею, но я никогда не видал такого».

Диххуда включил в свое известное собрание персидских пословиц и поговорок словосочетание *зумурруд ва чаши-и аф'и* — «изумруд и глаза ядовитой змеи» (как поговорку, когда говорят о двух несовместимых вещах), откуда она даже попала в словарь современного персидского языка Ю. А. Рубинчика. Вахид Дастигирди в 30-е годы XX в. нашел в поэме Низами образ, построенный на сопоставлении изумруда и глаз змеи, но не воспринял его как поговорку и дал такое объяснение: «По древним верованиям, изумруд ослепляет ядовитую змею»<sup>19</sup>.

Судя по тому, что аллегория (или символ) встречается в стихах уже в начале X в. и мы находим ее у четырех поэтов, можно попытаться реконструировать такую историю: изумруд и глаза ядовитой змеи (тоже зеленоватые; в иных текстах им противопоставлен топаз) похожи по виду, но в восприятии противоположны по ценности. В X в. рождается на этой основе поговорка, которую обыгрывают в поэтических фигурах поэты X—XII вв. Насир-и Хусрау не знал, что это лишь игра слов, однако процитировал стихи Мунджика и употребил метафору в своей касиде.

Насир все же не отказался комментировать соответствующий стих Абу-ль-Хайсама и говорит в «Джами ал-хикматайн» следующее: «В плане толкования символов, возводящего их к основе, говорят, что рубин (или красная шпинель) и изумруд (или топаз) в иерархии гьерокосма — это символы (*масал*) пророка Мухаммада и его преемника Али. Изумруд [Али] ослепляет змея, который изгнал Адама из рая, — это толкование для непосвященных (*'амм*). А еще это символ змеи как врага истинной веры, которая ослепляет очи его пронизательности, и он не видит пути Истинного» (с. 181—182).

Шах Ни'матуллах Вали комментирует этот символ как противопоставление мирового интеллекта (изумруда) и грешной души (ядовитой змеи), т. е. толкует его в плане микрокосма. Одно толкование не противоречит другому, они — в разных «мирах», разных планах.

Как видно из разбора этих трех сравнительно несложных примеров, комментирование представляло значительные трудности для носителей традиции, и сравнение трех комментариев одного и того же символа показывает разные подходы, разные аспекты толкования.

Мухаммада ибн Сорха Нишапури занимает более всего построение системы природных и приобретенных свойств степеней бытия в его комментарии на символы «притяжение магнита»,

«свинец и алмаз» и «изумруд и глаза змеи»<sup>20</sup>. Он не разбирает подробно словесную форму вопросов и эмпирический аспект их буквального смысла, как это делает Насир-и Хусрау, однако и он заканчивает свои умозаключения во всех трех вопросах в плане микрокосма. Разумный и праведный человек, говорит этот комментатор, «душу свою не замутит нечистотой первичной материи и своим [десяти] чувствам не даст овладеть чувственной похоти»<sup>21</sup>. Иными словами, он говорит о том же, о чем говорят приведенные выше бейты 10 и 32 комментария Шаха Ни'матуллаха Вали.

Еще один аспект трудностей понимания и истолкования текста — это принадлежность автора и толкователя к разным культурам и эпохам. По этому поводу высказываются разные точки зрения, часто противоположные. Так, французский востоковед Р. Генон полагал: «Главное заблуждение ориенталистов, которое заложено в самих основах их метода, состоит в том, что они смотрят на все со своей западной точки зрения, через собственный образ мышления, в то время как первейшим условием для правильной интерпретации любой доктрины является стремление освоить ее и самому, насколько это возможно, стать на точку зрения тех, кем создана эта доктрина». Американский исламовед Г. Грюнебаум, со своей стороны, напротив, считал, что изучение мусульманской мистики практически невозможно для востоковеда, так как при перевоплощении исследователя не «остается места для западного контролируемого членораздельного самопонимания»<sup>22</sup>.

М. М. Бахтин ставит тот же вопрос в иной плоскости: «Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее...» И он продолжает мысль так: «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она себе не ставила, мы ищем в ней ответы на эти вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины»<sup>23</sup>.

На первый взгляд может показаться, что точки зрения Р. Генона и М. М. Бахтина диаметрально противоположны. Однако на самом деле оба ученых говорят о разных аспектах одного и того же метода истолкования. Действительно, принадлежность к одной культуре, как мы показали выше, не всегда помогает истолкованию, если толкователь не идет дальше буквального смысла метафорического выражения. Сам феномен текста и его историческое бытие, процессы понимания и интерпретации очень сложны. Поль Рикёр, разрабатывая свою «философию риторики», таким образом систематизирует наблюдения над существованием источника, которые можно найти разрозненно у В. В. Виноградова\* и М. М. Бахтина.

\* Глубокое осознание сложностей рождения и существования литературного текста содержится в ранней работе В. В. Виноградова «Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос“»<sup>24</sup>.



1. Смысл произнесенной фразы выходит за рамки акта ее произнесения; если же фраза записана автором, то она намеренно экстерииоризирована, ее смысл «ушел» от автора и может быть истолкован по-разному.

2. Записанный текст выходит за пределы жизни автора, и то, что текст «говорит» толкователям, становится важнее того, что автор хотел сказать (см. выше мысль В. В. Виноградова).

3. Записанный текст отдаляется от первоначальной аудитории, к которой его автор обращался, его мысленный диалог с ней становится неизвестным. Записанный текст «деконтекстуализируется», с течением времени он становится обращенным к тому, кто его может прочитать в разных социальных и культурных контекстах.

4. Записанный текст отдаляется от референта его смысла, от всего окружения, в котором он создан, он оказывается обращенным к неограниченному миру читателей, которые понимают, не понимают, понимают по-своему, одобряют, не одобряют и т. п.<sup>25</sup>

Положение востоковеда, которому трудно перевоплотиться в автора анализируемого текста и зачастую еще труднее уловить метафорический «поворот» от поверхностного, буквального смысла к «тому, что текст говорит», оказывается зачастую очень сложным. Приведем две оценки персидских поэтических произведений, имеющие прямое отношение к публикуемому нами тексту. Сперва о диване Насир-и Хусрау в целом (а следовательно, и о публикуемой нами касыде) и о загадке, прокомментированной Шахом Ни'матуллахом Вали:

«Поэзия [Насир-и Хусрау]... вызвала восхищение европейских ученых XIX в. не благодаря ее художественному совершенству, а по абсолютно случайной причине. В те времена в Германии и в большей степени в ранней и средневикторианской Англии люди были еще в значительной степени под влиянием Библии. В грубой деревенской поэзии, а также в примитивном морализировании Насира такие ученые нашли, вероятно, совершенно бессознательно нечто, в большой степени совпадающее с обычным представлением о „настоящей мудрости Востока“, подлинной, „вдохновенной поэзии“.

Будучи неспособными не только оценить, но часто просто следить за смыслом действительно великих достижений поэтического искусства Персии как слишком экзотического для них, они чувствовали себя как дома среди примитивных, простых писаний... [Насира]. Его слава в Персии — импортированный продукт. Она была привезена из Европы наряду с многими другими заграничными представлениями»<sup>26</sup>.

Эта точка зрения была опровергнута как европейской наукой, так и носителями традиции в Иране<sup>27</sup>, но суть проблемы здесь не в «правильности» или «неправильности» оценки, а в очевидном ограничении буквальным смыслом поэтического текста, нежелании

услышать то, что текст говорит. Тот же исследователь, писавший об исмаилитских исторических текстах, проявил более глубокое понимание их особенностей:

«Мистики и все верящие в эзотерические сюжеты живут в ином мире, мире иных ценностей. Над их логикой и суждениями полностью доминируют религиозные эмоции, и, если они приходят в столкновение с фактами, факты должны уступить место чувствам... для них нет никаких пределов самой бессовестной фальсификации»<sup>28</sup>.

Другой пример относится к оценке произведения суфийской поэзии, которая может быть отнесена ко многим с ихам, созданным в той же духовной среде:

«Поэма [Сенаи „Хадикат ал-хакикат“] написана запинаящимся и непривлекательным стихотворным метром и есть, по моему мнению, одна из скучнейших и глупейших книг, написанных на персидском языке; [это книга] редко поднимающаяся до уровня „Философских пословиц“ Мартина Таппера, наполненная дурацкими трюизмами и плоскими анекдотами, стоящая столь же ниже „Месневи“ Джалал ад-Дина Руми, насколько стоит „Сатана“ Роберта Монтгомери ниже „Потерянного рая“ Мильтона»<sup>29</sup>. Очевидно, что Э. Браун забыл, что сам Джалал ад-Дин Руми так сказал о Сенаи:

Аттар был духом, а Сенаи — двумя его очами,  
Мы же пришли следом за Сенаи и Аттаром.

Подводя итоги всему сказанному, следует заключить, что не так легко вынести однозначное суждение, имеем ли мы дело в данном стихотворении с шедевром или с дурацкими трюизмами. Принадлежность к традиции здесь может не помочь, если пути истолкования или неизвестны, или игнорируются.

В заключение статьи дадим два необходимых пояснения. В приложении к тем же словосочетаниям мы пользовались терминами «символ» и «аллегория». Второй термин мы применяли в тех случаях, когда комментатор не видел в метафоре (словесной фигуре) большего, чем аллегория. Как совершенно справедливо отмечает С. С. Аверинцев, «смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо „вжиться“; именно в этом состоит принципиальное отличие символа от аллегии»<sup>30</sup>. А. Корбен, анализируя тексты, аналогичные публикуемому нами, подчеркивает: «...если бы это было только аллегорией, это было бы ненужным дублированием теоретического изложения; символ говорит то, что нельзя сказать рационалистическим рассуждением»<sup>31</sup>. Тем сложнее становится задача истолкования текста, задуманного и записанного как текст символический.

Не углубляясь в сложности современной философии истолкования и ее приложения к социологии, отметим такое различие двух возможных форм истолкования: «...согласно первой точке зрения, герменевтика понимается как восстановление смысла,

адресованного интерпретатору в форме сообщения. Этот тип герменевтики вдохновлен доверием, желанием слушать, для него характерно уважение к символу как откровению сакрального. Согласно другой точке зрения, однако, герменевтика рассматривается как демистификация смысла, представленного интерпретатору в скрытой форме. Этот тип герменевтики вдохновляется сомнением, скептицизмом по отношению к данному, для него характерно недоверие к символу как к форме сокрытого реального»<sup>32</sup>.

Хотя речь здесь идет о современном, сугубо абстрактном, философском понимании «текста» и «истолкования», это обобщение типов герменевтики, по нашему мнению, можно приложить и к представленным выше средневековым толкованиям. Если Мухаммад ибн Сорх Нишапури безоговорочно доверяет символам касыды своего учителя и излагает стройную философскую систему, лишь соприкасающуюся со словесной формой стихотворения, а Шах Ни'матуллах Вали дает лаконичные корреляции символов в плане микрокосма, то Насир-и Хусрау, освоивший греческую философию в арабских переводах и излагающий ее как «внешнюю премудрость» в «Джами аль-хикматайн», одержим духом сомнения, критицизма и подозревает комментируемый им текст в абсурдности, в том, что он частично фальсифицирован невеждами или представляет собой загадки для непосвященных. Тем интереснее глубже вникнуть в комментарии трех мыслителей и сравнить их, что мы и постарались сделать на трех рассмотренных в статье примерах.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Семенов А. А. Описание исмаилитских рукописей, собранных А. А. Семеновым. — Известия Российской Академии наук, 1918, с. 2171.

<sup>2</sup> Бертельс А., Бакоев М. Алфавитный каталог рукописей, обнаруженных в Горно-Бадахшанской Автономной Области экспедицией 1959—1963 гг. М., 1967, с. 34.

<sup>3</sup> Насир-и Хусрау. Диван. Текст и предисловие подготовлены Таги-заде и Моджтеба Минов. Тегеран, 1925—1927 (на перс. яз.), с. 133—134.

<sup>4</sup> Шах Ни'матуллах Вали. Куллият. Текст подготовлен доктором Джевадом Нурбахшем. Тегеран, 1976 (на перс. яз.), с. 734—744.

<sup>5</sup> Yad-name-ye Naser-e Khosraw. Mashhad, 1976, с. 119.

<sup>6</sup> Nasir-e Khosraw. Kitab-e Jamī al-Hikmatain, texte persan édité avec... étude préliminaire par H. Corbin et M. Moin. Tanager — Paris, 1953. Далее — *Китаб*.

<sup>7</sup> Moḥammad ibn Sorkh de Nishapur. Commentaire de la qasida ismaélienne d'Abu'l Naitham Jorjani. Texte persan édité avec introduction par H. Corbin et M. Mo'in. Teheran—Paris, 1955. Далее — *Нишанпури*.

<sup>8</sup> Lazard G. Les premiers poètes persans... Т. 1. Teheran—Paris, 1964, с. 24. См. полный текст касыды в томе 2 этого издания, с. 52—63.

<sup>9</sup> Aubin J. Matériaux pour la biographie de Shah Ni'matullah Wali Kermani. Teheran — Paris, 1956, с. 1.

<sup>10</sup> Corbin H. Histoire de la philosophie islamique. P., 1964, с. 13—30. Позднее А. Корбен развил тему «символизма миров» и анагогического комментария (*та'вил*) в своей итоговой четырехтомной работе En Islam Iranien (P., 1971—1972). См. подробный указатель в четвертом томе, на слово *ta'wil*; см. также *Китаб*, с. 74—91 предисловия.

<sup>11</sup> Здесь и далее цифры в скобках обозначают страницы указанного в примечании издания.

<sup>12</sup> *Нишапури*, с. 57.

<sup>13</sup> *Kleim D. E. The Hermeneutical Theory of Paul Ricoeur, a constructive analysis.* L., 1983, с. 97.

<sup>14</sup> *Виноградов В. В. О теории художественной речи.* М., 1971, с. 7.

<sup>15</sup> *Warnke G. Gadamer. Hermeneutics, Tradition and Reason.* Oxford, 1987, с. 42—47, 182, а также Aubin, с. 1445.

<sup>16</sup> *Ricoeur P. Hermeneutics and the Human Sciences.* Cambridge—Paris, 1983.

<sup>17</sup> См. о нем: *Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература.* М., 1965, с. 475—481.

<sup>18</sup> Рукопись Центральной библиотеки Тегеранского университета, шифр 4191/4, с. 223.

<sup>19</sup> *Бертельс Е. Э. Низами и Фузули.* М., 1962, с. 202.

<sup>20</sup> *Нишапури*, с. 49—59.

<sup>21</sup> *Нишапури*, с. 59.

<sup>22</sup> См: Пять философских трактатов на тему «афак ва анфус». Введение и изучение памятника А. Е. Бертельса. М., 1970, с. 86—87.

<sup>23</sup> *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.* М., 1986, с. 353—354.

<sup>24</sup> *Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы.* М., 1976, с. 5—44.

<sup>25</sup> Цит. по: *J. B. Tompson. Critical Hermeneutics. A Study in the Thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas.* Cambridge, 1981.

<sup>26</sup> *Ivanow W. Nasir-i Khusraw and Ismailism.* Bombay, 1948, с. 3.

<sup>27</sup> *Бертельс Е. Э. Насири Хусрау и его взгляды на поэзию.* — Известия отделения общественных наук АН Тадж. ССР, вып. IV, 1953, с. 139—153; *Yad-name-ye Naser-e Khosraw*, с. 365—382.

<sup>28</sup> *Ivanow W. Ismaili Tradition concerning the Rise of the Fatimids.* Calcutta, 1942, с. 5—6.

<sup>29</sup> *Browne E. G. A Literary History of Persia. From Firdawsi to Sa'di.* L., 1920, с. 319.

<sup>30</sup> *Аверинцев С. С. Символ.* — КЛЭ, т. 6, М., 1971.

<sup>31</sup> *Corbin H. En Islam Jranien.* Т. I-IV. P., 1971 — 1972, Т. II, с. 190.

<sup>32</sup> *Ricoeur. Hermeneutics*, с. 6.

## Н. И. Пригарина

### ПУТЬ В «ОБИТЕЛЬ ДОБРОЙ СЛАВЫ»

«Разве ты не знаешь,— говорил я,— что нужен сосуд в честь и нужен сосуд в поношение? Живи ты для чести, а я определен жить для поношения, и, как глина, я не спору с моим горшечником. Жизнь меня заставила быть скomorохом, и я иду своей дорогой, как бык на веревке».

*Н. Лесков. Скomorох Памфалон*

Как истинно великий поэт, Шамсиддин Мухаммад Хафиз (1325—1389) подвергся всем видам критических ордалий и на протяжении жизни, и за века, прошедшие с его смерти. Каждое новое поколение читателей, ценителей и оппонентов на Востоке, а потом и на Западе, вступало в нескончаемый спор о духовных ценностях, которые несла поэзия Хафиза, заново решая вопрос, кто он — чистый лирик, вольнодумец, богохульник или мистик и суфий и богобоязненный мусульманин, в каждой строке которого в той или иной форме вспоминается Коран. Что только не было высказано и в похвалу и в хулу, но вряд ли история припомнит обвинения, подобные тем, что достались ему в XX в. от Мухаммада Икбала. Хафиз был объявлен виновником ни много ни мало упадка, царящего в мусульманском мире, и в частности среди мусульман Индии.

Это случилось в 1915 г. в Британской Индии, в г. Лахоре. Местный адвокат, доктор философии и уже начинавший приобретать известность как поэт Мухаммад Икбал написал поэму (*маснави*) «Таинства личности».

Причиной прозябания мусульманской общины Индии, утрату мусульманами воли к жизни и свободе (о колониальной зависимости по цензурным соображениям поэт особенно распространяться не мог) Икбал объявил средневековое пренебрежение к личности в исламе, в особенности свойственное, по его мнению, суфийской традиции. В суфизме индивидуальность человека, его личность воспринимались как препятствие для окончательного постижения божественной истины. Напротив, полный отказ от своего «я» ради мистического союза с Богом, небытие в Истине



Аурангзев, встречающий пророка Хизра  
(Могольская школа XVII в.)



Госпожа, служанки и музыкантши. Вверху — птицы и портрет Джахангира (Могольская школа XVII в.)

для суфия — единственно правильный образ жизни. Это-то и привело мусульман к нынешнему плачевному положению. А поэзия Хафиза воспевает мистическую опьяненность, следовательно, парализует волю, расслабляет целые народы. Берегись его кубка с вином, предупреждает Икбал, в нем сладкая отравка! Для того чтобы человек мог ощутить себя личностью, ему подобает духовная трезвость, воля к жизни, а не отказ от них!

Икбал покусился на святая святых, и критика не замедлила обрушиться на молодого поэта. Наиболее ортодоксальные его оппоненты восстали против того понимания личности, которое отстаивал Икбал, ведь стоит возомнить себя личностью, писал один из них, и человек тут же вступит в драку с Богом, который и является единственно сущей Личностью!

Среди особенно непримиримых критиков были те, кто давно рассматривал Хафиза как некую принадлежность суфизма, как поэта-мистика, а его поэзию считал областью чистых суфийских интерпретаций.

Отбиваясь от нападков, Икбал признался, что он сам всегда благоговел перед поэтическим гением Хафиза. «Иным поэтам, — писал он, — не дано выразить мысль и целой газелью, Хафизу же достаточно одного слова. И конечно, Хафиз — великий маг и волшебник». Но Икбал не согласен со сложившейся среди индийских мусульман традицией мистического толкования Хафиза. «Я глубоко убежден, — продолжает он, — что Хафиз — чистый лирик и что извлечение суфийских истин из его поэзии целиком на совести позднейших интерпретаторов. Однако, поскольку во всеобщем мнении он остается суфием и абсолютным мистиком, я критикую его и как суфия, и как поэта»<sup>1</sup>.

И Икбал обращается к легенде о падишахе Аурангзебе, которую суфии истолковывали как пример особой мистической силы поэзии Хафиза. Икбал же считает, что она свидетельствует о «роковом и расслабляющем воздействии колдовских чар поэзии Хафиза на благочестивого и благонамеренного падишаха».

Великий Могол Аламгир I (Аурангзев, правил 1659—1707 гг.) оставил по себе славу правителя жестокого, фанатичного поборника буквы ислама, нетерпимого к любым отклонениям от мусульманского благочестия, в частности наложившего запрет на разного рода увеселения, включая танцы, музыку и пение. В легенде повествуется о том, как в борьбе за всеобщее благочестие падишах (бадшах — в произношении индийцев) решил покончить с «веселыми кварталами» Дели. Их населяли в основном таваиф, которых сравнивают обычно с гетерами или куртизанками, — женщины, по наследству передававшие традиции своей «древнейшей профессии». Многие таваиф отличались образованностью по сравнению с женщинами высших каст, которым не полагалось быть «слишком учеными». Таваиф должны были искусно петь и танцевать, до тонкостей разбираться в поэзии. На их



долю часто выпадало украшать мужские собрания (женщины высших каст не могли принимать в них участия, соблюдая правило женского затворничества), тогда им надлежало уметь поддержать беседу, создавать атмосферу артистизма и утонченности.

Надо ли напоминать, что сама мысль об этом была ненавистна Аурангзебу, не признававшему иных радостей, кроме поста и молитвы.

Словом, Аурангзев решил избавить город Дели и его жителей от рассадника греха, и, как гласит легенда, «повелел он отдать замуж всех таваиф к такому-то сроку, а кого замуж не возьмут, собрать на одном корабле и утопить в море. Множество было сыграно свадбе, однако еще больше осталось таких женщин, коим грозила неминуемая смерть. А в те времена прожигал в Дели шейх Калимулла Джаханабади. И каждый день мимо его обители проходила одна очень красивая юная таваиф. Стоило ей появиться, как шейх отрывался от своих благочестивых занятий, а девушка молча складывала руки в приветственном жесте и шла своей дорогой. На сей раз против обыкновения она заговорила.

— Примите прощальный поклон вашей рабы,— молвила она.

Догадавшись, о чем идет речь, шейх произнес:

— Пусть твои товарки запомнят бейт Хафиза:

В обитель доброй славы меня не допустили,  
Ты не согласен с этим? Назначь судьбу иную!

— Как поведут вас к морю,— продолжал шейх,— громко запевайте эти слова.

Таваиф послушались шейха и, когда повели их к морю, запели с невыразимой мукой и страстью. У всех, кто их слышал, сердца обливались кровью. Коснулось их пение и слуха Аурангзеба. Императора охватила тревога, все его существо испытало неизъяснимое волнение. И повелел он отменить приказ».

Вот так и случилось, что из-за «колдовских чар» Хафиза Аурангзев не мог выполнить то, что он считал своими религиозными обязанностями. Однако чары чарами, но уж в тонком психологическом расчете шейху Калимулле не откажешь! Именно такие «рукотворные чудеса» (*карамат*) были первым признаком святости у суфийских шейхов. Шейх проявил как бы научное предвидение, зная, что строки Хафиза в сочетании с пением таваиф окажут совершенно определенное воздействие на бадшаха. Ведь средневековые ученые досконально разбирались в том, какие эмоции возникают под воздействием искусства, в каком порядке их можно вызвать и каковы должны быть их последствия. Эти расчеты строились на учении о четырех темпераментах, в свою очередь вытекавшем из учения о четырех материях и четырех элементах. Это же учение лежало в основе медицинской науки (так что «познание пульса эмира», о котором рассказано в истории с воздействием поэзии Рудаки на эмира бухарского,—

не фигура речи, а медицинский факт!<sup>2</sup>) и музыки, как упоминает о том раннесредневековый трактат «Кабус-наме».

Говоря о том, что может сделать поэзия с человеком, Рудаки утверждал:

Я превращал с помощью своих стихов  
В шелк сердца, высеченные из гранита.

Для правильного воздействия на «темперамент» и пульс слушателя очень важен был и выбор музыкального лада, и темп исполнения, и всякие другие тонкости, например соответствие музыки времени суток, и, наконец, исполнительское мастерство. Нужно ли сомневаться, что все эти секреты формы были ведомы и таваиф, которые славились как профессиональные исполнительницы. И можно представить, с какой страстью они пели, зная, что эти слова могут быть последней в их жизни песней!

И все же, по-видимому, главным оказалось не их искусство, а смысл бейта, который внес смуту в каменное сердце бадшаха и повлиял на изменение принятого решения.

Что же было в этих незатейливых строках такого, от чего дрогнула душа сурового фанатика?

В отличие от многих других бейтов Хафиза, словно бы открывающих перед потрясенной душой потайной ход в горние выси бытия, в их складе нет особого ореола мистической таинственности. Напротив, в них ощутима даже некоторая ирония, с которой человек, знающий свои грешки, взирает на захлопнувшуюся перед ним дверь в «обитель доброй славы».

Возможно еще более приземленное понимание этих строк, исходящее из предполагаемых обстоятельств написания газели и некоторых оттенков лексики данного бейта, — обращение к покровителю-шаху с просьбой о возвращении утраченной благосклонности:

В квартал доброй славы мне нет пути.  
Если ты не одобряешь меня — Измени свой приговор<sup>3</sup>.

Подобный перевод еще более тесно связывает события в Дели со стихами Хафиза, буквально превращаясь в челобитную, составленную загодя для обитательниц известных кварталов!

На самом деле, если учитывать значение слова *каза* («предопределение») в его противопоставлении свободе воли, как оно существует в философской мысли мусульман, начиная со споров джабаритов и кадаритов (VIII в.), в переводе появится другой оттенок — «измени предопределение». Но поскольку предопределение по сути своей неизменно, следует несколько призадуматься над этим призывом.

Если каждой вещи и каждому живому существу предопределена своя дорога, не подвластная ничьей воле, кроме божьей, значит ли это, что и добро и зло не зависят от человека? Что люди пешки на шахматной доске мироздания, марионетки в руках

Великого Кукольника? «Послушные куклы в руках у творца», как сказал об этом Омар Хайям (пер. Г. Плисецкого)?

Коли так, то решение Аурангзеба, как и его отмена, было predetermined божьим промыслом, и никакой загадки нет, как было ни добра, ни зла в его поступках. Но, может быть, отказ от первоначального решения был актом свободной воли или свидетельством пробудившейся совести?

Правда, в персидском языке нет точного эквивалента слова «совесть», а значит, и фактор совести может не учитываться среди тех этических категорий, с помощью которых истолковываются подобные душевные движения. Но вернемся все же к мысли о свободе воли и predeterminedении, как понимали их мусульманские философы<sup>4</sup>. В русле философии калама они всегда рассматривались в неразрывном единстве. Под волей мусульманские философы понимали действие, направленное на достижение цели, а целью всякого человеческого действия еще аль-Фараби (IX в.) назвал достижение счастья. Подобный этический подход возможен, только если признавать существование добра и зла. Свобода воли проявляется человеком при выборе между ними. Однако выбрать между добром и злом не так-то просто. Столкновение различных сил, борьба «страстей и дурных наклонностей» заводят в тупик, мешают правильному выбору. По мнению философа XIII в. Насриддина Туси, эти затруднения могут быть преодолены с помощью справедливости. Источником справедливости служит благородство. Роль благородства в том, чтобы «приобретаемые знания о сущности вещей и явлений» использовались «для благосостояния своей эпохи». Как мы видим, у Аурангзеба могли быть и этико-философские мотивы принятия первоначального решения!

Если Аурангзев руководствовался мотивами благоденствия эпохи, то подобное решение, по его мнению, непосредственно вело к счастью. Но не исключено, что полному ощущению счастья что-то все-таки мешало, может быть, то была мысль о принесении в жертву «благосостоянию эпохи» человеческих жизней. А как говорит Насриддин Туси, «если мотив действия производит приятное и неприятное ощущение в равной степени, то это свидетельствует о недостаточно правильном восприятии объекта. Душа приходит в это время в состояние изумления и сомнения, т. е. в неуверенность в правильности выбора действия»<sup>5</sup>. В результате неуверенности «происходят колебания», вызывающие «волевые и духовные представления», которые создают препятствия для осуществления волевого действия, и, следовательно, чтобы принять решение, надо эти препятствия преодолеть, «совершив действие, направленное к достижению цели или к ее отклонению».

Таким образом, нам осталось разгадать, какие именно «волевые и духовные представления» были вызваны бейтом Хафиза, ибо они, по-видимому, сперва уравнивали чаши весов с «благосос-

тоянием эпохи» и судьбами таваиф, затем привели их в колебание и, наконец, склонили в пользу отмены предыдущего решения.

Прежде всего хочется предположить, что распевавшийся бейт напомнил монарху всю газель в целом, пусть даже не как последовательность строк, а как образ какой-то важной мысли или идеи, как цепь ассоциаций. В том, что газель была известна императору, усомниться невозможно, памятуя о том, что языком двора и канцелярии Великих Моголов был персидский. Но сегодня трудно решить, в каком варианте она была знакома Аурангзебу, поэтому на всякий случай будем учитывать важнейшие различия текста.

Бейт, исполнявшийся таваиф, взят из одной из самых известных газелей («Дел миравад зе дастам. Сахебделан, ходара!..»). Приведем ее подстрочный перевод<sup>6</sup>.

1. Сердце уходит из моих рук, о мудрецы, во имя Бога, [помогите]  
Беда мне: скрытая тайна станет теперь явной!
2. Мы — потерпевшие кораблекрушение (вар. — сидящие на корабле),  
подуй, благоприятный ветер,  
Пусть доведется нам еще раз увидеть того близкого друга (вар. — знакомый лик).
3. Эти десять дней милости небосвода — обман и морок,  
Считай за благо улучшить момент для друзей, о друг!
4. В кругу роз и вина как хорошо пел вчера ночью соловей:  
«Готовьте чаши к утреннему питью, эй, вы, пьяницы!»
5. Зеркало Искандара — та же чаша с вином (вар. — чаша Джамшида),  
смотри,  
И она пояснит тебе состояние царства Дария.
6. О святой, «в благодарность за приветствие»  
Прояви однажды внимание к бесталанному дервишу.
7. Ведь спокойствие двух миров в толковании двух этих слов:  
С друзьями — благородство, с врагами — учтивость.
8. В обитель доброй славы меня не допустили,  
Ты не согласен с этим? Измени предопределение.
9. Та дочь виноградной лозы, которую аскет назвал мне  
матерью всех пороков (вар. — тот горький напиток,  
который суфий назвал),  
Для нас слаще и приятней, чем поцелуй девственницы.
10. Во время денежных затруднений предайся веселью и питью вина,  
Ибо этот эликсир бытия нищего делает Каруном.
11. Красавицы, говорящие на парси, дарят жизнь,  
Виночерпий, передай эту радостную весть прецистым старцам.
12. Хафиз не сам по себе облачился в хирку, испачканную вином.  
О шейх в незапятнанных одеждах, ты уж прости его!

Помимо этих двенадцати бейтов некоторые рукописи и издания имеют еще два, о которых мы скажем при разборе газели. Несмотря на то что за основу для перевода взят текст Ханлари, у нас нет убеждения, что какой-то один вариант имеет доказуемое преимущество подлинности перед всеми остальными.

Как следует понимать эту газель? Существует два основных направления традиционного толкования Хафиза. Это реальный и суфийский комментарий. Первый поможет нам разобраться в реалиях жизни и быта, трудных и запутанных конструкциях

текста, в переводе устаревших слов, подскажет имена адресатов газели, воссоздаст обстоятельства ее написания. Толкование, основанное на фактах биографии поэта, иногда дает ключ к пониманию многих особенностей текста. И, скажем, вполне возможна «биографическая» интерпретация нашей газели, поскольку имеются предположения и о времени, и об обстоятельствах, благодаря которым мы могли бы реконструировать картину отношений Хафиза с меценатом и воссоздать систему аргументов, с помощью которых поэт просит вернуть ему благосклонность, утраченную, возможно, из-за слишком большого пристрастия к «дщери виноградной лозы». Тогда вся интрига газели наполняется выяснением отношений между «любимым другом» — шахом и «бесталанным дервишем» — поэтом. И все-таки вряд ли это прочтение газели раскроет причину магического воздействия стихов, которое поражает всех, кто соприкоснулся с гением Хафиза.

Что касается суфийского комментария, то его авторы как бы прочитывают текст со словарем, переводя его при этом на язык суфийской символики. В зависимости от способностей «переводчика» подобные суфийские интерпретации могут значительно отличаться друг от друга. Таким образом газель превращается в текст религиозно-философского характера на темы суфийских доктрин. Скажем, «перевод» бейта 5 выглядит так: «Путник, сердце твое должно стать таким, чтобы ты увидел все дурное, что творится в твоей душе».

И если мы возьмем за основу суфийскую интерпретацию газели, нам придется исследовать не сам текст газели Хафиза, а «надтекст», созданный ее комментатором.

Думается, что одно только «извлечение суфийских истин» из газели Хафиза также бессильно объяснить магию, присущую его поэзии.

Поэтому вернемся к самому тексту газели. Постараемся вдуматься в смысл каждого бейта и газели в целом. Попытаемся проникнуть в таинство взаимодействия текста и подтекста, содержания и формы как эстетического целого, способного породить этический импульс в душе человека, направить его выбор в сторону добра и красоты.

Итак, в бейте 1 (*матла*) газели лирический персонаж, обращаясь к мудрецам, жалуется на сердечные муки. Влюбившись, он перестал быть хозяином своего сердца, и его смущает, что тайна, которая была прежде скрыта в его глубинах, теперь станет всеобщим достоянием.

Действие бейта 2 перемещается на корабль, то ли застывший на глади вод, то ли гонимый бурей. Оттуда доносятся мольбы о благоприятном ветре. Интонация бейта передает трагизм ситуации, когда страх и неуверенность преобладают над надеждой. В ряде рукописей вместо «потерпевшие кораблекрушение» встречается «сидящие на корабле». В этой редакции, разумеется, сни-

жен накал трагедийности и на первый план выступает мотив надежды. Кроме того, варьируется объект — «знакомый лик», «тот знакомый друг» (в нашем переводе — «близкий друг»).

Бейт 3 как бы продолжает тему, намеченную словосочетанием «близкий друг», поскольку в бейте упоминаются «друзья» и «друг». По поводу словосочетания «десять дней милости небосвода» в комментариях даются разные толкования. Так, Суди считает, что оно символизирует краткость человеческой жизни. В отличие от него автор «Сокровищницы подразумеваемого смысла» (Гандж) поясняет: «Десять дней — указание на обычай конца года, когда зороастрийцы устраивали праздник вина и праздновали приход весны с радостью и весельем» (как известно, зороастрийский Новый год приходился на день весеннего равноденствия — 21 марта). Однако оба варианта подчеркивают краткосрочность времени, отпущенного на благо общения с друзьями.

Следующий бейт (4) переносит нас в дружеский кружок пирующих. Льется вино, и в сумраке ночи звучит трель соловья как залог того, что праздник будет длиться до утра, а на рассвете утомленные участники пирушки встретят утро с чаркой в руках, прогоняя ночной хмель. Отметим, что «речь» соловья дана на арабском языке, что символично<sup>7</sup>. Его пение чем-то похоже на призыв муэдзина к утренней молитве. Но в нем еще и напоминовение об отрезвлении после утреннего питья, о конце пиршества, о краткости праздника жизни.

С темой отрезвления перекликается следующий бейт (5). В его сюжете перемешались миф, легенда, история. В нем сравниваются чаша с вином или — в других вариантах — кубок Джамшида и зеркало Искандара. Как повествует легенда, у мифического царя Ирана Джамшида была изумрудная чаша, в которой отражался мир (либо он отражался в вине, налитом в эту чашу). По мнению комментаторов (хотя и вразрез с общепринятой по легенде версией), чаша Джамшида перешла к наследникам и в конце концов попала в руки царя Дария. Его враг Искандар — Александр Македонский — завидовал персам, которые были неуязвимы, потому что стоило кому-нибудь замыслить недоброе, как все приготовления тут же отражались в чаше, и персы успевали опередить противника. Тогда Искандар вызвал к себе мудрецов, и они построили огромное зеркало, в котором отражались все «семь iklimов», т. е. вся земля. Так Искандар предупредил Дария: он покорил Иран, убив своего врага. Это и вправду случилось в 330 г. до н. э. Используя чашу с вином как зеркало Искандара, можно увидеть само царство Дария и извлечь немало назиданий, поскольку упадок его, как в зеркале, отражает и то, что произошло с империей самого Искандара. Ведь время не щадит никого, и рок не знает снисхождения. Тема судьбы перекликается в этом бейте с темой бейта 2 — корабля, стремящегося к безопасным берегам.

Однако в следующем бейте (6) тема меняется. В нем появляется новое лицо — нищий и невезучий дервиш, который хотел бы привлечь внимание святого — персоны, наделенной благодатью, получить что-нибудь от ее милостей. Комментарий Судии дает две интерпретации. Согласно первой, адресат просьбы — красавица, способная творить чудеса (*карамат*) своей красотой, а нищий дервиш — лирический персонаж, влюбленный, помогающий милостивого внимания.

Другой вариант толкования исходит из того, что бейт носит панегирический характер и содержит просьбу о милости, при этом лирический персонаж теряет остроту и сливается с авторским «я».

Во времена Хафиза изящная газель уже практически вытеснила из обихода тажеловесную придворную касыду, в которой отводилось специальное место для восхваления патрона и изложения просьбы или намека на вознаграждение. Газель, сохранив цели, радикально изменила художественные средства панегирика, используя возможности многопланового прочтения текста и общую тенденцию в литературе к усилению условности изображения. Поэтому не исключено, что персона, наделенная благодатью, здесь меценат Хафиза Хаджи Кавамаддин Хасан<sup>8</sup>, а дервиш — сам поэт. Однако следует заметить, что если речь идет о просьбе милости, будь то денежное вознаграждение или прочие блага, то просьба эта достаточно завуалирована, и, не имея комментария, не зная об отношениях Хафиза с меценатом, можно прочитать бейт в духе всей газели. В пользу этого говорит обращение «наделенный благодатью» (*сахиб-е карамат*), перекликающееся с обращением бейта I «О мудрецы!» («Сахибделан»). Нищий дервиш достаточно закономерно появляется после рассказа о падении могущественных империй — соседство, не редкое в газелях Хафиза. Однако бейт выделяется своей оптимистической тональностью, что не может отразиться на настроении всей газели.

Следующий бейт (7) — один из самых неожиданных у Хафиза, а может быть, и во всей персидской поэзии: «Спокойствие двух миров в толковании двух этих слов: с друзьями — благородство, с врагами — учтивость». В персидском, так же как, например, и в любом другом языке, слова «друг» и «враг» обычно выступают как антонимы. Но этическая мысль человечества никогда не оставляла попыток отыскать предпосылки их «синонимизации». Может быть, первым шагом к этому было мудрое «возлюби врага своего», столь же глубокое и дальновидное, сколь трудноосуществимое на практике.

В персидской лирике, как правило, действуют влюбленный, возлюбленная и соперник. При описании любовных коллизий соперник (*хариф*) зачастую воспринимается лирическим персонажем как товарищ по несчастью. Таким образом, это слово имеет два значения: и враг (соперник) и товарищ.

Если вдуматься, образ, заключенный в бейте, несет особый заряд благородства, неожиданностью своей концепции как бы раскрывая новый, неизведанный ракурс бытия<sup>9</sup>.

Два мира — символическое обозначение мироздания. Мир «этот» — мир бытийности, и «тот», помещающийся за его пределами и в то же время являющий себя в каждом существовании. Равновесие сущего, стало быть, зависит от понимания сути всего двух речений — *муравват* (великодушие, доброта, человечность, гуманность, снисходительность, сострадание, доблесть, мужество, отвага — по отношению к друзьям) и *мадара* (покорность, смирение, любезность, приветливость, обходительность, учтивость, вежливое обращение, осторожность, предусмотрительность, сдержанность, выдержка, умеренность — по отношению к врагам). Семантические поля этих слов дают все основания для того, чтобы два других связанных с ними слова — «друг» и «враг» — в созданной Хафизом семантической перспективе, оказавшись перед лицом уравненных вечности и сиюминутности, как бы высвободились от антонимии и сблизились по значению. Тему этого бейта можно было бы определить как этику благородного поведения.

Следующий бейт (8) — тот, с которого мы начали свой рассказ. По содержанию он слабо связан с предыдущим, но в нем существенны два момента, касающиеся всей газели в целом.

Прежде всего это обращение «ты» во второй строке бейта, несомненно адресованное Богу, благодаря чему Бог становится одним из действующих лиц газели. И затем словосочетание «обитель доброй славы». Что это за обитель? Претензии на добрую славу (перс. *никнами* — букв. «доброе имя, добрая слава»), по правде говоря, отдают тщеславием.

К тому же всегда ли дурная слава и хулимое имя соответствуют истинным порокам? Бывает показное благочестие, бывают позор и бесчестье, выпавшие на долю человека без его вины. И нередко именно они становятся проводниками к славе и вечности.

Следующий бейт (9) снова посвящен теме вина. Он есть не во всех источниках. В бейте разыграна целая гамма родственных отношений между «дщерью виноградной лозы» и «матерью всех пороков», а также совершенно четко дается понять, что то, что девственно чисто «для нас, пьяниц», оказывается грязным и порицаемым для лицемерного аскета. Причисление к братству пьяниц лирического персонажа создает переключку с бейтом 4. Другой вариант — «тот горький напиток, который...» — приводит Суди. Он отмечает, что, согласно преданию, «матерью всех пороков» назвал вино сам пророк Мухаммад. В таком случае, считает Суди, здесь «суфий и есть Пророк», а вторая строка — «...слаще... чем поцелуй девственницы» — относится к сладости изречения, а не вина. Впрочем, сам он чувствует шаткость интерпретации и дает еще одну, более естественную: «То вино, которое суфий назвал матерью пороков, для нас, пьяниц, слаще,



чем поцелуй девственницы». Последний смысл дают и другие комментаторы.

Так впервые в газели возникает завуалированная риторической фигурой «похвалы под видом хулы», но достаточно определенная характеристика чистоты вина. Здесь можно было бы многое сказать о самом понятии чистоты как в исламе (суфизме), так и в зороастризме. В последнем особую роль играет ритуальная чистота — физическая и духовная.

Чистота помыслов, речи, деяний, сердца также одно из неизменных нравственных условий в суфийских учениях (в частности, у Джунейда Багдади). В некоторых из них указано, что чистота достигается суфием лишь с помощью наставника (взгляд шейха — эликсир, второе рождение — превращение из обычного человека в посвященного суфия — даруется этим взглядом, он же очищает от грязи). Чистота сердца — один из этапов духовного пути на стадии «первого путешествия», когда, минуя этап души (или усмирения души животной), суфий переходит на стоянку сердца, затем духа (*рух*) и тайны (*сирр*), обретая в результате трезвость и полное духовное пробуждение!<sup>10</sup>

Ценность питья подтверждается и следующим бейтом (10). Вино и веселье (*эйш*) в нищете уподобляются здесь волшебному средству алхимиков — эликсиру (*кимия*), с помощью которого любой металл становится золотом. Поэтому нищий, которому введом этот рецепт, может легко превратиться в сказочного богача Каруна. Здесь определенно говорится о том, что веселье и питье вина способствуют трансформации духовного статуса человека в сторону благодати, чем утверждается духовная ценность вина. Но, зная круг ассоциаций, вызываемых словом «чистота», мы начинаем понимать и то, что кроется за темой эликсира, а именно достижение второго рождения с помощью совершенного наставника.

Бейт 11, казалось бы, радикально меняет тему. На этот раз появляются красавицы (вар. — турчанки, говорящие по-персидски). Внешне смысл этого бейта достаточно прост. Юные красавицы возвращают к жизни даже старцев, достигших полной святости и уже отрешившихся от жизненных услад в своем благочестии. Эту добрую весть, сулящую приобщение сразу к двум радостям жизни — вину и красоте, должен сообщить старцам виночерпий.

Ситуация, как говорится, вполне «жизненная», чему мы находим самое неожиданное подтверждение в комментарии Судии. Растолковав этот бейт примерно в приведенном выше плане, Судии неожиданно добавляет от себя: «Всевышняя истина удостоила смиренного Судии служения подобным красавицам и подарила вторую молодость, за что автор этих строк возносит благодарность Господу. Аминь!»

Автор «Сокровища подразумеваемого», напротив, утверждает, что бейт является панегирическим, причем красавицей-тур-

чанкой или красавцем-турком, говорящими по-персидски, поэт называет Шаха Шуджа II<sup>11</sup>, а пречистым старцем — самого себя. Как мы видим, грань достоверного суждения об адресатах газели достаточно зыбкая, а толкования вступают в противоречие друг с другом.

Однако возникает ощущение, что бейт содержит какой-то скрытый подтекст, причем наводит на эту мысль появление «пречистых старцев» на фоне «персоязыких красавиц» (*пир-е парса, хубан-е парсигу*). Поэтический прием неполного повтора слова (неполный таджнис) акцентирует понятие «чистота», вводя также зороастрийские ассоциации, в круг которых попадают и «старец» и вино. Подобная «иранская» линия оказывается в некоторой оппозиции к арабским включениям в газель, что подчеркивается и упоминанием персидского языка в архаизированной форме: «парси» вместо «фарси». Особенности поведения старцев можно прояснить, обратившись еще к одному бейту, который включен в ряд текстов газели и очень близок тематически и стилистически к предыдущему:

Если музыкант друзей (или соперников.— *Н. П.*) прочтет эту [газель]  
на парси,  
Благочестивые старцы (пиран-е парса) пустятся в пляс и достигнут  
мистического состояния.

Образный строй этого бейта отчасти дублирует приведенный выше, и прежде всего неполным таджнисом парси-парса. Здесь уже ясен выбор, сделанный старцами, понятно, кто эти старцы, их веселье под музыку сродни тому, что обещано в бейте 11. В данном варианте персидский язык оказывается еще и непосредственным орудием, помогающим войти в мистический транс, что отчасти поясняет функцию красавиц в предыдущем бейте.

Еще один бейт, не вошедший в текст Ханлари, встречается тем не менее во многих рукописях и изданиях и является одним из самых популярных на ираноязычном Востоке:

Не проявляй высокомерия, ибо пылает ревностно, как свеча,  
Любимая, в руках которой гранит превращается в воск.

Смысл бейта — та же мольба о благосклонности, что и в бейте 6. На этот раз вместо «бесталанного дервиша» лирический персонаж принимает облик «любимой» (*делбар*), чье занятие превращать гранит в воск. Контекст традиции (вспомним Рудаки!) и предполагаемые обстоятельства создания газели убеждают нас в том, что здесь поэт говорит о самом себе, но намекая на то, что его отвергли. Словом, в этих строках на первый план выступает биографическая подоплека. Однако мотив превращения гранита в воск выходит далеко за рамки описания частного конфликта поэта с покровителем. Он характеризует возможности поэта и поэзии, их способность преобразовать сердца.

Последний бейт — *макта* газели — согласно жанровым требованиям возвращает ситуацию на суд тех, к кому взывал герой в бейте 1. Раньше это были «мудрецы», теперь — «шейх в незапятнанных одеждах». Перед ним и оправдывается лирический персонаж, по правилам построения «подписного» бейта названный по имени — Хафиз.

Одежда поэта явно бросает тень на его благочестие. Однако тон извинения таков, что совершенно ясно: поэт в прощении не нуждается. Убеждает в этом и надличностный характер события: Хафиз не сам надел хирку, испачканную вином, эта одежда вручена ему какими-то особыми силами.

Однако, как известно, получить хирку суфий может только из рук *пира*, т. е. шейха-наставника. Так что слова «не сам надел» подразумевают именно этот акт вручения хирки. Существует даже особое понятие «старец (*пир*) хирки». В поэзии Хафиза есть образ старца-наставника, повелевающего «окрасить» вином молитвенный коврик, который по правилам должен блюстись в той же ритуальной чистоте, что и хирка. Это позволяет говорить о противопоставлении двух видов чистоты. Один из них представлен монументальным образом шейха в незапятнанных одеждах, другой — образом пречистых старцев, впадающих в транс при виде красавиц и при звуках персидской газели в обществе виночерпия. Это те старцы-наставники, которые заботятся прежде всего о чистоте сердца суфия, а не его одежд. Наставляя послушника на путь истинный (во время которого послушник никуда не приходит, но стремится достигнуть чистоты сердца), наставник ввергает его во множество опасностей, доставляя ему страдания, «ибо, пока золото не расплавится, оно не очистится, а вынесение трудностей на пути к истине — залог чистоты сердца и просветления духа»<sup>12</sup>.

Таким образом, последний бейт определенно вызывает направленный поток суфийских ассоциаций, благодаря чему проливается свет также и на расстановку сил в газели в целом. Ясно, что хирка, залитая вином, служит символом особого духовного состояния (тема чистоты и духовности вина), но одновременно окончательно ставит героя на одну доску с теми, кому заказан путь в «обитель доброй славы».

Можно предположить, что мудрецы из бейта 1 знакомы с правилом, согласно которому «пиру подобает сохранение тайны муридов»<sup>13</sup>. Поэтому и в бейте 1 происходит противопоставление мудрецов (букв. «обладающих, владеющих сердцем») и лирического персонажа, разглашающего тайну.

Очевидно, противопоставление двух видов чистоты отражает некую систему оценок. А это, в свою очередь, свидетельствует об этическом характере проблематики газели, и из этих проблем важнейшая — вопрос о путях обретения благодати.

Добродетель, благочестие, доброе имя сначала как бы не вступают в противоречие ни с питьем вина, ни с угрозой роко-

вой краткости жизни; горечь напоминания о падении могучих империй ослабляется надеждой на личное благополучие. Но условием космического блага при этом оказывается этика индивидуального поведения! Диссонансом к этим благостным устремлениям звучит нота непреодолимости и непримиримости рока, его враждебности личным усилиям, фаталистической несовместимости индивидуальных возможностей лирического персонажа и условий пребывания в «обители доброй славы». Как следствие этого ценности обретают новое значение. Выясняется, что вино, мать пороков, герой предпочитает всему остальному за его чистоту, ибо оно дарит особое состояние духа, превращая, подобно философскому камню, медь бытия в чистое золото. Такой же силой, воздействующей на души, оказываются поэзия и красота. Перед ними теряет свою исключительность и смысл показная чистота, достигаемая отшельничеством и внешним благочестием. (Как заметила А. Шimmel, эта тема была присуща раннему сирийскому христианству, она же указала и на отражение этой темы в рассказе Н. Лескова «Скоморох Памфалон». Именно «скоморохи и блудницы» оказываются в нем носителями духовной благодати и чистоты.)

Общение с Другом, общество красавиц, любимой ведут к внутреннему совершенствованию, преобразованию сердец, обретению смысла жизни. В этом новом состоянии низкое приобретает статус высокого, испачканное оказывается более ценным, чем внешне чистое, «скоморохи и блудницы» — духовно более совершенными, чем пречистые старцы и шейхи.

Все это заставляет нас увидеть в этой газели не просто набор разрозненных этических соображений, а некое художественное целое и, что более важно, определенную систему ценностей. Оригинальность этой газели можно определить и в достаточно конкретных категориях. Несмотря на ее «рассыпанность», слабо выраженную композиционную связь между отдельными бейтами (что повело, в частности, к их произвольным перестановкам и заменам)<sup>14</sup>, в газели существует ярко выраженное единство, которое проявляется в первую очередь в словарном составе произведения.

Обычно газельная лексика распределяется сравнительно равномерно по полюсам добра и зла, отчаяния и надежды, любви и равнодушия жестокой возлюбленной и т. п. — в зависимости от того, каких струн традиционной тематики касается певец газели. При этом семантическое разнообразие лексики оказывается значительным.

Наша газель представляет собой редкостное исключение из правила. Мелодия словно бы сыграна на одной основной струне, и имя ей — благость. Группы слов, несущие семантику благости (и ее естественной оппозиции — неблагости), составляют основное ядро лексики газели. Не подлежит сомнению добродетель основных ее персонажей: Ты (Бог), суфий (Мухаммад), пречистый старец,

мудрецы, чудотворец, шейх в незапятнанных одеждах, друзья, любимые (близкий друг, любимый лик, любимая), красавицы. Одобрительно упоминается богач Карун — обычно символ жадности и страстей, обуревающих «неотесанную душу». Но и среди персонажей, отмеченных негативной семантикой, никто не находится в резкой оппозиции к благим. Это скорее неудачники, жертвы рока: потерпевшие бедствие, нищий, дервиш, Искандар, Дарий. Само слово «враг», как мы отметили, имеет тенденцию к переходу в синонимический ряд слова «друг».

Семантикой благоприятствования и благодати отмечена группа слов: благоприятный (ветер), спокойствие (двух миров), (обитель) доброй славы, благодарность, усердие, благо (пребывания с друзьями). С той же семантикой связаны составные глаголы: снова увидеть, оказать внимание, передать благую весть, улучшить момент, не проявлять высокомерия, пылать ревностно, пояснить. В зону позитивных коннотаций попадают и слова «свеча», «ладонь» (возлюбленной).

Из ситуации бейта 1 мы выясняем, что «скрытая тайна» тоже рассматривалась лирическим персонажем как благо, тогда как ее раскрытие вызывает его горестные жалобы. К словам и словосочетаниям с семантикой неблагоприятности относятся: (денежные) затруднения, (тяжелое) положение, обман и морок, камень; терять сердце, не одобрять, не допускать (в обитель доброй славы), раскрыть тайну.

Вторая по частоте употребления группа винной лексики. Это обозначения вина: вино, дочь виноградной лозы (вар. — горький напиток), мать всех пороков, поцелуй девственницы, эликсир, и связанные с питьем вина: пьянство и веселье, утренняя попойка, круг вина и роз, чаша (Джамшида), чаши, и пьющие персонажи: пьяницы, «мы», Хафиз, и их посредники: соловей, виночерпий. Результатом воздействия вина становятся превращение нищего в Каруна и запятнанная вином хирка.

Мы уже заметили, что одна из тем газели — трансформация вещей и состояний. Момент перехода в другой статус (нищий оказывается богачом, камень — воском) одновременно меняет и оценку: плохое становится хорошим, и наоборот. Однако, для того чтобы осознать, что именно автор считает плохим, а что — хорошим, мы должны понять, как соотносятся оценки газели с нормами; другими словами, шкалу авторских оценок необходимо скоординировать с общепринятыми. Здесь нельзя обойтись без этических представлений суфизма, потому что в то время основная моральная сила признавалась именно за его доктринами. И если мы отказались «извлекать суфийские истины» при рассмотрении газели как художественного целого, то нам не избежать обращения к суфизму при разговоре о ценностях.

Постараемся, руководствуясь контекстом газели, рассмотреть ее основные мотивы с точки зрения объективных и субъективных оценок «плохо» и «хорошо». Начнем с объективных оценок. Трудно

не согласиться с тем, что независимо от взглядов человека объективно хорошим можно считать *попутный ветер, круг вина и роз, любимый лик*. Ничего плохого нет в *чаше Джамшида* и в *зеркале Искандара*; прекрасно проявление милосердия и забота о друге; высокоэтичен открытый поэтом всеобщий закон равновесия — *спокойствие двух миров*; из неценного способен сделать ценное *эликсир*, прекрасны *добрая весть* и *дар возвращать к жизни*, а также *добродетель*, облаченная в *незапятнанные одежды*.

И наоборот, объективно плохо застрять на *корабле в море*, дурны *обман и морок*, *быстротечность жизни*, страшен и истинный смысл *отрезвления* перед лицом небытия, объективно тягостен вид пришедшего в *упадок* царства Дария; дурен порок, а уж вино, *мать пороков*, и подавно; плохо быть старцем, от которого *уходит жизнь*, носить *запятнанную вином одежду*, плохо, наконец, если тебя не *пускают в обитель доброй славы*.

Субъективно плохи унижительность безденежья; огорчения бедности, ждущей подачи; *горькое вино*; предпочтительно не афишировать, что тебя *не пустили* в обитель доброй славы. Плохо *высокомерие* — тебе желают добра. К личным горестям, не имеющим универсального значения, можно отнести и *пятна вина* на одежде, чистота которой должна свидетельствовать об успехах на пути благочестия.

Но есть многое, что субъективно хорошо для лирического персонажа газели. Это мир радостей, которые суждены лично ему, а значит, и тому, кто отождествляет себя с лирическим персонажем, с его духовными исканиями, сопереживает все коллизии, выпавшие на его долю, т. е. читателю. Остановись, прерви безумный бег жизни, взывает поэт, используй благоприятный миг, чтобы сделать добро! Постигни истину, открывающуюся тебе в пении соловья! Верь, ты дождешься знака внимания от возлюбленной! Приобщись к открывшимся перспективам гармонизации мира, будь благороден с другом и терпим к врагу! Проникни в истинный смысл преодоления трудностей, стань свободен, поднимись над мирскими заботами! Это удастся, если, подобно современникам поэта, ты поймешь метафорический строй рассуждений о вине, веселье и пьянстве. И результат любовного чувства — тоже часть суфийской доктрины любви, ибо все те случаи трансформаций, о которых говорится в газели, на самом деле сводятся к одному — к любви. Любви дано менять суть вещей — «она светильник, преобразующий тьму в свет, она делает сердца мягкими (*наرم*), а жизнь согревает (*гарм*), и вражду делает дружбой, и ненависть — любовной страстью... и костер обращает в цветник». Так сказал моулана Руми и добавил: «А без любви и воск становится железом»<sup>15</sup>!

В бейте 1 газели жалоба на потерянное сердце и на раскрытие тайны носит субъективно отрицательный характер, однако с точки зрения суфизма потеря сердца — благо, ибо потерять его — значит влюбиться, стать на путь стремления к Другу:

Познание сущности любви в суфизме трактуется часто как «раскрытие скрытого за завесой», как проникновение в тайну.

Следовательно, в самом факте «раскрытия тайны» содержится метафора самопознания, вступления на Путь. И тем не менее мы должны считаться с чувствительностью лирического персонажа, с его явной боязнью и нежеланием огласки.

Потеряв сердце, т. е. влюбившись, посвятив себя по суфийским канонам божественной любви, влюбленный, прозрев, способен проникнуть в суть вещей, в суть перемен и превращений, открытых любящему сердцу. Как свидетельствует выше Руми, такие перемены объективно ведут к добру и благу. О понимании этого факта Хафизом говорит и слово «измени [предопределение]» — ключевое слово бейта, к которому сходятся силовые линии всей газели. Сам бейт «В обитель доброй славы нас не пустили, если Ты не одобряешь этого, измени предопределение» — нукта, ключевой бейт всего стихотворения.

Только в этом бейте рок назван своим именем, и только слово *никнами* («добрая слава») ясно дает понять глубину страхов, преследующих героя, определяет эмоциональный накал бейта 1: «Во имя бога [помогите]! Беда мне!»

Антоним слова *никнами* (букв. «доброе имя») — *нам-у-нанг* — «позор» (букв. «имя и позор»). Ославленному закрыт путь в «обитель доброй славы», на долю его остается «дурная слава и позор». Предопределенные, они составляют суть избранной поэтом стези, его выбор и волю — принять страдания.

Автор «Толкового словаря поэзии Хафиза» отмечает одну важную особенность: «Хафиз по большей части использует суфийские выражения (*истилахат*) и трактует вопросы, связанные с суфизмом, вопреки принятым аналогиям и правилам»<sup>16</sup>.

Поэтому апелляция к чистоте и благодати и их безраздельное господство в словаре газели внутренне противопоставлены «недобропорядочности» лирического героя, порочности его пристрастий и запятнанности его одежд. Однако если рассматривать позор и дурную славу как единственно приемлемый для героя образ жизни, то в этом приходится признать определенную нравственную позицию. Понять ее поможет обращение к особой линии поведения взыскующих истины — маламатиев<sup>17</sup>.

Слово *маламатия* (порицаемое) — производное от арабского корня *л-в-м*. В Коране встречаются два производных от этого корня, играющие важную роль в концепции маламатии. Прежде всего «порицающие»: «...Аллах приведет людей, которых он любит и которые любят его, смиренных перед верующими, великих над неверными, которые борются на пути Аллаха и не боятся порицающих» (5 : 59). Маламатии как раз относят себя к тем, кто не боится порицающих и тем угоден Аллаху.

Другое производное от этого корня встречается в суре «Воскресение» и также играет фундаментальную роль в суфийской концепции воспитания души. Речь идет о *нафс лаввама* —

«душе порицающей» (75 : 2). Суфии придают кораническому выражению смысл «осознающая и порицающая свои недостатки душа».

Наиболее характерной чертой маламатии как направления можно назвать отказ от внешних показных проявлений благочестия, а также стремление к совершению добрых дел втайне от всех.

Внешне маламатии не выделяются каким-либо особым одеянием и остерегаются любого действия, привлекающего к себе внимание людей или отмеченного неискренностью, лицемерием. Некоторые даже воздерживаются от участия в *сама*<sup>6</sup> — суфийских радениях, включающих пение, рецитация текстов, танцы. Отказ мотивирован тем, что в момент их экстатического поведения другие люди могут проникнуть в их внутреннее состояние, как говорит об этом шейх Сухраварди в трактате «Знатоки постижения истины» («Авариф ал-маариф») <sup>18</sup>. При подобной чрезвычайной шепетильности, не позволяющей маламатиям никаким образом привлекать внимание к своим достоинствам, они скорее предпочитают вести себя так, чтобы вызвать порицание окружающих (отсюда и название «порицаемые»).

Однако, как указывает автор трактата «Раскрытие скрытого за завесой» Джуллаби Худжвири: «Есть три вида маламатии. Один — *идти прямо*, другой — *идти к цели* и третий — *отказываться*. Первый образ действия — *идти прямо* — состоит в том, что некто делает свое дело, исполняет религиозные предписания и положенные деяния, но люди порицают и осуждают его за это, и это — путь людей к нему, а сам он ни на что не обращает внимания. Его путь — *идти прямо* и не быть двуличным и лицемерным. И он не боится порицания людей, и во всех состояниях он полагается на самого себя, и, как бы его ни честили, для него это безразлично. А маламатия — *идти к цели* — состоит в том, что, если человек имеет от людей большой почет и становится среди них заметным и ему нравится его высокое положение так, что натура его к этому приспособляется, он должен освободиться от всего и предаться Богу. А маламатия отказа — в том, что ересь и природная необузданность берут верх в натуре человека настолько, что все говорят о пренебрежении им шариатом и об отказе от следования его правилам, но он отвечает: то, что я делаю, — маламатия, и это путь его в самом себе. Это невежество очевидное и безобразие внешнее и такое искреннее желание, каких в эти времена множество, и цель их — отталкивание людей через согласие с ними» <sup>19</sup>.

Тем не менее искренность составляет суть маламатии. Сухраварди особенно ценит это как во взглядах маламатиев, так и в их поведении, полагая, что человек, избравший подобное поведение, сам избран Богом и Его возлюбленной. Однако в маламатии отказа заложено определенное противоречие. Оно состоит в том, что дурной человек, ведущий себя вызывающе, может быть приравнен



к тому, кто совершает душевные подвиги, берет на себя многие тяготы,— это отмечал еще в XV в. Джамии в «Дуновениях дружбы»<sup>20</sup>.

Говоря о разнообразных обязанностях начинающего послушника (*мурида*), автор «Торного пути преклонения» («Мирсад алибад») утверждает, что «15-м качеством» его должно быть следующее:

«Надобно, чтобы по свойствам он был маламатием и по поведению каландаром, но не так, чтобы, ведя себя бесстыдно, считал при этом, что он маламатий,— это целиком и полностью путь шайтана и свидетельствование в его пользу, за такое непристойное поведение людей отправляют в ад. Маламатием он должен быть в таком смысле, что позор, хула и хвала, презрение и восхищение людей были бы для него едины, а их дружбе или вражде он бы не радовался и не огорчался, а относился ко всему безразлично»<sup>21</sup>.

Таким образом, поведение человека в этой системе полностью ориентировано на его собственный нравственный кодекс. Это глубоко скрывающиеся деликатность, порядочность, благородство, искренность и требовательность к себе, благотворительность — словом, полная ответственность за свои действия. Это особый вид душевной работы, как бы исключаящий божественное вмешательство. Так, маламатия можно назвать *мухлисом* — искренним другом — в отличие от суфия. Последний — *мухлас*, избранный, убежище Бога, ибо Бог сам сделал его искренним другом, отмечает Джамии<sup>22</sup>.

Из этого следует, что духовные подвиги совершаются человеком самостоятельно, под собственную ответственность при условии, что он овладел этой «премудростью и искусством». Происходящие при этом чудеса — свидетельствование силы духа самого человека.

«Рассказывают об Ибрахиме Раки,— пишет Худжвири,— что он поведал: в начале жизни я решил отправиться в паломничество к Муслиму Магриби. Когда вошел в его мечеть, он предстоял на молитве и читал *аль-хамд* с ошибками.

“Пропали даром все мои усилия”,— подумал я.

На следующий день хотел я пойти на берег водоема, дабы совершить омовение, но на дороге спал лев, и мне пришлось повернуть назад. Другой лев пришел по моим следам. Я закричал от страха. На мой крик появился Муслим. Увидев его, львы изъявили свою покорность. Он же схватил их за уши и хорошенько оттрепал со словами:

— Ах вы собаки господни! Не вам ли я твердил: не бросайтесь на гостей!

После чего он обратился ко мне.

— О Исхак,— сказал он.— Вы усердствуете в правильном исполнении внешнего для людей, потому что боитесь их, а мы — в правильности внутреннего ради истины, чтобы люди боялись нас».

## Хафиз говорит:

Да падет на нас стыд за власяницу, запятнанную вином,  
Если эти премудрость и искусство мы назовем чудом (*карамат*)»<sup>23</sup>.

С большей долей уверенности можно предположить, что именно этот этический посыл, запечатленный в каждой строке газели и во всем ореоле вызванных ею ассоциаций, в каждом повороте и развитии темы газели, сфокусированный в центральном бейте, избранном для рецитации, оказался тем самым представлением, которое, вспыхнув в сознании индийского бадшаха, заставило его вернуться к нормам человеческой, земной нравственности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Более подробно об этом см.: Пригарина Н. И. Прозаическое предисловие Икбала к маснави «Тайнства личности». — Литературы Индии. М., 1988; «Икбал. Статьи» (пер. с урду Н. Пригариной). — Степаняц М. Т. Философские аспекты суфизма. М., 1987.

<sup>2</sup> См. статью Н. Б. Кондыревой в настоящем сборнике.

<sup>3</sup> Хафиз. 117 газелей в переводе Германа Плисецкого. Предисл. и коммент. Н. Б. Кондыревой. М., 1981, с. 168.

<sup>4</sup> См.: Идибеков Н. Этика Насриддина Туси в свете его теории свободы воли. Душ., 1987.

<sup>5</sup> Там же, с. 34.

<sup>6</sup> При написании статьи были использованы следующие издания: Диван-е Хадже Хафиз ба мукубиле-йе чехардах матн-аз кохантарин нусхеа-йе моуджуд дар джахан аз Парвиз Нател Ханлари (Диван Хадже Хафиза на основании сравнения четырнадцати древнейших в мире рукописей, изд. Парвиза Натела Ханлари). Тегран, 1359 г. х. (далее — *Ханлари*); Диване Хадже Хафиз ба эхтемам-е Назир Ахмад ва Мухаммад Реза Наини (Диван Хадже Хафиза, изд. Назира Ахмада и Мухаммада Реза Наини). Тегран, 1971 (далее — *Наини*); Зобде-йе Диван-е Хадже Хафез-е Ширази, аз Форуги (Сливки дивана Хадже Хафиза Ширази). Тегран, 1360 г. х. (далее — *Форуги*); *Хофез Куллиёт*. Мураттиби китоб Ч. Шанбезода. (Полное собрание произведений Хафиза, сост. Дж. Шанбезода). Душ., 1983 (далее — *Шанбезода*). Издания Ханлари и Наини являются текстологическими и учитывают максимум авторитетных старейших рукописей и изданий. Текст «117 газелей» и комментарий Н. Б. Кондыревой опирается на издание Анджави. Использованы также следующие комментарии (*шархи*) с приведением полного текста газели: Шарх-е Суди бар Хафез, тарджоме-йе Исмаат Саттар-заде (Шарх Суди на Хафиза, перевод Исмаата Саттар-заде). Тегран, 1341 г. х. (далее — *Суди*); Бадр аш-шорух, мосаннеф Хазрат моулана Бадр-аддин-сахеб Акбарабади (Венец толкований, автор Бадраддин Акбарабади). Дели, 1361 г. х. (1904) (далее — *Бадр*); Гандж-е мурад, невеште ва таалиф Сирус Ниру (Сокровище подразумеваемого смысла, написал и составил Сирус Ниру). [Б. м.], 1366 г. х. (далее — *Гандж*).

Число бейтов в использованных нами изданиях колеблется от 11 до 14. В переводе Плисецкого (согласно Анджави) — 14, в Бадр, Суди, Шанбезода — 13, в Ханлари, Наини — 12. Не вошедшие в перевод два бейта указаны у Ханлари и Наини.

<sup>7</sup> Бадр указывает, что арабские стихи в бейте — аллюзия бейта арабского поэта Имру' бин Кульсума.

<sup>8</sup> Хаджи Кавамаддин Хасан — везир времен правления Абу Исхака Инджу (1343—1353), покровительствовавший Хафизу.

<sup>9</sup> Предпосылки такого взгляда, возможно, кроются и в предшествовавшей традиции. Так, автор «Қабус-наме» Унсуралмаали в 29-й главе своего сочинения после перечисления всех возможных способов борьбы с врагами заключает: «Но и к другу и к врагу будь великодушен, и из-за проступков людских не раздражайся... и соблюдай путь великодушия, чтобы всегда быть удостоенным похвалы». Ср. также бейт Саади: «Хами та бараяд ба тадбир кар/ Мудараи душман ник аз карзар» («Если дойдет до дела,/ Учтивость с врагом лучше, чем сражение»).  
<sup>10</sup> Фарханг-е аш'ар-е Хафез ба эхтемам-е Али Раджаи Бухарай (Словарь поэзии Хафиза, сост. Али Раджаи Бухарай). Тегран, 1358 г. х., с 62 (далее — *Фарханг*).

<sup>11</sup> Шах Шуджа — правитель из династии Музаффаридов (1358—1385), тюрк по происхождению. Гандж относит эту газель ко времени правления Шаха Шуджа. Поэтому вариант «Турчанки (тюрки), говорящие на парси, дарят жизнь...» может действительно быть связан с этим персонажем, вследствие чего бейт следует считать панегирическим. В этом случае отпадает (как анахронистическая) трактовка бейта 6 в качестве панегирика.

<sup>12</sup> *Фарханг*, с. 254.

<sup>13</sup> Там же, с. 114.

<sup>14</sup> Порядок бейтов в разных изданиях расходится очень заметно. Если взять за точку отсчета текст Ханлари, то с учетом дополнительных двух бейтов (13, 14) в остальных изданиях картина оказывается следующей:

Наини: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 12 (*макта*).

Бадр: 1, 2, 5, 7, 6, 3, 9, 8, 11, 10, 4, 14, 12.

Суди: 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 11, 12.

Форуги: 1, 2, 6, 7, 8, 5, 14, 11, 9, 10, 12.

Шанбезода: 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 5, 11, 12.

Гандж: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Анджави: 1, 2, 6, 3, 7, 4, 9, 5, 10, 13, 11, 14, 8, 12.

См. также подобный «пересчет» у Ханлари по остальным текстам.

Из этого разнобоя вытекает ряд очень интересных последствий, в частности ослабленность роли композиции газели. Некоторые объяснения этого факта можно найти в выявленной в ходе анализа однородности семантики словаря, повторяемости «на разные лады» ограниченного числа поэтических тем (*мазмун*).

<sup>15</sup> См.: *Фарханг*, с. 14.

<sup>16</sup> Цит. по: *Фарханг*, с. 590.

<sup>17</sup> О влиянии на Хафиза хорасанских маламатиев см.: *Фарханг*, с. 204.

<sup>18</sup> Цит. по: *Фарханг*, с. 101.

<sup>19</sup> Цит. по: *Фарханг*, с. 102.

<sup>20</sup> *Schimmel A. Mystical Dimensions of Islam. Chapel Hill, 1978, с. 87 (Schimmel).*

<sup>21</sup> Цит. по: *Фарханг*, с. 100—101.

<sup>22</sup> *Schimmel*, с. 87.

<sup>23</sup> Цит. по: *Фарханг*, с. 576.

**Н. Б. Кондырева**

### **ДОЗВОЛЕННАЯ МАГИЯ**

В середине 70-х годов мы с моим другом, поэтом и переводчиком Германом Плисецким, много работали над газетями Хафиза: я делала подстрочники и комментарий для поэта, Плисецкий превращал подстрочник в русский стих, я критиковала, мы яростно спорили, я снова комментировала, корректировала и «просвещала», а Плисецкий (как мне казалось, просто чтобы отвязаться от меня) иногда вдруг спрашивал: «А вот скажи: какое стихотворение в русской поэзии лучше всех?» (Ответ: «Пророк» Пушкина.) Или: «Какая самая прекрасная строка в русских стихах?» (Ответ: «Сквозь туман кремнистый путь блестит...») По правде говоря, я здорово злилась, когда раздражались эти незапланированные викторины: во-первых, теряем попусту золотое время, а во-вторых, почему, собственно, «Пророк» (хотя я тоже люблю его), а не «О подвигах, о доблестях, о славе...», например? Почему «Сквозь туман кремнистый путь блестит», а не «Я по первому снегу бреду, / В сердце ландыши вспыхнувших сил»? Я в принципе против непре-рекаемых оракулов и непогрешимых оценок!

Прошли годы, издательство затеяло новый перевод наследия Рудаки, да, видно, не под счастливой звездой: не идет работа. Несколько хороших поэтов по разным причинам отказались от перевода, один заказанный и уже представленный вариант не удовлетворял требованиям издательства, а переделывать его автор не захотел. И вот, передавая подстрочник очередному кандидату и произнеся надлежащие напутственные слова, я вдруг (с удивлением) услышала собственный голос: «А это — лучшее стихотворение на персидском языке во все времена, прошу обратить на него особое внимание». Что это — подсознание работало? Или таинственная Муза нашептала?

Неудивительно, что, когда мне предложили написать статью для этого сборника, как раз воплощающего идею уникального факта в искусстве, я сразу решила остановиться на стихотворении Рудаки «Бу-йи джу-йи Мулийан».

Рудаки — «Адам поэтов», один из основоположников персидско-таджикской поэзии, он жил и создавал свои произведения в X в., при дворе Насра Саманида. О Рудаки много писали — и в средние века, и в наши дни, и на Востоке, и на Западе,

и у нас в стране (душа которой одновременно принадлежит и Востоку и Западу). Не буду приводить ни «исчерпывающего» обзора научных и прочих трудов, ни списка имен (уж очень их много — от Г. Эте до Л. И. Брагинской): исчерпать эту тему мне не удастся. К тому же исходного материала — подлинных стихов поэта, подлинных данных о нем — сохранилось так мало, что исследователи, в сущности, все время повторяют (с нарастающими искажениями) немногочисленные фрагменты, выстоявшие под сокрушительным натиском столетий, и еще более скудные, однообразные суждения. Я предпочту обратиться непосредственно к названному стихотворению, рассматривая его вместе с преданием, объясняющим обстоятельства его появления. Чтобы ввести читателя в курс дела, ограничусь одной (правда, длинной) выдержкой из замечательного средневекового сочинения «Чахар макале» («Четыре беседы»), написанного более 800 лет назад литератором Низами 'Арузи Самарканди (цит. по: *Низами Арузи Самарканди*. Собрание редкостей, или Четыре беседы. Пер. С. И. Баевского и З. Н. Ворожейкиной. М., 1963, с. 61—63):

«Рассказывают, что Наср ибн Ахмад был лучшей жемужиной в ожерелье рода Саманидов. Дни его власти были апогеем благоденствия этого рода, когда все потребное для величия и силы наличествовало в крайней степени изобилия: сокровищницы полны, войско боеспособно, рабы послушны. Зиму проводил он в столице Бухаре, а на лето переезжал в Самарканд или один из городов Хорасана. И вот в какой-то из годов настала очередь Герата. Сезон весны он провел в Бадгисе, а Бадгис — прекраснейшее пастбище среди пастбищ Хорасана и Ирака. Там около тысячи полноводных речек с травой, каждой из которых хватило бы на целое войско.

Когда верховые животные, вволю за весну отъевшись, вошли в тело и стали пригодными для битвы и ристалища, Наср ибн Ахмад направился в Герат. Он остановился у ворот города в местности Марг-и Сапид и разбил там лагерь. Время стояло весеннее. Дул прохладный ветер, и как раз поспели фрукты Малина и Каруха, подобных которым не достанешь в других местах, а если и достанешь, то не по такой дешевке.

Войско встало на отдых. Климат там был прекрасный, прохладный ветерок, изобильный хлеб, избыток фруктов и напоенный ароматом воздух, так что за весну и лето воины полностью насладились жизнью. А когда наступил михрган, и подоспело молодое вино, и расцвели королевский базилик, мята и ромашка, они по справедливости вкусили от блаженной поры молодости и отдали дань весне жизни.

Осень настала поздно, холода все еще не вступали в силу. Виноград достиг поразительной сладости. А в окрестностях Герата можно было насчитать сто двадцать сортов винограда, один слаще другого и приятнее. И среди них есть два сорта, которые нельзя найти во всей Обитаемой четверти земного круга: первый — это

*парнийан*, а другой — *калинджари*: тонкокожий, с мелкой косточкой, сочный, так что в нем, казалось бы, нет и частицы земной природы. Бывает, что у калинджари одна гроздь весит пять манов и каждая ягода — драхму. Черный он, как смола, и сладкий, как сахар. И его благодаря сочности можно съесть много. И разные сорта других фруктов там самые наилучшие.

Когда эмир Наср ибн Ахмад увидел такую осень с ее фруктами, она крайне пришлась ему по душе. Тут начали распускаться нарциссы. В Малине обработали кишмиш и коринку, развесили виноград на веревках и наполнили все амбары.

Эмир со своим войском передвинулся в те два поселения, что носят названия Гуре и Дарвазе. Там они увидели дома, из которых любой был подобен высокому раю, и возле каждого дома — сад и бустан с подветренной северной стороны. Здесь они остановились на зиму. Из Сиджистана стали поступать мандарины, а из Мазандарана — апельсины, так что зиму они прожили в совершенном благоденствии.

Наступила весна. Лошадей отправили в Бадгис, а лагерь разбили в Малине, посреди двух речек. И когда снова пришло лето, эмир Наср сказал: „Куда нам ехать летом? Ведь лучше этого места и быть не может! Поедем осенью”. А когда пришла осень, сказал: „Осень проведем в Герате и поедем”. И так сезон за сезоном он все откладывал, пока не прошло четыре года, ибо то было лучшее время благоденствия Саманидов, мир процветал, государь не знал врагов, войско было покорным, а судьба — благосклонной. При всем этом люди истомились, и подступила к сердцу тоска по родине. В падишахе они не видели желания трогаться с места: в голове его — только климат Герата, а в сердце — любовь к Герату.

В разговоре он сравнивал Герат с раем и превозносил его больше, чем китайских кумиров. Они знали, что у него в мыслях и эту весну провести здесь.

Тогда начальник войска и вельможи государства пришли к уstadу Абу Абдаллаху Рудаки. А для падишаха среди его приближенных не было никого влиятельнее и приятнее для беседы. Сказали: „Мы дадим тебе пять тысяч динаров, если ты придумаешь средство, чтобы падишах сдвинулся с этой земли. Потому что сердца наши заполнила тоска по детям, и души наши готовы покинуть тело от страстного желания увидеть Бухару”.

Рудаки согласился, ибо он постиг биение пульса эмира и изучил его темперамент; поэтому знал, что прозой на него не повлиять, и обратился к поэзии. Он сочинил касыду и утром, когда эмир опохмелялся, вошел к нему и сел на свое место. И когда музыканты умолкли, он взял чанг и в ладу *'ушшак* запел эту касыду».

(Здесь я прерву цитату и вместо поэтического перевода Г. И. Алексеева, недавно умершего ленинградского поэта и художника, приведу оригинальный текст по изданию Саида Нафиси и собственный подстрочный перевод):

1. Аромат ручья Мулийан все доносится [до меня], милый друг на память все приходит.
2. Песок [реки] Аму при всей трудности пути [через] него шелком под ноги мне стелется.
3. Вода Джейхуна от радости [видеть] лик друга по грудь нашим буланым скакунам взмывает.
4. О Бухара, радуйся, долго живи: князь [твой], довольный тобой, возвращается!
5. [Ведь] князь — луна, а Бухара — небосвод: луне всегда по небу ходить!
6. Князь — тополь, а Бухара — плодовый сад: тополю всегда быть при плодовом саде.

Восхваления и воспевания пользу приносят — если они казне урон наносят.

А Низами 'Арузи продолжает:

«Когда Рудаки дошел до этого бейта (имеется в виду бейт 6. — Н. К.), эмир почувствовал такое волнение, что поднялся с трона, как был без сапог, вложил ноги в стремя скакуна, приготовленного у ворот, и помчался в Бухару. Так что шальвары и сапоги почти два фарсанга везли за эмиром следом, до Буруна, и только там он надел их на ноги и ни разу не натянул поводья до самой Бухары».

Эта красивая легенда не только поэтична: по-своему она очень убедительна и даже назидательна. Я привела ее почти полностью, поскольку совсем немного памятников поэзии сохранилось навеки в такой блистательной рамке, вместе с тем выполняющей роль «свидетельства» о законном первом месте. Правда, дошли до нас только приведенные семь бейтов (порядковый номер последнего, отделенного мною отточием, неизвестен, средневековые источники, например Доулат-шах, сообщают лишь, что вообще-то касыда эта — длинная). Диван Рудаки, как известно, полностью не сохранился, произведения его по фрагментам извлекались из различных источников. Но все они, говоря о «Бу-йи джу-йи Мулийан», либо повторяют предание, изложенное Низами 'Арузи (и содержащее высокую оценку стихотворения), либо приводят отдельные бейты из этого стихотворения как пример высокого поэтического мастерства.

Итак, легенда (или опозитизированный исторический факт?) утверждает волшебную силу стихов Рудаки. Конечно, что-то в ней есть от древних представлений о поэте как о кудеснике и чарошее, но вместе с тем Низами 'Арузи склоняется, видимо, к рационалистическому объяснению этого феномена — поразительного успеха миссии Рудаки. «Рудаки... постиг биение пульса эмира и изучил его темперамент, — пишет он, — поэтому... и обратился к поэзии». Немного далее он, назвав Рудаки «великим», отмечает, что никому не удалось сочинить «ответа» на касыду Рудаки (на этом замечании я еще остановлюсь), и перечисляет искусные приемы, использованные автором в одном лишь последнем бейте. Попробуем пойти по стопам Низами 'Арузи, и в первую очередь разобраться

в поэтических изобразительных средствах, привлеченных Рудаки: ведь именно они делают поэзию.

Начну с ритмического строя. Низами 'Арузи сообщает, что Рудаки запел «в ладу 'ушшак», а потом взял «немного ниже». Вроде бы ясно, но не совсем. Известно, что 'ушшак — один из двенадцати ладов «арабо-персидской диатонической гаммы», возможно восходящей к глубокой древности. Однако трудно с уверенностью судить, определяется ли ладом жанр и образный строй произведения. Фаррохи (XI в.), похоже, считал 'ушшак подходящим для газелей; автор «Кабус-наме» (XI в.) называет его в ряду менее торжественных ладов, чем, например, *хусравани* и *раст*, но этого мало для характеристики лада; Джамии (XV в.) останавливается на этом ладе подробнее, но ведь Джамии писал на пять веков позднее. А выбор лада — момент очень важный: стихи исполнялись под музыку, Рудаки же, как отмечают многие (вплоть до Доулат-шаха), был музыкантом-виртуозом. Метр стихотворения — рамал (мусаддас, махзуф, т. е. шестистопный — в расчете на бейт — с усеченной третьей стопой): — ◡ — | — ◡ — — | — ◡ —

По мнению средневековых теоретиков стиха (Насир ад-Дин Туси, Хусайн Ва'из Кашифи, Сайфи), рамал в шестистопной форме распространен у арабов, персы же предпочитают восьмистопную разновидность. Однако на слух метр воспринимается как естественный и плавный, хотя и незатейливый. Строка короткая. Радиф (повторяющиеся слова, стоящие после рифмы): *āyād hamī*, т. е. 3-е лицо длительной формы настоящего времени глагола *āмадан*. Глагол полисемантичен, и передать здесь все случаи его употребления одним русским глаголом невозможно даже в подстрочном переводе. Длительность (здесь скорее постоянство, обычность действия) выражена при помощи частицы *hamī* (архаическая форма, позднее от нее осталось лишь *mī*), которая в отличие от обычной позиции перед спрягаемой частью глагола вынесена назад и завершает собой каждый бейт (в первом и в последнем бейтах — каждое полустушие). Архаический вариант частицы *hamī* сразу ассоциируется у иранца с такими словами, как *хамйше* — «всегда», «постоянно» или *хаме* — «весь», «всё». Рифма *-ан* очень звучная, звонкая (касыда, естественно, представляет собой монорим, где рифмуются концы бейтов, т. е. четные строки).

Теперь время переходить к анализу внутренней организации стиха, но тут нас ожидает новая (возможно, непреодолимая) трудность: как характеризовать средства художественной выразительности иноязычной эстетической системы? Очевидно, в рамках критериев, этой системой созданных. К моменту выхода Рудаки на арену поэтического творчества нормативную поэтику в персидско-таджикской литературе можно считать уже разработанной. Не составит особого труда перечислить, где и какая поэтическая фигура им употреблена; собственно, начало такому перечислению положил тот же Низами 'Арузи (с. 64): *мутабик* (уподобление),



*мутазад* (противопоставление), *мураддаф* (введение радифа), *байан-и мусавват* (объяснение общности), *азубат* (лаконичность), *фасахат* (красноречие), *джазалаат* (законченность) — все это Низами 'Арузи находит в последнем бейте. Сюда же можно добавить *хусн-и макта'* — для последнего бейта, *хусн-и матла'* — для первого, там же — *мусарра'*, *тарси'*, *тарси' ма'а-т-таджнис*, *таджнис-и тамм*, *тадмин ал-муздавидж*, различные виды *исти'ара* и т. д. Но боюсь, что такой реестр, как его ни расписывай, мало что даст русскому читателю (разве что Н. Ю. Чалисовой, специалисту в этом вопросе). Ведь самый полный список иноязычных технических терминов еще отнюдь не содержит в себе оценочного элемента. Во всяком случае, для неиранского читателя, не владеющего кодовым ключом, подобный список остается пустым набором слов. Подлинного анализа этих терминов, увязанного с литературным контекстом, никто не проводил, и партизанские наскоки в данном случае имели бы не больший эффект, чем прыжки снаружи, под крепостной стеной, с целью разглядеть внутреннее убранство княжеского дворца.

М.-Н. О. Османов в своем монументальном труде «Стиль персидско-такжикской поэзии (IX—X вв.)» пошел другим путем: в ходе сопоставительного анализа огромного фактического материала попытался выявить семантические и поэтические связи элементов текста, установить типы сравнений и метафор, даже изобразить графически «поэтические поля». Симптоматично, однако, что стихотворение «Бу-йи джу-йи Мулийан» он упоминает (насколько мне удалось обнаружить) лишь один раз (с. 84), говоря о сочетании в образе *мамдуха* «пластичности и динамичности». Разумеется, М.-Н. О. Османов ставил перед собой совсем иную задачу, далекую от доказательства совершенства рассматриваемого стихотворения (иначе мне бы не пришлось, возможно, писать эту статью). Но, к сожалению, представляется, что здесь использовать его метод никак невозможно. Предположим, я нарисую схемы (какие — пока не знаю), определю в процентах долю сравнений и метафор, подсчитаю частотность употребления тропов — в рамках моей проблемы это приведет лишь к абсурду.

Быть может, следует зайти с другой стороны: предложить читателю поверить мне на слово, что рассматриваемое стихотворение, такое звучное и прекрасное в оригинале (и такое немое и мертвое в подстрочном переводе!), вовсе не перегружено средствами поэтической выразительности, оно не вычурное, не сложное, а ясное и светлое. Возможно, в этом и есть разгадка. Родник чистой, подлинно народной поэзии, исполненный благородной простоты (кстати, о простоте, благородной или величавой, пишут крупнейшие специалисты: С. Нафиси, М.-Н. О. Османов, И. С. Брагинский), начало всех начал. Тем, дескать, Рудаки и хорош, что прост, — он ведь народен. Справедливо? Пожалуй, нет, всего лишь банально, как всякое общее место. К тому же здесь возникает и некоторая терминологическая путаница. С. Нафиси,

говоря о простоте, подразумевает *сахл-и мумтани* — «недоступную простоту», достигаемую совершенным талантом и не менее совершенной техникой, которая, однако, не должна быть заметна; И. С. Брагинский в основном имеет в виду так называемую народную простоту, понятие вообще внелитературное, а А. Мирзоев, например, пытается как-то совместить то и другое. Мера простоты — величина относительная, вне времени и исторического контекста она не существует, а главное — в данном случае ничего не объясняет. Абсолютным эстетическим критерием простота служить не может — как же тогда расценить более поздние и совсем не простые гезели Хафиза? Или Руми, чьи экстатические гимны (я имею в виду так называемый «Диван Шамса Табризи») практически непереводаемы: одни — из-за сложной суфийской символики, другие — из-за чуждого всем, не имеющим чести быть суфиями, мистического восторга перед повторением сакраментальных возгласов. Далеко не прост и Рудаки.

Мне представляется, что наиболее продуктивным путем оценки в данном случае будет образно-содержательный анализ. Это направление подсказывает нам Низами 'Арузи, когда говорит, что Рудаки знал характер своего властелина, его психологию. О необходимости неразделимого подхода к форме и содержанию говорил и великий русский критик В. Г. Белинский... Правда, за последнее время многие наши исследователи очень увлеклись всевозможными «точными» методами, попытками «алгеброй поверить гармонию». Но вместе с тем после всех этих компьютерных игр (которые в большинстве случаев оставались лишь «игрой ума»), после этой интеллектуальной разминки возникло сначала робкое, а потом все более нестерпимое желание вернуться к «хорошо забытому старому». Именно так, по старинке, я попробую разобраться в тексте Рудаки.

Мне кажется, что легенда разворачивает перед нами довольно стройную картину авторского замысла (даже, если угодно, «социального заказа») и его воплощения. Как поэту добиться, чтобы эмир пожелал вернуться домой, в Бухару? Звучный и мелодичный «запев» (*матла'*, т. е. бейт 1) — плавный, как говорят иранские знатоки стиха, а это высокая похвала, — привлекает к себе внимание удивительно тонким сочетанием конкретного начала с метафорическим, образным. «Тянет запахом воды Мулийана» — всего только, никаких прикрас, но воображение уже рисует тысячу образов, «вспоминается „милая”», а «милая» эта кто? Загадка? Кокетливая тайна? Нет, поэт специально делает паузу, чтобы затем снова начать, — и тайна сразу разъясняется. Милая, «нежный друг» — это вовсе не супруга или наложница эмира (надо полагать, его гарем был при нем, в Герате) и уж, конечно, не возлюбленная Рудаки, а сама Бухара, родной дом, «любимый город». Вот та нота, которая служит камертоном ко всему произведению. А дальше короткие, скупые (что там ни говори о поэтических фигурах) строки, где, казалось бы, не развернешься:

два бейта о дороге, один — о ликовании Бухары, еще два (не такие уж замечательные, на вкус современного европейского читателя) — о единстве и соответствии друг другу стольного града и государя. Словом, как тут не вспомнить М. Ю. Лермонтова:

Есть речи — значенье  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможно.  
Как полны их звуки  
Безумством желанья!  
В них слезы разлуки,  
В них трепет свиданья.

Вернемся, однако, к Рудаки. Какой простор для «сопереживания», «соучастия» слушателя (в данном случае вполне определенного слушателя — эмира Насра) предоставляют эти строки! А «соучастие» — основной закон искусства. Рудаки несколькими штрихами оживляет в памяти эмира дорогу — нелегкую, даже утомительную, но эмир — мужчина, его эти трудности не устроят. Сыпучий прибрежный песок, в котором вязнут ноги княжеского скакуна, преобразается в шелковый ковер, бурная вода мутного потока, захлестывающая и коня и седока, оказывается, плещется от радости видеть лицо возлюбленного монарха... Это ведь холодным взором видишь — поэтическая гиперболла, а доведись услышать такие вдохновенные слова, сам поскачешь за тридевять земель, раз уж «любимый город» только и живет надеждой на скорое возвращение князя! Не случайно, видимо, Рудаки после распевного, очень полногласного и чуть элегического первого бейта «берет немного ниже» (по словам Низами 'Арузи) — ему нужно перейти к динамическому описанию пути в Бухару, сделанному как бы на скаку, насыщенному скоростью движения. Энергия стиха передается слушателю, побуждает его к действию. Важно отметить, что метр при этом не меняется — по правилам персидско-таджикской просодии это решительно невозможно. Смена внутреннего ритма осуществляется за счет изменения звукового состава, отказа от глубокого музыкального параллелизма первых строк, за счет смены лексики — и вот вместо мелодии «эоловой арфы» мы явственно слышим цокот копыт летящего во весь опор коня.

Теперь надо закрепить достигнутый эффект. Наср ибн Ахмад не только отважный всадник, рыцарь, он еще и государь, на котором лежит ответственность за благоденствие подданных, за процветание столицы в первую очередь. (Вся психология и князя и поэта еще несет на себе явные следы дофеодального, мифологического мышления с этой непонятной нам «нерасчлененностью» представлений, с уходящими в глубокое прошлое метафорами-символами). Вот и получается (естественно и непреложно), что эмир — луна (русский эквивалент был бы «солнце»; ср. «Владимир-солнце пировал»), а небо-то — Бухара, значит, по-

жалуй, государь, в Бухару. Эмир — тополь (или «кипарис», хотя я сомневаюсь, чтобы в Бухаре росли кипарисы, но, возможно, в X в. росли), т. е. стройный и благородный, смелый и свободный (это все расшифровка очень широкой семантики образа кипариса в персидско-таджикской литературе), а тополь-кипарис, хоть сам и не приносит (съедобных) плодов, непременная принадлежность, страж *бустана* (плодового сада). В представлении иранцев, тополь всегда осеняет и охраняет сады, цветники, живительные воды ручьев. Там его место, его долг и судьба.

Таким образом, пробудив в эмире ностальгию, Рудаки взывает (и очень искусно) к высокому гражданским чувствам его. Как известно, Саманиды вообще были большими патриотами (даже националистами) — недаром именно Саманидам адресовал Фирдоуси свою великую поэму, апофеоз национальной гордости. Видимо, Рудаки тоже прекрасно понимал, где находится ахиллесова пята эмира Насра. Не случайно, что сохранившиеся строки стихотворения совершенно лишены (за исключением одного слова в макта' — завершающем бейте) арабизмов (в других произведениях Рудаки они далеко не редкость) — здесь все родное, исконное, первозданное. Это «святые» слова, которые «узнаешь повсюду», звук которых просто не может оставить равнодушным.

Напомню еще раз и о том, что Рудаки подкреплял действие стихов музыкой, а примерами ее завораживающей и могучей силы полна история всех времен и народов (от коварных действий сирен и Лорелеи до разрушительных по результатам выступлений музыкальных кумиров наших дней).

Итак, массированная атака на чувства и разум эмира увенчалась успехом, Рудаки получил обещанную награду (даже в двойном размере), а нам остались несколько строчек, свидетельствующие о том, какого высокого уровня достигало в X в. поэтическое искусство, эта «дозволенная магия», по выражению более позднего поэта 'Али Ширази. (Известно, что в средние века колдовство и магия жестоко преследовались: в христианском мире колдунов и ведьм сжигали, в мусульманском — обычно побивали камнями. Но поэзия считалась «разрешенным» волшебством, достойным поощрения, хотя пророк Мухаммад и сказал: «Самые прекрасные из поэтов — самые лживые из них».)

«Магия» и гений Рудаки реализовались в строгом композиционном единстве стихотворения (возможно, что время, поглотившее другие бейты некогда длинной касыды, тоже внесло сильный вклад), в гармоническом сочетании формы и содержания, породившем совершенную красоту, идеал, в котором нет ничего лишнего.

Понимали ли современники (и более поздние почитатели), в чем секрет успеха Рудаки? Кажется, да: об этом свидетельствует само возникновение и существование легенды. И вместе с тем явно не понимали до конца, так как пытались (хотя и редко) соревноваться, создавать «ответы» на касыду Рудаки. Низами 'Арузи

рассказывает о неудачной попытке Му'иззи, выдающегося поэта XII в., создать такой «ответ». Не слишком преуспел в своем «ответе» и Санаи — другой знаменитый стихотворец XII в. Пожалуй, причина этих неудач понятна. Она кроется не только в несоизмеримости талантов, но и в нежелании (или в неумении) авторов «ответов», соблюдавших все формальные требования (метр, рифму, радиф, как у Рудаки), понять главное — ситуативность стихотворения Рудаки и его гражданственность, которые как раз и обусловили, вызвали к жизни все элементы формы. Без этого содержания «отливка» поэтов-соревнователей оставалась пустой, безжизненной, словно посмертная маска.

А еще через два века, как свидетельствуют стихи великого лирика Хафиза, патриотическое содержание касыды Рудаки, сложившего, в сущности, гимн Бухаре, оказалось окончательно стертым, утраченным. Осталась лишь традиционная, немного наивная, немного загадочная прелесть слов, которые Хафиз включает в одну из своих газелей (№ 461 по изд. П. Н. Ханлари):

3. Давай помянем ту самаркандскую турчанку,  
Весть о встрече с которой доносит «аромат ручья Мулийан».

Ну что ж, в поэзии каждый находит то, что ищет. Круг образов Хафиза пронизан любовью к Ширазу, ностальгическими воспоминаниями о Шахе Шоджа', Бухара как символ родины ему уже не нужна (хотя, конечно, и здесь на заднем плане можно увидеть изящную переключку: Самарканд — Бухара, самаркандская турчанка — Шах Шоджа' — Наср Саманид).

Чем больше лет миновало, тем крепче забывалось, что «Бу-йи джу-йи Мулийан» не газель, а касыда: победило поверхностное прочтение первых бейтов, упоминавших о «друге», «подруге» — неизменных атрибутах любовной лирики последующих веков персидской поэзии. Такая трактовка в известной степени определила оценку этого стихотворения европейскими и русскими читателями. Многим западным востоковедам стихи Рудаки вообще казались пресными: они сравнивали их — через века, вне исторической обстановки и литературной традиции — с более изысканной (как им казалось) поздней поэзией. В России Рудаки обрел некоторую популярность уже в советское время, в основном благодаря трудам таджикских ученых (так и хочется сказать: просветителей), таких, как С. Айни, А. Мирзоев. Но, выступая в духе времени, эти ученые больше всего подчеркивали «народность» Рудаки, понимаемую весьма однобоко. Разумеется, для таджиков стихи Рудаки — факт родной поэзии, ассоциативные связи которой стали уже почти генетической информацией. Впрочем, возможно, что тут я преувеличиваю — мне очень хотелось бы, чтобы так было. В действительности же «распалась связь времен», сплошь и рядом носители языка не могут априорно считаться носителями культурной традиции. Очень образно свидетельствует об этом И. Друцэ в пьесе «Святая святых»: солдат-ветеран, ныне пастух,

чувствуя приближение смерти, просит сына своей постаревшей подруги передать ей, чтоб готовилась встречать его с новыми ведрами, да свежими калачами, да нестиранными, новыми льняными полотенцами. По ритуалу все эти предметы окружают в доме покойника. Но молодому человеку уже чужды эти иносказания, он спешит сообщить матери горькую весть, полагая, что принес весточку добрую...

Что же в таком случае сказать о переводах и переводчиках, которые призваны служить проводниками специфики национальной культуры в иной среде? Я не открою ничего нового, если напомним, что поэт — переводчик «с восточного» работает по подстрочнику. Правда, некоторые профессионалы знают десятка два «восточных» слов, почерпнутых в творческих командировках по республикам, но легко путают, какие из них с Кавказа, а какие — с Памира. Подлинные же литературные и культурные традиции остаются для них, а следовательно, и для читателя тайной за семью печатями (говорю об этом уверенно, так как много работала с поэтами-переводчиками, притом с хорошими). Так и получилось, что все известные мне переводы этой касыды Рудаки (среди них есть и принадлежащие именитым переводчикам — С. И. Липкину, В. В. Левику) ни в коей мере не отвечают оригиналу. Нет в них чудес воображения, нет и адекватной передачи подлинника. Словом, по коням они никого не позовут.

Надеюсь, из моих слов читатель не сделает вывод, что я кого-то скликаю в поход. Просто очень хотелось бы восстановить ту самую связь времен, что оборвалась или вот-вот оборвется. Ведь эта связь — не цепи и не узы, она и нить Ариадны, и живые корни, и пульсирующие жилы, которые питают наши души и сердца. И осуществляется она на волнах памяти (коротких и длинных). Пора переходить на прием.

## Н. Ю. Чалисова

### «КАРАВАН»

Имя Муслихиддина Саади прославлено на всем персоязычном Востоке, а последние два столетия благодаря трудам иранистов и многочисленным переводам на европейские языки «Гулистан», «Бустан» и газели Саади вошли в сокровищницу мировой литературы. Едва ли не самой знаменитой газелью Ширазского соловья, как называют Саади, считается «Караван». Это стихотворение входит в программы иранских и таджикских школ по сей день, непременно включается в хрестоматии по классической поэзии, его знают наизусть, поют, причем не только в традиционной манере, но даже и в «эстрадной» аранжировке. Оно, вне всяких сомнений, принадлежит к шедеврам персоязычной классической поэзии.

Но напомним начальные строки газели в русском переводе, к примеру, К. Липскерова: «О караванщик, сдержи верблюдов! Покой мой сладкий, мой сон уходит. Вот это сердце за той, что скрутит любое сердце, в полон уходит». Другой поэт-переводчик — Цецилия Бану сумела мастерски передать даже размер и ритм стихотворения: «О караван, замедли шаг, покой души моей уходит, // Увозишь милую мою, и сердце вслед за ней уходит». Однако и самый хороший перевод, к сожалению, не дает читателям сколько-нибудь ясного представления о причинах бессмертия этого произведения. Так что, оставив в стороне как неразрешимый вопрос о том, можно ли адекватно перевести шедевр, отметим только, что имя Саади известно всякому образованному человеку, а газель «Караван» в русском переводе на память, кроме узкого круга «посвященных», никто не знает — не запоминается.

Узкий круг, т. е. иранисты-литературоведы, располагает недоступными широкому читателю возможностями познакомиться со стихами в оригинале и насладиться их потрясающей, по выражению И. С. Брагинского, «эмоциональной звукописью», эвфоническим и ритмическим совершенством. А что касается проникновения в образный, поэтический мир — тут исследователи могут прибегнуть к нескольким способам. Первый — простое, миметическое, однозначное прочтение (которым, к сожалению, так часто довольствуются поэты-переводчики). Второй — прочтение в рамках творческой биографии поэта, т. е. посильное приближение

к авторскому замыслу. Третий способ — обращение к средневековым литературно-критическим сочинениям, чтобы выяснить, как оценивали произведение филологи давно прошедших лет, т. е. обращение к рефлексии, к эксплицитно выраженной точке зрения традиции.

А еще об одном способе сам «Сади некогда сказал» в своем «Гулистане». В одну из глав «Гулистана» включен рассказ о том, как в древние времена арабскому царю доложили, что Маджнун сошел с ума от любви, выпустил из рук поводья воли и скитается по пустыне. Царь призвал Маджнуна, выбралил его за отказ от нормального образа жизни, а влюбленный юноша ответил: «Меня за страстную любовь друзья корили, как могли, // Они простили бы меня, когда б увидели Лейли». Царь захотел взглянуть на девушку, ее доставили во дворец, и оказалось, что последняя из рабынь повелителя превосходит ее красотой и прелестью. Маджнун понял разочарование государя и молвил: «О царь, надо глядеть на красу Лейли очами Маджнуна, и тогда ее созерцание до глубины потрясет твою душу». В последних строках проглядывает один из основных принципов современной литературной герменевтики. «Понять текст, — напишет семь веков спустя Г. Г. Гадамер, — значит понять его как слово, которым с нами говорит традиция» [3, с. 17].

И вот, возвращаясь к «Каравану», попробуем проникнуть в механизм зрения Маджнуна, услышать многоголосие традиции, не только по воле авторского замысла, но и по воле поэтической стихии, в рамках которой работал Саади, живущее в его стихах. При этом нашей целью будет не попытка однозначной интерпретации авторского замысла, аргументируемой ссылками на оценки и высказывания средневековых критиков и комментаторов, а скорее попытка найти в тексте газели образно-смысловые потенции, как бы подключающие его к другим текстам данной культуры, уводящие «в пространство традиций».

Хорошо известно, что персоязычный поэт проходил на пути к мастерству длительный путь обучения, причем существенную роль играло накопление литературной эрудиции. Обычно в иранистических работах эта мысль иллюстрируется ссылкой на описание процесса обучения в «Четырех беседах» Низами Арузи (XII в.). Приведем для разнообразия суждение другого автора — ученого-филолога первой половины XIII в. Шамс-и Кайса Рази, старшего современника Саади, также проведшего остаток жизни в Ширазе: «Вслед за тем (т. е. за изучением правил просодии и рифмы. — Н. Ч.) пусть поэт обогатится на славу, зачерпнув из сокровищницы вдохновенных и мастерских творений знатоков сей науки и непревзойденных вершителей сего дела (стихотворства. — Н. Ч.), пусть изучит из конца в конец касыды и кыг'а... из знаменитых и признанных диванов, а также всевозможные стихи, наделенные красотой и прелестью, и направит все усилия мысли на прочтение их и запоминание. Пусть обсуждает и анализирует



подлинными тонкостями перлов слова, с тем чтобы значения и мотивы стихов утвердились в его сердце, а их словесные оформления закрепились в сознании и язык поэта усвоил эти выражения, а их совокупность стала опорой его таланта и побудительной причиной его помыслов. Тогда, ежели добавится его собственное дарование и откроется запруда, сдерживающая его талант, вкусит он впоследствии пользы изучения стихов и выгоды сохранения их в памяти, и его поэзия уподобится роднику с прозрачной водой, питающемуся от великих рек и глубоких ручьев, и целебному напитку из пахучих трав, благоухание которого услаждает душу, хотя состав ароматов остается неизвестным» [6, с. 446—447].

Самое интересное для нас в этом отрывке из «Свода правил поэзии 'Аджамы» заключено в последних строках — это мысль о благоухании с неизвестным составом ароматов. Переведа ее на язык современного литературоведения, мы получим нечто, напоминающее известный тезис Р. Барта о том, что всякий текст связан с другими текстами посредством скрытого, часто бессознательного цитирования отрезков повествования — «анонимных, невыявленных, но тем не менее уже читанных» (цит. по [3, с. 123]). Попытаемся найти эти скрытые цитаты и в тексте «Каравана», имея при этом в виду, что эрудиция поэта в те далекие времена мало чем отличалась от эрудиции «образованного читателя», и можно предположить, что, по крайней мере в современную Саади эпоху, слушатель «Каравана» свободно ориентировался во всей той сумме текстов, о которой пойдет речь ниже. Необходимо только оговориться, что параллели из стихов призваны лишь проиллюстрировать величину и наполненность «герменевтического круга» для анализируемого текста, раскрыть неявные, но возможные образно-смысловые оттенки, а вовсе не предложить коллегам-иранистам новые и неожиданные варианты перевода.

Текст газели в настоящее время не имеет канонической формы и существует в разных версиях, от восьми до тринадцати бейтов. Обратимся к тегеранскому изданию 1955 г. (590 с.), включающему наиболее распространенный вариант, и дадим его подстрочный перевод:

- (1) О погонщик каравана, замедли шаг, ведь это покой моей души уходит, // и сердце, что было моим, с пленившей его уходит.
- (2) Я остался, покинутый ею, несчастный и страждущий из-за нее, // словно бы и вдали от нее острия (ее взглядов) до костей моих доходят.
- (3) Сказал себе: хитростью да колдовством я скорю внутреннюю рану. // Но не скрывай ее, ведь кровь через мой порог уходит.
- (4) Задержи паланкин, о погонщик, не торопи караван, // ведь из-за любви к тому уходящему кипарису от меня будто жизнь уходит.
- (5) Она удаляется все быстрее, я пью яд одиночества, // не спрашивай больше о моих приметах, ведь примета сердца моего уходит.
- (6) Отвернулась от меня надменная подруга, оставила мне не жизнь, а муку, // я полыхаю, словно жаровня, и дым [скорби] из головы моей выходит.

- (7) Пусть она несправедлива, пусть нарушила клятву, //  
вспоминания о ней я храню в груди, и они с языка моего сходят.
- (8) Вернись, утешь мой взор, о нежная, пленившая сердце, //  
ведь смятенные мое и плач с земли под небеса уходят.
- (9) Всю ночь до утра я не сплю, ничьих советов не слушаю, //  
своим путем бреду без цели, ибо поводья из рук моих уходят.
- (10) Сказал себе: зарыдать бы, да так, чтобы верблюд, подобно ослу, увяз  
в глине. //  
Но и того не смогу, ведь сердце мое с караваном уходит.
- (11) Терпение до встречи с подругой, отступничество владычицы сердца, //  
хоть и не по мне эта доля, но дела мои хуже того выходят.
- (12) Каких только слов не говорят о том, как душа покидает тело, //  
я же видел воочию, как моя душа уходит.
- (13) [Ты скажешь:] «Саади, тебе не подобает стенать из-за нас!»— О  
неверная!//  
Я не перенесу жестокости. Что стоны рядом с моей участью!

Газель написана арабским метром *раджаз*, имитирующим, по преданию, плавную поступь верблюда, каждая рифмующаяся строка снабжена после рифмы редифом *миравад*, передающим разные оттенки значения глагола «уходит» и подчеркивающим «пограничный» характер всех описываемых событий и переживаний лирического героя. Подстрочник по первому чтению довольно прост и ясен: герой расстается с возлюбленной и страдает, а та удаляется, унося с собой его душу. Мотив, знакомый любой лирической традиции: «Не хулил меня, не славил, как друзья и как враги. Только душу мне оставил и сказал: побереги». Однако в образном строе каждого бейта остаются туманности. Почему острия взглядов красавицы пронзают до костей? Почему кровь героя переливается через порог? Почему кипарис уходит с караваном и при этом уносит чужую жизнь? И почему, наконец, вот уже семь веков поет об этом иранский мир?

Начиная разговор о Данте, О. Мандельштам писал: «...там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала». Пересказать, почему прекрасен «Караван» Саади, невозможно. Но попытаться проникнуть в тот самый состав ароматов, из которых, по слову Шамс-и Кайса, складывается услаждающее душу благоухание истинной поэзии,— сама по себе интересная задача.

Прежде всего «Караван»— это любовная газель, и внутритекстовые связи ее, безусловно, лежат в поле богатой и рафинированной традиции иранской лирики. Образный канон, сложившийся ко второй половине XIII в.— времени создания «Каравана», предписывал возлюбленной быть румяной, как огонь, тюльпан, рубин и вино, белокожей, как серебро и камфара, круглолицей, как полная луна. Ее стан уподоблялся кипарису, локоны — цепям, а ресницы — пронзающим стрелам. Она изящная, но злонравная, цветущая, но с каменным сердцем, обладающая свойством «впечатываться в сердца», немилосердная и покровительствующая скорби. Прекрасная, жестокая Дама. Герой газели обладает антонимическим набором признаков — он желтолицый, лишенный

ресниц, отдавший сердце, согбенный, рыдающий, потерявший рас-судок, с сердцем раненым, обливающимся кровью, пленным локонами, заблудившимся, с телом, покинутым душой. Уже из та-кого по необходимости краткого перечисления видно, что образы «Каравана» нерасторжимыми нитями связаны с репертуаром мо-тивов газельной лирики.

Муслихиддин Саади принадлежал к числу «ученых» поэтов. Он получил традиционное арабское образование в знаменитом баг-дадском училище «Низамийе», был знатоком Корана и древней поэзии, писал по-арабски стихи. Не только его прославленные дидактические сочинения, но и вся лирика содержит как прямые цитаты из Корана и хадисов о жизни Мухаммада, так и бесчислен-ные, зачастую глубоко скрытые коранические аллюзии, понятные лишь посвященным. Коранический «фундамент», на который с не-избежностью опирается любой истинный продукт мусульманской культуры, возможно разглядеть и в «Караване».

И наконец, Саади был не просто мусульманином, он был су-фийским шейхом, прославленным настолько, что его жизнеописа-ние включалось как в сборники биографий поэтов, так и во все знаменитые трактаты по суфийской агиографии. Его перу принад-лежат и теоретические сочинения, и лирические суфийские стихи. К XIII в. суфийская поэтическая традиция располагала уже целым фондом слов-образов, так называемых *истилахат*, которые в виде сложившейся системы заняли прочное место в духовной культуре иранского мира. Назначение всякого «термина», употребляемого поэтами, как считал Е. Э. Бертельс, «служить только своего рода словесным иероглифом, значком, прикрывающим собой ис-тинное философское значение» [1, с. 109]. И независимо от того, считать ли «Караван» суфийской газелью или нет (а этот вопрос наряду с вопросом о тематической принадлежности многих газе-лей Хафиза является в иранистике спорным, без надежды на окон-чательное разрешение), мистический «аромат» ощущается в стихо-творении, диктуемый волей автора или навеянный традицией, в рамках которой оно создано.

Итак, я перечислила основные ключи, необходимые для «сов-лечения завесы» и проникновения во внутренний смысл газели. Оперу для предлагаемого ниже построчного комментария состав-ляет, с одной стороны, существенная для средневекового мусуль-манского сознания оппозиция *батин* («сокрытый») — *захир* («яв-ленный»), заставляющая видеть в каждой вещи лишь пелену, скрывающую истинный образ, в нашем случае речь идет о канони-ческом словесном знаке-тексте с зашифрованным через *истилахат* и их соположение смыслом, обращенным в конечном итоге к Кни-ге и Высшей Реальности. Такова «вертикальная» ось комментария. С другой стороны, он строится с учетом укорененных в иранском литературном самосознании представлений об «интертекстуаль-ном» характере всякого настоящего поэтического произведения, являющегося итогом развития традиции, одновременно и раство-

ренной и ошутимой в нем. Такова как бы «горизонтальная» ось комментария.

Однако, пытаясь нащупать и проявить «богатство отголосков» (выражение В. В. Виноградова) каждого слова-образа, мы будем вслед за А. Е. Бертельсом, опирающимся, в свою очередь, на мысли Г. Г. Шпета, исходить из того, что «исключительно важно не “дробить” слово по значениям, а воспринимать все его значения, в том числе и метафорические, терминологические, как единую систему» [2, с. 114], что смысл каждого образа един, но полифоничен и принципиально неисчерпаем за счет взаимосвязей с другими звеньями языковой и поэтической системы.

Каждое слово, каждый образ в газели Саади принадлежит одновременно и безусловно разным языковым, поэтическим и философским реальностям, обладая в каждой из них своим значением с определенным набором коннотаций, и богатство поэтического смысла газели — в их сложном сопряжении и взаимопричастности в культуре.

Бейт 1. «О погонщик каравана, замедли шаг, ведь это покой моей души уходит, // и сердце, что было моим, с пленившей его уходит».

Этот зачин сразу отзывается эхом в предыдущих столетиях. Скупые слова словно бы наделены особой, поэтической памятью. Ведь караван — это тема, настолько значимая для персоязычной поэзии, что А. Зарринкуб назвал свою книгу очерков о мастерах слова от Рудаки до Джамии «С караваном шелка». И «погонщик» Саади (XIII в.), конечно же, помнит сам и напоминает слушателям о строках Муиззи (ум. в 1123 или 1127 г.): «О погонщик каравана, не останавливайся нигде, кроме края, [где жила] любимая». А еще веком раньше сложил свой «Караван» Манучихри (ум. в 1040 г.).

Все три «Каравана» — о любви. Но Манучихри, отдавая дань арабской «бедуинской» традиции, рисует лирического героя в первой части касыды вольным и свободным. Он прощается с любимой, сила чувства едва не заставляет его остаться, но, опомнившись, он седлает верблюда, мчится вперед (здесь следуют описания красавца верблюда, ночи, пустыни) и догоняет уходящий в странствия караван. Муиззи также в «любобной части» касыды, впоследствии часто цитировавшейся в качестве самостоятельного стихотворения, прибегает к форме классического арабского касыдного зачина типа «Постойте, поплачем». Лирический герой проезжает мимо покинутой стоянки, где проходили его встречи с любимой. Он уговаривает погонщика каравана остановиться и принимает оплакивать «стоянку, развалины, следы обитания»:

Стоянку я залью кровью сердца, развалины превращу в Джайхун, // покинутую землю расцвету [кровавыми] слезами своих глаз.

Больше не видать мне на эйване мою подругу из шатра, // не видать мне на лужайке стана этого кипариса.

Место, где возлюбленная сживала с друзьями в саду, // стало обиталищем волков и лисиц, стало родиной сов и грифов.

Далее следуют бейты с очень подробным, антонимическим описанием того, что было и что стало, бейты о красоте возлюбленной и горечи разлуки и плавный переход к восхвалению адресата касыды.

Саади выбирает для своего «Каравана» тот же, что у Муиззи, размер и рифмовку «ши'р-и мусаджджа'» — с тремя внутренними рифмами в пределах каждого бейта и четвертой, основной. Сходство формы в сочетании с совпадающим первым словом «О погонщик», безусловно, говорит о внутренней взаимосвязи двух стихотворений, и персоязычному читателю за строкой «О караванщик, сдержи верблюдов» слышится та, предыдущая, молящая: «О караванщик, не останавливайся!»

В газели Саади все как бы зеркально перевернуто. Лирический герой остается, а с караваном уходит возлюбленная (напомним, что у Манучихри наоборот). Герой оплакивает покинутую стоянку, но у Муиззи это реальные шатер и лужайка, превратившиеся в обиталище волков и лисиц, а у Саади запустение становится уделом самого героя, заброшенная стоянка — это его брэнное тело, которое покидает душа. Так преобразуется арабский касыдный канон в изящной газельной трактовке соловья из Ширази.

Однако сказанное далеко не исчерпывает наиболее явных образных связей бейта I. В XI в. современником Манучихри, поэтом-панегиристом Фаррухи, был написан еще один «Караван»:

С караваном шелка я выступил из Сейстана, шелка, спряденного из сердца,  
сотканного из души, // с шелком, сотканным из слов, с шелком, художник  
узоров которого — язык.

И далее:

Это не такой шелк, которому может повредить вода. // Это не такой шелк,  
который может погубить огонь.  
Прах земли не испортит его раскраски. // И вращение земли не сотрет его узоров  
(Перевод Ю. Н. Марра).

Так что караван — это не только метафора разлуки, но и метафора истинной поэзии, шелк в стихотворении (*хуллэ*) означает тонкую полосатую материя; при этом полосы ассоциируются с бейтами, начертанными на листе бумаги. В таком контексте тело и душа лирического героя Саади «читаются» как традиционные категории оценивания стиха, принятые среди поэтов и критиков (Шамс-и Кайс писал о сладостной, свежей, как проточная вода, душе-смысле и сильном, полнокровном теле-форме всякой настоящей поэзии).

Теперь о погонщике каравана. Сарибан, человек, ведущий караван по пустыне, имеет закрепленное в суфийских словарях толкование (здесь и далее для комментария используется анонимное сочинение «Мир'ат-и 'ушшак», опубликованное в «Избранных трудах» по суфизму Е. Э. Бертельса [1]). Сарибаном

именуют проводника и водителя на пути к Истине. Иллюстративный бейт в словаре таков:

На этом пути пророки подобны погонщикам верблюдов. // Они проводники и водители каравана.

Так, через «погонщика», возможно подключение газели к стихии суфийской мистической поэзии. Тогда *джан*-душа и *дил*-сердце, ключевые слова первого и второго полустуший, понимаются соответственно как разумная душа, носитель умопостигаемых знаний, и сердце, атрибут Полноты Совершенства, носитель Красоты и Могущества. Каков бы ни был авторский замысел, воплотившись в конкретный текст, он попадает в «пространство традиции», и текст начинает самостоятельную жизнь по ее законам. Можно выбрать любой из предложенных выше «ключей» для разбора газели, но ее богатство состоит в самом количестве возможных интерпретаций. О какой бы любви ни шла речь — мужчины к женщине, мистика к Истине, поэта к своему созданию, эта газель поет о Любви, уравнивающей сердце и душу, дарящей или отнимающей жизнь.

В бейте I газели говорится еще только об уходе покоя из души и о попавшем в полон сердце. Но «арам-и джанам миравад» содержит намек на «тему безумия», покой из души уходит в персоязычной поэзии нередко вместе с *хуш* — рассудком. Ср. у Фирдоуси:

...Поверг сердце Заля в кипение. // Так случилось, что от него ушел покой (*арам рафт*) и рассудок.

Кроме того, эпитет *диларам* («успокаивающая сердце») в приложении к возлюбленной принадлежит к числу канонических в персидской лирике. Уходя, возлюбленная закономерно уносит с собой то, что дарила своим присутствием.

Бейт 2. «Я остался, покинутый ею, несчастный и страждущий из-за нее, // словно бы и далеко от нее острия (ее взглядов) до костей моих доходят».

Заслуживает внимания уже глагол *манда-ам* («остался»). Его второе значение — «остаться в живых». Я еще жив, объясняет герой, но болен, ранен (сердце ушло с любимой, оставив по себе зияющую, кровоточащую рану).

Имеет свои оттенки и «покинутый» (*майджур*). Это кораническое слово, оно встречается в суре «Различение» и обозначает то, как арабы первоначально отвернулись от Корана:

«И сказал посланник: „О Господи, ведь мой народ принял этот Коран за бред (иттахазу хаза-л-кур’ан майджуран)“» (25 : 32, здесь и далее Коран цитируется в переводе И. Ю. Крачковского).

Нуждаются в расшифровке и «острия взглядов», которые доходят до самых костей. Возлюбленная согласно канону хорошо вооружена и опасна. Она продает право видеть ее за сердце, а поцелуй — за жизнь. Острия ее ресниц — это стрелы, способные

убивать, а острое взгляда, которым она награждает влюбленного, традиционно сравнивается с разящим мечом Али. В свою очередь, кости (*остохан*) — это костяк, хребет, воля к жизни. Отсюда, от острия взгляда, разящего и на расстоянии, пронзающего до костей, начинается процесс умирания героя, потери им воли к жизни.

Бейт 3. «Сказал себе: хитростью и колдовством я скрою внутреннюю рану. // Но не скрыть ее, ведь кровь через мой порог уходит».

Рана, как мы уже сказали, осталась на месте сердца, а вот кровь — это пример блистательного мастерства Саади. В груди героя глубокая рана, она кровотоцит, и это заметно, трудно скрыть. Вот, условно говоря, реальный план образа. Но герою больно, он плачет, а слезы, «вода глаз», влюбленного по традиции могут быть только кровавыми — таково поэтическое обоснование для появления в бейте крови.

Бейт 4. «Задержи паланкин, о погонщик, не торопи караван, // ведь из-за любви к тому уходящему кипарису от меня будто жизнь уходит».

Здесь развивается тема гибели героя, *раван* («жизнь») точнее можно перевести как «жизненная сила» (*раванбахш* — «дарующий жизнь»). По образно-семантической наполненности этот бейт — блестящий пример реализации одного из эстетических принципов поэзии на фарси — «недоступной простоты». *Раван* является кроме имени со значением «жизнь» также причастием от глагола *рафтган* («уходить») — редифа ко всей газели. *Сарв-и раван* — «движущийся кипарис», т. е. возлюбленная, которая уезжает. Второе значение причастия — «плавный, текущий, проточный». Возлюбленная уезжает, мерно покачиваясь. Но в языке есть еще созвучное *тахт-и раван* — закрытые носилки, паланкин (букв. «движущаяся доска»). И наконец, *сарв-и раван* — это кипарис, наделенный жизнью. Поэтому полная расшифровка такова: возлюбленная, наделенный жизнью кипарис, уезжает, удаляется от меня, мерно покачиваясь в паланкине, и с ее караваном уходит моя жизненная сила.

Специальная суфийская трактовка газели не входит в задачу статьи, но для полноты картины отметим, что в бейте 4 наряду с «караванщиком» присутствует также *'ишк* — любовь, «сила изумления духа и его влечения к Единству».

Бейт 5. «Она удаляется все быстрее, я пью яд одиночества. // Не спрашивай больше о моих приметах (нишан), ибо примета сердца моего уходит».

Караванщик не внял мольбам, возлюбленная удаляется, и жизнь героя подтачивает уже не только рана в груди, но и отравка одиночества. Что ж, любовь привязывает к брэнному миру, еще Фирдоуси предостерегал:

Если ты привяжешь сердце к этому бедному чертогу, то всегда будешь вкушать в нем *отраву*, боль и страдания.

Интересно сопоставить употребление *захр* — отравы, яда, го- речи — в строках Муиззи и Саади. У первого в бейте 8 «туча вместо луны, яд вместо сладости, камень вместо жемчуга, колючки вместо жасмина», яд относится к характеристикам покинутой стоянки, второй поэт «интериоризует» образ, заставляя собственную душу испить яд.

Кроме того, возлюбленная по сложившейся традиции наделяется многими эпитетами — антонимами яда. Она подобна целебному напитку, ее уста сладки, зубы — сахар, речь сладка, как сахар. Когда она говорит, на базаре понижаются цены на сахар, так много его рассыпается по миру. В комментируемом бейте возлюбленная удаляется, как бы тем самым унося с собой всю сладость мира и целебный напиток, поэтому герою остается вкушать горький яд без надежды на исцеление. Для появления яда в строке имеется и еще одно поэтическое обоснование. Мы говорили выше об остриях ресниц и взглядов, которые пронзают до костей, а один из канонических эпитетов к стрелам ресниц — отравленные ядом (*захр-алу*).

Во втором полустишии бейта дважды употреблено слово *нишан* (знак, метка, признак, примета, мишень), и нельзя не вспомнить о категориальном значении этого термина в философской системе суфизма. *Нишан* — это знак в мире, реальный, чувственно постигаемый знак Высшего бытия. «Беззнаковость,— читаем у поэта XIV в. Камала Худжанди,— знак Божьего Человека». «Я был в тот день, когда не было имен. // Не было знака именованного бытия»,— пишет современник Саади — великий Маулана (оба примера взяты из статьи Ш. Шукурова «Об изображениях пророка Мухаммада и проблеме сокрытия лика в средневековой культуре ислама» [7]).

Бейт 6. «Отвернулась от меня надменная подруга, оставила мне не жизнь, а муку. // Я польхаю, словно жаровня, и дым [скорби] из головы моей выходит».

Добавляется новая деталь — герой не только тяжело ранен и отравлен, но и сгорает. Этот бейт можно комментировать до бесконечности. Первый ключ предлагает сам Саади. У него есть такие строки:

Знаешь ли ты, что осталось в моем сердце после твоего ухода? // После ухода каравана на стоянке не остается ничего, кроме огня [костра].

Следовательно, высказанное выше предположение подтверждается, параллелизм макро- и микрокосма, стоянки и сердца, недвусмысленно выражен в процитированных строках. Теперь ясно, что караван ушел, а лирический герой (=покинутая стоянка) остался, и его сжигает огонь (=огонь костра). Для любой, самой банальной поэтической метафоры у Саади всегда находится реальное обоснование, внутренняя мотивировка (*'иллат*), высоко ценимая средневековыми критиками.



Герой сгорает от любви, он полон огня (кстати, огонь еще и символ лица красавицы), и над головой его, естественно, клубится дым скорби (*духан*). Но последнее слово нечасто использовалось для обозначения дыма костра, есть обычное персидское *дуд*. *Духан* встречается в стихах в сочетаниях, означающих «клубы пыли из-под копыт скакунов», «пар над кипящей водой», «дым от курения». Мастерство поэта сказывается здесь в употреблении слова, обозначающего особые виды дыма, чтобы изобразить горение такой субстанции, как человеческая душа. *Духан* — арабское слово, оно встречается в Коране, а кораническая аллюзия уведет нас обратно в макрокосм:

Потом утвердился Он к небесам — а они были *дымом* — и сказал им и земле: «Приходите добровольно или невольнo!» И сказали они: «Мы приходим добровольно». И установил Он из них семь небес в два дня и внушил каждому небу его дело (41 : 10,11).

Имеются коранические параллели и для *'эйш* (в подстрочнике «не жизнь, а муку») — жизнь довольная, жизнь блаженная. Построив оксюморонную пару *'эйш-и нахваш* (букв. «тяжелая веселая жизнь»), Саади подчеркивает антонимический строй всей газели. Суфийское значение *'эйш* — покой сердца, созерцающего Красоту Истины без утруждения мыслей и разнообразных помышлений, — лишь укрепляет антонимию, *'эйш-и нахваш* — нарушенный покой сердца, лишённого созерцания Истины (ведь покой ушел из сердца героя еще в бейте 1). Определение *саркаш* («надменная») также относится к числу *истилахат* и обозначает сопротивление воли путника Высшему произволению.

Бейт 7. «Пусть она несправедлива, пусть нарушила клятву, // воспоминания (*йад*) о ней я храню в груди, и они с языка моего сходят».

Этот бейт интересен как привносящий некоторую оптимистическую ноту, прерывающий развитие темы гибели героя. Слово *'ахд* — клятва, обещание, которое вероломная возлюбленная всегда нарушает, — имеет в культуре ислама еще и изначальный, коранический смысл. Это завет, заключенный с Аллахом. О завете говорится во многих местах Книги, приведем пример из 20-й суры:

Он сказал: «О народ мой! Разве не обещал вам Господь ваш прекрасного обещания, разве долгим вам показался *завет*, или вы пожелали, чтобы вас постиг гнев от вашего Господа, и вы нарушили обещание мне?» (20 : 89).

Небезынтересны и суфийские терминологические значения: «воспоминание» (*йад авордан*) на языке мистиков означает понимание, которое происходит из совокупности мгновенного мистического постижения и предшествующего знакомства с Предвечным, а «язык» (*забан*) — это поступок человека. Словарная статья «воспоминание» в «Мир'ат-и 'ушшак» иллюстрируется бейтом, содержащим и слово «завет»:

Книга истины ниспослана потому, // что она позволяет тебе вспомнить тот изначальный завет.

Круг замыкается, суфийский словарь через пример, заключающий в себе кораническую аллюзию, возвращает нас к первому полустихию бейта 7 «Каравана».

Бейт 8. «Вернись, утешь мой взор, о нежная, пленившая сердце, // ведь смятенье мое и плач с земли под небеса уходят».

Внешний смысл бейта очевиден — это последний всплеск надежды на возвращение любимой. С предыдущим бейтом его связывают как более оптимистическое звучание, так и скрытая образно-семантическая переключка: там над головой поднимался дым, тот самый, что в Коране стал небесами, здесь крик героя возносится к небесам.

Заслуживает внимания и возможное суфийское прочтение бейта. В первом полустихии сосредоточены три термина, толкуемые в словарях. Но все они, как и *саркаш* — «надменная» в бейте 6, отнесены не к взыскующему Истине, а к возлюбленной. *Амадан* («приходить», в бейте — *баз ай* — «приди, вернись») — так называют возвращение путника после соединения (с Божеством) на ступень человеческого мира, а также нисхождение знака (*сурат*) из божественных сфер. Поскольку *сурат* является в суфийских контекстах полным синонимом *нишан*, эта дополнительная связь возвращает нас к бейту 5. Там герой жаловался на свою «без-знаковость», здесь он зовет *нишан* — мирской знак божественного — вернуться. Выражение *бар чашм-ам нэшин* (в литературном переводе «утешь мой взор») буквально означает «сядь на мои глаза». Глаз (*чашм*) — это степень ясности видения и прозорливости идущего по Пути, зависящая от творимых им добрых или злых дел, а *нэшин* («сядь») — это пожелание путнику покоя душевного, свободы от смутительных и рассеянных мыслей на пути к Богу. Иллюстративный бейт в словаре таков: «Сядь на берегу ручья и наблюдай течение жизни...»

Итак, если читать газель в метафизическом ключе, то в первых восьми бейтах можно заметить как бы «обратное распределение» суфийских символов: влюбленный и возлюбленная из бейта в бейт словно меняются характеристиками. В таких парадоксальных на первый взгляд перестановках можно усмотреть стремление поэта «показать, что противоречие это (т. е. противоречие между миром божественного и человеческого. — Н. Ч.) существует только в плане физического бытия, а на более высоких степенях уничтожается» [1, с. 439].

Бейт 9. «Всю ночь до утра я не сплю, ничьих советов не слушаю, // своим путем бреду без цели, ибо поводья из рук моих уходят».

Продолжая суфийское чтение, отметим: глагол *гунудан* («спать, покоиться») толкуется как «не ведать о тайнах мира значений», а *шаб* («ночь») — распространенный символ духовной

слепоты. Тогда первое полустиише поддается следующей интерпретации: я не мирюсь со своей слепотой, я прозреваю, а второе приобретет такой смысл: хотя цель моя скрыта во мраке, а сам я растерян, я все же иду по Пути.

Ночь, вокруг пустыня, я потерял дорогу, // но разве счастье бывает проводником в мире тайн?

Такими строками иллюстрируется «ночь» в суфийском словаре.

«Поводья (’энан) из рук моих уходят» — выражение воспринимается как развитие темы любовного безумия (напомним, что и в легенде о Лейли и Маджнуне Маджнун сошел с ума, *выпустил из рук поводья воли* и скитается по пустыне). Указание на безумность героя газели появилось еще в бейте 1, где говорится, что из его души ушел покой (*арам*). Поводья в персидской поэзии — традиционный символ владения собой, своей судьбой.

«Вместо поводьев, — пишет Фирдоуси, — годы дали мне в руки посох, // рассыпалось мое могущество, и жизнь моя полетела кувырком».

А вот пример из «Каравана» Муиззи:

В пустыне я отпустил поводья сердца. // Сердце объял ужас перед драконами, голову одолели мысли об Ахримане.

У Муиззи этот бейт продолжает описание состояния героя в пустынном, заброшенном месте, у покинутой стоянки. А Саади, какой план чтения — суфийский или лирический — ни предпочесть, говорит о ночи, потере дороги и о трудном пути как о внутренних состояниях лирического героя, поскольку он описывает покинутую стоянку его души.

Бейт 10. «Сказал себе: зарыдать бы, да так, чтобы верблюд, подобно ослу, увяз в глине. // Но и того не смогу, ведь сердце мое с караваном уходит».

В этом бейте — начало финала и возобновление темы приближения к гибели. В первом полустииши обыгрывается поговорка «Застрял, как осел, в глине», которую приводят обычно, когда стопорится какое-либо дело или кто-то оказывается в смешной, неловкой ситуации. Саади соединяет в пределах полустииши обычного осла и важного верблюда, корабля пустыни, причем для последнего он выбирает не распространенное персидское слово *шутур*, а «высокое», встречающееся в Коране — *ибил* — такие верблюды пасутся в раю на райских лужайках (89 : 17). Мотив слез получает дальнейшее развитие в указании, что даже слезы героя иссякли (ранее, в бейте 3, они еще лились, выдавая душевную рану), т. е. исчезла последняя возможность задержать караван. При этом бейт явно перекликается с бейтом 2 «караванной» касыды Муиззи:

Стоянку я залью кровью сердца, развалины превращу в Джайхун (Амударью), покинутую землю расцвечу [кровавыми] слезами своих глаз.

Саади обогащает мотив «затопления слезами». Его герой предстает в гораздо худшем положении, чем у Муиззи: он навсегда расстался с сердцем, ему «нечем» больше плакать.

Бейт 11. «Терпение до встречи с подругой, отступничество владычицы сердца // — хоть и не по мне эта доля, но дела мои хуже того выходят».

Эти строки становятся понятными при сопоставлении с 24-м бейтом «Каравана» Манучихри:

Когда отступилась от меня та стройная возлюбленная, // возложил я на сердце камень терпения.

Герой Саади мог бы поступить так же, но даже это не дано ему — нет больше сердца, и вслед за возможностью плакать утрачивается и способность терпеть.

«Терпение» (*сабр*) — богатое ассоциациями слово, в Коране оно встречается многократно в контекстах типа: «...обратитесь за помощью к *терпению* и молитве...» (2 : 42). В системе суфийских категорий это способность *сердца* (что существенно для данного понимания бейта) выносить страдания и тяготы, которые выпадают на долю взыскующего Истины, идущего по Пути. «Встреча» (*висал*) в этом ряду имеет значение «достижения ступени единения и степени единства и близости к Божеству», а «владычица сердца» (*дилдар*) перекликается с *дилдари* — «атрибутом великодушия Преславного Бога, который промыслил в сердце влюбленного жар сияния любви», что подтверждается и примером из словаря:

Сердце мое истекло кровью, // владычица моего сердца (*дилдар*) на удивленье сердечна (*дилдари дарад*).

Бейт 12. «Каких только слов не говорят о том, как душа покидает тело. // Я же видел воочию, как моя душа уходит».

Это ключевой бейт газели, объясняющий, раскрывающий всю глубину и силу чувства героя и как бы объединяющий все предыдущее. Здесь получает завершение основная тема газели: герой погибает, его душа уходит с караваном, оставляя лишь безжизненное тело. Душа уходит вслед за сердцем, и тогда еще при жизни наступает смерть. Лучшим комментарием к этому бейту служат строки самого поэта: «Тот, кто выпускает душу из рук, скажет все, что у него есть на сердце». Значит, поэтический пафос газели — это предельная откровенность и искренность, требующие произнесения только самых главных и необходимых слов.

О суфийских толкованиях терминов «душа» и «глаз» мы говорили выше, «слова» (*сухан*) означают указы и запреты Всевышнего, изрекаемые явно (устами пророков) или скрытно (знаками, воспринимаемыми с помощью чувств). Характерно и причастие *дидэ* («видящее», «око») от глагола *дидан* («видеть»), которое означает «осведомленность возлюбленной обо всех превратностях жизни влюбленного». Такое скопление в бейте слов, имеющих

терминологические значения в рамках «поэтического» и даже «теоретического» суфизма, открывает простор для самых пространных метафизических толкований.

Бейт 13. «[Ты скажешь]: „Саади, тебе не подобает стнать из-за нас“. О неверная! // Я не перенесу жестокости. Что стоны рядом с моей участью!»

Этот бейт более других нуждается в разъяснениях. Прежде всего о каких стонах идет речь? Возлюбленная упрекает героя (или ему мнится, что могла бы упрекнуть) в оскорбительном поведении. Он позволил себе непростительную слабость — издал стон, т. е. произнес все предыдущие, жалобные бейты газели, его душа «пела и плакала», уходя в плен. Однако герой оправдывает себя тем, что стон этот — последний, предсмертный, звучащий лишь до тех пор, пока из тела уходила душа.

Образно-поэтические связи последнего бейта поднимают возлюбленную на недостижимую высоту. Стон (*фиган*) у суфиев — это проявление сокровенных тайн и обнаружение внутреннего состояния. Рука (*даст*, «стенать из-за нас», букв. «от нашей руки») — свойство могущества, которое иллюстрируется в «Мир'ат-и 'ушшак» аятом Корана:

Рука Аллаха — над их руками (48 : 10).

И бейтом:

Стон из-за руки подруги, которая отняла все, что было, // вплоть до сердца, из слабой в предплечье [руки] ударом своей руки.

Начало этого иллюстративного бейта полностью совпадает с подписным бейтом у Саади, что подтверждает многозначность первого полустихия.

«Я не перенесу, не в силах перенести жестокость» — это последнее переживание лирического героя. «Жестокость» (*джафа*) также имеет суфийское толкование — это лишение сердца путника возможности созерцать Красоту ради испытания его. Пример из словаря как раз иллюстрирует мысль, что жаловаться на такого рода испытание не следует:

Чувствую, что ты обрушила на меня, несчастного, жестокость. // Ты — султан, кто, когда жалуется на притеснения султана?

Кроме того, жестокость и насилие — проявления судьбы:

Если он сойдет с пути Наставника, // подобает ему вкусить жестокость судьбы (Фирдоуси).

Глагол *такат намийарам* («не перенесу») включает арабскую именную часть *такат*. Коранический контекст этого слова служит удивительно мощным финальным аккордом в смысловой полифонии стихотворения:

Господи наш! Не возлагай также на нас то, что нам невмочь! Избавь нас, прости нам и помилуй нас! (2 : 286).

Итак, построчный разбор газели закончен. Мы намеренно отказались от какой-либо одной целостной интерпретации. Главной задачей статьи было по возможности продемонстрировать образно-семантическую перспективу газели, укрытую от нас «чадрой» внешнего смысла ее текста.

Я в сад вхожу, но глушь и роскошь живет не в нем, а в слове «сад»... Эта строка современного нам поэта удивительно точно передает ощущение проникновения в стихию персидской газели. И чем погружение глубже, тем более обширные пласты традиции приходят в движение. Смысловая перспектива неожиданно оказывается «обратной», как в средневековой живописи: смысл расширяется по мере движения в глубину. И прочтением стихотворения становится не выбор одной из трактовок, а поиск богатейшей палитры смыслов, весь опыт проникновения в текст (однако способность востоковедов «плавать на глубине» в большой степени определяется наряду с общей эрудицией и наличием частотных словарей по отдельным поэтам, конкордансов, тезаурусов, симфоний — всего того, чем иранистика практически пока не располагает).

Современники Саади, влюбленные в его поэзию, хранили в своем культурном сознании все те «коды», которые нам теперь приходится с большой долей спорности восстанавливать. Позавидуешь, право, и, безжалостно расчленив бессмертную газель Саади, загрузишь, потому, наверно, что, по остроумному замечанию М. Эпштейна, «любой объект, тем более такой целостный и непредсказуемый, как художественное произведение, подсмеивается над попыткой исследователя вскрыть в нем законченную структуру — это смех живого над тем скелетом, который в нем заключен, осмеяние самой смерти» [4, с. 21].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бертельс Е. Э.* Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
2. *Бертельс А. Е.* О значении термина и тропа в тексте: дефиниции и комментарии. — Лингвистика и методика в высшей школе. Вып. VIII. М., 1978.
3. Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика). М., 1983.
4. *Эпштейн М.* Теория искусства и искусство теории. — ВЛ. 1987, № 12.
5. *Саади М.* Куллийат. Тегеран, 1955.
6. *Шамс-и Кайс ар-Рази.* Китаб ал-Му'джам фи ма'айир ай'ар ал-'аджам. Тегеран, [б. г.]
7. *Шукуров Ш.* Об изображениях пророка Мухаммада и проблеме сокрытия лица в средневековой культуре ислама. — Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989.

Б. Я. Шидфар

## ЦАРСТВО СВЕТА

Таинственный свет, объяввший всю вселенную, проникший в каждую мельчайшую частицу телесного грубого мира, но вместе с тем отделенный от него непроходимой пропастью, сверкает так ярко, что слабым глазам непосвященных и не ведающих его истинной сущности он кажется закрытым темными покровами; он придает бытию высший смысл и высшую истину и обеспечивает его целокупность — таким предстает мироздание в стихах арабских поэтов-мистиков (суфиев).

Божественный свет, или, точнее, светоч,— это источник эфирного, неистощающегося начала, пронизывающего «плотный», материальный мир. Этот мир нечист: не случайно слово *касиф*, в философской арабской прозе и поэзии употреблявшееся в значении «густой», «плотный», т. е. телесный, по-персидски стало означать «грязный». Светоч как сгусток света есть средоточие высшей любви, благодаря которой он эманурует от недостижимых небесных сфер до самых низменных проявлений материального мира. Волны проникнутого любовью божественного света вливаются в сердце человека, способного приобщиться к высшей истине. Его душа, вечная и нетленная, мыслится одним из первых, не ослабленных влиянием материального мира, проявлений высшего света.

Свет есть истина, творящая вселенную любви. К ней вздымаются волны любви телесного мира, и прежде всего человека. Божественный свет как бы «притягивает» к себе человеческие души (арабское слово *маджзуб*, букв. «притянутый», обозначает блаженного угодника или юродивого), которые стремятся слиться с ним, сгореть в лучах беспощадного и вместе с тем желанного света.

Две ключевые идеи — света и любви — столь же древние, как цивилизация Ближнего Востока, развивались во многих обличьях и на разных языках в течение тысячелетий. В арабских стихах они получают новую жизнь, обогащаясь за счет поэтического арсенала суфийской поэзии.

Любовь и свет, понимаемые как причины существования вселенной, возможно, проникли в суфийскую поэзию через пере-

осмысление неоплатонизма, бывшего основным философским направлением мусульманского мира в средние века. Стойкость этих идей, их привлекательность для разных культур были вызваны как философско-эстетическими, так и мировоззренческими причинами. Картина пронизанного светом и любовью бытия, несмотря на кажущуюся таинственность и сложность, очень понятна и близка человеку. Ведь каждый, кто истинно любит и стремится всеми своими помыслами к высшей истине, может надеяться слиться с ней, «сгореть в пламени любви» и приобщиться таким образом к божеству.

В арабской суфийской поэзии эти идеи породили многочисленные аллегории, доступные лишь посвященным. Вместе с тем внешняя «простота», привычность образов, звучность и музыкальность стиха давали возможность и не особенно образованному простому человеку, эмоционально и живо воспринимающему красоту поэтического слова, приобщиться к высшему миру божественной красоты. Ведь неперемennые условия суфийской поэзии, как персидской, так и арабской, — красивое звучание, четкий ритм позволяли произносить стихи нараспев или даже превратить стихотворение в песню.

Стихи поэта-суфия представляют собой нечто вроде сложной мозаики, состоящей из немногих элементов, которые, бесконечно варьируясь, дают каждый раз новую картину. Велико число сходно звучащих слов, имеющих разное значение и как бы повторяющих друг друга в чередующихся перепевах, что создает своеобразную «игру словами». Но это не только «игра»: зыбкость и неопределенность, множественность значений слов — это суть мистики и мистической поэзии, основа которой — тайна. Ибо внешняя понятность и сравнительная простота нарисованной нами прежде картины мира являются не более чем упрощением, бесконечно малым приближением к истине, которая, может быть, так и останется недостижимой в противоположность четким и как бы законодательным указаниям Корана, гарантирующим верующим райское блаженство и неверным вечные муки в геенне.

Сакральное, тайное знание раскрывается не в прямых, точных высказываниях или ясных философских формулировках, а в слове, значение которого постижимо лишь интуитивно. Это слово само по себе представляет тайну, имея несколько значений — наиболее открытое, близкое к материальному миру и одновременно самое «темное» и далекое от истины в мистическом смысле, затем несколько более глубокое, приближающееся к истине, и так до бесконечности. Эти образы сравнимы с аллегориями, но заключают в себе нечто большее. Аллегория в суфийской поэзии весьма своеобразна, она часто не раскрывает мысль, а, напротив, затемняет ее. Вследствие этого одно и то же слово в разных контекстах всякий раз иначе трактуется комментаторами. Крупнейший арабский поэт-мистик Ибн аль-Араби предпослал своему стихотворному циклу «Толкователь страстей» своеобразное



предисловие, где дал «разгадку» встречающихся в его стихах аллегорий. Кроме того, он снабдил большинство бейтов собственным комментарием, который нередко противоречит толкованию предисловия. Поэт как бы играет с «тем, кто стремится к знанию». То приоткрывая покровы тайны, то намеренно зашифровывая свои стихи, он показывает, что к истине совсем не просто приблизиться. Для этого кроме глубоких знаний требуется еще и особый дар — способность души к самопожертвованию, самоотречению, что является в суфизме неперенным условием приближения к истине.

Эпохой расцвета суфийской лирики в арабской поэзии были XI—XIII века. За сравнительно небольшой временной отрезок были выработаны ее основные законы и созданы крупнейшие произведения. Один из основоположников суфийской поэзии, Ибн Сина, чья короткая касыда, которую можно условно назвать «Голубка», оказала величайшее влияние на всех поэтов-суфиев, умер в 1037 г. Несколько позже скончался Абуль-Аля аль-Маарри, среди сочинений которого, особенно в цикле «Лузумийят», множество чисто суфийских стихов. Известнейший поэт-мистик ас-Сухраварди был казнен в конце XII в. И наконец, Ибн аль-Араби и Ибн аль-Фарид, два крупных поэта-суфия, умерли почти одновременно, в 40-х годах XIII в., на закате этой традиции.

Примерно в то же время расцветает и персидская суфийская поэзия: XI—XIV века ознаменовались творчеством Баба Тахира и Насир-и Хосрова, Камала Худжанди, Джалал ад-Дина Руми и Хафиза. Арабская и персидская лирика соприкасались друг с другом. Многие суфии-неарабы писали и по-персидски и по-арабски, как, например, Шихаб ад-Дин ас-Сухраварди, творчество которого было блестящим образцом иллюминатской (*ишракийя*) суфийской лирики.

Стихи ас-Сухраварди — гимн свету, то постоянному и неизменному, как божественный свет, озаряющий вселенную; то подобному вспышке молнии, кратковременному озарению, символизирующему миг экстаза, проникновения за покровы тайны; то ровному, сияющему, как свет хрустального светильника в таинственной нише. Последний образ встречается не только у ас-Сухраварди, но и у других поэтов-мистиков. Он навеян очень ярким кораническим символом 35-го аята суры «ан-Нур»: «Аллах — светоч небес и земли, свет которого подобен нише, где светильник в стеклянном сосуде, как жемчужная звезда. Светильник возожжен от благословенного древа оливы, не восточной и не западной, чье масло освещает, даже если его не коснется огонь. Это светоч на светоче. Аллах ведет к своему свету того, кого пожелает, и приводит людям примеры — ведь Аллах всемогущ».

Таинственная ниша света — яркий поэтический образ в весьма прозаической суре, где речь идет о наказании за прелюбодеяние (она конкретно направлена против людей, которые обвиняли любимую жену пророка Аишу в измене), волновал воображение

суфиев своей туманностью, непонятностью, возможностью различных толкований. «Ниша света» и «светильник» появляются в стихах многих суфиев:

Я пылаю страстью к заповедным местам,  
Где ниша и светильник полны невысказанной тайны (с. 18)\*,—

пишет ас-Сухраварди в одном из своих стихотворений. Значение этих строк не объясняется ни самим поэтом, ни его комментатором, сохраняя свою таинственность.

Немаловажным для суфия было и красивое звучание слов, составляющих этот поэтический образ: *мишкат ан-нур* («ниша света»), *мисбах* («светильник»), *ан-нуру ала-н-нури* («свет над светом»), *нуру-с-самавати ва-ль-арди* («свет небес и земли»). К тому же слово *мисбах* давало многочисленные ассоциации со словами того же корня: *сабах* — «утро», *субх* — «утро», «утренний свет», *сабух* — «утреннее возлияние». Это сыграло немалую роль в появлении идеи «божественного вина», поскольку в этимологической связи слов *мисбах* и *сабух* усматривалось отражение исконной связи между понятиями «света» и «опьянения светом» или «опьянения истиной». Данные ассоциации усиливались рядом других, вызванных сходным звучанием однокоренных слов: *рух* — дух, *рих* — ветер, дуновение, *иртах* — отдохнуть, успокоиться, быть довольным, *рейхан* — благовонная трава и *рах* — вино. «Родство» слов, обозначающих различные явления, служило в глазах суфиев доказательством идеи о единстве мироздания.

У ас-Сухраварди также есть стихи, воспевающие божественный свет и построенные на игре однокоренных слов. К их числу относятся песни *мувашишах*:

О прекрасный, что проявился (*таджалла*),  
От кого жители квартала (*ахлу хаййи*) потеряли рассудок,  
Особенно когда он украсился (*тахалла*)  
И стала сладостной (*хала*) к нему страсть (*гураму*).  
Я сказал, когда он показался, сияя (*яджли*),  
И рассеялся вокруг меня (*инджала анни*) мрак:  
Только это — жизнь, а иначе —  
От меня привет жизни! (с. 48—49).

В этом куплете, напоминающем многие образцы андалусской строфической поэзии суфийского характера, встречаются однокоренные слова (*инджала*, *джала*, *таджалла*, *хала*, *тахалла*), которые, несмотря на общность этимологии, довольно сильно отличаются друг от друга по значению. В стихотворении нарисована величественная картина божественного светоча, появившегося на краткий миг перед глазами суфия, рассеявшего мрак материального мира, наполнившего страстью сердца «жителей квартала». На более высоком или тайном уровне понимания

---

\* Здесь и далее цифра в скобках обозначает страницу по изданию: Мухтарат Шихаб ад-Дин. Тегеран, [б. г.].

это может означать «люди живущего» или «люди живого» бога; «знающие», слившиеся с божеством, «имеющие отношение к живому» или «достойные живого». Таким образом, они заключают всю вселенную, представляющую как эманация вечно живого божественного света.

В следующем куплете появляется традиционный мотив божественного вина, встречающийся и у арабских и у персидских суфийских поэтов: вино древнее, чем сама жизнь, чище, чем эфирная субстанция, это чистый свет, имеющий мистический характер, опьяняющий любовью:

О, как он дивен, когда напоил меня  
Чистым и несмешанным кубком любви (*хубб*),  
Он оживил меня приближением, притянув к себе,  
Он склонил ко мне шею, сжалившись, и, прижав к груди,  
Он глубоко проник в сердце, сроднившись с ним,  
И отогнал от меня мрак.  
Только это жизнь — а иначе  
От меня привет жизни! (с. 50).

Постоянное противопоставление мрака свету (мрак погружения в материальный мир и свет «знания», мрак разлуки и свет свидания, мрак отдаления и свет близости) разительно напоминает (конечно, в своеобразной, «арабизированной» и исламизированной форме) психологические и мировоззренческие основы зороастрийского дуализма, в приверженности к которому обвиняли ас-Сухраварди. Этот дуализм в более «чистой» форме яснее проявляется в произведениях ас-Сухраварди, написанных на персидском языке, однако он достаточно явствен и в его арабских стихах.

В этом стихотворении впервые употребляется «ключевое» слово иллюминатов-пантеистов *ишрак*, означающее восход, воссияние, озарение. Развивая тему «божественного вина» и «света свидания», поэт-суфий продолжает:

О беспечный, чьи мысли не заняты ничем,  
Почему бы тебе не пойти в винную лавку и не полюбить?  
Ночь ссоры и разлуки уже прошла,  
И воссияло (*ашрака*) утро свидания.  
Средоточие любви полно света и величия,  
И с ним ничто (букв. никакое место) не сравнится.  
Только это жизнь — а иначе  
От меня привет жизни! (с. 50).

Неразрывно связаны в стихах ас-Сухраварди, как и у других суфиев, образы света, божественного вина как воплощения света и любви к свету и вину. Образы, связанные с опьянением, так же многослойны, как и другие в суфийской поэзии. Веселый пьяница — это на самом деле суфий, опьяняющийся «вином познания божества», добившийся состояния экстаза (*халь*, букв. «состояние»), забывший об окружающей его мирской жизни и вообще о материальном мире и погружившийся в созер-

цание божественного света. Несомненна близость учения суфиев о вине, особенно направления маламатийя (термин, трудно поддающийся переводу и образованный от слова *маламатун* — «упрек, брань», т. е. люди, не боящиеся упреков и брани), с кинической философией, намеренно эпатирующей и «маскирующей» свои взгляды под нарочитой «разнузданностью». Слово *маламатун* часто употребляется в «псевдоэротической» суфийской лирике:

О друг мой, к чему брань (*маламатун*) против влюбленного,  
Если забрезжило утро на небе свидания (с. 12).

Согласно учению *маламатийя*, подлинный суфий, преданный божественному свету, должен скрывать свою любовь к истине, ибо показывать ее людям непосвященным и погруженным «в тенета локонов», т. е. в соблазны материального мира, — значит профанировать эту любовь, делать ее доступной недостойным. Поэтому такое важное место занимает в суфийской поэзии у ас-Сухраварди образ «скрытой мудрости», который одним из первых ввел в философскую лирику Ибн Сина. В сознании суфия тесно связаны понятия *шарк* — восток, место, где восходит солнце, или божественный светоч и *ишрак* — восход как процесс воссияния, озарения. В прозаической аллегории Ибн Сины «Хайй ибн Якзан» содержится противопоставление «востока» как истинного мира, мира вечного и неизменного света и «запада», символизирующего «закат», материальный мир становления и уничтожения, переменчивого и непостоянного, где одна форма, получив частицу божественного света, восстает к жизни, а затем исчезает и сменяется другой, где все расплывчато и смешано с «мраком материи».

Отсюда возникает идея восточной, или «скрытой», мудрости — мистического восприятия мира как вечной борьбы света с мраком. Элементы многих философских и религиозных систем, близких этому миропониманию, слились и сплывались воедино в суфийской поэзии, и особенно в творчестве ас-Сухраварди, составили ни с чем не сравнимое целое.

В поэзии ас-Сухраварди с темой света тесно связана многообразно трактуемая тема любви.

Арабская суфийская поэзия воспевает два основных вида любви: любовь божественного света к материальному миру, выражающаяся в том, что этот свет «является» (*бада* и *лаха*), украшается (*тахалла*), эманурует (*таджалла*), и любовь всего созданного божественным светом к нему. Оба вида любви обуславливают единство вселенной: любовь всего мироздания к свету включает и любовь божественного светоча к самому себе. Образуется своего рода сфера, являющаяся, по всеобщему убеждению средневековых философов, самой совершенной формой бытия. Конкретно представление этой сферы есть лишь низшая, самая примитивная ступень мистического созерцания, позволяющая тем не менее привести себя в гипнотическое состояние.

Хайй ибн Якзан из одноименного трактата Ибн Туфейля начинал свою мистическую практику, созерцая круговращение небесных светил.

Божественный светоч — желанная цель всякого «любящего», т. е. мистика—суфия, «стремящегося к единению с истиной». Истина может изливать свет, проявляя свою «склонность». Но вместе с тем светоч бывает так ярок, что ослепляет своим сиянием. Тогда он притягивает к себе любящих, требуя от них полного подчинения его воле, самоуничтожения, слияния с ним. Обычный образ суфийской лирики: «Я стремлюсь сгореть в его пламени». В персидской поэзии распространено уподобление «любящего» бабочке, сгорающей в огне свечи. Традиционный персонаж арабской любовной поэзии — «жестокая и неблагодарная возлюбленная» — был словно создан для того, чтобы превратиться в суфийскую аллегорию, и действительно стал едва ли не самым распространенным образом в стихах суфиев:

К тебе пылают страстью (*тахинну*) души,  
Свидание с тобой — благовонный рейхан и вино (*рах*),  
И сердца тех, кто любит тебя (*ахли видадикум*), стремятся к тебе со страстью  
(*таштаку*)

И успокоятся (*тартаху*) сладостным свиданием (с. 89).

Этот мотив влечет за собой другие темы арабской любовной лирики: любящий должен скрывать свою любовь, но он выдает ее взорами или вздохами:

О, как жалко влюбленных, долг которых  
Скрывать любовь (*махабба*), но страсть (*хава*) ее открывает.  
Если они откроют тайну (*баху*), станет дозволенным пролить их кровь  
(*тубаху димахум*) —

Так проливается кровь влюбленных (*ашикина*).  
А если они скроют, то за них обо всем расскажут  
Доносчикам и клеветникам льющиеся слезы (с. 90).

Соккрытие любви в суфийской поэзии также было переосмыслено и превратилось в аллегорию умолчания о тайне «высшей мудрости» для непосвященных. «Доносчики», «клеветники», «соглядатаи», «хулители» и «упрекающие» — обычные персонажи арабской любовной лирики; это люди, не понимающие божественную мудрость, погруженные во мрак материального мира и неспособные к постижению высшей истины. Подлинным «знающим» может стать не каждый, а лишь способный на чистую любовь (*сафа*), самоуничтожение (*тафани*) и безумную страсть (*саба*).

В этом же ключе переосмыслялась и традиционная тема «любовного недуга», излечить который может лишь свидание с возлюбленной (ее взор, слово, ночное видение и т. д.), ставшая суфийским гимном божественному свету:

В облике влюбленных проявились неоспоримые свидетельства недуга,  
Которые разъясняют, не оставляя сомнений, как тяжело то, что с ними  
происходит.

Опустились крыла (*джинах*) влюбленных, стремясь к тебе, но нет  
за тобой в том,  
Что опустились крыла безумно влюбленного (*сабб*), греха (*джунах*).  
Встречей с тобой душа успокоена (*муртаха*),  
К свиданию с тобой стремится взор.  
Пусть свет свидания вернет вас к свету, вырвав из мрака разлуки,  
Ведь ссора с тобой и разлука — ночь, а свидание и встреча — утренний свет  
(*сабах*).

Он избрал их, и они пылали к нему чистой любовью, и их сердца,  
Осветившись собственным светом, были нишей (*мишкат*) и светильником  
(*мисбах*).

Они наслаждались, и время было к ним благосклонно из-за твоей близости,  
Дивным было (*ракат*) вино, и тонкими были (*раккат*) кубки (с. 67).

Одной из модификаций идеи «самоуничтожения» была идея «уподобления», подчеркивающая единство мира, хотя и подверженного становлению и уничтожению, но пронизанного божественным светом.

Высшей формой соединения четырех элементов мира (земли, воды, воздуха и огня) являлось человеческое сердце, воспламененное любовью к истине и способное уподобиться божественному свету.

Сердца не радуются ничему, кроме упоминания (*зикр*) имени любимого,  
Они вечно повторяют его, и все время их — радость,  
Они явились (*хадару*) — и исчезли (*габат*) признаки их сущности,  
Они были сломлены тем, что увидели, и завопили.  
Увиденное вывело их из сущности и уничтожило их, и для них раскрылись  
Покровы вечной жизни, и бранные жизни превратились в ничто.  
И они уподобились (*ташаббаху*), нет, слились с тем, кому уподобились,  
Ведь уподобление — высший успех для щедрых и благородных,  
Встань, о собутыльник, подай нам вина  
В кубке, ведь уже пошли по кругу кубки,  
Из лозы благородных (*мин карми акрамин*) в кувшине веры (*би данни*  
*диянатин*).

Не давай нам вина, выжатого ногами крестьянина (с. 19).

В этих строках почти все аллегории расшифрованы: упоминание любимого (*зикр*) — повторение слов *хува-ль-хакк* («он — истина») или *я ху* (букв. «о, он!») — общераспространенные приемы мистической практики. *Худур* («присутствие») и *гияб* («отсутствие») обозначают стадии «восхождения» суфия на его пути к божественной истине. Здесь же — другие термины суфиев: *ташаббах* («уподобляться»), *талаша* («уничтожиться», «превратиться в ничто»), противопоставляемые словам *мулам* (выдержанное, древнее вино как воплощение высшей истины) и *хамр* (реальное вино, «выжатое ногами крестьянина»). Аллегория расшифрована, фактически никакой аллегории уже нет, а есть прямое указание на ступени мистической практики, делающее стихотворение своеобразным «практическим руководством». Касыдная, поэтическая форма этого руководства — не редкость, в то время были распространены поэмы грамматические, медицинские и пр., а их художественные достоинства зависели от мастерства и таланта автора. Стихи ас-Сухраварди ритмичны, легки

для исполнения и музыкальны, что было неременным условием хороших суфийских стихов.

Тема уподобления, слияния с божественным светом развивается ас-Сухраварди чрезвычайно разнообразно. Он использует, как и другие поэты-суфии, известные образы бедуинской поэзии — влюбленных Маджнуна и Лейлу. Образ Маджнуна — безумца, потерявшего разум и погибшего от любви к Лейле, — представлялся очень подходящим для формирования аллегории, а образ Лейлы, бесконечно далеко отошедший от своего «бедуинского прототипа», стал символом прекрасного и беспощадного света, от страсти к которому теряют рассудок «влюбленные» — мистики, стремящиеся к свету истины:

Когда появится красота, поклонись ей земным поклоном,  
Ведь поклон благодарности — твой долг.  
Вот показались светочи Лейлы,  
И высший разум похитил мой рассудок.  
Истинный доблестный муж — это тот, кого пленила целостность сразу,  
А не тот, кого она захватывает понемногу.  
Всякий живущий умер от любви к ней,  
Но жив лишь тот, кто умер от этой любви (с. 18).

По-разному назван здесь предмет поклонения: Лейла (или «свет Лейлы»), высший разум, красота и, наконец, «целостность», являющаяся высшим эстетическим критерием для суфия-пантеиста. Целостность, простота, неделимость, отсутствие отдельных составляющих выступают как важнейший атрибут божественного создателя вселенной. Ведь целостность в сознании средневековых мусульманских философов была неразрывно связана с вечностью, в то время как «составленность» предусматривала возможность перемен, круговорот создания и уничтожения, принадлежность материальному миру.

Идея вечности и неизменности в противоположность переходящей материальности ас-Сухраварди выразил в стихотворении, которое может послужить логическим завершением всего, рассмотренного выше:

Скажи моим друзьям, которые видели меня мертвым  
И оплакали меня, увидев, что я печален:  
«Не думайте, что я мертв,—  
Этот мертвец, клянусь Аллахом, не я.  
Я птица, а это — лишь моя клетка,  
Я вылетел из нее, а она осталась, словно залог.  
И я сегодня заклинаю совершенную красоту  
И вижу бога воочию, блаженствуя.  
Снимите же с душ их тела,  
Чтобы они увидели явную истину.  
Пусть вас не пугает опьянение смерти, ведь это —  
Лишь переход отсюда в иной мир..  
Субстанция душ у нас едина,  
Поэтому все тела — это одно тело, объединяющее нас.  
Я считаю, что я — не что иное, как вы,  
Я убежден, что вы — это я.

Все добро в мире принадлежит всем нам,  
Все зло в мире — во всех нас.  
Кто увидел меня — пусть укрепит свою душу:  
Поистине этот мир для нас — на грани исчезновения (с. 126).

Так причудливым нанизыванием аллегорий, опирающихся на привычные образы арабской любовной лирики, созвучиями одно-коренных и сходно звучащих слов, каждое из которых имеет несколько «скрытых» значений, способных приобретать в сознании каждого суфия индивидуальный, прочувствованный им во время мистической практики смысл, поэты создавали религиозно-философскую картину мироздания, творцом и основой которого является свет.



## Шариф Шукуров

### «ОХОТА ЗА СМЫСЛОМ» В ИСКУССТВЕ ИРАНА

Теперь я изложу, путями каких рассуждений я хотел бы вести свою охоту...

*Николай Кузанский.  
«Охота за мудростью»*

В художественной среде позднесредневековой культуры Ирана и Средней Азии большое распространение получила практика своеобразной поэтической игры. Поэты состязались между собой в тонкостях и изяществе передачи традиционных поэтических образов. Это было не простое «плетение словес», смысл не терялся в нагромождениях странных и редких слов, среди необычных сравнений и метафор. Напротив, поэты буквально охотились за смыслом, называя свое творчество *ма'нишикари* или *сайди ма'ни*. «Плетение словес» они сочетали с «плетением смысла» (*мазмунбанд*); «поисками и нахождением смысла» (*мазмунйаб*).

Возникшая традиция была следствием общего умонастроения эпохи, утонченности нравов и быта высших слоев общества и его наиболее интеллектуальных представителей. В моду того времени вошли изощренные мистические (суфийские) идеи, изящные линии мужских и женских облачений, поиски новых поэтических выражений. Естественно, в новый стиль общения и самовыражения были вовлечены и художники. Так же как и поэты, художники «охотились за смыслом»: за роскошью красочного оформления миниатюр, сплетением линий и фигур таились хитросплетения смыслов и значений, не всегда доступных пониманию нашего современника. Об одном из таких примеров «охоты за смыслом» художника середины XVI в. мы и расскажем.

На миниатюре к «Сокровищнице тайн» Низами изображается поучительный рассказ о споре двух мудрецов о том, кто из них более мудр. Состязаться мудрые мужи решили в изготовлении яда. Один из них, отведав яда, предложенного его соперником, нашел противоядие и, в свою очередь, предложил оппоненту понюхать простую розу. Но соперник был настолько поражен и напуган его искусством, что, понюхав простую розу, умер. Страх оказался сильнее яда.



Состязание двух мудрецов. XVI в.

Миниатюрист помещает сцену спора двух мудрецов в дворцовые покои шаха. Художник тщателен в обрисовке подробностей сюжета притчи, он детализирует обстановку дворцового приема: на троне восседает молодой шах — идеальный образ правителя, у его ног, т. е. у самого трона, разместились придворные, чуть поодаль выстроилась челядь — ловчий с соколом, слуга, подающий напитки в изысканных сосудах, стражники. В центре дворцового павильона изображается сцена «единоборства» двух мудрецов, проигравший уже мертв, а победитель торжествует. Он одержал победу. Так кажется читателям притчи, так думаем и мы. Но Низами предупреждает поспешных читателей: в конце притчи он говорит о преследующем человека Роке, о бесплодности поисков «истинной мудрости», о бренности дольного мира и реальности будущей жизни. Автор поясняет истинный смысл притчи, раскрывая ее второй, внесюжетный план.

Надо сразу предупредить читателя о том, что для средневекового читателя значение притчи не исчерпывалось ее поверхностным содержанием. Намного важнее ему представлялся смысл неизреченный и подразумеваемый автором. Притча должна быть поучительной, она наставляет читателя и, более того, напоминает ему о ряде непреложных законов этики и высокой морали. Практически вся средневековая иранская словесность была ориентирована именно на притчу, в ее поучениях простые читатели находили подтверждение известным установлениям высокой морали, а для более подготовленных читателей притча и ее наставления служили не просто уроком нравственности, но уроком жизни, продвигая их на пути постижения абсолютного Знания. Процесс приобретения знания входил в основные обязанности мусульманина. Известное пророчество гласит: «Афдалу-л-'ибадати талабу-л-'илми», что означает: «Высшее служение Богу есть поиски знания». Для мусульманина вопросы этики и религии были неразделимы. Именно поэтому великие мастера персидской словесности все были Наставниками, Учителями жизни, Шейхами. Шейхом был и Низами. И смысл его притчи далеко не так прост, как может показаться на первый взгляд.

Но что же художник? Был ли он свободен в передаче второго, внесюжетного плана притчи, а если нет, то каким образом справился он с этой нелегкой задачей? Иными словами, нам предстоит проделать иконологический экскурс, целью которого явится попытка увидеть за красивой миниатюрой нечто более серьезное, чем просто иллюстрацию к сюжету притчи. Основания, и весьма серьезные, для такого шага скрыты в самой миниатюре.

Нам необходимо лишь внимательно взглянуть в некоторые детали общей композиции миниатюры и допустить, что художник, создавая миниатюру, руководствовался не только некими эстетическими задачами, но думал и о том, чтобы каждый элемент его живописного построения был оправдан как часть цельного изобразительного повествования. Такое допущение оправдано

самой сутью художественного творчества, средневековый мастер, будь он поэт или художник, останавливал свой взор на вещах неслучайных, в задачи мастера входило описание зримого бытия в его внутренней и цельной связанности. Слова «бытие» (*вуджуд*) и «единство» (*вахдат*) составляли знаменитую идиому «вахдат-и вуджуд» («единство бытия»), отмеряющую ритм гносеологического восприятия мироздания средневекового мусульманина. Поэтому в своем обращении к миниатюре попробуем довериться самому художнику, последуем за логикой живописного развертывания рассказа притчи.

Для этого обратим внимание на те детали изображения, которые на первый взгляд не имеют прямого отношения к собственно сюжету притчи и могут показаться нам либо второстепенными атрибутами повествования, либо просто дополнительными наслоениями, появившимися с одной целью — украсить сюжет притчи, придать ему некоторый эстетический фон. Сделать это нам предлагает сам художник, изобразивший раскрытые двери дворцового павильона, словно приглашая зрителя выйти за его пределы. Не будем, однако, спешить покинуть пределы дворцовой постройки и обратим внимание на надпись, помещенную над дверью. Она гласит: «Кушада бад ба давлат хамиша ин даргах!» («Да будут вечно раскрыты счастьем эти врата!»).

Прежде всего зададимся вопросом: на кого рассчитана эта надпись и какие функции она призвана нести? Симптоматично появление надписи с внутренней стороны дверей. Было бы, безусловно, логичнее ее расположение с обратной стороны, перед входом во дворец, что весьма распространено на мусульманских дверях вплоть до XX в. Следовательно, надпись либо должна предупреждать участвующих в действии персонажей о входе в некое другое пространство, лежащее за пределами постройки, либо она, будучи рассчитанной также и на зрителей миниатюры, является некоторым дополнительным указанием. Во втором случае в функции надписи входит подключение зрителя миниатюры к прочтению нового для него смысла живописной композиции. Наше предположение может быть подкреплено только в результате расшифровки самой надписи.

Для того чтобы понять неявный смысл изобразительной композиции и отдельных ее деталей, нам необходимо держать в памяти два важных обстоятельства. Во-первых, мы знаем, что существует второй, аллегорический план содержания притчи. Об этом прямо говорится автором в иллюстрируемом тексте. Во-вторых, важно также помнить, что рукопись «Хамсе» Низами, куда входит наша миниатюра, создана в Тебризе во время правления иранской династии Сефевидов. Хорошо известно, что при сефевидском дворе большой популярностью пользовались суфийские идеи. В частности, излюбленным методом пояснения различного рода фольклорных, священных и бытовых сюжетов был прием аллегорического истолкования, который мог существенно отличаться

от содержания самой притчи. Аллегорическое толкование предлагало читателю богатую пищу для ума, втягивая простой рассказ притчи в контекст этико-религиозных представлений самой традиции и ее глубинного суфийского пласта. Надо думать, что иллюстраторы были прекрасно осведомлены о таком методе прочтения и, в свою очередь, искушены в выработке специфического изобразительного языка для передачи аллегорического смысла иллюстрируемого сюжета.

Итак, мы допускаем, что надпись может помочь нам увидеть второй, аллегорический смысл сюжета притчи. Содержание надписи стереотипно; такие надписи, по-видимому, были широко распространены в XVI в. везде, где говорили на персидском языке. Аналогичная надпись приводится над входом во дворец в миниатюре к «Шах-наме» 1537 г. из музея Метрополитен («Приношение даров Хосрову»). Над одним из входов дворца Топкапы в Стамбуле эта же надпись оформлена в стихотворную форму — бейт. Вторая часть бейта воспроизводит формулу мусульманского вероучения (*шахада*). Вся же надпись гласит: «Кушада бад ба давлат хамише даргах / Ба хакк ашхаду ан ла иллаха илла-Ллах!» («Да будет вечно открыта счастьем [эта] дверь! / Истинно свидетельствую, что нет божества, кроме Аллаха»). Религиозный смысл последней надписи очевиден, так как в надписи поясняется, что дверь не просто открыта, но открыта всегда для вступления в нее Счастья, т. е. Аллаха.

С позиций обычных мусульманских представлений пожелание того, чтобы «врата» были всегда открыты, закономерно. Считается, например, что «врата Всевышней Истины» («дарагх-и хакк-и таала») всегда открыты и нет при них «ни привратника, ни сторожа» (из газели Хафиза). Более того, существовало мнение, что врата и двери сооружаются по божьей милости. В конце XVIII в. в мечети Ходжа-Джон-Ходжа в Самарканде левая створка входных дверей была украшена надписью: «Гардид зи лутф-и хакк-и таала мухийа дарваза-и али» («Сооружены по милости Всевышней Истины эти вышние врата»). Такие надписи над вратами дворцов и мечетей должны пояснить особую символическую роль входов (дверей, врат, порталов, порога) в исламе. Дверной проем связывается с проникновением в качественно новое, часто сакрально отмеченное пространство — мечеть, дворец, рай. По этой причине устройство дверных проемов — от мемориальных врат до дверей частных домов — традиционно связывалось с «Всевышней Истиной», «Счастьем». И именно по этой причине они должны были оставаться открытыми.

Подчеркнуто распахнуты и никем не охраняются двери и на нашей миниатюре. Между тем в сефевидской миниатюрной живописи далеко не во всех сценах дворцовых приемов двери открыты или оставлены без охраны. Причину намеренной распахнутости дверей, их открытости одновременно в царский павильон и наружу, в прилегающий к павильону сад, уточняют дополнительные обстоя-

тельства. Пояснит их нам известный суфийский трактат «Зерцало влюбленных» («Мир'ат-и 'ушшак»). В словаре говорится, что «врата» обозначают «познание и проницательность» (*ма'рифат ва идракат*). Данная в словаре экспликация дополняется стихотворным пояснением:

Тому, кто отдалится от врат Истины,  
Больше подойдет темная завеса, чем свет [Истины].

Очевидно, что для проникновения истинного «познания и проницательности» врата должны быть распахнуты настежь. Вместе с тем понятие «счастье» (*давлат*), отмеченное в надписи, также требует своего истолкования. В одном из суфийских комментариев к поэзии Хафиза говорится, что слово «счастье» указывает на другое понятие, близкое ему, но более точное с точки зрения традиционной суфийской терминологии. «Счастье» (*давлат*) обозначает «единство» (*васл*) человека с Аллахом.

Итак, надпись над дворцовым входом в миниатюре является не просто традиционной благопожелательной формулой. Художник в своей «охоте за смыслом» поместил ее над раскрытыми дверями с целью пояснить неявный смысл притчи. Ведь для того чтобы понять ее аллегорическое содержание, человек должен быть наделен способностью «познания и проницательности», чему способствовали распахнутые врата Истины. Иными словами, надпись призвана ориентировать зрителя, пояснить ему дальнейший ход изобразительного повествования. Но остается нерешенным один вопрос: что стоит за призывом надписи к «Единству» и как художник обыгрывает этот важнейший для суфийских представлений эсхатологический мотив?

Для ответа на этот вопрос нам необходимо покинуть дворцовое помещение и, перешагнув через порог двери, войти в прилегающий к павильону сад. Прежде чем обратить внимание на значение конкретных реалий сада, расскажем о том, что представлял собой образ сада в мышлении мусульман, и в частности исламизированных иранцев.

В центре исторического сознания мусульман независимо от того, является ли оно догматическим или метафизическим, заложена исходная идея эсхатологического завершения всего мироздания (*ад-дунья*). Всем своим существованием Творение и венец Творения — Человек реализуют некогда заложенные в них качества, с тем чтобы однажды обрести свое перводанное состояние в том самом локусе, где некогда началась их история. Идея предопределения, Рока, согласно исследованию известного японского исламоведа Т. Изутсу, ясно читается уже в Коране. Историческая судьба Человека по велению Рока должна обрести свою полноту и завершенность в исходном для Человека пространстве, т. е. там, где и была начата история человечества. Верующему человеку, совершившему однажды «путь нисхождения» (*мабда'*), предстоит проделать обратный путь — «путь восхож-

дения» (*ма'ад*), поскольку сказано: «Поистине богобоязненные — среди садов и источников» (Коран, 15, 45).

После завоевания арабами Ирана, Хорасана и Мавераннахра мусульманская концепция рая весьма своеобразно отразилась на мироощущении иранцев — предков современных персов и таджиков. Согласно представлениям мусульман, арабский язык как язык Откровения (Корана) считался языком божественным — именно на этом языке Аллах являл свои Откровения пророку Мухаммаду. Сформировавшийся в IX в. литературный язык иранских народов (*дари*) из-за своей красоты и напевности стал именоваться «языком ангелов» или «райским языком». Существует даже священное предание (*хадис аш-шариф*), гласящее, что «языком жителей рая является арабский или фарси-дари». Считалось также, что на языке дари изъясняются ангелы четвертой сферы небес. Таким образом, иранцы оказались втянутыми в русло эсхатологических представлений мусульман. Иранское историческое сознание прочно переплелось с сознанием мусульманским прежде всего потому, что иранцы обрели свое собственное место в священной истории мусульман. Произошла важная интеграция языка и культурной истории иранцев с божественным языком арабов и их священным преданием. Язык и культура иранцев больше не воспринимались как нечто чужеродное арабскому языку и культуре. Напротив, иранцы ощутили свою прочную привязанность к основам сакральной истории мусульман, сумели воспринять ее как свою собственную не только потому, что они были обращены в ислам, но и оттого, что вместе с тем они оставались именно иранцами.

Важнейшие перемены в мышлении иранцев отразились в первую очередь в их литературном и изобразительном творчестве. Ведущим поэтическим и изобразительным мотивом в культуре средневекового Ирана оказывается образ сада — земное воплощение райских куш. Для того чтобы ощутить всю серьезность, с которой иранцы отнеслись в своем творчестве к доминирующему в сознании мусульман мотиву рая, достаточно только упомянуть названия сочинений ведущих поэтов Ирана: «Бустан» («Плодовый сад») и «Гулистан» («Розовый сад») Саади, «Гулшан-и Раз» («Сад тайны») Махмуда Шабистари, «Бахаристан» («Весенний сад») Абдаррахмана Джами, «Хашт бихишт» («Восемь райских садов») Амира Хосрова Дехлеви. Книга уподоблялась саду, где читатель находил исчерпывающие ответы на многие вопросы о сути мироздания, смысле Бытия и нравственном облике человека. Сад, в свою очередь, олицетворял собой мир, вбирая в себя всю тайнопись прошедшего, настоящего и будущего. Именно поэтому шейх Махмуд Шабистари называет свое прославленное сочинение «Сад тайны», где подробно поясняются наиболее существенные аспекты Бытия и методы его познания. Пространство сада, заключено ли оно в книге, развернуто ли в реальности или символически присутствует в сердце Человека и в метафизической глубине мироздания, можно уподобить также про-

странству, где разворачивается «охота» жаждущего (*'арифа*) познания мудрости.

Надо сказать, что в персидской средневековой литературе тема сада как воплощения рая чаще всего соответствует мотив любви юноши к его Возлюбленной или соловья к розе. Но даже в этом случае, когда поэт обращается к любовной символике, охотничья атрибутика не покидает его воображения. Влюбленный (*'ашик*) на своем Пути к Возлюбленной (*маашук*) может попасть в силки, тенета (*дам*) Ее локонов (*зулф*). Тогда уже влюбленный, или «охотник» за мудростью, сам превращается в добычу, в объект вышней Охоты. В огороженном пространстве рая-сада происходит окончательное Единство (*васл*) влюбленного с Возлюбленной, охотника и Объекта его охоты.

Вместе с тем предметом охотничьего лова может стать и понятие «счастье», упомянутое в надписи на нашем изображении. У Абдаррахмана Джамии в поэме «Весенний сад» («Бахаристан») приведена притча, где порицаются пожилые люди, красящие седые волосы в черный цвет. Заключает притчу четверостишие:

Глупцы те, кто превращает белые волосы в черные.  
Вслед за старостью надеются на молодость.  
Пред взором мудрецов, находящихся в плену охоты за счастьем,  
Может ли черный ворон владеть великолепием белого сокола?

Метафорическое выражение «охота за счастьем» («шикар-и давлат»), извлеченное нами из сочинения под названием «Весенний сад», скрепляет смысл надписи над дверью садового павильона с мотивом «охоты». Мы можем быть теперь уверены, что действительно за «счастьем» охотятся, именно охота оказывается тем методом, посредством которого достигается счастье.

Еще один пример — из газели поэта Камала Худжанди — призван закрепить сказанное:

Совершили охоту те Локоны и Лик на сердца беспокойных,  
Ради охоты на соловьев накинул Ты тенета на розу.

Однако не только ортодоксальные и мистические представления, основанные на семитской традиции и разработанные Кораном в богатую чувственную образность, могли тронуть воображение образованного средневекового мусульманина. Для изощренного мистического сознания живой и образцовой оставалась и греческая мудрость, в центре которой стояла фигура Платона (Афлатун). Обратим наше внимание только на два обстоятельства из жизни и творчества Платона, которые никак не могли остаться незамеченными и в культуре ислама. Хорошо известно, что знаменитая Академия Платона располагалась в цветущем месте, а сам он жил в саду, рядом с которым проводил свои занятия. Через тысячу лет к югу от Конии, где, как утверждали мусульмане, бывал и Платон, водному источнику дается название «Источник Платона» (Эфлотун Пинари). Греческий мудрец предстает в



мусульманской традиции культурным героем или добрым колдуном, чьи действия направлены на борьбу с хаосом и способствуют процветанию и благоустройству местности.

Вместе с тем одним из важнейших мотивов в творчестве Платона был мотив «охоты». «Охота» у Платона, как прекрасно продемонстрировал А. Ф. Лосев, является важнейшим символом в его учении об идеях. Теория познания, ее методы уподобляются Платоном «охоте», а искомая охотником (или путником) цель является его символической добычей. Надо ли специально оговаривать, насколько важны были платоновские и неоплатонические рассуждения об идеях в суфийских разработках теории эманаций (*таджалли*), теософии, онтологии и гносеологии?

Приведенные выше сведения должны настроить читателя на мысль о том, что для понимания конкретных реалий поэтического или живописного произведения важным оказывается не только теологическая или мистическая образность конкретных персонажей и атрибутов действия, но и правила обращения с материалом, метод, посредством которого раскрываются взаимосвязанность, смысл и иерархия обозначаемых поэтом или художником реалий. Возникающие при этом аналогии должны пояснить как далекие, опосредованные временем и другой традицией истоки сложения этой образности, так и близкие, непосредственные. В сопряжении далекого и близкого, предания и истории мы четче увидим и прелестный образ, знакомство с которым будет подготовленным и не столь неожиданным.

Итак, «охота за смыслом» оказывается не просто поэтическим приемом, но глубоко оправданным и прочувствованным в иранской художественной традиции символическим поиском и нахождением сокровенных истин именно в райском саду. Ведь сад традиционно является местом сбора мудрецов и поэтов, той особой по своим символическим и реальным признакам областью, где человек обнаруживает и впитывает в себя божественную мудрость, или, согласно ветхозаветным, евангельским и кораническим указаниям, встречается с Всевышним и достигает искомого Единства. Но вместе с тем человек в своей «охоте», в своих поисках мудрости может пасть жертвой судьбы, Рока, оказаться во власти Промысла (*кадар*). В мусульманской теологической и суфийской образности эсхатологический мотив Рока, Промысла разработан весьма подробно. Как мы увидим ниже, художник нашей миниатюры отразил идею Сада Жизни и божественного Рока весьма точно и недвусмысленно.

В саду художник изобразил фигуру копающего землю человека. В миниатюрной живописи Ирана при изображении сада часто встречаются люди, вскапывающие землю. Это садовники. Символический образ Садовника был одной из центральных фигур эсхатологической образности в культуре средневекового Ирана. Садовник возделывает Сад Бытия. Он незримо трудится, с тем чтобы не дать увянуть цветам Сада. Своим присутствием, кото-

рое постоянно ощущается людьми, он также напоминает им о быстротечности времени и коварстве судьбы. Для людей возделывание Сада является еще и парадигмой совершенствования своего внутреннего мира — скрытого в человеке Сада, ибо Садовник является хранителем скрытого сокровища (*ганджур-и гандж*), добыть которое можно, только приложив усилия, вскапывая землю своего Сада.

Представления о незримости Садовника, аллегории преследующего человека Рока обыгрываются в поэзии иранцев замечанием о том, что Он постоянно находится за спиной людей. Это важное обстоятельство находит соответствующий отклик в построении пространства на миниатюрах. Фигура вскапывающего землю садовника непременно располагается в отдалении, за пределами дворцовых сцен, буквально за спиной сидящего на престоле шаха. Вместе с тем часто раскрытые калитки дворцовых павильонов, соединяя ухоженный садовником сад и интерьер помещения в единое целое, поясняют зрителю мысль о неизбежности свершений Рока и всеприсутствии божественного Промысла. Веления Рока следует принимать безропотно, более того, работа Садовника по уходу за Садам Бытия с неизбежностью отразится на жизни каждого человека. Об этом и говорит надпись, подчеркивая, что единство с всевышней Истиной неизбежно и должно приветствоваться. Персонификацией представлений, закрепленных в надписи, и является фигура садовника.

Таким образом, в миниатюре отражено также и восприятие пространственно-временной целостности Бытия. Настоящее и будущее, пространство земное и пространство райского сада составляют нерасчленимое Единство Мира. Надпись над входом и открытые ворота призваны подчеркнуть это со всей возможной серьезностью.

Возвратимся, однако, в пределы сада. Фигура садовника расположена между платаном (чинарой) и парой кипарисов, находящихся за тронном шаха. Место кипарисов свидетельствует о внутренней оправданности такого соседства. В поэтических аллюзиях мусульман кипарис традиционно выступает метафорой возлюбленной, красавицы. У суфиев же кипарис является распространенным символом идеальной Возлюбленной. Однако расположение рядом фигуры садовника позволяет вспомнить и другие, не менее оправданные ассоциации. Речь пойдет об изначальной для средневекового мусульманского мира связи образов Царя, Дерева и Садовника.

Согласно этим представлениям, истоки которых уходят в гностическую и христианскую традиции, Сад Жизни (рай) с растущим в нем Древом Жизни охраняется первочеловеком (Адамом), он же является и Садовником в этом Саду. С этой точки зрения слова шейха Махмуда Шабистари в «Цветнике тайны» о том, что божественная благодать (*файз*) обратила прах Адама в цветник, кажутся не просто красивой метафорой, но осознаваем-

мым и значительным для мусульманского сознания символом — одним из бесчисленных божественных знамений ('алам). С течением времени образу первочеловека, введенного в контекст социальных отношений, семантически стал соответствовать образ суверена, который, так же как Адам, является «совершенным Человеком». Исторические и поэтические свидетельства донесли до нас многочисленные факты очевидной связи халифов и шахов с расположенным за их тронном волшебным деревом с поющими птицами и прекрасными плодами.

Весьма подробно разрабатывается эта тема и в изобразительном искусстве средневекового Ирана. Сохранилось множество образцов с изображением царя, дерева и вскапывающего землю садовника. Художники так настойчиво повторяют и разрабатывают этот мотив, что можно с уверенностью говорить о сложении иконографической схемы с ее очевидной глубинной эсхатологической образностью. Даже если действие, согласно иллюстрируемому отрывку поэтического произведения, происходит в конкретном саду в присутствии реального шаха и садовника, не остается сомнений в том, что сам подбор персонажей и место действия вызваны следованием за значимым для всей культуры событием. Хорошо известно, что в средневековые исторические и литературные сюжеты были ориентированы на передачу не столько описываемого факта, сколько «церемониального» образа этого факта. В средневековом художественном творчестве очень трудно провести различие между тем, что изображено, и тем, как изображаемое должно предстать перед читателем или зрителем. Идеальное представление о должном всегда проецировалось на конкретное явление поэтической, изобразительной и исторической действительности, независимо от того, какой степенью реального содержания наполнялось событие, описываемое поэтами и историками. Для того чтобы понять всю полноту информации средневековых авторов и художников, кроме знания и правильного понимания исторического и художественного факта мы обязаны держать в нашей памяти факт ирреальный, обращаясь к феноменальному, всегда помнить о ноуменальном. Художественная действительность постигается на стыке двух принципиальных основ бытия, формирующих сознание средневековых мастеров пера (*калам*). Ведь предвечное Перо согласно традиции являлось одним из знаков ('алам) Вышнего Света. Именно Пером на Скрижали Бытия (*лавх*) было начертано все, что было в прошлом, происходит в настоящем и случится в будущем. Дальнейшие же рассуждения призваны пояснить сказанное.

За тронном шаха в саду течет родник. С точки зрения бытового взгляда на вещи в этом нет ничего странного и двусмысленного. Более того, в персидской миниатюре практически всегда изображение тронном суверена соседствует с изображением садовника. Но мы уже выяснили, что за «реальными» садами на миниатюрах скрывается образ райского сада. Соответственно частое

появление источников и водоемов вблизи трона владык также может быть особо истолковано искушенным в поэтических и религиозных ассоциациях зрителем. Для адекватной оценки значения пространства сада и взаимоотношений между его персонажами и реалиями важно помнить о связи Садовника и Источника Жизни. Значение символической фигуры Садовника не исчерпывается представлениями о Роке, преследующем человека. Садовник является также символическим образом идеальной Возлюбленной. В одной из своих газелей Джалаладдин Руми находит Возлюбленную в саду, на берегу источника:

Сказали мне: твой Учитель влюблен в того Садовника,  
Ищи Его в твоих садах или на берегу источника.

Вышний Сад и Источник Жизни — два поэтических и, как мы можем убедиться, изобразительных образа, которые вместе с фигурой Садовника создают законченную картину эсхатологической будущности «ловца смысла» в средневековой культуре ислама.

Вблизи источника, напротив раскрытых дверей, изображен платан (чинара). Появление платана в саду закономерно и часто встречается в действительности, что отражено в миниатюрной живописи Ирана. Платан легко идентифицировать по стволу и его характерной кроне. Особенно обращают на себя внимание тщательно, почти натурально переданные листья дерева. Как мы уже отмечали, суждение о том, что художник при изображении сада руководствовался исключительно утилитарными и эстетическими соображениями, недостаточно и, более того, методологически ошибочно. В мусульманской культуре образ сада всегда воспринимался в неразрывности с идеальным Садам Жизни. Все растения, деревья и птицы этого Сада каждым своим лепестком, травинкой и криком прославляют Всевышнего. В частности, платан широкими, кистеобразными листьями напоминает и символически передает руки верующих, воздетые в молитве, а выражение «пятерня чинары» (*даст-и чинар*) является распространенной метафорой в ираноязычной поэзии. Возникновение этого образа уходит далеко в древность. В древнеиндийских и древнегреческих представлениях хорошо известны случаи уподобления ветвей деревьев пальцам рук. Так, отпечатки пальцев сохранены на стволах индийских священных деревьев. В свою очередь, в мусульманское время изображение раскрытой пятерни связывалось с религиозными представлениями и конкретными персонажами сакральной истории (Муса, Али). Изобразительная традиция и соответствующие религиозные представления мусульман о метафорическом и символическом значении листьев позволяют осмыслить изображение платана как поэтический образ, художественное воплощение которого прекрасно увязывается и осмысленно соседствует со всеми остальными поэтическими реалиями Сада Жизни.

Ствол и крона платана обвиты побегом виноградной лозы. Трудно сказать, насколько реально столь тесное соседство двух видов растительности. Однако, если продолжить «охоту за смыслом» изображаемых реалий сада, у нас появятся достаточно веские основания для того, чтобы судить о логичности такого совмещения. Для этого следует не упускать из виду, что за поэтическим и символическим образом Сада следит Садовник. Самый известный и яркий представитель поэтического направления «охоты за смыслом» — мирза Абдулкадыр Бедиль в одной из газелей писал:

Повсюду в память об опьяненных Садовник посадил виноградную лозу,  
Скажешь ты, словно для каждого отшельника посадил Он изогнутую палочку  
для очищения.

Бейт Бедилья нуждается в пояснениях. С символической точки зрения слово «опьяненные» (*мастан*) указывает на людей, опьяненных любовью к Абсолюту, а «изогнутая палочка» (*мисвак-и дута*) означает виноградную лозу, т. е. виноград, из которого делают вино. Слово *мисвак* буквально означает специальную палочку для очищения зубов, что в контексте всего поэтического высказывания равнозначно символическому «опьянению» и «очищению» от прикосновения виноградной лозы, т. е. вина. Садовник высаживает виноград для того, чтобы страждущие, вкусив его, опьянели и очистились в Любви к Садовнику. В этом и состоит смысл бейта. Следует предварительно отметить, что мотив «очищения» появляется в изображении не случайно. Ниже, поясняя смысл других реалий миниатюры, мы вновь столкнемся с этим мотивом.

Таким образом, сплетение платана с виноградной лозой является хорошо прочитываемым и убедительным образом, указывающим на то, что верующие с воздетыми в молитве руками опьянены и чисты в своей Любви к Абсолюту.

Аналогично могут быть истолкованы и птицы, количество и разнообразие видов которых бросается в глаза. Разумеется, птицы населяют и обычный сад, их присутствие естественно и может представлять интерес для любознательного зрителя. Но поскольку мы вошли в пространство необычное, символическое, остановим наше внимание на ряде изображений птиц.

Каждому мусульманину, знающему Коран, знакомо выражение «мантик ат-тайр», или в буквальном персидском переводе «забан-и мурган», что означает «язык птиц». В Коране говорится: «О люди, научены мы языку птиц, и даровано нам все! Поистине это — явное преимущество» (27, 16). С течением времени и развитием поэтической традиции выражения «мантик ат-тайр» и «забан-и мурган» прочно закрепились в поэзии и быту. «Язык птиц» стал обозначать таинственный, эзотерический или просто непонятный язык. В одной из маленьких поэм Санаи истолковывается «язык» каждой птицы, прославляющей Всевышнего. Два

других средневековых поэта Ирана — Аттар и Навои посвятили беседе птиц символические поэмы. Птицы наделялись аллегорическим значением, любому мусульманину были известны обращение соловья к розе и история павшего павлина. Вместе с тем существовала тщательно разработанная традиция символического соотнесения целого ряда птиц и тех или иных персонажей священной истории. В целом пятичастное изображение птицы с распахнутыми крыльями (голова, пара крыльев, грудь и хвост) являлось олицетворением мусульманских земель от Мекки до крайних пределов владений ислама. Можно поэтому объяснить причину исключительного внимания мусульманских художников к изображению птиц начиная с первых веков установления этой религии. Они встречаются в металлической пластике, во множестве на керамике, рельефах и, конечно, на миниатюрах. Сказанного нами, думается, вполне достаточно для того, чтобы уяснить себе мощный комплекс представлений, сложившийся в исламе относительно религиозных, магических и поэтических аллюзий при встрече с изображением птиц. Он был известен каждому конкретному художнику и просто зрителю.

Птицы мудры и осторожны. Истинная охота за ними должна вестись не с помощью расстановки скрытых силков, но в соответствии с их мудростью и проницательностью, терпеливо и осторожно. Об этом предупреждает в своей четвертой газели поэт и шейх Хафиз:

Благорасположением и милостью следует охотиться на проницательных птиц,  
Силками и тенетами не поймать мудрых птиц.

Итак, мы вновь сталкиваемся с мотивом «охоты». «Умная охота» за птицами предполагает непременно знакомство с некоторой толикой их скрытого знания. Обнаружить эти знания или понять «тайный язык» безмолвствующих в изображении птиц можно, лишь доверившись знанию художника. Каждой птице отведены в изобразительном повествовании своя особая роль и свое особое место. Попробуем проследить за некоторыми закономерностями расположения птиц в композиционной и смысловой целостности изображения.

С изображением птиц зритель встречается еще в интерьере садового павильона. В двух соединенных между собой бассейнах плавают три утки. В ногах у сидящего на троне шаха также изображена утка. Казалось бы, присутствие уток оправдано в одном случае отражением в миниатюре реальных, бытовых условий устройства царских садовых павильонов, а в другом — облачением шаха. Но существует одно весьма существенное обстоятельство, поясняющее и другую причину появления в миниатюре образов уток.

Детали традиционного облачения и бытовых атрибутов средневекового человека всегда были осмыслены, им придавалось символическое и магическое значение. Шах как центральная фигура

социума ассоциировался с представлениями об идеальной, священной чистоте и целомудрии (*'исмат*). Хорошо известны в мусульманской среде слова пророка Мухаммада: «Ан-назафату мин ал-имани» («Чистоплотность есть сама вера»). На уровне обыденного сознания мусульман (*шариат*) подобные установления воспринимались в своем прямом значении. Непременной обязанностью верующего человека является его ритуальная чистота. Мусульманин должен совершать пять ежедневных молитв (*салат*), которым предшествует омовение, ритуальное очищение от скверны земного бытия. В зависимости от обстоятельств омовение может быть полным (*гусл*) и частичным (*дастмаз*). Олицетворением *гусла* (полного омовения) является утка, само название которой — *мурге-и аб* («водяная птица») — связано с водой. Утка, согласно пояснениям Фаридаддина Аттара в поэме «Мантик ат-Тайр» («Беседа птиц»), не мыслит своего существования без воды. Каждое мгновение она совершает гусл, и даже ее молитвенный коврик находится в воде.

Появление изображения утки у ног шаха оправдано еще и тем, что суверен олицетворяет собой не просто чистоту (*назафат*), но целомудрие, идеальную, священную чистоту (*'исмат*). Ведь сказано было пророком Мухаммадом: «Целомудрие [или чистота] есть вера, верующим является всякий, кому покорны его дела и слова». В основные обязанности справедливого (*'адил*) и целомудренного (*ма'сум*) шаха входило исполнение добрых дел и изречение добрых слов, являющихся условиями, предшествующими обретению Веры (*иман*) и Истинного Знания (*'илм*).

Все сказанное объясняет и появление трех плавающих в бассейнах уток. Утки символизируют собой состояние совершенной, ритуальной чистоты, что соответствует условию бытия истинного мусульманина. Кстати, одна из уток в правом от зрителя бассейне изображена наполовину окунувшейся в воду, т. е. буквально воспроизводит символический акт полного омовения. В этой же связи интересно обратить внимание на расположение бассейнов с плавающими утками. Они окаймляют нижний край изображения, и с них может начаться вход в смысл миниатюры. Наше предположение имеет основания, поскольку известно, что мастера (каллиграфы, миниатюристы), прежде чем приступить к своей работе, совершали молитву и омовение. По-видимому, акт своеобразного омовения перед вхождением зрителя в пространство миниатюры и имел в виду художник. Логично думать, что часто встречающееся в персидском искусстве изображение уток в бассейнах во время дворцовых приемов выражает аналогичные идеи.

В интерьере дворцового помещения находится еще одна птица — ловчий сокол (*баз*) на руке слуги. В средневековой охота с соколом была одной из основных царских забав. Изобразительное искусство Ирана с самых ранних памятников и на всем протяжении своего существования свидетельствует о чрезвы-

чайной популярности соколиной охоты. Сохранилось множество свидетельств на керамике и в миниатюрной живописи в виде изображений всадников с соколом на руке. Очевидно, что и в нашем случае художник передает ситуацию дворцового этикета, согласно которому ловчий сокол своим присутствием характеризует важную обязанность суверена — его охотничьи функции. Но, как мы уже знаем, охота была не только забавой, светским времяпрепровождением шахов, ей придавалось и важное символическое значение. Для того чтобы оценить этот факт на примере нашей миниатюры, обратим внимание на то, что сокол изображен на фоне проема двери садового павильона. Недооценивать решение миниатюриста, объясняя расположение сокола чисто художественными задачами и построением всей композиции, было бы несправедливо, ибо фигура ловчего с соколом на руке могла бы быть с успехом заменена соседней фигурой слуги, подающего напитки. Характером рисунка и объемом занимаемого пространства обе фигуры практически равнозначны. Иными словами, сокол находится на своем, предназначенном для него месте. Его расположение объясняется задачами не формальными, но смысловыми, вытекающими из аллегорического значения всего изображения. Напомним еще раз, что ворота садового павильона являются переходом из одного мира в другой, они соединяют пространство земное с Садам Жизни — пространством вышним и идеальным.

Согласно поэме «Мантик ат-Тайр» Фаридаддина Аттара, символом проникновения из земного мира в небесные сферы является сокол. Идеальным местом его расположения считается царская длань Зулкарнайна (Александра Македонского), согласно мусульманской традиции совершившего путешествие в подземный мир в поисках живой воды. Расположение сокола у дверей, за которыми течет источник, представляется одним из тонких изобразительных намеков художника в попытке передать сложный символический подтекст всего изображения и взаимоотношений между образами сокола и живой воды. Вместе с тем сокол олицетворяет собой и время, он единственный из всех птиц, кто может проникнуть из вечности прошлого (*азал*) в вечность будущего (*абд*). Пространственно-временные характеристики, связанные с образом сокола, прекрасно укладываются в общее русло эсхатологического значения всего изображения. Знание символического смысла образа сокола помогает зрителю ощутить присутствие в миниатюре двух различных пространственно-временных локусов, составляющих вместе традиционную картину мироздания.

Восемь птиц изображены в саду. Между платаном и розовым кустом летит соловей. Его появление естественно. Соловей — это обитатель любого сада, а с символической точки зрения взаимоотношения между соловьем и розой являются самым распространенным образцом отношений между влюбленным и Возлюбленной. В вечном Саду Жизни, безусловно, важнее второй, симво-



личный план; изображения соловья и розового куста задают зрителю общую направленность его возможных рассуждений, детали которых он должен развернуть мысленно, ибо человеку, воспитанному в русле поэтической традиции Ирана, существо бесед соловья и розы было известно очень хорошо.

Две пары птиц, сидящие на двух кипарисах, могут быть особого вида горlinkками, носящими название *кумри*. Неоднократные поэтические свидетельства помогают нам связать образ кумри с символическим образом кипариса. В одном из них говорится:

О кумри, нет пути мне к ногам моего Кипариса,  
Тебе грустить нет смысла, ибо гнездо твое находится на вершине кипариса.

Дополняют сказанное следующие соображения. Значение этого мотива хорошо известно в искусстве древности и средневековья. Как мы уже знаем, изображение кипарисов за троном шаха является распространенным в поэтической традиции образом Древа Жизни. Две птицы на вершине Древа Жизни символизируют мотив порождения и идею брачных отношений. Присутствие в этой же миниатюре других, но сходных по своей символике образов соловья и розы вместе создает законченную картину идеальной любви к Возлюбленной. В этом нет ничего странного, поскольку такая любовь достигается именно в пределах Вышнего Сада.

Царскую беседку увенчивает еще одна птица — это другой вид горlinkки, именуемый *мусича*. Этимология слова *мусича* достаточно прозрачна: это птица пророка Мусы (Моисея). Помещение горlinkки над беседкой должно быть связано с тем, что *мусича* считается птицей горы Тур (Синай). Как хорошо известно, образ Мировой горы символически соответствует сакральной постройке. Иконографический облик сакральной (царской) постройки с навершием в виде птицы хорошо прослеживается в языческой, христианской и мусульманской архитектурной практике. Так, знаменитая мечеть Омейядов в Дамаске носила название «Купол орла», поскольку венчающий ее купол напоминает фигуру парящего орла. Тем самым появление горlinkки над царским павильоном закономерно и с символической точки зрения вполне оправданно.

На вершине горы изображена куропатка (*кабк*). Узнать ее можно по красному клюву, который часто обыгрывается в поэтической традиции, указывая на кровавые слезы, как бы сочащиеся из ее глаз. Куропатка обитает в горах и символически связывается с горой Арафат в Мекке. В паломничестве в Мекку (*хадж*) важнейшим действием считается посещение этой горы. В Коране указывается: «А когда вы двинетесь с Арафата, то поминайте Аллаха при заповедном памятнике. И поминайте Его, как Он вывел вас на прямой путь» (2;198). В «Мантик ат-Тайр» Фаридаддина Аттара говорится, что куропатка стучит дверным кольцом во врата Дома Аллаха. Появление куропатки в миниатюре на вершине горы как бы подытоживает общую эсхатологическую кар-

тину изображения и отмеченные соответствия «птичьей» символики.

Наконец, несколько слов должно быть сказано и еще об одной птице. Выразительный облик, окраска и размеры свидетельствуют о ее особой роли в развертывании живописного повествования. Птица подлетает к платану, в ветвях которого укрыто гнездо с двумя яйцами. Живописные аналогии позволяют угадать в этой птице известный фольклорный образ птицы Симург. Символическая направленность всех остальных птичьих изображений подкрепляет наше предположение. Если это так, то закономерным представляется и следующий вывод: согласно традиции в образе птицы Симург, живущей на горе Каф, символически интегрируются все свойства остальных птиц и соответственно разрешаются все жизненные противоречия. Другими словами, птица Симург воплощает своим существованием и присутствием в нашей миниатюре конечную идею Единения с Богом (*ат-таухид*).

Завершает символическое повествование миниатюры изображение оседланного коня с грумом. Сам факт появления подготовленного к пути коня логичен в контексте аллегорического прочтения сюжета миниатюры и явно соответствует эсхатологической образности изображения. Несколько дополнительных замечаний помогут лучше понять это.

Согласно мусульманским представлениям, Мухаммаду в одну из ночей было явлено Откровение, ему была предоставлена возможность совершить путешествие, во время которого он увидел рай, ад и был подведен к трону Аллаха. Это путешествие Пророк осуществил на коне с женской головой по имени Бурак. После того как пророк Мухаммад был возвращен в свою постель, она оказалась согретой его телом, точно так же как и до начала Вознесения (*ми'радж*). Таким образом, путешествие Пророка из пространства земного (*макан*) в пространство неземное (*ла-макан*) происходило вне времени. Это было путешествие только в пространстве. Аттар в поэме «Илахи-наме» («Божественная книга») пишет о том, что «Пророк на нем [Бураке] оседлал время» («Наби бар вай савар андар заман шуд»). Замечание это верно, поскольку Пророк во время ми'раджа преодолевает время (*заман*) и оказывается в безвременье (*абд*).

Появление оседланного коня, по-видимому, отражает мусульманские представления о преодолении времени и необходимости ощущения вневременного, идеального состояния человека. Это вытекает из целого ряда обстоятельств. Во-первых, в поэзии часто используется метафорическое выражение «бар бур зин нихадан» («седлать коня»), что равнозначно отправлению героя в дорогу. Во-вторых, в погребальном обряде образ коня также соответствует будущему путешествию умершего в загробный мир. В суфийском учении конь олицетворяет собой душу человека, устремленную к Богу. Можно думать, что изображение оседланного коня иллюстрирует пространственно-временные представления,

аналогичные значению образа сокола, его способности проникать в горние выси. Их смысл носит очевидный эсхатологический характер и полностью соответствует сюжету притчи и ее аллегорическому истолкованию.

Итак, «охота за смыслом» в одной из персидских миниатюр XVI в. закончена. В статье учитывалась только стратегия поисков, в основе которых лежало знание о существовании практики проведения аналогичных опытов в средневековой художественной среде Ирана, о чем свидетельствует широкое распространение самого термина «охота». Вместе с тем мы отдаем себе отчет в том, что композиционное расположение рассматриваемого материала — так сказать, тактика ведения нашей «охоты» — могло не соответствовать тем приемам, которые использовал средневековый зритель.

Если, скажем, мы приступили к расшифровке изображения с надписи над входом в павильон, а затем вышли за его пределы, то методика прочтения в прошлом могла быть и иной. Без всякого ущерба для конечного результата можно было вначале подробно остановиться на персонажах и реалиях интерьера, а затем перейти к комментариям, касающимся реалий сада. Объектом символического истолкования могли стать и более мелкие атрибуты действия — яства, напитки и фрукты, количество персонажей, цвет их облачения, разнообразные цветы и кусты в саду. Другими словами, в своей «охоте» мы не полностью владели всеми существовавшими некогда «приемами», хотя, повторяем, цель ее виделась достаточно отчетливо. При этом сама «охота за смыслом» в ее традиционном понимании была не беспорядочным поиском значений тех или иных персонажей и атрибутов, вырванных из контекста, но целенаправленным нахождением смысла для всех значимых деталей композиции миниатюры. Преследуя эту цель, мы избрали метод углубления в материал, его иконологическое развертывание, хотя широкое обращение к иконографическим аналогиям придало бы нашему изложению привычную достоверность и убедительность, но вместе с тем и иную направленность. Понимая это, мы тем не менее старались приблизиться к методике толкования самой традиции, исходящей в большей степени из интенсивных приемов описания.

Достаточно очевидным в миниатюре и весьма существенным для выработки методики интерпретации средневековых изображений является ярко выраженная структурная и смысловая упорядоченность изобразительного повествования. Проследить эту закономерность удастся только в результате понимания смысла реалий всей живописной композиции. Логика взаимоотношения реалий не ограничивается сюжетной, так сказать, горизонтальной взаимосвязанностью смысловых элементов изобразительного рассказа. Не менее важной остается связь другая — вертикальная, воссоздаваемая при переходе от одного уровня повествования к другому. Так, представления о ритуальной чистоте, разворачивае-

мые в первой зоне изображением уток, дополняются, укрепляются и окончательно проясняются в пространстве Сада, где виноградная лоза обвивает платан. Ортодоксальные представления тем самым находят свое подкрепление в идеях мистических, суфийских. Аналогичным образом смысловые функции образа сокола дополняются и поясняются образами источника Жизни и оседланного коня. Вертикальная связь между смысловыми элементами повествования, по-видимому, является образцовой и универсальной для всей мировой культуры, что подробно было рассмотрено Р. Бартом. В нашем случае в силу специфики выразительных функций изобразительного искусства вертикальная природа взаимоотношений смысловых реалий оказывается развернутой действительно по оси низ — верх: сад помещен над царским павильоном, а садовник расположен за и над шахом. Обозначение двух коррелирующих уровней изобразительного повествования входило в одну из основных задач художника. Мир вышний на более высоком уровне (буквальном и метафорическом) пояснял и оправдывал сюжетное повествование на уровне мира земного.

Нашей задачей было продемонстрировать реальное существование аллегорического плана в миниатюре, который наряду с аллегорическим содержанием самой притчи был актуален для зрителей миниатюры. Надо думать, что ознакомление с сюжетом притчи и ее аллегорическим толкованием происходило не поэтапно, а одновременно с пояснениями текста. К сожалению, в искусствоведческой практике, а затем и в читательском восприятии сложилось превратное впечатление о персидской миниатюре как о чисто светской иллюстрации, отражающей лишь очевидные реалии поэтического сюжета. Однако в средневековом исламе искусство толкования (*шарх*) охватывало все сферы творческой активности человека. Предмет искусства становился объектом не просто любования, но и интеллектуального осмысления. Важнейшей составной частью средневековой эстетики была гносеология, одним из частных методов которой являлась своеобразная «охота за смыслом».

**М. М. Ашрафи**

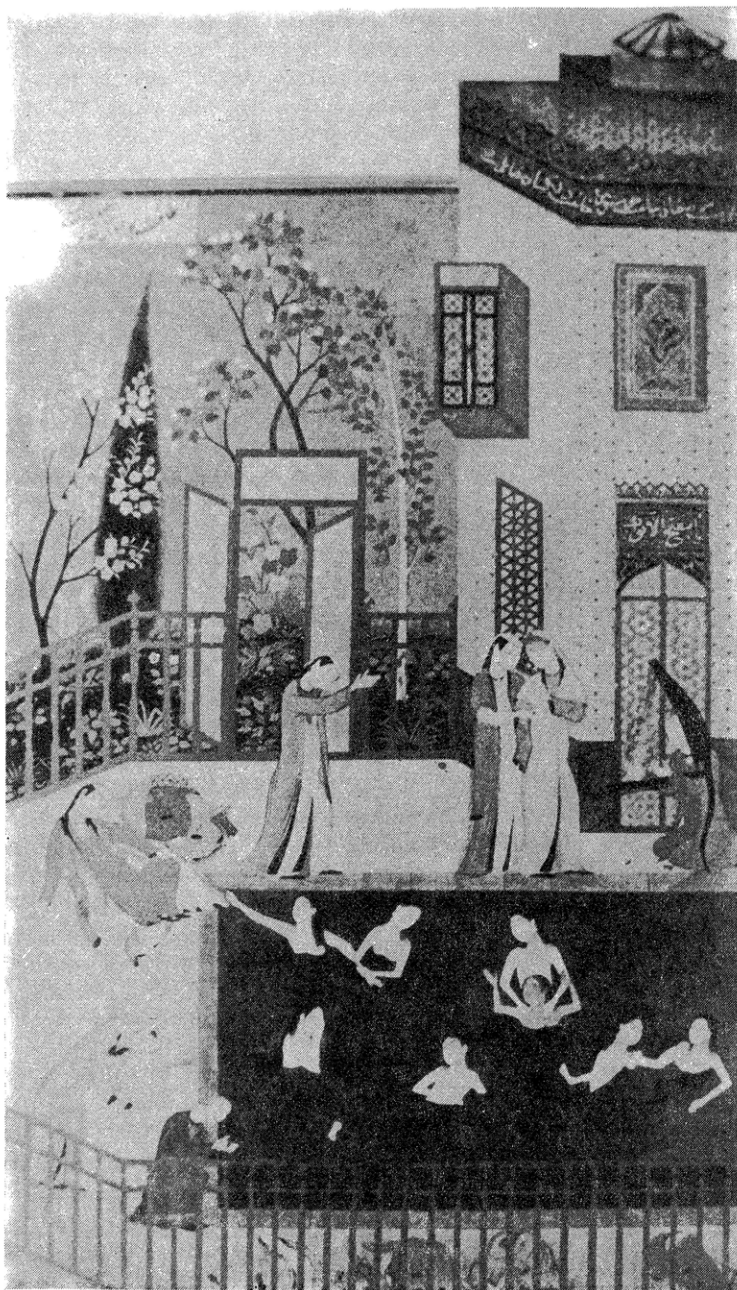
**«КУПАЛЬЩИЦЫ» БЕХЗАДА**

Одну из жемчужин богатейшей сокровищницы рукописей Британской библиотеки составляет список «Хамсе» Низами 1494 г. Эту удивительную по красоте письма и художественного оформления рукопись украшают миниатюры самых прославленных гератских мастеров конца XV в.— Бехзада, Мирак Наккаша, Касима Али и др. Среди них выделяется тонкой поэтичностью изображение купающихся в бассейне девушек, которое приписывают кисти великого Бехзада.

Перед зрителем предстает дивной красоты картина. Темно-серебристая неподвижная гладь бассейна. Ослепительно светлые тела резвящихся в воде юных купальщиц. По беломраморной площадке вдоль бассейна прогуливаются прелестно одетые девушки. Здесь же, у стен двухэтажного садового павильона, облицованного белыми плитами, примостилась музыкантша, перебирающая струны уда. Из-за приоткрытого окна на втором этаже павильона подглядывает за купающимися юноша. Легкая ограда из тонких красных реек с калиткой отделяет двор от сада, где среди кипарисов и цветущих деревьев протекает ручей, по берегам которого пышно цветут лилии и нарциссы.

Миниатюра иллюстрирует сюжет из поэмы «Семь красавиц» Низами о том, как юноша видит в своем саду купающихся в бассейне девушек, в одну из которых он влюбляется. Был тот сад, по описанию Низами, «прекрасный, как Ирема сад»:

Под тенистыми ветвями там ручьи текли,  
Там нарциссы над ручьями, лилии цвели.  
Этот сад благоуханный с четырех сторон  
Был высокою стеною крепко огражден.  
Мраморный там красовался полный водоем,  
Райский водоем Ковсара был его рабом.  
В том водоеме сребротелые плескались  
радостной толпой, тела серебро скрывая темною водой.  
Целый день они плескались, за руки схватясь,



Бехзад. Купальщицы

Над жасмином белоснежным белизной смеясь.  
Из беседки на купальщиц юноша смотрел\*.

Художник достаточно точно передает и описание сада, и плещущихся в воде девушек, и смотрящего в шелку окна юношу. И вместе с тем это будто подсмотренная в жизни сценка, происходящая в дворцовом гареме, где под присмотром евнуха и служанки развлекаются молодые женщины. Живо воспроизведенная сцена развлечения юных красавиц в знойный полдень наполнена атмосферой радости бытия, пленительной красоты и грации.

Живость и непринужденность изображения заставляют забыть, что в основе лежит строго рациональное построение композиции. Продумано здесь расположение каждой фигуры по овалу вдоль прямоугольного бассейна и по параллельным линиям, следующим по направлению развернутой под углом ограды двора. Во всем подчиненность деталей, линий созданию впечатления глубинности пространства. Все построено так, что каждой линии обязательно соответствует другая, все они взаимосвязаны и подчинены единому общему движению, огибающему бассейн полуовалом, что делает его центром композиции. Движение выражено и направлением ограды, и расстановкой фигур по краю бассейна (у нижней рамы миниатюры они заменены силуэтом сложенной одежды купающихся), и колоритом. В создании впечатления глубины большую роль играют позы, жестикуляция действующих лиц. Их движения так естественны, так живы, так точно подмечены и схвачены художником, что кажется, будто они взяты непосредственно из жизни.

Между тем иконография некоторых из этих персонажей была выработана уже до Бехзада, в композициях на аналогичный сюжет. Сравнение с миниатюрой «Купающиеся девушки» (Уппсала, Библиотека Университета), созданной в 1439 г., показывает, что Бехзад переносит отсюда в свою картину изображения некоторых купальщиц — девушку, данную в три четверти, с поднесенными к лицу руками, протирающую глаза; двух балующихся подруг, одна из которых, схватив другую за плечи со спины, приподнялась над водой.

Но Бехзад не только вводит выработанные до него персонажи, он использует и общую трактовку сюжета, и композиционную схему из ранних иллюстраций «Купающиеся девушки» к «Хамсе» Низами, созданных в Герате около 1430 г. и в Ширазе в 1439 г. Так, с небольшими изменениями в миниатюре Бехзада повторяется схема композиции 1439 г.: мощный плитам двор, огороженный забором, бассейн, занимающий большую часть изображенного двора, двухэтажная башня садового павильона, у стены которой сидит музыкантша. В верхней части миниатюры за оградой — сад с кипарисами у ручья. Вокруг бассейна сложена одежда

---

\* *Низами*. Семь красавиц. Перевод В. В. Державина.— Пять поэм. М., 1968, с. 498, 502, 503.

купальщиц. Легкая ограда из тонких реек в картине Бехзада, отделяющая бассейн от сада, переходит из миниатюры 1430 г.

Сохраняя общую композиционную схему предшествующих миниатюр на аналогичный сюжет, используя иконографию некоторых персонажей, Бехзад совершенствует их. Он расширяет в своей миниатюре пространственные границы изображаемого мира, дает более широкую по масштабному охвату картину, наполняет предшествующие композиции новой жизнью, увеличивая число живых сценок и участвующих в них героев. Знакомые уже персонажи начинают жить в новой ситуации и входят в новые контакты. Иконография фигур совершенствуется в плане большего правдоподобия и естественности в передаче движения тела, обоснования заданного жеста, поворота головы, всей позы. С безупречной логикой, высоким мастерством находит Бехзад для каждого персонажа новое место в композиции, обыгрывает его со всех сторон, создает такую новую ситуацию, что кажется, что эта фигура была рождена фантазией художника именно для данного положения.

Но наряду с известными персонажами Бехзад вводит новые — евнуха, служанку и еще четырех девушек. Одна из них изображена сидящей у края бассейна в сложном движении: она откинулась назад, опираясь на руку, чтобы купальщицы не затащили ее в бассейн. Эта жанровая сценка воспроизведена очень живо. Фигурка в своем движении полна пленительной грации и изящества. Благодаря своему положению и ярко-оранжевому цвету одежды она оказывается узловой фигурой в композиции, с ней соотносятся места расположения других действующих лиц, их движения, цвет их одеяния.

Перед художником стояла задача привлечь внимание зрителя к необходимой для раскрытия сюжета сценке — к окну павильона, из-за приоткрытых створок которого выглядывает влюбленный герой миниатюры. Бехзад для этого намеренно выдвигает далеко вперед от стены окна, окрашивает в ярко-оранжевый цвет наличник окна, обрамляет его створки черными рамами. Теперь нужно было все это увязать композиционно. И художник вводит фигуру девушки у бассейна в оранжевом одеянии, которую купальщицы хотят затащить в воду, стягивает к ней основные оси расположения персонажей, размещает в конце двух внешних осей музыкантшу в оранжевом платье (у стены садового павильона) и сложенную на берегу бассейна одежду одной из купальщиц, также оранжевого цвета. Так была графически и колоритом уравновешена эта композиция. Так появился еще один ритм в сложном ритмическом рисунке миниатюры «Купающиеся девушки».

Бехзад находит идеальное соотношение между всеми деталями композиции. Пейзаж, архитектура, силуэты людей композиционно тесно взаимосвязаны между собой. По сравнению с более ранними миниатюрами бехзадовская композиция отличается геоме-



трической стройностью, уравновешенностью, законченностью. Вспоминаются слова историка XVI в. Мирзы Хайдара Дуглата о таланте Бехзада в создании предварительных эскизов и в группировке фигур.

Эффект композиционного построения усиливается колористическим решением миниатюры. Контрастное противопоставление темно-серебристой плоскости бассейна и белотелых купальщиц, беломраморных плиток мощения двора и темно-зеленой лужайки, золотого неба и светлой облицовки павильона чередуется в миниатюре с тончайшими сочетаниями пастельных тонов в одежде персонажей. Подчеркнуто выделяется лишь ярко-оранжевый цвет, в который окрашены наличники окна павильона, платье девушки, сидящей у бассейна, и одеяние музыкантши. Такой прием фиксирует внимание зрителя на данных точках композиции. Ярко-оранжевый акцент выступает здесь и как связующий прием, и как конструктивный, стержневой, уравнивающий композицию и указывающий на основные направления ее движения.

Цвет у Бехзада становится одним из главных средств построения миниатюры, акцентирования наиболее существенного в ней. Никто до Бехзада не владел таким мастерством создания цветового и линейного построения. Его миниатюра «Купающиеся девушки» — это целая симфония линий и красок, которые, перекликаясь, нежно сочетаясь или же диссонируя, создают поэтичное изображение, наполненное негой, истомой, безмятежностью. Бехзад раскрывает богатейшие возможности линии, ставшей гибкой, легкой, подвижной. В силуэтах линии делаются плавными, певучими, обтекающими, в изображении архитектуры — графически твердыми, а в пейзаже — мягкими, живописными.

Миниатюра Бехзада «Купающиеся девушки», с одной стороны, показывает преемственную связь с ранней традицией, а с другой стороны, ярко демонстрирует тот творческий вклад, то новое, что ввел художник в разработанные до него сюжет, композиционную схему, персонажи. Эта миниатюра позволяет также увидеть творческий метод средневекового художника, который допускает использование из накопленного традицией арсенала выработанных в предшествующий период композиционных схем типажей. Почти каждое произведение Бехзада может служить примером этого творческого метода. Так, в «Пиршестве у Султана Хусайна» из «Бустана» Са'ди 1488 г. (Каир, Национальная библиотека) миниатюрист использует сложившуюся к его времени схему-прототип дворцового пиршества, где действие представляется на развороте двух листов: правитель, гости, развлекающие их музыканты изображаются на одной стороне, а слуги, виночерпии, конюхи с лошадьми — на другой (миниатюры «Антологии» 1468 г. и «Калилы и Димны»). Для каждого типажа в этой композиции разработана собственная иконография: правитель сидит на ковре, облокотясь о подушку, слушая собеседника, рядом с ним стоит группа из трех слуг, держащих наготове подарок для отли-

чившегося поэта или музыканта; на другой стороне миниатюры представлены надсмотрщик с палкой, показанный со спины, виночерпий, сливающий вино, и др.

Бехзад, сохраняя в основном эту выработанную уже композиционную схему, а также иконографию некоторых персонажей — правителя, его собеседника, музыканта, играющего на уде, виночерпия, так строит свою композицию, что получает возможность ввести большое количество новых действующих лиц, изображенных среди более многообразной архитектуры, где есть дворцовая башня, шатер, навес, а также башни ворот и подсобные сооружения. Бехзад расширяет, углубляет сюжет дворцового пиршества, показывает дворцовую жизнь с разных сторон. Здесь перебравшие хмельного гости: старец, заснувший, свесив голову на грудь; вельможа, в изнеможении откинувшийся на колени соседа; гость, которого под руки выводят слуги. Здесь же негры — прислужники у очага, а также чрезвычайно интересная сцена наказания провинившегося слуги. Изображение надсмотрщика, замахающегося на слугу, встречалось и прежде в сцене дворцового пиршества, например в ширазской и в самаркандской миниатюрах 1440-х годов («Хамсе» Низами — Манчестер, Библиотека Дж. Рейландса, и Стамбул, Музей Топкапы). Бехзад использует именно такой вариант изображения надсмотрщика, замахающегося на слугу, а не просто наблюдавшего за работой, как это изображено было в упоминаемых миниатюрах 1460-х годов из «Калилы и Димны» и «Антологии» 1468 г. В ширазской композиции надсмотрщик всем корпусом подался вперед, замахиваясь своей длинной палкой на четырех слуг, представленных очень живо: один из них пытается бежать, схватившись за голову, другие, отпрянув назад и уклоняясь от удара, прикрывают руками голову, тело.

В самаркандской миниатюре надсмотрщик схватил одной рукой за шиворот незадачливого слугу, а тот, подняв обе руки, пытается одновременно и вымолить прощение, и защититься от удара палкой. Именно этот надсмотрщик, приземистый, с широко расставленными ногами, стоящий крепко, устойчиво, четко вырисовывающийся благодаря обособленности его изображения в пространстве, лег в основу бехзадовского персонажа. Бехзад усилил контраст фигур в данной группе, сделал надсмотрщика еще более уверенным, а провинившегося слугу еще более жалким. Это впечатление достигается мастерским изображением движения тел персонажей, расстановкой их в пространстве. Бехзад явно сосредоточивает внимание зрителя на этой группе. Он отделяет ее от всех других действующих лиц изображением их на фоне башни, которая как рама окаймляет группу; одевает надсмотрщика в красное — самое яркое пятно во всей колористической гамме этой двусторонней миниатюры. Художник уделяет фигурам надсмотрщика и слуги довольно большое место в общей композиции. Силуэт надсмотрщика в красном одеянии, с размашистым жестом высоко

поднятой руки с палкой, легким наклоном корпуса вперед, широко расставленными в упоре ногами, четко вырисовываясь в проеме башни, выражает наказующую силу, рядом с которой свернулась в комок жалкая фигура слуги в черном, жестом вытянутых вперед рук пытающегося защитить голову от удара.

Используя для миниатюры «Пиршество у Султана Хусайна» выработанную до него композиционную схему-прототип, вводя в нее сложившуюся группу «наказание провинившегося слуги», Бехзад творчески решил новую идейную задачу всестороннего показа дворцового пиршества, в котором присутствуют реальные эпизоды жизни, ее жанровые, бытовые, бытовые подробности. Идет параллельный показ развлечений вельмож с музыкой, питьем, и в то же время суетной жизни слуг. Здесь блестящий образец художественного осмысления средневековым миниатюристом сцен окружавшей его жизни, отбор отдельных эпизодов, данных в предельной степени типизации.

Анализируя миниатюры Бехзада, выявляя композиционные схемы-прототипы, а также действующие лица, которыми пользуется художник как основой, мы определили существование трех принципов их творческого использования: 1) применение для односюжетных миниатюр выработанных ранее композиционных схем; 2) использование одних и тех же персонажей в разносюжетных иллюстрациях; 3) фрагментарное использование отдельных частей композиций, увеличение их в масштабе и превращение в самостоятельную композицию.

В названных выше миниатюрах Бехзада «Купальщицы» и «Пиршество» из «Хамсе» Низами и «Бустана» Са'ди мы имеем пример того, как выработанные в практике предшествующего развития композиционные схемы и изображенные в них персонажи ложатся в основу последующих односюжетных иллюстраций.

Часто встречается также использование отдельных персонажей из накопленного иконографического арсенала типажей из разных композиций, придание известному уже персонажу новой «роли». Так, в миниатюрах на батальный сюжет «Битва кавалерий» и «Битва на верблюдах» из «Хамсе» Низами 1490 г. (Лондон, Британская библиотека) Бехзад повторяет многие типажи «Битвы» из иллюстрации к «Шах-наме» Фирдоуси, исполненной для Мухаммада Джуки на столетия раньше. Это две пары сражающихся — всадник с повернутым к зрителю лицом, частично прикрытым круглым щитом, который, догнав противника, со всего размаха ударяет его мечом, и всадник с длинной пикой, упирающейся в щит врага, мчащегося с поднятым вверх мечом. Сохраняя в основном иконографию этих фигур, Бехзад изменяет их костюмы и окружающую обстановку. Он пользуется готовыми персонажами как героями, исполняющими определенную роль, расставляет их по-другому, включает в новые контакты, в новое окружение. Знакомые уже типажи в новой обстановке начинают жить другой жизнью. Художник находит им такое новое место

в композиции, создает такую новую ситуацию, что кажется, что это и есть единственно правильное точное решение. Например, разобранный выше группа «надсмотрщик и слуга» из «Бустана» Са'ди 1488 г. используется и в композиции «Строительство» из «Зафар-наме» Шарафаддина Йазди, где надсмотрщик слуг превращается в надсмотрщика строительных работ. Эта группа в новой обстановке так уместна, будто была создана специально для данной композиции.

Бехзад, пользуясь традиционной композицией, определенными персонажами или их группами, каждый раз находит новое решение, логически обосновывает введенные изменения, гармонически увязывает их так, что нельзя бывает убрать или передвинуть какую-либо деталь, чтобы не нарушить идеальное соотношение, крепость строго продуманной, точно вымеренной композиции. Используя уже принятые, разработанные изображения тех или иных сюжетов, Бехзад раскрывает в них новые возможности художественной выразительности. Он расширяет место действия, часто вводит жанровые сценки, изображает персонажей, которых можно было встретить в современной ему жизни Герата, как, например, путник, омывающий, перед тем как войти в мечеть, ноги, перебравший хмельного старец или заснувший на уроке ученик и т. д.

Как показывают миниатюры XVI в., принцип использования определенных персонажей бытует и в это время. Среди произведений казвинского художника XVI в. Мухаммади есть миниатюра «Сцена сельской жизни» 1578 г. (Париж, Лувр), где изображен пастух, играющий на свирели. Этот персонаж был введен Бехзадом в пейзаж с целью показа полноты бытия. Извлеченная из гератской миниатюры сценка становится у Мухаммади самостоятельным объектом изображения, а второстепенный эпизодический персонаж — действующим лицом, на котором сосредоточивается внимание зрителя.

И в бухарской школе миниатюр XVI в. можно отметить подобные примеры, а также нечто новое в принципах использования традиций. Так, иконография портрета принца кисти тебризского художника первой половины XVI в. Султана Мухаммада повторена в образе юноши из бухарской миниатюры 1560-х годов «Чета влюбленных» из рукописи «Байаза» (Ленинград, ИВАН СССР). Другая миниатюра — «Чтение стихов» — из этого же списка «Байаза» свидетельствует о новом принципе в творческом методе художника. Изображенный здесь сад является вычлененной частью пейзажа из анализируемой нами иллюстрации Бехзада «Купальщицы». Бухарский художник выбирает из пейзажа этой гератской композиции тот уголок сада, где за оградой представлена лужайка, заполненная цветами, с протекающим ручьем, по берегу которого располагаются тополек, кипарис и два дерева в цвету, четко вырисовывающиеся на фоне неба. В бухарской миниатюре эта часть сада увеличивается в масштабе, отчего все становится более крупным, затем вносятся небольшие перестав-

новки — убирается одно из цветущих деревьев, тополек приближается к кипарису, и эта группа дается в зеркальном отражении, а цветы изображаются в тех же вариациях, что и в гератской иллюстрации. Бухарский художник показал блестящее мастерство в создании композиции, использующей уже готовое изображение. Он все так скомпоновал и представил, что получился новый образ природы, не менее поэтичный, чем гератский.

**И. М. Фильштинский**

**СКАЗОЧНАЯ УТОПИЯ**

**Сказка об Абдаллахе земном и Абдаллахе морском  
из «Тысячи и одной ночи»**

Большинство рассказанных Шахразадой царю на протяжении тысячи и одной ночи историй (если не считать короткие анекдоты или притчи) представляют собой довольно пеструю смесь типологически, стадияльно и жанрово разнородных элементов, нанизанных создателями этого памятника народной словесности на некую нить более или менее единой фабулы. Однако в этом общем потоке фантазии, жизненных наблюдений и назиданий можно выделить некоторое количество текстов, поражающих изяществом композиции, стройностью фабулы, единством тона и мировосприятия. В число этих шедевров арабской народной прозы, несомненно, входит сравнительно небольшая «Сказка об Абдаллахе земном и Абдаллахе морском», по всей вероятности созданная на позднем этапе формирования свода в Египте, когда арабские рассказчики стремились сочетать в своих историях детализированное описание жизни, фантастику и назидание.

Интересна эта сказка отнюдь не своим «реализмом» — он не выходит за пределы обычного для «Тысячи и одной ночи» клишированного бытописательства, — но двуединством дидактики и фантастики, заставляющим предполагать в ее создателе человека с широким кругозором и философским мышлением. Приведем изложение текста с частичным цитированием.

Бедный рыбак по имени Абдаллах (раб Аллаха) имел большую семью и «не владел ничем, кроме сети». Когда у него родился десятый ребенок, он отправился на ловлю и закинул сеть, моля Аллаха «сделать надел этого младенца легким, нетрудным, обильным, нескудным». Однако рыбаку весь день не везло. «Он удивился про себя и сказал: „Разве Аллах сотворил этого новорожденного без надела? Этого никогда не бывает, ибо тот, кто прорезал углы рта, взял на себя его надел. Аллах великий щедр и наделяет”». По пути домой рыбак проходил мимо лавки хлебопека, также Абдаллаха, который, угадав его нужду, дал ему хлеба для семьи и денег.

На следующий день рыбака снова постигла неудача. «Дойдя до пекарни, он увидел лавку и ускорил шаг, стыдясь хлебопека», но хлебопек снова его позвал и щедро снабдил хлебом и деньгами. Так продолжалось сорок дней, «а на сорок первый день он сказал жене: „Мне хочется разорвать эту сеть и отдохнуть от этой жизни”». Однако жена, неустанно уповавшая на щедрость Аллаха, уговорила его снова отправиться на ловлю. На этот раз рыбак вытащил тяжелую сеть и обнаружил в ней мертвого осла. Отправившись в другое место, он снова закинул сеть и на этот раз нашел в ней человеческое существо. «И рыбак подумал, что это ифрит из ифритов господина нашего Сулеймана, которых он заточал в медные кувшины и бросал в море. И когда один из кувшинов разбился от множества лет, этот ифрит освободился из него и оказался в сети. И рыбак побежал от него и стал говорить: «Пошади, пощади, о ифрит Сулеймана!» И человек закричал ему из сети и сказал: „Пойди сюда, о рыбак, не убегай от меня, я потомок Адама, как и ты. Освободи же меня, чтобы получить за меня награду”».

Пока перед нами обычный зачин сказки о бедном рыбаке и чудесном улове, встречающийся и в других текстах «Тысяча и одной ночи» («Сказка о рыбаке и духе», «Сказка о рыбаке Халифе»), и в сказках других народов, вплоть до пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». Однако интересно, что сюжет о заточенном Сулейманом в кувшин ифрите (джинне), изложенный в ранней индоиранской «Сказке о рыбаке и духе», является для Абдаллаха некой живой в его сознании мифологемой.

Выясняется, что в сеть Абдаллаха попал «человек из детей моря», также носящий имя Абдаллах. «Я гулял, и ты бросил на меня сеть,— говорит он.— Мы люди, повинующиеся законам Аллаха, и заботимся о тварях Аллаха великого, и, если бы я не боялся и не страшился оказаться среди ослушников, я бы порвал твою сеть, но я согласился на то, что судил мне Аллах. А ты, если освободишь меня, станешь моим владыкой, и я стану твоим пленником. Не хочешь ли ты освободить меня, стремясь к лику великого Аллаха, и заключить со мной соглашение? Ты будешь моим другом, и я буду приходить к тебе каждый день в это место, и ты будешь приходить ко мне и приносить мне подарок из плодов земли — у вас ведь есть виноград, смоквы, арбузы, персики, гранаты и другое, и все, что ты мне принесешь, будет от тебя принято. А у нас есть кораллы, жемчуга, топазы, изумруды, яхонты и другие драгоценные камни. И я наполню тебе корзину, в которой ты принесешь мне плоды, дорогими металлами из драгоценностей моря» (частое в «Тысяче и одной ночи» отражение «торгового опыта» с заморскими странами).

Рыбак отпускает жителя моря, пообещавшего вознаградить его, но потом раскаивается в этом. «Если бы я оставил его в сети, я бы его показывал людям в городе и брал за это деньги от всех людей и входил бы с ним в дома знатных». И говорит себе: «Ушла твоя добыча у тебя из рук!»

Но Абдаллах морской вскоре возвращается с богатыми дарами. Рыбак отправляется на рынок драгоценных камней, но староста рынка, удивившись его богатству, велит его схватить и отвести к царю, утверждая, что он грабитель, укравший драгоценности царицы. Когда недоразумение выясняется, царь восклицает: «О мерзавцы, разве вы считаете слишком многим благоденствие правоверного? Почему же вы его не спросили? Может быть, Аллах великий наделил его, когда он не ожидал? Как же вы объявляете его разбойником и позорите его среди людей! Уходите, да не благословит вас Аллах».

Выслушав историю рыбака, царь (также Абдаллах), хорошо знающий общественные нравы своего времени, говорит: «О человек, это твоя воля, но для денег нужен сан. Я защищу тебя от господства людей в эти дни, но, может быть, я буду низложен или умру, и власть получит другой, и тогда он убьет тебя из любви к земной жизни и из жадности. Я хочу женить тебя на моей дочери и сделать тебя моим везиром и завещать тебе власть после себя, чтобы никто не хотел обидеть тебя после моей смерти».

Так и происходит, семью рыбака с почетом препровождают во дворец, он женится на царской дочери и становится везиром правой стороны.

После этого рыбак снова встречается с жителем моря и, получив от него дары, вознаграждает хлебопека, которого царь, услышав от рыбака о его щедрости, делает везиром левой стороны. Дружба двух Абдаллахов-побратимов продолжается. Целый год землянин ежедневно отправляется на берег моря с корзиной, полной плодов, «и приносит ее обратно полной драгоценными камнями и металлами».

Однажды друзья беседовали, «пока речь не дошла до упоминания о могилах. И морской сказал: „О брат мой, говорят, что пророк, да благословит его Аллах и да приветствует, похоронен у вас на суше. Знаешь ли ты, где его могила?“ — „Да“, — ответил рыбак. „В каком же она месте?“ — спросил Абдаллах морской. И рыбак ответил: „В городе, который называется ат-Таййба (благая, эпитет города Медины. — *И. Ф.*)“. — „Посещают ли его люди, обитатели суши?“ — спросил морской. И когда рыбак сказал: „Да“, он воскликнул: „Во благо вам, о обитатели суши, посещение этого пророка, благородного и милосердного, посещающие которого заслужили его заступничество! А ты посещал ли его, о мой брат?“ — „Нет, — ответил рыбак, — я был болен и не имел денег, чтобы истратить их столько в дороге, и я разбогател только тогда, когда узнал тебя, и ты пожаловал мне это благо. Но теперь мне обязательно надо посетить его и совершить паломничество к священному дому Аллаха. Меня удерживала от этого только любовь к тебе — я не могу с тобой расстаться ни на один день“. — “Разве ты ставишь любовь ко мне впереди посещения могилы Мухаммада (да благословит его Аллах и да приветствует!), который заступится за тебя в день смотря перед Аллахом и спасет тебя от огня,



и ты войдешь в рай благодаря его заступничеству, и разве из любви к земной жизни ты пренебрежешь посещением могилы твоего пророка Мухаммада (да благословит его Аллах и да приветствует!)” — спрашивал морской. И рыбак молвил: „Нет, клянусь Аллахом, посещение его стоит у меня впереди всех вещей, но я хочу получить от тебя разрешение посетить его в этом году”. — „Я дам тебе разрешение его посетить, — сказал морской, — и когда ты встанешь над его могилой, передай ему от меня весть. У меня есть для него залог: войди со мной в море, и я сведу тебя в мой город, и введу ко мне в дом, и угощу тебя, и дам тебе этот залог, чтобы ты положил его на могилу пророка, да благословит его Аллах и да приветствует. И ты скажи ему: „О посланник Аллаха, Абдаллах морской передает тебе весть. Он подарил тебе этот подарок, и он надеется на твое заступничество от огня”».

Натерев свое тело особым жиром, предохраняющим от потопления, рыбак вместе со своим другом отправляется в морское царство, «и они ходили с места на место, рыбак видел перед собой, и справа, и слева горы воды и смотрел на них и на всевозможных рыб, которые играли в море, одни — большие, другие — маленькие, и среди них были рыбы, похожие на буйволов, и рыбы, похожие на коров, и еще рыбы, похожие на собак, и рыбы, похожие на людей, и все рыбы, к которым они подходили, убегали при виде Абдаллаха земного. И он спросил морского: „О брат мой, почему это я вижу, что все рыбы, к которым мы подходим, убегают от нас?” И морской сказал: „Это из страха перед тобой, ибо все, что сотворил Аллах великий, боится сына Адама”».

Даже страшная рыба-дандан, готовая съесть Абдаллаха морского, падает замертво от одного крика его земного брата, ибо, «клянусь Аллахом, о брат мой, — говорит Абдаллах морской, — если бы этих рыб была тысяча или две тысячи, они не вынесли бы одного крика сына Адама».

Путники видят на своем пути город осужденных царем на безбрачие опальных девушек, лица которых «подобны лунам», волосы подобны волосам женщин, но у них «руки и ноги на животе и хвосты, как у рыб», и другие города, населенные мужчинами и женщинами такого же облика, только «у них не было ни продажи, ни покупки, как на суше, и они голые, с непокрытой срамотой», ибо в море нет материи. На вопросы землянина о брачных нравах жителей моря его друг отвечает: «Они не женятся, а тот, кому понравится какая-нибудь женщина, удовлетворяет с ней свое желание». — «Это дело недозволенное, — сказал рыбак, — почему же они не сватаются, не вносят приданого, не устраивают свадьбы и не женятся так, как угодно Аллаху и его посланнику?» И Абдаллах морской сказал: «Мы не все одной веры. Среди нас есть мусульмане-единобожники, и есть среди нас христиане, евреи и другие, и женятся среди нас больше всего мусульмане».

Абдаллах морской показал землянину 80 городов, «и жители одного города были непохожи на жителей других городов». «Если

бы я тысячу лет показывал тебе каждый день тысячу городов и в каждом городе показывал тебе тысячу диковин,— говорит Абдаллах морской,— я бы не показал тебе и одного кирата из двадцати четырех киратов городов моря и его чудес».

Но землянин пресыщен виденными им чудесами, и надоело ему есть единственную морскую пищу — сырую рыбу. Завершая свое странствие, он выражает желание посетить город своего друга, где жена и дети Абдаллаха морского и царь той страны дивятся ему, бесхвостому, и потешаются над ним, называя его «куцым». Получив щедрые дары от царя и кошелек с золотом, который он должен был доставить на могилу Пророка, от своего друга, землянин направляется в обратный путь. Именно тут наступает кульминационный эпизод, в котором сопоставление двух разных миров принимает форму неразрешимого конфликта, «и рыбак услышал по дороге пение и увидел торжество и разложенную трапезу, и люди ели и пели в великой радости. Абдаллах земной спросил Абдаллаха морского: „Что это люди в великой радости, разве у них свадьба?“— „У них не свадьба,— отвечал морской,— но у них кто-то умер“.— „А разве когда у вас кто-нибудь умирает, вы радуетесь, поете и едите?“— спросил Абдаллах земной, и морской сказал: „Да. А вы, о люди земли, что вы в этом случае делаете?“— „Когда у нас кто-нибудь умирает,— ответил земной,— мы печалимся о нем и плачем, и женщины бьют себя по лицу и разрывают на себе одежды от печали по тем, кто умер“. И Абдаллах морской вытарашил на Абдаллаха земного глаза и сказал: „Давай сюда залог“. И рыбак отдал ему, и тогда морской вывел его на землю и сказал: „Я разрываю дружбу с тобою и привязанность к тебе, и после этого дня ты меня не увидишь и я тебя не увижу“.— „Зачем эти слова?“— спросил Абдаллах земной, и морской сказал: „Разве вы, люди земли, не залог Аллаха?“— „Да“,— ответил земной. И морской сказал: „Не легко же вам, когда Аллах берет свой залог, и вы плачете о нем, и как же я дам тебе залог Пророка, да благословит его Аллах и да приветствует, если вы, когда приходит к вам новорожденный, радуетесь ему, хотя Аллах великий вкладывает в него душу как залог, а когда он берет ее, как это может быть для вас тяжело и почему вы плачете и печалитесь? Нет нам в товариществе с вами нужды“».

Когда землянин, возвратившись домой, рассказал царю о своем путешествии и передал слова Абдаллаха морского, царь сказал: «Ты ошибся, сказав ему об этом». Житель моря больше не отзывался на зов своего земного друга, а тот «потерял надежду его увидеть и пребывал с царем, своим тестем, и с домашними в наиродостнейшем положении, творя благие дела, пока не пришла к ним Разрушительница наслаждений и Разлучительница собраний и они все не умерли».

Сказка состоит из двух имеющих множество аналогов в других текстах «Тысячи и одной ночи» частей. Первая — традиционная для египетского слоя свода история о чудесным образом разбо-

гатевающим и возвысившемся бедняке, вторая — модификация многочисленных, на все лады варьируемых в «Тысяче и одной ночи» рассказов о путешествиях в диковинные страны, разработанная в виде сюжета о посещении морского дна. Казалось бы, все компоненты фабулы не только хорошо известны, но даже достаточно «банальны». Однако имплицитно выраженное в описываемых событиях нравоучение, а также стилистика и тон сказки явственно отличают ее от других аналогичных историй.

В тексте сказки есть некоторые противоречия. Так, Абдаллах морской вначале рекомендует себя «сыном Адама», а во время морского путешествия просит землянина защитить его от хищной рыбы-данган, которая боится сынов Адама, тем самым исключая себя из их числа.

В начале сказки ничего не говорится о физиологических особенностях жителя моря, которые так поражают землянина во время путешествия. Но хотя эти детали, равно как четкое деление истории на два сюжета, должны были бы навести на мысль о ее разнослойности и множественном авторстве, однако при чтении этой пронизанной единым мироощущением и идейно целенаправленной сказки создается впечатление авторского высказывания, можно даже сказать, самовыражения некоей личности, возможно переосмыслившей какой-то первоначальный материал в соответствии со своим умонастроением. Поэтому мы в своем анализе считаем возможным и правомерным исходить из концепции единого авторства сказки.

В отличие от других арабских рассказчиков — создателей «Тысячи и одной ночи» автора «Сказки об Абдаллахе земном и Абдаллахе морском» не увлекает ни авантюрная сторона фабулы, ни фантазмагория, ни риторика. В сказке нет ни нагромождения головокружительных приключений и чудес, ни цветистых, вычурных описаний и стилистических изысков, столь характерных для арабской народной словесности. «Расхожие» сюжеты изложены в ней лаконично, простым языком назидательной притчи и обретают подчиненную функцию материала для выражения некоей идеи. Если не бояться «модернизирующего» термина, можно было бы назвать «Сказку об Абдаллахе земном и Абдаллахе морском» философской повестью. Пожалуй, это единственная в своем роде сказка из «Тысячи и одной ночи», где традиционные сюжеты столь явственно обретают «вторую жизнь» на ином, отличном от наивного увлечения, занимательном и диковинном, уровне художественного мышления.

Фантастический элемент редуцирован в сказке до предела: никакими сверхъестественными возможностями (если не считать предохраняющей от воды мази) Абдаллах морской не обладает. Он просто обменивается со своим другом богатствами разных миров, и этот обмен благодеяниями основан лишь на парадоксальной разности и относительности систем ценностей — мотив, который обретает драматическую напряженность в кульминационной

финальной сцене. Функция фантастики в сказке двойная: она мотивирует чудесный поворот судьбы добродетельного рыбака и формирует развернутую метафору состояния единого и вместе с тем разнообразного мира — творения Аллаха. Мир един — это подчеркнуто единообразием имен четырех персонажей сказки, ибо «рабы Аллаха — все братья», как говорит царь.

Морской «антимир» во многом сходен со своим земным прототипом, но вместе с тем до странности отличен от него. Тела жителей моря подобны человеческим, только ноги у них растут из живота и есть хвост. Живут они, подобно землянам, в городах, управляет ими султан, они, так же как земляне, различаются по конфессиям и пр. Вместе с тем у них много «диковинного»: нет одежды, едой (и «всеобщим эквивалентом») для них служит только рыба, немусульмане вступают в отношения с женщинами без бракосочетания, а мусульмане не слишком строго наказывают женщин за супружескую измену, и, наконец, они радуются смерти своих близких. Символично в этом смысле описание строительства жилищ, которые выдалбливают рыбы-клевалыщики, выкливая камень из скал, т. е. производя действие, прямо противоположное земному строительству, когда из камней возводятся дома. Как и в других историях из «Тысячи и одной ночи», здесь сказывается жизненный опыт купцов и мореплавателей халифата, да и просто горожан, не раз слышавших рассказы о диковинных нравах и обличьях жителей дальних стран.

Сопоставляя земной мир с загадочным морским царством и погружая своего героя в чуждую и опасную для него стихию, автор сказки до предела обостряет хорошо знакомую горожанам халифата ситуацию столкновения разных образов жизни, традиций и культур и превращает приключения Абдаллаха земного в метафору этой ситуации. Автор умело пользуется приемом, как мы бы сказали, «остранения», показывая нам диковины моря через восприятие землянина, при этом в отличие от других историй о путешествиях, где для рассказчиков на первый план выступают всяческие чудеса, которые описываются детально, с увлечением и неумной гиперболизирующей фантазией, здесь морские диковины сами по себе автора не очень занимают (лишь вскользь говорится о том, что чудеса моря многочисленнее чудес земных), они интересуют его в основном как причина недоумения землянина, поэтому он сообщает о них скупно, ограничиваясь лишь несколькими живописными штрихами, например: «У каждого мальчика был в руках малек рыбы, который он грыз, как человек грызет огурец».

Землянин дивится жизни обитателей моря часто в негативном ключе (его шокирует их нагота, ему противно поедание сырых рыб и т. д.), но ведь и он, «куцый», вызывает недоуменные насмешки обитателей морского дна. В этом отражена важная для жителей халифата проблема относительности сложившихся в различных странах обычаев и представлений и права на приоритет

того или иного бытового или культурного стереотипа. А отсюда и еще более важный вопрос об обоснованности нетерпимости к инакому. Автор сказки очень тонко показывает обусловленность взаимных недоумений землянина и обитателей моря, тем самым ратуя за терпимость и признание права на существование чудных и непонятных форм жизни.

Эта точка зрения с очевидностью выявляется в финальном эпизоде, когда землянин, чьему недоумению и в какой-то мере неприятию увиденного автор и читатели до сих пор естественно сочувствовали, ничего не может возразить своему морскому другу, обличающему нелогичность и несправедливость земного подхода к смерти, противоречащего сути мусульманского учения. Но для того чтобы понять значение финального эпизода, следует рассмотреть «мировоззренческий» аспект сказки.

Автор сказки, несомненно, ревностный мусульманин (формулы упования на милость Аллаха встречаются в ней многократно, превышая среднюю для «Тысячи и одной ночи» частоту повторения стереотипных формул этого типа). «Сказочность» этой сказки состоит не столько в фантастическом характере происходящих в ней событий сколько в утопичности создаваемой автором картины нравов: все основные персонажи — четыре Абдаллаха и жена рыбака — добродетельны и благородны.

В сказках Шахразады со сколько-нибудь развернутой фабулой важным компонентом обычно является некое злое начало (злые колдуны или иноверцы, коварные женщины и т. д.), движущие действие и создающие препятствие на пути героя. Функцию такого враждебного начала в «Сказке об Абдаллахе земном и Абдаллахе морском» выполняет староста рынка ювелиров, который велит схватить рыбака, принесшего продавать полученные от морского друга драгоценности. Но и он это делает, так сказать, не со зла, а просто от недостатка понимания возможностей Аллаха (за что его и отчитывает царь), да еще потому, что старается выполнить приказ царя и найти грабителя, похитившего ожерелье царицы. Злое начало здесь редуцировано до минимума, необходимого для того, чтобы мотивировать дальнейшее развитие фабулы (знакомство Абдаллаха-рыбака с Абдаллахом-царем). Опасение царя, как бы его приемник не убил рыбака «из любви к здешней жизни и от жадности», также служит для мотивации его действий (из-за этого царь решает женить Абдаллаха на своей дочери и завещать ему власть).

В этом рассуждении царя о склонности людей к злу лаконично сформулировано понимание нравов властителей халифата, где господствуют произвол и несправедливость, и знание ситуаций, многократно воспроизведенных в текстах «Тысячи и одной ночи». Оба темных штриха — несправедливость старосты ювелиров и размышления царя о людском коварстве — как бы обрамляют появление царя в фабуле и подчеркивают его мудрость, праведность и благородство.

Главный персонаж сказки — рыбак Абдаллах обрисован несколько иначе, чем остальные персонажи. Он дан как бы крупным планом и в какой-то мере «изнутри». Художественное чутье автора и чувство жизненной правды заставляют его оттенить характер своего протагониста некоторыми человеческими слабостями. Так, после сорока дней неудачной ловли рыбак впадает в отчаяние. «На сорок первый день он сказал своей жене: „Мне хочется разорвать эту сеть и отдохнуть от такой жизни“. И жена его спросила: „Почему?“ И рыбак сказал: „Мой надел в море как будто прервался. До каких пор будет такое положение? Клянусь Аллахом, я растаял от стыда перед хлебопеком. Я больше не пойду к морю, чтобы не проходить мимо его пекарни, у меня нет другой дороги, как мимо его пекарни, и всякий раз, когда я прохожу, он зовет меня и дает мне хлеб и десять полушек. До каких же пор я буду у него одолажаться?!“ И жена рыбака сказала: „Хвала Аллаху великому, который смягчил к тебе его сердце, и он дает тебе пищу. Что тебе в этом противного?“— „Ему следует с меня большое количество денег, и он обязательно потребует должное“,— сказал рыбак. И жена спросила: „Разве он обидел тебя словами?“— „Нет, и он не соглашается свести со мной счет и говорит: „Когда придет к тебе благо“. И его жена сказала: „Когда он с тебя потребует, скажи ему: „Когда придет благо, на которое мы с тобой надеемся“.— „Когда придет благо, на которое мы надеемся?“— спросил рыбак. И жена сказала: „Аллах щедр!“ И рыбак молвил: „Твоя правда!“»

Отпустив Абдаллаха морского, Абдаллах земной «стал раскаиваться, что освободил его из сети, и сказал про себя: „Откуда я знаю, что он ко мне вернется? Он только посмеялся надо мной, а я его освободил. Если бы я оставил его в сети, я бы его показывал людям в городе и брал за это деньги от всех людей и входил бы с ним в дома знатных“. И он стал горевать о том, что выпустил Абдаллаха морского, и говорить себе: „Ушла твоя добыча у тебя из рук!“»

Но праведность торжествует, и в первом эпизоде добродетельная жена укрепляет веру рыбака в благодать Аллаха, во втором его дурные мысли пресекает появление жителя моря, сдержавшего свое слово: «И когда он печалился, что выпустил его из рук, Абдаллах морской вдруг вернулся к нему с полными руками жемчуга, кораллов, изумрудов, яхонтов и драгоценных камней». Автор понимает законы «здешней жизни»— достаточно вспомнить рассуждения царя о необходимости защитить рыбака «от господства людей»— и как бы противопоставляет им свою утопическую «круговую поруку» добродетели, в которой объединяет великодушного и щедрого хлебопека, честного и совестливого рыбака, мудрого и справедливого царя и праведного жителя моря, не пожелавшего порвать сеть, дабы не препятствовать воле Аллаха, и побуждающего своего друга отправиться в хадж. Как известно, всякое представление о гармоничном и благом

миропорядке неизбежно влечет за собой необходимость найти убедительную трактовку феномена смерти. По-видимому, представлению автора о праведном понимании жизни, основанному на уповании на всевышнего и осознании укорененности в нем человеческого бытия, противоречило обычное, принятое среди людей «естественное» отношение к жизни и смерти.

Финальный эпизод сказки в какой-то мере предвосхищается в предшествующем повествовании, где неоднократно говорится в негативном плане о приверженности к земной жизни. «...Власть получит другой, и тогда он убьет тебя *из любви к здешней жизни* и из жадности», — говорит царь. «Разве *из любви к земной жизни* ты пренебрегаешь посещением могилы твоего пророка Мухаммада?» — говорит Абдаллах морской, побуждая друга совершить паломничество, во время разговора, служащего завязкой ко второй, основной части сказки.

Автор считает, что из последовательного исповедания мусульманской веры логически вытекает отношение к смерти, прямо противоположное общепринятому: «...вы, когда приходит к вам новорожденный, радуетесь ему, хотя Аллах великий вкладывает в него душу как залог, а когда он берет ее, как это может быть для вас тяжело и почему вы плачете и печалитесь?» Это, казалось бы, наивное рассуждение вырастает из высокой культуры религиозно-философской мысли, оно прямо или косвенно навеяно идеями неоплатоников и заимствовавших многое из их учения суфиев, представлявших себе путь души как эманацию божественной субстанции, нисходящей в феноменальный мир, и затем обратное ее восхождение к своей первооснове.

Прямое соответствие идеям неведомого автора сказки мы находим у замечательного мыслителя аль-Газали (1058—1111), считавшего рождение человека событием горестным, поскольку душа оказывается исторгнутой из обители блаженства, а смерть — событием радостным, поскольку душа освобождается из пленения в человеческом теле. Поэтому оплакивание умершего представлялось ему проявлением невежества.

Трудно сказать, в какой мере автор сказки был знаком с философской литературой или подвержен влиянию суфийского учения. Как бы то ни было, описанный в сказке обычай жителей моря (тоже своего рода утопия) и мудрые рассуждения Абдаллаха морского, несомненно, теми или иными путями восходят к неоплатонической и мистической мысли арабского средневековья.

Знаменательно, что землянин ничего своему другу не возражает, а царь, выслушав рассказ вернувшегося Абдаллаха земного, только замечает: «Ты ошибся, сказав ему об этом». Эту фразу можно трактовать по-разному, но скорее всего она — упрек в неосмотрительности, вследствие которой Абдаллах земной утратил уважение друга и выгодную для него дружбу жителя моря. Во всяком случае, никакого возражения аргументам Абдаллаха морского она не содержит и тем самым является дополнитель-

ным подтверждением того, что при помощи острого изображения «диковинного» обычая жителей моря автор сказки выразил свою мечту о гармоничном, логически завершённом, праведном восприятии миропорядка, включающего в себя момент смерти как необходимый и благой этап в бытии души.

«Сказка об Абдаллахе земном и Абдаллахе морском» вызывает в сознании русскоязычного читателя неизбежную ассоциацию со знакомой с детства «Сказкой о рыбаке и рыбке». Нам неизвестно, существует ли какая-либо прямая или косвенная связь послужившей Пушкину источником немецкой сказки с арабским сюжетом. Однако сходство фабулы пушкинской сказки с рассматриваемым нами текстом очевидно: удивительное морское существо, попавшее в сети рыбака и великодушно отпущенное им в море, обещание благодарного пленника вознаградить рыбака за это, блага, которые бедняк обретает благодаря этому чудесному улову, и, наконец, гнев возмущенного морского существа в конце сказки и «разрыв отношений»; пушкинский рыбак, так же как Абдаллах земной, приходит на берег моря «кликать» свою благодетельницу и так же тщетно ждет ее в конце.

Интересно сопоставить финальные эпизоды этих двух сказок. Если благочестивый Абдаллах морской порывает со своим другом, возмущившись несправедным, с его точки зрения, пониманием смысла смерти обитателями земли, то пушкинская рыбка разрывает «узы благодарности», когда рыбак, вернее, его старуха выражает желание, чтобы она (рыбка) «сама ей служила и была бы у нее на посылках». В различии этих двух концовок, как в капле воды, отражены системы ценностей двух далеко отстоящих друг от друга как во времени, так и в пространстве культур. Для благочестивого средневекового мусульманина невозможна дружба с человеком (людьми), искаженно трактующим соотношение преходящего и вечного и тем самым нарушающим строй бытия. Пушкинская рыбка принадлежит «свободной стихии», для нее неприемлемо покушение на ее «волю». Оба автора пользуются сходным сюжетом, чтобы защитить основополагающие для них ценности: средневековый арабский автор — преданность Аллаху, Пушкин — свободу.



## И. Ф. Муриан

### МУ ЦИ. «ПТИЦА БАГЭ НА СТАРОЙ СОСНЕ»

Образы искусства неисчислимы, как неисчислимы моменты истории, в которые они созданы. Все они вплетаются в единую, длящуюся во времени, не всегда обозримую картину развития творческого духа человечества. Из нашей современности — точки отсчета — мы можем погрузиться в любой образ прошлого, какой только притянет нас неуловимо знакомыми ассоциациями и вечной загадкой содержательно емкой выразительности прекрасного.

Всякое толкование образа прошлых времен, и особенно чужой истории, основано на вживании в эмоционально-художественную ткань произведения. Восприятие искусства изменчиво и неоднозначно, во многом оно зависит от импульса, который заставил нас обратить внимание на то или иное явление культуры. Задача толкователя — заразить других людей своим восприятием образа, убедить в оправданности выбора произведения и истинности впечатления от него. При этом исторические, биографические и прочие знания (как бы обширны или, наоборот, малочисленны они ни были) являются важной предпосылкой права толкователя на выбор. Восхищение общепризнанным мировым шедевром (так же как и не очень широко известным произведением) не может не опираться на объективные данные его исторического бытования.

Предметом нашего внимания стала картина XIII в. китайского художника Му Ци (или Фа Чана)<sup>1</sup>. Она по-разному называется в японском и китайских каталогах. Европейские исследователи, стремясь полнее раскрыть сюжет картины, предпочитают наиболее длинные ее определения. Обычно в обозначение свитка входит название изображенной птицы — по-китайски багэ. Так, в китайском Биографическом словаре художников периодов Тан и Сун упоминается произведение Му Ци «Старая сосна и багэ». В русскоязычных исследованиях картина известна как «Птица», «Сорокопут на сосновом стволе», «Птица на сосне». Беря за основу традиционно бытующие в Китае и Японии названия, мы будем именовать ее «Птица багэ на старой сосне»<sup>2</sup>.



Му Ци. Птица багэ на старой сосне

Картина «Птица багэ на старой сосне», имеющая подлинную печать Му Ци, по своей теме, символике и манере исполнения — типичный образец китайской живописи конца XIII в. Она написана черной тушью на вертикальном бумажном свитке размером 78,4 на 38,6 см и интерпретирует распространённый в Китае сюжет: птица, сидящая на ветке дерева.

Когда долго всматриваешься в свиток с изображением нахохлившейся черной птицы на стволе старого дерева, то в конце концов сосредоточенное созерцание уводит в глубь грустных раздумий. Видимый образ расплывается и уходит из реальности в мир полуобразов-полусимволов, знаков идеального отражения жизни в живописи.

Вместо идиллического облегченно-радостного или лирически-грустного настроения картина с изображением птицы передает момент мрачного оцепенения. Глядя на черную птицу, зритель заражается чувством страха, грусти и обреченности. Откуда возникает это чувство? Ведь мы видим только не очень внятный силуэт птицы, опустившей голову. Мы не ощущаем фактуры ее перьев, не видим цвета, объем лишь угадывается в округлом полурасплывчатом пятне черной туши. Большая птица с характерным хохолком на голове возле клюва, вцепившаяся тонкими сильными лапками в кору ствола старой сосны, нависает над пустотой ничем не заполненного пространства. Маленьким пятнышком глаза она всматривается в открывающуюся ей бездну и как будто пугается ее, прячет голову под крыло, сжимается в черный, напряженно взъерошённый комок. Сюжет не раскрывается в деталях, он звучит лишь как тема, как заданное настроение.

Традиционный сюжет здесь перерастает в значительную своим содержанием тему, которая посвящена раскрытию чаньского понимания картины мира, его особого психологического символизма. При этом выразительность средств живописи тушью приобретает почти самодовлеющее значение; непонятно, каким образом она все-таки подчиняется изобразительному характеру передачи темы и идеи картины. Ствол дерева, отсекающий левый нижний угол картины, превращен в аморфную массу спутавшихся густых линий и сухих мазков; фигура нахохлившейся птицы воспринимается нерасчлененным пятном, а свисающая сверху ветка сосны раздражает глаз нечеткими, невыписанными, но сохраняющими свою назойливую колкость длинными иглами. Зритель сразу же поддается магической силе этих «мазков, пятен и линий» и впадает в настроение, которое очень определено и в то же время емко выражено художником.

Виден глаз птицы или нет, опустила она голову или совсем спрятала ее под крыло, почти не имеет значения. Форма пятна туши, передающего образ птицы, своим рваным очертанием и унылым ритмом обрывающихся внизу мазков создает у зрителя ощущение, что птице холодно, ей не до красоты и радости, она не ждет облегчения. И аморфная масса старого ствола сосны только

подчеркивает бесполезную цепкость сильных и длинных лапок багэ. За фигуркой птицы — пустота, враждебная, настороженная, как колкие и безжалостные иглы сосны. Другая ветка сосны, свисающая сверху, такая же жесткая и сухая, усугубляет ощущение пустоты и бездонной пропасти, на краю которой сидит сжавшаяся, одинокая птица.

Отсутствие фактурно-пространственных подробностей в свитке Му Ци еще не означает произвола художника в выборе изобразительных форм. Напротив, только предельная точность изображенной позы птицы (голова у нее опущена, и виден глаз, понятно, что клювом она зарылась в пушок на груди под крылом) позволяет нам не задерживать свое внимание и не тратьть творческую (или сотворческую) волю на сравнение образа с подлинной исходной моделью. Художник рисует реальную в целом картину мира, которую мы, однако, воспринимаем как обобщенный символ.

Образы кричащей или застывшей в неподвижности птицы, выражающие тоску и отчаяние, неодиноким в творчестве Му Ци. Его датированный свиток с изображением тигра (1269) и некоторые другие реплики этого изображения, дошедшие до нас, возможно, в хороших повторениях<sup>3</sup>, создают даже более мощное ощущение бесприютной, одичалой силы и недоуменной, сковывающей тоски.

Такое настроение не случайно. Художникам позднесунского времени было от чего приходиться в отчаяние. Они жили в тяжелое время заката своего государства. Утонченный дух избранных не мог удержать силу прежней цветущей культуры. В тоске по несбывшимся идеалам прошлого и в предчувствии грядущего варварства художники, подобные Му Ци, уходили от действительности, замыкались в монастырях, внося в свое творчество все больше субъективности, а значит, и новаторства. В условиях средневековой культуры XIII в. их «новаторство», не смеющее выйти за пределы темпераментного, грозящего разрушениями и открытиями исполнительства, сразу же обрастало традициями, становилось эталоном для творчества других художников, которые создавали культурный фон эпохи, словно отражая в тысячах зеркал идеи, находки и образы ведущих художников времени. Картины знаменитых живописцев обрастали славой, копировались, варьировались и доносились до зрителя в тысячах более или менее талантливых повторений.

В средневековом Китае произведения, написанные в стиле того или иного художника или воспроизводившие одну из его известных картин, нередко подписывались его именем. Бывало, что и именные печати, оставшиеся от известных художников, использовались для новых живописных свитков — как знак присоединения к бесконечно высокому авторитету учителя.

Так случилось и с Му Ци. Многие художники, китайские и японские, стремились всячески подражать ему, создавая похожие свитки, которые позднее могли быть приняты за творения Му Ци.

В максимальном приближении к стилю любимого художника они видели свою заслугу и даже призвание. Поэтому у позднейших исследователей творчества Му Ци всегда были основания сомневаться в подлинности свитков.

«Птица багэ на старой сосне» была высоко оценена впервые в Японии, куда она попала, возможно, в XIV—XV вв. в числе многих других китайских картин экспрессивно-лаконичной манеры исполнения, положивших начало самостоятельной японской живописной школе (дзэнга). В самом Китае оценка творчества Му Ци, видимо, была неоднозначной. С одной стороны, судя по отзывам его современников-японцев, проживавших с ним в буддийском монастыре<sup>4</sup>, он был выдающимся живописцем, которого ценили, чьи печати бережно хранили, чьей манере подражали. С другой стороны, Му Ци входил в число тех китайских художников XIII в., которые пошли наперерез господствовавшим традициям и вызвали нарекания составителей каталогов и трактатов. К нему настороженно относились как те, кто придерживался критериев старой императорской Академии искусств, так и те, кто в живописи тушью больше всего ценил изысканную гармонию прихотливого индивидуального почерка художника-литератора (вэньжэньхуа).

Биографических сведений о Му Ци почти не сохранилось. Картины он подписывал именем Му Ци или Фа Чан, иногда с добавлением слов «родом из Шу» (древнее название провинции Сычуань). Му Ци имел несколько печатей, которыми сопровождались, а иногда заменялись его подписи. Трудно установить хотя бы приблизительно даты жизни художника. Современный китайский справочник «Хронология жизни и творчества художников и каллиграфов», опираясь на старый трактат «Мо линь синь юй» (1777), который, в свою очередь, цитирует трактат «Даньцинъ цзи» минского времени (XV—XVI вв.), определяет период жизни Му Ци с 1177 по 1239 г.<sup>5</sup> Однако некоторые данные, известные по другим китайским и японским письменным источникам, а также подписи и даты на отдельных картинах позволяют говорить и об иных, более поздних датах жизни Му Ци, что нашло отражение в китайском Биографическом словаре художников периодов Тан и Сун, определившем период творчества Му Ци между 1225 и 1270 гг.<sup>6</sup> Современный китайский ученый Е Цю присоединяется к последней точке зрения (с той разницей, что год смерти относит еще дальше — 1294-й). При этом он ссылается на трактат художника и теоретика XIV в. У Дасу<sup>7</sup>.

В пользу более позднего периода жизни и деятельности Му Ци говорит известный по некоторым источникам факт, что Му Ци был послушником и преемником чаньского наставника монаха У Чжуня, умершего в 1249 г.<sup>8</sup> Вероятно, Му Ци продолжал работать и в 1269 г., поскольку эта дата стоит на одной из его картин с изображением тигра<sup>9</sup>.

В «Энциклопедии мирового искусства»<sup>10</sup> приводятся сведения из неизвестных источников о том, что в 1260 г. Му Ци оскорбил

первого министра Цзя Сыдао (умершего в 1275 г.) и вынужден был скрыться от преследований. В 1279 г. он был уже известен как настоятель чань-буддийского монастыря Людунсы, под Ханчжоу. Умер Му Ци якобы во время монгольского правления Хубилай-хана (1280—1294), т. е. он продолжал работать и в самом начале юаньского времени<sup>11</sup>.

Не пытаюсь определить точные даты жизни и творчества Му Ци, но учитывая данные развернувшейся в науке дискуссии, мы придерживаемся мнения о более позднем историческом периоде творчества художника. Нам кажется, что степень трагического напряжения, сказавшаяся в картинах Му Ци, даже иногда вопреки основным постулатам исповедовавшегося им буддизма чаньского толка (не признававшего реального смысла за обычными эмоциональными оценками жизненных ситуаций), должна была относиться к самому пику исторического фиаско сунской династии, которая не выдержала натиска монгольского нашествия в 1279 г. и уступила место новой, «варварской» правящей верхушке.

Му Ци, видимо, работал чуть позже Лян Кая<sup>12</sup>, поэтому при всем сходстве канонических черт характера, которыми награждает их китайская историография, в биографиях их есть и некоторые различия. Так, имя Му Ци не упоминается среди художников императорской Академии искусств, в которой начинал свою деятельность Лян Кай (ставший со временем, как и Му Ци, монахом буддийского чаньского монастыря). Может быть, именно поэтому имя Му Ци (или Фа Чана) в отличие от Лян Кая не встречается и в официальных каталогах, которые составлялись при его жизни.

Основные сведения о Му Ци, повторяющиеся во всех более поздних биографиях художника, сообщаются в трактатах теоретиков XIV в. Тан Хоу и Ся Вэньняня. Они касаются только имени художника (монах Фа Чан, прозванный также Му Ци), перечисления любимых им сюжетов и характеристики живописной манеры.

Чаще всего встречаются слова из трактата Ся Вэньняня (1365): «Монах Фа Чан, по прозвищу Му Ци, любил рисовать драконов, тигров, обезьян, журавлей, гусей в тростнике, пейзажи, деревья и камни, людей. Все у него создавалось тушью, что текла вслед за кистью. Смысл был прост. Не использовал украшений. Однако грубовато, вне древних методов-правил. По правде сказать, изысканной легкости нет»<sup>13</sup>.

В некоторых других трактатах можно встретить дополнительные сведения о жизни Му Ци. И хотя они не подтверждаются ссылками на самые ранние сочинения, близкие ко времени Му Ци, все же благодаря им образ художника предстает перед нашим взором более полно и реально.

Если иметь в виду такие дошедшие до нас житийные факты, как бегство Му Ци от оскорбленного им первого министра, укрытие в монастыре Чантиньсы в качестве послушника и ученика

У Чжуня, написание в монастыре живописных картин в свободной, раскованной манере, характерной для чаньских художников-монахов, обретение индивидуального стиля, основание живописной школы в монастыре Людунсы, то нетрудно представить себе типичную фигуру художника середины — конца XIII в., вдохновенного и независимого, отвергшего бессильную пустоту официальных правил, тонко и глубоко чувствующего красоту жизни в столь трагический момент истории.

Трудно сказать, в какой степени канонично, а в какой правдиво сообщение в Биографическом словаре художников периодов Тан и Сун о том, что у Му Ци был разнуданный характер, он часто напивался и пел о высшем царстве блаженства, где процветают покой, радость и свобода. Во всяком случае, такая характеристика совпадает с характеристикой Лян Кая, художника почти того же времени, но более известного летописцам официальной истории. Му Ци, который наряду с Лян Каем создавал новый живописный стиль своего времени, был лучше известен в среде монахов. Он был прославлен именно ими, особенно японскими послушниками, которые вместе с принципами китайского чаньского исповедания буддизма восприняли и живописный метод Му Ци как неотъемлемую часть особой культуры, пустившей позднее в Японии глубокие корни. Три безусловно подлинные его картины — «Гуаньинь в белой одежде», «Обезьяна с детенышем» и «Журавль, выходящий из бамбуковой роши», составляющие ныне единый триптих, — были привезены в Японию в 1241 г. неким Сэйити Кокуси, получившим их непосредственно от Му Ци, с которым он жил в монастыре во время своего пребывания в Китае. Картины были высоко оценены при дворе японского правителя Асикага Йосимицу (1357—1408) и его преемника Асикага Йосимаса (1435—1490), имевшего свою резиденцию в киотоском районе Хигасияма, где хранилась знаменитая коллекция керамики и живописных картин, в том числе и привезенных из Китая. Запись о принадлежности триптиха Му Ци собранию Хигасияма сохранилась в хронике «Онринкэн нутироку» от 25-го дня первого месяца 1466 г. (Позднее триптих перешел в собрание японского буддийского монастыря Дайтокудзи в Киото.)

Как и многие другие, эти три картины были привезены в Японию и положили начало увлечению живописью чань. Сохранились имена двух японских послушников китайского буддийского монастыря — Бенэна и Согэна, которые способствовали прославлению имени Му Ци в Японии. Возможно, они тоже доставили ряд его картин к себе на родину. Наконец, известный японский художник XIV в. по имени Мокуан официально использовал печати Му Ци при подписывании своих картин. Мокуан получил две печати Му Ци во время своего посещения монастыря Людунсы от настоятеля, наследовавшего Му Ци после его смерти. Высоко оценив живописный почерк Мокуана, настоятель назвал его «возродившимся Му Ци».

В настоящее время в японских собраниях хранятся десятки работ, приписываемых Му Ци, причем некоторые имеют его печати и подписи. В происхождении их разобраться довольно трудно. В старом японском трактате Ноами («Записки из-за полога»), созданном еще при Йосимаса, XV в., упоминаются 104 картины Му Ци, а сам художник называется наставником пути в живописи.

В современном японском альбоме «Согэнно кайга» («Живопись периодов Сун и Юань») дается только 14 названий свитков Му Ци, причем с довольно сложной классификацией: национальные сокровища, охраняемые памятники культуры, подлинные и приписываемые художнику свитки<sup>14</sup>.

В китайских собраниях также хранятся некоторые картины, приписываемые Му Ци, из которых подлинным считается горизонтальный свиток «Овощи и плоды» из собрания музея бывшего императорского дворца Гугуна в Бэйцзине.

Рассматриваемый нами свиток «Птица багэ на старой сосне» хранится ныне в частном собрании Мацудайра в Токио.

На картине «Птица багэ на старой сосне» стоит печать с именем Му Ци. По сюжету, настроению и мастерству исполнения свиток вполне может принадлежать кисти мастера. Однако он не входит в число абсолютно признанных подлинников. Некоторые специалисты усматривают отступление в исполнительской манере, которая кажется им грубее и экспрессивнее, чем в триптихе коллегии японского монастыря Дайтокудзи в Киото.

Из всех свитков триптиха Му Ци для сравнения с нашей картиной разумнее всего выбрать свиток «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи». Эти произведения более, чем другие, близки по настроению и сюжету.

Журавль с черно-белым оперением и с темным пушком на шее мягким пятном выделяется на сером, мерцающем фоне густого тумана, скрывающего дали, размывающего своей белесостью темные очертания крон бамбука. Приоткрыв длинный клюв, птица кричит, и, наверное, гулко разносится этот крик в тяжелой, влажной атмосфере. Осень гонит журавля с насиженных мест, грозя непогодой, неприютностью, промозглым холодом и обморочным сном наступающей зимы. «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» — это осеннее настроение тоски и одиночества, мрачное затишье перед зимой. «Птица багэ на старой сосне» — пустота, холодная и колкая ясность уже наступившей зимы. Изображение разных времен года определяет и разную тональность туши. Но было бы натяжкой только этим объяснять отличия в исполнении двух свитков. «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» по стилю гораздо ближе к старой академической живописи более раннего сунского времени, чем «Птица багэ на старой сосне». Довольно четко, как было принято в академической манере, читается нежная фактура перьев и пуха на теле журавля, хорошо ощущается глухое шуршание трущихся друг о друга стволов и про-





Му Ци.  
Журавль, выходящий из бамбуковой рощи

могзлая влажность тумана, порывами проходящего сквозь листву деревьев.

Однако в «Журавле, выходящем из бамбуковой рощи» выражено не философичное раздумье о потерянности живых существ в безмолвном и отъединенном мире воплощенного Абсолюта, что было свойственно лучшим лирическим произведениям сунских художников, а смертная, страстная тоска отчаявшегося одиночества. В большой, стремительно шагающей птице еще сохранены ее нежность, грациозность и теплота совершенного, прекрасного создания. Но в гибких линиях изогнутой длинной шеи звучит напряжение — это крик, готовый прорвать прекрасную оболочку плоти и слиться с непостижимо широким пространством вселенной.

Крик, надрыв, импульсивное, бессознательное действие — вот цена, которую платили чаньские мыслители и художники за попытки познать непознаваемое, примирить или снять противоречия, принять антиномичность мира как конечную истину.

Трудно сказать, логика ли развития чаньской мысли, родившейся в Китае еще в VI в. в лоне ортодоксального буддизма и близкой исконному миропониманию древнекитайского даосизма, или сама история Китая привели художников, мысливших и чувствовавших в духе чаньской школы, к отрицанию традиционных норм китайской философии и постепенно складывавшейся эстетики. Несомненно только одно: именно история китайского общества XIII в. вызвала к жизни поразительное умение чаньских адептов балансировать на грани противоречий, находить спасение в гибели, в действии обретать непознанную истину и тут же отрицать осмысленность всякого действия. В конце периода Сун Китай, распадающийся на части от внутренних противоречий и под ударами соседей с севера, был бессилен противостоять монгольскому нашествию. Закат культуры и государственности, который переживало китайское общество в XIII в., подвигал мыслителей и художников на эмоционально и философски подготовленное приятие надвигавшейся пустоты и попытки исследовать ее непостижимым, отчаянным напряжением мысли.

Картины «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» и «Птица багэ на старой сосне» — это две фазы, два оттенка одного и того же состояния отчаяния — в действии (стремительно движущийся и кричащий журавль) и неподвижности (сжавшаяся, ушедшая в себя, застывшая на месте птица).

Произведения принадлежат одной эпохе, одному мироощущению. Манера «Птицы багэ на старой сосне» действительно несколько более экспрессивная и самодовлеющая, но она не исключает, а скорее подтверждает авторство Му Ци, который в своем творчестве переживал и связь и разрыв с вековыми традициями дорогой ему культуры.

Высокая образованность, приверженность лучшим чертам академической школы, владение традиционным мастерством и преобразование этого мастерства так, что большинству современников

оно казалось и безобразным, и грубым, и чуть ли не «варварским»,— все это выливалось в мучительный порыв художника уйти от опостылевшего общества, по-новому взглянуть на правила, потерявшие силу, почувствовать приближение «конечной» истины.

В творчестве многих художников того времени можно видеть смешение и попеременное проявление то более академических, то более новаторских черт. Не исключено, что и картина «Птица багэ на старой сосне» наряду с триптихом (собрание Дайтокудзи, Киото), «Тигром» (собрание Дайтокудзи, Киото), «Сидящим архатом» (собрание Ивасаки, Токио)— это одна из граней творчества художника, который довел и без того достаточно утонченную живопись позднесунского времени до эмоционального взрыва и перехода в новое качество.

Картина «Птица багэ на старой сосне» многопланова в своей выразительности. Казалось бы, она очень определенно передает состояние напряженной неподвижности. Но в том и состоит сила творения Му Ци, что образ его не однозначен, что выраженное настроение таит в себе и противоположные эмоции, лишь сдвинутые во времени — в прошлое или будущее. Минутное оцепенение над пропастью — это не только внезапная остановка после изматывающей борьбы, показавшейся вдруг напрасной и бессмысленной, но и примеривание себя к вечности.

Отголоски борьбы, вражды, боли, сумятицы страстей и непреодолимых противоречий еще звучат в изображении Му Ци — в ветках сосны, которые как будто продолжают шуметь и гнуться на ветру над пропастью. Но птица уже глуха к ним, она одна замерла в пустоте, и пучок длинных игл, направленных ей в спину — не более чем крик вдогонку, пустые слова, разносимые ветром без адреса, без ответа.

В картине нет умиротворения и элегичности, встречающихся в большинстве китайских пейзажных образов. Оцепеневшей птице не слиться с окружающей ее жизнью. Кора старого дерева у нее под лапками, написанная то сухой, то влажной кистью, как бы дрожит и волнуется внутренним напряжением мертвой зыби, готовая подняться волной и сбросить птицу в обступающую ее пустоту.

Никакие постулаты чаньской секты не оказали бы такого влияния на художников, если бы им не помогала сама жизнь. И не потому многие живописцы покидали двор императора и постригались в монахи, что их привлекали идеи чань-буддизма. Скорее наоборот, учение чань обрело силу и дар особого, действенного слова, когда главный чаньский принцип — невыразимость истины в прямом понятии — получил воплощение в емких и в то же время достаточно зыбких и изменяющихся, допускающих многие толкования художественных образах.

В китайской живописи конца XIII в. очень остро прозвучала нотка отчаяния, которая, впрочем, сразу же перешла в многоголосное эхо сарказма, юмора и — по контрасту — унылого бес-

силія, болезненной ностальгии. Отчаянием нельзя долго жить... Даже у одного и того же художника палитра гораздо богаче, он мечется в поисках равных, часто противоположных выходов. Тем более это касается всей культуры в целом. Среди разнообразных явлений китайского искусства конца сунской эпохи мы выбрали такое, которое отразило предельное напряжение духовных сил общества. Свобода и непринужденность, приписывавшиеся образу жизни художников чаньских монастырей, звучат в их творчестве непредвзятым и как бы мгновенно просветленным отношением к традиционной живописной теме, которая преобразуется ими в новое художественное открытие. Отголоски этого открытия можно найти в творчестве многих позднейших китайских и японских художников, лирических и гротесковых, легких и тяжелых, веселых и унылых, но всегда искренних, самозабвенно поющих боль и радость живого, смертного человека.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В современном китайском словаре Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь (Биографический словарь художников периодов Тан и Сун. Шанхай, 1958, с. 127) приводятся фамилия художника (Ли), его прозвище (Му Ци) и монашеское имя (Фа Чан). В Японии Му Ци известен как Моккей или Боккей (см. статью О. Кюммеля в немецком словаре Thieme-Becker Künstler-Lexikon, Leipzig, 1931, Bd. 25, с. 257).

<sup>2</sup> Мы оставляем китайское название птицы, так как оказалось затруднительным найти адекватное, научно точное название ее на русском языке.

<sup>3</sup> Примером такого повторения темы может служить «Тигр» из другого диптиха, хранящегося в собрании Ивасаки в Токио.

<sup>4</sup> См. об этом в кн.: *Siren O. Chinese Painting. Vol. 2. L.—N. Y., 1965, с. 138.*

<sup>5</sup> В статье О. Кюммеля (Thieme-Becker Künstler-Lexikon, с. 257) указывается, что близкие им годы — 1181—1239 (неверные, на взгляд О. Кюммеля) даются японским исследователем Омуро (*Omura. Tojo Bijutsush. Tokio, 1925, с. 251*). Упоминание о датах жизни Му Ци (1181—1239) можно встретить в кн.: *The Chinese Theory of Art, transl. by Lin Iutang, L., 1967, с. 224.*

<sup>6</sup> Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь, с. 125. Аналогичные годы — 1210—1275 — предположительно даются О. Кюммелем (Thieme-Becker Künstler-Lexikon, с. 257). Приблизительно этот же период указан в кн.: *Siren O. Op. cit., vol. 2, с. 138*; и в кн.: *Swann P. C. Art of China, Korea and Japan. N. Y., 1963, с. 151*, в последней названы годы творчества — 1200—1255.

<sup>7</sup> *Е. Цю. Хуаши вайчуань* (Биографические данные из истории китайской живописи). — Вэнь у. 1965, № 8, с. 40.

<sup>8</sup> О. Сирэн приводит слова об этом из трактата «Ся сюэ цзи»: «Монах Му Ци, человек сунского времени, ученик У Чжуня, выдающийся живописец» (*Siren O. Op. cit., vol. 2, с. 130*).

<sup>9</sup> Картина «Тигр» 1269 г, являющаяся частью диптиха (вторая часть — изображение дракона — художника Чэнь Чжуна, современника Му Ци), принадлежит монастырю Дайтокудзи в Киото.

Авторы, стоящие на позиции раннего периода жизни Му Ци, не признают «Тигра» подлинным произведением художника (см., например, справочник «Сун Юань Мин Цин шухуацзя няньбао», с. 60).

<sup>10</sup> *Encyclopedia of World Art. Vol. 10, с. 371.*

<sup>11</sup> Противоречивость сведений о Му Ци позволяет исследователям его творчества утверждать разные точки зрения. Так, А. Уэли (*Waley A. Introduction to the study of Chinese Painting, 1923, с. 230*) считает, что Му Ци основал монастырь

Людунсы в 1215 г. В. Шпайзер (*Speiser W.* Op. cit., с. 95) отвергает точку зрения Уэли, поскольку такое предположение поменяло бы местами Му Ци и Лян Кая, сделав Лян Кая чуть ли не учеником Му Ци, тогда как большинство поздних китайских и японских критиков признают Му Ци продолжателем манеры Лян Кая, как и другого предшественника — Ши Кэ (жил в начале сунского времени, X в.).

<sup>12</sup> О Лян Кае см. статью И. Ф. Муриан в сб. «Сокровища искусства Востока и Африки» (вып. 2, с. 87—99).

<sup>13</sup> Цитата из трактата Ся Вэньяня дается по изданию: Хуаши пуншу (Всеобщая история Китая). Т. 3. [Б. м., б. г.], с. 99.

<sup>14</sup> См. статью Е Цю, цит. соч., с. 41.

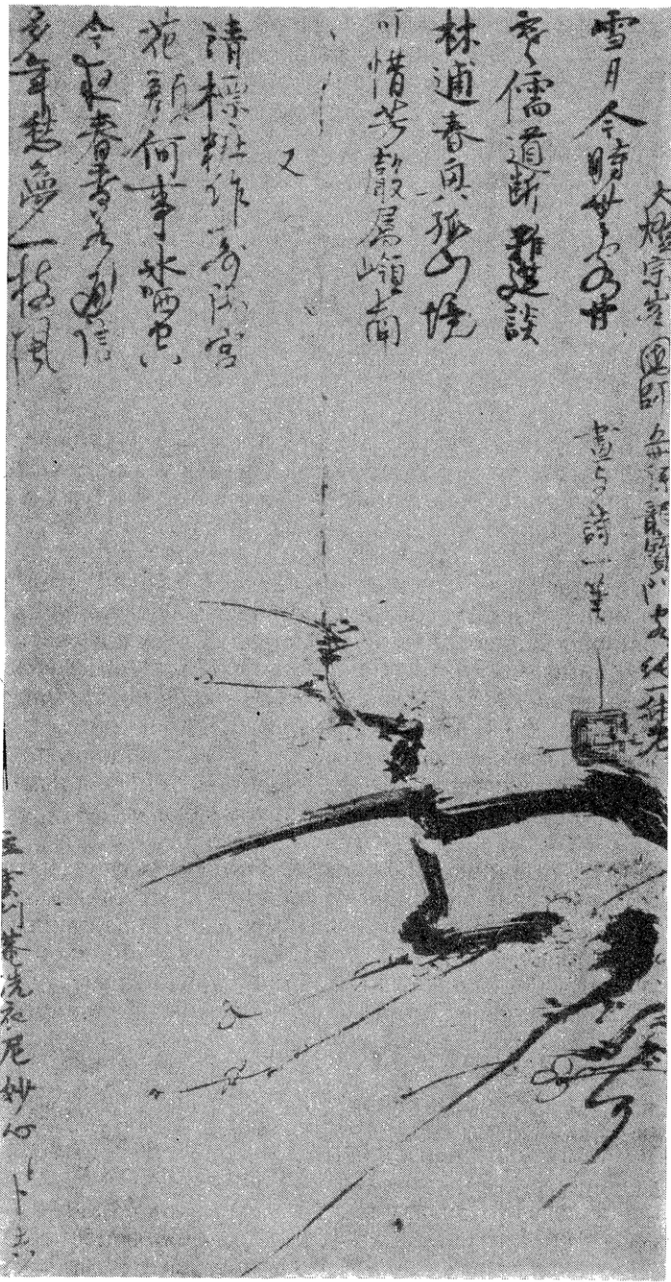
Е. С. Штейнер

«ВЕТКА СЛИВЫ» ИККЮ

Один-единственный памятник художественной культуры, если взглядеться в него пристально, позволяет в сфокусированном виде увидеть характерные черты всей породившей его эпохи. Много-слойность отразившихся в нем смыслов делает рядовой артефакт осколком голограммы, в котором отражается вся полнота картины социокультурной жизни. Впрочем, в рамках статьи исчерпывающе рассмотреть художественный мир одной картины вряд ли возможно, ибо открывающаяся в ней эпистемологическая вселенная столь же неисчерпаема, как и атом.

Выбранное мною произведение японского средневекового искусства («Ветка сливы», 1460-е годы, тушь, бумага. Токио, собрание Мурагути) по сюжету и исполнению похоже на десятки других, сделанных раньше и позже, но рядовым и среднетипическим его не назовешь.

Прежде чем приступить к описанию «Ветки сливы», необходимо сказать несколько слов об авторе этой картины. Она принадлежит кисти Иккю Содзюна (1394—1481) — фигуры, наиболее характерной и парадигматической для классической японской традиции. Вклад Иккю в культуру своего времени и его влияние на последующие периоды японской истории были воистину всеобъемлющи и уникальны широтой творческого диапазона и глубокими художественными достоинствами. Сын императора, пяти лет отданный в дзэнский монастырь, он к концу жизни стал настоятелем крупнейшего столичного монастырского комплекса Дайтокудзи, а перед этим много лет провел в странствиях, будучи неинституализованным харизматиком и религиозным реформатором. Иккю был крупнейшим каллиграфом своего времени, поэтом, блестяще писавшим на классическом китайском и родном языках. Иккю явился основателем школы монохромной живописи Сога, менее известной, чем популярные Кано и Тоса, но наиболее экспрессивной и лапидарной во всей японской классической живописи. Иккю оказал определяющее воздействие на сложение эстетики чайного действия в стиле *ваби*, чьи традиции живут в Японии и поныне. Кроме того, он повлиял на формирование искусства сухого дзэнского сада, т. е. сада из камней и песка, оформлявшего около-



雪月今晴世乃甘  
大燈守室 (圓師) 無淨龍寶以史終一柱光  
畫詩一筆  
多儒道斷難選談  
林逋春與孤山曉  
可惜芳叢屬嶺南  
又  
清標粧作海山宮  
花顏何事冰西雪  
今更春香色到信  
多年楚夢一橋風

五雲川卷洗衣尼妙心卜六

Иккю. Ветка сливы

храмовое пространство. Известен его вклад и в развитие театра Но. Иккю является, таким образом, человеком-эпохой, в личности которого отразились как в фокусе все характерные черты культурной жизни японского высокого средневековья (эпохи Муромати, 1333—1578).

Свиток «Ветка сливы» из собрания Мурагути представляет собой лист бумаги вертикального формата с изображением ветки цветущей сливы и начертанными в верхней части двумя четверостишиями и сопроводительными надписями. Эта картина относится к синтетическому виду искусства, объединяющему в себе живопись, каллиграфию и поэзию. Сочетая изображение и стихи, этот памятник в той же степени является произведением литературы, причем манускриптом, автографом, что и произведением живописи. Этот специфический пограничный вид искусства не принадлежит всецело ни живописи, ни поэзии. Жанр «стихоживописи», как можно буквально перевести его японское название (*сигадзюку*), пользовался большой популярностью среди ученых монахов школы Дзэн и среди художников и поэтов, связанных с дзэнским учением. На вторую половину XV в. приходится расцвет жанра *сигадзюку*.

Рассматриваемая картина обладает в равной степени всеми из «трех совершенств», долженствовавших, согласно традиционным китайским представлениям, отличать образованного и художественно одаренного благородного мужа. Органичный синтез поэзии-каллиграфии-живописи в серии изображений сливы проявился у Иккю, пожалуй, в большей степени, чем в других его композициях. Этому способствовал чрезвычайно лаконичный в графическом плане предмет изображения, визуальная простота которого соответствовала аскетически суровой манере письма Иккю.

Можно с уверенностью сказать, что Иккю никогда не считал себя живописцем. В этом он был подобен китайским интеллектуалам (*вэньжэнь* — букв. «люди письмен», «люди культуры»), расценивавшим свои занятия художествами как вольное любительство и выражение душевных движений. «Картины туши и воды» (*суйбокуга*) возникали под кистью Иккю как фиксация его религиозного переживания и как естественное продолжение его поэтических и каллиграфических опытов. Условные живописные образы являлись для него раскованными, свободными каллиграммами. Композиция пейзажей строилась в соответствии с законами компоновки и написания иероглифов. Не случайно многие свои работы он подписывал (и в том числе рассматриваемую нами) «Изображение и стихи — одной кистью».

Возможно, если б Иккю избрал исключительно живописный путь выражения своей натуры, он стал бы первым художником своего времени, затмившим знаменитых Сюбуна и Сэсю. Но, занимаясь рисованием время от времени, по наитию, он, конечно, не мог овладеть всем арсеналом детально разработанных техни-



ческих приемов живописи. Да он, впрочем, и не претендовал на такое овладение, ибо многие приемы были ему попросту чужды, например тщательное выписывание мелких деталей в технике «кропотливой кисти». Формальные приемы, использовавшиеся Иккю, сравнительно немногочисленны и просты. Тем не менее даже своим сугубо любительским языком Иккю сумел создать произведения, эмоциональная выразительность которых сопоставима с лучшими работами профессиональных живописцев и бьющей из каждого штриха духовной энергией нередко их превосходят.

Иккю, как это сразу бросается в глаза при взгляде на «Ветку сливы» и как видно из формально-стилистических особенностей других его картин, писал быстро. Картины являлись свидетельством переживаемого момента, в них схватывалась и получала воплощение внутренняя реальность, и поэтому при создании таких произведений не оставалось времени на раздумья и выбор того или иного, более предпочтительного элемента или мотива. В соответствии с дзэнским принципом сиюминутного существования, без разделения времени на «прежде» и «потом», живописные наброски Иккю выражают идею *сономама* — «как оно есть». Для специфического состояния сознания, которое в результате религиозного опыта наступает у адепта дзэн и именуется внутри традиции просветлением (*сатори*), все моменты бытия самоценны. В одной танка Иккю говорится:

Сономама я  
умарэ нагара-но  
кокоро косо  
нагавадзу тотэмо  
хотокэ нару бэси

Такое, как есть,  
в этом мире родившись,  
наше сознание  
безо всяких молений  
стать должно буддой само.

В этом стихотворении Иккю полемизирует с теми монахами, которые считали, что спасение или перерождение в западном раю будды Амиды может произойти лишь в результате долгих молитвенных взываний к милосердному Будде. Иккю считал сознание человека (или его сердце — *кокоро* — центр ментальной и психической деятельности) уже изначально обладающим природой будды. Поэтому приобщение к Будде было, по сути дела, познанием себя самого, своей собственной изначальной природы, которая от рождения чиста, но замутняется и загрязняется со временем всякого рода житейской пылью. Под этим налетом таится чистота, которую и надлежит «просветлять». Испытать *сатори*, говорит Иккю, это значит почувствовать, что «сердце это и есть будда».

Отзвуками «сердца» были для Иккю его картины и стихи. Отдельные сюжеты известны в нескольких вариантах. Обычно японский живописец из десяти или двадцати набросков оставляет один — лучший и истинный, по его мнению, уничтожая остальные. Иккю же не разделял свои работы на «хорошие» и «плохие» и оставлял разные варианты — все, какие получились. Каждая картина, даже в чем-то не слишком удавшаяся, была для Иккю

уникальна и равна по значению всем остальным. Поньше существует несколько изображений ветки цветущей сливы с одинаковыми стихотворениями в верхней части свитка (сказать точно, сколько именно, не представляется возможным, так как некоторые являются скорее всего копиями или подделками). По всей видимости, большая часть изображений написана подряд, как это принято у художников Китая и Японии.

Итак, перейдем наконец непосредственно к картине. Верхнюю треть поверхности листа занимают восемь вертикальных стихотворных строк по семь иероглифов в каждой; ниже на пустом фоне изображена несколькими штрихами узловатая ветка с немногочисленными мелкими цветами (возможно, веток две — начало осталось за гранью листа, поэтому неясно — то ли это одна, сильно изломанная, то ли две). Толстые, перекрещивающиеся под прямым углом ветви написаны решительной полусухой кистью. Использование формального приема *каппицу* (букв. «сухая кисть») позволило Иккю передать заскорузлую сухость изломанных ветрами и морозами старых ветвей. Тем контрастнее выглядят молодые, весенние побеги, выполненные тонкими динамическими линиями. Сочный, пружинистый штрих новых ростков передает, пользуясь словами старого китайского трактата о живописи, «одухотворенный ритм живого движения». Одна тонкая и полупрозрачная ветвь поднимается строго вертикально до верхнего края листа, вторгаясь в зону стихотворного текста — в так называемую «залу стихов» (*сидо*, кит. *шитан*). Этот спонтанный, стремительный штрих, характерный, кстати, для всех композиций с веткой сливы у Иккю, придает картине удивительную жизненную силу. Скрытый, еще не до конца обнаружившийся напор нарождающихся сил с полным основанием позволяет видеть в этом отростке особую значительность. Недаром в некоторых текстах он именовался «духовной ветвью».

Такое двуединство старого, заскорузлого, внешне сухого и отжившего, но таящего внутри, как оказывается, свежие соки и молодого, растущего, энергичного делает ветку сливы Иккю символически насыщенным образом уже на формальном, можно сказать, еще досодержательном уровне. Лаконичными, но чрезвычайно экспрессивными штрихами и пятнами художник представляет обширную гамму различных состояний предмета изображения. В динамических переходах и взаимодополнениях сталкиваются разнообразие типов мазков — от густо-черных и корявых, словно процарапанных полусухой кистью, до летяще-упругих (в побегах) и невесомо-эфемерных (в лепестках).

Эта визуально выразительная драма циклического и взаимообусловленного усыхания и расцвета открыта для непосредственного эмоционального восприятия каждому зрителю, независимо от принадлежности к культурной традиции. Это область, говоря словами В. А. Фаворского, «содержания формы», заданной самой художественной системой графической модификации натуры.

Отражение самой природы, как таковой, Иккю, можно твердо сказать, нимало не интересовало. Слива эта, как и все прочие его картины, списана не с реального объекта; она, изъясняясь красиво, выросла в садах его воображения. Прежде всего Иккю важно было выразить состояние собственного духа и воплотить его как в формах чистой графической экспрессии, так и в символической образности, связанной в дальневосточной культуре со сливой.

Это растение (дерево или цветы) принадлежит к одним из самых популярных в богатом арсенале дальневосточных растительных образов. В японской поэзии сливу воспевали с незапамятных времен, она часто фигурирует в древнейшей поэтической антологии «Манъёсю». В наиболее авторитетных и прославленных антологиях «Кокинсю» и «Синкокинсю» посвященные сливе стихи встречаются соответственно 26 и 25 раз. К этому количеству надо еще добавить несколько пятистиший с непоименованными цветами, где тем не менее подразумевается именно слива. В классической японской словесности слива уступает популярностью лишь вишне (сакуре) и алым осенним кленам (это в «Кокинсю», а в «Синкокинсю» слива отходит на четвертое место, ее незначительно опережает сосна).

В китайской поэзии и вообще в культуре слива занимает столь же видное место, если не более значительное. В стихотворном наследии самого Иккю, составляющем более тысячи четверостиший на *камбуне* (несколько японизированном китайском классическом языке), упоминания сливы количественно преобладают над всеми остальными деревьями и цветами. В его поэтическом собрании «Кёунсю» («Собрание взбаламученных облаков, или Собрание [стихотворений монаха] Безумное Облако») сохранилось около 40 стихотворений, посвященных любимому цветку; по всей вероятности, их было намного больше.

Можно сказать, что Иккю питал особое пристрастие к образу сливы потому, что это растение по своей символической роли считалось лиминальным, связующим начала и концы. И точно так же сам Иккю был чрезвычайно лиминальной фигурой в японской культуре своего времени. Не имея возможности подробно описывать его роль и место в духовном контексте эпохи Муромати, отметим, что спустя столетия он предстает не реальным историческим человеком, а кажется фигурой до мифологичности знаковой, условно-игровой, связующей в неповторимый узел все и всяческие нити японской средневековой культуры. Отметим лишь некоторые из таких пограничных проявлений личности Иккю. Он родился на заре первого дня первого месяца первого года Оэй (1394). Тем самым его появление на свет как бы символически отмечало начало новой эры (Оэй — «Предзнаменование Вечности»), начало нового этапа существования объединенной страны после прекращения междоусобных раздоров. Иккю был сыном императора, но именно он стал первым распространять дзэн среди простонародья. Иккю был утонченно образован в духе китайских

книжников-интеллектуалов, и вместе с тем он пропагандировал эстетику сурового, неискусно-грубоватого и ущербного (что после него станут называть *ваби* и *саби*). Эти основные категории позд-невековой японской эстетики, являющиеся ключом к пониманию и чайного действа, и керамики, и поэтики сухого сада, восходят к эстетической программе Иккю. Иккю был монахом, но занимался подвигом в гуще мирской жизни, на городской площади и в кабаках; до самой своей смерти на исходе девятого десятка он под иссохшей, морщинистой оболочкой ощущал в себе молодые, свежие силы.

Цветы сливы распускаются под Новый год, т. е. в конце января или феврале, знаменуя собой приход весны и начало обновления мира природы. Это самое первое весеннее растение японских поэтических антологий и вместе с тем одно из последних по сезону, ибо стихи, воспевающие стойкость сливы, помещаются и в зимние свитки антологий. В качестве зимнего растения, накапливающего жизненные соки даже в жгучие морозы, слива со времен китайской древности входит в группу так называемых «трех друзей холодной зимы». Эти «друзья» — сосна, бамбук и слива — образуют также «троицу, приносящую пользу» (*санъэки*). Популярнейшие с мифологических времен, три растения объединялись между собой общим отношением к холодному времени года. Сосна оставалась зеленой всю зиму, бамбук сохранял листья вплоть до жестоких морозов, а слива еще при снеге выпускала первые легкие лепестки.

Зеленые побеги и нежные, хрупкие цветы сливы символизируют не только циклическое обновление всей природы. Слива также ассоциируется с пожилым возрастом человеческой жизни, точнее, даже со вторым жизненным кругом — после шестидесяти лет. Поэтому слива может служить знаком старого мудреца, стойко переносящего неблагоприятные воздействия внешней среды и вновь и вновь посреди разного рода житейских стуж расцветающего новыми цветами мудрости, вспоенными крепкими жизненными соками.

Таким и был Иккю. Хотя полупоэтичные предания о его жизни рисуют его необычайно одаренным поэтически и духовно еще в детстве, основной его вклад в японское искусство и культуру приходится на его старые годы. Именно тогда, после шестидесяти, Иккю все чаще стал прибегать к «благородным уловкам» (*хобэн*, от санскр. *упая*) искусства, чтобы выразить свой духовный опыт и в художественной символической форме наставить учеников в пресловутой неизлагаемой истине дзэн. (Согласно традиционному дзэнскому учению, истину нельзя выразить научением, разъяснить и доказать логически. На нее можно лишь намекнуть, передать в образной, эмоционально-выразительной форме.)

Поэтому недаром изображение ветки цветущей сливы почиталось чаньскими (*чань* — так по-китайски произносится санскрит-

ское слово *дхьяна* — «созерцание», звучащее по-японски «дзэн») художниками в Китае и их японскими «меньшими братьями» наглядным выражением своего учения. Двуетность старого, за-сохшего и нового, гибко-податливого воплощало в зримой форме провозглашавшееся в дзэн уничтожение разделенности мира на оппозиции — на *то* и *это*. В одном коренилось другое, которое со временем само уравнивалось с первым. Не будет, пожалуй, натяжкой сказать, что изображение ветки в ее динамическом росте наглядно показывало, что означают буддийские, от «Аватамсака-сутры» идущие максимы «Все в одном» и «Одно во всем». Амбивалентность единого и единичного в ветке цветущей сливы проявляется с особой выразительной силой. Все преходящее, и особенно в этом сюжете (прозрачность недолговечных лепестков, характерные изломы и загибы), заключает в себе всеобщий смысл: цветы распускаются в предназначенное для того время и осыпаются в свой, отведенный для этого срок; свежие побеги, презревая удары стихии, тянутся неудержимо вверх.

Написанную тушью ветку сливы можно назвать художественной моделью универсума: в ее изображении гармонически сливаются противоположности бытия, сведенные с уровня умозрительного философствования на уровень пластической образности. Композицию Иккю можно разложить по штрихам на элементарные пары простейших значений, выраженных наглядно: твердое — гибкое, заскорузлое — мягкое, сухое — свежее, горизонтальное — вертикальное, вытянутое — округлое и т. д. Мы намеренно взяли пока лишь непосредственно явленные в линиях и цвете оппозиции. Они сразу же бросаются в глаза, наделяя чувственный образ умопостижимым символическим смыслом и превращая рисунок в идеограмму. По своей изобразительной трактовке «Ветка сливы» Иккю и является идеограммой в полном смысле этого понятия. Скупая графическая лапидарность сводит натурную неповторимость формы к предельно обобщенному образу, имеющему подчеркнuto знаковый условный характер.

Картина Иккю является ярким выражением подчеркнутой условности и лаконичности, присущей всему искусству, развивающемуся в русле дзэн-буддийского философско-эстетического комплекса. Эта лаконичность возникает не только из стремления отсечь все случайное и свести явление к прообразу, форму — к архетипу. Это так, но подобная модификация и сублимация формы отнюдь не ведут к строгому схематизму. Схематизма как раз и нет в картине Иккю. Его ветка неповторима и самоценна, как индивидуально и значимо все случайное и конкретное. Если, согласно дзэнским воззрениям, в конкретном и единичном заключена полнота всего, которая не отменяет единичности, но просвечивает сквозь нее, то тем самым феноменальное и преходящее становится ноуменальным и циклически вневременным.

Несколько сохранившихся вариантов изображения ветки сливы Иккю похожи друг на друга настолько, насколько это обусловлено

самим предметом изображения и творческой манерой автора. Но на более глубоком уровне каждая из этих внешне похожих композиций вполне своеобразна. Один и тот же объект, воссозданный одними и теми же формальными техническими приемами, в рамках своей типичности предстает в каждой работе индивидуальным и острохарактерным. Это и не могло быть иначе, ибо техника живописи тушью; использовавшаяся Иккю, предполагает быструю работу, исключаящую предварительный рисунок, исправления и тщательную проработку. Конечно, технические моменты были непосредственно связаны и с идеологическими. Спонтанность и сиюминутность акта живописания прямо связаны с дзэнским просветлением, при котором, согласно адептам дзэн, истина постигается мгновенно в результате резкого сдвига сознания. Цельность и полнота, связанность всего со всем, прозрение в цветке вселенной — именно так описывается измененное состояние сознания после *сатори* — как бы вещественно проигрываются дзэнским художником с кистью в руках. Недаром картины Иккю можно назвать «медитациями в туши» — эффект, достигавшийся в результате экстатического самовыражения над листом бумаги, был сродни эффекту от классической *дзадзэн* («сидячей медитации» — одного из основных средств в религиозной практике дзэнской школы).

Но это наитие, осененность и непредсказуемо порывистые удары кистью не отменяли рефлексивной символизации, превращавшей экстатическое изображение в неподобное подобие, и даже предполагали почти схоластическую иконологию. В качестве отдельного мотива, можно даже сказать, жанра живописи изображение ветки сливы тушью (*бокубай*, кит. *момэй*) известно в Китае с начала династии Сун, т. е. с X в. Ряд китайских источников относит ее зарождение к предыдущей эпохе Тан. Раскрытие и формирование принципов жанра *бокубай* традиционно связываются с именем чаньского мастера Чжунжэня, которому принадлежит первое сочинение о живописи сливы. Будучи к этому времени весьма распространенным объектом изображения, слива стала и предметом изощренного теоретизирования. Чжунжэнь посвятил живописи сливы специальный трактат «Хуа Гуан мэйпу» (ок. 1140), в котором наряду с техническими приемами описал и ее символический смысл. Каждой части растения — от корня до цветка — было найдено типологическое соответствие на макрокосмическом уровне.

В своем трактате Чжунжэнь приложил к ветке сливы схему бинарных оппозиций в соответствии с принципом *инь-ян*. Цветы воплощали светлое и легкое начало *ян*, они соотносились с небом; сама ветвь интерпретировалась как тесное, тяжелое начало *инь* и соотносилась с землей. «В цветах мэйхуа заключен образ-символ — *сян*. Это и есть, по сути дела, их дух, их сущность — *ци*», — учил Чжунжэнь. (Цитаты из трактата здесь и далее по несколько измененному русскому переводу Е. В. Завадской.) Бутоны,

согласно Чжунжэню, символизируют неразделенное состояние Неба и Земли: тычинки еще невидимы, но их основа — *ли* — уже существует внутри их.

Картину Иккю по своему духу, композиции и техническим приемам можно уподобить вдохновенной музыкальной импровизации на тему мелодической программы Чжунжэня. Документальных свидетельств тому, что Иккю изучал трактат «Хуа Гуан мэйпу», нет, но более чем вероятно, что он знал его. Интенсивные культурные контакты с Китаем, приведшие к появлению на Японских островах множества материковых произведений искусства, сделали популярными среди дзэнских художников — главных синофилов и культуртрегеров — и китайские сочинения об искусстве.

Иккю, конечно, не следовал полностью скрупулезным и часто мелочным предписаниям Чжунжэня: «Корни, из которых произрастают цветы, символизируют Землю и Небо. По этой причине ствол обычно делят на две части. Стволы олицетворяют четыре времени года и четыре стороны света. Ветви означают *люсяо* — шесть пересекающихся линий и поэтому шесть пересекающихся ветвей во взрослом полном дереве. Кончики ветвей символизируют *багуа*, поэтому они обычно имеют восемь узлов, или развилок. Все дерево мэйхуа со стволом, ветвями, цветами олицетворяет завершенное число десять... Но это еще не все...» И т. д.

Тем не менее, если не знать, что китайский провозвестник писал свой трактат за триста с лишним лет до появления картины Иккю, можно подумать, что Чжунжэнь описывает общее впечатление от нее. Действительно, «старые, сухие ветви создают впечатление свободы и непринужденности. Искривленные ветви кажутся спокойными и неподвижными. Цветы напоминают изделия, вырезанные из драгоценного камня, ствол сходен с драконом или парящим фениксом... От одного взмаха кисти рождаются ветви, подобные извивающемуся молодому дракону. Разве можно изложить все разнообразие форм и положений?»

Знать умом космический смысл сливы-мэй еще не значит уметь передавать его кистью. В изображении, по мнению Чжунжэня, заключена некая тайна. Этой тайне он посвятил целый раздел своего трактата. Положения и замечания этого раздела описывают, по сути дела, основы художественной выразительности, необходимые для того, чтобы рассудочная схема стала произведением искусства. Практически каждое положение этой части находит визуальное воплощение в картине Иккю.

«Кисть проворная, вдохновленная неким безумием». Культурный смысл безумия как некоего творческого горения или экстатического наития играл необычайно важную роль в китайско-японской традиции. В поэтическом озарении, в выходе из рамок обыденного рассудка открывались новые горизонты бытия, устанавливалась эмоционально переживаемая связь с миром. Обсуждение творческого безумия не входит в нашу тему, история ки-

тайской и японской классической культуры, особенно связанной с дзэнской ее струей, изобилует рассказами о святых безумцах и вольно-раскованных мудрецах, чья изощренность смыкается с придурковатостью. Напомню, что самым распространенным псевдонимом Иккю был Кёун (Безумное Облако).

Продолжим описание «Ветки сливы» словами Чжунжэня: «Рука движется подобно молнии, без колебаний. Ветви разбросаны, одни — прямые, другие — изогнутые. Оттенки туши очень разные, светлые и темные. Нельзя дважды проходить по тому же месту... Не надо слишком много цветов около кончиков ветвей. Молодые веточки похожи на иву, старые напоминают кнут... Некоторые ветки прямые, как струны люти, другие же направлены вверх, как дуга лука, некоторые изгибаются, как удилище...»

Два главных сухих сука в картине Иккю пересекают друг друга под прямым углом, четко указывая на страны света. От них под разными углами отходят тонкие, действительно как удилище, изгибающиеся побеги. Следует Иккю и пяти важнейшим пунктам Чжунжэня. «Первое — ствол древний, сучковатый и искривленный от старости. Второе — главные ветви сплетаются в причудливой форме, сильно повернутые в отдельных местах и пересекающиеся в других. Третье — ветви ясно видны, они не должны сливаться. Четвертое — кончики веток сильные, их изящество заключается в твердости. Пятое — цветы должны быть необычными, милыми и изящными».

Пожалуй, именно изящество цветов привлекали Иккю в первую очередь. Их природное очарование было связано в его сознании не только с абстрактными космологическими категориями, но также напоминало вполне конкретную женскую красоту. Дзэнский монах Иккю не был отрешенным аскетом, его духовный подвиг требовал деятельного участия в треволнениях жизни.

После обретения *сатори* состояние сознания Иккю соответствовало девятой и десятой ступеням духовного продвижения по десятичной схеме, популярной в Китае со времен династии Сун (918—1227), — «Приручение буйвола». Притча о поисках и обретении буйвола (т. е. Будды, самости, истины) была широко распространена в Японии в поэтическом и графическом вариантах. Серия ксилографий «Дзюгюдзу», или «Десять картин [приручения] буйвола», не раз печаталась в монастырях Пяти гор. Например, Иккю наверняка мог знать выпуск 1419 г. Обретаемое после просветления приятие красоты мира выражалось в девятой картине веткой цветущей сливы. Слива к тому же в качестве знака просветления была особо значима для Иккю, ибо с ней связывалось просветление китайского чаньского мастера Сюйтана Чжюя (яп. Кидо Тигу, 1183/85—1269), наиболее почитаемого Иккю. Сюитан сподобился *сатори* в момент созерцания цветущей сливы, и в воспоминание сего некоторые портреты Иккю изображают его в образе Сюйтана (так называемый трансфигурационный портрет) под веткой сливы. Но слива, цветок просветления,



никогда бы не получила такого большого значения в творчестве Иккю, если бы не связывалась в его сознании с образом женщины. Эстетизация женской красоты сыграла огромную роль в углублении саторического опыта Иккю и повлияла на его отношение к искусству.

Это общее замечание имеет прямое отношение к нашей картине. Доселе речь шла лишь о ее художественных особенностях и символике, заключенной в образе сливы. Рассмотрим теперь функциональное назначение картины — в какой ситуации, кому и зачем был адресован этот текст. В японском, да и не только в японском, средневековом контексте стихи и картины значительно реже, чем в наши дни, писались «просто так». Поэты ждали не посещения музы, а конкретного повода, дабы излиться текстом. Стихи писали «к случаю», хотя не надо думать, что это было исключительно выполнением социального заказа. Отражая спонтанные поэтические интенции, стихи и свитки рождались сами по себе в минуты наития, но при этом диалогическая направленность их была по преимуществу конкретной. Бесчисленные посвящения другу, как в стихах, так и в надписях на картинах, бесконечные «вспомнил о далекой возлюбленной и так сложил...» показывают, что у классических японских, китайских, да и вообще, видимо, у средневековых поэтов чаще всего имелся в виду определенный адресат. Диалогическая природа текста (текст никогда не порождается исключительно для себя — он предназначается собеседнику, подчас отстоящему и в пространстве, и во времени, иногда даже вымышленному) делает текст прежде всего каналом коммуникации, хотя, конечно, в художественных текстах сугубо информативный аспект отходит на второй план.

В японской письменной традиции обмен поэтическими текстами, начиная с фольклорных песен-переключек и кончая куртуазными играми, всегда был чрезвычайно существен. Хэйанские придворные регулярно посылали возлюбленным лирические стихи с каким-либо многосмысленно метафорически обыгранным предметом — цветком, веткой сосны, камешком и т. д. Картина Иккю, представляющая собой ветку сливы с присовокупленными к ней стихами, продолжает эту традицию и является, можно сказать, любовным письмом.

В левом нижнем углу картины имеется краткая надпись: «Я подарил это живущей в обители Облачных Врат монахине, совершающей омовения, по имени Чудесное Сердце». Обитель Облачных Врат (Уммонъан) — это небольшой монастырь в Сакаи, где Иккю жил некоторое время в 1460-е годы. Чудесное (оно же Изящное, Прелестное, Прекрасное, Загадочное, Мистическое) Сердце (Мёсин) — монахиня из этого монастыря. Неясно, написано ли послание в то время, когда Иккю находился в Уммонъане, или, может статься, уже удалившись оттуда, он сохранил воспоминания о встреченной там монахине. Что это была за дама, сказать теперь сложно; сведений о ней не сохранилось. Видимо,

она занимала довольно низкое положение в обители, ибо «совершающая омовения» (*сэнъи*) вполне могла быть попросту прачкой. В принципе в этом не было ничего необычного и ничего особенно зазорного. Во-первых, вид монастырского послушания мог быть сколь угодно низким, дабы, умаляясь социально, легче было бы возрастить духовно. Во-вторых, куртуазно-изысканное имя монахини позволяет предположить, что происхождения она была достаточно благородного и лишь трагические перемены судьбы — а это было время нескончаемых и взаимоистребительных феодальных усобиц — привели ее к такому положению. Императорскому сыну, в буквальном смысле «исторгнутому из дома» (*сюккэ* — так называли монахов, порвавших родственные узы), импонировала связь с благородной дамой, оказавшейся монастырской прачкой. Впрочем, вряд ли ее происхождение было для него существенным; нимало не чванясь своею кровью, Иккю всегда был настроен весьма демократически и подчас даже шокировал бритоголовых собратьев своими похождениями в низах городского населения. Далеко не все — будь то монастырские педанты и начетчики или нынешние академические зануды — могли постигнуть истинный характер проповеди Иккю, проводившейся им в кабаках, торговых и веселых кварталах.

Итак, этот свиток Иккю послал монахине Мёсин. Предшествовало ли этому любовное свидание, как то полагалось согласно куртуазному этикету в придворной культуре, гадать не будем. Отметим лишь тот факт, что данная картина является, пожалуй, лучшей в художественном отношении из трех-четырех сохранившихся до наших дней. Композиция ее наиболее выразительна и, хотя близко походит на другие варианты изображения ветки сливы, по всей видимости, была выполнена последней или по крайней мере признана самим Иккю лучшей. Посвящение Мёсин несколько отличается оттенком туши от основного текста, поэтому можно предположить, что этот свиток был выбран из всех имеющихся вариантов в качестве наиболее подходящего для подарка.

Настало время прочесть два четверостишия, начертанные над изображением ветки сливы. Первое (правое) в поэтическом переложении читается так:

Лишь снега под луною блистают,  
и нету сейчас гостей.  
Но бедный и сирый ученый  
не кончает чистых бесед.  
Линь Бу весенние чувства  
в одиноких горах ощутил.  
Как жаль, что цветов ароматы  
бывают лишь к югу от гор.

Это стихотворение, написанное по классическому китайскому образцу, содержит по семь знаков в каждой строке, после четвертого знака есть цезура, которая у нас обозначена концом полу-

строки. Как свойственно поэзии Иккю, эта миниатюра насыщена плотным литературно-художественным контекстом. Отметим лишь то, что прямо связано с нашей темой — веткой сливы и любовным посланием к женщине. На первый взгляд смысл стихотворения — несколько затменный и непосредственно с адресатом не связанный. Однако достаточно очевидно, что стихотворение продолжает тему одновременности и взаимопроницаемости зимней стужи и весеннего пробуждения. «Бедный и сирий» — в оригинале это буквально «холодный, замерзший» (*кан*, кит. *хань*). Одиноким мудрец-отшельник соотносится здесь с холодным, корявым стволом. Но житейские невзгоды — не повод для падения духа. Идущая со времен китайской древности традиция «чистых бесед» (*сэйдан*, кит. *цзиньтан*), не затрагивавших низменное и обыденное, продолжается и Иккю. Однако с кем беседует благородный муж, если в его горном уединении с ним нет ни друга, ни случайного гостя? Их ученому заменяют вечные друзья — луна и снег. Любуясь мягким сиянием и мерцающими в лунных лучах снежинками, горный затворник приобщается к их взаимодействию, к той красоте природы, что энигматически вспыхивает в момент соединения небесного и земного. Традиция любования снежным пейзажем в лунную ночь была весьма распространена в китайско-японском культурном круге. На эту тему написано множество стихотворений и живописных композиций.

Красота, рожденная от союза лунного света и снежного покрова, возможно, индуцирует появление «весенних чувств» в третьей строке. Сообразно другому значению иероглифа *чунь* (яп. *сюн*), связанному с эротикой, «весенние чувства» следует понимать как «любовные чувства».

В лирические герои этого стихотворения Иккю выбрал знаменитого мужа древности Линь Бу, жившего в эпоху Сун, который уединился на озере Сиху и безмятежно проводил дни, любовался цветущей сливой, а единственным близким существом для него был журавль. Иккю не просто уподобил себя здесь китайскому отшельнику: восхищение сливой отнюдь не помешало ему иметь жену; как и для Линь Бу, слива является для него первой восточкой весеннего тепла. Или в соответствии с любовной ипостасью «весенних чувств» провозвестником зарождения свежих, молодых сил среди еще зимних холодов.

«К югу от гор» следует, видимо, понимать как удаленность в пространстве и затрудненность достижения. Возможно, это говорит о том, что Мёсин в этот момент была далеко, а в определенной степени намекает на призрачность и эфемерность пригрезившейся женской красоты. Заключительная строка стихотворения показывает, что «весенние чувства» горного затворника влекут за собой воспоминание о цветах и их аромате и заставляют сожалеть об отторженности от них. Итак, бедный, одинокий ученый в холодных горах любит луну и снег, ощущает в себе «весеннее» и печалится, вспоминая о цветах (что следует понимать как

иносказание). Стихотворение заканчивается грустно-щемящей нотой, и Иккю рядом пишет второе четверостишие.

Оно отделено от правого проходящей строго посередине тонкой пружинистой ветвью. После знака «и» (ю) следует текст:

Чертами чиста, но наводит красу  
в женских покоях дворца.  
Так отчего ж сей цветочный лик  
застывшей улыбкой играет?  
Весенним вечером ветерок  
его невесомо коснется —  
Многолетние горькие сны  
развеются в одну ночь.

«Чертами чиста» — это буквальный перевод китайского выражения *цинбяо* (яп. *сэйхо*), что может означать и «прелестные манеры», и «ясный лик», и даже «светлый маяк» — так поэтически именуется луна. Таким образом, с первых же знаков Иккю продолжает тему и образы первого своего четверостишия. Кроме того, луноликая (чистая, ясная, сиятельная) красавица, сидящая за туалетом, напоминает об одной сунской принцессе, которая любила использовать лепестки сливы для притираний. Это пристрастие пришло к ней после того, как однажды ей приснилось, как она спит и на лицо ей упали нежные лепестки, которые прочно пристали и покрыли кожу незаметным, изысканной красоты слоем. После этой принцессы цветы сливы прочно ассоциировались с женской красотой. Первая строка таким образом подготавливает появление в следующей «цветочного лика». Неясные «ароматы цветов» (или, более правильно, «аромат цветка») из первого стихотворения обретают здесь телесную конкретность.

Образы следующей строки продолжают тему человеческих отношений посредством многосмысленных метафор из природного ряда. В дополнение к показанным выше («цветок — женщина», «весна — любовь») следует остановиться кратко на философско-космологическом понятии «ветер» (*фэн*) в китайской культуре. Ветер для носителей традиции был не столько перемещением атмосферных масс, сколько веянием мирового эфира, определяющим чувства и состояния. Отсюда другое значение иероглифа *фэн* — «нравы». Тем самым «весенний ветер» — это подверженность любви, открытость и податливость этому чувству. Поэтому от невесомого веяния тает «застывшая» (букв. «ледяная») улыбка. Свежее, подобное цветку лицо прекрасной дамы хранит отпечаток неких пережитых невзгод, вместе с тем это новый штрих все к той же основной оппозиции «оледенение — пробуждение». В отличие от первого это четверостишие кончается более мажорно.

Разбирать образы, распутывать плотный клубок контекста и находить все новые и новые проявления амбивалентного пафоса свитка Иккю можно практически бесконечно. Перечислим схематически уровни смысла этой картины, уже затронутые ранее. Их можно насчитать пять.

Прежде всего в свитке выражено впечатление художника от природной красоты расцветающей сливы и от эффектного цветового и фактурного контраста между темными сухими ветвями и прозрачными лепестками. Во-вторых, слива объявляет приход весны, первый проблеск тепла среди зимних холодов. В-третьих, слива является распространенным символом преклонного возраста, олицетворением старых поэтов и художников. В-четвертых, своим свитком Иккю делает оммаж женщине, оказавшейся в одиночестве и тяжелых условиях. В-пятых, слива, знаменующая приход весны, выражала на языке японской куртуазности любовное чувство.

На последнем следует остановиться подробнее. Могли ли вообще иметь место какие-либо любовные игры у дзэнского монаха и насколько это могло быть оправдано идеологически? Заметим сразу, что объяснения с точки зрения здравого смысла — «он был-де плохой буддист» — мы оставляем за рамками научной парадигмы. Доказывать, что он «хороший», тоже нелепо. Иккю просто есть центральная и наиболее типическая фигура японского средневековья. Некоторые необычные проявления его природы отличались от усредненной нормы именно потому, что сам он не был средним, в границы не укладывался и выходил на такие уровни бытия, куда природа начетчиков и буквоедов не пускала. Поэтому любовный и — шире — сексуальный опыт был для него естественным продолжением пути духовного делания.

В первоначальном буддизме женщины перечислялись в ряду причин, приводящих к тягчайшим грехам. Спустя полтысячелетия махаянический идеал спасения всех живых существ, включая женщин, зверей и насекомых, вызвал к жизни формулу «Страсть и грех — мудрость, рождение и смерть — нирвана». Лишь немногие мастера чань/дзэн были святы настолько, что забывали само понятие греха. Среди них были Юаньбу Кэцин (яп. Энго Кокуюн), комментатор «Биянь лу» («Записок близ Лазоревой скалы»), и Сунъюань (яп. Сёгэн). Наследником дхармы Сёгэна, т. е. преемником его духовной линии во втором поколении, был Сюйтан Чжиюй (яп. Кидо Тигу), обучавший японского монаха Нампо Дзёмё (он же Дайо Кокуси), который, в свою очередь, явился наставником Дайто Кокуси, основателя монастыря Дайтокудзи. К линии Дайтокудзи принадлежал и Иккю; в конце жизни он стал сорок седьмым настоятелем этого монастыря. Таким образом, Сунъюань был основателем того направления, к которому принадлежал Иккю. Иккю часто подчеркивал, что именно он среди всех японских потомков Сёгэна единственный несет в сохранности и идейной чистоте учение мастера.

Учение Сунъюаня выражено «тремя переломными словами» (*сантэнго*). Их предельный лаконизм заставил ломать головы не одно поколение китайских и японских буддистов. Особенно сложным был третий пункт, в котором Сунъюань вопрошал о красной нити (*коси*), от рождения присущей человеку, нити кровной

связи с женщиной. Для Иккю общение с женщинами было способом гармонического развития своего человеческого естества и видом религиозной практики. О психосоматическом опыте Иккю с куртизанками сохранилось немало свидетельств в его собственных текстах. Для того чтобы в общих чертах понять, о чем идет речь, т. е., говоря языком филологов, очертить отношение автора к проблеме пола, приведем одно стихотворение Иккю. Оно написано на тему известного коана о старухе и отшельнике. В прозаическом вступлении Иккю описывает ситуацию: «В старые времена жила добросердечная старуха, которая опекала монаха-отшельника, обитавшего в хижине неподалеку. Двадцать лет служанки почтенной женщины носили монаху еду. Однажды она велела девушке, которой исполнилось дважды восемь лет, обнять монаха и спросить, что он испытывает при этом. Когда девушка исполнила повеление, монах сказал: “Высохшему дереву, растущему среди холодных камней, на исходе зимы проблесков тепла уж нет”. Узнав об этом, старуха вскричала: “Двадцать лет я заботилась о мошеннике и шарлатане, давая ему кров и еду”. Разгневавшись, она прогнала монаха и сожгла хижину». Ниже этого текста Иккю написал, что он пропустил бы иначе:

Добрая баба дала шарлатану  
лестницу, чтоб он взошел,  
И предложила ему, целибату,  
юную девушку в жены.  
Если бы только красotka была  
этою ночью со мною,  
Старое древо, сухое весной,  
новый пустило б побег.

«Добросердечная старуха» (*робасин*) имеет сильные буддийские коннотации. Так во многих текстах называли мирянина или мирянку (простых, как старая баба), наставляющих, подобно Вималакирти, в истине образованных монахов. «Сухое дерево» в устах монаха в предисловии и далее в стихотворном тексте наряду с абстрактно-символическим значением обладает еще и конкретным смыслом, также буддийским. В стихе из «Махапаринирвана-сутры» говорится, что в момент ухода Будды в нирвану засохли мощные деревья, росшие у его изголовья, но что они вновь распускаются, когда Будда снова явится в мир. Кроме того, четыре знака из семи в последней строке буквально воспроизводят классическое китайское выражение «Старое дерево пустило побег», включая стихотворение не только в конфессиональную, но и в общекультурную парадигму. Последний иероглиф этой строки («побег») перекликается с последним знаком первой («лестница»). Графически они полностью похожи друг на друга, за исключением одной черты, имеющейся в «побеге» и отсутствующей в «лестнице». Иккю, конечно, не случайно выбрал именно эти иероглифы. Одна резкая косая отмашка — и «лестница», средство, от коего отказался монах, превратилась в рвущийся вверх побег.

В итоге устанавливаются два набора противопоставлений — сухое дерево, зима, смерть и новые побеги, весна, жизнь. Эта символика прочно держалась в умах современников Иккю. Крупнейший поэт в жанре рэнга Соги спустя несколько лет после смерти Иккю написал в стострофной поэме «Три поэта в Минасэ» весьма похожую строфу:

Даже средь сухих стволов  
веет ветерок весны.

Показательно, что наряду с отвлеченно-космологическим уровнем эти образы — ствол, весна, веяние — имеют конкретно-чувственный уровень смысла, показывая изоморфность космического обновления любовным отношениям между мужчиной и женщиной.

Это телесное, воочию зримое начало особенно явственно выражено в нашей «Ветке сливы». Прямой, крепкий, динамически рвущийся вверх побег даже терминологически был осмыслен в китайско-японской традиции как мужской символ. Его эвфемистически называли «веткой сливы» (яп. *умэгаэ*). Кстати, так же называли и одно из синтоистских ритуальных песнопений *саибара*, исполнявшихся с Нового года до второго месяца. Отголоски архаических представлений о древесном стволе, соединяющем завершающийся год с нарождающимся, содержатся и в хайку поэта XX в. Такахама Кёси:

Старый год,  
Новый год,  
будто палкой их протыкают.  
(Пер. Т. П. Григорьевой)

Значение связывания, соединения, которое прочно ассоциировалось в китайской культуре со сливой, вызвало распространение такого мотива, как изображение или описание ветки сливы в вазе, что символически воплощало союз между мужчиной и женщиной. Такие же коннотации имела популярная в Китае игра — метание стрелы в горлышко сосуда. В картине Иккю вазы нет, зато ветка, чей конец упирается в обрез листа, чрезвычайно похожа на стрелу. Этой ассоциацией с оружием она словно превосхищает изображение ветки сливы Миямото Нитэна (1586—1645) — художника и прославленного фехтовальщика двумя мечами. В острострельных «Сливах» Нитэна отразились и его воинское искусство, и, несомненно, живописный прообраз Иккю. Замечу здесь, дабы не создалось превратно одностороннего представления, что в картине Иккю есть не только упруго вознесшийся отросток. Нижние, толстые и искривленные части дерева выглядят совсем не так, и ассоциации вызывают иные. В трактате «Хуа Гуан мэйпу» сказано, что «извилистая и сучковатая форма ствола и ветвей похожа на иероглиф *ньюй* („женщина“».) И действительно, у Иккю изломы нижнего сука влево и вправо,

правый тонкий побег, идущий влево вниз, и горизонталь верхней ветви вместе составляют очертания знака «женщина».

В результате и графические, т. е. внешние, особенности образа сливы, в котором можно одновременно видеть «мужское» и «женское», и ее символический смысл (выражение плодородия и творческой силы) предопределили то, что обычно в Китае и Японии балдахин над ложем и ширма за ним украшались изображением (тканым или рисованным) веток цветущей сливы.

Прежде чем перейти к рассмотрению еще не упомянутого эротического смысла цветка, закончим с образом лестницы из приведенного ранее стихотворения. «Лестница» у Иккю — это метафора для девушки, ибо девушка есть тот путь, по которому монах мог бы подняться до новых ступеней совершенства. Интересно, что здесь Иккю вышел на архетипический уровень: в психоаналитике лестница интерпретируется как репрезентант либидо. Привязанность незадачливого отшельника к избранному им пути недобродетельна — во-первых, потому, что неучтиво отказывать человеку, щедротами коего жил, а во-вторых, привязанность к «чистоте» есть все-таки привязанность, тогда как истинно свободному от страстей человеку присуща гибкая естественность и способность оставаться самим собой, действуя сообразно обстоятельствам.

Иккю позволял себе поступать кощунственно, с точки зрения монахов-начетчиков, сочетавших показное благочиние с едва прикрытыми извращениями. Перечисление последних не входит в задачи нашей статьи, отсылаем читателей к текстам «тиго-моногари» («повествования о послушниках» — жанру монашеской литературы того времени, где описываются монастырские «романы»). Иккю недостойных монахов не раз сравнивал с куртизанками, неизменно ценя последних более высоко. Следует заметить, что малозначительная монахиня в общем стояла в социальной иерархии примерно так же низко, как и свободные женщины из ивовых кварталов. Иккю же наделял этих женщин высокими духовными качествами, о чем он писал в четверостишии под названием «Мирянин читает песню перед воротами веселого дома и после уходит»:

У девушки в доме сознания нет,  
у него ж что-то есть на уме.  
Погрязши в стихах, поэт  
сможет ли окунуться в любовь...

Иккю наделяет одинокую обитательницу дома высшим состоянием безмыслия, или «не-сознания» (*мусин*). Понятие *мусин* как составной части буддийской философско-эстетической категории *югэн* возникло первоначально в религиозных текстах, а оттуда прочно перешло в область искусства. С *мусин* связывался обширный комплекс близкого значения *муга* — «не-я» (кит. *уво*, санскр. *анатман*), которое, по определению Д. Т. Судзуки, круп-



ного дзэнского философа и главного пропагандиста дзэн на Западе, является основной концепцией буддизма. Девушка, выполняя свои обязанности, пребывает в *мусин*, она не связана мыслями о гостях и вожделениями. Иккю в отличие от многих своих современников глубоко осознал сущностное родство монахов и куртизанок. Здесь уместно будет отметить, что именем сливы называли один из высоких разрядов куртизанок — *умэ дзёро*. Может показаться парадоксальным, что Иккю как бы уравнивает монахиню и гетеру, но в этом сближении есть свой смысл. Женщины, жившие при гостиницах или в специальных домах любви, были погружены в непрестанную череду меняющихся связей. Оптом своей жизни они выражали непостоянство (*мудзё* — основное состояние мира) в сфере человеческих отношений. Ему же следовали и оставившие житейские связи монахини. Сжигавшие себя в огне мимолетных наслаждений, куртизанки оказывались, если глубже вдуматься в занимаемое ими место в социальной структуре общества, ближе к осознанию извечного закона существования — быстротекущей бренности. Они не имели привязанности к собственному дому или семье, подобно мирянам, а значит, ничто не препятствовало им жить согласно принципам *мудзё* и *мусин*. В предельных случаях куртизанка могла отождествляться с бодхисаттвой, как то было, например, с прославленной дамой Эгути. Эта гетера, известная тем, что наставляла в истине монахов, идентифицировалась с бодхисаттвой Фугэн (Самантабхандра).

В ряде своих стихов Иккю говорит, что *мусин* приходит не только в результате долгих и мучительных *дзадзэн* — медитаций в позе лотоса. Исчезновение своего «я», что, собственно, и было главной целью религиозного делания, или деятельности по перестройке сознания, может случиться и благодаря любовному соединению. Психосоматическому опыту с куртизанками и возлюбленными посвящено несколько десятков стихотворений в «Кёунсю». Если учесть, что в антологию вошла лишь меньшая часть из написанного им, то становится очевидным, сколь большое значение придавал Иккю такому своеобразному исповеданию дзэн. Следует, впрочем, отметить, что отдельные аллюзии и реминисценции из китайского фольклора и мифологии показывают, что он, по всей видимости, был знаком с соответствующей даосской практикой, а также тантрическим буддизмом.

Даосская натурфилософия обеспечила теоретическую основу слияния эротики с космическим и духовным началами. Еще в гексаграммах «Книги перемен» высшая гармония двух взаимодополняющих сил *инь* и *ян* символически обозначала союз мужчины и женщины. 63-я гексаграмма — «Завершение» — состоит из триграммы *кань* (женщина, вода) и триграммы *ли* (мужчина, огонь). «Взаимодействие одного *инь* и одного *ян* называется дао», — говорится в «Ицзине». Последующее развитие даосской мысли подробно разработало принципы гармонизации человека и вселенной.

Согласно даосским трактатам, духовная энергия-сперма *цзин* (яп. *сэй*) считается важнейшим элементом личности, в которую кроме *цзин* входит еще *шэнь*—дух, центр эмоциональной и интеллектуальной деятельности, и *ци* — жизненность, пневма, дыхание. *Цзин* является источником для *шэнь* и *ци*. Она подобна сексуальной энергии и представляет собой особое семя, которое есть и у мужчин и у женщин. Это своего рода ментальный субстрат, присутствующий и в сперме и в яйце. Помимо созерцательной медитации в даосской практике существовали «парные» или «совместные» медитации, проводившиеся после обучения серии приемов сексуальных отношений. Эти «парные» медитации способствовали быстрейшей «небесной циркуляции» *цзин*. Они находили сакральное обоснование в следовании ритму природы, в котором противоположные принципы *инь* и *ян*, взаимодополняясь, питают друг друга.

Здесь будет, пожалуй, уместно привести еще одно стихотворение Иккю, в котором поминается цветок сливы в сходном контексте. Оно называется «Инь красавицы обладает ароматом нарцисса». Иероглиф *инь*, который можно перевести как «женское» или «темное», обладает кроме абстрактно-космического и вполне телесным уровнем значения. «Цветок»— это *суйсэнка*, буквально «цветок водяных фей». Он может идентифицироваться с разновидностью нарцисса, а может означать ту же сливу, точнее, один из ее видов — суйсэнбай («сливу водяного духа») — с крупными белыми цветами по шесть лепестков, отличающимися сильным специфическим запахом.

Кстати, можно заметить, что «водяными феями» или «детьми водяного духа» называли в Китае начиная с эпохи Сун куртизанок, живших в лодках на озере Сиху. Если вспомнить, что на его берегах обретался и Линь Бу, которому слива заменила жену, то получатся весьма любопытные, сходящиеся и одновременно полярные проявления культуры, связующиеся амбивалентным образом сливы в единый узел.

То, что «цветок водяных фей» связан со сливой, явствует и из этого стихотворения, которое мы обещали привести напоследок:

Долго любясь башней из Чу,  
потом на нее вознестись.  
В полночь на яшмовом ложе  
лицо из томительных снов.  
Цветок распустился под веткой  
старого дерева сливы.  
Плавно качаясь, фея с небес  
меж бедер зажала его.

Объяснить аллюзию башни из Чу здесь можно лишь вкратце. Имеется в виду история, приключившаяся с чуским князем, которому во сне явилась прелестная фея, назвавшаяся богиней горы У, и любила его до утра. С тех пор чуская башня служит в литературе

метафорическим обозначением мужского символа, а та же башня, объятая спустившимся с неба облаком, воплощает любовное соитие. Наряду с этим классическим китайским образом Иккю использует здесь и язык цветов, с помощью которого принято было обозначать человеческие отношения в японской классической поэзии. Кроме того, представление о женщине как о Великой Матери, питающей не только детей, но и взрослых людей, восходящее к даосской мистической традиции, также наложило существенный отпечаток на китайскую культуру. В Японии соответствующие тексты были известны уже в X в. и оказали несомненное влияние на сложение японской тантры. Однако уровень метафоры в его любовных стихах, как, впрочем, и во всех остальных, был в основном китайским. Также китайскими и отчасти индийскими были использовавшиеся им психосоматические приемы, отражение которых содержится, например, в цикле стихов, имеющих общее название, могущее быть переданным по-русски как «Смакуя сладострастные соки красавицы» («Бидзин-но инсуй-о суу»). В Японии эти приемы и связанные с ними методы регуляции сексуальных отношений распространялись преимущественно через восходящие к тантрическому буддизму эзотерические культы в Сингон и других школах (*миккё*). Вопрос об их связях с дзэн практически не исследован. Изучение наследия Иккю под этим углом зрения могло бы дать важные результаты общекультурного характера, ибо его исповедание «природы Будды в своем теле» (*сокусин дзёбуцу*) непосредственно связано с «бидзин дзэн» («дзэн красавиц»). Яркий материал, подтверждающий значительность темы «дзэн и любовь», можно найти в самой словесной ткани японского языка. Куртизанки и дзэнские наставники, объединяемые через категорию *мусин*, связаны и словом «дарума», означаящим кроме имени легендарного основателя чаньского учения и профессиональных жриц любви.

Итак, отпугивавший многих при жизни Иккю и ставший по сей день в тупик тех, кому почему-либо выпадает касаться наследия мастера, «телесный дзэн» не был, разумеется, ни слабостью, ни распутством, ни победой гуманистической личности над средневековым аскетизмом. Это был религиозный опыт, преследовавший цели духовного совершенства и упрочения особого, недуального состояния сознания. Этот опыт был доступен немногим выдающимся личностям, но нельзя сказать, что пример Иккю был уникальным.

Вот к каким далеко идущим выводам о некоторых сторонах средневековой японской культуры привело нас рассмотрение внешне непритязательной небольшой картины Иккю. Мы сравнительно мало уделили места вопросам специальным — формально-стилистическим особенностям свитка, вопросам живописной техники, принадлежности к художественному направлению и т. д.,

которые в полной мере могут быть раскрыты и проанализированы лишь в довольно пространной работе. Это задача узкоспециальной академической студии. Я же хотел показать «ветку сливы» Иккю как своеобразное окошко в мир японской культуры или даже, с позволения сказать, поэтики чувства. Словно магический кристалл, эта картина может поворачиваться к зрителю все новыми гранями, в которых будут отражаться все новые образы японской средневековой духовности.

## С. Н. Соколов-Ремизов

### «КУАНЦАО» — «ДИКАЯ СКОРОПИСЬ» ЧЖАН СЮЯ

...Цян-цян мин юй дун  
Ло-ло цюнь сун чжи  
Лянь-шань пань ци цзянь  
Мин чжан юй били...

...«Цян-цян» — звенят нефриты в движении,  
Там-тут, здесь-там высятся сосен стволы,  
Горные цепи в поворотах-изгибах вьются,  
Океана безбрежность изливается силой кисти...

В такой характерной для китайского поэта символично-метафорической форме писал великий Ду Фу (712—770) о скорописи своего современника, знаменитого каллиграфа Чжан Сюя.

*Цаошэн* — «корифей скорописи», рядом с поэтом Ли Бо и танцором Пэй Минем один из «трех абсолютных-непревзойденностей» (*саньцзюэ*) танской эпохи — эти знаки признания придут к Чжан Сюю лишь через столетие после его смерти. Для своего времени он был слишком необычен, своеобразен, нов.

Отмеченная дерзким новаторским стилем, каллиграфия Чжан Сюя, получившая впоследствии название *куанцао* — «дикая скоропись», потребовала от зрителя особого таланта восприятия нового, способности отойти от сложившихся, привычных норм и стереотипов, и поэтому по первоначальному его искусству было открыто лишь сравнительно узкому кругу ценителей. Впоследствии известный критик XII в. Дун Ю скажет, что для восприятия скорописи Чжан Сюя необходимо уподобиться легендарному знатоку лошадей Цзюфан Гао, который обладал способностью чувствовать сущность вещей, игнорируя внешние признаки. Возможно, именно по этой причине о Чжан Сюе сохранилось очень мало сведений, мало даже для традиционно лаконичной китайской биографической литературы о художниках и каллиграфах. До нас не дошло ни одной даты, и приблизительные годы деятельности Чжан Сюя — между 713 и 755 гг. — восстанавливаются по биографическим сведениям о людях, с которыми он соприкасался (Ли Бо, Хэ Чжичжан, Су Цзин, Янь Чжэньцин и др.).

Известно, что Чжан Сюй был уроженцем города Сучжоу (провинция Цзянсу). Этим объясняется один из его ранних

псевдонимов — «Тайху цзин» («Дух озера Тайху», одной из главных достопримечательностей тамошних мест).

Известно также, что он приходился племянником Чжан Яньюаню — прославленному критику, автору трактатов по живописи и каллиграфии «Лидай минхуа цзи» и «Фашу яолу», был внучатым племянником известного каллиграфа Лу Ляньчжи и находился в родстве со знаменитым Юй Шинанем, который вместе с Лу Ляньчжи, Оуян Сюнем и Чу Суйляном составил «четверку великих мастеров-каллиграфов танской эпохи» («Тан сыдацзя»).

По свидетельству Чжан Яньюаня, творчество Лу Ляньчжи, отличающееся гармоническим соединением «простоты и изящества», оказало влияние на первые шаги Чжан Сюя в искусстве каллиграфии.

Известно, что в ранние годы Чжан Сюй сначала занимал пост в военном ведомстве города Чаншу (провинция Цзянсу), а затем служил «старшим историографом» при некоем Цзо Люйфу. В связи с последней службой Чжан Сюй помимо второго имени, Богао, пользовался еще прозвищем «Старший историограф» — Чанши.

В одном из источников рассказывается о том, что в пору службы Чжан Сюя в Чаншу какой-то старик принялся надоедать ему бессмысленными прошениями, — как вскоре выяснилось, единственно для того, чтобы получать ответные письма — образцы пленившей старца каллиграфии мастера.

Отойдя от службы, Чжан Сюй живет в Чанъани, где сближается с художественным миром столицы танской империи. Среди наиболее ярких имен в его окружении — прославленный поэт и каллиграф Ли Бо, каллиграф и литератор Хэ Чжичжан, знаменитый каллиграф Янь Чжэньцин.

Поэт Ли Ци (690—751) рассказывает: «Высокочтимый Чжан имел великое пристрастие к вину, был щедр, открыт душой, великодушен. Практичности же — просто ни на грош; и до седых волос работал, постигая искусство каллиграфии. Когда-то его прозвали „Духом озера Тайху“. Без шапки, с головою непокрытой любил он отдыхать на легком стульчике складном, и часто можно было слышать его протяжный, звучный голос. Придет, бывало, вдохновение к нему, и прямо по стене начнет летать он кистью, жонглеру, воину, танцору уподобясь, блестящие шары что вертит вкруг себя...»

Существует поздняя запись одной из бесед Чжан Сюя с молодым Янь Чжэньцином, когда в форме наводящих вопросов он изложил своему ученику основы каллиграфического искусства, касающиеся исполнения отдельных графических элементов, их взаимоотношений, связанности в структуре иероглифического знака, законов композиционного построения, правил работы кистью для передачи в каждом штрихе, каждой линии силы, легкости и естественности, пути достижения цельности и гармонии в композиции каллиграфического текста. Содержание этой беседы продолжает

сохранять ценность и для современного искусства каллиграфии.

Чжан Сюю приписывается также одна из самых ранних трактовок исполнения восьми графических элементов, лежащих в основе построения иероглифического знака, традиционно связанных с именем прославленного каллиграфа III в. Ван Сичжи, который впервые выделил их на примере конструкции иероглифа *юн* — «вечность» (*юнцзы бафа*).

В данном случае, согласно легенде, собеседником Чжан Сюю был каллиграф Сюй Хао (703—782). Поздняя запись, возможно, сохранила лишь некоторые первоначальные положения: «Точка (*цзэ*) не боится ровности, успокоенности; горизонталь (*лэ*) не должна лежать; если вертикаль (*ну*) слишком пряма, в ней пропадает сила; короткий штрих влево или вправо-вверх (*ти*), должен быть выявлен, но быть живым, таить энергию; косая черта слева-вверх (*це*) должна сдерживать свое движение вверх и незаметно взлетать; косая справа-вниз (*люе*) должна выводиться влево легким кончиком кисти; короткая косая справа-вниз (*чжо*) должна наноситься стремительно, ей повредит задержка; пологая косая слева-вниз (*чжэ*), вначале энергичная, должна далее двигаться плавно, растяжку». (Подробнее об этих элементах говорится на стр. 175, см. также таблицу.)

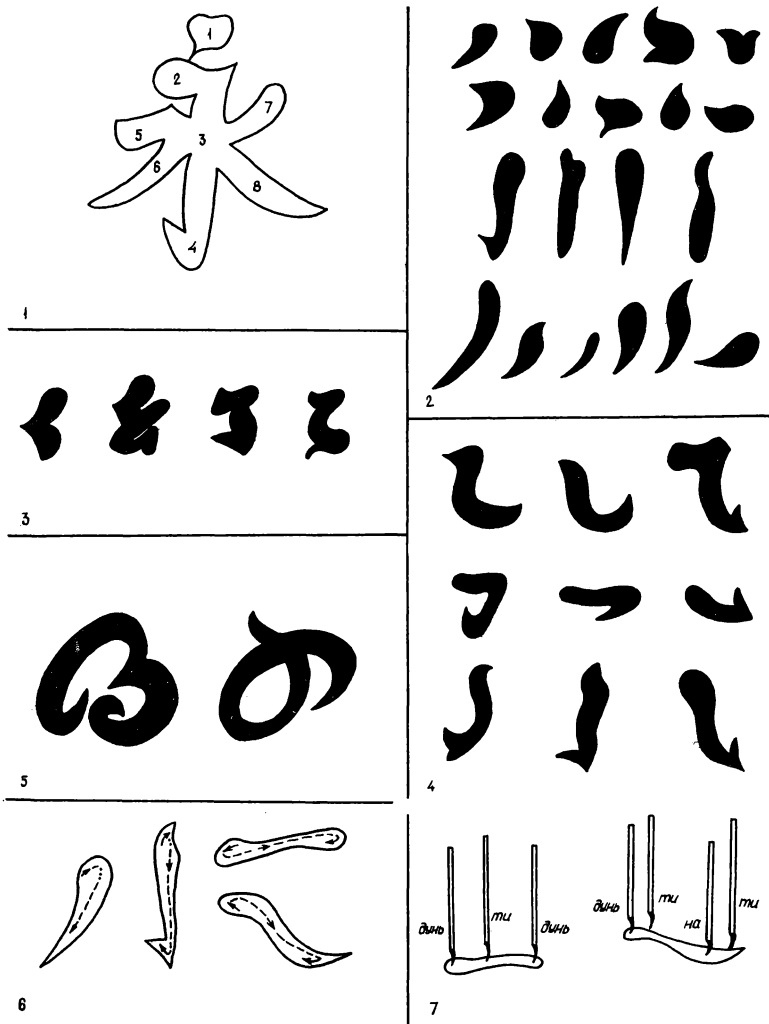
Чжан Сюй был не только каллиграфом, он также писал стихи. Хотя до нас дошло только шесть его четверостиший, их поэтический уровень показывает, что он был большим поэтом. Все они неизменно включаются в антологии танской поэзии. Наш читатель может познакомиться с ними по переводам Л. З. Эйдлина в сборнике «Поэзия эпохи Тан» (М., 1987). Основное содержание пейзажной лирики Чжан Сюя раскрывается уже из названий: «Плыву в лодке по Цинси — Чистой Реке», «В горах не отпускаю друга», «Персиковый поток», «Весенняя прогулка», «Ива». Отражение поэтических образов, воспевающих красоту плавного, округлого, струящегося, влажного, светлого в природе, мы увидим и в образном строе его каллиграфии. Следующие строки, кажется, непосредственно подготавливают нас к восприятию поэтического языка, ведущих интонаций его произведений каллиграфического искусства:

Я, смеясь, обнимаю  
    в водах Чистой Реки луну:  
Мне сиянием чистым  
    Любоваться не надоест!  
(сяюлань цинси юе, цинхуй бу янь до)

Или:

Эти светлые, светлые в дымке ветви,  
    подметая землю, свисают...  
(чжочжо яньтяо фо ди чуй)

В любом китайском классическом трактате по искусству



Основные графические элементы конструкции иероглифического знака, их варианты и производные.

1. Восемь основных элементов по конструкции знака «вечность» (юн): точка (1); вертикаль (2); крючок—ти (3); косая—цэ (5); отмашка — пе (6); косая — чжо (7); прижим — на (8).
2. Варианты элементов: точки, вертикали, отмашки.
3. Комбинации «играющая бабочка», «свернувшийся дракон», «сверчок», «двойная точка»;
4. Крюки: «плывущий гусь», «хвост дракона», «крыло феникса» и другие
5. Углы, повороты.
6. «Три изгиба».
7. Нажим — ослабление (дунь, ти, на).



или современной работе по каллиграфии при упоминании имени Чжан Сюя неизменно приводится следующий, ставший хрестоматийным пассаж: «Чжан Сюй был любителем выпить. Всякий раз, сильно опьянев, становился шумным и буйным. Хватался за кисть или просто обмакнутой в тушь прядью волос принимался писать. Вариациям не было конца. Потом, протрезвев, он сам принимал свою каллиграфию за творение каких-то неведомых духов. Посему у современников своих удостоился прозвания „Чжан Безумец“ (Чжан Дянь)».

Создавая поэтический образ «Восьми бессмертных в возлиянии» (Иньчжун басынь), Ду Фу вводит Чжан Сюя в круг знаменитых своей эксцентричностью поэтов, художников, ученых и каллиграфов VII—VIII вв.: «Чжичжан на лошади едет, будто на лодке плывет. В глазах цветы, упадет в колодец — так в воде и уснет. Ли Бо — этому четверть: получишь сотню стихов... Чжан Сюй — три чарки ему, и он корифей в *цао*. Бесцеремонно, без шапки стоит перед вельможей-князем. Кистью взмахнет, приложит к бумаге — вихри дыма, клубы облаков. Цзяо Суйю — пять четвертей — только тогда и приличен: речью возвышенной, критикой мощной всех за столом удивляет»\*.

Впоследствии образ «Восьми бессмертных в возлиянии» являлся источником вдохновения для многих художников и каллиграфов. Назовем, например, картины на эту тему китайского художника XVI в. Ду Цзиня, японского живописца XX в. Тэссая, каллиграфию японского мастера XVII—XVIII вв. Хосои Котаку и современного китайского Ша Мэнхая.

Надо сказать, что тема вина, экстаза, безумия занимает особое место в дальневосточной эстетике средневековья. Поэзия вина как символическое выражение творческого вдохновения, свободы, естественности подробно проанализирована в классической «Поэме о поэте» В. М. Алексеева. С поэзией вина связывается определенный тип поэта-художника, обладающего своеобразным вдохновением особого рода и создающим произведения особого склада. (К ним принадлежали, например, знаменитые «Шесть воспаривших у ручья в бамбуковой роще» во главе с Ли Бо.) С образом такого художника и такого творчества неразрывно связаны и такие понятия, как безумное, вдохновенное, дикое, парящее.

Особой силы поэзия вина-безумия достигает в творчестве Ли Бо, получившего от поэта и художника сунского времени Су Ши прозвище «Низвергнутый небожитель-безумец» (*сянькуан*).

В трактате сунского времени «Сюаньхэ хуапугу» читаем: «Ли Бо однажды написал беглым почерком полосу следующих фраз: „Под вдохновением, шагая при луне, вхожу на западе в винницу — и незаметно забываю и людей, и все, очутившись вне мира“.

---

\* Перевод акад. В. М. Алексеева. Далее переводы В. М. Алексеева будут отмечены в тексте звездочкой. Здесь фрагмент о Чжан Сюе дается в нашем варианте.

Черты знаков были как-то особенно порхающе-высоки (*пяо и*)... Видно, Ли Бо славен был не только стихом своим!»\*.

В другом трактате по живописи «Тухуй баоцзянь» (XIV в.) говорится: «Лу Гуан из Цзяхэ был человек характера распущенно-грубого (*шу'е*). Бывало напьется до полусознания, набредет на кисть и движет ею, как лавиной без всякого плана. Поэтому и прекрасное и уродливое выходило одно за другим»\*.

Ян Цзинцзэн в своих «Категориях письма» («Шупинь», начало XIX в.), раскрывая категорию «пресного, парящего» (*дань-и*), пишет: «Вдохновение пьянеет — роняю тушь; / Уже и чистое, и пустотное: / Гордое сердце, беспокойный дух / В этом, этим уничтожаются»\*.

Этот свой ранний вариант перевода В. М. Алексеев сопровождает такой парафразой: «Он (поэт) ждет как бы пьяного транса для своего вдохновения, и тогда, в этом трансе суверенной беспричинности, роняет он на бумагу иероглифы, лежащиеся в бесцельной отвлеченности, спонтанную чередой. В этом типе вдохновения могут улеяться все страсти человеческого сердца: и гордыня и беспокойство».

Тема вина связывалась с образом художника-каллиграфа еще задолго до Чжан Сюя. Такими «любителями вина» (*чанцзю*) были, например, Ян Сюн и Ши Игуань, знаменитые мастера I в. до н. э. Из современников Чжан Сюя такими были художники Ли Линшэнь, Чжан Чжихэ, Ван Мо, Бо Минь.

Прославившийся особой эксцентричностью, Ван Мо, согласно сохранившимся записям, работал только в состоянии опьянения и часто писал, просто разбрызгивая тушь по шелку либо, как и Чжан Сюй, обмакивая в тушь прядь волос. В «Лидайминхуацзи» Чжан Яньюань говорит о Ван Мо: «Норовом безумен (*дянь*), дико-необуздан (*куан*) в вине»\*.

О Чжан Чжихэ там же читаем: «Имел характер возвышенный, твердый, не связанный путами, вне мелочного... Образцы его письма отличаются необычностью — парением (*и*), диковатостью (*куан*)... [в его живописи] мысли необычные, парящие (*исы*)».

Обладавший певческим даром Бо Минь «часто, напившись, прерывал свое пение и рисовал — для саморадости (*цзыюй*)».

Художник Чжан Инь вместе с Ван Вэем и Ли Ци составляли трицу «друзей по стихам, вину, живописи» (*ши-цзю-хуаю*).

Знаменитый Хуай Су, второй после Чжан Сюя мастер «дикой скорописи», имел прозвание «Су куан» («Су-безумец»).

Чжан Яньюань, утверждая, что прославленный живописец У Даоцзы (700—760) перенял приемы работы кистью у Чжан Сюя, ставит рядом понятия «Безумец в каллиграфии» (*Шудянь*) — Чжан Сюй и «Корифей в живописи» (*Хуашэн*) — У Даоцзы.

Думается, что совсем не случайно друг Чжан Сюя, один из «Восьми бессмертных в возлиянии», Хэ Чжичжан, приняв псевдоним «Безумный гость горы Сымин» («Сымин куангэ»), ушел в да-

осские монахи и последние годы провел в глуши в поисках гармонического растворения с природой. Близкие к даосизму мотивы наполняют поэзию Ли Бо; учение даосизма коснулось и Гао Сяня — известного каллиграфа, последователя Чжан Сюя.

Действительно, все перечисленные нами понятия — «безумие» (*дянь*), «одичание» (*куан*), «парение» (*и*), «саморадость» (*цзыюй*) — связаны с идеалами и образами даосского мировосприятия. Еще до Чжан Сюя мировосприятие такого типа нашло яркое выражение в жизни и творчестве «Семи мудрецов из бамбуковой рощи» (III в., среди которых выделяются имена поэтов и мыслителей Жуань Цзи и Цзи Кана), в идеях этико-философского направления III—V вв., известного под названием «ветер — течение» (*фэн—лю*), связанного с учением о «чистом рассуждении» (*цингань*).

Категория *чикуан* («глупое одичание») является, по терминологии даосизма, выражением высшего состояния духа. Поэт Чжан Цзи (768—830?) в своих «Стихах даосскому монаху» пишет: «Цветам читал стихи, как будто помешанный безумец» (*куань-дянь*).

По мысли В. М. Алексеева, «безумие — конечный эффект музыки Дао; к безумию приравнима жизнь Дао; безумием диким объят дао-человек; безумие невероятное — бытие дао-человека...»

Соединение *дао* с «безумием» и «порывом-парением» особенно ярко звучит у Чжуанцзы: «В Южном Юе есть один город... Его народ юродиво-прост и первобытно-неотесан... Дико-безумный, он действует шало, а идет великим путем»\*.

Этико-эстетический идеал даосского круга, включающий «вино-вдохновение», «безумие», «дикость», «парение», органично соединяясь с натурфилософией древнейшей «Книги перемен» (Ицзин), рассматривающей мироздание как постоянное движение и взаимодействие полярных начал *инь—ян* — «женского—мягкого» (*жоу*) и «мужского—жесткого» (*ган*) в их бесконечном многообразии, открывает перед художником-каллиграфом возможность почувствовать себя вровень с «великим мужем» из книги II в. до н. э. «Хуайнаньцзы», который «небо считает крышей кузова [телеги], а землю — его дном... смотрит на четыре времени года как на своих коней и на *инь—ян* как на возниц... седлает тучи, взлетает в выси и общится с Создающим Превращения»\*.

Представляется, что «дикая скоропись» (*куанцао*) Чжан Сюя с характерными для нее чертами необузданности, спонтанности, импровизации и гротеска выразила именно этот тип вдохновения, стала наиболее ярким и полным его художественным воплощением.

Развивая традиции почерка *цаошу* («скорописного письма»), Чжан Сюй своей «дикой скорописью» не только показал его художественный потенциал, не только, если можно так сказать, поставил последнюю точку в стройной, сложившейся уже к III в. системе канонизированных почерков (*шуги*): *чжуань* («вязь»), *дишу* («протоустав»), *цаошу* («скоропись»), *синьшу* («полуско-

ропись»), *кайшу* («устав»), но, что не менее важно, наметил основное направление дальнейшего развития искусства каллиграфии.

Перед художником-каллиграфом, опирающимся в своем творчестве на гармоническое единство «канона» (*фа*) и «индивидуальности» (*синь*), «правильного» (*чжэн*) и «необычного» (*ци*), открылись новые пути самовыражения за счет смелого усиления «необычного» и «индивидуального» при сохранении должного их баланса с «правильным» и «каноническим». Подобно музыканту-исполнителю, каллиграф в своих импровизациях не может выходить за рамки установленной «партитуры» начертания иероглифов. Чжан Сюю удалось показать огромный творческий потенциал искусства импровизации.

В его «дикой скорописи», говоря словами Ян Цзинцзэна, «хоть и причудливо, все — по законам».

Успех Чжан Сюю объясняется не только значительностью его таланта, но и высоким профессионализмом, широкой эрудированностью в области каллиграфического искусства. До нас дошло несколько оттисков с произведений Чжан Сюю, выполненных уставом (*кайшу*), которые свидетельствуют о его мастерстве и в этом почерке [например, «Записи на камне о чиновнике Лане» («Лангуаньшици»)]. Кстати, именно эта сторона творчества Чжан Сюю оказалась особенно актуальной для современного китайского искусства, где характерный акцент на «необычности» порой идет в ущерб необходимому единству в произведении индивидуального и канонического начал.

В одной из последних работ китайских искусствоведов, посвященной Чжан Сюю, в качестве заголовка приводятся слова, повторяющие средневекового автора: «Небезумное безумство Чжана» («Чжандянь будянь», журнал «Линнань шу'и». 1984, № 2, с. 27).

Искусство каллиграфии зиждется на соединении идеального, общего и материального, конкретного, на проецировании традиционных философско-эстетических концепций в область живой ткани художественного языка графики. Каждым знаком своим выступая аналогом макрокосма, каллиграфия касается трех основных проблем бытия — мироустройства, миропорядка и самоопределения человека. В рамках ее поэтики они решаются соответственно как единство, гармония и неповторимость. Общую идею единства подчеркивает и направляет присутствие незыблемого правила-канона (*фа*); идея гармонии воплощается с помощью перенесения на символику графического языка каллиграфии традиционной натурфилософской трактовки всеобщего механизма природы как гармонии бесконечного взаимодействия, сближения, отталкивания и слияния полярных начал — активного *ян* и пассивного *инь*.

В этом ключе рассматривается каждый графический элемент, каждое запечатленное на бумаге движение кисти каллиграфа.

В трактатах по каллиграфии говорится: «...женское — пассивное и мужское — активное — таков характер двух способов письма элементов по системе конструкции иероглифа юн. Когда кисть движется вниз и на себя, создаются штрихи женского склада; а штрихи, наносимые движением кисти вверх и от себя, выражают мужское начало... Женское начало выявляется в штрихах *цзэ* (точка), *ну* (вертикаль), *люе* (косая) и *чжо* (удар клювом). Все они подчиняются движению влево... Мужское начало проявляется в штрихах: *лэ* (горизонталь), *ти* (крючок), *цэ* (плеть) и *чжэ* (прижим). Эта группа подчинена движению вправо». И далее: «От женского рождается мужское, из мужского — женское — таков круговорот превращений в мире неба—земли. В сфере каллиграфии это извечное движение осуществляется сменой нажимов (*дунь*) и отмашек (*чжэ*). Штрихи *цзэ*, *ну*, *люе*, *чжо* относятся к группе „женских штрихов“, однако они обязательно начинаются с движения мужского лада — сначала „мужской нажим“ (*ян-дунь*), а после „женская отмашка“ (*иньчжэ*). Штрихи *лэ*, *ти*, *цэ*, *чжэ* относятся к группе „мужских штрихов“, но они начинаются с движения женского лада. Здесь „мужской отмашке“ (*ян-чжэ*) непременно предшествует „женский нажим“ (*инь-дунь*)».

В другом трактате та же тема распространяется на динамику работы кистью: «В „быстрых и сильных“ мазках (*цзюньцзи*) выражается энергия мужская (*ян*), а в „шероховатых, замедленных“ (*чисэ*) — энергия женская (*инь*)... В каждом штрихе живет движение от медленного к быстрому, от женского к мужскому».

Идеи единства и гармонии неотделимы здесь от творческого проявления воли художника. Лишь его кисть дает движение, выдыхает жизнь в графический макрокосм каллиграфического текста. «Каллиграфия — зримое отражение души человека» — эти слова, сказанные мыслителем и каллиграфом Ян Сюном в I в. до н. э., выражают гуманистическую сущность каллиграфического искусства.

Многоаспектно утверждаемая каллиграфией тема единства человека и природы особенно наглядно проявляется в устоявшейся традиции образного прочтения ее формальных и художественных особенностей. С одной стороны, это проецирование на графический язык каллиграфии таких понятий, как «кости» (*гу*), «мясо» (*жоу*), «мышцы» (*цзинь*), «кровь» (*сюе*), призванных раскрыть различные модуляции голоса туши (женской стихии) и голоса кисти (мужской стихии). «Кости» — крепость кисти в руке каллиграфа и сила, уверенность движения; «мясо» — толщина мазка, сила нажима и степень насыщенности кисти тушью; «мышцы» — связанность «костей» и «мяса», связанность отдельного штриха с другими элементами знака, движение от иероглифа к иероглифу, «кровь» — влажность кисти, густота туши, пульсация туши в структуре мазка.

В одном из трактатов дается такое указание: «Следует стремиться к максимально большему разнообразию штрихов и вариан-

тов при конструировании знака. Составляющие иероглиф точки и штрихи должны быть взаимосвязаны столь же органично и целостно, как элементы кровеносной системы человеческого тела. Следует избегать ненужных пересечений одних штрихов другими; избегать нагромождения „узлов“ в скорописном письме; избегать параллельных линий и симметричных элементов».

Идея гармонической связи искусства и природы находит отражение и в подходе к оценке произведения каллиграфии. При характеристике той или иной манеры письма, того или иного почерка постоянно возникают различные образы природы, особенно яркие в приложениях к самому динамичному и «неправильному» из них — скорописи. Описывая скоропись, лянский император У Ди, известный поэт, каллиграф VI в., говорит: «Стремительная, словно потерявшая дорогу испуганная змейка; плавная, будто тихое колебание прозрачной воды; в замедлениях напоминает движение ворона, в ускорениях — взлет сороки; в хлестких мазках — словно клюющий фазан; в точечных ударах — прыгающий заяц. То прерывается, то движется. Все подчинено внутреннему голосу. То грубая, то тонкая. Образы вослед развивают необыкновенное. Сгустившиеся облака. Половодье. Кружение ветра. Вспышки молнии».

В одном из «Славословий фэйбай», метода «пролетаемых прогалов», или «летающего белого», когда кисть каллиграфа, не прекращая общего движения линии, по временам то чуть приподнимается, то отрывается от бумаги, а образующиеся при этом разрывы и открывающиеся в фактуре мазка натянутые «струны» волосков как бы выявляют силу энергичного «полета» кисти, говорится: «...в кружении нитей прерывается стрела; молнией охватывается, летит снегопадом. Поверхностно, тонко — словно плывущая дымка — и плотно, глубоко — словно сгустившиеся облака. Как будто сонм вознесшихся небожителей — духов — в их движении вне пределов; словно бесконечно разнообразные движения охваченных танцем журавлей».

Раскрывая истоки творчества Чжан Сюя, известный литератор и философ Хань Юй (768—824) писал: «Он вглядывался во все, что окружало его, его взор привлекали горы и водные просторы, пропасти и утесы, птицы и животные, рыбы и насекомые, травы и деревья, цветы и плоды, он созерцал движение светил — солнца, луны и звезд, стихии ветра, дождя, воды и огня, вслушивался в раскаты грома, не пропускал песни, танцы, картины сражений. Все наполняющие мир превращения — и радующие и изумляющие — он вверял своей каллиграфии».

Еще более важным представляется свидетельство самого Чжан Сюя, высказанное им в кратком «Слове о себе» («Цзыянь»): «Безумец, впад в опьянение, любил рассказывать о себе, как когда-то вначале, наблюдая за соперничающим движением на дороге паланкинов с принцессами и слушая парадную музыку военного оркестра, он познал приемы работы кистью. И как потом,

созерцая „танец с мечом“ девицы Гунсунь, познал суть-душу каллиграфии. После этого познакомился со скорописным письмом ханьского Чжан Чжи и весь ушел в поиски совершенства. Проникся состоянием радости безумного человека. В восьмой месяц второго года эры Кайюань периода Тан (714). Пьяное письмо Безумного Сюя».

Тут все необычайно ценно для исследователя творчества Чжан Сюя, для изучения истоков и особенностей его каллиграфии, но, думается, при подходе к прочтению его произведений особое внимание следует уделить словам о «танце с мечом» в исполнении девицы Гунсунь.

Согласно источникам, прославленная танцовщица Гунсунь имела «нефритово-чистое лицо». Традиционный героический «танец с мечом» (*цзянь цзю*) из жанра классических «военных танцев» (*у'у*) она исполняла в отражающих его мужественную героиню «парчовых узорчатых одеждах и украшениях». Танец носил условный пантомимический характер — «с мечом» он исполнялся без меча.

Поэт Ду Фу, воссоздавая облик танца Гунсунь, пишет: «Вниз изогнется — стрелой и стрелка десять солнц низвергнет на землю. Приподнимется — словно то сонм божеств на тройке драконов летит. Двинется чуть на вас — словно грозный раскат, что в громе таится, звучит. Остановится — вот реки-моря застыли в светлом своем сиянии. Вишневые губы, жемчужины на рукавах...»

В предисловии к этому стихотворению Ду Фу напоминает рассказанное самим Чжан Сюем: «Чжан Сюй из У был искусен в письме скорописью... Бывал в уезде Е. На реке Сихэ наблюдал „танец с мечом“ Гунсунь-девицы. С тех пор сильно продвинулся в скорописи. Письмо его стало своевольным и храбрым, взволнованным, эмоционально приподнятым».

Основные черты, основной рисунок подобного «героического танца», исполняемого женщиной, доносят до нас известные рельефные изображения на камне (*хуасяньши*) периода ханьской династии, сохранившиеся в Наньяне и Чэнду. Изгибы тела, энергичные и плавные, извивающиеся ленты рукавов танцовщиц на рельефах прямо напоминают «танец», движение линии в каллиграфическом письме Чжан Сюя.

Интересен и рассказ современного специалиста по классическому танцу Чан Жэнься, которому в юности привелось увидеть танец, подобный тому, что вдохновил Чжан Сюя. В своей книге «Очерки по истории китайского танца» (Шанхай, 1983) он пишет: «Для своего танца девушка использовала шелковую ленту длиною в три с половиной метра, на концах которой были пришиты два ярко блестящих железных шара, имитирующие древнее оружие „люсин“. Когда танцовщица начинала танец, она держала ленту двумя руками, потом перехватывала губами и держала уже ртом. Двигаясь то вперед, то назад, то влево, то вправо, вниз изгибаясь и вверх устремляясь, то вверх, то вниз, то быстро,

то медленно, как ей вздумается, легко, непринужденно. То вдруг падала навзничь и продолжала танцевать, то вот, не прекращая танец, отбрасывала ленту в сторону, и вот наконец танец охватывал все ее тело, становился все быстрее и быстрее, достигая своей наивысшей динамической кульминации. В унисон танцу гремел металлический барабан. Стремительное движение блестящих шаров создавало впечатление сверкающей лентообразной молнии, которая, выкручиваясь узлами, летала то вверх, то вниз, издавая особый, жужжащий звук, напоминая точку ножей. Казалось, вот грянет гром и бури шквал налетит...»

В своей каллиграфии Чжан Сюй умело передает присущее подобному танцу соединение крепости, решительности, твердости с женственной плавностью и мягкостью. Возможно, именно под влиянием искусства девицы Гунсунь он разрабатывает особый метод письма, который впоследствии получил название письма «зигзагообразно круглящимися стальными прядями» (*чжэчайгу*). Здесь же исток и ведущей мелодии его гротескной «дикий скорописи», которая строится на динамике мягких закруглений, плавных округлостей, на гибких, «отзывчивых», готовых растянуться линиях, на струящейся лентовидности то извивающихся, то вытягивающихся, то закругляющихся, то взлетающих вверх линий.

Характерные черты этой скорописи лучше всего обрисовывает комментарий к семнадцатому стансу «Поэмы о поэте» танского поэта Сыкун Ту, посвященному поэтическому тропу «Извивизлом»: «Это вроде гор и вод, которые не могут быть прекрасными, если они только в прямых линиях. Люди повсюду видят беспорядочное течение [воды] и бег [линий гор], но не распознают глубоко окрыляющей идеи их извивов и сплетений. Сотни изломов, тысячи изворотов в их зигзагах и возвратных течениях, в их укромных глубинах, лентообразно кружащихся»\*.

Вероятно, благодаря малой популярности Чжан Сюя при его жизни до нас почти не дошло подлинных образцов его каллиграфии. В основном это лишь поздние эстампажи (так называемые «те»), снятые с давно утраченных подлинников.

Таковы уже упоминавшиеся «Записи на камне о чиновнике Лане» («Лангуаньшици»), выполненные в крепком и образцово построенном уставе,— пример многогранности Чжан Сюя и прочности его базы в нормативной «грамматике» каллиграфического искусства, а также эстампажи со скорописи «С большим животом» («Дутэн») и «Канон в тысячу знаков» («Цянь цзывэнь») — образцы яркой «дикий скорописи». Первый — более гротескный, второй — более легкий, изящный. Примечательно замечание критика о «Каноне в тысячу знаков»: «Тысячи форм, мириады вариаций, влево — несется, вправо — летит, а внутренний порядок, нормы не нарушены, соблюдены».

Из подлинных произведений Чжан Сюя приведенное выше «Слово о себе», выполненное в резко гротесковом, несколько «грубоватом» стиле, в какой-то мере отходит от характерной для



него манеры письма, обрисовывает лишь одну, более общую сторону его стиля — гротескность, не развивая другую, более глубинную и интимную — женственность, плавность.

В полной мере стиль «дикой скорописи» Чжан Сюя раскрывается в четырехтактном свитке его каллиграфии «Античные стихи», хранящемся в Шэньянском музее. Свиток содержит две части стансов поэта Юй Синя (513—581) «Ступая в пустоте» («Буской цы») и два стихотворения Се Линьюня (385—433) из цикла «Славословий» («Цзань»). Каллиграфия выполнена на бумаге, ширина свитка — 28 см, длина — 185 см. Текст состоит из 180 знаков, разбитых на 40 столбцов. На свитке — в тексте, на свободных участках в интервалах между стихотворениями — 75 печатей ценителей и владельцев. В конце — две сопроводительные надписи-послесловия (ба) минского времени — Дун Цичана и Фэн Фана.

Основное содержание послесловий составляет подтверждение авторства Чжан Сюя. Сличение с имеющимся эстампажем, снятым с этой каллиграфии в середине XI в., тщательный текстологический анализ, разбор печатей позволили ценителям XVI в. опровергнуть бытовавшее ранее мнение о том, что данное произведение принадлежит кисти самого поэта Се Линьюня. Автор современной атрибуции Ян Жэнькай сообщает, что, согласно источникам, раньше свиток имел также послесловия юаньского времени, а также известного коллекционера и художника XVI в. Сян Юаньбяня, которые впоследствии были утрачены. Исходя уже из краткого стилистического анализа (слитность одних и разорванность других знаков, плотность письма), ученый приходит к выводу, что данное произведение является подлинной и уникальной работой Чжан Сюя.

При сопоставлении скорописи Чжан Сюя с образцами этого же почерка кисти других мастеров раскрываются характерные особенности ее графического рисунка: тяготение линий к мягкоплавной закругленности, удлинённости, лентовидности и текучести; умение сочетать простые и сложные (с преобладанием простых) композиционные решения при конструировании знаков, всегда отмеченных стремлением к гармоничной цельности в отличие, например, от броской хаотичности смелых конструкций Хуай Су, выполненных этим корифеем скорописи в присущей ему манере «беспорядочных ударов» или «трещин в стене» (*бичайфа*).

Те же качества отличают рисунок комбинаций и столбцов, где Чжан Сюй демонстрирует искусство безотрывного письма, построенного на тонком балансе растяжек и совмещений, на музыкальном чередовании энергичных и податливо-плавных элементов.

Важно отметить, что при общей новаторской направленности в скорописном стиле Чжан Сюя четко просматривается преемственная связь с традициями его великих предшественников — Чжан Чжи и Ван Сичжи.

Характер «дикой скорописи» Чжан Сюя, склад ее языка, ее внутренний философский настрой, ее логика органично согласуются с выбранным им для этого произведения текстом «Античных стихов» Юй Синя и Се Линъюня, являются как бы откликом на их поэтическое и философское содержание.

В стихах Юй Синя, взятых из цикла «Шагая в пустоте», широта и масштабность мифотворческого воображения, гротесковость и символичность образов. В этом произведении через сложное движение космогонических образов, различных светил, созвездий, фантастических существ и легендарных персонажей рисуется картина весеннего пробуждения природы, которое поэт наблюдает как бы с высоты космических далей. Заключительные строки стихов Юй Синя в каллиграфии Чжан Сюя: «Пустота уносит на тысячу суней вверх, космоса аромат — на мириады ли».

В поэтических образах Се Линъюня — устремленность в «неправильное», «дикое», к слиянию с природой, к чистоте и опрощению духа в русле идеалов «ветра-течения» и «чистого рассуждения».

#### Славословие Ванцзы Цзиню

У природы женственно-чистой, что ж, красота, конечно,  
Но только ее, к сожаленью, не сохранить навечно.  
Наследник престола, что же, досточтим, и спорить нелепо.  
Но разве может сравниться с воспарившим высоко в небо?  
Ванцзы, ты как ясновидец, прозорливость Куана удвоил.  
И вот в этом бренном мире, в шуме, гаме и вое  
Ты повстречал Фуцю Гуна, и тогда он с тобою вместе  
К вершинам Суньшань вознесся, в далекое поднебесье.

#### Славословие старцу с обличем юным

За сбором лекарства в горах Хэншань  
С дороги сбился, еда исчерпалась.  
Присел под скалою передохнуть.  
Тут встретились мы, разговорились.  
Старик, на вид же лет эдак двадцать.  
Да, не иначе — святой отшельник,  
Далекий пустых мирских поучений  
Высокодостойный мудрец — и только!

Попытаемся рассмотреть каллиграфию Чжан Сюя, содержащую текст этих двух восьмистиший Се Линъюня.

Очевидно, что подход к анализу произведения каллиграфического искусства, столь специфичного и необычного для нашего читателя, даже специалиста, требует нескольких вводных поясняющих замечаний.

Переключаясь с такими видами искусства, как музыка, танец, пение, архитектура, синтезируя в себе литературу и графику, каллиграфия прежде всего является уникальным искусством запечатленного движения. Существующий канон, касающийся последова-

тельности наложения штрихов при конструировании иероглифического знака, открывает перед зрителем возможность подключиться к движению кисти каллиграфа, вслед за ним пройти запечатленные на бумаге все ее интонационные и мелодические повороты. Для этого необходимо лишь усвоить порядок написания элементов-черт, который сводится к простой схеме. Последовательно: верхнее — левое — правое — нижнее; сначала горизонтали, потом вертикали, затем нижняя горизонталь. Текст пишется сверху вниз столбцами, которые идут справа налево. Уже знакомые нам основные графические элементы: точка, горизонталь, короткий штрих-крючок, снизу-вверх-налево (*ти* — «выпрыг»), такой же штрих снизу-вверх-направо (*тяо* — «вырыв»), короткая косая слева-направо-вниз (*цэ* — «подстег», «плеть») и удлиненная волнистая в этом же направлении (*на* — «прижим» или *чжэ* — «разрыв»), наконец, две косые, которые пишутся справа-налево-вниз-на себя. Это короткая *чжо* («удар клювом») и более длинная — *пе* («отмашка», она же *люе* — «косая»).

Постоянно встречающаяся комбинация нескольких элементов дает также различные варианты так называемых «крюков» (*гоу*), некоторые из которых получили образные названия вроде «хвост дракона», «крыло феникса», «плывущий гусь». Кроме того, что особенно характерно для скорописи, графический рисунок отдельных элементов при «круглящихся» движениях кистью создает группу «поворотов» — *чжуань*, «закруглений» — *сюань*, «изгибов» — *вань*, «узлов» — *ню* (см. таблицу).

Вглядываясь в каллиграфическую ткань произведения Чжан Сюя, мы убеждаемся в сложности и многообразии применяемых им выразительных средств. Это — своеобразное построение знака, иногда как бы разбитого на две фигуры, но чаще выполненного слитно с рядом стоящим знаком. Многократное и всегда оригинальное использование метода *фэйбай*. Если в «мужских» элементах (вырыв-*тяо*, подстег-*цэ*, горизонталь) он естественно усиливает мужественное звучание линии, то, применяемый в «женских» элементах (отмашке, вертикали и т. д.), воплощает слияние женственного начала (направление мазка) и мужественного (аскетическая сухость туши, отрыв кисти).

Соединение двух начал достигает своей кульминации в знаках, выполненных акцентированно резко, с нажимом, густыми тушевыми штрихами. Тема слияния *ян*—*инь* звучит здесь не только в отношениях между конструктивными элементами, но и в самом сочетании сильного прижима кисти с невольным, еле заметным замедлением ее полета и соответственно «мясистой» сочного тушевого мазка. Эти акцентные аккорды искусно организуют композицию всего каллиграфического текста. Становясь своего рода кульминацией, они в то же время «питают» последующие знаки, дают им движение. Как правило, за акцентированным знаком следует излюбленная Чжан Сюнем и характерная для него игра спиралевидной лентой с переходами от *цэ* — «подстега»,

«плети» к *пе* — «отмашке». Нередко весь столбец исполнен без отрыва кисти, «одним ударом» (*ибицу*). И в этих случаях мы видим виртуозное использование метода «зигзагообразных прядей».

Необычайно эмоциональны переходы от женственных движений кисти (в «вертикали», в «отмашке») к мужественным и стремительным взлетам в штрихах типа удлиненных «выпрыгов» — *ти* и «вырывов» — *гяо*. Замечателен рисунок динамичных «остающихся» связок (типа *люцзинь*).

Иногда кисть мастера совсем отрывается от бумаги, и тогда динамика жеста (как правило, мужского лада) проявляется особенно ярко в штрихе, вышедшем из-под следующего после «паузы» прикосновения кисти. Поэт и каллиграф сунского времени Су Ши писал по этому поводу: «Скоропись Чжан Чанши течет естественно и свободно. Там, где опущен штрих, полнота достигается внутренним смыслом».

Высокое мастерство проявляется в исполнении поворотов и плавных изгибов. Наконец, следует отметить широкий диапазон разнообразных «петель» и «узлов», которые сообщают свой заряд энергии как конструкции отдельных знаков, так и движению столбцов.

Приглашая читателя к вхождению в художественную структуру произведения Чжан Сюя через последовательное прочтение его динамического рисунка, мы в целях облегчения восприятия разбираем текст на фрагменты по три-четыре столбца. Анализ каждой группы начинается изображением, после которого следует подстрочный перевод и транскрипция китайского звучания с обозначением порядкового номера столбца. Слева от каждого репродуцированного фрагмента дается его графический вариант в уставном начертании (почерком *кайшу*). Весь каллиграфический текст включает двадцать два столбца, стихотворная строка нередко разбивается между смежными столбцами.

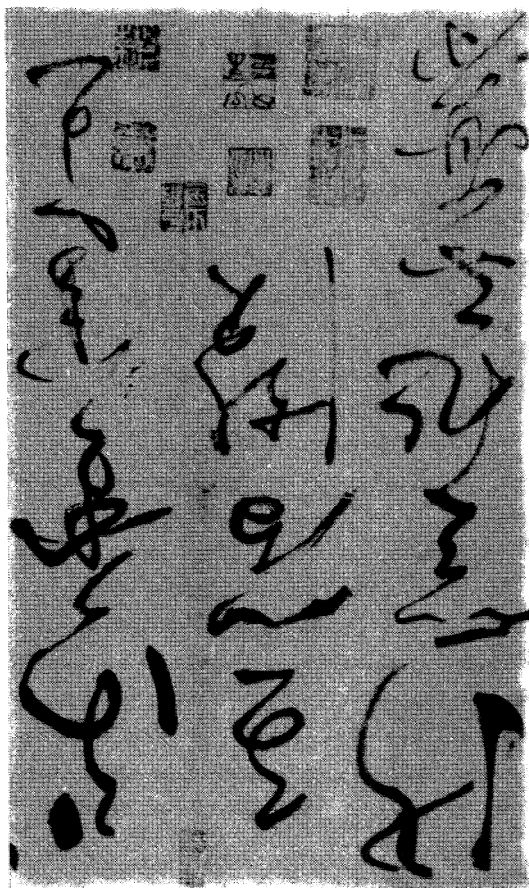
### 1-й фрагмент

1 ст. Се Линъюнь — Ван (*Се Лин юнь Ван*)

2 ст. цзы Цзиню славословие (*цзы Цзинь цзань*)

3 ст. Женственно-чистая натура не без красоты (*Шу чжи фэй бу ли*)

Текст начинается со скрытого взлета-перехода от левой вертикали (типа «стекающая капля») к правой верхней точке (вариант когтя тигра) в несколько акцентированном и поэтому «утяжеленном» знаке *Се*. Затем выход в «узел» и от закругляющегося «вырыва» — *ти* переход к стремительной *пе*, осуществляющей соединение со следующим знаком *Лин*, где после перехода в новую «отмашку» кисть вновь отлетает в скрытом жесте и затем в нажиме начинает тонко заканчивающуюся горизонталь. Подъем *тяо*, «отмашка» и затем «узел» с элементами *фэйбай*. «Узел» переходит



谢灵运王  
子晋赞  
淑质非不丽

Чжан Сюй. Стихи Се Линъюня. Первый фрагмент

в вертикаль, затем снова «узел», «отмашка», «подстег» и вновь «отмашка» в энергичном *фэйбай*. Начиная с этого элемента, кисть мастера чуть приподнимается, и композиция столбца исполняется далее почти без нажима, тонким кончиком кисти. Переходящий в изгибающуюся горизонталь «выпрыг» — *ти* затем получает чуть утяжеленное тушью лентообразное движение (от *цэ* к *пе*) в знаке *Юн*. После выхода в горизонталь (вариант крюка «хвост дракона») кисть в *фэйбай* взлетает вверх и так же стремительно падает вниз, почти иссякает и, едва не прерываясь, выходит в *ти* и завершается «прижимом» (вариантом «ровного крюка»). Наконец, после краткой паузы-«отрыва» переходит из «вертикали» в «узел» и завершает движение «крюком» типа «хвост дракона» в крепком *фэйбай*. Кончик «хвоста» — «выпрыг» — устремлен влево-вверх, к первому знаку следующего столбца.

В рассмотренной нами композиции представляются особенно интересными цельность первого, казалось бы, «распадающегося» знака *Се*, переключка «узлов» во втором знаке — *Лин* со спиралью в следующем *Юнь*, энергия этих и последующих «узлов» и поворотов, которые вместе с мощью «выпрыгов» — *ти* обеспечивают устойчивость столбца, несмотря на утяжеленность его верхней половины.

Теперь остановим внимание на наиболее важных и ярких моментах выразительного языка в каллиграфии последующих столбцов.

Второй столбец — конструкция второго знака *цзинь*, как бы разбитого на два отдельных иероглифа; игра скрытыми жестами; энергия волнистого «прижима» с последующим выходом энергии в прерывающийся штрих *пе* в этом знаке. Движение «узлов» и невидимый взлет после *фэйбай* в последнем иероглифе.

Третий — акцентное решение начальной фигуры (*шу*) со скрытым взлетом через *ти* вправо после первой «вертикали». Упругая сила изогнутой «отмашки» в переходе — первом элементе третьего *фэй*, изысканность еле уловимого глазом *ти* внутри конструкции этого знака, ритмическая связанность заключительного «крюка» (типа «плывущий гусь») с «горизонталью» следующего знака (*бу*). Наконец, легкий и свободный танец кончика кисти в петлях и сплетениях интересно решенной, сложной композиции последнего иероглифа *ли*.

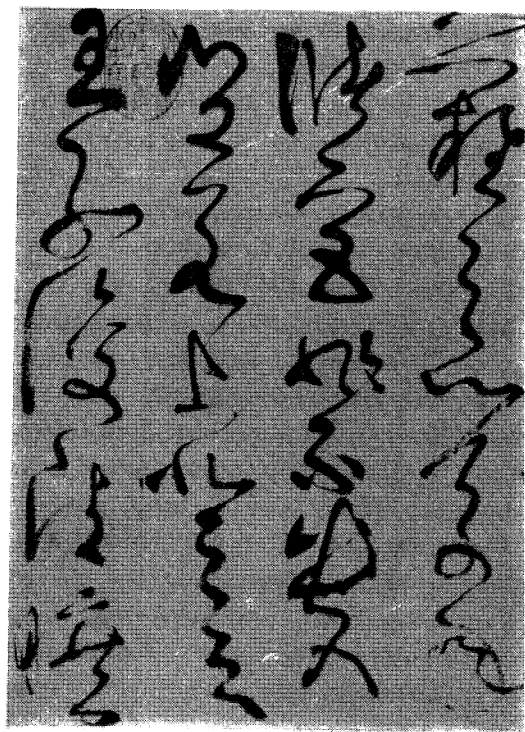
## 2-й фрагмент

- 4 ст. Трудно это — чтобы мириады лет (*Нань чжи и вань нянь*)
- 5 ст. Наследника дворец не без досточтимости (*Чжу гун фэй бу гуй*)
- 6 ст. Разве уподобится вверх поднявшемуся (в) небо (*Ци жо шан дэн тянь*)
- 7 ст. Ван цзы ответил (повторил, воздал) зоркостью Куану (*Ван цзы фу цин Куан*)

После серии мощных аккордов в заключительных штрихах широко начато первого знака (*нань*) весь четвертый столбец исполнен единой, плавно струящейся лентовидной линией с выразительными «пролетаемыми прогалами» и своеобразной концовкой, повторяющей волнообразный ритм общего рисунка.

В пятом столбце — акцентный завершающий «крюк» во втором знаке (*гун*) как финальный аккорд плавной спиралевидной ленты, возникшей из прямых энергичных жестов первого знака. Избыточная энергия этого «крюка» находит естественное отражение в скрытости жеста при переходе к третьему иероглифу (*фэй*). Гротесковое решение последней фигуры (*гуй*) с умелым применением «узлов», «поворотов» и *фэйбай*.

Шестой — яркий образец композиции, решенной стремительным полетом единой струящейся тушевой ленты. Превосходно на-



难之以万年。  
 储官非不贵。  
 岂若上登天。  
 王子复清旷。

Чжан Сюй. Стихи Се Линъюня. Второй фрагмент

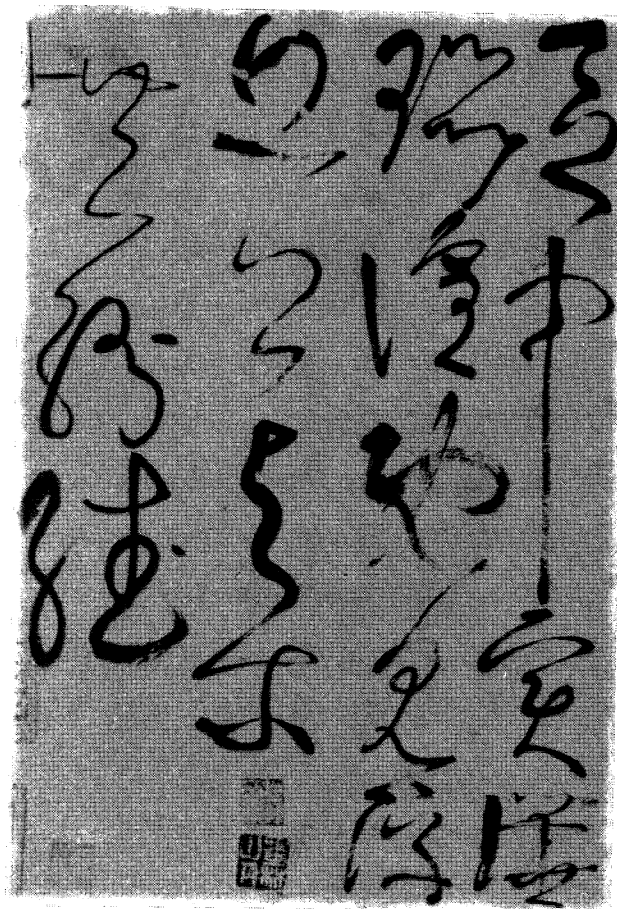
чало с его мощным взлетом «вырыва» — *тяо* во втором штрихе. Выразителен переход в *фэйбай* после «узла» во втором знаке *жо* с последующей нитевидной иссякающей «отмашкой» *пе* — связке со знаком *шан*. Скрытый взлетающий жест в начале четвертого иероглифа (*дэн*), затем повторенный уже в противоположном направлении — вправо. Наконец, чередование нажимов и ослаблений в заключительной спирали, совершенно сливающей элементы четвертого и последнего знаков.

Седьмой — крепость данного в акценте первого знака (*ван*), взлет *фэйбай* с переходом на «кончик кисти» в концовке второго (*цзы*), полет извивающейся ленты после *фэйбай* в «вертикали» и ушедшего в скрытый жест «вырыва»-*тяо* третьего знака (*фу*). И снова (совершенно иной, чем в первом и втором случаях) *фэйбай* в *тяо* и «узле» четвертого иероглифа (*цин*). Наконец, танцующая, порою отлетающая от бумаги кисть в последнем знаке (*куан*).

### 3-й фрагмент

8 ст. [Бренного] мира среди поистине шуме (*Цюй чжун ши хуа*)

区中实(诤)  
器喧既见浮  
丘公与尔  
共纷翻



Чжан Сюй. Стихи Се Линъюня. Третий фрагмент

9 ст. оре, гаме И (вот) увидел Фу (сяо сюань Цзи цзянь Фу)

10 ст. цю Гуна. С тобою (цю Гун юй эр)

11 ст. вместе смешался соединился (гун фэнь фань)

В восьмом столбце — крепость первой «горизонталь», необычное, волнообразно восходящее движение кисти перед мощной длинной «вертикалью» второго знака (чжун), потребовавшей дополнительного пространства в целый знак. Плавные, танцующие «па» стремительной кисти в предпоследнем знаке (ши).

Девятый — скрытый подъем, сплетения «узлов» во втором иероглифе (сюань), волнообразные движения кисти в первом. Мощная конструкция аккордного третьего знака (цзи) с необычайно эффектными «узлами» и фэйбай, который интересно



сопоставить со сдержанно-изящным *фэйбай* в двух последующих знаках.

Десятый — переход от крепости первого *цю* к легкости второго знака (*гун*), тонкая, подчас теряющаяся лента которого после отлета кисти с конечным скрытым взлетом «вырыва»-*тяо* неожиданно переходит в широкую, «мясистую» спираль, сливающуюся в изящную фигуру последнего знака. Снова, как и в девятом столбце, акцент сделан на предпоследнем иероглифе.

Одиннадцатый столбец завершает первое восьмистишие. Здесь в акценте исполнен последний знак (*фань*) с мощным завершающимся «узлом» и «крюком». Два первых иероглифа выполнены как бы несколько замедленными волнообразными движениями круглящегося конца кисти. Будто чуть «сонная» в начальных поворотах линия постепенно обретает звучность и после гибких и сильных поворотов и «узлов» во втором знаке (*фэнь*) отлетает в «скрытый жест» и после «точки» выявляет напор своей энергии в последнем акцентном знаке.

#### 4-й фрагмент

12 ст. (Под) скалою внизу некоему старому господину (*янь ся и лао гун*)

13 ст. Четырех (на) пять юных лет славословие (*сы у шао нянь цзань*)

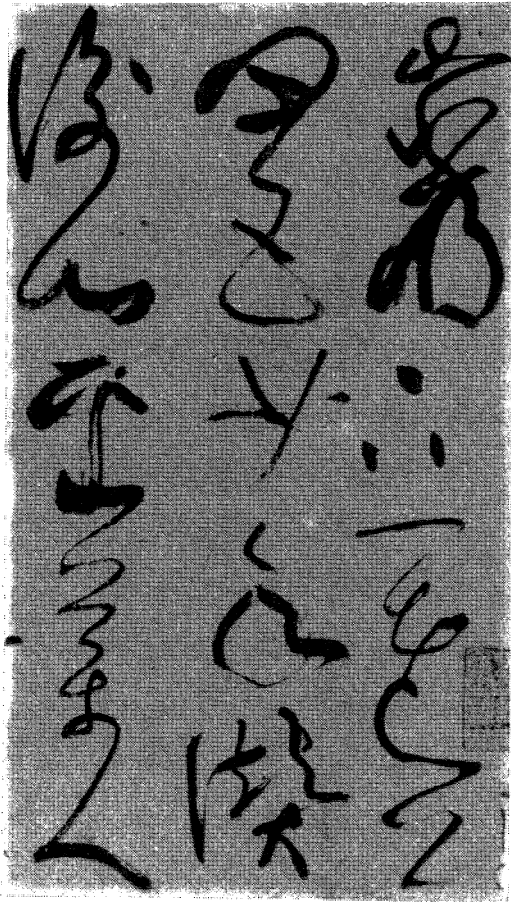
14 ст. (В) Хэн горах собиравший лекарства человек (*Хэн шань цай яо жэнь*)

Двенадцатый столбец. Здесь выделяется сложная конструкция первого иероглифа (*янь*) с аккордной концовкой, подкрепленной энергией «выпрыга»-*ти*, «узла» и «вырыва»-*тяо*, решение второго знака (*ся*) тремя точками с последовательными отрывами кисти, один из вариантов закручивающейся и круглящейся ленты, которой слитно исполнены два последних знака (после «горизонталь» третьего).

Тринадцатый столбец изобилует широкими сильными движениями кисти, открывая новую, более подчеркнuto гротесковую фазу в ритмическом рисунке каллиграфического текста. Начальные закругления, энергичный взлет *фэйбай*, в *ти* второго знака (*у*); лаконизм и необычная «жесткость» следующего иероглифа (*шао*); мощь волнообразного закругления в четвертом (*нянь*). Своего рода «грубость» первых четырех знаков гармонично сочетается с изяществом завершающегося (*цзань*).

Четырнадцатый столбец открывает второе восьмистишие. Данный в гротесковом акценте центральный третий знак (*цай*) воплощает силу скрытого взлета к точке в конце второго знака (*шань*), выполненного слитно с первым иероглифом (*Хэн*) в плавных, сильных поворотах и закруглениях. Мощная последняя «горизонталь» третьего знака выразительно переходит как бы в вытекающую из нее волнистую следующего знака и после двух

岩下一老公  
四五少年赞  
衡山采药人



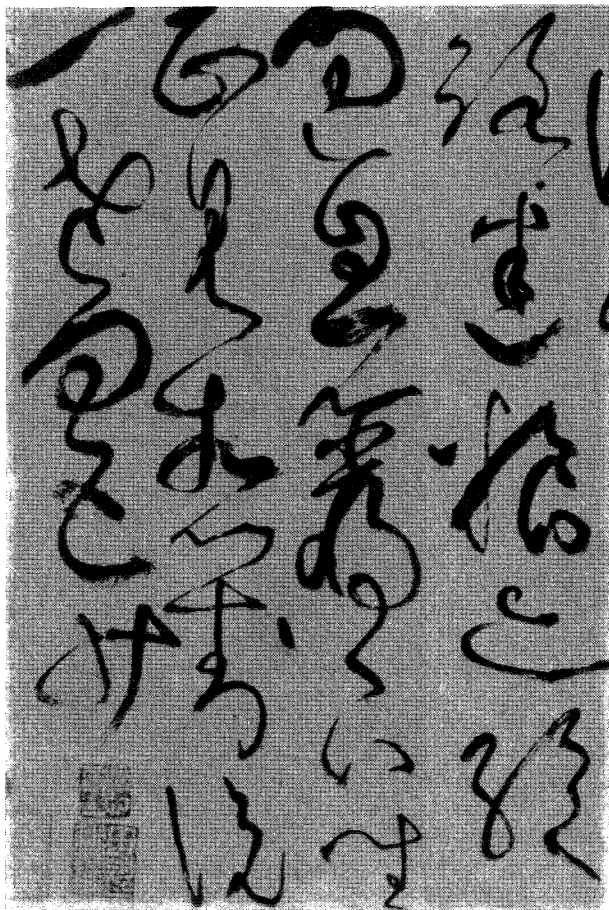
Чжан Сюй. Стихи Се Линъюня. Четвёртый фрагмент

конечных «узлов» завершается созвучным ей мощным «прижимом» (*жэнь*).

#### 5-й фрагмент

- 15 ст. С дороги сбился, еда уже исчерпалась (*Лу ми лян цзи цзюе*)  
16 ст. Предавшись отдыху, (под) скалою внизу сел (*Го си янь ся цзо*)  
17 ст. Как раз увидевшись, взаимно друг с другом разговорились (*Чжэн цзянь сян дуй шо*)  
18 ст. Некого старца четырежды пять юного (*И лао сы у шао*)  
В пятнадцатом столбце соединение гротескной грубоватости

路迷粮亦绝  
过息岩下坐  
正见相对说  
一老四五少



Чжан Сюй. Стихи Се Линъюня. Пятый фрагмент

и изящества отличает второй, третий и четвертый знаки (*ми*, *лян*, *цзи*). Отметим чередование нажимов и ослаблений в стремительном рисунке первого знака (*лу*) и переход после взлета в *фэйбай* к волнистой в последнем (*цзюе*). Интересно, что впервые мастер применяет здесь раздельное написание иероглифов.

В шестнадцатом столбце Чжан Сюй вновь обращается к слитному написанию. Композиция написана «одним взмахом кисти» с краткой паузой лишь в конце, перед последним знаком. Особенно сильно выполнены повороты и «узлы» в конструкции первых двух иероглифов (*го*, *си*) с изящным отрывом кисти после «узла» в конце первого и мощным *фэйбай* во втором. Решение третьего знака («*янь*») интересно сравнить с тем же знаком в двенад-

цатом столбце. Динамика двух последних иероглифов, несколько сходная с четырнадцатым столбцом, как бы выражает избыток мощи, инерцию потока энергии, исходящего из первых трех знаков.

Семнадцатый — крепость первого *чжэн* с двумя взлетами; изящное переплетение «узлов» во втором знаке (*цзянь*); *фэйбай* и плавность линии в несколько акцентированном третьем иероглифе (*сян*); скрытые жесты в двух последних знаках.

Написание знаков в восемнадцатом столбце следует сопоставить с решением идентичных знаков в двенадцатом и тринадцатом столбцах.

Здесь слитно написанные второй, третий и четвертый знаки (*лао*, *сы*, *у*) образуют цельную выразительную фигуру, объединенную акцентным закрутом и «узлом» в центре композиции и наделенную своего рода завершенной цельностью благодаря мощному *фэйбай* в «выпрыге»-*ти* четвертого знака. Замечательно, однако, что как бы «отсеченные» от этой единой фигуры первый (*и*) и последний (*шао*) знаки оказываются к ней незримо «припаянными» и только в соединении с ними центральная композиция обретает свою «замкнутую» цельность. Чжан Сюй достигает этого за счет ритмических соотношений: утолщения мазка и длины первой «горизонтالي», направления начального *тяо* в первом «узле» и «тяжести» второго в первом знаке слитной композиции и данной в акценте закругляющейся «горизонтали» центрального знака, а также за счет динамики аккордно звучащей «точки» — вправо-вниз после конечного *фэйбай* четвертого знака в соритмии с предпоследним *ти* в рисунке последнего иероглифа.

Последующие столбцы отличает усиление экспрессии. В манере письма открывается особая широта и непринужденность. Стихотворные строки не умещаются в столбец.

## 6-й фрагмент

19 ст. Святого отшельника нет отличить (*Сянь инь бу бье*)

20 ст. возможности. Его писания без (*кэ. Ци шу фэй*)

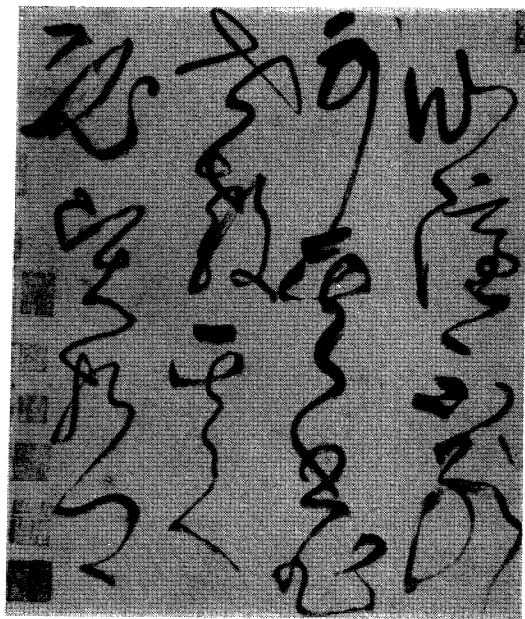
21 ст. мирских поучений. Этот человек (*ши цзяо. Ци жэнь*)

22 ст. непременно — высокодостойный мудрец (*би сянь чжэ*)

Девятнадцатый столбец — мягкое звучание плавной линии в первом знаке (*сянь*) естественно переходит в первый элемент второго (*инь*); приподнятый вверх заключительный правый поворот знака *сянь* дает возможность чуть приподнять фигуру второго знака и тем самым как бы вписать их друг в друга, что усиливается единством внутреннего ритмического рисунка волнообразных линий.

Аккордная первая «вертикаль», согласуясь с акцентным решением «точки» и «подстега»-*цэ* третьего знака (*бу*) создает баланс и скрепляет композицию столбца.

仙隱不別  
 可其書非  
 世教其人  
 必賢哲



Чжан Сюй. Стихи Се Линъюня. Шестой фрагмент

В гротеске выполнен последний знак (*бье*) с сильным *фэйбай* в волнообразном заключительном повороте «узла».

В двадцатом столбце особенно выразителен рисунок второго (*ци*) и третьего (*шу*) знаков. Мощная первая короткая «горизонталь» второго знака, *фэйбай* в «отмашке» «узла», нажим в поворотах извивающейся ленты, которая, завершая второй знак, начинает третий. В то же время заключительные «закрут» и «горизонталь» третьего знака, выполненные после «отрыва»-паузы, являются одновременно первым и вторым элементами последнего знака (*фэй*), создавая фигуру редкой слитности. В композиции всего столбца можно заметить две группы ритмических повторов: первые горизонталь первого и второго знаков и последняя — третьего, а также «узлы» первого, второго и четвертого знаков и «закрут» третьего.

В предпоследнем, двадцать первом столбце слитно исполнены первые два знака (*ши*, *цзяо*), причем наибольшей экспрессией отмечен второй, где после трех «узлов» и трехтактного извива очень выразителен взлет *фэйбай* в «вырыве»-тяо. Интересно, что рисунок двух «узлов» первого знака ритмически повторен в уменьшенном масштабе во втором. Данная в акценте короткая «горизонталь» третьего знака (*ци*) вместе с последующим «узлом» и извивающейся лентой, естественно повторяя рисунок соседнего идентичного знака в предыдущем столбце, исполнены, однако, совсем

в ином выразительном ключе. Сравнительно тонкая волнистая линия выявляет свою силу, влитую в нее энергией двух предшествующих подъемов, чуть заметной дополнительной вибрацией, особенно при последнем повороте, переходящем в *фэйбай* заключительного знака.

В последнем, двадцать втором столбце, состоящем также из трех знаков, особое внимание обращает растянутость второго и третьего знаков, выполненных в слитной композиции с выразительным чередованием ослаблений и нажимов в финальной ленте волнообразных, замирающих в последней «косой точке» переходов «отмашка» — «прижим» — «отмашка».

Своеобразие каллиграфии, этого единственного в своем роде искусства «запечатленной пластики движений и прикосновений», требует от зрителя активного сотворчества, кропотливого проникновения во все тонкости приемов и правил ее графического языка, умелого и напряженного вхождения в образный строй ее поэтики, характеризующейся широтой и многовариантностью ключевых ассоциативных планов.

Так, свойственное «дикой скорописи» Чжан Сюя, направляющее мелодию его каллиграфии соединение плавности-округлости, изящества-легкости с крепостью-силой, твердостью-порывистостью (*юмэй* с *чжуанмэй*), подсказанное ему, по его же признанию, пластикой танца женщины-воительницы, может параллельно восприниматься и в ключе развития определенного типа музыкальной темы или как вариант образного отражения динамики «игры-сражения» (*сичжань*) любовного свидания, открывая новые подходы к прочтению произведения.

И работа Чжан Сюя может, например, рассматриваться в русле определенного типа музыкальной мелодии, подобной той, что нашла красочное описание в известной «Оде циню-цитре» Цзи Кана (224—263), где звуки: «Волна за волной бегут, наплывают, текут, растекаются вширь. / Обильно, обильно, все заливают, щедро, сполна, до краев. / Ясно и чисто струятся — несутся и улетают ввысь. / Быстро, стремительно, на пределе и все же в полном согласье. / Широко, свободно, порой в столкновенье — как бы меряясь силой. / Соединяясь, сливаясь вместе, красочны, пышноцветны...»

Или этой: «Подъемлет тихое лицо, взмахнет запястьем, и нежных пальчиков полет подобен скакуну, что мчит во весь опор. / Многоголосно, беспорядочно как будто и быстро-быстро текут, сменяются, сливаясь, звуки. / Иль вот — не расставаясь, вновь и вновь, к влекущему обратно возвращаясь, / обняв роскошное, прижав к себе, сжимают. / Не торопясь, блуждая, растягивают, питают. / Свободно и легко усладе потаенной предаются. / Внезапно вновь порыв, полет, движение. / Вот ветра шквал, вот облаков смятенье. / Широко-далеко, стремительно-вперед. / Заволокло,

перемешалось. / Цветуще, полноводно, мощно, во все края...»

Не менее интересной оказывается интерпретация «дикий скорописи» Чжан Сюя в ключе «эротического иносказания», как бы своеобразного графического «пересказа» сцены страстного любовного свидания. Основание к этому, кстати, заложено и в приводимом выше «Слове о себе», где противоборство принцессы (*гунчжу*) и носильщиков паланкина (*даньфу*) может быть прочитано как эротическая сцена игры-соперничества влюбленных.

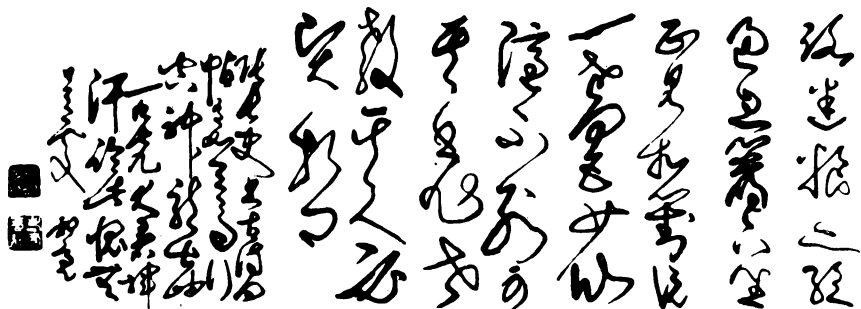
Глядя на танец кисти Чжан Сюя, вспоминаются и органично накладываются на каллиграфический образ строки из известного романа «Цзинь, Пин, Мэй» Ту Луна (1542—1605), рисующие одну из сцен любовной «игры-сражения» героев:

«В пруду среди лотосов вздымаются бурные волны. Шелковый полог взметнулся вверх, туда, где темнеют осенние тучи... Гремит барабан, на подвиг зовет, скрестились копьё и меч. То треск раздаётся, то слышится лязг. Сцепились, сплелись — не разнимешь. Вверх-вниз, вниз-вверх — вода повернула вспять, поток шумит и грохочет. Он все увлекает вслед за собой, нет сил устоять на месте. В жарком дыхании плывет аромат, клубится волшебное облако. Против течения направил свой челн рыбак. Только и видно, как весла из яшмы взлетают...» (пер. В. С. Манухина).

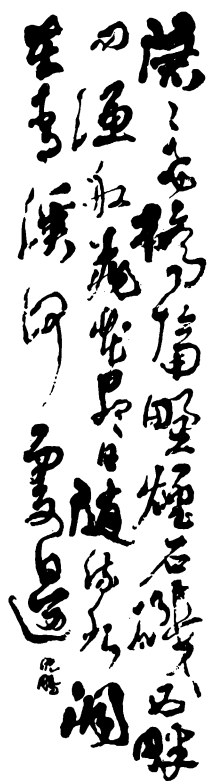
Свойственный искусству каллиграфии полифонизм внутренних ведущих эмоционально-семантических планов здесь, в *куан-цао* Чжан Сюя, может быть рассмотрен с одной из наиболее актуальных сегодня точек зрения, связанной с поисками органичных для дальневосточной художественной традиции и в то же время современных в своей «открытости» путей выражения эротической темы — одного из символов раскрепощенности и самоценности человеческой личности. Думается, что «открытой», эмоциональной стороной своего искусства Чжан Сюй подтверждает возможность успешного воплощения патетики образов лирико-эротического жанра (*ханьсинвэй фэнцин*) в рамках условного языка классической художественно-выразительной системы.

Сопряженность каллиграфии Чжан Сюя с проблематикой современного художественного процесса выражается в способности адекватного отклика на сложный и разнообразный спектр образов и переживаний, в демонстрации творческого соединения канона — единого-древнего и сердца — индивидуального-современного, правильного и неправильного, традиции и творческой свободы, свидетельствует о высоком потенциале заложенного в ней живого начала, для каждого поколения таящего что-то новое, актуальное.

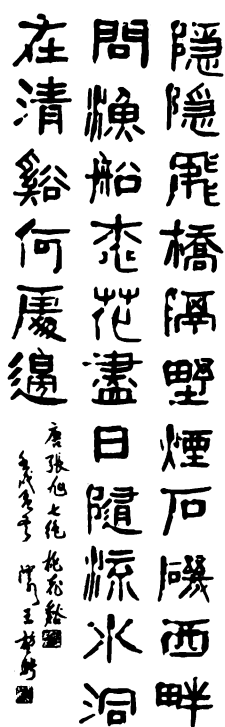
Одно из убедительных тому подтверждений находим в многочисленных примерах непосредственного обращения современных китайских каллиграфов и художников к образу Чжан Сюя и его искусству. Старейший художник и каллиграф Чэнь Шулан



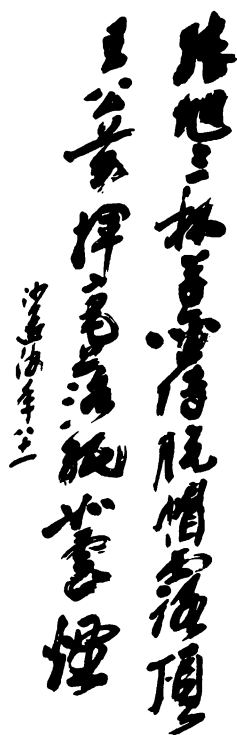
Чэнь Шулан. Каллиграфия.  
Копия работы Чжан Сюя «Античные стихи».  
Фрагмент второй части свитка



Шэнь Пэн.  
Каллиграфия.  
Четверостишие  
Чжан Сюя  
«Персиковый  
поток»



Ван Кунчэнь.  
Каллиграфия.  
Стихотворение  
Чжан Сюя  
«Персиковый  
поток»



Ша Мэнхай.  
Каллиграфия.  
Стихотворение Ду Фу  
«Восемь бессмертных  
в возлиянии».  
Фрагмент





Ма Бошэн. Портрет Чжан Сюя

в 1979 г. создает вариант творческой копии с рассмотренного нами свитка с «античными стихами» из Шэньянского музея.

В этой копии, включенной в монографический альбом произведений Чэнь Шулана (Шулан тухуа. Чанша, 1988, с. 48—49), автор сообразно со своим творческим замыслом делает акцент на динамическом рисунке оригинала, несколько ослабляя его эмоциональную, осязательно-выразительную сторону.

На первой всекитайской выставке каллиграфии 1980 г. ведущий мастер каллиграфии Шэнь Пэн выступил с каллиграфией почерком *куанцао*, содержащей одно из наиболее популярных в наши дни четверостиший Чжан Сюя — «Персиковый поток» («Таохуа си»): «Инь-инь фэйцяо гэ е-янь. / Шицзи сипань вэнь юй гуань: / Таохуа цзиньчжи суй люйшуй. / Дун цзай цинси хэгу бьянь?» («Виден — не виден летящий мост за туманом с полей. / Западный берег, утес, я тут окликаю ладью рыбака: / Цветущего персика лепестки все плывут и плывут по воде, / Пещера, что где-то здесь, у ручья, с какой она стороны?»)

Чрезвычайно оригинальную каллиграфическую трактовку этого же стихотворения дает талантливый каллиграф, сотрудник Управления международных выставок Се Дэпин. Вписанная в композицию круга живая, динамичная скоропись напоминает безостановочное кружение жгутиконосцев в капле жидкости под окуляром микроскопа.

Другой мастер — Ван Кунчэнь, обратившись к протоуставу — *лишу*, находит совсем иное, свое решение этой же стихотвор-

ной темы. В его интерпретации вместо характерной для Се Дэпина внутренней взволнованности мы ощущаем преобладание лирической задумчивости.

Одним из запоминающихся произведений на выставке каллиграфов 1980 г. была работа каллиграфа и теоретика из провинции Чжэцзян Ша Мэнхая, содержащая уже приводимые нами строки о Чжан Сюе из знаменитых «Бессмертных в возлиянии» Ду Фу.

Среди многочисленных вариантов современного живописного прочтения темы «Бессмертных» выделяются интересные работы ведущих мастеров в традиционном жанре «люди»: Фань Цзэна, Ли Шинаня, художника из Цзянсу Ван Мэнци.

Молодой художник Ма Бошэн, обратившись к традиции стиля *цзяньби* — «лапидарной кисти», позволяющего предельно сблизить язык живописи и каллиграфии, в 1987 г. пишет портрет Чжан Сюя, на котором каллиграф прядью волос, обмакнутой в тушь, создает одно из своих произведений. Верхнюю часть горизонтальной композиции занимает надпись-тема, целиком охватывающая фигуру Чжан Сюя. Она содержит вариант известного канонического текста его жизнеописания: «Чжан Сюй был искусен в каллиграфии, о нем говорили, что Богао пристрастен к вину, всякий раз, опьянев, становился необузданно громогласен и брался за кисть. Сам говорил, что, глядя на паланкины с принцессами, противоборствующие на дороге, он постиг приемы-правила письма, а созерцая танец с мечом девицы Гунсунь, открыл для себя суть-душу каллиграфии. Повторяю слова Чжана Безумца, пусть их не забудут наши потомки».

Дошедший до нас шедевр «дикий скорописи» Чжан Сюя позволяет приоткрыть сложный и прекрасный мир каллиграфии. Все творчество этого большого мастера осознается нами как одно из замечательных отражений великих художественных традиций китайского классического искусства, одно из убедительных свидетельств богатства и неисчерпаемости заложенного в них живого творческого начала.

Е. М. Дьяконова

ИСКУССТВО ИЛЛЮЗИИ.  
ПО МАТЕРИАЛАМ  
ЯПОНСКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЖИЗНЕОПИСАНИЙ

Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все видимое нами —  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,  
Что житейский шум трескучий  
Только отклик искаженный  
Торжествующих созвучий?

*Вл. Соловьев*

На закате «золотого века» японской традиции и культуры — эпохи Хэйан (794—1185) в предчувствии более суровой и мужественной «самурайской эры» японцы ощутили потребность осознать себя. Было создано несколько произведений — жизнеописаний выдающихся людей эпохи: «Великое зеркало» (XI в.), «Повесть о славе» (XI в.), «Нынешнее зеркало» (XII в.), «Зерцало Адзума» (XIII в.) и другие, связанные между собой хронологически, тематически и стилистически. В филологической науке они получили название «исторических повествований» (*рэкиси моногатари*). В них происходило пересоздание бытия с помощью бесчисленных биографий; собственно, реальность и история в них рассматривались как череда человеческих судеб. В «исторических повествованиях» соединились два типа мировоззрения, два отношения к жизни и литературе: японская лирическая стихия, унаследованная от классической поэзии и повестей-моногатари эпохи Хэйан, и более старая, китайская философско-историографическая традиция, восходящая к «Историческим запискам» Сыма Цяня (I в.). Эти два потока, обогащая друг друга, взаимодействуя и противоборствуя, породили новую литературную целостность, внутри которой привычные, «домашние» черты были оживлены привнесенным извне «чужим» подходом к материалу. Вместе с тем лирический и фрагментарный японский взгляд на вещи потеснил более серьезное, строгое и систематизированное

отношение к миру китайцев. Оригинальное мирозерцание японцев, взаимодействуя с высокоорганизованной, интеллектуально изощренной исторической мыслью с континента, как бы «обволакивало» ее, «растворяло» в лирической стихии, «снижало» ее философскую значимость, уделяя большое внимание «мелочам жизни»: убранству дома, позе, одежде, снам и воспоминаниям, чувствам и стихам.

Наиболее ярким сочинением рассматриваемого жанра японцы считают анонимное «Великое зеркало», ставшее образцом для дальнейших подражаний. Оно было написано в середине либо в конце XI в., а по другой версии — в XII в. Композиционно сложное произведение представляет собой серию жизнеописаний императоров и высших сановников государства из рода Фудзивара с 850 по 1025 г. Биографии интерпретировались анонимным автором как фокус национальной жизни, как наиболее адекватная форма изображения времени. Сочинение «Великое зеркало» написано в жанре «беседы посвященных», воспоминаний двух фантастических старцев, свидетелей незапамятных событий.

Каждое жизнеописание представляет собой совершенно законченное повествование — от рождения до смерти какой-либо высокородной особы; это внутренне цельное произведение, фактически мало соприкасающееся с предыдущими и последующими историями, но связанное с ними глубокими потаенными узлами, которые японцы называют *kokoro* — сердце, дух, душа (это нечто вроде энергии, излучаемой фрагментами текста и поглощаемой ими), а также неумолимым течением времени. Продвигаясь от общих понятий к частным, а затем к конкретным деталям текста, попытаемся вообразить себе тип человеческого существования, представленный в жизнеописаниях «Великого зеркала».

В повесть об одном человеке, будь он императором, министром, наследным принцем, соправителем или верховным советником, вовлекаются десятки других людей из того же рода или клана; нередко происходит подмена — имя заявленного в жизнеописании лица звучит лишь в начальных строках, а позже идет речь о его родне, противниках, царствовавших в его время императорах, поэтах, писавших тогда стихи, придворных дамах, прорицателях, монахах, просто прохожих. Создается как бы «коллективный портрет рода», феодального дома, причем люди проходят мимо нас бесконечной чередой, рождаются, живут и исчезают, как листья на ветру, как иней на траве, как цветы на ветках весной, в полном соответствии с буддийской идеей иллюзорности, бренности бытия, с представлением о жизни как вращающемся колесе. Создается двойственное впечатление: с одной стороны — бесконечности ряда людей, с другой — словно остановившегося времени; люди почти анонимны, иногда лишь названы. Эстетизация философских проблем в японской литературе приводила к их изменениям; заимствованное через Китай из Индии учение о бренности жизни

и неистинности существования хотя и укоренилось в сознании японцев, но произошла как бы лирическая реинтерпретация идеи бренности в чисто японском духе, в сочинениях эпохи Хэйан она разрабатывалась в элегическом ключе.

Фрагменты (яп. *даны*), на которые разделено повествование, их размеры — от нескольких строк до нескольких страниц — отражают важные особенности японского традиционного сознания. Почти вся средневековая японская проза, за несколькими исключениями, представляет собой разрозненные главы, отрывки, фрагменты, связанные между собой не сюжетом (может быть, только какой-то самой общей сюжетной линией), а скорее состоянием души, это собрание независимых эпизодов. В подобной отрывочности отражается фрагментарный тип сознания японцев, требующий для полного выражения узких пространственных рамок. Вместе с тем каждый фрагмент текста — форму его можно было бы сравнить с улиткой — как бы устремлен в глубину, имея в виду нечто, скрытое за ходом событий, может быть и весьма незначительных.

Традиционное мировоззрение японцев, проявившееся со всей определенностью уже в мифах, направлено на частное и конкретное и почти не принимает во внимание целое и абстрактное, универсальную природу мира. Собственно, и произведения классической японской поэзии (пятистишия, трехстишия и «нанизанные строфы» — *рэнга*) обладают такими же свойствами. Антологии, поэтические циклы можно рассматривать как целый мир, разединенный на мелкие фрагменты — отдельные стихотворения (причем внутри стихотворение, например танка, разделено еще на две части — начальные три строки и завершающие две).

Вместе с тем не следует абсолютизировать самостоятельность отрывков, художественный эффект достигается методом «наращивания материала», текст обретает мощь с возрастанием числа отрывков.

В каждый период своей истории японцы выражали свои мысли не столько в философских категориях, сколько в конкретных литературных произведениях, они, как считал Акутагава Рюноске, «всегда были более поэтами, чем мыслителями». Японцы в отличие от китайцев, которым свойствен исторический, философский образ мышления, стремление систематизировать, обобщать, создавать прецеденты, поэтизируют и жизнь и философию.

Стремясь создать произведение сродни «Историческим запискам» Сыма Цяня, анонимный автор написал нечто совсем иное, хотя и имел в виду этот высокий образец исторической мудрости. В слиянии исторического и лирического рождается некая опозитивированная национальная история, где вымышленное, фантастическое сильнее фактического, где сны, прорицания, встречи с духами, любовь и поэзия важнее исторических событий, деяний императоров, идеи власти, мудрости правителей, хотя все действующие лица жизнеописаний — реальные исторические фигуры.

Тем не менее и японцам приходилось решать «вечные вопросы» — жизни и смерти, времени, истории, и решали они их весьма своеобразно. В жизнеописаниях «Великого зеркала» два главных героя: один из них — время (историческое, родовое и в меньшей степени личное); о другом герое будет сказано в свое время.

В жизнеописаниях «Великого зеркала» время рассматривается как нечто, не имеющее начала и конца. Хотя повествование начинается со вполне определенной даты, но в текстах существует множество отсылок на более давние, легендарные времена, упоминания о древних правителях, полулюдях-полубогах. Собственно жизнеописание заканчиваются временем правления наиболее яркого представителя рода Фудзивара — Митинага (1025), однако вслед за его «разомкнутой» биографией следуют «Повесть о доме Фудзивара» и «Разные истории прежних времен», которые придают повествованию инерцию продолжения, обозначают, что история еще не закончена.

На взгляд японцев, весь продолжительный путь исторического развития — это нескончаемый поток, несущий людей. Он не разделен на части и периоды, а скорее состоит из них, как мозаика. Старцы, ведущие рассказ о судьбе императоров и министров, свидетели достопамятных событий, своей причастностью к ним приближают их к слушателям, собравшимся в храме Уриньин. О делах двухсотлетней давности говорится с такими же подробностями, с такой же личной заинтересованностью, как и о делах нынешних, т. е. о событиях 1025 г., когда происходит беседа. Время то идет стремительно, то, кажется, останавливается; прошедшее, давно прошедшее близко и понятно, до него можно достать рукой. Настоящее же подобно прошедшему, иногда неотличимо от него.

Судьбы множества людей предстают как бы отраженными в гигантском зеркале, причем смысл этого грандиозного образа, думается, еще предстоит раскрыть будущим исследователям. «Великое зеркало» можно было бы назвать собранием отражений, обретших собственное бытие, быть может более реальное, чем сама жизнь.

Образ зеркала, центральный в этом сочинении, обозначает кроме всего прочего и время. Черета людских судеб отражается в зеркале, которое и выявляет истинное (*макото-но*) значение, суть происходящих событий, подлинную природу человека. Один из старцев сам себя именуется «ясным зеркалом старого фасона»; вместе с тем перед зеркалом он предается созерцанию и постижению природы человеческого сердца и сочиняет такую песню:

Я — старое зеркало,  
Во мне видны  
Императоры, их потомки  
Чередой —  
Не скрыт ни один.

Другой старец, что уступает первому по возрасту, уничижительно говорит о себе как о «зеркале в шкатулке для гребней, что

брошено в женских покоях», т. е. речь идет о зеркале действующем, магическом, отражающем и бездействующем, не одухотворенном, «пустом зеркале», лежащем в запертой шкапулке. Зеркало в этом случае отождествляется с человеческой душой, в которой запечатлеваются события и люди. Старец (он, кстати, сравнивает себя и с буддой Шакьямуни), повествуя о последовательно сменявших друг друга правителях, говорит о них с живой заинтересованностью, вздыхает, смеется, проливает слезы, что лишь подчеркивает мимолетность их призрачных существований, создает ощущение мелькания колеса жизни, в котором отчетливо можно различить лишь фигуру предка, одного из главных героев «Великого зеркала». Из череды людей возникает один человек, из движущегося потока образуется покой.

Образ зеркала хорошо передает важную мысль рассматриваемого сочинения — преемственность поколений, единство рода, последний и первый представители которого теряются во тьме. Причем индивидуальные черты лица высокопоставленных особ, о которых в основном и идет речь, в достаточной степени стерты, не всегда ясно различимы, поскольку создается портрет рода, дома, семьи. Возникает впечатление связи времен, ощущение их тождественности (сегодня и вчера почти неотличимы, меняются лишь имена, но не фамилии действующих лиц) и вместе с тем быстрого утекания времени, его мелькания. Об авторе «Великого зеркала» можно сказать словами Рильке, который в одном из своих французских стихотворений писал о *Grand-Mâitre des absences* (великом мастере отсутствий).

За чередой неясных лиц возникает архетипическая фигура предка, в которой запечатлены некоторые собирательные черты идеальной личности — правителя, поэта, благородного мужа, часто гонимого, ссылаемого, обладающего великодушным сердцем и утонченными чувствами. Далекое становится ясно различимым, близким, а близкое слегка размыто, неуловимо. Портреты и судьбы, соединяясь, составляют объемный, стереоскопический образ, который, впрочем, распадается на мелкие фрагменты.

Из многочисленных жизнеописаний императоров и их приближенных мы выбрали биографию первого министра Санэри, поскольку она включает в себе некоторые важные типологические черты. Биографии императоров в «Великом зеркале» лаконичны, сухи, официальные, а министров из рода Фудзивара — более пространные, мягкие, поэтические. История как бы показана два раза: в первой части «Великого зеркала» — через биографии императоров, во второй части — через биографии того же времени сановников из рода Фудзивара. Это объясняется тем, что традиционно императоры были скорее ритуальными фигурами, нежели реальными правителями, вся полнота власти принадлежала соправителям и верховным советникам (обычно один человек занимал обе эти должности). Жизнь Санэри, первого министра, а затем и соправителя — верховного советника, с неизбежностью

складывалась из судеб его сыновей, дочерей, внуков, правнуков; упоминались и другие родственники, придворные и т. д. Биография Санэри как бы растворяется в биографиях других людей, которые быстро проходят перед читателем, часто не совершая никаких поступков. Однако все, кто вписан в судьбу Санэри находятся в сложных взаимоотношениях, приобретающих самодовлеющий характер. Для автора важно причисление его героев к чему-либо (к клану, предку, друг к другу). Сеть родственных связей, иерархических, канонически закрепленных, определяет жизнь феодального клана. Место отдельного человека в клане и его положение среди других людей важнее, чем его индивидуальность. Это отражается и в языке: *хито* (человек) означает в контексте жизнеописаний и «я», и «другие люди», а говоря конкретно о себе, употребляют местоимение *дзибун*, что буквально означает «моя доля», «моя часть».

В портретах людей (хотя, собственно, портреты в прямом смысле слова отсутствуют) в жизнеописании Санэри нет того, что англичане называют *individual touch*, хотя каждый из них может быть участником редких и особенных событий. Их типические черты, соединяясь, становятся чертами «человека из феодального дома», предка. Скольжение анонимного автора по жизни отражает и ее мимолетность, и преемственность времен и людей; изложение событий для него — бег за потоком фактов, истинных и фантастических. Как у Шекспира, в жизнеописаниях самоценны любые жизненные ситуации, постулируется драгоценность каждой минуты жизни.

Интерес к обыкновенной, повседневной жизни, в которой парок поднимается над чаном с водой, где цветут цветы четырех времен года и сочиняются стихи «на случай», входит в противоречие с первоначальным замыслом — создать историю деяний императоров и всесильных министров, книгу об управлении государством, о мудрости наподобие сочинения Сыма Цяня. В жизнеописаниях высоких особ мы не отыщем великих деяний, глубоких раздумий о жизни, мужественных поступков, скорее узнаем, как печалился император о том, что увяли хризантемы, или что скрип раздвижной двери напомнил кому-то об умершей возлюбленной, а одну придворную даму поразило сочетание цветов в одежде одного господина, и она сочинила по этому поводу стихотворение. Необычайно сильно оказываются поэтому «нагружены» предметы повседневной жизни: одежда, меч, зеркало, шторы, веер, ширма, картина, каллиграфическая надпись и т. д., они приближаются, вырастают в размерах. В жизнеописании министра Санэри жертвенные столы перед золотыми статуями будд, стук топориков на строительстве дворца, ветхие лодчонки бедных путешественников — все это воспринимается как вехи частной жизни, в которой в эпоху Хэйан умели видеть неизъяснимое очарование.

Вещи играли важную роль в пьесе обыденной жизни, такую



же, как имена и фамилии действующих лиц, перечисление их многочисленных сменяющихся должностей. Последние часто употребляются вместо имен, которые как бы скрыты за местом, занимаемым человеком в придворной иерархии. Само название имен, фамилий, должностей, как это видно из жизнеописания Санэри, значимо, подобно «называнию вещей» (*на-о нору*) в древних молитвословиях-норито, оно прямо указывает на место человека в клановой и социальной иерархии. Например, встречающиеся в рассматриваемом жизнеописании старший помощник наместника провинции, младший военачальник дворцовой стражи правой стороны, принц — министр церемоний, господин, принявший постриг (последний — это Фудзивара Митинага), — все эти наименования содержат исчерпывающую характеристику описываемого лица в отношении его связей с другими персонажами и места в сети родовых отношений.

Постулирование ценности частной жизни, незначительных событий и деталей (причем мелкое подчеркивает быстротечность), культ малого и хрупкого требуют небольшого пространства, поэтому оно чрезвычайно сужено — это пределы императорского дворца и прилегающие к нему улицы, далекие провинции только упоминаются как место службы или ссылки. Время в жизнеописаниях протяженно, но все события за 200 лет происходят на весьма ограниченном пространстве. Действие, как в жизнеописании Санэри, может происходить и на дороге, но обязательно в столицу или из столицы. Императорский дворец (весьма раздробленный, состоящий из зданий разного назначения, разбросанных по большой территории) и окружающие дворец кварталы были построены в подражание китайскому идеальному городу-столице Чанъани и рассматривались как центр мира, за его пределами находились лишь места паломничества и ссылки неугодных. Удаление от двора было трагедией для хэйанского придворного, хотя бы потому, что обрывались все его родовые и иерархические связи, он оставался в одиночестве, был исключен из жизни своего клана, что грозило потерей своего «я». Дороги, ведущие в провинции, теряющиеся в тумане, как тонкие нити, соединяли центр и периферию, остальная территория была для придворных неведомой землей.

В координатах протяженного времени и ограниченного пространства решались или, скорее, ставились важнейшие вопросы существования — смерти, рождения, возвышения и падения, радости и горя, реже — любви. Автор жизнеописаний имел перед собой в качестве образца повествования эпохи Хэйан — блистательные произведения «Повесть о принце Гэндзи», «Записки у изголовья», а кроме того (и это очень важно), он питался собственными и чужими воспоминаниями о «золотом веке».

Частная жизнь, события во дворце, женских покоях, монастырях были переплетены с разнообразными искусствами. Быт в жизнеописаниях стоит рядом и соизмерим

с искусством. В биографии Санэёри представлены два рода искусства, наиболее важные в эпоху Хэйан,— каллиграфия и поэзия.

С темой всесильности искусства связана важнейшая тема взаимопроникновения двух миров — реального и потустороннего, повседневного и высшего. В большинстве жизнеописаний, как и в биографии министра Санэёри, ощущается, насколько зыбка граница между этими двумя мирами, причем сновидениям придается значение тоннелей, ведущих из одного мира в другой. Напомним, что в мифологии синто нет четкой разграничительной линии между человеческим, сверхчеловеческим и божественным. Потусторонняя природа искусства подчеркивается в истории с мастером каллиграфии: само божество возжелало иметь в посвященном ему храме надпись, сделанную рукой искусного Сукэмаса, внука Санэёри.

Беседа, которую ведут во сне божество и помощник наместника Сукэмаса, происходит как бы в пограничной полосе между этим и тем миром. Дед Сукэмаса Санэёри почтительно относится к духам и не смеет появляться на веранде своего дома в домашней одежде, с непокрытой головой, так как рядом — священные криптомерии известного синтоистского храма Инари. Соседство божества переживается им весьма остро.

Мировоззрение японцев составляло сложный политеистический конгломерат, содержащий элементы шаманизма, анимизма и культа предков; в основе его — синтоистский пантеизм, многочисленные боги (*ками*), населяющие воды, землю, горы. Природа представлялась японцу одушевленной, одухотворенной, боги существовали по соседству, их присутствие легко угадывалось. Синтоистские представления о мире не противоречили буддийским, народная мифология, верования, обычаи вторгались в буддийское учение. Создавалось синтоистско-буддийское единство.

В жизнеописании звучит мотив встречи — с прекрасной женщиной, божеством, духом. Встреча означает магический перелом судьбы, привнесение в жизнь очарования и смысла. Так, Сукэмаса именно после встречи с божеством признан лучшим каллиграфом Японии. Встреча обозначает некоторую точку в биографии, которая при ближайшем рассмотрении оказывается ее центром, причем, как в жизнеописании Санэёри, неважно, у кого из потомков главного героя произошла эта встреча, она становится семейным достоянием, дома, сообщения о ней переходят из хроники дома в национальные истории.

\* \* \*

Композиция отрывка (*дана*), заключающего в себе жизнеописание Санэёри, легко осознается, но с трудом поддается объяснению (как и композиция памятника в целом). Из чего, собственно, состоит биография первого министра, вершившего делами

Поднебесной на протяжении многих лет? В зачине к биографии происходит обязательное торжественное название его должностей, имен, в том числе и тайных, табуированных, а также помещение этого лица в иерархию родственных связей, обозначение предков. Что же еще интересует анонимного автора? Санэёри был «весьма искусен на Пути поэзии», его песни часто встречаются в «Позднем изборнике». И еще: он славился своей добротой. Живя по соседству с божеством, относился к нему с почтением. И другая деталь: сын Санэёри умер рано, и отец, оплакивая его, сочинил прелестную песню. В ней он выражал желание поселиться в Восточных землях, где еще не знают о смерти сына, где смерти, собственно, нет. Внимание сосредоточено исключительно на частной жизни первого министра: его поэтическом даре, личных качествах, ощущении близости божества и его чувств по поводу смерти, столь изящно выраженных. Дела двадцатилетнего управления страной остались вне текста.

В системе координат «Великого зеркала», в атмосфере скольжения по жизни это отсутствие важного, серьезного, государственного в исторических записках воспринимается, например, европейцами как зияние, однако в поэтике «зерцал» оно не только оправдано, но и естественно. Роль детали, вырастающей до символа жизни, роль песни, разрешающей «вечные вопросы», роль имени и родственных связей как бы отменяют все другие, казалось бы, более важные роли. Проясняется то, что быстро текущий «поток жизни» (*иноти-но нагарэ*), насыщенный мелкими и мимолетными событиями, имеет в глубине своей твердую основу, абсолют, рождающий людей, факты, ситуации, складывающиеся в цветную причудливую мозаику, все время меняющуюся, отраженную в зеркале, иллюзорную.

По мере развития текста в повествование вовлекаются все новые и новые люди — потомки Санэёри; проходят годы жизни (на четырех страницах повествуется о довольно значительном временном отрезке — не менее чем о шестидесяти годах). История расширяется и углубляется.

Подробно изложены сложные перипетии родственных отношений по женской линии, в этих пассажах опять на первый план выходит название имен, должностей, указание места персонажей внутри феодального рода.

Небольшая история — она, собственно, занимает один абзац, но время в жизнеописаниях идет быстро — о любовной связи усыновленного Санэёри внука Санэсукэ с императорской наложницей, госпожой Цуяко, рассказана с одной целью: процитировать полную очарования песню ревнующего военачальника Митинобу, который не имеет никакого отношения к семье Санэёри:

Радость...  
А глубока ли она?  
Чувствую,  
Горе в плоть мою проникает,  
В самое сердце...

В жизнеописании Санэёри неоднократно говорится о внуке министра — Санэсукэ, хотя описание убранства его дома, сада, утвари, занятий монахов заменяет собственно биографию, события его личной жизни. Известны происхождение Санэсукэ, его имена, должности, которые он занимал, названо его место в родственных отношениях и в служебной иерархии, повествуется о его богатствах, говорится, что он благочестив и добродетелен. Содержание его жизни составляют, собственно, «текущие частности» (слова Б. Пастернака): устройство во дворце зала для молений; забота о монахах — людях большой учености, чтецах сутр (они читают «Сутру Лотоса» и «Вималакитри-сутру») и проповедниках секты Сингон; установка множества золотых статуй будд; разбивка прекрасного сада с цветами четырех времен года и т. д. Все это — вещи, люди, события — составляет (или заменяет) жизнь Санэсукэ, лица которого не разглядеть; они — образы, рождаемые зеркалом, мелочи, что возникают в «потоке жизни», в круговращении колеса. Частности приобретают всеобщий характер, во-первых, от помещения их на главное место в повествовании, во-вторых, из-за того, что они повторяются в других источниках, о чем комментаторы непременно сообщают в постраничных разъяснительных текстах. Искусство мастерицы каллиграфии, матери Цунэто, упоминается не только в жизнеописании Санэёри, но и в другом известнейшем сочинении — «Повести о славе» (XI в.). Многие истории перешли из «домашних», семейных хроник в «Великое зеркало» и другие сочинения такого же рода. О стихотворениях, встречающихся в жизнеописаниях, всегда сообщается, в какие еще знаменитые антологии они вошли, под какими номерами и т. д. Подобные, весьма характерные отсылки на другие источники придают дополнительный вес литературным фактам и фактам жизни. Отсылки создают также впечатление разветвленных связей между вещами, событиями, людьми, все они находят где-то свое отражение, отклик, воспоминание, встречаются то в одном сочинении, то в другом. Таким образом, все произведения эпохи оказываются соединенными общими «кровеносными сосудами». Герои «Великого зеркала» действуют в других классических произведениях: «Повести Исэ», «Повести Ямато», «Дневнике эфемерной жизни», «Повести о славе» и др.; стихотворения, сочиненные ими, включены в знаменитые антологии «Собрание новых и старых японских песен», «Поздний сборник» и т. д. Это рождает множество аллюзий, сравнений, догадок, реминисценций и прочих внетекстовых эффектов, которые, собственно, и составляют пульсирующую основу культуры. Вне этих регламентированных взаимосвязей невозможно само существование сюжетов. Поэтому комментарий, совершенно необходимый традиционному читателю, является как бы особой частью текста и не менее важен, чем само произведение.

Если углубиться в понятие «литературное» в отношении жиз-

неописания первого министра Санэёри и прочих биографий, отраженных в зеркалах, то следует признать, что от них создается впечатление «безыскусного искусства», когда истории не придумываются, а как бы возникают сами по себе, в них не ощущается присутствие автора. О создателе жизнеописаний велись долгие споры, назывались имена прославленной писательницы Мурасаки Сикибу (978—1016), поэта Минамото Цунэнобу (1016—1097), правого министра Акифуса (1026—1094) и многих других, но он остался неизвестным. Эффект безыскусности, крайне трудно воспроизводимый, возникает от несомненного фольклорного влияния, выразившегося и в том, что истории рассказываются старцами — они профессиональные рассказчики в обществе, где это искусство высоко ценилось. Сознание рассказчиков, подобно сознанию создателей мифов, обладает безличной объективностью, мысли как бы «сами думаются». Это объясняется и известностью действующих лиц — членов императорской семьи и могущественных родов, а также «обкатанностью» многих сюжетов и ситуаций, которые уже были воспроизведены в других поэтических и прозаических памятниках. Многие темы, образы лишь намечены отдельными штрихами, просто названы или не закончены, как бы «брошены» на полпути, что говорит об их известной нереализованности. Эта незаконченность, открытость ощущается и в жизнеописании Санэёри. Главный герой растворяется в своих предках, исчезает, конец его личной истории неразличим. Читая жизнеописание Санэёри, убеждаешься, что его жизнь, а вернее, ее зеркальное отражение есть лишь искусно сотканная иллюзия.

### Первый министр Санэёри

Сей министр приходится старшим сыном благородному Тадахира. Его называли министром Онономия. Его мать была дочерью императора-монаха годов Кампё<sup>1</sup>. Он состоял в ранге министра двадцать семь лет, но вершил делами Поднебесной как верховный советник<sup>2</sup> и соправитель только двадцать. Его сокровенное имя было Сэйсинко<sup>3</sup>.

Он являл высокое искусство на Пути поэзии, многие его песни встречаются в «Позднем изборнике»<sup>4</sup>. Что бы ни происходило, он был добр сердцем, и люди света склонялись перед ним.

Он никогда не выходил из дома Онономия на юг, без того чтобы не покрыть прическу — узел волос на макушке. Вот причина: отсюда ясно видны криптомерии храма Инари<sup>5</sup>. «Божество может бросить взгляд. Возможно ли предстать мне в непотребном виде?» — так вопрошал он с превеликим почтением. А если забывал невзначай, то, укрывшись рукавами, в смятении убегал.

Дочь помянутого министра (Нобуко) скончалась в ранге императорской наложницы, точно не помню, но кажется, это произошло во времена императора Мураками. Его сына, рожден-

ного дочерью благородного Токихира, титуловали младшим военачальником Ацутоси, он скончался раньше своего благородного отца<sup>6</sup>. И тот, вспоминая его с любовью, все плакал, а некто, не зная о смерти, послал в подарок скакуна из Восточной провинции. А министр в ответ:

Покуда остаются  
Такие люди, что еще не знают,  
Пойду и я  
К востоку, по дороге,  
Там поселюсь<sup>7</sup>.

— Ах, как печально! — промолвил (Ёцуги) и отер глаза<sup>8</sup>. Детское имя господина было Усикаи, а домашние звали его Усицуки<sup>9</sup>. У младшего военачальника Ацутоси был сын — старший помощник наместника Сукэмаса. В мире он был искусен в каллиграфии<sup>10</sup>. Служба его кончилась, и он возвращался в столицу. В гавани недалеко от земли Иё поднялась буря, морские воды взволновались, страшно задул ветер. Чуть улеглось, и [Сукэмаса] решил переправляться, а тут опять. И так за разом раз, а дни все шли, и [Сукэмаса] подумал, что все это весьма удивительно, и принялся расспрашивать людей, и сказали: «Это проклятие божества!» И не было ничего, что бы отвело его. Что все это значит? Во сне ему, испуганному, явился некто благородный обликом и молвил: «На море буря, и вы проводите здесь дни — так мне угодно. Дело в том, что каллиграфические надписи висят во многих храмах, но в моем их нет, и это печально. Вознамерившись повесить надпись, я просил многих обыкновенных мастеров каллиграфии что-нибудь написать, но они дурно писали. Хотелось бы мне, чтобы вы сделали надпись. Подобный случай когда еще представится, и я задержал вас». Когда Сукэмаса спросил: «Кто вы такой?» — то божество ответило: «Я старец, живущий в бухте Мисима<sup>11</sup>». И [Сукэмаса], хотя все происходило во сне, почтительно внимал — и вдруг проснулся. Более он ничего не сказал.

Когда он переправился в землю Иё, то многих ненастных дней как не бывало. Прояснилось, дул попутный ветер, и они достигли дома, словно летели. Совершивши несколько омовений в горячем источнике, [Сукэмаса] очистился, надел одежды, что пристали дню<sup>12</sup>, и тотчас сделал надпись божеству. Призвав служителей, он велел повесить надпись, как велит обычай, и возвратился в столицу. Опасности минули, все благополучно добрались до дома, даже те, кто плыл в ветхих лодчонках. Даже если люди восхваляют наши дела, это нам в удовольствие. Как же горячо, всем сердцем взволновался Сукэмаса столь сильным желанием божества! И после этого он, вероятно, и сделался первейшим мастером каллиграфии в Японии. И надпись в храме Рокухара Мицудзи<sup>13</sup> начертана рукой старшего помощника наместника. Так вот, надписи в храме Мисима и в этом храме сделаны одним и тем же почерком...

Дочь помянутого старшего помощника наместника была госпожой северных покоев<sup>14</sup> в доме Ясухира, начальника правой дворцовой стражи, и матерью господина Цунэто<sup>15</sup>. Мастерница каллиграфии<sup>16</sup>, она не уступала помощнику наместника. Младшая сестра помощника наместника была госпожой северных покоев в доме министра из Ходзюдзи<sup>17</sup>. Рожденная ею во времена отрекшегося от престола императора Кадзана дочь была наложницей в Кокидэн<sup>18</sup>, а еще госпожой северных покоев в доме среднего советника, принявшего постриг<sup>19</sup>. Кроме того, ее сын — его называли господин Таданобу — нынешний управляющий двором императрицы.

Третий сын министра Онономия приходился единоутробным братом младшему военачальнику Ацутоси; он возвысился до звания начальника правой дворцовой стражи, и его называли Тадатоси...

Помянутый господин Тадатоси был усыновлен своим дедом, министром Онономия, его называли Санэсукэ<sup>20</sup> и нежно любили. Начальное «Санэ» заимствовано из имени министра Санэёри. Именно помянутый господин именуется правым министром Онономия и занимает высокое положение. Помянутый министр Санэсукэ, оплакивая свою бездетность, дал воспитание племяннику, императорскому советнику Сукэхира...

Госпожа Цуяко, императорская наложница у отрекшегося от престола Кадзана, приходилась дочерью министру церемоний — принцу Тамэхира. После того как отрешившийся император принял постриг, пошли разговоры, что она вступила в связь со средним военачальником Митинобу, а он, когда услышал, что ее навещает этот господин (Санэсукэ), послал к ней:

Радость...  
А глубока ли она?  
Чувствую,  
Горе в плоть мою проникает,  
В самое сердце...

Помянутый господин Санэсукэ владел баснословным богатством и был преисполнен добродетелей. Богатства и поместья подобного Онономия (Санэёри) — все перешли к господину. Убранство его дома дивило взоры. Покои, главный зал, галереи, как и везде, без всякого отличия, но в юго-восточной части дворца он соорудил зал для молений: каждая стена — по три гэна<sup>21</sup>, а окружающие зал галереи он превратил в монашеские кельи. В водогрейне врыты в пол два глубоких чана, и не случалось ни дня, чтобы над ними не вился парок. В зале — и там и здесь — всё золоченые будды. По 30 коку риса<sup>22</sup> клали для них на жертвенные столы, и не бывало так, чтобы рис иссяк. По дороге к залу, на дальнем берегу пруда, устроена обширная поляна с цветами четырех времен года и кленами. На лодке можно туда доплыть через пруд. И нет другого пути. Среди тамошних святых отцов во множестве почтенные монахи

высокой учености, чтецы сутр<sup>23</sup> и проповедники секты Сингон<sup>24</sup>. [Санэсукэ] одаривал их летними и зимними одеждами, кормил их. А они молились во искупление грехов и процветание добродетелей и возносили молитвы за благополучие госпожи дочери. Днем и ночью на строительстве помянутого зала Онономия трудилось постоянно семь-восемь плотников. Если где в мире и стучали топоры, так это в Тодайдзи<sup>25</sup> и в помянутом дворце. Дед благородного господина имел свои причины отличать его. Так что знайте: помянутый сын (Санэсукэ) — это нынешний наместник провинции Хоки, прозывающийся Сукэносукэ. Он родился от другой матери, что дочь. А кто она была?

## ПРИМЕЧАНИЯ

Перевод «Жизнеописания первого министра Санэёри» сделан с небольшими купюрами по изданию: Окагами. Токио, 1969. Имена, стоящие в круглых скобках, введены в текст позднейшим комментатором. Для примечаний использованы материалы Сато Кэндзо.

<sup>1</sup> Годы Кампё — 889—898 гг.

<sup>2</sup> Соправитель и верховный советник — высшие должности в государстве, занимающие их лица фактически управляли страной.

<sup>3</sup> Сэйсинко — табуированное имя первого министра Санэёри.

<sup>4</sup> «Поздний изборник» («Госэнсю») — известная поэтическая антология X в., составленная Онакатоми Есинобу и другими под эгидой императора Мураками.

<sup>5</sup> Инари — известный синтоистский храм в столице Хэйан (ныне Киото); криптомерии — священные деревья божества Инари.

<sup>6</sup> Ацутоси скончался в 947 г., тогда же умерла и его сестра Нобуко.

<sup>7</sup> Это стихотворение помещено в «Позднем изборнике» под номером 1387.

<sup>8</sup> Это восклицание принадлежит Ецуги, одному из старцев, который повествует о делах давних и нынешних.

<sup>9</sup> Детское имя носили до обряда инициации, возраст же совершения обряда не был установлен, как в Китае, обычно церемонию посвящения в мужчины проходили в возрасте от 9 до 14 лет. Усикай — букв. «тот, кто правит волами», Усицуки — «тот, кто ухаживает за волами».

<sup>10</sup> Сукэмаса был одним из трех знаменитых каллиграфов эпохи, рядом с принцем Канэкира и Фудзивара Юкинари. Он был старшим помощником наместника земель Дадзайфу на юге Японии.

<sup>11</sup> Храм Мисима идентифицируется как Оямацуми дзиндзя по имени духа — властителя великой горы, находится в провинции Йё.

<sup>12</sup> «Одежды, что пристали дню», — т. е. дневная церемониальная одежда (*хи-но-содзоку*, или *сокутай*) состояла из *носи*, каждодневной верхней одежды, носимой придворными особами, головного убора, меча.

<sup>13</sup> Храм Рокухара Мицудзи расположен на восточном берегу реки Камо в провинции Ямасиро.

<sup>14</sup> Госпожой северных покоев называли старшую жену, обычно ей отводились комнаты в северной части дома или в северных флигелях дворца.

<sup>15</sup> Цунэто стал впоследствии наместником провинции Этиго.

<sup>16</sup> Искусная каллиграфия матери Цунэто (ее имя не названо) описана в сочинении «Повесть о славе» («Эйга-моногатари». XI в.), в главах «Цветочные почки» и «Соревнование корней».

<sup>17</sup> Господином из Ходзюдзи называли Фудзивара Тамэмицу, правого министра (986—991) и первого министра (991—992).

<sup>18</sup> Кокидэн — так называли женские покои императорского дворца, дворец императрицы и наложниц.



<sup>19</sup> Фудзивара Еситака — средний советник, постригшийся в монахи, сын министра Корэмаса.

<sup>20</sup> Фудзивара Санэсукэ был правым министром с 1021 по 1046 г.

<sup>21</sup> 1 гэн равен  $\approx 1,8$  м.

<sup>22</sup> 1 коку (мера измерения сыпучих тел) составляет 180 л; 1 коку риса весит около 150 кг.

<sup>23</sup> Дзикоудзя — монахи — чтцы священных буддийских сутр, каждый день читающие установленную часть текста, обычно «Сутры лотоса».

<sup>24</sup> Буддийская секта Сингон — была основана в 806 г. основоположником буддизма в Японии Кукаем (Кобо Дайси).

<sup>25</sup> Тодайдзи — известный храм в городе Нара.

Л. М. Ермакова

ВЗГЛЯД И ЗРЕНИЕ  
В ДРЕВНЕЯПОНСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

В «Манъёсю»<sup>1</sup>, древнейшей поэтической антологии японцев, составленной в VIII в., содержится такое стихотворение:

Тэрасу хи-о	Льются слезы мои,
ями-ни минаситэ	и светящее солнце
наку намида	мне видится тьмой.
коромо нурасицу	От них промокли одежды,
хосу хито наси-ни	но некому их просушить.

В этом пятистишии (танка), как и в некоторых других стихотворениях «Манъёсю»<sup>2</sup>, мы встречаемся с особым рода сравнением: здесь солнце уподобляется тьме, в иных случаях цветы — снегу или пенные морские волны — цветам, слезы — морю и т. п. В средневековых трактатах по поэтике более позднего времени, уже на уровне развитой литературной рефлексии, некоторые сравнения именуются *митатэ* — букв. «видя (или глядя) ставить». И в самом деле, как явствует из многих примеров, два объекта, становящиеся участниками сравнения, вначале проводятся, так сказать, через инстанцию зрения: там испытывается возможность увидеть один объект как другой, подвергнуть своеобразному преобразению взглядом. Чаще всего такой троп переводят на другие языки по модели «объект А подобен объекту В», между тем как буквально он значит «(некто) видит объект А как объект В», как в приведенном выше примере: *тэрасу хи-о ями-ни минаситэ* — «глядя, делать светящее солнце темной», *хана-то мируму сираюки* — «белый снег, который, верно, увижу как цветы» (Кокинсю, № 6), *ватацууми-то мирураму намида* — «слезы, которые видятся как море» («Ямато-моногатари»<sup>3</sup>, № 144).

Каковы же могут быть причины возникновения такой поэтической модели?

Известно, что в древности способ зрительного освоения действительности как преобладающий тип восприятия предопределяет особую роль взгляда и зрения в культовой сфере и формирует их специфическое назначение в области магии, гадания, чародейства. Трансформация мифологемы «видения» применительно к японской культуре может быть прослежена на разных уровнях

и во многих сферах духовно-практической деятельности; здесь мы ограничиваемся рассмотрением некоторых текстов, принадлежащих к кругу наиболее ранних памятников японской словесности.

Сама лексема «видеть» (*миру*) в форме отглагольного существительного весьма употребительна в произведениях древности и средневековья. Еще чаще она встречается в виде так называемой второй основы глагола (*рэнъёкэй*) и в этом случае служит первым компонентом сложного двухкорневого глагола типа *мидасу* — «обнаружить», *мисому* — «встретиться» и т. п. В этом лексическом ряду компонент «видеть» нередко кажется семантически стертым до степени грамматической вспомогательности, уже не очень ясным по функциям. Между тем, если руководствоваться не задачами перевода, а целями семантического анализа, можно заметить, что весь этот обширный ряд (несколько десятков слов) подразумевает именно глагол «видеть» как основной смысло-несущий компонент, второй же глагол выступает как разъяснительный, уточняя направление взгляда, его цель и назначение.

Контексты, включающие понятие «видеть», могут быть разделены на несколько основных групп, характеризующих магические возможности, приписываемые этому действию. В архаическом мире главной сверхъестественной способностью зрения являлось воздействие на объект с целью его стабилизации, усмирения или же наделения силой. Можно проследить достаточно древние представления о чародейной силе взгляда вообще, наиболее явственно сохранившиеся в японском ритуале куними — букв. «смотрение страны» или «видение страны».

В древнейших песнях антологии «Манъёсю» иерархически самое высокое лицо, совершающее куними, — мифический основатель императорской династии Ниниги-но микото, «божественный потомок», внук богини солнца Аматэрасу и божества Такамусуби-но микото. Он «плыл среди облаков небесных на ладье, высеченной из скалы, на носу ладьи и на корме весла священные укрепив, и, совершив смотрение страны, с неба спуститься соизволил» («ама кумо-ни ивабунэ укабэ томо-ни хэ-ни макаи сидзинуки икогицуцу куними сисэситэ ама оримаси» — № 4254). В мифологическом своде «Кодзики» и текстах «Манъёсю» ритуальное смотрение страны как магический акт часто осуществляет император; вероятно, ранее его совершал глава рода или жрец. В мифе «Кодзики», например, рассказывается об императоре Одзин, который, стоя на возвышенном месте равнины Удзи и оглядывая равнину Кадзуно, сложил *кунихомэ-но ута* — «песню, восхваляющую страну»: «Тиба-но Кадзуно-о мирэба момотитару янива мо мию кунино хо мо мию» — «Если смотреть на поле Кадзуно в Тиба, то на сто шагов простирающиеся дома и дворы видны, колосья страны видны» (Кодзики, с. 243).

В первом свитке «Манъёсю» содержится аналогичная хвалебная песня, приписываемая императору Дзёмэй (согласно кон-

цепции ряда японских филологов, она гораздо древнее, чем правление Дзёмэй, которое датируется первой половиной VII в.). К этой песне имеется помета, указывающая, что она сопровождала ритуал куними: «Сложено императором, когда он совершал смотрение страны, поднявшись на гору Кагуяма».

Текст песни таков: «Ямато-ни ва мураяма арэдо ториёро Амэ-но Кагуяма ноборитати куними-о сурэба кунихара ва кэбури тати-тацу» — «В Ямато много гор, но если встать на гору Неба Кагуяма, что близко отсюда, и совершить смотрение страны, то на равнинах страны — дымки, вставая, встают...» (дымки над очагами — признак благоденствия обитателей равнины).

Примечательно, что ритуальное смотрение происходит с горы Кагуяма, называемой еще Амэ-но Кагуяма — «Небесная», поскольку эта гора, согласно мифам, находилась на Равнине Высокого Неба, где обитали боги, и только позже, по преданию, спустилась с неба на землю. В мифе об Аматэрасу, богине солнца, рассказывается, как однажды она сокрылась в небесной пещере и во всем мире — на Равнине Высокого Неба и в Срединной стране тростниковых равнин (т. е. Японии) — воцарилась тьма и вечная ночь и начались неисчислимые бедствия. Тогда на горе Амэ-но Кагуяма были добыты священные деревья и лопатки оленя (магические и гадательные предметы). С их помощью, а также посредством хитроумных ритуалов удалось выманить Аматэрасу из пещеры, вернув миру свет солнца и победив хаос.

Здесь, вероятно, уместно вспомнить о распространенном в древности представлении о том, что свет и зрение в некотором смысле тождественны (равно как слепота и темнота или невидимость). Смотрение с горы Амэ-но Кагуяма, таким образом, равнозначно свету солнца с небесной горы, привносящему в мир упорядоченность и жизненную силу. Одно из возможных значений, заложенных в ритуальных песнях «смотрения страны», — это посредством магии зрения и света добиться укрепления порядка и предотвращения хаоса.

Думается, что наше предположение нисколько не противоречит точке зрения японских филологов (Оригути Синобу, Митани Эйити), считающих, что наиболее вероятное предназначение куними — отыскивание пахотных земель и установление сроков посевных работ.

Интересно, что сама синтаксическая структура песен устанавливает характерную причинно-следственную связь: «если посмотреть, то дымки (от очагов) на равнине встают». Не менее красноречиво это воспроизводится и в других песнях куними, например: «оомикадо хадзимэтамаитэ ханиясу-но цуцуми-но уэ-ни аритатаси мэситамаэба» — «дворец великий начиная строить, если встанешь (ты, государь) на насыпи у Ханиясу и посмотреть соизволишь...» (далее описывается, что в результате этого акта горы встанут защитой дворцу и вода в его колодцах пребудет вечно — Манъёсю, № 52). В другой песне куними

название этого магического акта непосредственно включено в ее текст: «...если, воздвигнув дворец высокий, поднимешься и совершишь смотрение страны... то божества гор за зеленой оградой горной принесут тебе дань: летом — цветами, осенью — алой кленовой листвой, божества рек — для твоей трапезы великой поднесут еду...» (Манъёсю, № 38).

Еще отчетливее эта магическая импликация проявляется в другом тексте, где куними совершает сам император: «мой государь великий... если на горы посмотрит — они высоко вздымаются, на реки посмотрит — они прозрачны и чисты, и море со многими бухтами широко лежит, острова, которые он взглядом обведет, — своим именем славны» (Манъёсю, № 3234).

Подобная связь наблюдается и в заклинательных текстах молитвословий норито, где богам предлагаются дары и приношения за их будущие или бывшие даяния, а также производится воздействие на них разными способами, в том числе заклинательной силой слова: «Коль произнесу, смиренный, священные имена богов — Икуи, Сакуи, Цунагаи, Асува, Хахики — и хвалы вознесу, то столбы дворца в корнях подземных скал укрепятся грузно, коньки крыш в Равнину Высокого Неба вознесутся высоко, дивное обиталище божественного внука воздвигнется...» (Норито в праздник нового урожая, Норито, с. 389). (Об аналогии, вернее, глубокой связи между ритуалом и языком, в частности грамматикой, сопровождающей речевую часть ритуала, см.: В. Н. Топоров. О ритуале. Введение в проблематику. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.)

Ритуальное значение «смотрения страны» с целью обеспечить ее стабильность, неотъемлемость и благополучие, видимо, находилось в ряду других актов мифологического творения, а их названия оформлялись по той же морфологической модели: *кунишуми* — «рождение страны», *кунидзукури* — «строительство страны», *кунихики* — «притягивание страны», *куниюдзури* — «поношение страны».

Судя по текстам, взгляду приписывалась не только способность преобразовать, но и создавать заново, недаром «творение видением» встречается в одном из самых первых эпизодов мифологического появления Земли. Правда, переводчики и комментаторы мифов обычно опускают компонент *ми* — «видеть» как лишний и не влияющий на смысл происходящего. Точно так же в переводах песен куними причинно-следственная связь «если... то» заменяется простым перечислением. В мифах о первотворении рассказывается, как пара первопредков Идзанаки—Идзанами спускаются с неба на остров Оногородзима, «застывший из капли, упавшей с их копья», и воздвигают для будущих актов творения два сооружения — «священный столп неба» и «дворец в восемь мер длины», а именно: они, «глядя, поставили священный столп неба, глядя, поставили дворец в восемь хиро»

(«камэ-но михасира-о митатэтэ, яхиродоно-о митатэтамаики» — Кодзики, с. 53). Можно предположить, что воздвижение этих культовых объектов — священного столпа неба и дворца — происходило с участием творящей силы взгляда (иначе нельзя точно перевести смысл сложного глагола *митатэру*).

В ранних текстах строительство сакральных сооружений — святилищ, обители императора, пожалуй, вообще не описывалось с помощью нейтральных глаголов «возводить» или «строить». Помимо *митатэру* еще нередко — и в «Манъёсю», и в молитвословиях норито — употреблялся глагол *такасиру* (букв. «высоко знать» или же, точнее, «высоко владеть»). Например, в «Манъёсю» (№ 38) «построив высокий дворец» («такадоно-о такасиримаситэ»); тот же сложный глагол *такасиру* употреблялся при ритуальном перечислении подношений богам, по-видимому передавая ту идею, что поднятый высоко предмет оказывается тем самым ближе к обители богов. В норито часто встречается и такое клише: «конек крыши в Равнину Высокого Неба (местопребывание богов) высоко поднимем (*такасиримаситэ*)». Кроме того, возможен и обратный вариант: установление священных столбов, опор для культовой постройки обозначается в тех же текстах с помощью понятия *футосиритатэру* — «ставить крепко», букв. «толсто, зная», выражающего надежность укрепления столбов в земле. Так или иначе, во всех приведенных примерах используются «нематериальные» способы культового зодчества, что подтверждает правомерность нашего допущения о созидательной силе взгляда.

В серии мифов об Идзанаки и Идзанами взгляд и зрение участвуют еще в одном эпизоде, рассказывающем о смерти Идзанами. Дав жизнь многим божествам и островам, она рождает бога огня, но умирает от этого и попадает в страну мрака Ёми. Идзанаки отправляется туда, желая с ней «взаимно увидеться» (*аимину*), но, когда находит ее, она просит на нее не смотреть (*намитамаисо*). Нарушив запрет, он все же зажигает свечу и видит мертвое тело. За это Идзанами решает наказать Идзанаки и гонится за ним.

Сюжет о рождении бога огня и последующей схватке Идзанами и Идзанаки, распространенный и детализированный в мифологических сводах, в молитвословиях норито пересказывается кратко и сводится к мотиву табуирования взгляда. Скрываясь для рождения последнего, самого важного божества, Идзанами говорит: «Не смотри на меня: ночей — семь ночей, дней — семь дней». Когда Идзанаки нарушает запрет и видит, что его супруга, родив бога огня, опалила себе ложесна, та объявляет: «Я говорила тебе, супруг мой, чтобы ты не смотрел на меня. Теперь ты, мой супруг, будешь править верхней страной, а я — нижней страной» (Норито, с. 431).

Сходный запрет смотреть на жену встречается в сюжете о Тоётама-химэ, дочери владыки моря, и ее муже Хоори, кото-

рый вопреки предостережениям посмотрел на нее во время родов и увидел свою жену в образе крокодила (по-видимому, этот мифологический сюжет аустронезийского происхождения).

Запрещение смотреть на кого-нибудь в ритуально отмеченные моменты имеет различные толкования — как общего характера, так и учитывающие японскую этнографическую специфику. В частности, в Японии существовал обычай через определенные промежутки времени ходить смотреть на умершего и еще не погребенного. Мацумура Такэо объясняет этот обычай желанием узнать, не ожил ли покойник (Мацумура, с. 439—448). Может быть, изначально обычай опирался и на архаические представления о силе взгляда, способной вызвать умершего и как бы невидимого в видимый мир живых.

Способность посредством взгляда наделять объект зрения магической силой в разных формах надолго удерживается в фольклоре, например в сюжете о монахе-оборотне — *микоси-нюдо* (*нюдо* — «послушник», *микоси* — букв. «видимый или видящий, перевалив [взглядом через некое возвышение]»). Ширмы *бэбу* с его изображением встречаются вплоть до позднего средневековья. Монаха *микоси-нюдо* можно было встретить на обочине дороги, и, если на него случайно падал взгляд путника, он вырастал до необычайных размеров и нападал на прохожего. Интересно, что на ширмах он обычно предстает одноглазым, что, по-видимому, отражает позднюю трансформацию его былой слепоты или невидимости, принадлежности к нижнему миру. Нечаянно увидев, его можно помимо воли перевести в мир живущих. Особое значение имеет этимология наименования монаха — *микоси*, — из которой явствует, что увидеть его (или стать видимым ему) можно было, только преодолев взглядом некоторую возвышающуюся преграду. Примечательно, что всякий раз границей того и этого мира становится возвышение, гора: Идзанами, преследующая своего супруга, почти настигает его, но останавливается перед склоном Ёмоцухирасака, разделяющим страну живых и умерших; Хоори, нарушивший табу и увидавший дочь морского властелина в образе крокодила, хочет ее вернуть, но может следовать за ней лишь до склона холма Унасака, границы между его миром и миром Унабара, Равниной моря. В этом же ряду находится и название монаха-оборотня, которого можно увидеть, лишь заглянув за возвышающееся разграничение двух разных пространств.

По-видимому, природа мифологемы взгляда такова, что в ней участвуют силы обоих миров — и видимого и невидимого. Возвращаясь к понятию *куними* — «смотрения страны», можно заметить, что и здесь обнаруживается характерное возвышение, обозначающее границу сфер бытия. В новое время ритуальная сторона обряда *куними*, направленная на обеспечение стабильности и процветания, постепенно ослабевает, а сам обряд трансформируется в обычай и предстает как род эстетического

созерцания (или, как принято переводить, «любования»). До сих пор ряд мест в Японии считаются наиболее благоприятными для куними из-за хорошего обзора красивых пейзажей (часто в их название входит слово *куними*). Обычно это горы или холмы, располагающиеся на границе административных областей или видов рельефа, что тоже небезразлично в свете данного исследования. Таковы пик Кунимитакэ между современными префектурами Кумамото и Миядзаки, холм Кунимидакэ между Кагосима и Кумамото, гора Кунимияма на побережье полуострова Оосуми и т. д. Следуя логике наших выводов, можно предположить, что пограничность современных мест «смотрения страны» воспроизводит границу того и этого мира, где некогда совершался магический акт *куними*, а исполнявший его император воспроизводил действие умершего предка — прародителя рода, взглядом творящего космическое благоустройство своих владений.

Тексты также свидетельствуют о том, что применительно к пространственным зонам было несколько способов выражения понятия «видеть»: из песен «Манъёсю» следуют по меньшей мере три. В уже цитированной песне *куними* из «Кодзики», которую сложил император Одзин, сказано, что, стоя на равнине Удзи, император не просто смотрел (*миру*) в сторону поля Кадзуно, а смотрел каким-то особым образом — *мисаку* (японские словари архаической лексики, например «Дзидайбэцу кокуго дай-дзитэн», дают значение этого сложного глагола как «смотреть вдаль», к этому следует прибавить возможные коннотации слова *саку* — «отстраняться», «избегать», «удалиться»).

Изучение в этой связи наиболее ранних свитков «Манъёсю» показало, что взгляд, направленный в сторону восходящего солнца, рассвета, востока, выражался глаголом «видеть» — *миру*; взгляд же на закат (солнца и луны) или в вечернюю пору сумерек — сложными глаголами *каэrimiру* или *фурисакэру* — «смотреть назад», «оборачиваться»: «Видно, как разгорается блеск на равнинах на востоке, а обернешься — посмотришь — луна склоняется» («Химукаси-но но-ни какирои-но тацумиэтэ каэримисурэба цуки катабукину». — Манъёсю, № 48). Или: «Если, повернувшись, взгляну на молодую луну» («Фурисакэтэ микадзуки мирэба». — Манъёсю, № 994). Такое же движение взгляда, по-видимому воспроизводящее движение солнца с востока на запад и, вероятно, соответствующее ритуальным поворотам тела, описано в нагаута «Манъёсю» (№ 4177): «С милым за руки взявшись, если рассветает, выходим, встаем, устремляясь [к восходу], если смеркается, смотрим, обернувшись, — на горах, на восьми пиках, где чувства облегчаются, смотрение умягчается...» («Вага сэко-то тэ тадзусаваритэ акэкурэба идэта-тимукаи юусарэба фурисакэ мицуцу омоинобэ минагисияма ни яцуо-ни ва...»)

Таким образом, основным направлением был именно восток; чтобы посмотреть на запад, требовалось отвернуться от этой



главной стороны света. Из этих наблюдений за употреблением глаголов «смотрения» в зависимости от пространственной ориентации следует вывод, что в случае с ритуальным смотрением императора Одзин он взирал в сторону запада, хотя в тексте указание на стороны света отсутствует. Проверив по справочным изданиям, можно удостовериться, что равнина Кадзуно и в самом деле находится к западу от Удзи (окрестности современного Киото).

Третьим способом выражения пространственной ориентации взгляда служит глагол *аогимиру* «смотреть, обратившись кверху», часто используемый при описании луны, Млечного Пути и т. п. Встречаются случаи, когда на Млечный Путь (находящийся в зените) тоже смотрят не вверх, а отвернувшись, по-видимому опять отсчитывая от востока: «Равнина Неба... Обернешься, посмотришь — Небесная река (Млечный Путь)...» («Ама-но хара фурисакэ мирэба ама-но кава...» — Манъёсю, № 2068).

К торжественному обряду *куними* непосредственно примыкает и народный обычай *оками* — «видение холмов», или, вернее, «смотрение с холма». Он заключается в том, что ночью, в последний день последней луны, надев соломенную шляпу задом наперед, забираются на вершину холма или растущее там дерево и смотрят издалека и сверху на свой дом. Считается, что таким образом можно увидеть несчастье или благоденствие семьи в новом году.

Упоминания об этом обычае встречаются в поэзии начала XIV в. Однако истолкование его архаического смысла представляется вполне ясным: исполняющий обряд занимает место божества, в сакральные моменты спускающегося на землю; его принадлежность к иному миру, обители предков, обозначена надеванием головного убора наоборот; силой взгляда он пытается постичь предстоящее будущее и воздействовать на него в благоприятную для себя сторону.

Обряды *куними* и *оками*, связанные с ритуальным смотрением на владения и жилище, входят в широкий круг различных актов магического смотрения, к которым, в частности, относятся и так называемые *ханами* — «смотрения на цветы» (или, как принято переводить, «любования цветами»).

*Ханами* — ритуал, сохранившийся в Японии до нынешних дней, хотя и значительно видоизменившийся. Его распространенность в древности, вероятно, была связана с важной ролью растений и растительных образов в ранней культуре Японии\*.

К обрядам, связанным с цветами, относился, в частности, праздник «усмирения цветов» — *ханасидзумэ-но мацури* (тин-

---

\* Эта тема подробнее рассмотрена в работах: Ермакова Л. М. Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988; Ермакова Л. М., Мещеряков А. Н. Растения и животные в японской поэзии. — «Природа», 1988, № 11.

*касай*), проводившийся в храмах во время цветения, которое часто совпадало со сроками эпидемических болезней. Этот ритуал был направлен на «усмирение души» (*тама*) цветов и соответственно духа болезни. С цветами и цветением были связаны различные приметы, и на многих цветущих растениях, кустарниках и деревьях гадали о будущем урожае и благополучии семьи.

С функцией цветов и сроков цветения как факторов урожая связан, видимо, праздник *ханамацури* — «праздник цветов». Он проводится в разных местностях страны с большими вариациями с конца года до наступления весны и включает три этапа — призвание богов (церемония *камиороси* — «спуск богов»), ритуальные песнопения и пляски в масках, воплощающих явившихся богов урожая, затем следуют *камуагари* — «вознесение богов» и их проводы. При этом разжигаются ритуальные костры. В целом праздник следует традиции старинных празднеств кагура и имеет целью с помощью магической силы цветов обеспечить хороший урожай.

Особое значение для нас имеет ритуал «смотрения цветов» (*ханами*). Предание возводит его к легенде об императоре Ридзю-тэнно (по мифической хронологии, конец IV — начало V в.). Вместе с супругой он плывал в ладье по водам пруда Итики-но-икэ в Иварэ, и во время их пира в чашечку с саке упали цветы, хотя время года для цветов было неподходящее — одиннадцатый месяц по лунному календарю. Сын императора отправился на поиски и на горе Вакигами-но-муро-но-яма нашел расцветшую вишню. Тогда дворец императора был назван Иварэ-но-Вакадзакура-но-мия (Дворец молодой сакуры в Иварэ). Эта этимологическая концовка вряд ли имеет отношение к изначальной мифу. Сюжет его, в сущности, сводится к расцветшей не вовремя вишне, ее поискам и нахождению на горе. Вообще в древней Японии цветение вне срока или чересчур пышное цветение обычно предвещало беду (согласно мифологическому своду «Нихон сёки», когда однажды не в срок зацвели все деревья, началась страшная эпидемия, и от нее погибло много людей). Можно предположить, что сюжет о рано расцветшей вишне, положенный в основу ритуала *ханами*, был некогда связан с обрядовым действием, направленным на «усмирение души» (*тама*) цветов и стабилизацию цветения, чтобы оно своей чрезмерностью или несоответствием сезону не нарушало порядка вещей и не причиняло вреда людям. Важно, что в самом названии ритуала сохранилось понятие видения (*ми*) как одной из форм воздействия.

Позже установился обычай устраивать ритуальное угощение под цветущей сакурой на территории храма, и обряд этот со времен правления императора Сага (по некоторым данным — с 812 г.) начали проводить весной. (Интересно, что другой, менее употребительный вариант названия этого обряда — *ха-*

*накари* — «охотиться на цветы», т. е. собирать их. В этом варианте мифологема видения отсутствует, однако еще явственней несовпадение с целями эстетического любования, к чему в последнее время часто сводят этот обряд, говоря об изначальном эстетизме японского мировидения.)

Вероятно, обрядовое значение *ханами* не было вполне очевидным уже для хэйанских поэтов, однако в художественной традиции надолго сохранилась память о его особой значимости, воплощенная в разных формах в значительном корпусе текстов. Переосмысление сущности цветущих растений в VIII—IX вв. было связано и с распространением буддизма, в частности концепции бренности бытия (*мудзэ*). Расцветающие и опадающие цветы стали символом недолговечности жизни, послужив темой многих поэтических творений. Архаическая же тема вредоносного цветения продолжала существовать неявно, проявляясь в сохранении обрядов *ханами* и других праздников, связанных с цветами, а также в некоторых типах лирических сюжетов древней и средневековой поэзии, где обнаруживаются магические свойства растений вообще и те их особые возможности, которые проявляются, если взглянуть на растение.

Мы имеем в виду круг текстов, в которых рассказывается, как магические возможности взгляда позволяют запечатлеть смотрящего субъекта в предмете, ставшем объектом зрения. Во многих песнях «Манъёсю» раскрывается способность растений удерживать облик кого-то, находящегося в далеком месте или даже умершего, например:

Икэ-но бэ-но  
оцуки-га мото-но  
сино накарисонэ  
сорэ-о дани  
кими-га катами-ни  
миэцуцу синоваму

Не срезайте бамбук  
под деревьями оцуки  
на берегу пруда.  
Хоть в этом бамбуке  
ты, как в памяти,  
виден будешь — и я тебя оплачу.

(*Манъёсю*, № 1276)

В последнем примере появляется знаменательное слово *катами*, которое в современном языке выражается одним иероглифом и значит «памятка», «памятная вещь», т. е. некий предмет, глядя на который можно вспоминать образ ушедшего. В старояпонском языке это слово записывалось в два иероглифа: *ката* — «облик», «форма» и *ми* — «видение», т. е. «видение облика». В качестве *катами* нередко выступала еще одежда, вероятно, какместилище души и ближайший субститут человека, например:

вагимоко ва  
катами-но коромо  
накарисэба  
нанимоно мотэ ка  
иноти цугамаси.

Если б не было у меня  
платья — памяти  
о милой моей,  
то как бы тогда  
влачил я далее свою жизнь.

(*Манъёсю*, № 3733)

Крайне интересно, что в таком памятном предмете-катами можно увидеть не только того, кто ушел, но и того, кто придет:

Аваму хи-но	Вот одежда,
Катами-ни сёё то	что сшила [я]
Тэваямэ-но	в смятенных мыслях—
Омои мидарэтэ	чтоб была она памяткой-катами
Нуэру коромо со	того дня, когда мы встретимся.

(Манъёсю, № 3752)

По-видимому, запечатление облика в растении или другом предмете и возможность его увидеть там представлялись настолько реальными, что эта вещь могла открыть посторонним секрет любовных отношений:

Масо кагами	Другим людям не показывай
какэтэ синуэ-то	вещь-памятку (катами) —
мацуридасу	то зеркальце,
катами-но моно-о	что я поднес тебе,
хито-ни симэсуна	чтобы привесила его на шнур
	и меня вспоминала.

(Манъёсю, № 3765)

Приведенные примеры, как нам представляется, в совокупности характеризуют способность предмета, на который смотрят (особенно если смотрят вместе с кем-либо), запечатлеть облик смотревшего и затем служить своеобразным отпечатком его внешности, если на этот предмет взглянуть снова.

Помимо конкретных вещей — растений, одежды, зеркала — этим свойством оказываются наделены особые точки сакрального пространства, причем их способность служить катами, по-видимому, изначально и не требует предварительного совместного созерцания:

А-га мотэ-но	Коли наступит время,
васурэ мо сида ва	когда мое лицо она забудет,
цукуба нэ-о	пусть вспомнит милая о нем,
фурисакэмицуцу	обернувшись и поглядев
имо ва синуванэ	на пик горы Цукуба.

(Манъёсю, № 4367)

Гора Цукуба, по преданиям, место обрядовых брачных игр. Ее вершина имеет два пика: воплощением женского начала считается восточный, воплощением мужского — западный (видимо, поэтому на него надо смотреть, обернувшись).

В другом аналогичном примере в этом качестве выступает остров Инамицума. Согласно легенде, когда-то на нем пряталась жена одного правителя. Однако главное основание для трактовки этого острова как катами скорее всего заключено в магической силе его названия, содержащего слово *цума* («жена»).

Вагимоко ва	Чтоб милую
катами-ни миму-о	в памятке-катами увидеть —
инамицума	вот остров Инамицума.

сиранами таками Но высоки белые волны.  
ёсо-ни ка мо миму Лишь издали его увижу.  
(Манъёсю, № 3596)

В роли космических хранителей облика, который можно вызвать смотрением, кроме гор выступают в песнях облака (Манъёсю, № 3620), луна (Манъёсю, № 211, 214), иногда туманная дымка (*касуми*). Во многих текстах эти же космические объекты оказываются местами, где возможно пребывать умершему.

Как один из типов магического воздействия взглядом можно истолковать и клише, весьма распространенное в наиболее старых текстах нагаута «Манъёсю», — речь идет об оборачивании назад во время путешествия на местах, называемых кума; это изгибы речного русла (излучины) или повороты дороги, как, например: «На излучинах речных реки, где я плыл, на восьми десятках излучин без изъятъя, множество раз обернувшись, смотрел» («Вага юку кава-но кавакума-но ясокума отидзу ёродзу таби каэримисицуцу», № 79); «На этой дороге, на каждом из восьми десятков поворотов, множество раз обернувшись, смотрел» («Коно мити-но ясокумагото-ни ёродзу таби каэримисурэдо», № 138). Здесь цель этого всматривания кажется сходной с магическим завязыванием (*мусуби*) трав или веток сосны, что должно было обеспечить безопасный путь и благополучное возвращение.

Рассмотрев концепцию «видения» на основе различных текстов, можно сделать вывод, что она являлась одной из существенных идей архаического, добуддийского мира Японии и принадлежала к тем формообразующим основам культуры, которые, видоизменяясь, столетиями удерживались в ней как подтекст многих явлений из сфер ритуального поведения, искусства и быта.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кодзики. Норито.— Серия «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Основные произведения классической японской литературы»). Т. 1. Токио, 1970.

<sup>2</sup> Манъёсю.— Серия «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Основные произведения классической японской литературы»). Т. 4—7. Токио, 1969.

<sup>3</sup> Ямато-моногатари.— Серия «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Основные произведения классической японской литературы»). Т. 9 («Исэ-моногатари», «Ямато-моногатари», «Такэтори-моногатари»). Токио, 1969.

Т. П. Григорьева

## ЦВЕТОК В СУНСКОЙ ВАЗЕ

Как сказать, в чем сердца суть?  
Шум сосны на сумиз<sup>1</sup>.

*Иккю*

Бывают тексты, сколь к ним ни обращаешься, все находишь нечто новое. Это как чистейший родник, пьешь, вода не убывает. Поэтому и возвращаешься к ним, к изреченному когда-то — к текстам древних, записанным со слов мудрецов, во имя спасения людей от самих себя. Есть в них особая, неиссякающая сила. Откуда она черпается, неведомо, но время не властно над нею. Это живые слова, животворящие, и приобщенность к живому дает им независимость от перемен.

Бывает, что и родившееся недавно слово задевает за живое и волей-неволей возвращаешься к нему, как я уже не раз возвращалась к речи Кавабата Ясунари, произнесенной на церемонии вручения ему Нобелевской премии, — «Красотой Японии рожденный». В ней много скрытого смысла, она притягивает как нерешенная задача. Это завещание писателя, то, что он хотел сказать на прощание.

Наверное, сложность в законе ее построения или в образе мышления Кавабата, в той внутренней логике текста, за которой стоит определенный тип мироощущения. Мысль исходит из единого центра, и ощутить этот центр, или истинное Я писателя, можно, лишь затаив дыхание, приостановив движение кругов. Для автора не важна логическая (в нашем понимании) или хронологическая последовательность. Он непрестанно переходит от одной темы к другой, от XIII в. к XX, от XX к XV, опять возвращается в глубь веков, к тому, с чего начал, словно замыкая круг для того, чтобы разомкнуть его в другом месте.

С одной стороны, эта манера близка традиционному жанру — «дзуйхицу» — «следовать кисти»<sup>2</sup>: то же свободное, ничем не скованное изложение всего, что приходит на ум. С другой — ничего случайного, всему в конце концов находится объяснение. Здесь внутренняя соподчиненность всего во имя единой цели пробуждения сознания, ощущения того, что все едино, притом



«Разве не в шорохе бамбука путь к просветлению,  
разве не в цветении сакуры озарение души»

*Догэн*

что все неповторимо. Потому и едино, что неповторимо, несלי-  
янно: лишь осуществляя себя, осуществляешь всеобщее. Так ре-  
шается извечная проблема единства и множества, которая каза-  
лась неразрешимой в парадигме «или то, или это», но решается  
при подходе «и то и это» или «это есть ты» (привычный образ  
упанишад, а в дзэнском видении — «одно во всем и все в одном»)  
При таком подходе ничто не умалется, отдельное сохраняет

свою целостность, индивидуальность, на которую нельзя посягать, дабы не нарушить закон Целого, ибо без целого нет жизни, нет и не может быть ничего живого. И это относится не только к человеку, раздвоенная психика которого делает его полуживым, а то и «мертвой душой», «нечеловеком», но и к произведению искусства, к тексту в самом широком смысле, где сама композиция может обладать свойствами свободы и гуманности (когда отдельному не тесно) и может не обладать ими (это стали ощущать современные архитекторы — свою вину перед прошедшим, понастроив однотипные здания, не имеющие своего лица). Иначе говоря, речь идет о той самой «пустоте» (*шуньяте*), без которой не реализуется отдельное, ибо для своей реализации, для своего завершения оно нуждается в просторе.

И речь Кавабата построена в этой традиционной манере — независимого существования отдельного от рядом или вышестоящего, всегда временного и ограниченного, и зависимости от целого, не временного и не ограниченного. Одно не навязывает себя другому, не господствует над ним, поскольку все связано единым духом. Говоря словами японца Сёо<sup>3</sup>, которого Кавабата вспоминает в «Элегии», «если у Вселенной одно сердце, значит, каждое сердце — Вселенная». Когда это ощущение, воплотившееся в лучших образцах дзэнского искусства, станет фактом сознания, можно будет не беспокоиться за будущее человека. В этом, пожалуй, смысл любой духовной традиции, вынашиваемой человечеством, — в освобождении индивидуального, истинного от ложного, разнятся только пути. В данном случае речь пойдет о дзэнской традиции, близкой Кавабата. Отсюда приверженность одному — единичному, в котором пребывает единое. В своей речи Кавабата вспоминает эпизод из «Исэ-моноготари», одной из древних японских ута-моноготари (стихопроза X в.).

Изысканный аристократ, Аривару Юкихира, встречая гостей, поставил в вазу необычайно длинный цветок глицинии. И, размышляя над этим, Кавабата вникает в дух той далекой культуры. Глициния — цветок элегантный, женственный — в чисто японском духе. Расцветая, он свисает, слегка колышимый ветром, незаметный, неброский, нежный, то выглядывая, то прячась в яркой зелени начала лета. Должно быть, эта глициния была очень хороша. Она таит в себе «очарование вещи» (*моно-но аварэ*), ту неповторимую красоту индивидуального, которую японцы эпохи Хэйан (IX—XII вв.) ценили превыше всего. Но менялись времена, менялось ощущение прекрасного. Мастер чайной церемонии (а точнее, «пути чая» — *тядо*) и икэбана Сэн-но Рикю (1522—1591) уже советовал не брать для икэбана раскрывшиеся бутоны.

Мысль писателя, стремительно миновав четыре века, вернулась в нынешнюю Японию. И теперь во время чайной церемонии в нише чайной комнаты стоит один нераскрывшийся цветок, соответствующий сезону. В зимнее время — гаультерия, или камелия



*вабискэ* с мелкими цветочками. В мае для чайной церемонии особенно хорош бутон белого пиона в вазе из селадона, и на нем должна быть роса. Можно побрызгать и цветок и вазу водой.

Писатель начинает говорить уже о другом, на ум приходит случай с Тоётоми Хидэёси<sup>4</sup>. «Один цветок лучше, чем сто, дает почувствовать душу цветка». Не это ли имел в виду Рикю, когда в ожидании своего покровителя, надумавшего навестить мастера и полюбоваться его прославленным садом, срезал все цветы и землю посыпал песком. Но когда разгневанный Хидэёси, едва сдерживая ярость, переступил порог чайной комнаты, то в нише, в бронзовой вазе сунских времен, увидел единственный цветок повилики.

Рикю родился в богатом торговом городе Сакаи, был учеником чайного мастера Такэно Сёо, обучался дзэн в храме Дайтокудзи и избрал «путь чая» — путем совершенствования духа. Своей практикой и своими взглядами он внес немало в искусство чайной церемонии. В 1578 г., когда Рикю было уже далеко за пятьдесят, его призвал к себе на службу Ода Нобунага, покоритель непокорных самураев, а после смерти последнего, спустя пять лет, Рикю остался служить его преемнику, Хидэёси, который положил ему щедрое жалованье (как было принято — рисом).

Хидэёси, славившийся своими военными и государственными талантами, не случайно проявлял интерес к чайной церемонии, видя в ней возможность облагородить огулбешие нравы воинов и примирить горожан с самураями. Японцы до сих пор видят в этом его политическую и человеческую дальновидность. Дзэнское искусство с его принципами простоты и мужества, способность к спонтанному, внезапному решению оказалось близким самурайской этике — «пути война» (*бусидо*).

Хидэёси брал Рикю в походы. Мастер устроил чайную церемонию в императорском дворце, и о ней еще долго вспоминали. Благодарный Рикю построил для Хидэёси чайный домик неподалеку от Киото, где после жестоких битв уравновешивалась душа воина. Чайный домик Рикю создал в духе того стиля, который стали называть *ваби* или *ваби-саби*, что буквально означает «скромный», «простой», даже «жалкий». Японцы говорят о *ваби* языком образа: *ваби* — это пустынный берег и одинокая хижина рыбака или мелкие бутоны ранних цветов, пробившиеся сквозь толщу снега в заброшенной горной деревушке. Но эта безыскусная, неброская, даже грубоватая красота таит в себе подспудную силу — силу земли. Это красота внутренняя, не внешняя, скорее духовная, чем чувственная, красота подвижничества. Как говорил учитель Рикю — Сёо, *ваби* значит быть честным, сдержанным и скромным. И Рикю черпал силу в этой простоте, в неброской красоте *ваби*, жертвовал малым во имя большого. Отказавшись от суетных стремлений, обрел душевный покой, право быть самим собой. Это стало естественным для Рикю — не иметь лишнего ни в быту, ни в общении, ни в искусстве. Он мог использовать простую

корзину, которой рыбаки ловили рыбу, в качестве подставки для цветов, составляя свои «философские» икэбана. Он отвергал броское, вычурное и вводил в чайный ритуал обыденные, повседневные вещи. Рикю говорил: «Чья душа искривлена, не заметит, что свиток в нише висит криво». Он отбил верхушку у каменного фонаря, стоявшего у входа в чайный домик, чтобы придать ему вид незаконченный, незавершенный (и теперь этот фонарь — реликвия хранится в храме Дайтокудзи).

Простота и безыскусность *ваби* должна была приводить душу человека в особое состояние — той же простоты и безыскусности, бескорыстия и искренности. В этом и заключается «путь чая» (*тядо*) — в возможности прямого общения, «от сердца к сердцу». Или, как сказано в правилах, изложенных Рикю, настрой свое сердце в лад с другими сердцами, никто в этом мире не должен жить, считаясь лишь с самим собой.

В речи Кавабата говорил о четырех принципах чайной церемонии — «гармонии, почтительности, чистоте и спокойствии» (*ва, кэй, сэй, дзяку*), которые и были изложены Рикю в руководстве по чайной церемонии.

*Ва* — это гармония человека с миром и с самим собой; иначе говоря, тогда возможна гармония с миром, когда ты в гармонии с самим собой.

*Кэй* — это почтительность, поскольку в чайном доме нет места непочтительности, нет знатных и незнатных, здесь все равны, ибо все едино в своей изначальной природе. Говоря словами Конфуция, «все равны по природе, далеки по воспитанию».

*Сэй* — чистота, определяет чистоту в прямом и переносном смысле: это и чистота самого дома, где собираются гости, и чистота помыслов, чистосердечие.

*Дзяку* — спокойствие, а точнее, полный покой, и тоже в прямом и переносном смысле (хотя нет одного без другого) — покой как тишина и покой как уравновешенность, безмятежность, отрешенность от внешнего мира. Недаром иероглиф «дзяку» понимают иногда как нирвану.

Если познал дух *ваби*, зачем все остальное? Ответ скрыт в словах мастера Сокэя: «Главная цель *ваби* — дать почувствовать чистоту, незагрязненность обители Будды. Вот почему хозяин и гости, как только входят в скромную чайную комнату, очищают себя от земной пыли и ведут разговор сердцами. Поэтому и не нужно особо заботиться о правилах и манерах. Просто развести огонь, вскипятить воду и пить чай. Это и есть чайная церемония». И Рикю говорил: «Чайный ритуал есть не что иное, как вскипятить воду, приготовить чай и пить его». Все дело — в успокоении души, в преодолении себя, своего эго и всего, что с ним связано, в достижении состояния «не-я» (яп. *муга*) — несосредоточенности на своих личных заботах. Тогда они и исчезают, когда сознание на них не заиклено. В речи Кавабата акцентирует на этом внимание: дзэн не знает ни идолов, ни икон, ни сутр. Подвижники медити-

руют с полузакрытыми глазами и достигают полной отрешенности. Тогда исчезает «я» и наступает «Ничто», но это совсем не то «ничто», что понимают под ним на Западе. Это Вселенная души, Пустота, где все вещи пребывают в своем подлинном виде. В этом состоянии не ощущаются преграды, ограничения, идет свободное общение всего со всем. Ощущение внутренней свободы достигается лишь усилиями собственного духа. Здесь действует скорее интуиция, чем логика, она и дает возможность внезапного озарения — *сатори*, мгновенного всевидения, постижения истинной сути вещей. Нечто похожее или близкое мы находим, например, у неоплатоников, которые также утверждали, что, лишь забыв о себе, можно встретиться с Единым, если довериться «чистой» интуиции. Унаследовав дзэнскую традицию, японцы провозглашают принцип *муга* и *мусин* («не-я», «не-ум», или «неумствование», санскр. *анатман*, *ачитта*). По Д. Судзуки, *муга* — это когда исчезает ощущение того, что «именно я это делаю», — главная помеха Творчества. В «Эннеадах» Плотина говорится: «Ум должен ...как бы отпустить себя, не быть умом» (Энн., 3, 8, 9). И в дзэн: отпусти свой ум на волю, предоставь его самому себе, тогда и увидишь мир в его «таковости», как есть. Все истинное, или причастное Истине, Едино.

В Японии традиция забвения себя сиюминутного ради познания себя истинного, своей изначальной природы имеет глубокие корни и уходит к истокам синто-буддийско-даосских учений и верований. «Доведи себя до высшей пустоты, сохраняй полный покой, и все будет само собой совершаться», — говорил Лаоцзы («Даодэцин», 16). Ему вторил Чжуанцзы: «Предаться недеянию, и вещи будут сами собой развиваться... слейся в великом единении с самосушим эфиром. Освободи сердце и разум, стань абсолютно спокоен, и каждый из тьмы существ станет самим собой». То же в буддизме — идея анатмана: узнаешь себя, когда забудешь себя. Говоря словами чаньского поэта Сэн Цаня (яп. Сосан, ум. в 606 г.), «совершенный путь подобен бездне, где ни прибавить, ни убавить. Лишь оттого, что выбираем, теряем главное. Не привязывайтесь ни к чему внешнему и не живите во внутренней пустоте. Когда ум покоится в единстве, двойственность сама собой исчезает».

Рикю следовал своему пути, который все дальше уводил его от Хидэёси. И бывала ли прочной связь диктатора и мастера? Рано или поздно их пути расходятся. С этим трудно примириться властителю. Рикю следовал *ваби*, Хидэёси пренебрег простотой, соблазнился роскошью. Чайная комната по его вкусу была отделана золотом, золотым блеском сияла и чайная утварь. Естественно, это огорчало Рикю, постигшего смысл простоты. И уже поэтому мастер не мог не раздражать Хидэёси. Поверив наговорам или сделав вид, что поверил, Хидэёси решил избавиться от старого мастера, невзирая на его прежние заслуги, и повелел совершить *харакори*.

Семидесятилетний Рикю остался верен себе и сделал харакири по всем правилам ритуала. На последнюю в его жизни церемонию собралось немало друзей и почитателей. Гости сидели в молчании. Свиток, висевший в нише, написанный древним монахом, напоминал о быстротечности жизни. В котелке тихо булькала вода, и едва доносились печальные голоса цикад, тоскующих об ушедшем лете. Вошел Рикю. Они молча выпили чаю. Рикю преподнес каждому прощальный подарок. Сдерживая слезы, гости удалились. Остался лишь один, самый близкий. Рикю снял с себя облачение чайного мастера и положил аккуратно рядом, на татами. Вынув меч, произнес прощальную танку:

Семь по десять  
Человеческой жизни!  
Рикикикатацу!\*  
Этим священным мечом  
Убиваю будд и патриархов!

И отошел в мир иной.

Когда представляешь себе мастера, совершающего харакири, становятся яснее слова дзэнского поэта Иккю (1394—1481), глубоко волновавшие Кавабата. Он хранил у себя свиток (*какэмоно*), написанный самим Иккю: «Легко войти в мир будды, нелегко войти в мир дьявола». Эти слова не дают мне покоя. Я их тоже порой надписываю. Их можно понимать по-разному. Возможно, их смысл безграничен. Но когда вслед за словами «Легко войти в мир будды» читаешь «нелегко войти в мир дьявола», Иккю входит в душу своей дзэнской сущностью.

Здесь есть над чем задуматься. Для нас, быть может, это звучит странно. А зачем, собственно, входить в мир дьявола? Слова становятся понятнее, когда узнаешь, кому они принадлежат. Иккю — незаконнорожденный сын императора, монах, славившийся своими эксцентричными поступками (само по себе парадоксально), общительный, когда хотел, беспокойный. Прошел через «Великое сомнение» и остался жив. Хотел покончить с собой, броситься в озеро Бива, но его спасли. Свои стихи собрал в сборник, который назвал «Безумное облако», так же величал и себя. «Безумное облако» — свободно поневоле, не имеет опоры, кто знает, куда гонимо оно ветрами. Кавабата считает, что Иккю нашел собственный путь к свободе. Он не следовал монастырским правилам, заповедям дзэн: ел рыбу, пил вино, навещал женщин. Кавабата хочет понять настрой его души: быть может, в то смутное время междоусобных войн и падения нравов Иккю хотел возродить человеческие отношения, вернуть доверие к естественности? Иккю говорил о том, что все не отвечающее воле и разуму обычных людей не отвечает человеческим законам и закону Будды.

---

\* «Рикикикатацу» — слова не имеют смысла, это дзэнский прием: внезапным выкриком «хэ», «кацу» активизировать психику. Семидесятилетнему Рикю, конечно, было непросто собрать мгновенно энергию для резкого движения руки.

Кавабата не раз возвращается к этой мысли, она действительно запала ему в душу: «В конечном счете и для людей искусства, ищущих истину, добро и красоту, искушение, скрытое в словах „нелегко войти в мир дьявола“, в страхе ли, в молитве, в скрытой или явной форме, но присутствует неизбежно, как судьба. Без „мира дьявола“ нет „мира будды“. Войти в „мир дьявола“ труднее. Слабым духом это не под силу». В памяти писателя всплывают слова чаньского мастера IX в. Линьцзи (яп. Риндзай): «Встретишь будду, убей будду. Встретишь патриарха, убей патриарха». Эти слова стали девизом искавших свой путь в дзэн. Разве не та же мысль озарила сознание Рикю и придала ему силы в последний момент? Не должно приверженцу дзэн привязываться к чему-то, узы лишают его свободы, становясь препятствием на пути к конечной цели — пробуждению сознания. «Встретишь будду, убей будду» — нужно решиться пожертвовать всем, даже самым дорогим, священным. И Рикю принес в жертву все цветы любимого сада, а потом — жизнь.

Но все есть Одно, все ответы скрыты в душе человека. Не нужно никуда идти и никого убивать. Возможна лишь одна победа — над самим собой, изгнание дьявола и очищение сознания от зла неведения (*авидьи*), источника всех бед и пороков. Победить себя может лишь сам человек — усилиями собственного духа, хотя труднее всего увидеть дьявола в себе. Легче иметь дело с видимым врагом, чем с невидимым.

(И опять возникает ассоциация — на сей раз с «Исповедью» Августина: «Я стараюсь понять слышанное мною, а именно, что воля, свободная в своем решении, является причиной того, что мы творим зло... Откуда сам дьявол? Если же и сам он по извращенной воле своей из доброго ангела превратился в дьявола, то откуда в нем эта злая воля, сделавшая его дьяволом, когда он, ангел совершенный, создан был благим создателем?.. Где же зло и откуда и как вползло оно сюда? В чем его корень и его семя? Или его вообще нет? Почему же мы боимся и остерегаемся того, чего нет? А если боимся впустую, то, конечно, сам страх есть зло, ибо он напрасно гонит нас и терзает наше сердце, — зло тем большее, что бояться нечего, а мы все-таки боимся».)

Увидеть дьявола в себе, не утрашиться единоборства и одержать победу, не отступить — это действительно не для каждого: слабым духом это не под силу. Преодолеть искус «Великого сомнения» и не пасть духом, выкорчевать злое без остатка, или умереть — иного выбора нет. Это доступно лишь тому, кто идет путем *дзирики* — полагается на собственную силу. Только сам можешь уничтожить — не себя, но ложное в себе, свои пристрастия, комплексы, свое эго, псевдоличность, маску, которая часто срастается с истинным лицом.

Этот путь понимают порой превратно: чтобы стать буддой, просветленным, не надо убивать в себе человека, надо лишь сдернуть маску и обнажить истину. Всякое насилие противно природе

будды. Нирвана приходит сама, и всякое насилие лишь прерывает путь к спасению: невозможно заставить цветок зацвести, раскрыв лепестки бутона. Цель не оправдывает средства, поскольку средства (путь) и есть сама цель. Неправедным путем не приходят к праведности. «Все вещи порочны, когда ум порочен, и все вещи чисты, когда ум чист», — сказано в «Вималакиртинирдеша-сутре» (которую также упоминает Кавабата в своей речи). Значит, очищая сознание, очищаешь все вокруг. В этом цель любого духовного пути — изгнание порока, неведения, его источника, только пути выбирают разные. В дзэн существует немало методов, приемов воздействия на психику: в полной искренности очистить сознание. Нужно было очень верить в изначально светлую природу сущего, чтобы следовать этому.

Но в жизни все сложнее, чем в теории. Знаток японского искусства, Мамото Уэда, размышляя над участью дзэнских мастеров той эпохи, приходит к выводу, что чайная церемония лежит на тонкой грани человеческого и надчеловеческого мира. По сути, она является попыткой уподобить жизнь искусству, попыткой безнадежной. Уйдя в сферу искусства, человек может преодолеть свое социальное «я», полагает ученый, но не природное. Стиль *ваби*, хотя и подразумевает красоту отрешенную, бесцветную, все же преисполнен жизни, созидательной силы. И можно ли найти полный покой, оставаясь по сю сторону жизни, уподобив действительность искусству? Это никому не удавалось: Рикю умер трагической смертью, повинувшись приказу бывшего почитателя. На долю мастера Содзи выпали пытки и мучительная смерть. Мастера чайной церемонии не могли пренебрегать жизнью во имя искусства — прежде всего потому, что их искусство и было самой жизнью. В доказательство Мамото Уэда приводит стихи самого Рикю:

Я думал, знаю —  
Превратна жизнь  
В этом мире печали.  
И все же затерялся  
В тумане сомнений.

После развития этой темы мысли Кавабата неожиданно меняют направление. Ему вспоминаются слова сторонника «мягкого» пути в дзэн — Догэна (1200—1253): «Разве не в шуме бамбука путь к просветлению? Разве не в цветении сакуры озарение души?» Прославленный мастер икэбана Икэнобо Сэньо (1532—1554) говорил в «Тайных речениях»: «Горсть воды или небольшое дерево могут вызвать в памяти громады гор и полноводье рек. В одно мгновение можно пережить таинства бесчисленных превращений». Кавабата переходит к описанию японских садов, дарующих равновесие духа. Те самые знаменитые сады камней, которые переносят в иное пространство, когда на них смотришь. Можно оказаться среди гор и увидеть стремительные реки или бьющиеся о скалы волны океана. Завершает свою речь Кавабата слова-

ми: «Сезонные стихи Догэна „Изначальный образ”, воспевающие красоту четырех времен года, и есть дзэн». Он имел в виду стихи Догэна:

Цветы — весной,  
Кукушка — летом.  
Осенью — луна.  
Чистый и холодный снег —  
Зимой.

«И если вы подумаете,— заключает писатель,— что в стихах Догэна о четырех временах года — весне, лете, осени, зиме — всего лишь привычные, избитые, надоевшие слова, безыскусно поставлены рядом, думайте! Если вы скажете, что это вовсе не стихи, говорите! Но как они похожи на предсмертную танку старого Рёкана (1758—1831):

Что останется после меня?  
Цветы — весной,  
Кукушка — в горах,  
Осенью — листья клена.

В этом стихотворении, как и у Догэна, простейшие образы, обыкновенные слова незамысловато, даже подчеркнуто просто поставлены рядом, но, воздвигаясь друг над другом, они передают сокровенную суть Японии».

Пожалуй, и в них заключено то самое *ваби*, неброское, ненавязчивое, которое, не отвлекая ум яркостью красок, дает ощутить чистый ритм Вселенной и приобщиться к нему. Образы рождаются изнутри, и, чем меньше в них внешнего, тем более внутреннего. Недаром же медитируют, глядя в одну точку или сидя перед голой стеной, как провел не один год великий Бодхидхарма (VI в.), указавший китайцам путь *дхьяны* (кит. *чань*, яп. *дзэн*).

Спрошу — ответишь.  
Не спрошу — молчишь.  
Что в душе твоей сокрыто,  
Благородный Бодхидхарма?

*Иккю*

Пять цветов притупляют зрение, пять звуков притупляют слух, пять вкусов нарушают восприимчивость, говорит Лаоцзы. На охоте от быстрой езды начинает болеть сердце. Приобретаемое с трудом богатство приносит лишь вред человеку. Поэтому мудрец ограничивается малым и не соблазняется внешним («Даодэцзин», 12). Еще одно свойство любой духовной традиции — отвращаться от внешнего и сосредоточиваться на внутреннем: чем больше внимания одному, тем меньше другому — по закону Целого.

Почему так привлекают древние храмы Руси, скажем владимирские соборы XII в.? Та самая строгая Красота, где ничего лишнего. Чем менее духа, тем более убранства — все по тому же закону Целого. Мне кажется понятной тревога Е. Н. Трубецкого, обеспокоенного упадком духовной культуры в России времен

первой мировой войны: «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой, или упасть в бездну, вырасти или в Бога, или в зверя» («Умозрение в красках», 1916, с. 53). Это было тревожное время. В предчувствии мировой катастрофы поднимали свой голос в защиту культуры и японские интеллигенты, например Окакура Какудзо, автор «Книги о чае» (1906). В первой же главе — «Чаша человечества» — он называет японский культ чая «моральной геометрией», позволявшей японцам поддерживать правильные отношения с миром, и сетует, что «европейский обыватель видит в чайной церемонии лишь одну из тысячи и одной причуд Востока, проявление его чужаковатости и ребячества. Он смотрел на Японию как на варварскую страну, в то время как она предавалась сугубо мирным искусствам. Но он стал называть ее цивилизованной после того, как она устроила кровавую бойню на полях Маньчжурии. В последнее время много говорят о самурайском кодексе (*бусидо*), называя его Искусством Смерти, приучившем наших солдат умирать без страха, но никому и в голову не приходит обратить внимание на „путь чая“, который представляет наше Искусство Жизни. Уж пусть мы останемся варварами, если признание нашей цивилизованности зависит от безумного прославления войны... Давайте же меньше упражняться в эпиграммах и станем терпимее относиться друг к другу во имя взаимного же интереса. Мы долго развивались разными путями, но нет причин не дополнять нам друг друга». Коли так получилось, что, говоря о цветке в сунской вазе, я пришла к искусству чая — Искусству Жизни, то и закончу словами самого Окакура: «Не странно ли, что человечество так редко встречается за чашкой чаю?!»

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Сумиэ* — картина тушью.

<sup>2</sup> О характере жанра можно судить по прекрасному переводу В. Марковой «Записок у изголовья» Сэй-Сёнагон: «Буду писать обо всем, что в голову придет, даже о странном и неприятном».

<sup>3</sup> Представитель школы *сингаку* (учение о сердце) в Японии XVII—XVIII вв.

<sup>4</sup> Тоётоми Хидэёси (1536—1598) — правитель Японии, получивший титул «канцлера» (*кампаку*).



Е. В. Завадская

## ИХЭЮАНЬ — САД, ТВОРЯЩИЙ ГАРМОНИЮ

Летний императорский дворец — парк Ихэюань расположен в северо-западной части современного Пекина и в 15 километрах от Западных ворот старого города. Этот ансамбль вошел в историю мировой садово-парковой архитектуры как один из величайших шедевров наряду с Версалем и Царским Селом. В Китае «пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусства — не архитекторами и не садоводами», — пишет Н. Певзнер. Китайский мастер рассматривал сад не как естественный пейзаж, а как произведение искусства, использующего конкретные формы в качестве своего материала. Пейзажные сады в Китае — это регулярные парки, выстроенные по особым, почти математически точным законам. Архитектурность и живописность не противостоят друг другу, как это было долгие столетия в садово-парковом искусстве Европы, а сплетаются воедино в ансамбле китайского парка.

Парк Ихэюань впитал в себя все основные традиции китайского садово-паркового искусства. Художественный образ Ихэюаня в целом, его структура и семантика могут быть восприняты и осознаны лишь в контексте китайской духовной культуры, которая предопределила основные черты этого памятника, его поэтику и «поэзию» (по определению Д. С. Лихачева).

Символистическая семантика Ихэюаня очень сложна, в ней получили образное воплощение самые разные пласты китайской духовной традиции: мифологические и фольклорные образы, поэтические реминисценции и аллюзии на классические философские тексты и художественную прозу, древняя натурфилософия и три основных философско-религиозных учения (*сань цзяо*) — конфуцианство, даосизм и буддизм.

Непроста история создания парка: его начали строить в XII в., в основном облик Ихэюаня определился в XVIII в., хотя отдельные элементы архитектурного решения датируются началом нашего столетия. Трагична судьба его: несколько раз памятник подвергался значительным разрушениям. Огромно его влияние на европейскую культуру: Ихэюань служил образцом для крупнейших мастеров Англии, Франции и России, создавших



Летний дворец

новую форму нерегулярного, естественного сада — так называемого «англо-китайского».

Образ традиционного китайского сада предстал в произведениях двух крупнейших западных писателей нашего века: в «Игре в бисер» Г. Гессе и в рассказе Х. Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок». Если у Гессе китайский сад — это образ идеального мира, то у Борхеса — идеального сознания. И в реальной истории садового искусства в Китае парк (или сад) выступал в той или другой роли, а порой, как, например, в Ихэюане, стал воплощением их обеих.

Парк Ихэюань включает два основных формообразующих начала, воплощающие силы Неба — это гора Ваньшоушань (Гора долголетия) и силы Земли — озеро Куньминху (Озеро, подобное сиянию). Общая площадь парка — около 270 га. Гора Ваньшоушань, расположенная в северной части, занимает одну треть всей площади, а лежащее к югу от нее озеро Куньминху — две трети. Таким образом, согласно китайской геомантии (*фэншуй* — букв. «ветер и поток»), основанной главным образом на триграммах и гексаграммах «Ицзина» («Книги перемен»), доминирует в Ихэюане женское начало — *инь*. Он соответствует двум триграммам: *гэнь* (гора) и *чжэнь* (гром), в зависимости от того, какое начало — *ян* (в триграмме *гэнь*) или *инь* (в триграмме *чжэнь*) — становится основой. Важно помнить, что стороны света в традиционной китайской картографии располагаются в зеркальном порядке: север — внизу, а юг — вверху; север

ассоциируется с триграммой *кунь*, воплощающей силы *инь* (Земли), а юг — с триграммой *цян*, с силами *ян* (Небо).

В Ихэюане, словно на старинной китайской карте, на рельефной северной стороне находится идеальный образ юга — гора, символизирующая мужское начало *ян*, а на юге — абсолютное начало *инь*, воплощенное стихией воды — озером.

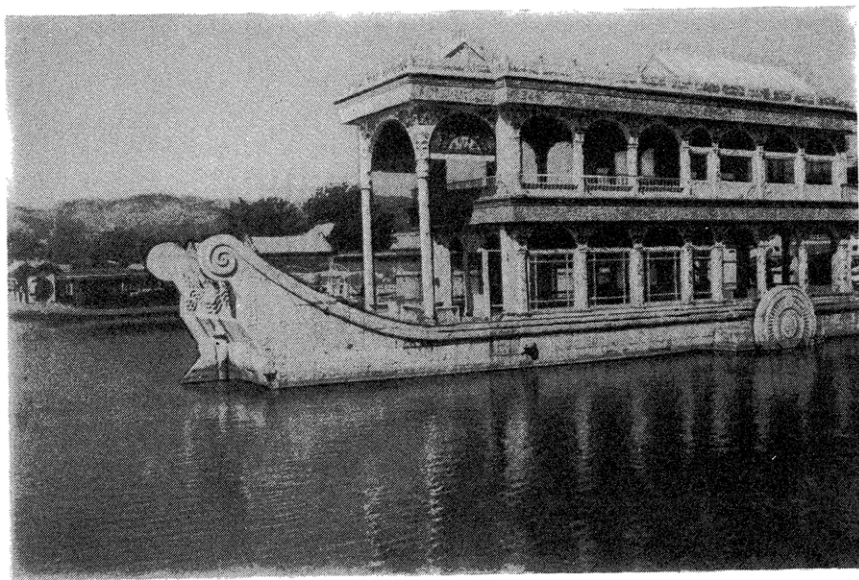
Еще в середине XII в. (в 1153 г.) цзиньский император Вань Яньлян, строя новую столицу — Яньцзин (будущий Пекин), повелел создать загородный дворец на «Золотой горе» (Цзиньшань сингуан) — так в те времена называлась Ваньшоушань. В период Юань (1279—1368) «Золотую гору» стали называть весьма поэтически — Водоемная гора (Вэньшань), а озеро — Вэньшаньбо. Чиновник Го Шоуцзин, руководивший ирригацией в этот период, соединил озеро с горными речками и таким образом превратил его в крупный водоем, который играл важную роль как в водоснабжении столицы, так и в сообщении водным путем с окрестностями. В период Мин (1368—1644) на горе Ваньшоушань были воздвигнуты Храм святого благоденствия (Юаньцзинсы) и загородный дворец. Местность была вновь переименована — стала называться Парк красивых гор (Хаошаньюань), и озеру также давались новые названия: Дахубо (Большое озеро), Сихай (Западное море), Сиху (Западное озеро) и т. п.

Цинский император Цяньлун, который правил с 1736 по 1795 г., в честь дня рождения своей матери дал горе имя Ваньшоушань (Гора долголетия), а озеро назвал Куньминху (Озеро, подобное сиянию), а весь парк — Цзиньюань (Парк чистой водяной зыби).

Гора и озеро, которые в течение нескольких столетий украшались самыми разнообразными способами, при Цяньлуэ достигли вершины своего великолепия: были выстроены важнейшие храмы, созданы многие садики, посажены редкие деревья, привезены красивые камни. В 1860 г. парк сильно пострадал во время вторжения в Китай англо-французской армии, но в 1888 г. вдовствующая императрица Цыси повелела реставрировать весь ансамбль, отпустив на это огромные средства. После обновления ансамбля он был назван Ихэюань — Сад, творящий гармонию. Но увы, уже в 1900 г. Ихэюань вновь сильно пострадал от объединенных войск восьми держав и постепенно пришел в упадок. Лишь после освобождения, с 1949 г., в КНР, этот удивительный памятник садово-парковой архитектуры обрел свой прежний облик.

В сложный архитектурный ансамбль парка Ихэюань входит тридцать шесть рукотворных элементов (это число — результат умножения 4 на 9: первое четное число является символом Земли и женского, темного начала *инь*, второе — нечетное, олицетворяет силы Неба и мужское, солнечное начало *ян*).

Восточные ворота парка (Дунгунмэнь) считаются главным входом. Войдя через них в парк, посетители огибают Дворец



Мраморная ладья

гуманности и долголетия (Жэньшоудянь) и оказываются в первом саду. Парковый ансамбль Ихэюаня представляет собой «сады в саду» (по аналогии с известными изделиями китайских резчиков из слоновой кости, так называемыми «шарами в шаре»). Этот сад, именуемый Садам благодеяния и мира (Дэхэюань), был центром театральных представлений при императорском дворе во время правления Цяньлуна (XVIII в.). Затем, углубляясь все дальше на запад, проходишь павильоны, живописно расположенные на берегу озера, — это Зал магнолий (Юйланьтан) и Зал веселья и долголетия (Лэшюутан), в них размещены выставки живописи, каллиграфии и произведений прикладного искусства. У дальнего, западного берега озера виден Мраморный корабль (Цинъянфан), сверкающий белизной. Все выражает чистоту и покой, среди густой растительности журчат прозрачные ручьи и вьются тропки. По ним, прислушиваясь к нарастающему звуку колокольчиков, приближаешься к фарфоровой пагоде — Дабаота (Пагоде многих сокровищ), украшенной глазурованной черепицей и колокольчиками, звенящими на ветру. В восточном углу северного склона Ваньшоушань находится еще один сад — Сицзююань (Сад забав), представляющий собой небольшой живописный садик в южнокитайском стиле. В нем есть лотосовый прудик, павильон на воде, извилистая галерея, его также часто называют «садом в саду». Прообразом для него послужил знаменитый сад Цзичаньюань, расположенный на горе Хойшань в городе Уси. В общих планах китайских садов нередко уга-

дывается рисунок иероглифа *юань* (сад, парк). Так, например, «сад в саду» — Сад развлечений в Ихэюане выстроен согласно каллиграфии этого письменного знака.

Архитектурный ансамбль, расположенный на обращенном к озеру склоне горы Ваньшоушань,— лучший во всем парке. От великолепной торжественной арки Пайфан, стоящей на самом берегу озера, начинается извилистый путь вверх, который проходит через Храм заоблачных высей (Пайюаньдянь) и Храм сияния добродетели (Дэхойдянь) к вершине горы, на которой расположены главные буддийские святилища — Храм благоухания Будды (Фосянгэ) и Храм достижения мудрости (Чжигхойхай). Отсюда открывается панорама всего парка Ихэюань: прежде всего видно огромное жемчужное зеркало озера Куньминху, на берегу которого, переливаясь ярким многоцветием, изгибается Чанлан (Длинная галерея). Южная часть Ихэюаня — необъятный водный простор — озеро, на котором рассеяно несколько островов. На том, что находится в центре озера, расположен ряд архитектурных памятников, важнейшие из них — Кумирня царя драконов (Лунванмяо) и Зал скромности (Ханьсюйтан) — придают острову сказочный характер.

Знаменитый беломраморный мост с семнадцатью пролетами (Шицикунцяо) соединяет южный конец дамбы с Кумирней царя драконов. Балюстрада моста украшена скульптурными изображениями львов (*шицза*) — так называемыми «собаками Будды» — популярным образом народной мифологии буддийского толка. Вдоль дамбы также расположено несколько беседок, самая примечательная из них — Беседка познания весны (Чжичуньтин). Западную дамбу украшает мост Юйдайцяо (Нефритовый пояс), его очень высокий пролет, отражаясь в воде, образует поразительный по красоте овал. Образцом для Юйдайцяо послужил один из шести мостов, расположенных на озере Сиху в Ханчжоу и считающихся красивейшими в Китае.

Пройдя павильон и беседки у дамбы, оказываешься у входа в галерею Чанлан (Длинную галерею), которая протянулась, причудливо изгибаясь, на 728 метров. Начинается она на востоке Воротами жажущих [увидеть] луну (Яоюэмэнь) и завершается на западе Беседкой надписей на камне (Шивэньтин).

В галерее Чанлан 273 пролета, она тянется зигзагами по берегу озера Куньминху, связывая друг с другом павильоны и беседки, расположенные у подножия Ваньшоушань. Ярко-красные колонны, сине-зеленые краски орнамента, украшающего резные балки перекрытия, дополняются расписными панелями с изображениями пейзажей, жанровых сцен, иллюстрирующих классическую китайскую прозу, и с великолепной каллиграфией кисти Цяньлуна. Между пролетами размещены резные беседки (*тин*), где можно отдохнуть, утолить жажду. С древности в Китае существовало предписание, согласно которому на каждой десятой ли (примерно через пять с половиной километров) строили

беседку (*тин*). В те времена слово *тин* обозначало домик, иногда из двух-трех комнат, где путник мог отдохнуть.

Декоративные камни, представляющие своеобразную абстрактную скульптуру, специально доставлялись в парки, их привозили чаще всего из предместья Кайфэна, с горы Гэньюэшань. Эти причудливой формы камни нередко имели, как и рукотворные элементы парков, названия, например Лазоревые облака, Божественный гриб линчжи, Святая гора Тайшань и т. п. Редкое грибовидное растение *линчжи* (божественный гриб), формой своей похожей на очертания облака, воздействовало на характер орнаментики и на общий абрис камней в классическом китайском парке.

Пантеистическое видение природы, припадание к истокам, к началу — к естественности и древности привносят в облик парка архаизирующие элементы, патину старины.

В структуре Ихэюаня есть ряд образов, которые служат олицетворением первобытных, стихийных сил природы, — это хаотичные нагромождения камней причудливой формы, естественно обработанных ветром и водой. В их тяжеловесной и своеобразной красоте есть что-то от менгиров Стоунхейнджа, похожих на фантастический каменный лес.

Подобно античному Пану, чей дух пронизывает все живое, легендарный китайский первопредок, великан Паньгу, растворился в природе: «Вздых при его кончине сделался ветром и облаками, голос — громом, левый глаз — солнцем, правый — луной, туловище с четырьмя руками и ногами — четырьмя сторонами света и пятью знаменитыми горами, кровь — реками, жилы — дорогами, плоть — почвой, волосы на голове и усы — звездами на небосклоне, кожа и волосы на теле — травами, цветами и деревьями, зубы, кости, костный мозг и т. п. — блестящими металлами, крепкими камнями, сверкающим жемчугом и яшмой, и даже пот, выступивший на его теле, казалось бы совершенно бесполезный, превратился в капли дождя и росы». Абсолютное тело Будды (*дхармакайя*) также разлито в природе, благостному аромату дхармакайи посвящено главное святилище парка Ихэюань — Храм Фосянгэ.

Следующий уровень в художественном образе Ихэюаня связан с воспроизведением акта творения, рождением порядка из хаоса, которое воплощает упорядоченность камней в циклопической кладке. В переходах от одного павильона к другому, у подножия Ваньшоушань и на острове озера Куньминху вдруг натыкаешься на такие стены, сложенные нарочито грубо, из огромных необработанных каменных глыб.

Китайский традиционный парк осознавался как картина мира, подобная живописному свитку, поэтому наиболее разработана и многообразно претворена в Ихэюане пейзажность, картинность парка. Ихэюань предстает как образ Земли с чередой времен года. Садоводы размещают растения сообразно с их цветением:

у Павильона познания весны в Новый год (в начале февраля) цветет дикая слива — мэйхуа, а затем во дворике у Зала магнолий (Юйланьтан) зацветают китайские магнолии и орхидеи — знаки весны. Пионы и лотосы символизируют богатство летнего цветения, а хризантемы возвещают приход осени. Вечнозеленый бамбук и сосна растут практически в каждом растительном ансамбле, символизируя стойкость и неподвижный центр мироздания, несгибаемость сильной личности. Темные кипарисы и можжевельниковые деревья — это знаки памяти, связи сегодняшнего дня с прошлыми столетиями.

Архитектурные решения садов и двориков при беседках и павильонах рассчитаны не столько на пребывание в них, сколько на вид из окна или дверного проема, т. е. из интерьера. Как уже отмечалось, Ихэюань в целом и каждый из его формообразующих элементов пронизывает соотношение двух универсальных начал — *инь* и *ян*: темный, затененный интерьер контрастирует с яркой освещенностью дворика, белая стена — с темными деревянными дверьми, вертикаль горы противостоит горизонтали водной глади, мягкая изогнутая линия берега Куньминху — прямым линиям в зигзагах Чанлан. Архитектура составляет существенную часть в образном решении парка Ихэюань. Храмы, кумирни, пагоды, павильон и беседки в многокрасочности своей глазурированной облицовки или росписи сверкают золотисто-желтыми или ярко-синими крышами, насыщенным красным тоном колонн. Пестрая мелкая рябь декоративных росписей на балках и кронштейнах придает всему парку праздничность, ощущение радости (*лэ*). Именно эта эстетическая категория издавна, еще с «Бесед и суждений» самого Конфуция (VI в. до н. э.), почитается как наиважнейшая. Красочные сооружения сочетаются с тишиной и покоем лесных массивов, с успокоительной гладью воды, да и в архитектурном ансамбле красочная многоголосица соединяется с одноцветной поверхностью стен, которыми обнесены весь парк и некоторые постройки. В случае плотных беленых стен (в отличие от павильонов и беседок, в которых роль стен играют резные деревянные решетки) фантазия мастеров находит воплощение в многообразии форм окон, дверей и в хитроумных узорах оконных переплетов. Окнам и дверям придают форму вазы, тыквы горлянки или цветка, оконные переплеты, ажурная резьба дверных створок образуют облачный узор. В сложный рисунок резьбы нередко вплетены изображения летучих мышей, драконов, маски таоте, обладающие благожелательной символикой, а также иероглифы со значением «долголетие», «счастье», «богатство».

Не менее изысканны в узорчатом убранстве извилистые дорожки, выложенные разноцветной галькой. Причудливость архитектурного убранства строений — от изогнутых кверху концов крыш до тончайшей резьбы по дереву на декоративных панелях, украшающих интерьеры многих павильонов, — призвана вызывать

удивление, поражать неожиданностью художественного решения. Необычайность, странность (*ци*) наряду с понятием «радость» (*лэ*) является важнейшей эстетической категорией.

Даосское начало в поэтике Ихэюаня воплощено прежде всего в мире воды озера Куньминху. Вода — образ Дао, воплощение его основных свойств; податливости, устремленности вниз, пресноты (*дань*). Знаками дань в Ихэюане выступают простая прибрежная осока, ровная беленая стена, строгая каменная стела. С буддийской символикой связаны красивейшие мраморные мосты: согласно буддизму, переход через мост, переправа на другой берег означает обретение иной жизни, преобразование или даже переход в иной мир.

Скульптурное украшение Ихэюаня очень разнообразно — это и скульптура из мрамора, и рельефная резьба на каменных балюстрадах с изображениями драконов, фениксов, львов (*ши-ца*), и бронзовые монументальные изваяния четырех священных животных: дракона, тигра, единорога и черепахи (нередко вместе со змеей). Их обычно помещают в небольших двориках-садиках, среди группы камней или на особом постаменте. В ансамбль часто включаются большие бронзовые треножки (древние или имитирующие древность), курильницы и колокола. Эти бронзовые украшения Ихэюаня сообщают парку цветовое и фактурное богатство, усиливают чувство связи с классической древностью.

И наконец, последний в перечислении, но отнюдь не по значимости элемент в художественной структуре парка Ихэюань — это великолепные надписи, изысканная каллиграфия. Надписи украшают декоративные панно в галерее Чанлан, они помещены на каждом павильоне и беседке. В них даны изысканные, поэтические названия этих строений. Особой выразительностью отличаются иероглифические знаки, выгравированные на каменных стелах. В Ихэюане самой главной является почти десятиметровая каменная стела с двумя надписями. На лицевой ее стороне написано: «Ваньшоушань, Куньминху», а на оборотной стороне: «Ваньшоушань [озере] Куньминху» («Записи о [горе] Ваньшоушань и [озере] Куньминху»). Иероглифы написаны на основе каллиграфии Цяньлуна (1751) в стиле *дачжуань* — древних печатей; при всей условности и стилизованности знаков они читаются легко, четко различаются на большом расстоянии.

Парк Ихэюань — это своеобразная архитектурная утопия, поскольку в нем запечатлелась древнейшая китайская традиция, просуществовавшая всю историю Китая, уподоблять саду (или парку) идеально устроенный мир. В Ихэюане «цитируются» знаменитые сады прошлого: озеро Куньмин из древней Чанъани, мост Нефритовый пояс из Ханчжоу, абстрактная естественная скульптура в виде огромных камней из Юньнани и т. п.

Согласно преданиям, уже легендарным правителем Хуанди был создан парк как образ идеального мира. Духовно преобразующая роль отводилась драконам, которые, по легенде, обитали



в этом парке и, играя божественной жемчужиной, олицетворяющей двуединство сил *инь* и *ян*, творили гармонию Вселенной. Его наследники — Яо и Шунь — также создавали парки, где жили священные животные — хранители четырех сторон света: единорог цилинь, белый тигр, сине-зеленый дракон и черепаха со змеей.

При императоре Цинь Шихуанди (III в. до н. э.) парк стал осознаваться не только как модель космоса, но и как образ Поднебесной. В парке Цинь Шихуанди в миниатюре был воссоздан ландшафт Китая — всех девяти округов, на которые он был тогда разделен, и император, не выходя из парка, управлял всей страной, ибо считалось, что модель обладала теми же свойствами, что и оригинал.

С периода Хань (II в. до н. э. — III в. н. э.) стали создаваться парки с искусственными озерами [например, императорский парк правителя Уди (II в. до н. э.) украшало озеро Куньминху]. В озерах строили модели «островов бессмертных», где выгравировывались нравоучительные сентенции. Особой популярностью пользовался следующий афоризм из «Бесед и суждений» Конфуция: «Мудрый радуется воде, человеколюбивый радуется горе» («Луньюй», VI, 21). Постепенно сады стали обретать индивидуальные черты, становились «садами сердца» (*синьюань*). В IV в. н. э. сады превратились в место для «чистых бесед», место единения друзей — достаточно вспомнить знаменитых «Семь мудрецов из Бамбуковой рощи» или группу поэтов, каллиграфов и художников, объединившихся вокруг прославленного Ван Сичжи в его мастерской — «Беседке орхидей» (Ланьтин). Позже, в период Тан и особенно в сунское время (X—XII вв.), встречи любителей мудрости на берегу Западного озера (Сиху) в Ханчжоу или в «Саду у Западного озера» известного живописца Ли Гунлина считались воплощением изысканности (*я*).

В парке Ихэюань классическая традиция садово-паркового искусства получила как непосредственное, так и опосредованное преломление: фантастические животные, «острова бессмертных», беседки вплетены в образную структуру Ихэюаня. И вместе с тем в парке Ихэюань воссоздана своя, совершенно неповторимая художественная реальность, ее отличает особая гармония, «возникшая» на асимметрии и парадоксальных сочетаниях. Тяжесть, плотность и высота горы Ваньшоушань уравниваются горизонталью и зыбкостью озера Куньминху. Форма и цвет, все элементы парка вступают в то же асимметричное равновесие, особую парадоксальную гармонию. Человеческий разум пристрастен и к усложнениям и к простоте, нас привлекают и разнообразие и повтор, мы выискиваем то, что таинственно и скрыто, но нам нравится и естественная открытость.

В структуре Ихэюаня китайские мастера стремились создать особую реальность, в которой нашла воплощение такая особенность человеческого сознания, как стремление к возвращению,

к повтору. Во времени — это *опять*, в пространстве — *там же*. Садоводы выстроили в Ихэюане модель житейских и духовных «подвигов» человека, они стремились найти ключ к управлению реальностью, повторяя ее.

В парке, предназначенном для воплощения гармонии, естественно, должна была существовать особая форма разрешения, преодоления противостояния различных сил — движения и покоя, света и тьмы, искусственности и естественности. И такой элемент в образной структуре Ихэюаня есть — это особый характер теней, отбрасываемых строениями и деревьями (тьма есть знак силы *инь*). Зыбкая тень от ивы, прозрачная тень в галерее Чанлан, легкий теневой узор от оконных переплетов создают в парке особую атмосферу единства тьмы и света, их свободного перетекания друг в друга. Пожалуй, можно сказать, что рисунок и насыщенность тени в китайских парках, особенно в парке Ихэюань, стали подлинным открытием китайских мастеров садово-паркового искусства. И это очень скоро было воспринято последователями китайских мастеров на Западе: в английских пейзажных садах стали высаживать иные, чем в регулярных парках, деревья — с пышной, «рыхлой» кроной, отбрасывающие легкую, кружевную тень.

## И. И. Шептунова

### КОЛЕСНИЦА СОЛНЦА — ХРАМ СУРЬИ В КОНАРАКЕ

Ты проходишь небо, широкое пространство,  
Меряя дни ночами,  
Озирая все создания, о Сурья.

Семь кобылиц везут тебя,  
Пламенноласого, на колеснице,  
О Сурья, бог, видящий далеко.

Взирая на высший свет,  
Восходящий из мрака,  
На Сурью, бога среди богов,  
Мы достигли высшего света.

*Ригведа, 1, 50<sup>1</sup>*

Храм Сурьи, известный иноземцам под названием «Черная пагода», был воздвигнут на берегу океана орисским правителем Нарасимхадевой I в XIII в. Почти три тысячи лет отделяют древний гимн Ригведы от одного из последних и крупнейших сооружений в честь бога Солнца. Таинства древнейшего ритуала, знания о движении светил, представления об устройстве мироздания и о человеческой жизни, накапливаясь веками, отлились в каменной формуле храма. Проникая сквозь оболочки форм и смыслов, можно добраться до самых ранних пластов культуры, когда среди хаоса криволинейных очертаний земного ландшафта человек впервые увидел идеальную форму круга на недоступном небосводе, впервые повторил ее в очертаниях сосудов, обнаружил в тесном кольце сородичей у костра. Животворное тепло солнечных лучей, палящий зной или бессолнечный мрак ночи лежат в основе первичных эмоций всех живых существ — не случайно в солярном культе сливаются воедино рациональное начало и предельный сенсуализм. Это самой природой подсказанное единство становится основой синтеза в нашем памятнике, столь же уникальном, сколь и типичном для классического искусства Индии.



Храм Сурьи в Конараке. Общий вид мукхашалы

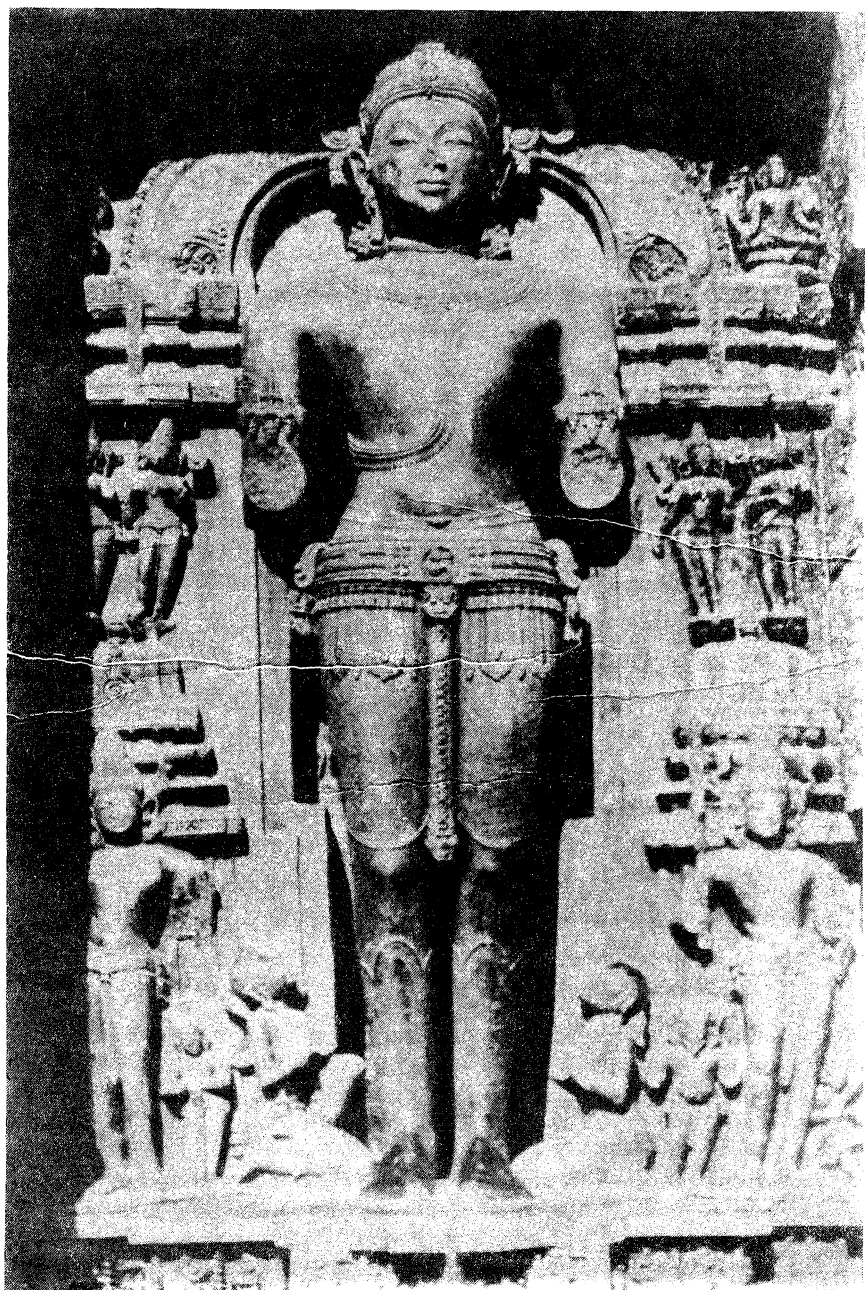
Уже сама история создания, жизни и гибели храмового комплекса в Конараке необычайно интересна. До нашего времени храм дошел разрушенным и непригодным для отправления культа. Из двух частей основного святилища сохранилась только входная, восточная. Главная часть храма — башня-шикхара — оказалась разрушенной — то ли вследствие стихийного бедствия (урагана или осадки грунта), то ли в результате мусульманских набегов середины XVI в. Одной из причин разрушения шикхары могло быть и падение огромной монолитной скульптуры льва на ее фасаде, — может быть, не без участия враждебных сил. В колофоне храмовой летописи «Байя Чакада» об этом говорится смутно, хотя и достаточно драматично: «Я слышал, что эта книга расходов



Храм Сурьи в Конараке. Деталь цоколя мукхашалы

храма Конарки была впервые написана караной [должность хрониста и казначея] из Рупаши. Есть еще одна ее копия, принадлежащая махапатре Бриндабанае Чандрапаруши из храма Пурушоттамы... Этот экземпляр был скопирован мною, махапатрой Нараяной Бхрамарабарой из Кила-Байялисбаты в 18-м году правления Махараджи Мукундадевы (1893 г. — *И. Ш.*).

Эта запись расходов была скопирована мною с разрешения настоятеля большого храма Пурушоттамы. Члены моей семьи всегда были служителями храмов Падмакешары и Гангешвари и были везде почитаемы как их караны. Когда фиринги разрушили храм, мы потеряли все. Благовония испарились, осталась лишь ветошь. Мы были удостоены этой чести в течение 28 поколений,



Храм Сурьи в Конараке. Изваяние Сурьи-Бхаскары

и дела наши записаны в этой книге. Никто не должен обладать ею. Она хранилась в нашем доме, но коллектор-сахиб конфисковал ее. После долгих поисков я нашел ее в большом храме (Пурушоттамы) и скопировал ее и поставил наш фамильный знак в виде подписи»<sup>2</sup>.

Кого именно потомок древнего рода называет здесь словом *фиринги* — европейцев или вообще чужеземцев с Запада, остается неясным, тем более что он не указывает даты бедствия. В середине XVIII в. брахман Баба Брахмачари, наставник маратхского наместника в Ориссе, посетивший святилище в Конараке, был принужден два дня добираться до него через джунгли. Он нашел его разрушенным и заросшим и попытался восстановить с группой своих проводников. Однако работа оказалась непосильной для них, и он приказал лишь забрать лучшие изваяния и перевезти их в Пури, где они были размещены в храмах Пурушоттамы (Джаганнатха), Ханумана и Гундики.

В своей записи о путешествии к храму Солнца Баба Брахмачари высказывает удивление тем, что самый большой из орисских храмов находился вдали от больших селений и в его время, и в эпоху создания памятника. Тем не менее к храму Солнца продолжали совершаться паломничества, притом из достаточно отдаленных мест, и после того, как он был разрушен. Толпы людей стекались сюда, чтобы провести только одну ночь и встретить восход седьмого дня светлой половины месяца (т. е. до полнолуния) магх (конец января — начало февраля). Этот день — праздник Парамасаура (Высшего Сурьи) — отмечался задолго до строительства здесь храма, и сама эта местность, видимо, издавна почиталась священной, связанной с культом Солнца.

В самих названиях ее — «Кона-арка» (Край солнечного света), «Арка-кшетра» (Поле солнечного света), «Падма-кшетра» (Поле лотоса — растения, связанного с символикой солярного культа) — отразились представления о ней как о священной земле Солнца. Песчаный берег Бенгальского залива здесь обращен на юго-восток, в сторону восходящего светила, что во многом объясняет сложившийся обычай встречи утреннего солнца, поднимающегося из-за идеальной линии горизонта и словно из вод мирового океана — первостихии в индийской космогонии. Известно, что уже в IX в. орисский раджа Пурандара Кешари совершал пуджу в честь Сурьи на Арка-кшетре.

В XII в. в Ориссе утверждается у власти династия Ганга. Принадлежащий к этому роду раджа Нарасимхадева I (1238—1264) еще в юности, до восшествия на престол, прославился на военном поприще, а в зрелом возрасте — на государственном: при нем орисское княжество настолько укрепилось, что оказалось способным противостоять мусульманским вторжениям до середины XVI в. Орисская летопись «Мадалапанджи» сообщает, что в первом же военном походе восемнадцатилетний

наследник престола проявил себя как талантливый полководец и захватил большую добычу. По словам хрониста, мать юного раджи подвигла его на строительство большого храма, куда пошли не только средства, добытые в походе, но и дань вассальных князей, и дарения сановитых родственников молодого царя; строительство храма продолжалось восемнадцать лет. Летопись сообщает мотивы, которые царица приводит сыну, советуя построить храм: «В Чакра-кшетре (Бхубанешвар) есть святилище Экамра-деула (храм Лингараджа), в Шанкха-кшетре твой отец (Анангабхима II) построил большой храм Пурушоттамы (храм Джаянатха в Пури), в Гада-кшетре есть храм Вираджа (храм Деви в Джайпуре), и только Падма-кшетра остается без достойного святилища. Там ты построишь большой храм»<sup>3</sup>.

Интересно, что махарани называет не населенные пункты, а кшетры — земли, охраняемые богами-покровителями, отчего создается образ некоей сакральной географии, вероятно менявшейся с течением времени, но гораздо медленнее зыбких государственных границ средневековья и, вероятно, хорошо известной на всей территории Индостана. Каждый из названных храмов-шикхар становился как бы вертикальной осью своего поля-кшетры, его сакральным центром. На распаханых полях Декана и сейчас можно видеть небольшие храмы-лингамы — упрощенный вариант шикхары. Их положение — среди пашни, и притом так, что в пределах видимого горизонта (своего рода кшетры данной общины) непременно находится один такой храм, указывает на связанную с ним символику плодородия: лингам представляет мужское начало, пашня же является его женским дополнением (йони). В то же время такой храм «поддерживает» небосвод над кшетрой общины, выполняя свои космические функции. Интересно, что при закладке храма для него всегда выбирается «хорошая земля», т. е. такая, на которой хорошо прорастает зерно, и обряд пробного засева земли предшествует строительству.

Не представлял исключения и храм Сурьи на Падма-кшетре, выстроенный Нарасимхой, что нашло отражение и в названии храма — Падмакешара (Пестик лотоса). Таким образом, мы встречаемся здесь с первым элементом синтеза, его наиболее общей формой — единством ландшафта и храма, сакральной земли и ее центра, вокруг которого будут собираться более сложные компоненты синтеза.

Насколько важным было помещение в сакральном центре Падма-кшетры ее вертикальной оси — Падмакешары говорит и то, что храм был удален не только от городов Ориссы (возможно, здесь была раньше священная роща Сурьи — тапована), но и от источников строительного материала. Поэтому на месте строительства пришлось раскинуть лагерь для многочисленных рабочих, а камень (черный гранит и базальт, песчаник разных оттенков, кварцит и т. д.) — привозить водным путем и по суше из трех достаточно отдаленных каменоломен.



Сооружение храма правителем средневековья было равносильно древнейшему обряду утверждения царского могущества — ашвамедхе. Подчинив соседей, Нарасимхадева собирает средства для колоссального строительства, которое, в свою очередь, должно было гарантировать милость богов и процветание государства. Ашвамедха, ведийский обряд жертвоприношения коня — одного из символов солнца, имел и космическую и социальную символику. Свободно отпущенный конь бродил в течение года (одного оборота солнца) по соседним землям в сопровождении царского войска. Жители «пройденных» конем земель должны были подчиняться его хозяину, после чего совершалось заклятие солнцеконя в присутствии подданных и гостей из разных государств. Жертва коня обеспечивала неизбежность мироздания, его ритма, причем части тела животного связывались с частями вселенной и космическими силами. Возводя храм богу Солнца, Нарасимхадева наследует древнейшую традицию освящения царской власти. Сооружение храма началось в «благоприятный» пятый год правления раджи (1240—1241).

Вот как повествует об этом автор хроники Падмакешары, аккуратно заносивший в пальмовую книгу ежедневные события и расходы: «Вот запись расходов на строительство храма Падмакешары в Конарке. Благословение! Вирашри Гаджапати Навакоти, Карната Уткала Варгешвара, Бхутабхайрава Прабала Пратипи (титулы Нарасимхадевы, включающие его эпитеты как властелина, победителя, устрашителя злых сил, великого защитника и т. д.), Махашрама Нарасимхадева к концу пятого года своего победного, блистательного правления повелел, чтобы храм в образе колесницы был выстроен для Парамасурьядевы (бога Высшего солнца) на земле Арка-кшетры. Когда махашрама достиг лагеря Ланкапады в сопровождении 24 придворных и 8 самантов (вассальных князей), семь сотен шильпинов (скульпторов) и семь сотен кузнецов были собраны для начала строительства. В их присутствии верховный жрец храма Бхубанешвара Бхуванамохана-пурохита совершил обряд мангаларопана. Он взял освященную ткань из [храма] Шри Пурушоттамы и передал ее махашраме для [церемонии] прасады.

Затем махашрама разделил шильпинов на три группы. Главе каждой из групп он дал по куску ткани согласно их назначению. Махашрама вручил ткань махапатре Шадашиве Самантарайе и назначил его сутрадхарой (здесь — главным архитектором). Сутрадхара простерся перед махашрамой.

Сутрадхара назначил махапатру Гадеи главным строителем и начальником снабжения, махапатру Видъядхару — главой скульпторов, махапатру Айнбху — главой каменщиков, Радживамахарана был назначен ответственным за строительство лесов, Бинду-махарана — начальником штукатуров, Пурья-махапатра — начальником кузнецов. Таковы были, включая сутрадхару, семь назначений.

После этого распределения одежд [назначений] махашрама утвердил Далабахеру из Рупасагары начальником лагеря, а Харичандану Бхрамарабару из Кила-Байалисбати назначил на должность караны. Сделав все эти назначения, махашрама удалился в Биданаси. А я согласно моему назначению веду эти записи»<sup>4</sup> — так скромно завершает хронику первого дня строительства карана Харичандана, первый из 28 каран рода Бхрамарабары.

Заметим, что в церемонии строго соблюдается числовая символика календарного цикла. 24 пакши (половины месяца); 7 дней недели, 8 сторон света (дика) — главных и промежуточных. Не менее важным было соблюсти и завершающий сооружение обряд — установку главного изображения бога, о чем через 18 лет после начала строительства сообщает хроника:

«Хранитель царской печати [мудалакарана] объявил: Нарасимхадева [далее — перечисление титулов] для воздвижения храма Меру-Кайласа, любимого Сурьей, коронованным лучами и славным в трех мирах, истратил золота, добытого силой своего оружия, в тысячу раз больше веса своего тела и неисчислимо количество мер зерна. В славное время его победного и процветающего правления образ Махабхаскары был установлен в седьмой день светлой половины месяца магх, при расположении планет в доме „Чандра-брахма“, в год 1179 эры шака (1258.— *И. Ш.*)».<sup>5</sup>

Таким образом, строительство храма — великое царское жертвоприношение — завершилось освящением статуи Сурьи в образе Махабхаскары (Великого сияния) в традиционный день праздника Парамасауры. Начало и конец строительства смыкаются в одной точке — центре сакрального плана, «бинду», откуда при помощи колышка и мерной веревки-сутры сутрадхара начал разметку плана на земле и в котором затем завершается последний акт великого жертвоприношения, замыкая в круговом движении обряд строительства и открывая цикл богослужений, в ритуале которых также размечены пространственные и временные точки солнечного круговорота. Нелишне заметить здесь, что в акте «строительного жертвоприношения» были зашифрованы и символические «жертвоприношения тела» главных создателей храма: пожертвованное на храм золото по весукратно весу тела царя, а модулем здания служил «локоть» (хаста), соответствовавший реальным размерам «локтя» сутрадхары данного храма. Кроме того, легенда о создании храма рассказывает о сыне сутрадхары, пожертвовавшем жизнью при завершении строительства»<sup>6</sup>.

\* \* \*

В 1610 г. орисский раджа Пурушоттамадева распорядился снять копии с проектов трех храмов — Лингараджа в Бхубанешваре, Джаяганнатха в Пури и Падмакешары в Конараке.

Благодаря этому сохранился манускрипт, содержащий все чертежи и замечания сутрадхары по исполнению храма — от общего плана до прорисовок отдельных скульптурных композиций, профилей пилястр и карнизов с указанием пропорциональных отношений и способов построения плана на земле, а также возведения стен и перекрытий из расчета по модулю основания здания.

Наиболее интересная часть его — первые листы, на которых последовательно вычерчены: (1) профиль храма Падмакешары и прилегающих к нему площади и театра по оси восток—запад; (2) архитектурный план этих же сооружений, точно соотносенный с профилем, и, наконец, (3) сакральный план — сочетание янтр, точно соотносенных с архитектурным планом. Согласно тексту «Шильпасарини», храм в Конараке принадлежит к типу Махапрашаста панчаратха прасада (пятичастного храма) и представляет собой полуторакратное увеличение модели «махакайласа прасада», по которой построен храм Лингараджа в Бхубанешваре. Пять частей храма Падмакешары представляют собой: (1) мукхашала — передний зал, расположенный с востока и перекрытый четырехскатной трехъярусной «крышей»; (2) шикхара — башнеобразная часть центрального святилища, поднимающаяся над гарбхагрихой-целлой (букв. «дом зародыша», «спальня»), в которой помещалась главная статуя бога, и (3, 4, 5) — три окружающие шикхару небольшие башенки, нишашикхары, с юга, с запада и с севера. Таким образом, главное святилище оказывается окруженным, включая входную часть мукхашалы, четырьмя приделами, посвященными четырем стражам стран света — дикапалам и вместе с тем четырем ипостасям солнечного бога — в зените и надире, на востоке и на западе.

На одной оси с центром гарбхагрихи, с востока, на площади перед храмом находилась колонна — Аруна-стамбха, посвященная утренней заре, а за нею — квадратное в плане и повторяющее силуэт мукхашалы здание театра — нат-мандир. В храме Лингараджа части здания были сгруппированы иначе: между входным залом и шикхарой располагались еще два перекрытых зала-мандапа, причем все составляющие части здания имели квадратный план и изолированные пирамидальные перекрытия, как и в других орисских храмах. Нанизанные на западно-восточную ось залы здесь соединены вместе. Силуэт большего по размеру храма Падмакешары был облегчен за счет «паузы» площади, через которую пирамидальная крыша мукхашалы «рифмовалась» с подобным ей контуром перекрытий театра (при этом в отличие от сплошного массива мукхашалы здание нат-мандира опять же облегчено просветами между пилонами второго яруса), а мощная вертикаль шикхары повторялась в изящном акценте Аруна-стамбхи.

Сочетая принцип строгого (но не жесткого) канона — соответствия каждой части храма квадратной диаграмме янтры —

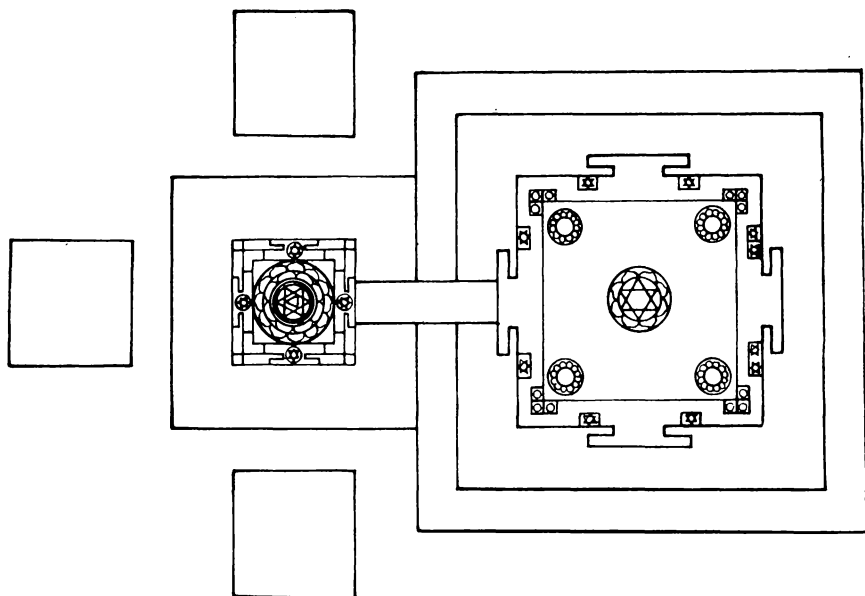
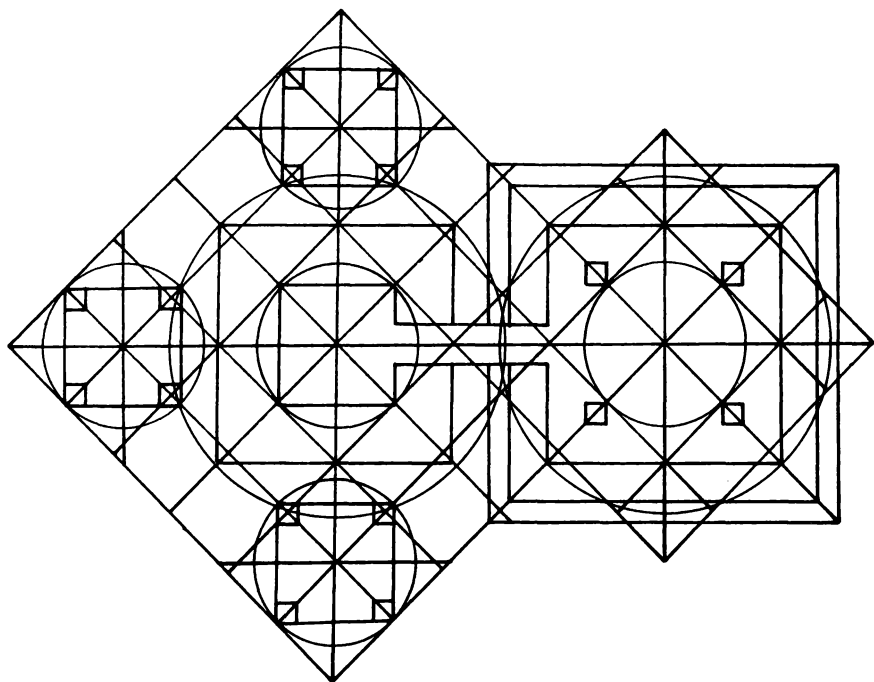


Схема построения плана пятичастного храма

с вариативностью «нанизывания», «собираения» этих частей на одной оси, зодчие средневековой Индии добивались многообразия и неповторимости силуэта каждого здания при их структурном и стилистическом единстве.

Для каждой из частей конаракского храма и ансамбля была избрана основная янтра, связанная с именем божества, которому посвящалось сооружение, «опирающееся» на нее. Не случайно совпадение плана с янтрой (букв. «опора»), которая представляет собой символическое изображение мироздания, как бы сконцентрированного каждый раз в определенном божестве. Центр янтры, «бинду», служит опорой для взора медитирующего адепта, в ее орнаменте, специфическом для каждого божества, зашифрованы и ритуал, свершаемый в храме. Не исключено, что эстетическое сознание, основанное на цепи отождествлений, предлагало взору солнечного бога остановиться на гигантской «янтре» храма, распластанной на земле, и включиться в ритуал, подобно тому как в пору ведической древности богов приглашали к жертвенному огню «отведать» сомы и масла. Точность геометрического орнамента «янтры», как и цикличность ритуала, была выражением «правильного порядка» в мироздании и способом его сохранения.

Для главного святилища (шикхары) использовалась «Сурьяянтра о 12 аваравах (оболочках-защитах)», соотносящая наверхие храма — амалаку — с лотосом центральной мандалы (круга),



Сакральный план пятичастного храма

а малые шикхары приделов — со странами света, оберегаемыми четырьмя ипостасями Сурьи — это Пушан, Митра, Аруна, Харидашва<sup>7</sup>. Центр мандалы соотносится с высшей формой бога — Бхаскара. «Пуджа Сурье приносится в центре вместе с Майей и Чхайей (имена супруг Сурьи, воплощающих его «энергию» — шакти). Если сооружается здание для приношений Сурье, то оно должно быть построено точно в соответствии с этой янтрой, включая четыре круга с алтарем („ведика“)<sup>8</sup>.

Мукхашала строился по плану «Сурья-панчатъя-мандалы», включающей помимо центрального лотоса о восьми лепестках четыре 12-лепестковых лотоса, которым в плане мукхашалы соответствуют четыре опорных пилон в интерьере.

Главный алтарь в гарбхагрихе имеет свою мандалу, на которой по сторонам от Бхаскары располагаются его супруги-шакти Майя и Чхайя. По плану этой мандалы выстроен и небольшой храмик обеим богиням — Махагаятри — в том же комплексе.

Сакральную природу имеет и здание театра, которому соответствует «Наваграха-янтра» (планетарная янтра), в которой 9 «домов» для небесных светил и божеств, «охраняющих» зенит и 8 сторон света, расположены на квадратном плане. Скре-

щения линий на планетарной янтре отражены в архитектурном плане как массивные столбы-опоры, не только поддерживающие крышу, но и размечающие внутреннее пространство зала в соответствии с социально-космической иерархией.

Так, три северных квадрата, занятые Шукрой (Венера), Будхой (Меркурий) и Кету (комета), соответствуют сценической площадке. Центральный квадрат янтры занят Бхаскарой и соответствует царскому месту в зале. Позади него, в квадрате Брихаспати (Юпитер), почитаемого как «учитель богов», помещаются брахманы, в западном и восточном квадратах, охраняемых Мангалой (Марс) и Раху (затмение), размещаются кшатрии; вайши располагаются в юго-восточном и юго-западном углах здания, охраняемых Луной и Сатурном — Видху и Шани, прочие же — шудры и утратившие касту — могут занимать лишь внешнюю террасу. Здание нат-мандира имело сплошную стену только с северной стороны, остальные заменены пилонами, поэтому зрительный зал был открыт во внешнее пространство и хорошо вентилировался.

Наряду с планетами-дикапалами в каждом квадрате янтры почитались и высшие божества — Индра, Рудра, Агни, Вишну, Маруты, Варуна, Вайю — древние боги Ригведы, вместе с Сурьей сохраняющие свое значение в средневековых тантрийских текстах, на которых строился ритуал в храме Падмакешары. «Наваграха-янтра» получает толкование в трактате «Мандала-сарвашва», имеющем отношение к местному ритуалу, причем текст этот во многом совпадает с мифом, приводимым еще в «Натьяшастре» Бхараты, самом раннем трактате о театральном искусстве: «Осмотрев же [театр], сказал Брахма прочим богам: вы должны защищать театр — каждый свою часть: Чандра — главную часть, локапалы — стены, Маруты — углы, Варуна — внутреннюю часть, Митра — артистическую уборную, Агни — сцену, облака — музыкальные инструменты...»

Каждая янтра-мандала имеет свой сакральный текст, поясняющий значение всех ее деталей — кругов, лотосов, количества их лепестков и т. д. С этим значением необходимо соотносить ритуальные действия и славословия (которые в отличие от речей Ригведы сокращены до уровня формул-слогов — «биджа-мантра» (слова-зерна), скрывающих в своей природе все связи между божеством, адептом, космосом, подобно тому как в геометрии янтры закодированы их символические координаты). Практически янтра стала мнемотехническим устройством средневекового ритуала, не вытесняя окончательно древнейшие ведийские методы изучения и запоминания текстов — шрути, но широко используя в новом культе.

Таким образом, в янтре сфокусирована и пространственная структура храма (сооружение которого тоже является своего рода ритуалом), и временная структура ритуала-пуджи, совершаемого в уже действующем храме. Через символику янтры обе

они оказываются связанными и взаимопроницаемыми. Любой элемент протекающего во времени ритуала может найти свой аналог в пространственной структуре здания. Движение в ритмично организованном архитектурном пространстве оборачивается «чтением» пространства во времени, а временной ритм ритуала — как бы «прохождением» сквозь пространство. Помещенный в точку пересечения этих координат, адепт осознавал свою включенность в мироздание, в котором все вещи связаны между собой, как говорят упанишады, «в восходящем и нисходящем порядке». «Правильное знание» и «правильное действие», проистекающее из него, но главным образом осознание единства мироздания — основное достижение эпохи древности — в эпоху средневековья схематизируется, утрачивая непосредственность и свежесть мироощущения, хотя и компенсирует утраты завершенностью сложной структуры художественного синтеза.

До сих пор речь шла о структуре нашего памятника. Теперь необходимо сказать о зримом облике его, реальном воплощении замысла и канона. Каменная архитектура Индии дает здесь удивительные образцы. Подчиненная строгому внутреннему ритму, сакрализованная изнутри, она позволяет себе наполнять эту структуру предельно материальными, чувственными формами. Янтра выражает аскезу индийского искусства, каждый конкретный памятник, возникший на ее основе, — предельный сенсуализм.

Подобно тому как ядро мифа, его суть проявляется в реально звучащем тексте — гимнах Ригведы, сказаниях пуран, шлоках Махабхараты, так и структурное ядро архитектурного комплекса — план-янтра — развивается в сложный организм, синтезирующий геометрию архитектурных форм с живой изобразительностью скульптурного декора, каждая деталь которого также имеет свою каноническую микроструктуру, соотношенную со структурой целого. Ансамбль такого масштаба в отличие от сжатой формулы янтры опирается уже на весь контекст предшествующей культуры (во всяком случае, предполагает в зрительном восприятии полное знание его), что не исключает избирательности сюжетного ряда, обусловленной доминирующим смыслом памятника.

Храм Сурьи в целом и в каждой своей детали несет емкий образ, за которым тянется цепь поэтических и символических метафор. В значительной степени это связано, как уже говорилось, с природой солнечного божества, одного из древнейших и универсальных образов в мифологии человечества. Сурья Ригведы — прежде всего учредитель мирового порядка, отмеряющий пространство и время, создатель дня, страж закона с всевидящим оком. Он окружен целым сонмом своих спутников (или ипостасей-эпитетов), отражающих в своем многообразии разные природные силы и состояния. Как Савитар, он страж закона:

Не поддаваясь соблазну, взирая на все существа,  
Бог Савитар охраняет обеты.

Он протянул руки ко всем существам в мире,  
Держа твердо обеты, он правит великим путем.

(Ригведа, IV, 53)

Как Пушан, он бог рассвета, хранитель путников и защитник стад, двенадцать Адитьев — сыновей праматери Адити — его спутники, персонифицирующие 12 месяцев года, а дочь Савитара — Сурья в единственном свадебном гимне Ригведы (X, 85) выступает как образ идеальной невесты в браке с богом луны Сомой.

Солярная символика включала в себя мотивы лотоса, коня, колеса-чакры, колесницы, широко представленных в скульптуре Падмакешары. Наиболее емкий из них — образ колесницы, запряженной семью разноцветными (в других версиях — белыми или золотыми) конями, на которой бог едет по «верхнему» и «нижнему» небу. В тантрийских текстах утверждается, что колесница Сурьи имеет лишь одно колесо, ног же его, как и этого мистического колеса, не видно в сиянии его лучей, и потому шильпины изображали Бхаскару, маскируя нижнюю часть тела (обычно передним щитком колесницы). Именно образ божественной колесницы, Виманы, стал метафорой храма Падмакешары.

Многослойность этого символа восходит к древности его происхождения. Для древних кочевников-арьев колесница-повозка была не просто средством передвижения, а домом на колесах, маленькой вселенной для живущей в ней семьи. Образ обжитого дома-кибитки имел, видимо, глубокие корни в психологии его обитателей, создавая особый эмоциональный спектр, помноженный на ряд рациональных отождествлений. Именно через него было естественно объяснять устройство мира, одновременно прославляя одно из величайших изобретений ума и рук человеческих — колесо.

Колесо — это подобие солнечного диска, идеальная форма, созданная самой природой, символ повторяющегося ритма времени (калачакра), закона и справедливости (дхармачакра). Два колеса, соединенные осью, символизируют Небо и Землю, соединенные в супружеском союзе (отсюда — эротическая символика космоса и обилие сцен соития, ставших своего рода рефреном в скульптурном декоре Падмакешары; не случайно и расположение их, в частности, в медальонах 12 пар гигантских колес по цоколю храма-колесницы).

Уже в Ригведе появляется образ «колесницы воображения» в одном из погребальных (?) гимнов — «Разговор мальчика с умершим отцом»:

О мальчик! Новая колесница  
Без колес, которую ты создал в своем воображении,  
У которой дышло одно, но перед повсюду,—  
Не видя ее, ты стоишь на ней.  
За колесницей, которую, о мальчик,



Ты покати́л впе́реди вдохновенных,  
Кати́лось всле́д песнопение:  
Отсю́да оно́ перенесено́ на ко́рабль.

(*Ригведа, X, 135*)

В упанишадах же, которые делают акцент на познании как «внутреннем жертвоприношении», колесо и колесница становятся символом психофизической природы человека. «Катха-упанишада» сравнивает с ней процесс восприятия и мышления: «Знай, что душа (атман) — это седок, тело (шарира) — колесница, вы́сший разум (буддхи) — возничий, а ум (манас) подобен повода́м; чувства же — это лошади, а их возбудители — дороги, по которым они идут»<sup>9</sup>. (Позднее образ ладьи, паруса и кормчего, аналогичный образу колесницы в «Катха-упанишаде», появится в тантрической поэзии средневековья.)

Этот абстрактно-спекулятивный символ, не лишенный собственной образности, в тексте «Бхагавадгиты» получает мифологическую персонификацию в виде божественного возникшего Кришны [аватары солнечного бога Вишну (!)], наставляющего седока Арджуну. Ко времени создания храма Падмакешара этот развернутый мифологический символ должен был существовать не менее 500 лет. Вишнунит Нарасимхадева I, повелевая построить храм в образе колесницы, конечно, ассоциировал себя с идеальным кшатрием Арджуной и в облике храма косвенно прославлял свои военные подвиги. Огромный геральдический лев, попирающий слона (Гаджасимха), украшал восточный фасад шикхары, повторяясь в меньших размерах в других частях здания. В его образе зашифровано имя раджи Нарасимхадевы («человекольва», аватары Вишну). Нарасимхадева и сам изображен в скульптурных панно храма как воин-лучник, как смиренно поклоняющийся йони-лингаму (шиваитскому символу), как принимающий дары подданных, т. е. в разных образах справедливого царя, дхармадхары (поддерживающего закон), тем самым уподобленного богу Солнца, поддерживающего высший закон космического порядка.

Вместе с тем образ колесницы решен в облике храма Падмакешары скорее внешне, на уровне скульптурного декора, в виде колес цоколя и скульптур «запряженных» в него коней. Сама структура храма-шикхары восходит к иной модели, в которой фаллическая символика (лингам) соединяется с символикой мифической горы (Меру, Кайласа) как центра мира, главной опоры — аналога тройственной модели космоса в виде двух колес и соединяющей их оси. Не случайно в тексте «Байя Чакады» заверченный храм называется «Меру-Кайласа, любимый Сурьей». Несмотря на совпадение, даже полное дублирование всех моделей на символическом уровне, зрительно силуэты храмов своей массивностью ближе к образу горы. На такой горе-вселенной размещаются все ярусы мироздания, начиная от «низа», представленного в пластическом декоре в образах земных животных

и мифических «макара», до «верха» — солнце-лотоса, который изображает и символизирует навершие храма (амалака).

В иерархии этого движения снова разворачивается структура янтры: все божества, обозначенные в ее плане, находят место в скульптурном убранстве внешних стен храма, оставляя места и для низших небожителей, и для людей. В круговороте мироздания, «в восходящем и нисходящем порядке» человек является одной из космических сил, равнозначным звеном в их цепи, без которой невозможен порядок мировращения. «Те, которые знают это, и те, которые в лесу чтут веру и истину,— говорит „Брихадараньяка-упанишада“,— идут в пламя, из пламени — в день, из дня — в светлую половину месяца, из светлой половины месяца — в шесть месяцев, когда солнце движется к северу, из этих месяцев — в мир богов, из мира богов — в солнце, из солнца — в молнию. И, придя к молнии, [состоящий] из разума пуруша ведет их в миры Брахмана... Те же, которые приобретают миры жертвоприношением, подаянием, подвижничеством, идут в дым, из дыма — в ночь, из ночи — в темную половину месяца, из темной половины месяца — в шесть месяцев, когда солнце движется к югу, из этих месяцев — в мир предков, из мира предков — в луну. Достигнув луны, они становятся пищей. Там боги вкушают их... Когда это проходит у них, то [люди] попадают сюда, в пространство, из пространства — в ветер, из ветра — в дождь, из дождя — в землю. Достигнув земли, они становятся пищей. Снова совершают подношение их на огне человека, и затем они рождаются на огне женщины. Так совершают они круговорот, снова поднимаясь в миры»<sup>10</sup>.

Образ человека как одного из «пяти огней» этого круговорота, разработанный в учениях упанишад, перекликается с мифом о Пуруше, первотворце вселенной, создавшем ее из своего тела-жертвы. Поэтому храм — это тело-колесница, это тело горы, наконец, это тело человека-пуруши, в темных глубинах которого, гарбхагрихе храма или антархридае («внутреннем сердце») человека сияет свет (Бхаскара) его души (атмана).

Итак, храм — это и тело человека-пуруши, и, как таковой, он скульптурен, ибо скульптура как вид искусства исходит из пластической выразительности тела и материала, его массы. В течение тысячелетий индийская культовая архитектура игнорирует внутреннее пространство, и это объясняется не только климатическими особенностями, в которых предпочтительнее пуджа под открытым небом. Вплоть до эпохи мусульманского зодчества, а фактически гораздо позже она не делает попыток увеличить внутреннее пространство храма или уменьшить толщину его стен, перейти от ложного свода к циркульному, несмотря на успехи теоретической математики и техники строительства. Это не отвечает назначению храма и его прообразу. Интерьер храма предназначен для бога и его служителей. Остальные созерцают здание,

его детали и целое снаружи, сохраняя древнейшие традиции мегалитической культуры — ритуала и храма под открытым небом, связанного со всеми точками горизонта. (Исключение представляет собой пещерное зодчество, но это «вывернутое», зеркальное понимание той же идеи: здесь нет экстерьера, есть только «вынутое» внутреннее пространство, имитирующее интерьер деревянного стропильного зала. Связь с массой, телом горы, ее «чревом» здесь еще больше, архитектура еще «скульптурнее», ибо пещерный храм-чайтья не архитектуроничен, а буквально изваян в скале, и скульптурная деталь в процессе этого ваяния рождается из камня прежде основы-фона — стены.)

Архитектура же наземного храма-шикхары — не оболочка обширного интерьера, а прежде всего масса. Архитектурно-скульптурный синтез осуществляется здесь на предельном уровне: здание становится скульптурой, помещенной в «интерьере» небосвода, изображением абстрактной идеи мировой оси. Скульптурный декор прорастает из тела храма, подчеркивая его символическую структуру, но не конструкцию. Не случайно модули скульптуры и архитектуры в шильпашастрах едины и исходят из размеров человеческого тела (толщины пальца, фаланги, ладони, стопы и т. д.), причем главный модуль «хаста-катхи» для каждого строения избирался по реальным размерам «локтя» сутрадхары данного комплекса или его «яджамана» — жертвователя.

Естественно, возникает вопрос: оставалось ли в этой космологической структуре место для изобразительности иного порядка, более человеческой и близкой обыденному миру? Там, где позволял масштаб, в пределах ближнего обзора, — на цоколе, нижних фризах террас, в орнаментальных поясах, тянувшихся по всему фасаду, — размещались рельефные изображения слонов, лошадей, верблюдов и прочих животных, занятых своей обычной жизнью среди листвы и плодов. Рядом с ними в обрамлении архитектурной орнаментики — медальонов, пилястр, на спицах огромных колес изображались небольшие жанровые сценки, традиционные в индийской поэзии и милые сердцу неискушенного зрителя. Многие рельефы изображают моменты из истории сооружения храма: отряды воинов в походе, носильщиков с отесанными камнями, ловлю и приручение слонов и даже прибытие редкого подарка из Африки — жирафа.

Жизнь в ее космическом звучании, в образах небожителей, воспринималась лишь при значительном удалении от стен храма: эти изваяния, расположенные в верхних ярусах, более крупного масштаба, выполненные в технике круглой скульптуры, ясно читались на фоне стены, покрытой ковровым узором архитектурного декора.

Улыбающийся бог Солнца взирал с четырех стен шикхары на все стороны света. С террас мукхашалы ему в ответ улыбались полные жизни, сияющие сурасундари — небесные му-

зыканти. Радость и благодать — эмоциональная доминанта образа бога и посвященного ему храма.

Мы можем лишь предположить, что театральные представления в ансамбле Конарака были связаны и с темой храма, и с ритмом богослужений в нем. Ключом этой ритуально-мифологической в своей основе связи остаются изваяния божественных музыкантов и танцовщиц. Связь суточного и сезонного ритмов, подвластных солнцу, с музыкальным каноном средневековья — рагой — и ее прототипом, ведийским саманом, позволяет предположить, что изваяния эти имели свой аналог в ритуальном действе, его танцах и музыке. Уже «Чхандогья-упанишада» проводит ряд символических параллелей, сопоставляя разные формы саманов и семь способов их исполнения с элементами мироздания. Так, например, песнопение гаятри отождествляется с солнцем и Брахманом; семичастный саман — с семью состояниями солнца. Вполне вероятно, что сурасундари ассоциировались с исполнителями гимнов солнцу в разное время суток, а танцовщицы храма-театра воспроизводили этот же текст в живой пластике танца. Многочисленные вариации на ту же тему в рельефах цоколя нат-мандира связывали два архитектурных объема единым мотивом пластического декора. Повторяемость поз и жестов создавала единый ритмический ряд разномасштабных изображений.

И наконец, вся поверхность стен, башен и перекрытий храма объединяется богатейшей, орнаментально ритмизованной в рельефе пилястр, карнизов, ниш и капителей игрой светотени. Можно сказать, что солнечный свет, обливающий с небес поверхность камня, прообраз сияющего Бхаскары, входил в художественный замысел храма, как и встреча солнца на земле Падмакшетры, подобно лотосу встающего из утренних вод, была непременной частью древнейшего синтеза в празднике Парамасура — единения человека и мироздания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Здесь и далее гимны Ригведы цитируются по изданию: Ригведа. Избранные гимны. Пер. Т. Я. Елизаренковой. М., 1972.

2 *Baya Cakadā*. Colophon of Ms. 2. Leaf LXXII.— *Boner A., Sadasiva R. S., Das R. P.* New Light on the Sun Temple of Konārka. Four Unpublished Manuscripts. Varanasi — New Delhi, 1972, с. 177—178.

3 Цит. по: *Boner A., Sadasiva R. S., Das R. P.* New Light..., с. XXIX.

4 *Baya Cakadā*. Leaf I. Op. cit., с. 1...

5 *Baya Cakadā*. Leaf LXXI, с. 176.

6 *Konarak*. Marg Publications. Bombay, 1968, с. 28.

7 В ведийских текстах имена Пушан, Аруна связаны с востоком, так же как и имя Хари. Однако в данной янтре они распределены по четырем странам света.

8 *Surya Tantra*. Цит. по: *Boner A., Sadasiva R. S., Das R. P.* New Light..., с. 212.

9 Цит. по: *Vatsyayan K.* The Square and the Circle of the Indian Arts. New Delhi. 1983. Примеч. 16 к главе 1. *Kathā Upanishad*. Ed. and transl. by Roer. Vallib, verses 3—4.

10 Брихадараньяка-упанишада. М., 1964, с. 45—46 (пер. А. Я. Сыркина).

**А. М. Дубянский**

**СВЯЩЕННЫЙ ИДОЛ — ДРЕВНИЙ ОБРЯД  
И СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПОЭМА**

В этнографической литературе, посвященной обычаям народов мира, можно найти многочисленные описания так называемых обрядов плодородия. В разных регионах земного шара они могут отличаться друг от друга по форме, способу исполнения, антуражу, но главная цель у них одна — всячески способствовать раскрытию производительных сил природы, стимулировать их, направлять на благо коллектива или отдельного человека.

К этому люди стремились с глубокой древности, и неудивительно, что сохранившиеся до наших дней обряды плодородия сохраняют черты буквально первобытной магии, некоторые архаические представления, что для них характерна примитивная, подчас грубая эротика. Вместе с тем они насыщены элементами художественного творчества, поскольку, как правило, сопровождаются заклинаниями, песнями, танцами, пантомимами. Бывает, что эти формы народного искусства попадают в иные системы представлений, подвергаются переосмыслению в произведениях, исполненных высокой духовности и художественного совершенства. Чаще всего такое преобразование происходит в творчестве людей, обладающих поэтическим даром, умеющих глубоко мыслить и чувствовать.

Именно к таким творцам можно отнести средневековую индийскую поэтессу Андаль и к такого рода произведениям — ее поэму «Тируппавей», о которой мы собираемся рассказать.

Андаль жила в IX в. на юге Индии, в той ее части, которую населяют тамилы — народ с древней и самобытной культурой. Поэтическая традиция на тамильском языке своим богатством, художественной незаурядностью ярко выделяется в общей картине словесности. За две тысячи лет непрерывного развития тамильская поэзия знала немало ярких взлетов и дала индийской, да и мировой литературе немало истинных шедевров. Один из таких взлетов приходится на период с VI по XII в., когда индийский юг был охвачен религиозным течением бхакти («сопричастность богу»). Как известно, суть его состоит в том, что взаимоотношения человека с богом развиваются в русле эмоционально насыщенных

религиозных переживаний и нередко в формах обыденных человеческих взаимоотношений. В стремлении достичь бога бхакт может быть охвачен, например, чувствами дружбы, родительского или сыновнего благоговения, любовного восторга. И бог, который превыше всего на свете, о чем бхакт никогда не забывает, вместе с тем оказывается для него близким и родным. Ощущение бога как единства двух противоположных величин — запредельного, не постижимого разумом могущества и одновременно земной близости, доступности — потрясает душу бхакта, рождает в ней религиозный экстаз, который очень часто находит выражение в художественном, главным образом музыкальным и поэтическом, творчестве. Вот о такого рода творчестве мы и говорим в связи с тамильской поэзией второй половины I тысячелетия н. э.

Андаль была вишнуйткой, т. е. поклонялась Вишну, богу, входящему наряду с Брахмой и Шивой в триаду верховных богов индуизма. Культ Вишну очень сложен, многосоставен, уходит своими корнями в глубокую древность и формировался постепенно в течение громадного периода времени, причем в отдельных своих частях даже в IX в. этот процесс не был еще полностью завершен. В частности, продолжала формироваться мифология Кришны, одного из земных воплощений Вишну, ставшего в Индии едва ли не самым популярным божественным персонажем. Достаточно сказать, что образ Радхи, возлюбленной Кришны, без которой немыслима кришнаитская мифология более позднего времени (вспомним, к примеру, как она отражается в творчестве великого индийского поэта XVI в. Сур Даса), неизвестен такому авторитетному вишнуйтскому источнику, как «Бхагаватапурана» (IX—X вв.). Это произведение, написанное на санскрите на юге Индии, обобщило религиозный опыт вишнуйтов, как бы подытожило на определенном этапе мифологию Вишну и Кришны и сыграло громадную роль в дальнейшем развитии вишнуйтско-кришнаитской религии. Важно отметить, что «Бхагаватапурана» тесно связана с комплексом религиозной поэзии на тамильском языке, в течение нескольких веков создававшемся тамильскими поэтами-вишнуйтами, которых называли альварами (букв. «те, кто углублен [в бога]»). В числе двенадцати канонизированных традиций альваров находится и Андаль.

История ее жизни окутана легендами. Рассказывают, что маленькой девочкой ее нашел под кустом тулси, священного растения вишнуйтов, брахман Вишнучитта, живший в селении Виллиппуттур, недалеко от известного тамильского города Мадурай. Вишнучитта был не только священнослужителем, но и крупным поэтом, вошедшим в историю тамильской литературы под именем Перияльвар, т. е. «Великий альвар». Он взял девочку домой, дал ей имя Года («Дающая благосостояние», букв. «Дающая коров»), которым иногда называют богиню Шридеви, супругу Вишну, и стал воспитывать ее в духе вишнуйтского бхакти. Повзрослев, Года целиком погрузилась в религиозные

переживания, которые смешались в ее душе с любовными: она мыслила себя невестой Вишну, мечтала о соединении с ним. Однажды Перияльвар поручил ей отнести в храм цветочную гирлянду, которой во время богослужения украшают скульптурное изображение Вишну. Придя в храм, он увидел, что Года примеряет эту гирлянду на себя. Сочтя, что святость ритуального предмета нарушена, он рассердился на свою приемную дочь и, взяв другую гирлянду, хотел надеть ее на шею Вишну. Каково же было его изумление, когда Вишну раскрыл уста и произнес: «Мне нужна та гирлянда, которую надела Года». Тут Перияльвар понял, что бог оценил глубину религиозного чувства его дочери, и сказал: «Ставшая править мной силой бхакти, она — Правительница (Андаль)!» Так Года получила свое второе, прославленное имя.

Эпизод с гирляндой весьма знаменателен. Повесив на шею Вишну гирлянду, Андаль фактически воспроизвела часть традиционного брачного ритуала, показав таким образом, что избирает Вишну в качестве супруга, а он, в свою очередь, пожелав получить эту гирлянду, выбрал в супруги ее. Так, по легенде, свершилось бракосочетание Андаль с любимым богом, о чем она мечтала во сне и наяву и чему посвятила немало поэтических строк, например таких:

Под рокот барабанов, раковин немолчный рев  
Под жемчугом украшенным, с гирляндами цветочными навесом.  
Мой брат двоюродный<sup>1</sup>, избранник, Мадхусудан<sup>2</sup>,  
Меня взял за руку — во сне увидела я это, о подруга!

Эта строфа взята из произведения Андаль под названием «Священная речь страстно любящей» («Наччияр тирумужи»), цикла стихов, в которых она изливает свои любовно-религиозные переживания, то радостные, то мучительные, описывает свои мечты, грезы, желанья. Глубина, разнообразие, искренность чувств, выраженных в стихах Андаль, ее тонкое поэтическое мастерство делают этот цикл выдающимся образцом средневековой религиозной лирики. Однако гораздо более знаменито и принесло Андаль большую славу второе из известных ее произведений — «Священный идол» («Тируппавей»).

В этой небольшой поэме, состоящей из 30 строф по 8 строк в каждой, Андаль обращается к образу Кришны. Этот бог, вошедший в мифологию Вишну как одно из его воплощений, имеет и самостоятельные корни в глубинных и древних слоях индийской культуры. Его фигура сама по себе очень сложна, имеет несколько ипостасей, которые, прежде чем слиться воедино, долго развивались самостоятельно. Так, о Кришне говорят как о мудреце, воине, царе, богатыре, свершившем ряд подвигов, как о шаловливом ребенке, юноше-пастухе, любимце женщин. Ясно, что происхождение этих образов следует искать в разных социальных слоях индийского общества, да и в разных регионах

Индии. Существенную роль в становлении мифологии и культа Кришны сыграли и архаические аборигенные верования — поклонение камням, деревьям, змеям, различные ритуалы плодородия.

Особой любовью по всей Индии пользуются кришнаитские мифологические легенды, связанные с детскими и юношескими годами Кришны, которые он провел в селении Гокуль, на североиндийской реке Ямуне, в качестве приемного сына Нанды, предводителя племени пастухов. Пожалуй, именно эти легенды ярче всего выявляют идеи бхакти, рождают в поклонниках Кришны горячие религиозные эмоции, смешивающиеся с простыми и всем знакомыми человеческими чувствами.

В качестве сюжета для своей поэмы Андаль берет небольшой эпизод из «Бхагаватапураны», в котором описывается, как девушки-пастушки селения Гокуль совершают обряд поклонения богине Дурге-Катьяяни. Основная часть обряда — совместное купание девушек, цель которого — обретение хороших мужей, потомства и благосостояния. Это типичный обряд плодородия, и зывание к богине с просьбами о ниспослании упомянутых благ равносильно обращению к силам самой природы, которые богиня олицетворяет. Ясно, что обряд этот очень древний и связан с аборигенными индийскими верованиями, для которых характерен культ женского производительного начала. Кстати, эти верования развивались скорее в русле шиваитской, а не вишнуитской религии, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что Дурга-Катьяяни — супруга Шивы. Связь между этим обрядом и вишнуизмом, как она выявляется в «Бхагаватапуране», состоит в том, что девушки просят себе в качестве мужа не кого иного, как Кришну.

Обращение Андаль к данному эпизоду из «Бхагаватапураны» представляется очень естественным потому, что подобного рода девичьи обряды плодородия практиковались на юге Индии издавна и были широко известны. Они назывались «павей нонбу» — «страстотерпие, посвященное богине, или идолу», поскольку богиню (имена ее могли быть разными) представляли в виде грубо вылепленной из песка или глины фигуры — «павей» («идол», «кукла»). Купание девушек, которое происходило в полнолуние, на рассвете, в месяцах маргажи (декабрь—январь) и тай (январь—февраль), когда водоемы наполнились свежей водой после сезона дождей, было одной из заключительных частей обряда. Ему предшествовал период поста, сдержанного поведения, своеобразной девичьей аскезы, а завершался обряд совместной трапезой, которая знаменовала собой возвращение девушек к нормальной жизни и символизировала благо, изобилие, исполнение желаний.

Андаль, конечно, видела такие обряды, слышала песни, которые исполнялись во время них, и неудивительно, что ей пришла в голову мысль использовать форму таких песен в своем творчестве. Однако главной ее целью как страстной вишнуитки было, конеч-



но, воспевание Вишну и его воплощения — Кришны. Поэтому, создавая свои песни по типу обрядовых, быть может, даже частично воспроизводя их буквально, Андаль преобразовала их в вишнуитско-кришнаитский религиозно-панегирический цикл. Его название «Священный идол» («Тируппавей») и завершение каждой строфы возгласом: «Прими, о идол наш, моления наши!» — прямо указывают на первоначальный адрес песен — представленную идолом богиню, но новое их содержание подчеркивает, в сущности, реликтовый характер их формы.

Другое существенное преобразование материала «Бхагаватапураны» Андаль совершила уже в рамках кришнаизма, перенеся действие из селения Гокуль, на берегу реки Ямуны, на юг, в свое родное селение Шривиллиппуттур, о чем сама же сообщила в последнем стихе поэмы:

XXX Кораблеходный океан вспахтавшего когда-то Мадхаву<sup>3</sup>, Кешаву<sup>4</sup>  
Почтить приходят луноликие, изысканно украшенные —  
О том, как это происходит, в Шривиллиппуттуре девушкой рассказано,  
Зовущейся Года, с гирляндой свежих лотосов,  
принадлежавшей брахману Перияльвару;  
Рассказано в гирлянде тридцати стихов, написанных тамильским языком,  
присущим санге<sup>5</sup>,  
Стихов, которые и здесь в порядке нужном произносят,  
И от того, кто обладает четырьмя гороподобными руками,  
От Тирумала<sup>6</sup> с красными глазами на священном лице,  
Повсюду милость получают, о наш идол!

Таким образом, поэма Андаль содержит в себе два плана изображения — реальный, поскольку в ней описывается подлинный обряд, исполнявшийся девушками Шривиллиппуттура, и мифологический, поскольку этот обряд мыслится как происходящий в Гокуле, где живет Кришна, а его участницы — девушки пастушьего племени — гопи. Столь непринужденное совмещение планов точно отражает религиозный опыт, состояние души тех поклонников Вишну-Кришны, которые, эмоционально переживая свою близость к богу, внутренне перевоплощаются в близких ему мифологических персонажей и как бы соучаствуют во всех его деяниях. С этой точки зрения произведение Андаль представляет собой прекрасный образец поэзии, отражающей психологию человека, пребывающего в лоне религии бхакти, т. е. «причастности богу».

Сюжетная схема поэмы очень проста: на рассвете девушки-пастушки будят своих подруг, приглашая их принять участие в обрядовом купании.

I. В благое время полнолуния месяца маргажи<sup>7</sup>  
В воде играть готовые, о вы, в изящных драгоценностях, идемте,  
Пастушеского славного селенья юные красавицы!  
Сын Нанды-пастуха — царя, чей труд с копьем отточенным тяжел,  
Яшоды, обладательницы глаз прекрасных, львенок,

На тучу темную похожий телом, красноглазый,  
Лицом лучам луны подобный Нараяна<sup>8</sup> нам милость свою явит,  
Хвалимый миром всем,— Прими, о идол наш, моления наши!

- II. О вы, живущие в просторном этом мире! Мы совершаем ведь  
Деяния, присущие обряду! О них послушайте! На змея капюшоне  
В молочном океане спящего Всевышнего воспев,  
Мы масла не едим и молока не пьем; в начале дня в воде омывшись,  
Глаза сурьюю не подводим, не украшаем волосы цветами,  
Не делаем того, чего не подобает, и гневных слов не произносим.  
И, милостыню щедро, до последней крохи, подавая,  
Мы, радуясь, о воздаянье думаем,— Прими, о идол наш, моления наши!

Как видим, с самого начала в поэме доминирует вишнуйская тема. В каждом из этих стихов содержится упоминание тех или иных моментов мифологии Вишну и Кришны, называются различные их имена, связанные с теми или иными мифологическими эпизодами. Отношение к богу, конечно, восторженно-хвалебное, и панегирическая тональность поддерживается на протяжении всей поэмы. О богине, которой посвящен обряд, ни в начале, ни далее не говорится ни слова, но связанный с ней обряд Андаль воспроизводит почти с этнографической точностью. При этом образ богини полностью замещается образом Вишну, от которого, как уже отмечалось, теперь зависит успех обряда и, следовательно, щедрость природы, богатство земли, процветание ее жителей:

- III. И если воспоем мы имя Превосходного, того, кто, вздыбясь,  
мир измерил<sup>9</sup>,  
И, возвестив о том, что мы обряд свершаем, искупаем,  
По всей стране исчезнет зло, и в каждом месяце пройдут дожди тройные,  
В посевах риса красного, среди стеблей высоких, резвиться будут карпы,  
В бутонах лилий-кувалей устроятся для дремы пчелы-блестки,  
Наполнится земля неубывающим богатством стад  
Коров, что щедро наполняют кринки, стоит пастухам, войдя в загон,  
Привычною рукою вымени коснуться,— Прими, о идол наш,  
моления наши!

Затем следует просьба о благодатном дожде, которую девушки обращают и Парджанье, индийскому богу дождя и плодородия, не забывая, однако, вплести в это обращение вишнуйские мотивы:

- IV. О бог из океана дождеокий! Войди в морскую глубь и, начерпав воды,  
В руках своих ни капли не скрывая, вздымайся с шумом ввысь,  
Наполнись тьмой, подобно цветку Изначального в веках<sup>10</sup>,  
Сверкни, как чакра Падманабхи<sup>11</sup> в его руке могучей и прекрасной,  
И с неустанным ревом, словно дуют в раковину с правыми витками,  
Без усталости, как ливень стрел из лука Шарнга<sup>12</sup>,  
На мир пролейся ради жизни,— и мы, возрадуясь,  
Пойдем купаться в водах месяца маргажи,— Прими, о идол наш,  
моления наши!

В пятой строфе возникает новая, чисто религиозная идея: праведное служение Вишну-Кришне позволяет адепту рассчитывать на освобождение от всех грехов — в прошлых и будущих рождениях:

V. Рожденный в Северной Матхуре, городе нетленном, он, обладатель майи<sup>13</sup>,  
Живет на чистых берегах Ямуны полноводной,  
Прекрасным светочем он стал в семье пастушеской,—  
Дамодара<sup>14</sup>, кто чрево матери своим рождением очистил.  
Когда придем его почитать, очистившись и чистые цветы бросая,  
Воспев устами, разумом постигнув,  
Тогда и прошлые проступки наши, и те, которые придется совершить,  
В огне горящим сором обернутся,— Прими, о идол наш, моления наши!

Эти пять строф являются как бы вступлением к поэме, где задаются ее основные темы и определяется ее общий возвышенный религиозный настрой. Этот настрой сохраняется и в последующих строфах, хотя общий их характер меняется: девушки начинают свой проход по селению от дома к дому, будят своих нерадивых подруг, и в их песнях появляются разговорные интонации, звучит дружеский укор, возникают реалистические картины деревенского, пастушеского быта и просыпающейся утром природы:

VI. Внемли! Уже защебетали птицы, и в храме птичьего царя<sup>15</sup>  
Ревут призывно раковины белые,— их шум ужель не слышишь ты?  
Дитя, проснись! Того, кто яд из груди демоницы выпил<sup>16</sup>,  
Кто колесницу лживую ногой разрушил<sup>17</sup>,  
В просторе вод на змее спящего, кто семенем является всего,  
В сердца свои вобрали йоги и отшельники  
И, медленно вставая ото сна, провозгласили: «Хари!»<sup>18</sup> — Этот клич,  
Нам в души проникая, освежает,— Прими, о идол наш, моления наши!

VII. «Кич-кич» — везде защебетали птицы, собираясь в стайки.  
Ужель не слышишь звуки их речей рассветных, неразумная?  
И то, как, быстро двигая руками, и звеня своими украшениями,  
И прядями волос благоухая, пастушки молодые  
Шумят мутовками, тайир<sup>19</sup> приготавливая, ужель не слышишь ты?  
О наша предводительница девичья! Ты слышишь ведь,  
Как славим мы Нараяну в обличье Кешавы,— и все-таки лежишь!  
О светлая! Открой нам дверь!— Прими, о идол наш, моления наши!

VIII. Смотри, уж побелело небо на востоке,  
И буйволы идут пастись на ближних выгонах;  
Все больше девушек идти готовы с нами и подруг, остановившись, ждут.  
И мы пришли тебя позвать, о неженка!  
Вставай же, наша куколка! Когда, обряд свершая, с пением  
К тому, кто пасть коня-асура разорвал, кто силачей убил<sup>20</sup>,  
К первейшему из всех богов придя, его почитим,—  
постигнув наши прегрешенья,  
Сочувственно вздохнув, он милость свою явит,—  
Прими, о идол наш, моления наши!

Постепенно дело доходит до легкой перебранки между участниками обряда, которую Андаль воспроизводит очень живо и непосредственно. Отметим, однако, что ни такого рода снижение стиля, ни включение в песни описаний подробностей быта не прерывают линию восхваления бога, который, как теперь абсолютно очевидно, является главным и единственным объектом и песнопений, и обряда в целом.

XIV. В пруду за вашим домом белый лотос лепестки свои смыкает,

А красный лепестки приоткрывает. Посмотри!  
В одеждах охряных подвижники, сверкая белыми зубами,  
Несут в свои святые храмы раковины.  
О ты, что хвасталась сама пораньше нас поднять!  
Лишенная стыда, сестрица наша! Ведь есть же у тебя язык,  
Которым можешь ты воспеть того лотосоголазого, кто раковину с чакрой  
В руках громадных держит,— Прими, о идол наш, моления наши!

XV. — Эй, попугайчик молодой! Ты спишь еще?  
— Ах, сестры, не зовите слишком громко, я иду.  
— Ну говорить-то славно ты умеешь! Твой язычок давно мы знаем!  
— Вы ж славно досаждаете, ну что вам до меня?  
— А ну-ка быстро выходи! Какие могут быть дела другие?  
— А все уже пришли?— Пришли, вот выходи и посчитай.  
Могучего слона убившего<sup>2</sup>, того, кто обладает силой усмирять врагов,  
Кто силой обладает майи,— того воспеть идем,—  
Прими, о идол наш, моления наши!

Начиная со следующей, шестнадцатой строфы, в поэму вплетается еще один чрезвычайно существенный мотив — мотив храмового поклонения богу. Ведь мы не должны забывать, что действие происходит в Шривиллипуттуре, преображенном силой экстатического религиозного чувства в Гокуль, где, согласно мифу, живет Кришна. И вот идущие по селению девушки достигают наконец дома, принадлежащего Нанде, предводителю племени пастухов и приемному отцу Кришны. Этот дом именуется в тексте «койиль» — словом, которое одновременно означает «дворец царя» и «храм». Таким образом, к вишнунитско-кришнаитскому мифологическому плану поэмы подключается еще и культовый план: приход девушек к дому Кришны равносителен приходу группы адептов к храму. Сначала эта идея завуалирована, скрыта в бытовом антураже действия: девушки просят охранника отпереть запертые двери дома-дворца (XVI), будят родителей Кришны, его самого, его брата Балараму и затем его жену Наппиней (XVIII):

XVII. Одежду, воду чистую и рис, согласно дхарме нам дающий,  
О Нанда, повелитель наш! Вставай!  
Всем молодым побегам ветвь! Светильник дома!  
Яшода, наша госпожа, очнись!  
Небесный свод разъявший посередине, миры измеривший,  
О неба царь! Не спи, вставай!  
О обладатель золотых ножных браслетов, милый Баладева!  
Твой брат и ты, не спите! — Прими, о идол наш, моления наши!

XVIII. О Нанды-пастуха неодолимо-сильнорукого

И опьяненному слону подобного племянница! О Наппиней!  
О ты, с благоухающими прядями волос! Открой же дверь!  
Уж бродят куры по дворам, зовут одна другую, посмотри!  
Поют кукушки неумолчно меж плетей вьюнковых на беседке,  
О ты, чьи пальчики к игре с мячом привыкли! Покуда имена поем мы  
брата твоего,  
Иди же и, звеня браслетами прекрасными, рукой своей, подобной лотосу,  
Открой, возрадовавшись, дверь! — Прими, о идол наш, моления наши!

XIX. Когда горят домашние светильники,

На ложе с ножками из бивней, на постели мягкой, превосходной  
Лежишь ты на груди прекрасной Наппиней, чьи волосы  
бутонами украшены.  
О ты, с цветочной грудью! Приоткрой свои уста!  
И ты, что обладаешь насурмленными глазами! Мужа своего —  
Уж сколько времени прошло — не будишь ты. Смотри!  
Расстаться даже на мгновенье с ним не можешь.  
Несправедливо это, недостойно! — Прими, о идол наш, моления наши!

Кто же эта Наппиней, которую девушки стараются разбудить, с тем чтобы она, в свою очередь, помогла им разбудить Кришну, своего супруга? Ранее Наппиней («Благая девушка») называется племянницей Нанды, следовательно, она не только супруга, но и двоюродная сестра Кришны, что точно соответствует типичному для юга Индии обычаю так называемого кросскузенного брака (женитьба на дочери брата матери). Таким образом, подтверждается тот факт, что перед нами — южноиндийский вариант кришнаитского мифа, который, широко задействуя североиндийские реалии, не только придает им местный, тамильский колорит, но и содержит ряд оригинальных деталей. Пастушка по имени Наппиней встречается и в более раннем тамильском тексте, в XVII главе поэмы «Силаппадихарам» («Повесть о браслете», V—VI вв.), где описываются танцы пастушек с Кришной. Ее называют младшей сестрой Кришны, и она является его возлюбленной. В тексте мы встречаем уже знакомый намек на супружеские отношения: Наппиней вешает на шею Кришны гирлянду из цветов тулси. У Андаль же она прямо называется его супругой.

Кришнаитская мифологическая традиция, бытующая на юге Индии, считает Наппиней (которой в санскритских текстах, также связанных с югом, соответствует Нила, дочь пастуха Кумбхаки, брата Яшоды) воплощением богини Бхудеви («Богиня-Земля»). Это весьма знаменательно, ибо, таким образом, связь Кришны с Наппиней олицетворяет его крепкий союз с землей, почвой, местным племенным этносом, который впоследствии стала представлять Радха.

С XXI строфы совершенно определенно начинает ощущаться в поэме тема храмового служения богу, а вместе с тем все более мощно звучит панегирический тон — восхваление подвигов, могущества и величия Вишну-Кришны:

XXI. С бурлением, переливаясь через край, не утихая,  
В подойники струится молоко коров больших и щедрых.  
О сын того, кто благостью такой в избытке обладает!  
Очнись, могучий и великий, что для мира  
Стал светом, явленным в различных формах! Восстань же ото сна!  
Враги, перед тобой смиривши свою силу, у входа твоего  
Стремятся в нетерпении почтить твои стопы смиренно, — так и мы  
Пришли, чтобы почтить тебя и чтоб тебя восславить, —  
Прими, о идол наш, моления наши!

XXII. Цари прекрасного громадного земного мира,  
Смирив свою гордыню, к ложу твоему приходят,  
Собранный их подобные, и мы приходим под твое начало.  
Как лотос венчики цветов, похожих на браслеты кингини, приоткрывает,  
Так красные глаза свои неужто ради нас не приоткроешь?  
Ведь парой этих глаз, подобных восходящим вместе Солнцу и Луне,  
На нас лишь только глянешь, —  
Спадет проклятье с нас<sup>22</sup>, — Прими, о идол наш, моления наши!

XXIII. В сезон дождей в пещере горной спавший  
Отважный лев, проснувшись, открывает пламя глаз своих,  
Затем всем телом, вздыбив гриву, потянувшись,  
Встает, могуче распрямляясь, и, рыча, идет наружу.  
Вот так и ты, чье тело цвет имеет кайя<sup>23</sup>,  
Из храма появивсь, приди сюда, даруй нам милость. На своем  
Изящном и прекрасном троне пребывая,  
Причину нашего сюда прихода милостью своей узнай! — Прими, о идол наш,  
моления наши!

XXIV. Однажды ты громадный мир измерил — твои стопы мы восхваляем!  
Ты царство Южной Ланки разгромил<sup>24</sup> — твою мы силу восхваляем!  
Разбил колесную повозку ты, асура уничтожив, — твою мы  
славу восхваляем!  
Теленка ты убил, крутя им, как пращей<sup>25</sup>, — твои браслеты восхваляем!  
Ты гору, словно зонтик, поднял<sup>26</sup> — твои благие свойства восхваляем!  
Победное, врагов крушащее — в твоей руке копые мы восхваляем!  
Словами этими превознося твое служенье людям, — чтоб получить  
твой дар,  
Сегодня мы пришли — яви свое сочувствие! — Прими, о идол наш,  
моления наши!

Как видим, Андаль решительно переводит действие своей поэмы в иной, значительно более крупный и возвышенный план. Теперь перед нами не дом пастуха Нанды и его семьи, а храм всемогущего бога и одновременно царя, властелина мира. И действие, которое в нем происходит, — хорошо известный в средневековой Индии ритуал пробуждения бога или царя. Его смысл состоял в том, что на исходе ночи, с восходом солнца, надо было вызволить священную особу (бога или царя, который в древности и в средние века обожествлялся) из объятий мрака и сна, призвать ее к активности, стимулировать ее сакральную жизненную силу, от которой зависели безопасность, благо и процветание всего мира. Именно этой цели служили хвалебные песнопения, исполнявшиеся перед ложем бога-царя при стечении многочисленных подданных и служителей.

Такого рода песни известны и древней тамильской поэзии. Они исполнялись странствующими поэтами-певцами перед воротами царских дворцов и получили название «тирупалли ежуччи», т. е. «поднятие со святого ложа». С ними отчетливо переключаются гимны Андаль, что, конечно, свидетельствует о замечательной преемственности поэтической традиции. Вместе с тем и древние поэты, и Андаль, по-видимому, опирались на фольклорное творчество, в частности на обрядовые побудки, девичьи рассветные песни, воспроизведенные Андаль в более ранних строфах своей поэмы. Эти песни, обращенные вначале к подружкам, постепенно перерастают у нее в ритуальные панегирики, образующие яркую кульминацию всей поэмы.

Замечательно, что после экстатически приподнятых, можно сказать, громогласных славословий Андаль возвращается к простому, задушевному тону, выражает бесхитростные, искренние религиозные чувства деревенских девушек. Она вновь точно описывает подробности обряда, на этот раз заключительной его стадии, на которой его участницы прекращают поститься, надевают свои украшения и приступают к совместной трапезе:

XXVII. О ты, что обладаешь свойством побеждать неверных, Говинда<sup>27</sup>.  
Когда, тебя воспев, обряд свершив, получим отклик твой,  
То пусть таким он благом будет, что по всей стране его восхвалят,  
А мы, надев браслеты на руки, сережки и ушные украшения,  
Браслеты на ноги и всевозможные другие драгоценности,  
Наденем новые одежды и в сосуды, молока и риса полные,  
Обильно, чтобы до локтей текло, начнем лить масло  
И, вместе все за трапезой собравшись, охладимся,—  
Прими, о идол наш, моления наши!

XXVIII. С коровьим стадом в лес войдем и будем есть.  
В бесхитростной пастушеской семье твоими сестрами  
Родились мы и этим обретаем благо святости.  
О безупречный Говинда! Ведь если с нами ты, то даже и тогда,  
Когда придется этот мир покинуть, с тобой соединенье не исчезнет!  
Мы — дети малые и неразумные, в своей любви к тебе  
Тебя зовем мы близкими простыми именами — будь добр к нам,  
не сердись!  
О Господин! Желанное нам дай! — Прими, о идол наш, моления наши!

В этом стихе в простых словах пастушек содержится несколько идей, типичных для религиозного течения бхакти. Бхакт, поклонник бога, признает свою полную зависимость от него и провозглашает свою близость с ним, причем близость родственную, почти интимную, главной ценностью своего существования.

Интересно далее, что само рождение в племени пастухов, к которому принадлежит Кришна, обеспечивает девушкам «благо святости». Во всяком случае, нет никакой речи о необходимости громоздкого богослужения, специальных жрецов или специальных, недоступных простым людям знаний. Служение любовью обеспечивает вишнуиту постоянное единение с богом даже за пределами земного существования, т. е., говоря другими словами,

любовь дает возможность достичь главной для всякого индуиста цели — мокши, освобождения души от телесных пут, от цепи перерождений. Однако Андал в следующей строфе — и это очень интересно и важно — устами девушек фактически отказывается от этого освобождения и видит свое счастье в том, чтобы сколько угодно рождаться на земле («в семью семи рожденьях») в облике поклонника любимого бога. Собственно, именно об этом просят девушки и сама Андал своего Кришну, и в этом в конце концов оказывается главный религиозный смысл их обряда.

XXIX. Тебя почтить пришли мы на рассвете, и пару стоп твоих,  
Подобных золотому лотосу, мы восхваляем — послушай почему!  
Родившийся в семье, для пропитанья своего в полях пасущей скот,  
Ты нас и наше скромное служение тебе не оставляй!  
Не только на сегодня обрести желанное хотим — внемли, о Говинда!  
Всегда, в семью семи рожденьях, с тобой соединившись,  
Мы слугами твоими лишь пребудем!  
И прочие желанья наши измени! — Прими, о идол наш, моления наши!

В этой строфе выявляется знаменательное отличие тамильской поэмы от того эпизода из «Бхагаватапураны», который послужил для нее отправной точкой. Как мы помним, целью исполнявшегося девушками обряда плодородия, посвященного богине Катьяяни, было получение хороших мужей, потомства, богатства — словом, всего того, ради чего такой обряд совершался. В поэме Андал тема изобилия, плодородия тоже присутствует (в особенности в III и IV строфах), однако в целом в ней, безусловно, доминирует идея обретения чисто духовных, религиозных ценностей. Девушки Гокуля просят богиню дать им в мужа Кришну (чем оправдывается включение этого по происхождению шиваитского эпизода в вишнуитское произведение). У Андал же все их внимание сосредоточено на восхвалении бога, любовании им, на мечтах о вечном ему служении. Отсюда понятна особенность поэтики «Тируппавей», которая состоит в том, что каждая строфа поэмы, определенным образом развивая нехитрый ее сюжет, одновременно является более или менее развернутым вишнуитско-кришнаитским религиозным гимном.

В комплексе средневековой вишнуитской поэзии «Тируппавей» Андал занимает особое место. Ведь никто другой из альваров не использовал форму песен, сопровождавших древние обряды плодородия (хотя у шиваитов есть такая поэма — «Тирувемпавей» — «Наш священный идол», созданная современником Андал Маниккавасаром). Но достоинства поэмы состоят не только в оригинальности ее формы, а и в своеобразном эмоциональном и интонационном ее строе. Горячая любовь к богу предстает в ней чувством гибким, многообразно проявленным. Ею окрашены девичьи мольбы и просьбы и экстатически приподнятые славословия, восхищение подвигами бога и гордость из-за близости к нему, готовность быть его слугами и спокойная уверенность



в ответном чувстве. Кстати, девушкам-пастушкам, а стало быть, и самой Андаль совершенно чужды сомнения в себе и своей вере, душевные терзания или самоуничижение, которые свойственны многим другим поэтам-бхактам. Их любовь — чувство в общем ровное, полное, иногда наивное и трогательное, но всегда чистое, целомудренное. Характерно, что в поэме совсем нет той эротики, которая вообще-то типична для древних ритуалов плодородия и которой, между прочим, насыщена североиндийская кришнаитская поэзия более позднего времени.

Велико поэтическое мастерство Андаль. Ее стих в общем прост, доступен, но в то же время довольно изыскан с точки зрения звуковой организации. В этом отношении она — достойная наследница классической тамильской поэзии, называвшейся «поэзией санги», и сама это хорошо осознавала. Недаром в последней строфе поэмы она сочла нужным отметить, что написала свои стихи «языком, присущим санге».

Небольшая поэма Андаль, в свою очередь, давно уже стала классикой тамильской литературы, причем классикой не музейной, а живой. И дело не только в том, что поэма широко известна и очень популярна среди тамилы. Она активно используется в ритуальной жизни вишнуитов, до сих пор постоянно исполняется в вишнуитских храмах, причем не только в Индии, но и за ее пределами, там, где живут исповедующие индуизм тамилы (например, в некоторых странах Юго-Восточной Азии). Что касается самой Андаль, то она возведена традицией в ранг святой, и ее скульптурные изображения можно увидеть во многих вишнуитских храмах. А в ее родном селении Шривиллипуттур существует большой храм Вишну-Вадапатрасан (т. е. «Лежащего на баньяновом листе»), один из приделов которого посвящен Андаль.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В Южной Индии распространен обычай брака между кросскузенами (т. е. сыном сестры и дочерью брата).

<sup>2</sup> Мадхусудан — убийца демона Мадху, эпитет Вишну.

<sup>3</sup> Мадхава — «Принадлежащий к мадху», клану племени ядавов, т. е. Кришна.

<sup>4</sup> Кешава — «Обладающий прекрасными волосами» — эпитет Вишну-Кришны. В этой строке содержится упоминание мифа о пахтании океана богами и демонами-асурами. В качестве мутовки использовалась гора Меру, поставленная на черепахе, которая была воплощением Вишну.

<sup>5</sup> Санга — древнетамильская поэтическая академия в Мадурай при дворе царей династии Пандья. «Поэзией санги» в тамильской традиции называются древние поэтические сборники «Восемь антологий» и «Десять песен».

<sup>6</sup> Тирумаль — «Священный Маль» — имя Вишну-Кришны в тамильской традиции.

<sup>7</sup> Маргажи — месяц, соответствующий декабрю—январю.

<sup>8</sup> Нараяна — одно из имен Вишну. Возможная его интерпретация — «Пребывающий на водах» — подразумевает представление о боге, покоящемся на ложе среди мировых вод (или в молочном океане), которое образует свернувшийся змей Ананта, или Шеша.

<sup>9</sup> Одно из деяний Вишну — измерение мира тремя шагами. Оно упоми-

нается еще в Ригведе, но получило популярность в виде более позднего мифа о победе Вишну над демоном Бали. Вишну пришел к нему в облике карлика и попросил в дар три шага земли. Тот согласился, не подозревая, что перед ним бог, и карлик тотчас же стал расти и, сделав обещанные три шага, покрыл ими вселенную. Наступив затем на Бали, он отправил его в преисподнюю.

<sup>10</sup> Вишну присущ темно-синий цвет тела, и потому он часто сравнивается с дождевыми тучами, морем, сапфиром, лавлином, цветком дерева каяя и т. д.

<sup>11</sup> Чакра — боевой диск, оружие Вишну. Падманабха — «Лотосопупый» — эпитет Вишну, отражающий представление о том, что из его пупка растет лотос, в цветке которого сидит создатель мира Брахма.

<sup>12</sup> Шарнга — имя лука Вишну.

<sup>13</sup> Майя — иллюзия или сила иллюзии, с помощью которой бог творит восприимчивые человеком формы действительности.

<sup>14</sup> Дамодара — «Подпоясанный веревкой» — эпитет Кришны. В детстве Яшода привязывала его веревкой, чтобы он не крал у пастухек масло.

<sup>15</sup> Птичий царь — орел Гаруда, который является ваханой, т. е. ездовым средством, Вишну.

<sup>16</sup> В младенчестве Кришна убил демоницу Путану, которая пришла к его колыбели в виде молодой, красивой женщины. Она дала ему грудь, источавшую яд. Кришна спокойно выпил его, а затем высосал из Путаны ее жизненную силу.

<sup>17</sup> Другой демон, стремясь погубить Кришну, обернулся повозкой, которую Кришна разрушил ударом ноги.

<sup>18</sup> Хари — одно из наиболее распространенных имен Вишну.

<sup>19</sup> Тайр — молочнокислый продукт.

<sup>20</sup> Кришна уничтожил демона-асура Кешина в облике коня, а на турнире, устроенном дядей Кришны, Кансой, с целью его убить, уничтожил силачей-борцов.

<sup>21</sup> Убийство слона — один из подвигов Кришны.

<sup>22</sup> Проклятие, о котором идет речь, — цепь перерождений души, ее связь с телесной оболочкой, которая считается в индуизме тягостной долей человека, от которой необходимо избавиться, достичь мокши, т. е. освобождения души от телесных пут.

<sup>23</sup> См. примеч. 10.

<sup>24</sup> Здесь подразумевается воплощение Вишну в образе Рамы — героя, сокрушившего царя демонов Равану, царство которого находилось на Ланке.

<sup>25</sup> Один из асуров, стремясь убить Кришну, принял облик теленка.

<sup>26</sup> Когда бог Индра, рассердившись на племя пастухов, наслал на Гокуль губительный ливень, Кришна поднял гору Говардхану и, предотвратив потоп, спас своих родичей.

<sup>27</sup> Говинда — «Предводитель пастухов» — эпитет Кришны.

## И. В. Стеблева

### СТИХИ И ВРЕМЯ

Загадочный Восточный Туркестан — земля, притягивавшая внимание самых пытливых и предприимчивых путешественников и исследователей: ученого и офицера русской армии Чокана Валиханова (1835—1865), шведского землепроходца Свена Гедина (1865—1952), английского (венгра по происхождению) археолога и путешественника Аурела Стейна (1862—1943). Эта обширная земля расположена в центре Азии, она окружена горами: с севера — Тянь-Шанем, с юга — хребтами Куньлуня, с запада — Памиром. Значительная часть ее территории занята пустыней Такла-Макан и солончаковой впадиной Лоб. Главная река Тарим протекает по северной окраине Кашгарской (или Таримской) равнины.

Из-за отсутствия влаги в атмосфере и скудости пресной воды жизнь в этой земле сосредоточивалась только в оазисах, расположенных в предгорьях и орошаемых небольшими реками, которые образуются от таяния ледников, в бассейне реки Тарим и в Турфанской впадине в отрогах восточного Тянь-Шаня. Города и селения располагались вереницей по окраинам песчаной и пустынной местности, образуя дугу по подножиям Тянь-Шаня и Куньлуня. Несмотря на не слишком благоприятные условия для жизни, бассейн реки Тарим с незапамятных времен был населен разными народами, а окрестности озера Лобнор явились местом возникновения еще в III в. до н. э. малоизученного государства Крорайна, просуществовавшего до III в. н. э. Предполагается, что это государство было ответвлением Кушанской империи; в III в. н. э. его официальной религией являлся буддизм. Здесь издавна кипела культурная жизнь, ибо Центральная Азия, и в частности Восточный Туркестан, была местом взаимопроникновения культур, языков, религий, литератур. Через Восточный Туркестан лежал путь буддизма из Индии и Тибета в Монголию, а с запада и юга пришло в Китай манихейство. Проникло в Восточный Туркестан и христианство, а затем ислам.

Этот край сыграл большую роль в формировании древнетюркской культуры и литературы: именно здесь и в Западном Китае были обнаружены древнейшие тюркоязычные рукописи.

Чтобы понять значение обнаруженных рукописных текстов для истории развития тюркоязычной словесности, следует сначала обратиться к ее истокам.

Древнетюркская литература располагает небольшим количеством произведений, которые сохранились до нашего времени. Они создавались в разных государственных объединениях кочевых и полукочевых тюркских племен и отличались разной религиозно-культурной ориентацией. Самым древним государством тюрков (точнее, народа «кёк тюрк», что означает «голубые тюрки»), о котором стало известно из арабских, византийских и китайских исторических сочинений, был Тюркский каганат — военно-политическое объединение тюркских племен, возникшее в середине VI в. на территории Северной Монголии.

Военные действия верховных правителей государства — каганов — к концу VI в. превратили Тюркский каганат в мощную центральноазиатскую империю, которая простиралась от Каспийского моря на западе до Корейского залива на востоке. Эта могущественная держава имела политические отношения с Ираном, Византией и Китаем. Социально-экономическое развитие тюркского государства в VI в. определялось становлением раннефеодальных отношений. Непрерывные войны, которые вели тюркские племена Центральной Азии, увеличивали богатство и влияние родовой аристократии, стремившейся к независимости. В результате междоусобных распрей, приведших к социально-политическому кризису, Тюркский каганат в начале VII в. распался на Западнотюркский и Восточнотюркский каганаты. Сложностями внутри- и внешнеполитической жизни тюркского государства воспользовалась китайская империя. Над Восточнотюркским каганатом сначала был установлен контроль сунской династии Китая, а затем он вообще перестал существовать как самостоятельное государство, хотя и сохранил своих тюркских правителей.

Порабощение тюрков Китаем длилось более пятидесяти лет. За это время правители Восточнотюркского каганата не раз пытались восстановить независимость своего государства, используя военные и политические затруднения китайской империи. После ряда временных побед и неудач, которыми заканчивались восстания тюрков, жестоко подавленные китайскими карательными войсками, один из предводителей тюрков, Кутлуг, бежал в горы и стал готовиться к новому выступлению. Вокруг Кутлуга стали собираться все те, кто был недоволен политикой Китая.

В 682 г. Кутлуг, принявший имя Ильтериш-каган, сначала повел военные действия против китайских пограничных отрядов, а затем вступил в сражение с регулярными войсками Китая. Действия повстанческой армии Ильтериш-кагана положили начало полному освобождению тюрков от власти Китая и вернули Восточнотюркскому каганату былую независимость.

Именно эти события, а также те, которые последовали за ними, и были связаны с правлением других восточнотюркских каганов, стали содержанием первых известных нам произведений древнетюркской литературы. Они представляют собой надписи, сделанные древнетюркским, так называемым руническим письмом на каменных стелах, которые входят в комплексы погребальных сооружений ряда исторических деятелей. Таковы Малая и Большая надписи в честь Кюль-тегина, бывшего знаменитым полководцем, надпись в честь Бильге-кагана, одного из прославленных правителей Восточного каганата, надпись в честь Тоньюкука, советника каганов и предводителя войск (написана при жизни Тоньюкука и только позднее вошла в комплекс посвященных ему погребальных сооружений). Памятники расположены в степных долинах, окаймленных живописными горами. Погребальный комплекс Тоньюкука находится на правом берегу реки Толы, в 66 км к юго-востоку от Улан-Батора. Погребальные сооружения Кюль-тегина и Бильге-кагана воздвигнуты на берегу реки Орхон, в 400 км западнее Улан-Батора. Хотя расстояние между этими сооружениями не маленькое, надписи на этих стелах объединяются в одну группу текстов, называемых орхонскими.

Для литературоведческого исследования особенно интересны те надписи, которые довольно пространны по содержанию и дошли до нас в не слишком поврежденном виде. Именно такими являются Малая и Большая надписи в честь Кюль-тегина и надпись в честь Тоньюкука. Все они посвящены описанию, с небольшими вариантами, одних и тех же событий. Начинается повествование со времени возникновения Тюркского каганата, которое изображено в надписях как идеализированное прошлое тюркского народа, и заканчивается событиями первой трети VIII в. Это история становления и укрепления Восточнотюркского каганата, его освобождение от китайского ига и военных походов, предпринятых несколькими поколениями каганов — правящим каганом, его братом, полководцем Кюль-тегином, а также советником и предводителем войск Тоньюкуком. Однако описание исторических событий не является единственной целью авторов орхонских сочинений, история служит фоном для создания образов героев тюркского народа и их прославления.

Всем текстам орхонских памятников присуща эпическая идеализация героев. Исторические личности, реально существовавшие, — правители и военачальники изображаются в легендарно-эпическом духе. Малая и Большая надписи в честь Кюль-тегина, а также надпись в честь Бильге-кагана создал родственник правящего дома Йолыг-тегин, надпись в честь Тоньюкука предположительно сочинена им самим. В истории тюркских литератур они являются первыми из известных современной науке авторами художественных произведений. Создавая тексты надписей, их авторы представили образы верховного

властителя — кагана, «мудрого советника» Тоньюкука и полководца-героя Кюль-тегина как носителей соответствующей времени добродетели. Образ кагана включает в себя и божественное начало (эпитеты «небоподобный, неборожденный») и наделяется лучшими, с точки зрения автора текста, человеческими чертами: он прозорлив, заботится о благополучии народа тюрков и ведет войны только успешные (хотя в действительности это бывало не всегда так). Тоньюкук в надписи представлен как герой, обладающий государственным умом и незаурядной отвагой. Он всегда стоит на страже интересов кагана и направляет тюрков к свершению победных битв. Выше всех добродетелей в орхонских текстах почитается воинская доблесть. Героем, наделенным личной воинской отвагой, изображен Кюль-тегин, бывший полководцем в правление своего брата Бильге-кагана. Участие в битвах Кюль-тегина всегда описывается с помощью одинакового эпического приема, включающего троекратный повтор.

Тексты надписей содержат призывы и обращения к бекам и народу тюрков о том, чтобы они хранили верность «идеалам предков», способствовали возвышению своих каганов, проявляли дальновидность. Все это является основной идеей орхонских сочинений, авторы которых стремились внушить мысль о необходимости прочного единства тюркского государства, осуждали мятежи и междоусобицу. Характер изображения событий в орхонских текстах, идеализация прошлого народа «кёк тюрк», легендарно-эпический ореол вокруг каганов, создание идеализированного образа героя-витязя Кюль-тегина — все это свидетельствует о том, что орхонские надписи были созданы под влиянием традиции дружинного эпоса, видимо складывавшегося в окружении предводителя войска<sup>1</sup>.

Кроме того, в них обнаруживается ритмика, аналогичная в большей или меньшей степени ритмическому строю фольклорного стиха тюркских народов Алтая, Южной и Восточной Сибири, Поволжья, Средней и Малой Азии. Ритмическая организация стиха закономерно соотносится со звуковой организацией — аллитерационной системой, включающей как междустиховую (строфическую), так и междусловную аллитерацию, что делает орхонские тексты особенно близкими поэзии народов Алтая, Южной и Восточной Сибири.

Помимо этого в орхонских сочинениях, как в любых художественных произведениях, имеются разнообразные изобразительные средства: эпитеты, метафоры, аллегории, сравнения, а также приемы поэтического синтаксиса, риторические обращения, вопросы, восклицания<sup>2</sup>. С точки зрения жанровой характеристики орхонские надписи можно рассматривать как историко-героические поэмы. И хотя эти сочинения написаны в первой трети VIII в., в период Восточнотюркского каганата, совершенно очевидно, что законченность их художественного стиля не могла появиться внезапно. Этому должна была предшествовать доста-

точно длительная фольклорная, а возможно, и литературная традиция, по крайней мере начиная с VI в. — времени становления Тюркского каганата. Не исключено также, что основные тенденции этой традиции сложились еще раньше.

Большая надпись в честь Кюль-тегина замечательна еще и тем, что в своей заключительной части, после описания военных подвигов полководца, она переходит в собственно эпитафию, сочиненную (как и весь текст в целом) от лица его брата, правящего Бильге-кагана, скорбящего о кончине Кюль-тегина. Эта часть надписи в жанровом отношении представляет собой образец эпитафийной лирики, большинство произведений которой связано с культурной жизнью государства енисейских кыргызов (или государства Хягас). Надписи, сделанные также древнетюркским руническим письмом на могильных камнях, установленных в честь разных, по-видимому, знатных людей, датируются не ранее VII и не позднее XI—XII вв. Они найдены в бассейне реки Енисей (в его верхней части) и получили название енисейских текстов или памятников енисейской письменности тюрков. Следует сказать, что, несмотря на некоторые диалектные различия и небольшие палеографические расхождения (вариативность рунических знаков), язык орхонских и енисейских текстов в целом един. Это значит, что в древности на обширной территории Центральной и Средней Азии и Южной Сибири был распространен общетюркский литературный язык и существовала длительная письменная традиция.

В отличие от орхонских текстов, где эпитафийные части изложены от лица другого человека, енисейские эпитафии обращены к читателю от лица самого погребенного. Более пространные из них рассказывают о некоторых, по-видимому, важных событиях из жизни умершего. В этом обнаруживается известное сходство эпитафий с орхонскими повествовательными текстами, в которых также рассказывается об основных событиях истории народа тюрков и деяниях его героев. Однако основная цель эпитафий иная — передать сожаление усопшего о том, с чем он расстался в жизни. Интонация енисейских эпитафий искусно выражает глубокую скорбь, тексты исполнены подлинного лиризма, выраженного как интонационными средствами, так и с помощью приемов поэтической изобразительности: эпитетов, метафор, аллегорий<sup>3</sup>. Хотя изучение енисейской эпитафийной лирики затруднено из-за плохой сохранности надписей, которые требуют и уточнения чтения, и улучшенных переводов, однако уже сейчас можно сказать, что жанровые особенности енисейских эпитафий вполне ясны и с точки зрения общего содержания, и в плане формы, которой присущи определенная композиция текста, характерные приемы описания, ритмическая и звуковая организация стиха. Несомненно влияние на них плачей и причитаний, которые мы знаем по более поздним произведениям фольклора. Хотя стихотворные особенности енисейских эпитафий в принципе

такие же, как в орхонских текстах, но по сравнению с последними они обнаруживают тенденцию к сплошной аллитерации в начале стиха. Это свидетельствует об эволюции стихотворной практики и делает енисейские эпиграфы важным звеном в развитии тюркских поэтических форм.

Эпоха рунического письма в древнетюркской культуре оставила произведения не только на камнях, но и на бумаге. Но этот период культурной жизни тюрков связан уже с другими историческими событиями и другим тюркским государством. После смерти Кюль-тегина (731 г.) и его брата, правителя Восточнотюркского каганата Бильге-кагана (734 г.), власть в каганате перешла к его сыновьям. Снова вспыхнули междоусобные войны. В 741 г. начался распад каганата. Окончательный удар ему был нанесен новым объединением тюркских племен, среди которых главную роль играли уйгуры, обитавшие на севере каганата. В результате военных действий уйгуров в 745 г. Восточнотюркский каганат прекратил свое существование. С этого времени на территории государства «кёк тюрк» возник Уйгурский каганат, который в течение столетия, до 840 г., представлял собой наиболее могущественное государство тюрков в Центральной Азии. Из этих ста лет около восьмидесяти официальной религией Уйгурского каганата было манихейство. Древнетюркский текст, написанный рунами на бумаге, создан, как сказано в самом тексте, для «младшего динтара», «бурвагуру» (титулы в манихейской общине) и «наших слушателей» (рядовых членов общины). Это сочинение представляет собой сборник гадательных текстов в виде поэтических миниатюр, получивший в научной литературе название «Гадательная книга» или «Книга гаданий».

Манихейская религия начиная с III в. постепенно распространилась от Испании до Китая, куда она проникла к концу VII в., и охватила большую территорию: Египет, Иран, Месопотамию, Индию, Среднюю и Центральную Азию. Манихейство среди тюрков Уйгурского каганата распространяли согдийцы, жившие в согдийских колониях Северного Китая. Поскольку Уйгурский каганат имел тесные связи с китайской империей и даже оказывал ей военную помощь против мятежников, предполагается, что путь манихейства в Уйгурский каганат лежал именно через Китай, во всяком случае, принятие уйгурами манихейства зафиксировано в китайских источниках<sup>4</sup>. Все эти сведения важны для установления датировки рунической «Книги гаданий», а более точная датировка поэтического текста имеет большое значение при определении его места в эволюции тюркских поэтических форм.

Первый исследователь и переводчик «Книги гаданий» В. Томсен датировал ее предположительно серединой VIII — началом IX в.<sup>5</sup>, т. е. связывал со временем Уйгурского каганата, если считать, что она написана там, ибо рукопись, содержащая этот текст, найдена в Северо-Западном Китае, в провинции Ганьсу,



близ Дуньхуана (кит. Шачжоу), во время одной из экспедиций знаменитого английского археолога А. Стейна в Восточный Туркестан в начале нынешнего века. Как пишет об этом В. Томсен, рукопись была обнаружена в «удивительном хранилище „Пещер тысячи будд“ возле Дуньхуана»<sup>6</sup> (точнее, приблизительно в 20 км к юго-востоку от него).

Однако известно, что Дуньхуан не принадлежал Уйгурскому каганату. Поэтому вполне логичным является и другое предположение, что рунический текст на бумаге появился не ранее середины IX в., ибо в это время началось переселение уйгуров, владевших рунической письменностью, в Восточный Туркестан<sup>7</sup>. Таким образом, если связывать появление «Книги гаданий» со временем существования Уйгурского каганата, то ее датировка может определяться серединой VIII в. (т. е. периодом установления манихейства в качестве официальной религии) и началом или серединой IX в. В Дуньхуан же она была занесена уйгурами, появившимися в Северо-Западном Китае (в Ганьчжоу, провинция Ганьсу) после разгрома Уйгурского каганата в 840 г. новым военно-политическим объединением тюркских племен — кыргызами. Если же полагать, что она написана уже в Восточном Туркестане, после указанных выше событий, то ее датировка определяется столетием позднее, т. е. с середины IX и по X век, представляющий собой последний период появления в Восточном Туркестане манихейских сочинений, традиция которых была постепенно вытеснена буддизмом.

В пользу датировки, предложенной В. Томсеном, т. е. более ранней, говорит само содержание «Книги гаданий»; относительно ее религиозно-культурной атрибуции также нет единого мнения. Так, В. Томсен и вслед за ним А. фон Габен считают ее текст манихейским, исходя из заключительных строк, где упоминаются манихейские реалии<sup>8</sup>. Однако С. Е. Малов, несмотря на эти свидетельства, определял «Книгу гаданий» как сочинение шаманского содержания<sup>9</sup>. Действительно, если сопоставить текст «Книги гаданий» с поверьями тюркских, монгольских, угорских и тунгусо-маньчжурских народов, то можно убедиться в том, что некоторые детали (например, упоминание животных) связывают ее с дошаманистскими и шаманистскими культами этих народов. Кроме того, в тексте «Книги гаданий» прямо не упоминаются имена божеств манихейского пантеона и не приводятся какие-либо положения манихейской религии. Вместе с тем в тексте содержатся указания на двух богов — светлого, доброго и черного, злого, — которые существуют в тюркском шаманизме, однако в данном случае это можно считать и отражением дуализма, свойственного манихейской религии: свет и тьма, добро и зло, боги и демоны<sup>10</sup>.

Следует обратить внимание на то, что дуализм отражен и в самом построении текста, который имеет 65 разделов, образующих четыре группы поэтических миниатюр — вполне ре-

лирические сюжеты из быта людей и животных, мифические и сказочные сюжеты, описания природы, сентенции. Каждый раздел заканчивается суждением: «это хорошо» или «это плохо», которое вытекает из самого сюжета. Хорошо, когда у человека родился сын, когда хан успешно воюет и удачно охотится, когда божество приносит человеку счастье, кончаются стихийные бедствия, когда человек или животное счастливо избегают смерти. Плохо, если сгорит дом, если детеныш оленя останется без пищи, если ноги коня спутают неправильно, если у медведя брюхо распорото, а у кабана клыки сломаны.

Хотя тексты «Книги гаданий» имеют определенное функциональное значение, они написаны мастерски и, несмотря на свою краткость, показывают разные жизненные ситуации: хан, отправившийся на войну или охоту; бедняк, ушедший на заработки; игрок, пустившийся в рискованную игру, сын, сначала поссорившийся с родителями, а потом вернувшийся домой. Краткие поэтические миниатюры знакомят нас с малоизвестной обыденной жизнью домусульманских тюрков. Стихотворные особенности текстов «Книги гаданий» такие же, как и в орхоно-енисейских текстах: это относительное равнорядие, иногда дающее примеры изосиллабизма в нескольких подряд идущих строках. Звуковая организация стиха представлена аллитерационной системой, которая включает как строфическую (междустиховую) аллитерацию, так и междусловную, выполняющую метрическую роль, подчеркивая ритм стиха звуковыми подобиями внутри стихотворных строк. По сравнению с орхонскими сочинениями строфическая аллитерация имеет более регулярный характер и охватывает большее количество строк, причем сочетание аллитерирующих слов более искусно, это не повторение одного и того же слова, встречающееся в енисейских эпитафиях. Так же умело подобраны слова внутри стихотворных строк. Если разбить строки на ритмические отрезки, формируемые слоговыми группировками (или, условно, стопами), то окажется, что начала всех ритмических звеньев определенным образом соотносятся друг с другом — акустическая форма стиха получается очень богатой и разнообразной. Совершенно очевидно, что автор текста, оперируя словами и создавая искусную эвфонию, преследовал кроме функциональной также эстетическую цель. Поэтому краткие поэтические миниатюры «Книги гаданий» обладают безусловной художественной ценностью<sup>11</sup>. Они относятся к одной с орхонскими текстами поэтической практике древнетюркского стиха и поэтому имеют очевидные связи. Эти связи выражаются не только в особенностях поэтического слова, но и в способах построения повествовательного текста, в одинаковых приемах описания событий, в одном и том же порядке их следования. В общности приемов изображения действительности отразился существовавший литературный канон, выработанный для текстов на историко-героические темы (каковы были орхонские сочинения),

но проникший в виде клише в текст совершенно другого предназначения<sup>12</sup>. Такая устойчивость литературных клише, связанная с канонизированностью стиля более ранних орхонских сочинений, свидетельствует о длительности литературной традиции у тюрков и высоком уровне древнетюркской культуры.

Древнетюркские тексты рунического письма представляют собой общетюркское литературное наследие, они относятся к культурному прошлому всех тюркских народов, ибо традиция древнетюркской литературы обнаруживается у всех тюркоязычных народов. Это касается не только поэтических особенностей, о чем уже было сказано выше, но и характера текста. Так, руническую «Книгу гаданий» можно считать прообразом специальных сборников мани (четверостиший), которые были распространены в Турции еще и в XIX в. По ним гадали в случаях предстоящих свадеб или других важных событий.

Таким образом, единственный дошедший до нас связный и довольно пространственный рунический текст на бумаге сопоставим с руническими произведениями на камнях по целому ряду параметров. Помимо перечисленных к ним относится также и религиозно-мифологическая ориентация орхоно-енисейских текстов и «Книги гаданий» на шаманистские представления. Правда, существуют сведения о том, что буддизм среди тюрков появился еще во времена Тюркского каганата, в VI в., однако рассмотренные орхонские сочинения никаких свидетельств проникновения буддизма в жизнь древнетюркского общества не содержат. Древние тюрки, согласно этим текстам, поклонялись Тенгри (обожествленное Небо), Умай (богиня, олицетворение плодородящего женского начала), «Священной земле-воде» (совокупность родо-племенных божеств гор, скал, рек). Известно также, что манихейство, попав в другую религиозную среду, приспособлялось к господствовавшим религиозным и философским системам, поэтому в разных странах манихейство приобретало особые черты. Синкретизм лежал в самой основе манихейской религии. Проникнув к тюркам, манихейство дало сплав собственных религиозных представлений с шаманизмом и дошаманистскими культурами. Известно также, что манихейская религия была распространена в Восточном Туркестане еще до того, как туда пришли уйгуры. Если же принять существующее положение о том, что до переселения уйгуров в Северо-Западный Китай в Дуньхуане уже жило тюркское население, а путь распространения рунической письменности шел с юго-запада, через бассейн реки Тарим в Северную Монголию, то можно и не связывать появление «Книги гаданий» с историей Уйгурского каганата.

Стихотворные особенности текста «Книги гаданий» несут печать упорядочивающего процесса в русле древнетюркской поэтической традиции. По сравнению с орхонскими сочинениями они представляются более искусными. Это может быть связано с более поздним происхождением «Книги гаданий», но может

также объясняться ее иной жанровой принадлежностью. Чтобы показать значение текстов «Книги гаданий» в качестве связующего звена в непрерывной традиции развития тюркских поэтических форм, следует учесть манихейское содержание «Книги гаданий», законченность ее стихотворной формы и появление среди ее текстов начатков лирического жанра, не связанного с эпитафийной лирикой. В связи с последним соображением нужно обратить внимание на тексты, содержащие описания природы. Они очень кратки, лишены какой бы то ни было детализации и иногда используются как параллели для суждений о человеке:

Человек печальным,  
[а] небо облачным были.  
Между [ними] возшло солнце.  
Среди горя пришла радость, говорят.  
Так знайте: это хорошо.

После падения Уйгурского каганата, в 840 г., под натиском войск кыргызов уйгуры захватили новые земли в Северо-Западном Китае и Восточном Туркестане: часть уйгуров переселилась в Северный Китай, другая — стала жить в провинции Ганьсу, возле Ганьчжоу, значительная же часть ушла в Турфанский оазис (кит. Гаочан, к северо-западу от Дуньхуана), где образовала уйгурское государство Кочо, которое сохранялось с середины IX по середину XIII в. За четырехсот лет существования государства его культурная жизнь была отмечена появлением сочинений разного религиозного содержания: манихейского, буддийского, мусульманского и христианского. Это были или собственно религиозные произведения: гимны, молитвы, сутры, или тексты, созданные в определенной религиозной среде и отразившие некоторые элементы этой религии.

В Турфане, центре уйгурского государства Кочо, еще до прихода сюда уйгуров жили разные тюркские народы, среди которых было распространено манихейство. Для популяризации и успешного распространения своего вероучения манихеи включали в проповеди притчи, постепенно превратившиеся в назидательные рассказы<sup>13</sup>. Они имели уже не только функциональное, но и чисто литературное значение. Однако манихейство в государстве Кочо было неофициальной религией, поскольку ее вытеснил буддизм, обладавший в Восточном Туркестане прочными корнями и длительной традицией. Затем буддизм среди уйгуров был потеснен исламом. Турфан к приходу туда уйгуров кроме тюркских народов был населен согдийцами, саками, тохарами (все это — носители среднеиранских языков), а также китайцами, тангутами, тибетцами, монголами и сирийцами. Основной религией здесь стал буддизм. Таким образом, культурное взаимодействие народов государства Кочо было очень разнообразным.

Манихейские сочинения, связанные с культурной традицией этого государства, большей частью представляют собой переводы

с согдийского и тохарского языков. Переводными являются также гимны и молитвы, воспроизведенные в форме, характерной для тюркской поэтической речи. Однако существовали и оригинальные тексты, обладавшие большими художественными достоинствами. Их стихотворные особенности свидетельствуют о том, что они принадлежат к древнетюркской поэтической традиции: большое расхождение количества слогов в строках вместе с появлением силлабических строк, что указывает на их более позднее происхождение, а также на достаточно высокий уровень мастерства их авторов.

Сложность изучения древнетюркских текстов заключается в том, что их крайне мало, они очень фрагментарны и плохо сохранились. Все манихейские произведения дошли до нас в испорченном виде, с лакунами в тексте из-за плохого состояния рукописей. Однако следует сказать, что даже в таком виде они сохранились исключительно благодаря особым климатическим условиям Восточного Туркестана. Гигантская дуга гор Тянь-Шаня, Памира, Алая и Куньлуня, охватывающая Восточный Туркестан с севера, запада и юга, оставляла территорию открытой на востоке ветрам из пустыни Гоби. Внутренняя часть страны также представляла собой пустыню, лишенную растительности, с горько-солеными водоемами, в которой песок нагромождался горами, переносился ветрами и засыпал целые города, обуславливая необычайную сухость воздуха и малое количество осадков.

Климат и пески Центральной Азии способствовали консервации памятников ее культуры и сохранили нам ее литературные произведения. Плохое же состояние и фрагментарность манихейских рукописей проистекают, по-видимому, от того, что их никто специально не сохранял. Известно, что манихейская религия была повсюду в основном гонимой. Тем более ценным является все то, чем в настоящее время располагает наука.

Таким уникальным произведением является лирическое стихотворение, найденное в развалинах Турфана.

Во время одной из экспедиций немецкого ученого и путешественника Альберта фон Лекока (1860—1930) в Восточный Туркестан был обнаружен небольшой попорченный лист бумаги, который содержал два текста, написанные уйгурским письмом. Первое произведение — это манихейский гимн в стихотворной форме. Второй текст замечателен тем, что является первым и единственным дошедшим до нас древнетюркским сочинением на любовно-лирическую тему. Оно написано на листе бумаги без выделения графической формы стиха, так же, как были высечены на камнях орхонские и енисейские надписи и создана древнетюркская «Книга гаданий». Несоблюдение на письме графической формы стиха — распространенное явление в тюркоязычной словесности. Так, например, не выделены стихотворные части в эпосе «Огуз-наме» и в «Китаб-и дедем Коркут».

Это стихотворение, конечно, привлекло внимание ученых, однако исследовано оно явно недостаточно, особенно с точки зрения того значения, которое оно имеет в эволюции тюркских поэтических форм и преемственности литературного процесса у тюрков.

Впервые текст был издаѐн с транскрипцией и переводом А. фон Лекоком в 1919 г.<sup>14</sup>. Следующий издатель древнеуйгурского лирического стихотворения — Г. Шедер в дополнениях к своему исследованию дал транскрипцию текста на основе публикации Лекока, расположив текст двустишиями<sup>15</sup>. Г. Шедер не занимался специально стихотворной формой произведения и оставил свое внимание на нем в связи с его содержанием, которое он исследовал в целях обнаружения истоков мистики в поэзии.

Именно разбивка текста на стихотворные строки явилась спорным моментом в его изучении и особенно заинтересовала ученых. Так, Р. Р. Арат, первый турецкий ученый, обративший внимание на это стихотворение<sup>16</sup>, опубликовал его транскрипцию в разбивке на трехстишия и дал перевод на турецкий язык<sup>17</sup>; всего получилось семь строф. С этим не согласился Ш. Текин, который разделил текст на шесть четверостиший<sup>18</sup>. Наиболее серьезной работой по этому поводу следует признать статью Т. Ганджеи, который предложил разделение текста на три четверостишия и научно обосновал его. Он считал, что предложения должны быть расположены двустишиями на основе параллелизма между каждым двумя высказываниями, а затем двустишия следует объединить в катрены с соблюдением строфической аллитерации в смежных строках<sup>19</sup>. Ш. Текин не согласился с доводами Т. Ганджеи, отстаивая свое разделение текста<sup>20</sup>, и по поводу взглядов Текина выступил с разъяснениями О. Серткая<sup>21</sup>. Самая последняя турецкая работа об этом стихотворении принадлежит Т. Текину, который воспроизводит текст в разбивке Ш. Текина, но делает перестановку слов в строках первого четверостишия<sup>22</sup>.

Споры о вариантах разделения текста на стихотворные строки вызваны тем, что он был записан как прозаическое сочинение. К тому же стихотворение оказалось построенным столь искусно в звуковом отношении, что допускает разные возможности расположения текста. Поскольку в ритмическом отношении оно не силлабическое, а относительно равносложное (от 8 до 14 слогов в строке), то главным мерилom для исследователей становится строфическая аллитерация (в начале стихотворных строк). Искусство его создателя было так высоко, что наряду со строфической аллитерацией он употребил богатую междусловную аллитерацию. Если ориентироваться на нее, то становится возможным выделить из предложений синтагмы с начальной аллитерацией, т. е. разбить предложения так, чтобы получились три строки (как это сделал Р. Р. Арат) или четыре

(как у Ш. Текина). Следует сказать, что аллитерация в разбивке текста у Арата и Текина более интересная, чем у Т. Ганджеи, так как там аллитерируют все строки в строфах: ааа, ббб, и т. д. (у Арата), аааа, бббб (у Текина). Несмотря на это, думается, что более прав Т. Ганджеи, хотя в звуковом отношении текст в его разбивке выглядит несколько скромнее: аабб и т. д. Прав же Ганджеи потому, что, разделяя текст на стихотворные строки, он исходит прежде всего из его смыслового содержания. Действительно, стихотворение содержит параллельные высказывания, заключенные в повторяющиеся синтаксические конструкции, и этим обстоятельством нельзя пренебрегать. Отказ же от эффектной сплошной аллитерации в начале стиха (столь характерной для четверостиший из «Большого гимна к Мани»<sup>23</sup>) компенсируется богатейшей междусловной аллитерацией, подчеркивающей ритм стиха внутри стихотворных строк.

Согласно разбивке текста Т. Ганджеи стихотворение содержит три сохранившихся четверостишия и одно испорченное в начале.

Приводим свой перевод неповрежденных строк стихотворения:

- (1) 1. ....
2. ....
3. Несравненный (бесподобный) друг...
4. любимая, моя душенька...
- (2) 1. Думая о своей жестокой, я горюю.
2. И чем больше я горюю, моя прекраснوبرовая,  
[тем более] я желаю соединения [с тобой].
3. Я думаю о своей возлюбленной, думая, я поворачиваю...[?]
4. Время... [?] я желаю свою возлюбленную целовать.
- (3) 1. Если я хочу пойти, моя детка [?]-возлюбленная,
2. [то] даже пойти не могу, моя добрая (милосердная).
3. Если я хочу войти, моя крошка (малютка),
4. [то] даже войти не могу, моя благоухающая мускусом.
- (4) 1. Пусть прикажут светлые боги, [чтобы],
2. с моей кроткой (благонравной) соединившись, мы не разлучались.
3. Пусть могущественные ангелы дадут [мне] силу, [чтобы]
4. с моей черноглазой мы пребывали в веселье [и] радости.

Ритмическая и звуковая организация стиха в этом стихотворении аналогична той, которая имеется в древнетюркских сочинениях рунического письма. Однако по сравнению с ними оно является более упорядоченным, особенно в области аллитерационной системы. Последовательно проведена междустиховая аллитерация, охватывающая по две стихотворные строки, ярко выражена междусловная аллитерация, имеются и рифмоиды.

Таким образом, стихотворение, написанное уйгурским письмом в Турфанском оазисе, сохраняет основные особенности поэзии, зафиксированной руническим письмом. Принесли ли уйгуры эту традицию поэтической речи из Монголии в Турфанский оазис, или она здесь развивалась самостоятельно, сказать трудно. Но это и не так существенно, важен сам факт совпадения

поэтических особенностей текстов, созданных в разное время, в разных тюркоязычных государствах. Сравнимые произведения древнетюркской литературы отразили тот путь развития тюркских поэтических форм, который в дальнейшем получил законченное выражение у тюркоязычных народов Алтая, Южной и Восточной Сибири, не влившихся в русло мусульманской культуры и не испытавших влияния арабо-персидской поэтики.

Кроме поэтических особенностей этот текст чрезвычайно интересен и в плане содержания, поскольку это пока единственное из дошедших до нас произведений лирического жанра, появившееся раньше текстов, собранных в «Диван лугат ат-турк» Махмуда ал-Кашгари (XI в.).

Древнейтюркское стихотворение, автором которого является Апырнчур-тегин, что следует из реконструкции дефектных строк текста, удивительно искреннее, даже простодушное. Выражения «моя душенька», «моя крошка» — это точный, буквальный перевод тюркского текста. Упоминание о «светлых богах» и «могущественных ангелах» говорит о том, что стихотворение написал манихей.

Лирические стихи из собрания Махмуда ал-Кашгари относятся уже к раннеклассической эпохе тюркоязычной словесности, они созданы в мусульманской среде, хотя, возможно, некоторые тексты восходят к домусульманскому времени и, только войдя в это собрание, получили литературную обработку, соответствующую поэтическим нормам раннеклассической эпохи<sup>24</sup>. Во всяком случае, любовно-лирическая тема в тюркоязычной поэзии имеет собственную линию развития, которая уже ярко выражена в текстах из «Диван лугат ат-турк».

Как известно, основным лирическим жанром классической тюркоязычной поэзии, создававшейся на основе арабо-персидской поэтики, была газель, пришедшая к туркам из арабской и персидской поэзии. Поскольку тюркские поэты обычно владели языком фарси, то многовековой опыт создания газелей на этом языке был им хорошо известен. В своем творчестве они опирались как на практику написания газелей на языке тюрки, так и на персидскую поэзию. Поэтому образная система тюркоязычных газелей содержит тот набор канонизированных образов, который характерен для арабской и персидской литератур. Однако интересно выявить ядро лирической темы и ее образной реализации не только в связи с ближне- и средневосточной мусульманской традицией, но и как имеющих самобытную, домусульманскую традицию фольклора и особенно литературы. Поэтому, хотя лирические стихи из «Диван лугат ат-турк» зафиксировали первые шаги в освоении арабо-персидской поэтики, явив сплав тюркских и арабо-персидских элементов, содержание этих стихов связано с тюркской традицией лирического жанра, которая существовала в фольклоре и литературе домусульманского периода. Особая ценность приведенного выше древнетюркско-



го стихотворения заключается в том, что оно дает подтверждение сказанному.

Лирические стихи из «Диван лугат ат-турк» содержат все основные мотивы, которые имеются в тюркоязычной газели вплоть до XVI в., совпадает также и образная реализация этих мотивов. Если сравнить содержание лирических стихов из «Диван лугат ат-турк» с газелями XVI в., то можно заметить, что основные мотивы жанра: описание красоты возлюбленной, разлука, тоска и слезы лирического героя от безответной любви, равнодушие, жестокость и вероломность красавицы — совпадают как для стихов XI в., так и для большинства газелей классической поэзии.

Однако, как следует из древнеуйгурского стихотворения, мотивы красоты возлюбленной, тоски от разлуки с ней и мечты о свидании разрабатывались и в домусульманском мире, служили основой жанра любовной лирики. Выражение красоты возлюбленной с помощью эпитетов «прекраснобровая», «черноглазая», «благоухающая мускусом» станет характерным также для газели классической эпохи тюркоязычной поэзии Средней Азии. Обращает на себя внимание употребление в древнетюркском стихотворении уменьшительных слов («душенька», «крошка»), которое встречается также в стихах из «Диван лугат ат-турк», например в четверостишии:

Подари мне словечко, [ты],  
у которой родинка — черная крупинка соли,  
[а] глазки хранят колдовство,  
узнай же о моих страданиях.

Уменьшительные слова в лирических стихах придают им удивительную теплоту и человечность, это — выражение не той необычайно серьезной любви, которой полны газели. Хотя в древнеуйгурском стихотворении возлюбленная тоже «жестокая» и лирический герой тоже страдает от разлуки и мечтает о свидании, как в газели, однако другие эпитеты идеала любви — «моя добрая», «моя кроткая» — показывают, что счастье вполне достижимо, если, конечно, помогут «светлые боги» и «могущественные ангелы».

В газелях классической поэзии возлюбленная не бывает доброй и кроткой, лирический герой обречен на постоянные мольбы к ней о милосердии, она же безучастна и равнодушна к его страданиям. Поэтому можно думать, что это стихотворение еще не связано с традициями мусульманской суфийской поэзии, где мотивы равнодушия возлюбленной к лирическому герою, трудность единения с идеалом любви объясняются уподоблением возлюбленной Абсолюту и имеют мистический смысл.

В заключение следует сказать, что изучение повествовательных текстов из «Диван лугат ат-турк» (XI в.) в сравнении с древнетюркскими повествовательными орхонскими сочинениями

(VIII в.) позволяет установить многие черты сходства в общей композиции и в отдельных приемах описания<sup>25</sup>. Древнеуйгурское лирическое стихотворение дает возможность проследить линию развития любовной лирики от домусульманского времени к раннеклассической эпохе тюркоязычной поэзии XI в. и далее к лирическим жанрам классической тюркоязычной поэзии периода расцвета (вторая половина XV — первая треть XVI в.). Это означает, что при всем различии культурной и религиозной ориентации сочинений и разных системах письма древнетюркская литература обладала как повествовательными сочинениями, так и жанрами эпитафийной и любовной лирики. При переходе к исламу традиции древнетюркской литературы не прервалась, а влилась в классическую тюркоязычную поэзию, существенно повлияв на формирование многих конструктивных принципов образной системы лирических жанров в классической поэзии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Стеблева И. В.* Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976.

<sup>2</sup> *Стеблева И. В.* Поэзия тюрков VI—VIII вв. М., 1965.

<sup>3</sup> Там же, с. 61—63.

<sup>4</sup> *Jackson A. V. W.* Researches in Manichaeism with Special Reference to the Turfan Fragments. N. Y., 1965, с. 15.

<sup>5</sup> *Thomsen V. Dr. M. A. Stein's Manuscripts in Turkish «Runic» Script from Miran and Tun-Huang.*— Journal of the Royal Asiatic Society. L., 1912, с. 195—196.

<sup>6</sup> Там же, с. 190.

<sup>7</sup> *Кляшторный С. Г.* Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии. М., 1964, с. 47.

<sup>8</sup> *Gabain A. von.* Alttürkische Schreibekultur und Druckerei.— Philologiae Turcsae Fundamenta. Т. II. 1964, с. 179.

<sup>9</sup> *Малов С. Е.* Памятники древнетюркской письменности. М.— Л., 1951, с. 13.

<sup>10</sup> См. подробнее: *Стеблева И. В.* К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы.— Тюркологический сборник. М., 1971; М., 1972, с. 217—223.

<sup>11</sup> См. подробно: *Стеблева И. В.* Древнетюркская Книга гаданий как произведение поэзии.— История, культура, языки народов Востока. М., 1970, с. 150—177.

<sup>12</sup> См. подробно: *Стеблева И. В.* Поэтика древнетюркской литературы. Гл. III, с. 115—126.

<sup>13</sup> *Bang-Kaup W.* Manichäische Erzähler.— Le Museon. Т. 44. Louvain, 1931, с. 2—17.

<sup>14</sup> *Le Coq A. von.* Türkische Manichaica aus Chotscho, II.— APAW. Berlin, 1919, Phil.—hist. Kl., N 3, с. 7—9.

<sup>15</sup> *Schaeder H.* Die islamische Lehre von vollkommenen Menschen, ihre Herkunft und ihre dichterische Gestaltung.— ZDMG. LXXIX, 1925, с. 192—288.

<sup>16</sup> *Arat R. R.* Edebiyatımızda ilk lirik şiir.— Türk Yurdu. 50. Yıl, 284 Sayı. Mais, 1960, с. 37—38.

<sup>17</sup> *Arat R. R.* Eski Türk Şiiri. Ankara, 1965, с. 20—21.

<sup>18</sup> *Tekin S.* Reşid Rahmêti Arat için. Ankara, 1966, с. 448—450 (цит. по: *Sertkaya O. F.* Eski Türk Sürinin Kaynaklarına Toplu Bir Bakış.— Türk Dili. Yıl: 36. Cilt: LI. Sayı: 409. Ocak, 1986, с. 61).

<sup>19</sup> *Gandjei T.* The Prosodic Structure of an Old Turkish Poem.— W. B. Henning Memorial Volume. L., 1970, c. 159.

<sup>20</sup> *Tekin Ş.* Bir Uygur Şiiri hakkında not.— Türk Dili Araştırmaları Yıllığı. Belleten. 1975—1976, c. 61—62.

<sup>21</sup> *Sertkaya O. F.* «Bir Uygur Şiiri hakkında not» a not.— Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. XXIII [1980], c. 203—208.

<sup>22</sup> *Tekin T.* İslâm öncesi Türk şiiri.— Türk Dili. Yıl: 36. Cilt: 51. Sayı: 409. Ocak, 1986, c. 14—15.

<sup>23</sup> См.: *Arat R. R.* Eski Türk Şiiri, c. 36—59.

<sup>24</sup> См. подробно: *Стеблева И. В.* Развитие тюркских поэтических форм в XI в. М., 1971.

<sup>25</sup> См. подробно: *Стеблева И. В.* Поэтика древнетюркской литературы. Гл. IV.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Н. И. Пригарина.</i> Введение . . . . .	3
<i>А. Е. Бертельс.</i> Поэтический комментарий Шаха Ни'матуллаха Вали на философскую касыду Насир-и Хусрау . . . . .	7
<i>Н. И. Пригарина.</i> Путь в «обитель доброй славы» . . . . .	31
<i>Н. Б. Кондырева.</i> Дозволенная магия . . . . .	54
<i>Н. Ю. Чалисова.</i> Караван . . . . .	65
<i>Б. Я. Шидфар.</i> Царство света . . . . .	81
<i>Шариф Шукуров.</i> «Охота за смыслом» в искусстве Ирана . . . . .	91
<i>М. М. Ашрафи.</i> «Купальщицы» Бехзада . . . . .	111
<i>И. М. Фильштинский.</i> Сказочная утопия. Сказка об Абдаллахе земном и Абдаллахе морском из «Тысячи и одной ночи» . . . . .	120
<i>И. Ф. Муриан.</i> Му Ци. «Птица багэ на старой сосне» . . . . .	131
<i>Е. С. Штейнер.</i> «Ветка сливы» Иккю . . . . .	144
<i>С. Н. Соколов-Ремизов.</i> «Куанцао» — «дикая скоропись» Чжан Сюя . . . . .	167
<i>Е. М. Дьяконова.</i> Искусство иллюзии. По материалам японских средневековых жизнеописаний . . . . .	197
<i>Л. М. Ермакова.</i> Взгляд и зрение в древнеяпонской словесности . . . . .	212
<i>Т. П. Григорьева.</i> Цветок в сунской вазе . . . . .	225
<i>Е. В. Завадская.</i> Ихэюань — Сад, творящий гармонию . . . . .	235
<i>И. И. Шептунова.</i> Колесница солнца — храм Сурьи в Конараке . . . . .	245
<i>А. М. Дубянский.</i> Священный идол — древний обряд и средневековая поэма . . . . .	263
<i>И. В. Стеблева.</i> Стихи и время . . . . .	277

**Книги**  
**Главной редакции восточной литературы**  
**издательства «Наука»**  
**можно предварительно заказать**  
**в магазинах Всесоюзной фирмы «Академкнига»,**  
**в местных магазинах книготоргов**  
**или потребительской кооперации**

ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ КНИГ ПОЧТОЙ  
ЗАКАЗЫ ПРОСИМ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ:

- 117393 **Москва**, ул. Академика Пилюгина, 14, корп. 2, магазин № 3 («Книга—почтой») Академкниги;
- 197345 **Ленинград**, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга—почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкниги», имеющий отдел «Книга—почтой»;
- 480091 **Алма-Ата**, ул. Фурманова, 91/97 («Книга—почтой»);
- 370005 **Баку**, ул. Джапаридзе, 13 («Книга—почтой»);
- 232600 **Вильнюс**, ул. Университето, 4;
- 690088 **Владивосток**, Океанский пр., 140;
- 320093 **Днепропетровск**, пр. Гагарина, 24 («Книга—почтой»);
- 734001 **Душанбе**, пр. Ленина, 95 («Книга—почтой»);
- 375002 **Ереван**, ул. Туманяна, 31;
- 664033 **Иркутск**, ул. Лермонтова, 289 («Книга—почтой»);
- 420043 **Казань**, ул. Достоевского, 53;
- 252030 **Киев**, ул. Ленина, 42;
- 252142 **Киев**, пр. Вернадского, 79;
- 252030 **Киев**, ул. Пирогова, 2;
- 252030 **Киев**, ул. Пирогова, 4 («Книга—почтой»);
- 277012 **Кишинев**, пр. Ленина, 148 («Книга—почтой»);
- 343900 **Краматорск Донецкой обл.**, ул. Марата, 1 («Книга—почтой»);
- 660049 **Красноярск**, пр. Мира, 84;
- 443002 **Куйбышев**, пр. Ленина, 2 («Книга—почтой»);
- 191104 **Ленинград**, Литейный пр., 57;
- 199164 **Ленинград**, Таможенный пер., 2;
- 199044 **Ленинград**, 9 линия, 16;
- 220012 **Минск**, Ленинский пр., 72 («Книга—почтой»);
- 103009 **Москва**, ул. Горького, 19а;
- 117312 **Москва**, ул. Вавилова, 55/7;
- 630076 **Новосибирск**, Красный пр., 51;
- 630090 **Новосибирск**, Академгородок, Морской пр., 22 («Книга—почтой»);
- 142284 **Протвино Московской обл.**, «Академкнига»;
- 142292 **Пушино Московской обл.**, МР «В», 1;
- 620151 **Свердловск**, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга—почтой»);
- 700029 **Ташкент**, ул. Ленина, 73;
- 701000 **Ташкент**, ул. Шота Руставели, 43;
- 700187 **Ташкент**, ул. Дружбы народов, 6 («Книга—почтой»);
- 634050 **Томск**, наб. реки Ушайки, 18;
- 450059 **Уфа**, ул. Зорге, 10 («Книга—почтой»);
- 720001 **Фрунзе**, бульв. Дзержинского, 42 («Книга—почтой»);
- 310078 **Харьков**, ул. Чернышевского, 78 («Книга—почтой»).

Научное издание  
**САД ОДНОГО ЦВЕТКА**  
*Сборник статей и эссе*

Редактор **Н. Ф. Лидова**  
Младший редактор **Г. А. Бурова**  
Художник **Э. Л. Эрман**  
Художественный редактор **Б. Л. Резников**  
Технический редактор **В. П. Стуковнина**  
Корректор **Р. Ш. Чемерис**

ИБ № 16382

Сдано в набор 20.02.90. Подписано к печати 28.03.91.  
Формат 60×88<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура  
литературная. Печать офсетная. Усл. п. л. 18,13.  
Усл. кр. отт. 18,38. Уч.-изд. л. 18,9. Тираж 5000 экз.  
Изд. № 6706. Зак. № 3654. Цена 2 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Наука»  
Главная редакция восточной литературы  
103051, Москва, К-51, Цветной бульвар, 21

12 ЦТ МО

Тип. зак. 1933

2-я типография издательства "Наука"  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

