

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ РАН

Наталья
Пригарина

МИР ПОЭТА — МИР ПОЭЗИИ
(Статьи и эссе)

ИВ РАН
2011

ББК 83.3 (5Инд+5П+5Ир) 9

П 75

Рецензент Л. В. Горяева
Ответственный редактор А. А. Суворова

Пригарина Н. И.

П 75 Мир поэта — мир поэзии. Статьи и эссе. М., Институт востоковедения РАН, 2011. — 352 с.

ISBN 978-5-89282-476-7

Сборник подводит итог многолетней творческой деятельности автора в области востоковедного литературоведения. Статьи и эссе посвящены истории, поэтике, стилистике, теоретическим проблемам литературы, роли религиозно-философских учений в поэтическом дискурсе классической персидской, урду и индо-персидской литератур.

Миры поэтов предстают в полноте и единстве художественного и религиозно-философского начал, столь существенных для мусульманской культуры. Творчество ключевых фигур урду и персидской поэзии: Икбала, Галиба, Джами, Хафиза, Амира Хосрова, Руми рассматривается в свете классической традиции мусульманских литератур и их значения в мировой литературе, а типологические сопоставления позволяют обнаружить схождения таких далеких друг от друга авторов, как Мухаммад Икбал и Александр Блок или Мирза Галиб, Марина Цветаева и Иосиф Бродский. Мир поэзии охватывает широкий регион — от Малой Азии до Индо-пакистанского субконтинента, включая Иран и Центральную Азию.

Сборник предназначен для иранистов, индологов, а также для широкого круга читателей, интересующихся поэзией, исламом, суфизмом и философией Востока.

ББК 83.3 (5Инд+5П+5Ир) 9

ISBN 978-5-89282-476-7

© Пригарина Н. И., 2011

© Институт востоковедения РАН, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ВНИЗ ПО ЛЕСТНИЦЕ ВРЕМЕН,
ВЕДУЩЕЙ ВВЕРХ
(Вместо предисловия))

5

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР МУХАММАДА ИКБАЛА

11

ПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ
(ИСТИЛАХАТ АШ-ШУАРА)

В ПОЭЗИИ МУХАММАДА ИКБАЛА

26

К ВОПРОСУ О ХАРАКТЕРЕ РОМАНТИЗМА
В ВОСТОЧНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ В XX ВЕКЕ

35

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА
«СОВЕРШЕННОГО ЧЕЛОВЕКА» У ИКБАЛА
В СВЕТЕ МУСУЛЬМАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

64

ПРОЗАИЧЕСКОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ ИКБАЛА
К МАСНАВИ «ТАИНСТВА ЛИЧНОСТИ»

90

ГАЛИБ И ИКБАЛ.
ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ СТИЛЕЙ

115

МИРЫ МИРЗЫ ГАЛИБА

131

ГАЛИБ И САРМАД	149
ГАЛИБ И «ИНДИЙСКИЙ СТИЛЬ»	176
КРАСОТА ЙУСУФА В ЗЕРКАЛАХ ПЕРСИДСКОЙ ПОЭЗИИ И МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ	191
БЕЙТ ХАФИЗА КАК СОБЫТИЕ: СМЫСЛ И ТРАДИЦИОННЫЙ КОММЕНТАРИЙ	230
ПУТЬ В «ОБИТЕЛЬ ДОБРОЙ СЛАВЫ»	242
«ВОСЕМЬ РАЕВ» АМИРА ХОСРОВА ДЕХЛЕВИ	270
ПЕРВОЕ МАСНАВИ ГАЛИБА И <i>НАЙ-НАМА</i> РУМИ	277
САДЫ ПЕРСИДСКОЙ ПОЭТИКИ	289
ЛИТЕРАТУРА	316
ДАННЫЕ О ПУБЛИКАЦИИ	335
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	337
SUMMARY	349

ВНИЗ ПО ЛЕСТНИЦЕ ВРЕМЕН, ВЕДУЩЕЙ ВВЕРХ

В этой книге нет рубрик, хотя не так уж трудно разложить содержание по разделам, например, «история литературы», «поэтика», «суфизм», или еще каким-либо образом. К слову сказать, так этот сборник и планировался: наличие солидных разделов должно было продемонстрировать серьезность академических подходов и фундаментальность проблематики, охваченной в статьях. Но эти соображения уступили место желанию посмотреть, сложится ли из текстов, написанных в разное время и посвященных разным темам, цельная картина, возникнет ли адекватное ощущение особого поэтического мира, подобно тому, как из разрозненных кусочков керамики, камешков и смальты возникает мозаичное панно, рождается картина или орнамент.

Собрать воедино то, что создавалось на протяжении многих лет в разных научных контекстах, интересно прежде всего самому автору, который еще раз может убедиться, насколько круг его изысканий обусловлен «вызовом» изучаемого материала. Каждое погружение в материал как бы провоцируется предыдущими исследованиями и несет в себе зародыш следующих. В первую очередь таким «провокативным» материалом оказалось творчество Мухаммада Икбала (1877–1938), писавшего на языках урду и персидском, жившего и окончившего свои дни в Индии и считающегося одним из духовных отцов Пакистана. Все серьезные исследователи, изучавшие поэзию и философию Икбала, неизбежно обращались к его предшественнику Мирзе Галибу (ум. 1869), к его идеалу и источнику вдохновения — Гёте (ум. 1832) и к его историческому духовному наставнику Джалал ад-Дину Руми (ум. 1273).

Расположение статей в сборнике до известной степени коррелирует с архетипом мусульманской метафизики «нисхождение — восхождение», отражающимся во многих классификациях. Это «дуга творения», одна сторона которой направлена сверху вниз, а другая — снизу вверх. Движение «вниз» по шкале времен оказывается лестницей, ведущей вверх, возвращающей к тому образу поэтического мира, который занимает верхнюю ступень

этой лестницы. Кажется, что приходит в движение своего рода кинетическая скульптура, состоящая из листов книг, плавно слетающих с вершин двадцатого столетия к десятому, и вновь взмывающих в двадцать первый век, к сегодняшнему читателю.

Мир поэзии постоянно обновлялся с каждым столетием и каждым новым великим поэтом, приходившим в него, но при этом сохранялась удивительная устойчивость традиции и поэтической нормы, переходивших из века в век, из страны в страну, из литературы в литературу. Движение происходило не только во времени, но и в пространстве — от Индостанского субконтинента до Малой Азии. Его очертания определялись границами современных Пакистана, Индии, государств Средней Азии, Афганистана, Ирана и Турции. Так, Мухаммад Икбал¹ провел большую часть жизни в Лахоре, в Северной Индии (теперь Пакистан); Галиб² был жителем Дели; поэзия «индийского стиля»³ развивалась в XVI–XVIII веках, охватывая весь обозначенный ареал; Джамии (ум. 1492) жил в Герате (современный Афганистан); Хафиз (ум. 1389) — в Ширазе (современный Иран), Амир Хосров (ум. 1235) — в Дели, Джалал ад-Дин Балхи Руми родился в Балхе (современный Афганистан), но в юные годы вместе с семьей перебрался в Конью (современная Турция), где оставался до самой смерти; Рашид ад-Дин Ватват (ум. 1177/78) родился в Балхе и жил долгое время в Хорезме (современный Узбекистан).

В статьях, которые вошли в сборник, путешествие во времени происходит достаточно плавно, ритм его задает поэзия Мухаммада Икбала (XX в.). Общая картина поэтического творчества (статья «Поэтический мир Мухаммада Икбала») конкретизируется в статьях, посвященных важным и недостаточно исследованным сторонам его творческого метода и поэтической философии. Это прежде всего попытка определить место поэта в истории мировой литературы XX века и установить типологию романтизма в странах Востока этого времени (статья «К вопросу о характере романтизма в восточных литературах XX века»). Традиция и современность, неотрадиционализм и неоромантизм Икбала отражаются в его непоследовательном использовании конвенциональных мотивов и тем (статья «Поэтическая терминология (*истилахат аш-шу'ара*) в поэзии Мухаммада Икбала»), равно как и в трансформации традиционного концепта мусульманской философии и суфийской идеи «совершенного человека» (статья «Некоторые особенности образа „совершенного человека“ у Икбала в свете мусульманской традиции»). Столкновение западнических увлечений с реалиями жизни северной провинции Индии 10-х годов XX века приводит Икбала к решительной смене вех и в поэтическом творчестве (статья «Прозаическое предисловие Икбала к маснави „Таинства личности“»).

Мирза Галиб (1798–1869) был предшественником Икбала. По образному выражению одного из индийских ученых, «в XX веке душа Галиба переселилась в Икбала». Первой ступенькой, ведущей вниз по лестнице времен, можно считать включенную в сборник статью «Галиб и Икбал. Опыт сравнительного изучения стилей». В ней выявляются стилистические и мировоззренческие особенности обоих поэтов и различия в их творческих методах. Разница между поэтами, представлявшими каждый свое столетие, обнаруживает себя не в форме и стиле и даже не в лексике. И Галиб и Икбал практически используют одни и те же жанровые формы и фигуры поэтики, соблюдают одни и те же требования риторики, обращаются к одним и тем же поэтическим мотивам. Но стих Галиба даже при описании самых утонченных чувств и эмоций конкретен и зрим, а духовный процесс словно материализуется на глазах читателя. Икбал, восприняв многие идеи Галиба, приподнял и абстрагировал их от всего, что было чересчур конкретным. Примером может служить поэтический образ свободной, независимой личности у Галиба, который Икбал возвел в ранг философской концепции.

Взгляды Галиба на поэзию и поэтическое творчество, вертикальный и горизонтальный контексты его поэзии исследуются в статье «Миры Мирзы Галиба», а в статье «Галиб и Сармад» дается интертекстуальный комментарий к одному стиху (*ше'ру*) Галиба, реконструирующий внутренние связи его ранней поэзии на урду с историей жизни и смерти персоязычного поэта XVII века Сармада (казнен в 1661 г.), а также с собственным галибовским мифотворчеством.

Для Галиба основным поэтическим ориентиром во времени служила литература «индийского стиля» XVIII–XVI веков (статья «Галиб и „индийский стиль“») и классическая персидская литература.

Спускаясь дальше вниз по нашей лестнице, мы оказываемся в XV веке, последнем из «шести веков славы» (М. Занд) персидской литературы классического периода. Символическим завершением этого последнего века славы можно считать поэму Джамии «Йусуф и Зулейха» (1483 г.), которая не только аккумулировала предшествовавшую традицию, но и дала неистощимый импульс к иллюстрированию сюжета на века вперед (статья «Красота Йусуфа в зеркалах персидской поэзии и миниатюрной живописи»). Легенда, послужившая источником для Джамии, уходит корнями в библейское предание об Иосифе Прекрасном, затем вошедшее в раннехристианскую литературу и в свое время занявшее особое место в Коране, комментариях к нему и преданиях, сложившихся задолго до того, как заявила о себе литература на классическом персидском языке. В новоперсидской

литературе зерно истории Йусуфа прорастает в персидской поэзии, суфийской прозе и живописи: в поэзии Рудаки (X в.), в суфийском трактате Худжвири (XI в.) и приписываемой Фирдоуси поэме «Йусуф и Зулейха» (XI в.), пустив побеги в поэзии Аттара и Руми (XII–XIII вв.), Саади (XIII в.) и Хафиза (XIV в.), она становится прекрасным деревцем в поэме Джами.

После Джами читатель погружается в XIV век — век Хафиза. Хафиз — величайший мастер слова, неподражаемый лирик, чья поэзия, по выражению одного иранца, «входит в состав крови каждого читающего по-персидски» (статья «Бейт Хафиза как событие: смысл и традиционный комментарий»).

Магия слова Хафиза не сразу поддается анализу, но воздействует она немедленно. И особенно поражает глубоко заложенный в поэтике его стиха заряд доброты и мудрости. Икбал приводит легенду о том, как один бейт Хафиза спас молодых женщин от неминуемой гибели (статья «Путь в „обитель доброй славы“»). Но это свойство — «колдовские чары поэзии Хафиза», оказывается, способно вызвать и вызывает осуждение Икбала. Возникает парадоксальная ситуация: в идеологическую полемику втягивается интертекст персидской литературы.

О том, как ревниво относятся поэты к славе своих предшественников, говорится во многих статьях сборника; один из наиболее ярких примеров — соперничество Амира Хосрова (ум. 1325) с поэтом XII века Низами (статья «„Восемь раев“ Амира Хосрова»), дух этого соперничества отразился в названии поэмы, в ее структуре и образности.

Что касается Руми (1207–1273), до которого мы добрались по нашей лестнице в XIII век, он — одна из важнейших фигур, включенных в интертекстуальные связи литературы всех последующих веков. Руми для Мухаммада Икбала — излюбленный персонаж поэзии, источник новаторских философских идей. Но, по сути дела, без обращения к его творчеству не обходится ни один поэт, и в нашем сборнике пойдет речь о поэтическом «следовании» Галиба «Повествованию флейты» — самой знаменитой части великого произведения Руми *Маснави* (статья «Первое маснави Галиба и *Най-нама* Руми»).

Последняя ступенька лестницы — и мы в XII веке. Именно в это время происходит фиксация поэтической нормы персидской литературы. Этому посвящен трактат Ватвата (ум. 1177/78), подводящий итог двум векам развития литературы, но значение этого труда всеобъемлюще, поскольку в нем на все оставшееся время «запрограммированы» основные пути развития персидской риторики и поэтики, включая классический период, «индийский стиль» и поэзию на персидском и урду вплоть до нашего времени (статья «Сады персидской поэтики»). Воистину, как сказано у Руми, — «превосходство за предшествующими».

Однако, в реальной истории все шло своим чередом: день сменялся ночью, вслед за осенью приходила весна, столетие следовало за столетием. Зарождались и исчезали халифаты и империи, возникали почти непреодолимые границы там, где только что царила беспечная общность душ и празднеств; время то двигалось железной поступью, сметая все на своем пути, то растекалось и застаивалось, застревая в ловушках райских восточных садов, придворных пиршеств и утех. Во все времена в разных областях этой ойкумены рождались великие поэты, и каждый раз «векволкодав» кидался им на плечи и терзал их всегда одинаково чувствительные души. Но никогда у поэтов и художников не пропадало ощущение единства поэтического мира, пусть в его географическом разбросе между поэтическими Румом и Балхом, Бухарой и Самаркандом, Ширазом и Лахором, Исфаханом и Дели. Поэты, где бы они ни находились, постоянно сравнивали себя с соловьями, а свои стихи — с чистой заливистой трелью соловьиного пения. А ведь на Индостанском субконтиненте это сравнение теряло реальность! Там священным поэтическим именем *булбу* называют хохлатую птичку из породы воробьиных, не умеющую петь, а символом прекрасного пения служит нежный голос кукушки-кокилы. И почему-то принято считать, что у роз там совсем не тот аромат, что в Персии. Это никак не помешало поэтам Индостана воспевать на урду и персидском языках любовь соловья к розе, ни на шаг не отступая от канона и храня верность требованиям любовного этикета. Казалось, за девять веков бытования этого сюжета пора бы жизни вмешаться, наконец, и в такие сугубо специфические области, как сравнение, метафора и гипербола. Но оказывается, что искусство и поэтическая традиция порой гораздо сильнее жизни!

Когда 14 августа 1947 г. в индийском парламенте было объявлено о получении Индией статуса независимого государства, присутствовавшие при этом событии в едином порыве запели знаменитое стихотворение Мухаммада Икбала «Наша Индия» (*Хиндустан хамара*): «Во всем мире нет лучше нашей Индии, // Она наш сад, а мы ее соловьи!». И несмотря на то что Икбал в общественном мнении был одним из духовных отцов независимого Пакистана, а не Индии, парламентарии новой независимой Индии дружно называли себя персидскими соловьями, воспевающими прекрасный розовый сад!

Гёте сказал: «Если хочешь знать поэта, побывай в стране поэта!». Автор питает надежду, что заводя знакомства среди поэтов, о которых рассказано в этой книге, узнавая их высокие помыслы и не отпускающие их заботы, путешествуя в поэтическом времени и пространстве, читатель освоит

новые маршруты по «странам поэтов» и побывает в полном тайн и открытий мире восточной поэзии.

* * *

Я благодарна моим друзьям и коллегам, сотрудничество с которыми на протяжении многих лет давало мне творческий импульс, дарило заряд оптимизма и поддерживало меня на каждом этапе моей работы.

Исследовательский и литературный опыт Анны Ароновны Суворовой в немалой степени подвиг меня на издание этого сборника. Людмила Александровна Васильева консультировала все мои переводы стихов с урду, была всегда готова пожертвовать своим временем, чтобы проверить цитату, делилась своими бесценными знаниями литературы и культуры Индии и Пакистана. С Владимиром Иосифовичем Брагинским мы обсуждали концепции ряда статей этого сборника. Наталья Юрьевна Чалисова заставила меня критически пересмотреть мой подход к переводу персидской поэзии и всегда была образцом научной требовательности. С ней и с Максимом Альбертовичем Русановым мы вместе переживали муки творчества, пытаюсь найти нужное слово и смысл текста во время наших многолетних занятий переводом и комментированием Хафиза, и вместе радовались, когда нам это удавалось. Янис Эшотс не раз проявлял себя как, заботливый друг и как строгий критик, за что я ему очень благодарна. Наталья Владимировна Колесникова, Юрий Анатольевич Аверьянов приняли участие в обсуждении сборника и высказали ценные замечания.

Меня всегда поддерживали сотрудники моего Отдела публикации памятников народов Востока — его заведующий Владимир Нилович Настич, Любовь Витальевна Горяева, Инесса Александровна Товстых, Лейла Гасемовна Лахути, Дарига Ибрагимовна Онаева, Светлана Андреевна Серова, Мария Владимировна Торопыгина, Дмитрий Валентинович Микульский, Евгений Юрьевич Гончаров, Татьяна Анатольевна Денисова, Мавзуна Шакарбекова и Ольга Константиновна Сахарова. Общение с ними на протяжении многих лет неизменно приносило мне искреннюю радость.

-
1. Творчеству Икбала посвящены две монографии [Пригарина 1972; Пригарина 1978] и сборник статей, вышедший под моей редакцией [ТМИ 1982].
 2. Творчеству Галиба посвящена монография [Пригарина 1986].
 3. Об «индийском стиле» см. мою монографию [Пригарина 1999].

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР МУХАММАДА ИКБАЛА

Поэт Востока Мухаммад Икбал (1877–1938) создал образ духовных исканий своей эпохи, отразив дух времени средствами, доступными только поэзии. И как всякое большое искусство, его поэзия сама создала собую эпоху — «век Икбала». Современник Икбала знаменитый иранский поэт Малек ош-Шоара Бехар писал:

قرن حاضر خاصه آقبال گشت واحدی کز صد هزاران بر گذشت
شاعران گشتند جیشی تار و مار وین مبارز کرد کار صد سوار
سیقلی گشت از سخنگویی به پا گفت کل الصيد فی جوف الفرا

Нынешний век стал веком Икбала,
Один — он превзошел сотни тысяч.
Подверглись разгрому все поэты,
А этот борец сделал дело сотни всадников.
Из слов воздвигся памятник,
Он сказал: «Я победил всех!»¹.

Постижение закономерностей поэзии Икбала важно не только для изучения специфики литературного развития XX века. Эмиль Верхарн писал о великом Рембрандте: «Такие пламенно закаленные души налагают на действительность печать своей личности, вместо того чтобы испытывать на себе ее влияние. Они дают много больше, чем берут. И если потом, на расстоянии веков, нам кажется, что они лучше всех выражают свое время, то это потому, что они изобразили его, запечатлели не таким, каким оно было, а таким, каким они его сделали» [Верхарн 1917, с. 3]. Эти слова в полной мере можно отнести к Икбалу и его поэзии.

Поэтический мир Икбала — живое и органическое единство художественного слова и поэтической мысли.

Волшебство поэзии, ее «дозволенная магия», состоит в том, что, произнося «я», поэт приобщает к нему своего читателя так, что тот начинает

смотреть на мир глазами поэта. Силой своего дарования поэт поднимает читателя до высот своих прозрений, своего видения мира.

В мире поэзии Икбала свежесть поэтического взгляда сочетается с особым отношением к предшествующей поэтической традиции урду и персидской литератур и литератур Европы, а также с духовными ценностями мусульманской культуры. Не будет ошибкой сказать, что образность этого мира неразрывно связана с классической традицией и в то же время поражает своей новизной. Ведь поэт должен каждый раз создавать новые формы из переработанного материала! Эта задача потому и считается творческой, что сродни деятельности Творца, по словам самого поэта, это «не что иное, как род Божественного творения. Это так же замечательно, как создание прекрасной Вселенной из хаоса бесформенного материала» [Stray Reflections 1991, с. 74].

Художник созидает свою поэтическую Вселенную: силой слова он поднимает над горизонтом Солнце и Луну, возводит к небу снежные пики гор, из слов сотворяет моря и реки, города и пустыни, наделяет даром речи Землю и небеса, тучу и молнию, светлячка и свечу. Путники и странствующие дервиши в стране поэта узнают мысли звезд и морских волн, слышат голоса давно ушедших поэтов и мыслителей, путешествуют по небесным сферам, вырвавшись из-под стеклянного колпака небосвода. Они становятся свидетелями искушения Адама в раю Иблисом, заново переживают «договор» людей с Богом [Коран, 7: 171] и то «Божественное поручение», на которое согласился человек и от которого отказались земля, горы и моря — нести ответственность за все земные дела [Коран, 34: 72]. В тех сынах Адама, которые приходят на землю, творят идолов, в тех других, которые выносят их из храма и бросают в огонь, в тех, кто несет людям послание и распинает себя на кресте, можно узнать Азера (Фарра) и Ибрахима (Авраама), Мусу (Моисея) и Ису (Иисуса Христа), Будду, и пророка Мухаммада. Героем стихов Мухаммада Икбала становится и тот, кто познал истину о вращении Земли, раскрыл тайну всемирного тяготения, «поймал в плен лучи и приручил молнию» — Коперник и Ньютон, Рентген и Эдисон, а также Эйнштейн и Бергсон.

Голоса прошлого и настоящего сливаются в смелом вызове человека, осознавшего ответственность за земные дела и готового в споре с самим Богом отстаивать свою правоту.

Собеседник поэта — его читатель — принимает участие в творчестве, он, как Адам, присутствует при одном из главных актов творения, когда «даются имена вещам и явлениям». А необходимость в этом возникает, если новые явления социальной жизни нарушают гармонию бытия, волнуют общество, возмущают спокойствие духовного мира человека. Дав им название, обозначив их, поэт как бы снова возвращает бытию соразмер-

ность, а каждой вещи — её место в единой цепи причин и следствий. После того как явление или состояние названы, поэт учит их «именам» своих соотечественников. Он постоянно включает новые философские категории и понятия в поэтический контекст, так что читатель проникается смыслом таких его концептов как «личность» (*худи*), «нация» (*бихуди*, *миллат*), «истинно верующий» (*мард-е мумин*) и др.

Еще одна сторона словотворческой миссии поэта заключается в том, что он наделяет новым, особым смыслом известные мотивы классической урду и персидской поэзии. Говоря современным языком, он меняет коннотации множества понятий, таких как «любовь», «разум», «Восток», «Запад», «предопределение», «родина», «время», таких поэтических терминов (*истилахат аш-шу'ара*) как «мотылек», «свеча», «жемчуг», «море», «волна», «сердце», «желание», «горение» и т. п. Этим заново осмысленным понятиям и мотивам он остается верен до конца. При этом его поэтический мир не только не несет никаких потерь, поэт обновляет все представления о восточной поэзии. Мы могли бы сказать о нем теми же словами, какими он характеризует своего предшественника — великого поэта Индии XIX в. — Мирзу Галиба: «Он поистине один из тех поэтов, чье воображение и интеллект выводят их за рамки ограничений веры и национальности» [Stray Reflections 1991, с. 58].

Как понять эти слова Икбала об «ограничениях веры и национальности», если учитывать, что он признан во всем мире как поэт ислама и один из основоположников теории «мусульманской нации»?^{2?} И все же здесь нет противоречия, если мы снова вернемся к словам самого поэта о том, в чем виделось ему значение ислама в XX веке. Икбал считал, что «одним из самых интересных феноменов новейшей истории является рождение или, скорее, возрождение гуманизма в мире ислама» [Stray Reflections, с. 133]. Это «возрождение гуманизма», по его мнению, было связано с тем, что «ислам не есть религия в старинном смысле слова. Коротко говоря, это открытие человека» [Stray Reflections, с. 134]. Поэтому он считал, что быть человеком на земле — высшее назначение, ломающее искусственные рамки всех ограничений — расы, цвета кожи, принадлежности к той или иной географической, этнической или религиозной общности:

هنوز از بند آب و گل نرستی تو گوئی رومی و افغانیم من
من اول آدم بی رنگ و بویم از آن پس هندی یا تورانیم من

Ты еще не освободился от пут воды и глины,
А уже говоришь — я румиец или афганец,
Я сначала человек без всяких различий,
А уже после этого индиец или туркестанец.

[Икбал 1973, с. 248, дубайти № 161].

Если представить себе традиционную картину мира, характерную для классической поэзии средневекового типа, то Бог будет занимать неподвижную позицию наверху дуги восхождения, а движение к нему взыскующей души будет осуществляться снизу вверх по этой дуге. В поэтическом мире Икбала человек и Бог одновременно движутся навстречу друг другу, и Бог ищет человека так же, как ищет Его человек. Средневековая, геоцентрическая картина мира заменяется ренессансной, антропоцентрической, и в центре поэтического мира Икбала мы находим «личность» (худи), «истинно верующего» (мард-е мумин) — синоним «совершенного человека» у Икбала. Тема пути, поисков, стремления — одна из главных у Икбала. По этому пути движется «караван нации», но его опережает поэт.

Каковы же пространственно-временные ориентиры того мира, по которому пролегает путь длиной в одну человеческую жизнь — жизнь поэта? Первый этап этого пути — поэзия до 1905 г. Границы поэтического пространства в нем до известной степени совпадают с географическим понятием Индии. Первое произведение Мухаммада Икбала «Гималаи», было опубликовано в лахорском журнале «Махзан» («Сокровищница») в 1901 г. Основной лирический персонаж ранней поэзии — патриот Индии, оплакивающий раздоры, царящие в обществе. Он считает, что причина раздоров — следствие аналитических свойств человеческого познания с его тенденцией к «различению» (*имтийаз*); там, где бытие едино и неделимо, различия рас и наций — лишь следствие ошибки восприятия. Он очарован красотой и великим историческим прошлым родной страны. С уст его срывается индуистский гимн «Гаятри мантра» — хвала восходящему Солнцу. Он мечтает о том, чтобы мусульманский проповедник — ваиз и индуистский священнослужитель брахман прекратили рознь и возвели новый храм [Икбал 1979, с. 88 ст. «Новый храм» (*Найя шивала*)], — храм любви к родине. Для него божество — «каждая пылинка родной земли». Индия — прекрасный сад, ее жители — соловьи этого сада. Но отовсюду доносятся горькие стоны и жалобы, ибо садовники этого сада в ссоре, а любители цветов (читай — колонизаторы) готовы обобрать сад до последнего лепестка. Видя это, поэт не может не страдать, ибо если род человеческий — тело, поэт — око народа, и когда тело испытывает боль, плачут глаза. Сердцу же доступна внутренняя сущность вещей, и не разум, а только оно способно указать на Бога. Для человека — мир всего лишь горестная юдоль разлуки, ибо человек разлучен с Богом. Но снискать расположение Божественной сущности может лишь тот, кто активен, кто вступил на «путь деяния». Постигнув свою собственную суть, человек избавляется от внутренней зависимости, обретает свободу.

К некоторым образам этого поэтического мира Икбал больше никогда не вернется, другие предстанут в его поэзии в новом свете, третьи ста-

нут теми зернами, из которых вырастет новый мир идей и образов. Цикл стихов этого периода завершается предотъездной молитвой странника у священного даргаха. И путь его лежит в Европу, где он проведет три знаменательных года своей жизни, с 1905 по 1908 г. Соответственно раздвигаются и границы его поэтического мира. Актуальное пространство его расширяется за счет европейских мотивов, связанных с Англией, Германией и островом Сицилия, мимо которого он проплывает по возвращении на родину в 1908 г. Раздвигаются и рамки его лирического пространства. Поэзия Икбала этого периода наполнена любовью. Если раньше тема любви в его стихах была достаточно традиционной и абстрактной, то теперь она обретает конкретность: это яркое чувство, адресованное земной женщине. Не так уж важно, что у этого чувства может быть несколько объектов. Поэт сам подшучивает над собой, называя себя непостоянным влюбленным (*'ашик-е харджаи*), ведь всякий раз женская красота действует на него, «как удар молнии». Никогда больше не прозвучит эта тема в его поэзии с такой бесконечной искренностью, с интонацией счастливой и одухотворенной молодости, с таким изяществом и поэтической глубиной («Красота и любовь»):

جس طرح ڈبٹی ہے کشتی سیمین قمر نور خورشید کے طوفان میں ہنگام سحر
 جیسے ہوجاتا ہے گم نور کا لیکر آنچل چاندنی رات میں مہتاب کا ہمرنگ کنول
 جلوہ طور میں جیسے یاد بیضائے کلیم موجہ نکہت گلزار میں غنچے کی شمیم
 ہے ترے سیل محبت میں یونہی دل میرا

Так же как тонет серебряный корабль луны
 В половодье утренней зари,
 Так же как исчезает под покрывалом света
 Лунной ночью лотос цвета луны,
 Как белая длань Калима в сиянии горы Тур
 Как запах бутона в волне ароматов цветника,
 В потоке любви к тебе [тонет] мое сердце.

[Икбал 1979, с. 116].

Появляются и ноты тихой умиротворенности и гармонии, знакомые его прежней поэзии («Вечер на берегу реки Неккар»). Может быть впервые в жизни поэт почувствовал настоящий вкус к самой жизни, а не только к размышлениям о ней. Но его прежний мир постоянно напоминает о себе. Он помнит о принадлежности к своему народу и готов «стать за него жертвой», ибо истинно «только бытие нации». Он продолжает размышлять о назначении поэта в современном мире. Его способность видеть суть вещей обостряется. И прежде всего он понимает, что не должен дать

обмануть себя внешним благообразием Европы и «райским видом» ее деревень. В стихотворении «Март 1907 г.» (*Марч 1907*) он создает несколько пророческих строк о будущем Европы:

دیار مغرب کے رہنوالو! خدا کی بستی دکان نہیں ہے!
 کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زر کم عیار ہوگا!
 تمہاری تہذیب اپنے حنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
 جو شاخ نازک پہ آشیانے بنے گا ناپائیدار ہوگا

О жители Европы, мир Божий — не лавка,
 То, что вы считали чистым золотом, оказалось фальшивой монетой!
 Ваша цивилизация намерена покончить с собой своим же мечом,
 Гнездо, свитое на тонкой веточке, непрочно!

[Икбал 1979, с. 140]

Пока еще Икбал не нашел точного противопоставления Востока и Запада, но оно уже возникает в оппозиции — «горящие ожоги страданий индийцев» — «европейский холод». В поэзии этого времени постепенно размывается прежняя патриотическая тема, возникает возведенный пророком Мухаммадом «дворец народов», для которого не требуется «единства родины» (*иттихад-е ватан*). На горизонте поэтического мира Икбала все яснее возникают очертания Хиджаза с его городами Йасрибом и Меккой и главной святыней мусульман Каабой, более отчетливо начинают звучать мотивы антиквиегизма: требование» (*талаб*), «старание, усердие» (*кошиши*), «движение» (*джунбиши*), «беспокойство» (*бекарари*), «горячее стремление, пламенный поиск» (*соз-у-саз-е джустуджу*). По возвращении поэта на родину, в Индию в 1909 г. начинают меняться временные и пространственные ориентиры его поэтического мира. Икбал сам писал, что пережил революцию в сознании. Это сказывается и в изменении образов ранней поэзии. Если в «Индийской песне» (*Тарана-и хинди*), написанной до 1905 г., понятие родины отождествлялось с Индией, то в «Национальной песне» (*Тарана-и милли*), созданной по возвращении из Европы, подчеркнуто исключается понятие родины как территориальной общности:

چین و عرب ہمارا ہندوستان ہمارا مسلم ہیں ہم وطن ہے سارا جہاں ہمارا

Китай и Аравия — наши, Индостан — наш,
 Мы мусульмане, наша родина — весь мир!

[Икбал, 1979, с. 159].

Между Западом и Востоком проводится своего рода граница, особенно ярко тема противопоставления «верующего Востока» и «неверного Запада» звучит в одном из самых популярных произведений того времени

«Жалоба» (*Шиква*, 1912). Зато арабский Хиджаз в ней попадает в единое поэтическое пространство с Индией и Ираном:

عجمی خم ہے تو کیا مے تو حجازی ہے مری نغمہ بندی ہے تو کیا لے تو حجازی ہے مری

Персидский кувшин — что с того! Мое-то вино хиджазское.

Индийская песня — что с того! В ней мой хиджазский мотив.

[Икбал 1979, с. 170].

Помимо земного в поэтический мир Икбала включается еще одно пространство: лирический герой вырывается за пределы Земли и совершает путешествие по небесам (стихотворение «Ночь и поэт» — прообраз поэмы о небесном путешествии «Джавид-наме»). Но в этой холодной и молчаливой обители он не находит утешения. Бог не отвечает на жалобы, небеса несостоятельны, рай не существует... Что делать человеку?! Дерзать! Пусть всё на свете проникнуто духом покорности, помыслы человека захвачены поисками:

اس ذرہ کو ربتی ہے وسعت کی ہوس ہر دم یہ ذرہ نہیں شاید سمٹا ہوا صحرا ہے
چاہے تو بدل ڈالے بیت چمنستان کی یہ ہستی دانا ہے بیدار ہے توانا ہے

У этой песчинки каждый миг — стремление к простору!

Нет, это не песчинка! Скорее, это сжавшаяся пустыня!

Захочет — и изменит все порядки в саду —

Это бытие осмысленное, зрячее и могущественное!

[Икбал 1979, с. 179]

В поэзии Икбала встречаются и пересекаются три вида пространства: актуальное, соотнесенное с реальным человеческим опытом, отражающее непосредственное восприятие действительности мышлением, узуальное — возникающее из размышления над этим опытом «знание о действительности», и виртуальное. События в виртуальном пространстве происходят вне временной оси, в обобщенно-постоянном времени [Ревзина 1999]. В нём песчинка и просторы степей оказываются волшебным образом заключенными друг в друге, равными друг другу по своему значению. В этом пространстве разворачивается дискурс маснави «Таинства личности» (*Асрар-и худи*, 1915). «Открытие человека» продолжается, и теперь оно начинается не с конкретных имен и примет и не с легендарных и мифологических деяний, а с самой маленькой светящейся точки бытия, человеческой «самости». Происходит оно не в конкретном историческом времени и не во времени мифологическом, а вне соотнесенности с временной осью — во времени как «чистой длительности»! Уже оттуда, при смене планов изложения поэт легко переходит в другие пространственно-временные измерения, находя подтверждение сво-

ей правоте и в актуальном и в узуальном мирах. Философские выкладки о ценности и совершенствовании человеческой личности сопровождаются в этой поэме образно-поэтическими доказательствами основного тезиса. Метод поэта можно охарактеризовать его же словами: «Философия — это набор абстракций, содрогающихся от холода в ледяной ночи человеческого разума. Приходит поэт и своим теплом обращает их в объективную реальность» [Stray Reflections 1991, с. 111].

В это время слово *'амал* («действие») становится термином, объединяющим все прежние мотивы антиквиезма. Терминологическое значение приобретают слова *арзу* («желание») и *ишк* («любовь»). Вершиной миссии человека становится миссия наместника Истины на Земле (*наиб ал-хакк*). В отличие от средневековых суфийских концепций единство человека и Бога понимается не как отказ ищущего от своего «я» ради растворения в Истине, а как собеседование (*такалло*) человека и Бога. Достигший этой ступени человек становится «совершенным»: «род человеческий — посев, он — урожай его; он — цель каравана жизни». Такой человек способен освободиться от «оков дней и ночей» (т. е. от времени «серийного») и, перейдя в область времени как чистой длительности, может подчинить ход событий своей воле³.

Следующим шагом становится отказ человека от своего «я» ради социума — маснави «Иносказания о самоотречении» (*Румуз-и бихуди*). В этом произведении (1918 г.) поэт создает модель виртуального пространства своего поэтического мира. Прежде всего он отменяет для мусульман все временные и пространственные ориентиры обычного мира, а затем моделирует новый мир. Средством упорядочения в этом мире мусульман выступают Коран, Сунна, шариат и *таклид* (следование путем предшественников). Приобщение к Корану делает мусульман властителями судеб мира. Следование путем предшественников (*таклид*) для них — единственный способ сохранить нацию (*миллат*). В своем единстве в Боге (*таухид*) этот мир подобен жемчужине, которая внутри и снаружи «только жемчуг, и ничего, кроме жемчуга». Эта же жемчужина — не что иное, как «точка», которая служит центром круга.

Первый круг — посланничество (*рисалат*), с его помощью объединяются народы, центр его — долина Батха и *бейт ал-харам*, Кааба. Это единственно локализованная форма икбаловского универсума. В то время как индивид жив Богом, нация существует благодаря посланнику, Пророку; самосознание делает человека человеком, народ становится народом, когда он начинает сам решать свои проблемы. Это не просто абстракция, а прямое обоснование необходимости политической свободы. Так сопрягаются раскрепощение духа и достижение духовной независимости, от кото-

рого ведет прямой путь к свободе⁴. Аннемари Шиммель назвала эту поэму сокровищницей икбаловой профетологии. И действительно, профетический тип сознания для Икбала безоговорочно превосходит мистический. В книге «Реконструкция религиозной мысли в исламе» он писал: „Арабский Мухаммад взшел на Высшее небо и вернулся назад. Клянусь Богом, коли я бы достиг этой высоты, то ни за что не вернулся бы назад!“ — это слова великого мусульманского святого Абдул Куддуса из Гангоха. Во всем спектре суфийской литературы трудно найти изречение, которое в одной фразе приоткрывало бы столь острое восприятие психологической разницы между профетическим и мистическим типами сознания. Мистик не желает возвращаться от неподвижности „личного опыта“, и даже когда он возвращается, как ему положено, его возвращение не много значит для человечества по большому счету. Возвращение пророка созидательно» [Iqbal 1944, с. 124]. Этот образ постоянного подъема и нисхождения как возвращения в мир по сути дела превращается в модель поэтического мира Икбала.

Жизнь в целом и смысл человеческой жизни становятся одним из синонимов созданного поэтом универсума. Жизнь неподвластна «серийному» времени с его отсчетом «вчера — сегодня — завтра», и центром ее экспансии является «тайна человека», утверждает он в поэме «Хизр-проводник» (*Хизр-е рах*), написанной в 1921 г. Но, отдав должное виртуальному миру с его моделью универсума и «мусульманской нации», поэт возвращается на грешную землю. Так, в поэме «Хизр-проводник» (глава «Капитал и труд») возникает тема современного социального мира с его классовыми проблемами. Призыв к социальной активности поэт формулирует как воспитание личности, которое позволит человеку труда, осознав себя, понять свое место в мире. Эта же тема звучит и в сборнике «Послание Востока» (*Пайам-и Маширик*, 1923 г.), что говорит о том, что в мире поэзии Икбала есть место и метафизическим абстракциям и горячей злобе дня. Этому помогает неустанная работа поэта над установлением поэтических ассоциаций между ключевыми понятиями его концепций и образной стихией его поэзии. Каждый его уход к метафизическим высям оканчивается возвращением в юдоль бренности с новым посланием. Мухаммад Икбал был тем поэтом, в творчестве которого современность после долгих мучительных исканий, после взвешивания всех «за» и «против» в конце концов заговорила на языке поэзии. Но он сознательно отбирал в современности то, что, по его мнению, носило отпечаток вечности, т. е. было значимо для будущего. Ярким примером этого может служить поэма «Восход ислама» (*Тулу'-е ислам*, 1923 г.). Она выступает как развернутый образ знаменитого пассажи из поэмы «Хизр-проводник» о «новом солнце, зародившем-

ся во чреве Вселенной» [Икбал 1979, с. 263]⁵. Гуманистический характер трактовки этой темы виден в том, что будущее ислама понимается как «заповедательная сила братства, изобилие любви». Это полностью соответствует трактовке Икбалом ислама, он называет ислам раскрытием человека.

И в этом смысле знаменательна лирика 20-х годов, включающая стихи из последней части сборника «Звон караванного колокольчика» (*Bang-e dara*) на урду и сборников персидской поэзии «Послание Востока» (*Пайам-е Маширик*) и «Персидские псалмы» (*Забур-е Аджам*).

Первый сборник персидской поэзии Икбала задуман как своего рода «Восточно-Западный диван» — поэтический ответ (или в рассматриваемой традиции *джаваб*) на «Западно-Восточный диван» Гёте. Самое привлекательное в нем — образ человека, представленного множеством разнообразных персонажей от Адама до ... Ницше. В нем также находят место публицистические и социальные мотивы, в частности уже упомянутые образы рабочего и капиталиста. В целом стихи этого сборника — гимн жизни, единству человека с окружающим миром; даже если бренность и непостоянство жизни дают о себе знать, они еще острее заставляют чувствовать красоту бытия. Человек в мире Икбала отрицает рай, в нем ему скучно. Адам охотно поддается искушению Сатаны (*Иблиса*) и покидает райские кущи, чтобы «внести в жизнь горести и радости, одним дыханием расплавить сердце гор и степей». Призванный пред очи Господа человек не только не стыдится своего падения, но рассказывает, как много он сумел сделать, поддавшись искушению Сатаны. В известном «Споре между Богом и человеком» человек утверждает, что он уллучил божественный замысел, а не исказил его.

تو شب آفریدی چراغ آفریدم سفال آفریدی ایباغ آفریدم
بیابان و کھسار و راغ آفریدی خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم که از سنگ آیینہ سازم من آنم که از زھر نوشینہ سازم

[Икбал 1973, с. 284]

Ты создал ночь, но я огонь достал,
Ты создал глину, я слепил фиал.
Пустыню создал ты и глыбы скал,
Я создал сад, чтоб мир благоухал.
Я тот, кто превратил в стекло песок,
И смертоносный яд — в сладчайший сок.

(«Разговор Творца с человеком».

Перевод М. Петровых. [Икбал 1964, с. 125]).

Но Икбал не был бы самим собой, если бы не стремился познать движущие силы бытия и, найдя, не воплощал бы их в яркие образы своего поэ-

тического мира. Среди механизмов, приводящих в движение все разрозненные частицы мироздания, он выделяет такие мощные стимулы человеческой деятельности, как Любовь и Разум. Для поэта любовь — океан, полный жемчуга, постоянное горение, гарантия нравственности, генератор человеческой активности. Если разум заимствует у любви эти качества, он поднимается на высшую ступень бытия. Себе же поэт отводит роль неутомимого странника, он «независимый нищий, дервиш», который бредет по дорогам своей ойкумены. Её географические границы отмечены названиями городов и весей, связанных с историей мусульманского мира, расцветом его философии, его поэзии. В ней север отмечен Бухарой, запад — Тебризом, юг — Кабулом, её восток — Индостан. Тело поэта — «глина с улиц райского Кашмира», сердце полно «близостью к Хиджазу и Ширазу».

Именно в «Послании Востока» в лирический мир входит и созданная Икбалом концепция личности, меняя многие привычные традиционные образы в духе антиквинетизма и ценности человеческой индивидуальности. Он сам говорит об этом:

مرا معنی تازه مدعاست اگر گفته را باز گویم رواست

Мне нужно лишь новое содержание,
Если повторю уже сказанное, это не беда.

[Икбал 1973, с. 282].

В сборнике «Персидские псалмы» (1927 г.) поэтическое пространство виртуального мира принимает в себя еще одну область — ираноязычный регион, получивший в свое время у арабов название 'Аджам. Условность поэтического мира особенно подчеркивается названием сборника «Забур-е 'Аджам», поскольку *забур* — не что иное, как псалмы царя Давида. В предыдущем сборнике Икбал писал:

به خاک هند نوای حیات بی اثر است که مرده زنده نگردد ز نغمه داود

Бесполезно петь о жизни на земле Индии,
Ибо не оживет мертвый от песнопений царя Давида.

[Икбал 1973, с. 314].

Но поэта никогда не покидала надежда, что этот «мертвый» оживет от его собственных песнопений!

Что касается Аджамы, то это старая любовь поэта, дань его увлечению персидской поэзией с ее соловьями, розами, лужайками, виночерпиями, со всем очарованием поэтической тайны, окружающей этот мир мистических прозрений, экстаза, любовного томления. «Персидские псалмы» наполнены образами дороги, движения, стихи этого сборника отличает свое-

го рода космическое сознание, заставляющее человека все чаще заглядывать за пределы лазурного свода в поисках других миров. Этот мир — дом человека, но человеку тесно в нем, как тесно и в обоих мирах — «том» и «этом». Начав движение «из дома», человек становится заложником самого процесса движения, которым управляют в этом мире дороги, ведущие к Богу. И «дорога жалит, как змея», если человек не направляется в сторону Истины. При этом стремление к цели более ценно, чем достижение цели!

В мире этой поэзии только два времени года: весна — символ радости и расцвета, и осень — символ увядания и печали. У суток тоже только два состояния: рассвет и ночь, а смена дней и ночей служит лишь для того, чтобы заставить человека вырваться из-под власти быстротекущего времени.

Спор человека с Богом продолжается и здесь, потому что Он наблюдает со стороны за борьбой человека, и человек страстно обвиняет Его в равнодушии к нуждам своих рабов. И в то же время Творец влюблен в человека и так же взыскует человека, как человек Его.

Ангелы в небесах не перестают удивляться смелости и космическому величию человека:

آفتاب و ماه و انجم می توان دادن ز دست در بهای آن کف خاکی که دارای دل است

Можно отдать и Луну, и Солнце, и звезды
За эту горсть пыли, обладающую сердцем.

[Икбал 1973, с. 500].

Однако и в это виртуальное пространство врывается современность с тем чтобы потребовать полного изменения всех законов несправедливого социального мира. Это революция, тема которой помимо различных упоминаний в газелях, воплощена в трех стихотворениях жанровой формы *мустазад*. Революция у Икбала должна переменить устройство эпохи и этой земли. Но, как сказано в хадисе, «не переменишь мир, пока не переменишься в душе своей», поэтому революция должна прежде всего совершиться в сознании соотечественников поэта.

В 1932 г. выходит в свет поэма «Джавид-наме». Это рассказ о путешествии по небесным сферам и за их пределы, совершенном поэтом под руководством его вечного наставника Мауланы Руми. Увлекательное странствие по небесным мирам имеет своим прототипом *мирадж* — небесное путешествие Пророка — и сулит путешественнику приобщение к истине. Но, может быть, это самое земное из всех путешествий в поэтическом мире Икбала. Хотя и сам поэт, и его собеседники настаивают на отмене всех измерений, небесный мир удивительно соразмерен земному, в нем есть горы

и долины, города и реки. Переходы от одной небесной сферы к другой предстают как передвижение в пространстве. Новые миры населены земными тенями святых и мудрецов, но здесь, как и на Земле, адские муки и райское блаженство не разделены пространственно, на каждой планете поэт встречается и радетелей за народ, и его предателей. Видение идеального города Маргдин, расположенного на Марсе, — всего лишь утопия. И на небесах царят образы Востока и Индии, Европы и даже России — все это становится темой медитаций, встреч и впечатлений Зиндаруда (таким именем лирический герой называет себя). Более того, путешествующего продолжают волновать все те же вопросы, что и на Земле. Удивительно ли, что ответы на них звучат в унисон с мыслями самого поэта?!

И при этом основной мотив поэмы — путешествие в свое «я», в свое сердце и душу. Сердце — вот основное направление усилий для достижения истины. В нем происходит отмена всех понятий места, времени, измерений и направлений. Человек должен осознавать, что время и пространство — только состояние души. Увидев в конце пути божественный свет, в котором становятся прозрачными завесы, скрывавшие тайны бытия, лирический герой, жаждавший узнать судьбы Востока и Запада, узнает свою судьбу: он должен идти вместе со всеми, и жить так, чтобы можно было зажечь огнем своей души каждую пылинку бытия.

Итак, поэт возвращается к земному миру и его заботам.

Осознание своего предназначения в мире можно считать одной из важных тем всего последующего творчества Икбала. В поэзии сборника урду «Крыло Джабраила» (*Бал-е Джибрил*, 1935) светом прозрений поэта освещена каждая малость; кажется, нет такой мелочи в жизни человеческой души, которую он мог бы упустить из виду. И нет ничего в жизни его соотечественников, о чем бы он не мог сказать с ясностью и прямоотой человека, познавшего истину. Все мироздание вмещается в сердце «совершенного человека», «раба праведного». Он легко переходит границы всех миров, подобно пророку, чтобы снова вернуться к человеку с его заботами:

باغِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں؟ کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر!

Почему Ты приказал мне отправиться в путь из райского сада?

В мире дел надолго хватит, теперь жди меня!

[Икбал 1979, с. 299].

— говорит человек Богу. Время дней и ночей, сегодня и завтра имеет свою ценность, человек становится властен над своим «сегодня», если он добывает жемчужину «завтра» из океана времени. Конечно, мир человеческого «я» по-прежнему остается тем пространством, в котором можно не признавать

«правления европейцев» и не видеть «шейха и брахмана». Но это оказывается, еще мало, чтобы переделать мир. Кто сказал, что надо приспособливаться к своему времени? «Эпоха не подходит тебе? Вступай с эпохой в бой!».

Вызов на бой — главная тема последнего прижизненного сборника Икбала «Удар посоха Калима, т. е. объявление войны современной эпохе» (*Зарбе Калим*, 1936 г.). Икбал много раз повторял, что для того чтобы индийцы очнулись от спячки и сумели переделать свою судьбу, нужен, по меньшей мере, удар посоха Моисея (в мусульманской традиции — Калима, Собеседника Божьего), т. е. чудо. Поэту по-прежнему открыт доступ во все миры, он по-прежнему пропагандирует в стихах свои концепции, пытается воспользоваться ими для разрешения дел земных, в особенности, дел индийских мусульман. Названия разделов сборника четко очерчивают круг проблем, заботящих поэта. Это прежде всего ислам и мусульмане Индии, культура — образование и просвещение, литература и изящные искусства, место женщины в обществе, а также политика Востока и Запада. Поэтический мир в этот период характеризуется преобладанием узального пространства, в котором мысль движется по выработанным самим поэтом правилам бытия. Частое обращение к реалиям Индии и упоминание конкретных регионов, стран, событий вводит в этот мир и пространство актуальное, хотя оно, как всегда, обладает и некоторой поэтической условностью. Другими словами, концепты «личность», «нация», «судьба», «совершенный человек», «нищета», «Запад», «Европа» становятся постоянными мотивами всех поэтических и одновременно публицистических размышлений Икбала, уже не требуя дополнительного теоретического обоснования. Они прочно вошли в его поэтический мир, и теперь ни одно рассуждение практически не обходится без какого-либо из этих мотивов. Даже ислам описывается через понятие «личность» — *худи* (дух ислама — «огонь *худи*», «пламя *худи*»). Неумение современных мусульман Индии изменить себя, свое «я», приводит их к тому, что они «предпочитают изменять Коран». Только истинно верующий (*мумин*), «совершенный человек», способен на деяние, превращающее его в сокола (*шахин*) и меч (*ханджар, талвар*). Его отличительная черта — *факр*, сознательный отказ от благ, которые могут предложить ему оба мира — земной и будущий. В этом свете и ислам можно истолковать как «гордый *факр*», т. е. не взыскующий поощрения. Но в итоге поэт вынужден признать, что жизнь еще не родила такого человека, а появившись он, — место его не на грешной земле, а на небесах!

Образ лирического персонажа сборника и на этот раз связан с темой постоянных странствий в поисках истины и власти над временем. Однако он уже не независимый нищий, как в «Послании Востока», теперь с мотивом нищего связываются только отрицательные коннотации. Также пересматривается и кон-

цепция следования путем предшественников (*таклид*), причем, если раньше это было непереносимое условие правильного выбора, то теперь — признак духовной слабости и несамостоятельности. Практически потерял все свои позитивные коннотации мотив Запада. Все, что связано с ним, имеет в сборнике резко негативную окраску. Единственный раз поэт соглашается с тем, что образование может быть и европейским, в стихотворении, адресованном своему сыну Джавиду (*Джавид сэ*), при условии, что в душе главенствует символ мусульманской веры «Нет Бога, кроме Аллаха» (*ла илаха илла-ллах*). Резко критически поэт отзывается о современном просвещении и воспитании (*та'лим ва тарбийят*), критичен он и по отношению к современному искусству, не способному, как он считает, на чудеса, подобные тем, что совершает Калим при помощи своего посоха. В стихах сборника преобладает интонация назидания, дидактики, проповеди, и соответственно, поэзия лишается того, что делает ее истинной поэзией, загадки и тайны. Так что объявленная поэтом «война современной эпохе» заставила примолкнуть музу, а поэтический мир Икбала оказался на военном положении.

Как мы видим, образ человека у Икбала охватывает все состояния человеческого бытия — мирское, земное и духовное, божественное. Внимание к личности человека позволило поэту сделать ее мерой вещей не только в подлунном мире, но и в отношениях человека с Богом, который трактуется Икбалом как Высшая Личность. Поэтический мир Икбала — единое пространство, охватывающее собой множество разных миров. При этом все мироздание легко вмещается в сердце совершенного человека. Образ поэта-дервиша, находящегося в вечном пути внутрь себя, в свое сердце, и за пределы вселенной, его постоянное движение к истине, наслаждение самим ее поиском, создает ощущение принципиальной незавершенности, а отсюда — жизненности и внутреннего движения всей поэтической системы. Это говорит об огромной энергии, присущей поэтическому миру Икбала, которая и обеспечивает долгую жизнь его поэзии.

1. Цит. по: [Vahid. 1959. An Epigraph to the Book]. Последняя строчка — арабская поговорка, букв. «Вся добыча — в желудке онагра»

2. См. об этом подробнее [Пригарина 1978, с. 23–99].

3. Более подробно см. [Пригарина 1972, с. 105–130].

4. Более подробно см. [Пригарина 1978].

5. Видный представитель движения «прогрессивной литературы урду» Али Сардар Джафри утверждал неоднократно, что эти строки относятся к Октябрьской революции 1917 г. в России. Социалистические настроения Икбала не вызывают сомнений. Дж.Неру говорил об Икбале как о социалисте. Однако у меня нет сомнения также в том, что сам поэт имел в виду ислам. Более подробно см. [Пригарина 1978].

ПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ (ИСТИЛАХАТ АШ-ШУАРА) В ПОЭЗИИ МУХАММАДА ИКБАЛА

Мухаммад Икбал писал стихи на двух языках — урду и персидском. Общность поэтики классических литератур на этих языках позволяла поэту легко переходить с языка на язык, оставаясь в рамках одной стилистики.

В 1915 и в 1918 гг. он издал две философские поэмы на персидском языке — «Таинства личности» (*Асрар-и худи*) и «Иносказания о самоотречении» (*Румуз-и бихуди*), посвященные изложению его концепции личности и общества, а в 1923 и 1924 гг. выпустил в свет два лирических сборника — (*Паям-и машрик*) на персидском [Икбал 1973] и (*Банг-е дара*) на урду [Икбал 1979].

Последняя часть сборника на урду содержала стихотворения, написанные после 1908 г., переломного года в творчестве Икбала, поэтому лирику «Послания Востока» и последней части сборника «Звон караванного колокольчика» можно рассматривать как единое идейное целое, тесно связанное с философской концепцией Икбала, изложенной в философских поэмах.

Делая объектом поэзии новые философские идеи, Икбал остается, с точки зрения формальной стороны стиха, строгим классицистом, он верен *арузу*¹, классической рифме, классической стилистике. Если принять, что к моменту появления Икбала на литературной арене литературный язык классической персидской поэзии, включая традицию персоязычной литературы Индостанского субконтинента, представлял собой набор уже использованных слов и выражений, то лексико-стилистическая область поэзии Икбала окажется по-своему отобранной и сгруппированным материалом, основанным на этой уже использованной лексике, символике, образности и т. д. Говорится это не в укор поэту и не в убыток его своеобразию. Он сумел остаться самим собой на фоне столь блистательной традиции в «одежде с чужого плеча», в стихии чужого языка.

Суфийская, мистическая окраска — наиболее ярко заметная черта классической персидской поэзии. Наложение на стихи философской систе-

мы, а вернее, ее взаимодействие со стихами (специфика поэзии, которая допускает вторжение другой системы лишь до известных пределов [Гинзбург 1927, с. 96]), оставило тем не менее огромный след в литературе.

В плане изобразительном вторжение философии сказалось в повышенной терминологичности текста, потому что в поэтический обиход был введен слой суфийской религиозно-философской терминологии.

Понятие «суфийская терминология» в целом включает в себя на одном полюсе лексику, связанную с философией суфизма, например, наименования категорий суфийской доктрины, а на другом, если можно так сказать, — образные варианты тех же категорий, хотя иногда четкую границу между ними провести трудно. Тем не менее «образные варианты» как бы интерпретируют философские категории, переводя их на язык метафоры. Это прекрасно показано в статье Е.Э. Бертельса на примере поэтической пары «локон — лицо» [Бертельс Е.Э. 1965, с. 109–125]. Поэзия, построенная на использовании этой терминологии, чрезвычайно организована. В ней можно выделить «замкнутые стиховые формулы» (выражение Лидии Яковлевны Гинзбург²), которые группируются вокруг терминов.

Варианты стиховой формулы, содержащей некий термин, составляют «словесно-психологический цикл», а все случаи употребления термина — мотив (терминология А. Баузани [Bausani 1958]). В основе их лежат символы и ассоциации, о которых следует сказать отдельно.

В классической персидской поэзии, включая и индо-персидскую, с её могучей непрерывной традицией особую роль приобрели «культурные переживания» (Жирмунский), т. е. реминисценции из предшествующей литературы, фольклора, наряду с источниками мистического чувства — Кораном и хадисами. Не непосредственное «первичное переживание», а переживание культурное стало практически доминировать в поэзии благодаря консервирующей роли самой поэзии.

Поэзия, построенная на такой основе, требует изучения традиции и огромной работы для одного лишь ее понимания. Пределом эксплуатации «культурного переживания» была поэзия позднеклассического периода, или так называемый «индийский стиль» в персидской поэзии (*сабк-и хинди*)³. В индийском стиле поэт еще увереннее апеллирует к осведомленному читателю, способному проникнуть в сложный строй ассоциаций поэта, знакомому с суфийской или, что в данном случае почти одно и то же, поэтической символической. В этом случае малейшее незнание превращает чтение стихов в разгадку ребусов, а в настоящее время, когда традиция несет большие потери (влияние западной поэзии, новый стих, изменение методов обучения в школе и потеря традиционной образованности),

требует от современного читателя особой эрудиции. Тем большее значение приобретает понимание символики, в основе которой лежит использование поэтической религиозно-философской терминологии (*истилахат аш-шу'ара* — букв. «поэтические выражения»).

Поэтические метафоры по своему происхождению — *истилахат аш-шу'ара* — в художественном тексте теряют свой образный, метафорический смысл, превращаются в знаки, не несущие эстетической информации, они, скорее, обращены к ассоциативным способностям осведомленного читателя.

Процесс превращения метафоры в знак — типичное явление в литературе с долгой непрерывной традицией. Именно традиция, по выражению Е. Э. Бертельса, закрепляет за суфийской терминологией ее условные значения.

Так как символика суфийской ранней лирики в основном была связана с доктриной *вахдат-ал-вуджуд* (букв. «единство сущего»), которую не совсем точно называют «пантеистической», то и все основные термины и символы были канонизированы в духе этой доктрины. Очевидно, различия в интерпретации стихов в зависимости от толка суфийского мистицизма автора, если они есть, очень тонки. В частности, исследователи не замечали особого характера мистицизма Руми (в поэзии), например Е. Э. Бертельс ничего об этом не говорит, а большой знаток суфизма А. А. Стариков называет Руми *пантеистическим* мистиком [Стариков 1935, с. 379]. Впрочем, это, может быть, объясняется еще и отсутствием сильной поэтической традиции других направлений суфизма (например, более поздней концепции *вахдат аш-шухуд*, букв. «единство свидетельствуемого») в классической поэзии, не создавшего особой стилистики, или использованием одной и той же символики в поэзии разных религиозно-философских направлений. Различие это, по-видимому, при более пристальном внимании все же можно проследить: так Икбал одним из первых обратил внимание на своеобразии мистицизма Джалал ад-Дина Руми, указав на него английскому профессору Р. А. Николсону — переводчику «Маснави» Руми — в годы своего пребывания в Европе (1905–1908) и написания диссертации [Iqbal 1908]; позднее, в 1923 г., он противопоставил философию Руми творчеству европейских философов-пантеистов в предисловии к «Посланию Востока» [Икбал 1973, с. 180].

По мере формирования собственных философских взглядов, в особенности, философии личности Икбал попытался переосмыслить и некоторые поэтические мотивы, шедшие вразрез с представлением о суверенной личности, индивидуальности, вступающей с Богом в равноправные отношения.

Поэзия Икбала на урду и персидском языках построена на использовании терминологии; в огромном большинстве его стихов в традиционных жанровых формах (*маснави, марсия, газель, четверостишия* — *руба'и* и *дубайти* и т. п.), в любовной и гражданской лирике (*назм*) термин или пара терминов — *истилахат аш-шу'ара* — формируют бейт, определяя круг его лексики, и в конечном счете его образность. Икбал в ряде случаев пытается изменить традиционные отношения внутри пары терминов, что, естественно, ведет к изменению по всей иерархической лестнице мотива.

Обратимся, например, к традиционной оппозиции «мотылек — свеча» — одной из самых популярных в поэтической традиции. Легко установить первичную основу этой пары — реальное тяготение ночных бабочек и мотыльков к свету. Нетрудно представить себе «первичное переживание», легшее в основу метафоры «стремление мотылька к свече». Что существовало раньше — идея тяготения влюбленного к мистической возлюбленной или сравнение возлюбленной со свечой, притягивающей к себе влюбленного мотылька, в какой-нибудь народной песенке или четверостишии, — сказать затруднительно, но, во всяком случае, классическая суфийская литература на фарси прочно связала тяготение мотылька к свече и тяготение к мистической возлюбленной. Об этом можно найти свидетельство у Аттара, чей мистицизм, кажется, не вызывает сомнений, и у Саади, который не отступает от мистической традиции, говоря о любви мотылька к свече в своем «Бустане».

Основная идея, которая вкладывается в отношение «мотылек — свеча», это идея единения с Богом и постижения истины путем *фана* (букв. — «гибель, небытие, исчезновение»). Вспомним, что именно в представлении о способе постижения истины заключается принципиальное различие «монотеистического» и «пантеистического» подходов⁴. Основанные на доктрине *вахдат ал-вуджуд* построение образа и символику мы находим в «Бустане» Саади. В этом произведении характерным оказывается поведение мотылька и свечи, и в том, как дается описание этого поведения, можно усмотреть определенный канон. Свеча — прекрасный Друг, Возлюбленная. С точки зрения других, Свеча не стоит того, чтобы считаться Другом Мотылька, ибо она не подает ему надежды на взаимность. Но Мотылек не боится пламени свечи, не боится своей гибели, он не придает ей значения.

Мы вправе ожидать от поэзии Икбала, созданной до 1908 г., безразлично-интуитивного употребления всей символики такого рода. Так же естественно было бы увидеть новое, начиная с этого времени и позже в стихах периода персидских поэм и сборников «Послание Востока» и «Звон ка-

раванного колокольчика». И действительно, в более поздних произведениях мы находим коренным образом отличные от «вуджудистских», подчеркнута «партнерские» связи между членами пары *истилахат*, в конечном счете символизирующие то новое в отношениях между человеком и Богом, что утверждает Икбал.

بہل افسانہ این پاچراغی حدیث سوز او آواز گوش است
من آن پروانه را پروانه دانم کہ جانش سختکوش و شعله نوش است

Долой сказку о том, [пребывающем] у подножия светоча
(т. е. о сгоревшем мотыльке. — Н. П.).

Повесть о его [гибели] в огне на слуху [у всех].

Я посчитаю мотыльком того мотылька,

Чья душа упорна в труде и пламенна.

[Икбал 1973, с. 34]]

Следовательно, Мотылек, сгоревший в пламени Свечи, по Икбалу, не стоит доброго слова. Любовь не должна вести его ни к гибели, ни к самозабвению. Ему следует проявить воодушевление и упорство в достижении цели.

А ведь Саади, а также Аттар полагают, что стремление отказаться от себя, забыть себя на пути к предмету любви поможет в достижении цели!

کہ تا با خودی در خودت راه نیست وز این نکته جز بی خود آگاه نیست

Ибо, пока ты с собой (*ба худ*), — нет тебе пути в самого себя (*дар худ-ат*),

Об этой мысли осведомлен только свободный от себя (*би худ*).

Саади, «Бустан»: گفتار اندر سماع اهل دل цит. по [Dorj 3]]

Икбал полемизирует с этой точкой зрения:

دلا نارایی پروانه تا کی نگیری شیوہ مردانه تا کی

یکی خود را به سوز خویشتن سوز طواف آتش بیگانه تا کی

О сердце, доколе быть нерешительным, как мотылек,

Доколе ты не примешь обычаев отважных?!

Разом опали себя своим собственным огнем,

Доколе кружение вокруг чужого огня.

[Икбал 1973, с. 29]]

Здесь звучит прямой публицистический призыв последовать «философии *худ*»: человек должен возвращать свою личность, разжечь божественный огонь в собственной душе, а не кружить вокруг предмета преклонения, чтобы затем расстаться с собой самим и сгореть на огне «других».

Как видно, поведение, рекомендованное Мотыльку, не традиционно. Такие же рекомендации поэт дает Светлячку, который не осознает своей внутренней силы:

کرمک ناداں طواف شمع سے آزاد ہو اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

Наивный светлячок, освободись от кружения (*таваф*) вокруг свечи, Пребывай в месте свечения собственного естества.

[Икбал 1979, с. 263].

(Т.е. ты светишься сам по своей природе, зачем же отказываться от данного тебе свойства? Иди туда, где можешь проявить свои природные способности, излучать собственный свет, быть самим собой).

Мотив Свечи тоже теряет свое абсолютное значение центра притяжения, божества. Возникают новые сцепления — свеча становится «свечой *худи*» индивидуальности, личности человека.

مرد چون شمع خودی اندر وجود از خیال آسمان پیما چه سود

Если погасла свеча личности в мире,
Что толку от мыслей о странствии в небесах.

[Икбал 1973, с. 59]

Мы видели, что вместо мотылька иногда символом горения становится Светлячок. Однако в отличие от Мотылька он способен светиться незаимствованным светом.

توان بی منت بیگانگان سوخت نه پنداری که من پروانه کیشم
اگر شب تیره تر از چشم آهوست خود افروزم چراغ راه خویشم

Можно сгореть, не будучи обязанным посторонним.
Не думай, что по религии я — мотылек.

Если ночь темнее глаза лани,
Сам я зажгу светоч на своем пути.

[Икбал 1973, с. 117]

Сравним у Бедилы:

چون شمع فروغت چه قدر خواهد ماند
ای کرمک شبناب سحر نزدیک است

Долго ли тебе светить, как свеча?
О светлячок, утро близко! [Бедил 1961, с. 16].

В последней строке выражена идея заимствованности света. Такие же отступления от традиции мы встречаем, когда обращаемся к другим мотивам. Так, радикально изменена семантика оппозиции «океан — капля».

Сравним у Бедиля:

بی تمکین نیست موج دریای محیت
این جا اثر موج خمیر گوهر است

Не лишены благодати волны бескрайнего моря.

Здесь резильтат [действия] волны — закваска жемчужины.

[Бедил 1961, с. 25].

Согласно традиционным представлениям, жемчуг рождается от капли дождя, попавшей в раковину жемчужницы. Путь к превращению в жемчужину (т. е. обретение высшей ценности) возможен для Капли через ощущение собственной ничтожности.

Поворот известного мотива встречается и в поэме Икбала «Покорение природы» (*Тасхир-и фитрат*) в сборнике «Послание Востока»:

ز خود گذشته ای قطره محال اندیش شدن به بحر و گهر بر نخواستن ننک است
تو قدر خویش ندانی بها ز تو گیرد وگر نه لعل در خشنده پاره سنگ است

Ты не увидела себя, о Капля, неверно мыслящая,

Кануть в Море и не пытаться стать жемчужиной — позор.

Ты не знаешь себе цены — цена берется от себя самого.

В противном случае сверкающий лал — просто кусок камня.

[Икбал 1973, с. 151]

Таким образом, можно констатировать стремление Икбала к переосмыслению традиционных символов в духе собственной философии, что ведет к определенной деформации классического мотива.

Однако поэтическая мысль Икбала ищет выхода в слово, и слово зачастую подчиняет себе ход мыслей поэта. Проявляется это в безотчетном использовании изобразительных средств «вуджудистской» стилистики на старый лад. В некоторых случаях традиционные циклы мирно соседствуют с новациями Икбала.

Буквально рядом с приведенными выше бейтами поведение Мотылька мерится «старой меркой»:

پروانه بی تاب که هر سو تک و پو کرد بر شمع چنان سوخت که خود را همه او کرد
ترک من و تو کرد

Беспокойный Мотылек, который метался во все стороны.

Так сгорел на Свече, что себя сделал Ею.

Отбросил [различия] между Я и Ты.

[Икбал 1973, с. 108.]

Если вспомнить «монотеистическую» концепцию Икбала (не говоря уж о приведенных раньше прямо противоположных примерах), то

нетрудно будет заметить, что такое слияние Я и Ты, требующее гибели мотылька, не имеет ничего общего ни с «монотеизмом» Икбала, ни с «диалектическим единством двух душ» (Занд 1964), по Руми, — единых в душе, но различных в своем Я и Ты.

На традиционном понимании связей зиждется такое четверостишие:

شنیدم در عدم پروانه گفت دمی از زندگی تاب و تبم بخش
پریشان کن سحر خاکسترم را و لیکن سوز و ساز یک شیم بخش

Слышал я, как в небытии Мотылек говорил:

«Подари мне миг жизни с горением и пылением,
Развей поутру мой пепел,
Но только подари мне ночь страсти!»

[Икбал 1973, с. 32]

Для Икбала, сознательно вставшего на путь реформации религиозного мировоззрения и отвергавшего доктрину *vahdat al-vudjud*, кульминационным пунктом которой был отказ от своего «я»⁵, неприемлемым и ощути-мо враждебным должен был оказаться самый характер языка поэтической традиции, связанной с этой доктриной.

Если бы речь шла только о терминологии, можно было бы заменить ее новой, что Икбал отчасти и проделал. Однако на использовании традиционной терминологии строилась вся классическая поэтика с ее символикой, которая объединялась в циклы и образовывала мотивы со строго определенным кругом значений. Справиться с этой круговой порукой было практически невозможно.

Мы уже говорили о том, что Икбал не был реформатором в области поэтики, он избрал персидский литературный язык для своих религиозно-философских и поэтических целей именно в силу его рафинированной фило-софичности, т. е. за те качества, которые облегчали его задачу — точно выразить свои идеи, оградив их от непонимания⁶. Вместе с персидским языком, с языком персидской литературы, он принял вольно или невольно ее поэтику, ее структуру, ее традиции.

Однако этот факт имел обратную сторону. Ибо формальные средства литературного языка властно вмешались в стиль и содержание всей его поэзии; новые идеи Икбала, его «монотеизм против пантеизма» оказа-лись чужеродным телом в крови «пантеистической» стилистики. Произо-шло что-то вроде борьбы тел и антител, которая, возможно, даже не осо-знавалась поэтом. Заметная при пристальном внимании к образному строю его поэзии, эта борьба, по-видимому и придает некую загадочную противо-речивость, неустойчивость и зыбкость его творчеству. За внешней непо-

следовательностью, с которой Икбал ведет борьбу с «пантеистической» образной стихией, кроется подспудное столкновение новых идей с мощной силой традиции.

1. *Аруз* — метрика стиха, часть стиховедения и литературной теории [Чалисова 1997, с. 17].
2. Пересказывая мысль Лидии Яковлевны Гинзбург [Гинзбург 1927, с. 86] о наложении на язык поэзии языка философской системы [см. Пригарина, 1972, с. 162], М. Т. Степанянц ошибочно ссылается на Льва Гинзбурга [Степанянц 1982, с. 83].
3. Эти проблемы детально рассмотрены в моей монографии [Пригарина 1999], посвященной «индийскому стилю», там же разбирается статья Е. Э. Бертельса «К вопросу об „индийском стиле“ в персидской поэзии» [с. 80–82].
4. Здесь имеется в виду скорее теистический подход, при котором учитывается, что Бог, закончив творение и передав человеку наместничество на Земле, остается его партнером в земных делах, равно как человек становится партнером Бога, осуществляя Его заветы. Эта трактовка характерна для Икбала, и, с его точки зрения, утверждает *тахид* (единобожие), а не *вахдат ал-вуджуд*. Икбал приписывает этот подход Халладжу и Руми.
5. Е. Э. Бертельс называет, например, «совершенно явным изложением теории вахдат-ал-вуджуд» следующее четверостишие Муллы Мухсин-и Файз-и Кашани:
«Ты был со мною, и я не познал тебя, // Или Ты был мною, и я не познал Тебя; // Когда „я“ исчезло, тогда я познал Тебя // Пока было „я“, я не познал Тебя». [Бертельс Е. Э. 1965, с. 481].
6. [Икбал 1962, с. 13], см. также [Пригарина 1972, с. 106].

К ВОПРОСУ О ХАРАКТЕРЕ РОМАНТИЗМА В ВОСТОЧНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ В XX ВЕКЕ

В своей статье 1916 г. «Преодолевшие символизм» В. М. Жирмунский дает оценку «второго поколения русских символистов» — Вяч. Иванова, Андрея Белого, Александра Блока, и, говоря о присущем их творчеству романтическом ощущении «бесконечного в конечном», констатирует: «Символисты второго поколения — мистики. Их учителем является Владимир Соловьев; их соратниками в веках должны быть названы первые немецкие романтики» [Жирмунский 1977, с. 107]. Другими «соратниками в веках» русских символистов В. М. Жирмунский считает русскую романтическую школу, восходящую к Жуковскому, по отношению к которой, с его точки зрения, русские символисты даже «не внесли ничего нового» [Жирмунский 1977, с. 203].

Как известно, символисты часто сами связывали свое творчество с романтизмом, кроме того, проблемы романтизма были предметом их теоретических разысканий (см., например, известные статьи Блока «О романтизме» и др.). Между тем в истории литературы верхней границей русского романтизма принято считать 40-е годы XIX в., а в литературах Запада, по отношению к которым литературы Восточной Европы и России как бы запаздывают в своем развитии, еще более раннее время.

Естественно, что всякий разговор о романтизме в литературах Востока немедленно упирается в проблемы хронологии, поскольку все наиболее крупные явления, сопоставимые с западным романтизмом на Ближнем, Среднем Востоке и в Индии могут быть добросовестно датированы (за небольшими исключениями) первыми тремя-четырьмя десятилетиями XX в., иногда и позже¹, однако сам период развития романтизма и освоения романтического метода длиной в 4–5 десятилетий в восточных литературах по аналогии с пятью десятилетиями, отведенными историками на оформление и развитие этого направления в русской литературе, позволяет при-

знать вероятность подобной цифры и для ряда восточных литератур². Таким образом, с точки зрения диахронии, для представителей того, что мы называем восточным романтизмом, романтики Запада оказываются поистине «соратниками в веках»: английские и американские — для представителей сиро-американской школы новоарабской литературы, английские, американские, и немецкие — для индийцев, французские — для иранцев и турок.

Явление, определяемое как романтизм в литературах Востока XX в., изучено еще недостаточно, что особенно заметно на фоне многочисленных глубоких разработок в области западного и русского романтизмов и пре-романтизмов³. В исследованиях по восточным литературам можно видеть крайне осторожное обращение к категориям романтизма и даже некоторую боязнь обобщений на восточном материале, свидетельствующую о слабой изученности проблемы.

В ряде случаев соотнесение с классическими моделями западных литератур ведет к безоговорочному признанию романтизма, например, в творчестве поэтов Джебрана и ар-Рейхани (см. [Долинина 1981; Имангулиева 1988; Имангулиева 1991; Марков 1986]), Тагора (см. [Бросалина 1988; Ивбулис 1981]), Икбала (см. [Челышев 1989; Челышев 1991]). Однако бывает и так, что некие сходные черты в одной восточной литературе исследователи относят к признакам романтизма, а в другой подобные явления таким образом не рассматриваются из-за отсутствия самой постановки вопроса о методе и направлениях литературного процесса в данный период. Так, известный иранский ученый Саид Нафиси предлагал вообще не употреблять термин «романтизм» в отношении персидской литературы на том основании, что в Иране «абсолютно не было романтизма в том виде, в каком он был в Европе» (Цит. по: [Ардашникова 1987, с. 5]). С этим суждением крупнейшего филолога-ираниста трудно не согласиться во второй его части.

В каком-то смысле художественные искания восточных романтиков по прошествии ста лет с момента смены европейского романтизма другими направлениями в литературе не могут не восприниматься исследователями как анахронизм. Это как бы еще один, ориентализованный, вариант давно известного науке явления. Осмысленный теоретически, так сказать, сквозь призму теории ускоренного развития восточных литератур при «вхождении» их в мировой литературный процесс, когда зачастую «ускоренное» молчаливо понимается как упрощенное и примитивное⁴, восточный романтизм порой предстает в виде чего-то давно известного, эпигонского и следовательно эстетически мало значимого.

Полезно было бы еще раз задуматься над тем, какую группу явлений в восточных литературах мы пытаемся объединить понятием романтизма. Ответ на этот вопрос мы будем искать прежде всего в творчестве одного из ярчайших поэтов и мыслителей Востока XX в. Мухаммада Икбала (1877–1938), писавшего на языках урду и фарси. Мухаммад Икбал — ключевая фигура в общественной мысли и поэзии урду в британской Индии начала XX в. Мусульманская ориентация этой традиции заставит нас обратиться к литературам мусульманской культурной общности на Ближнем и Среднем Востоке, а национальная принадлежность Икбала — к поэзии других этнокультурных общностей Индии, ориентированных на традиции индуизма. Обращение к творчеству Икбала потребует от нас апелляции к опыту соизмеримых поэтических величин — Джебрана, Тагора и других литераторов — современников Икбала.

Надо сказать, что ни один из названных художников не отвечает полностью привычным стереотипам образа «романтического поэта». Прежде всего, каждый из них прожил относительно долгую жизнь, отчего она как бы лишилась отблеска юного вселенского разочарования и мировой скорби, романтического трагизма, бунтарства и ухода от жизни. В целом им скорее свойствен социальный оптимизм. Отличительной особенностью творчества Икбала, Тагора, ар-Рейхани, Джебрана становится их западно-восточное двуязычие. Икбал, правда, со своим урду-персидским поэтическим билингвизмом не успел реализовать свои замыслы художественного творчества на арабском и английском языках; на английском он писал только научную и публицистическую прозу.

Джебран и Рейхани писали по-арабски и по-английски, Тагор — на бенгали и английском. Своеобразны были их религиозные взгляды. Прежде всего, оба представителя сиро-американской школы были христианами, индуизм Тагора не может быть понят без обращения к религиозным концепциям бенгальского реформаторства и деятельности Брахмо Самадж, Икбал был мусульманином, однако хранившим память о сравнительно недавнем (для истории ислама в Индии) — 300 лет назад — переходе предков кашмирских брахманов Сапру, в ислам. Но главное, каждый из них в той или иной степени ощущал себя творцом новой религии, а ортодоксами воспринимался как еретик и вольнодумец. Джебран размышлял о создании некой новой романтической религии, общечеловеческой, размыкающей узконациональные границы [Марков 1986, с. 16]. Икбал сознавался, что его ислам «какой-то не такой» и что он создатель нового ислама (см. [Пригарина 1972, с. 33]). Билингвизм и особенности религиозного окружения восточных поэтов ставят их в особое положение и среди «своих»

и среди «чужих». Билингвизм не только факт личной биографии художника. Он живо свидетельствует о существовании литературных контактов и об освоении восточными художниками мира западной духовности. Поэтому даже основанные на разных традициях восточные литературы, прошедшие стадию контакта с литературами Запада примерно в одно и то же время, являют собой определенную общность типа.

И в этом смысле типологический подход при их изучении может оказаться весьма полезным.

Обращение к типологии выведет нас к относительно более свободному и широкому пониманию восточного романтизма.

Авторы исследования по истории русского романтизма отмечают: «Типологический подход позволил установить ряд важных обстоятельств из истории романтизма в мировом литературном процессе. Прежде всего выяснилась универсальность романтизма как художественного метода на определенном этапе развития образного сознания человечества» [История романтизма в русской литературе, ч. 1, с. 10]. Несмотря на родственные связи восточных романтизмов с западноевропейскими и американским, о чем свидетельствует история литературных контактов, в области типологических схождений восточные романтизмы ближе к романтизмам Восточной Европы и русскому как более поздним по времени побегам западного (по отношению к Востоку) романтизма [Поляков 1974, с. 271]. Но на наш взгляд, существует еще более яркая — синхронная типологическая общность с русской литературой начала XX века — русским символизмом и Блоком⁵.

Недаром Александр Блок, современник Мухаммада Икбала, писал в 1909 г.: «Мы уже имеем право теперь говорить о романтизме мировом как об одном из главных двигателей жизни и искусства в Европе и за пределами ее во все времена, начиная с первобытных» [Блок 1963, с. 365]. Иначе говоря, с точки зрения истории литературы, через восточный романтизм в его «бездременном» состоянии как бы осуществляется еще один этап выравнивания мирового литературного процесса⁶ благодаря синхронному освоению разных модификаций романтического метода — его классической (если можно так сказать о романтизме) и неоромантической моделей.

Типологическое описание этих тенденций и процессов — дело будущего, но уже сейчас, опираясь на исследования последних лет, можно выделить некоторые общие черты характерные как для литератур мусульманского круга, так и для литератур, составляющих общность индийскую. Правда, пока еще трудно решить, всегда ли сходные процессы объясняются

усвоением одного метода в литературе — романтического (или, допустим, реалистического). Но, вероятно, будет полезно хотя бы обратить внимание на некоторые из них.

Например, к началу XX в., или несколько позже в литературах урду, бенгальской, турецкой, иранской, афганской (на пушту) возникает жанр гражданской поэзии, имеющий просветительские корни, противопоставленный традиционным классическим жанрам и жанровым формам, таким, как газель, касыда и по оформлению (наличие заголовка), и по другим формальным признакам, и по содержанию. Это *кауми назм* в литературе урду, *назм-е милли* в иранской литературе, *мили шииф* в турецкой и т. д. Перевод всех жанровых обозначений одинаков: «народная (т. е. гражданская) поэзия». *Кауми назм* и ее национальные разновидности неразрывно связаны с романтическим осмыслением гражданской темы. Параллельно с этим гражданское наполнение приобретают и классические жанровые формы — касыда и газель (ср. касыда Малек ош-Шоара Бахара, газель Лахути в иранской литературе) [Кляшторина 1975, с. 95].

Другая инновация касается появления прозопоэзии. Во многих литературах — арабской, иранской, афганской, турецкой, бенгальской появляется стихотворение в прозе: *ше'р-е мансур*, *аш-ши'р ал-мансур*, *мансур назм* и т. п. В арабскую литературу его вводит ар-Рейхани, известные опыты принадлежат Джебрану, отдал дань этому новому лирическому жанру и Тагор. Икбал, правда, оставался верен газели, назму и крупной поэтической форме — поэме-маснави.

Большая жанровая свобода и некоторое размывание границ классических жанров помогли восточным романтикам обрести свободу выражения, а это был путь к внутренней свободе и дальнейшему освоению романтического метода.

Однако для того чтобы поэт мог почувствовать себя в полной мере приобщенным к ценностям романтизма как философии, эстетики, мировоззрения, он с необходимостью должен был решить для себя две важнейшие проблемы — отношение к религии и отношение к традиции. И в этом смысле творчество Мухаммада Икбала, его мировоззрение являют собой и глубоко индивидуальный, и весьма типичный пример решения обеих проблем. Время его литературной деятельности — первые четыре десятилетия XX века — совпадает с периодом освоения романтического метода в восточных литературах. Икбал был не только поэтом, он размышлял над самыми волнующими проблемами культуры как мыслитель, философ и теоретик культуры. Принадлежа как поэт к руслу определенной традиции, предписывающей верность канону, он подвергал многие его стерео-

типы теоретическому и критическому осмыслению в своих трудах (на английском и урду).

Как объект исследования поэзия Икбала эстетически значима, это подлинная литература, и в этом своем качестве она с особой полнотой создает образ духовных поисков своей эпохи, а ее стиль отражает дух времени средствами, доступными только поэзии. Искусство поэта само создает свою эпоху — «век Икбала». Постигание закономерностей его поэзии важно не только для изучения специфики литературного развития в «стране поэта». Универсальные человеческие ценности присущи ей в такой же мере, что и поэзии других народов, а участие ее в мировом литературном процессе способно приобщить к провозглашаемым ею идеалам другие литературы мира.

Верхарн писал когда-то о Рембрандте: «Такие пламенно закаленные души налагают на действительность печать своей личности, вместо того чтобы испытывать на себе ее влияние. Они дают много больше, чем берут. И если потом на расстоянии веков нам кажется, что они лучше всех выражают свое время, то это потому, что они изобразили его, запечатлели не таким, каким оно было, а таким, каким они его сделали» [Верхарн 1917, с. 3]. Эти слова можно отнести и к великим художникам Востока XX века — Икбалу, Тагору, Джебрану.

Исторический момент контакта с западными литературами, давший импульс к появлению того феномена, который мы называем восточными романтизмами, может быть охарактеризован словами М. Полякова как «ситуация „культурного перелома“», в момент которой «возникают сложные синкретические формы литературной жизни» [Поляков 1974, с. 166]. Собственно говоря, появление романтического мировидения в литературах Востока — знак огромных сдвигов в традиционном литературном сознании. Каких же усилий потребовал этот сдвиг? Для ответа на этот вопрос необходимо вернуться в XIX век Британской Индии.

«Ситуация „культурного перелома“», возникшая в мусульманских кругах Северной Индии, приходится на период после поражения восстания 1857–1859 гг. и может быть охарактеризована как конфликтная.

Передовые мусульмане Северной Индии, осмысливая уроки поражения восстания и коллизии столкновения двух культур, размышляют о необходимости замены ряда прежних представлений — о традиционном воспитании и образовании, литературе, искусстве, науке, быте, одежде — и перестройке их в духе более витальной, более дееспособной, с их точки зрения, культуры, которая как бы санкционировала власть английской и шире — европейской цивилизации над народами Востока.

Известно, что при определенных условиях столкновения двух стадийно противопоставленных культур может произойти «забвение» или «всеобщая замена» различных институтов автохтонной культуры и возникнуть идеология, предполагающая абсолютное перестраивание культуры «на пустом месте». Как правило, в таких случаях образцом построения новой культуры служат синхронные модели культуры противостоящего типа (см. [Панченко 1984]).

В новое время, когда религиозный фактор теряет свою решающую роль в моделировании культуры, характер замены определяется не религиозной, а историсофской идеологией [Панченко 1984, с. 39]. Несовместимость барочного сознания с позднесредневековым сознанием русского общества в момент замены периода петровских реформ вполне можно сопоставить с несовместимостью сознания мусульманской культуры XIX века (сохранившей свой позднесредневековый характер) и эпохи романтизма в Англии, стандарты которой в конечном счете стали моделью для литературы, особенно поэзии Северной Индии конца XIX — начала XX веков⁷. Однако первые опыты замены религиозной идеологии в художественной литературе оказались недостаточно успешными для избавления литературы «от теологичности» (выражение Д. С. Лихачева). Даже самые робкие попытки модернизации в вопросах религии, которые предпринимались просветителями, корректировались реально существующим фактором иноземного господства, поскольку колониальное положение Индии могло быть истолковано (и часто истолковывалось) как противостояние христианского мира и миров ислама, индуизма и других религий. А для мусульманского меньшинства в Индии проблема осложнялась тем, что с подавлением восстания мусульмане оказались насильственно лишены тех государственных институтов, которыми они обладали в Могольской империи и с которыми себя ассоциировали.

И в этих условиях именно религия в конце концов оказалась носителем и символом национальных ценностей, о чем свидетельствует тот факт, что на просветительском этапе противостояния двух культур никогда не возникал вопрос о полной секуляризации культуры индийских мусульман.

Более того, признание мусульманского характера культуры стало важной категорией новой историсофии. Поэтому-то и не произошло подрыва основных символов и стереотипов, связанных с исламом, ни на стадии просветительства, ни в более позднее время, о котором идет речь в данной статье (см. также [Степанянц 1987, с. 64 и сл.]). Однако в новых исторических условиях мусульманская культура не в состоянии была сохранить себя полностью как систему, вследствие чего характеризующая ее традици-

онность, не претерпевая периода замены, принимает вид традиционализма или неотрадиционализма⁸.

Фактор неотрадиционализма оказывал решающее воздействие на формирование специфического характера восточного романтизма, ибо отношение к традиции всегда служит пробным камнем для классического романтизма. «Романтический либерализм XIX в., — пишет немецкий ученый Р. Вейман, — исходя только из „духовного облика индивида“ рассматривает традицию как груз, который историк и художник должен сбросить, чтобы стать „самим собой“. Чем менее он обязан традиции, тем больше его собственное величие» [Вейман 1975, с. 84].

Однако, осваивая романтизм, Икбал, а с ним и другие художники Востока, всячески подчеркивали свою верность собственным традициям. И в то время как западный романтизм вопиет о разрыве со всем и вся, — восточный клянется в верности Учению, Книге, Преданию. Но нельзя не заметить, что художественная практика, сочетающая усвоение уроков западного романтизма с апелляцией к традиции, в результате оказывается культурологически детерминированной, и это также роднит Икбала с другими восточными романтиками.

Икбал принадлежал к третьему поколению мусульманских просветителей Индии. Предшествовавшие Икбалу поколения были рецепиентами и проводниками усвоенных ими уроков западной культуры, поборниками перестройки общественной жизни на новых началах, соответствующих нормам, принятым в западных странах; они добивались развития прессы, введения образования по программам западноевропейских учебных заведений и т. п. Поколение Икбала размышляет о том, как заставить западную цивилизацию услышать голос представляемой им культуры, стремится к диалогу, высказывает претензии на приоритет культуры мусульманских народов в различных областях мирового культурного процесса.

Однако на первых этапах творчества для Икбала как поэта и мыслителя существенно нежелание обособлять мусульманскую культуру от мировой. Напротив, он стремится трактовать ее как составную часть мировой культуры, как важный компонент формирования западной цивилизации, к которой народы Индии в свою очередь приобщились в XIX и XX вв.

В отношении телеологии культурного развития мусульманских народов позиция Икбала, особенно на первых порах, также остается западнической: целью прогресса признается развитие в Индии культуры западного типа. Для своего времени (начала века) это был вполне приемлемый угол зрения, поскольку в сознании европейски ориентированной прослойки индийского общества приоритет западной культуры все еще оставался нео-

споримым (см., например, [Серебряный 1985, с. 122–123, 129]. Более подробно см. [Пригарина 1992]).

Однако уже в конце первого десятилетия XX в. в творчестве Икбала возникают тема мусульманской «нации» и идеи мусульманского «национализма», в русле которых впоследствии оформляется концепция «духа мусульманской культуры». Она приобретает законченную форму в разделе «Дух мусульманской культуры» в книге «Реконструкция религиозной мысли в исламе» (1932) [Iqbal 1944, с. 124–145].

Икбал отстаивает идею самодостаточности мусульманской культуры: все, что является достоянием духовной жизни мусульманских народов, по мнению Икбала, само по себе обеспечивает их равноправное участие в мировой культуре.

Освоению Востоком опыта западных романтиков исторически предшествовало освоение Западом духовного наследия Востока. В обращении западной литературы к теме Востока доминирует как бы одна сторона культурного обмена — адаптация западной литературой, философией, эстетикой культурных ценностей Востока. Ясно, что художественная деятельность филоориенталистов Запада была менее всего рассчитана на восточную читающую публику своего времени. «Восточные» литературные персонажи — черкешенки, индианки, кубла-ханы для восточного современника, знай он западную литературу, вероятно, мало чем отличались бы от ряженых гостей г-на Журдена. Даже «Западно-восточный диван» с его неоспоримым синтезом западной и восточной традиций⁹ вряд ли мог в то время найти такого восточного читателя, который догадался бы, что Хафиз и Руми у Гёте это и суть Хафиз и Руми. Во времена Гёте еще царила мысль о том, что художественную деятельность человека определяет общечеловеческий культурный стереотип поведения:

«Мир остается таким, как был, — заметил Гёте, — события повторяются, один народ живет, любит и чувствует, как другой, так почему бы одному поэту не писать, как другому? Теми же остаются и жизненные положения; так почему бы им не оставаться теми же и в стихах?»

— Как раз эта однородность мыслей жизни и чувств, — вставил Риммер, — и позволяет нам постигать поэзию других наций. В противном случае мы бы не понимали, о чем идет речь в стихах чужеземных поэтов» [Эккерман 1981, с. 46].

Но как только речь заходила о собственной эстетической ценности культурного наследия Востока и его поэзии выяснялось, что последней «чего-то недостает», скорее всего, как раз «однородности жизни и чувств» с европейскими, а это делает ее непригодной для западного восприятия.

Эта поэзия не отвечала критерию «художественного вкуса», выработанному эпохой романтизма [Парин 1988, с. 4], о необходимости следовать которому приходилось напоминать: «Европеец и в упоении восточной роскоши должен сохранять вкус и взор европейца», — писал Пушкин [Пушкин 1937, с. 60]. Говоря об арабской поэзии, Гёте утверждал: «Он (читатель. — Н. П.) легко бы убедился в том, что в той литературе вообще не может быть речи о вкусе в том смысле, как разумеет его мы, о разделении подобающего и неподобающего...» [Гёте 1988, с. 218].

Литературам Востока понадобилось ровно сто лет для выработки этого «вкуса» и установления диалогической связи с Западом, тогда же и возникла ответная реплика на «Западно-восточный диван» — «Послание Востока» Икбала (1923). Тогда же освоенные западно-европейским и американским художественным сознанием традиции Востока, вернувшись к своим истокам, нашли подобающее место в образе мира, созданном восточными литераторами. Можно сказать, что диалог с Западом стал возможен во всеоружии романтического опыта, обретенного восточным оппонентом.

Поколение Икбала уже в школе училось по программам, введенным благодаря усилиям просветителей Северной Индии, в частности, Сайида Ахмад-Хана и его сподвижников. Программы по английской литературе открыли перед молодежью Северной Индии поэзию английского романтизма. Свои романтики появились и в литературе урду. Начиная с 1901 г. в Лахоре издается литературно-художественный журнал «Махзан», в котором печатаются Назир, Йалдрам, Назир Ахмад, Мухаммад Исмаил, Эджаз, Хайдар Али, Табатабаи, Хали, Саршар, Чакбаст и др.

Для поэзии этого периода особо популярной становится идея индуско-мусульманского единства, которая выступает в сочетании целого комплекса мотивов. Многие стихи, например, «Национальный плач скорби» и «Шахрашуб» Сурура, «Индийская земля» Чакбаста, «Вопль мусульманской общины» Икбала и другие произведения в жанре *кауми назм*, содержали в своих названиях вокативную идею, — эти «песни», «стоны», «жалобы», «смуты», «крики», как правило, следовали просветительским моделям в композиции и стилистике. Только у одного Икбала есть целая серия стихов подобного жанра: «Стон сироты», «Ответ на стон сироты», «Вопль единоверцев», «Вопль [мусульманской] общины», «Жалоба», «Ответ на жалобу» и др.

В поисках причин раскола, царящего в индийском обществе, Икбал встает, однако, не на просветительские позиции, которые он во многом перерос, и не на позиции реалистического исследования и оценок социально-политических явлений действительности, пусть даже в тех пределах услов-

ностей, которые допускает поэзия его времени. Область его интересов и духовных поисков — сфера онтологии, категорий бытия. Формирование подобного подхода к разрешению противоречий действительности обнаруживается уже на самом раннем этапе его творчества. Икбал сразу заявляет о себе как о поэте-философе. Ответ на вопрос, что мешает единству индийцев, выведен им за пределы реалий социально-политической обстановки (например, осуждения иноземного господства!). Внешние и внутриполитические силы, действующие отрицательно на развитие индийского общества, едва ли представляют, по мнению Икбала, большую опасность, чем факторы, так сказать, онтологического характера. Противоречия, как считает поэт, порождаются из-за аналитических склонностей человеческого разума, его стремления к «различению» (*имтийаз*) при познании мира [Пригарина 1972, с. 40, 49]. Различение «рас и обычаев», «уставов и верований» разных наций (в контексте раннего творчества Икбала в первую очередь имеются в виду этнокультурные и религиозные общины Индии) не только ошибочно с онтологической точки зрения, но и порочно этически, ибо порождает страдание и горе.

Термин *имтийаз*, по словам самого Икбала, впервые введен в употребление Реформатором второго тысячелетия (*муджаддид-и алф-и сани*) шейхом Ахмадом Сирхинди¹⁰. Однако, возможно, термин имеет и более раннее, суфийское происхождение. «Синонимия» всех атрибутов бытия, вытекающая из признания единственного субъекта, ими обладающего, для суфия — одно из доказательств «единства бытия» (*вахдат ал-вуджуд*). В каких бы формах ни проявлялась божественная истина, дело суфия достигнуть такой степени отречения и самоуглубленности, при которой «способ проявления» перестанет скрывать единую божественную суть всех явлений. Икбал пишет:

انداز گفتگو نے کے دیئے ہے ور نہ نغمہ ہے بوئے بلبل بو پھول کی چہک ہے

Нас просто обманула манера речи, иначе бы мы увидели,

Что песня соловья — аромат, а аромат — щебет цветов

[Икбал 1979, с. 85].

Но что интересно, по содержанию своему этот мотив у Икбала вплотную смыкается с поисками единства бытия в западном романтизме — «бесконечного в конечном», «запредельного в брэнном». Таким образом, мы сталкиваемся с определяющим свойством поэзии Икбала — двойной мотивацией: романтической и суфийской, или традиционной. Это характерно и для других тем поэзии Икбала¹¹, за исключением, может быть, двух-трех¹² чисто западного происхождения, наиболее типичные из кото-

рых — мотив кладбища, усталости от мирской суеты, поисков уединения, одиночества в толпе. В остальных же случаях тема или мотив, которые можно было бы отнести к романтическим, одновременно обнаруживают суфийские или общемусульманские корни. Соединение или пересечение траекторий двух традиций в одном мотиве дает одновременно ощущение и узнаваемости и неизведанности, порождая эффект мерцания разных граней, выступающих из тени на свет.

Обратимся, например, к мотиву, имеющему определенную романтическую окраску — красоте. В ранний период Икбал представляет себе Бога как вечную Красоту, существующую первично и независимо от предметов, но в них проявляющуюся. Тема красоты, которая разлита в природе повсеместно, которая универсальна и проявляется лишь в единичных феноменах бытия, вносит в поэзию Икбала новое — культ природы и интерес к пейзажу. Его мировоззрение того периода часто называют пантеистическим, справедливо ассоциируя его с западноевропейским философским пантеизмом (ср., например, письмо Мак-Таггарта, см. [Пригарина 1972, с. 110]).

Такие стихи, как «Красота природы», «Красота и любовь», «Вечер на берегу реки Неккар» и ряд других, имеют выраженный романтический характер. Об этом же свидетельствует и круг западных поэтов, чьи произведения он либо переводит, либо дает собственные поэтические транскрипции, определяемые им самим как *тазмин*, т. е. «заимствование» — особый прием поэтики, заключающийся в цитировании или употреблении перифраз известных цитат. В первой части сборника «Звон караванного колокольчика» этим словом Икбал помечает свои переводы-трактовки стихов Эмерсона, Лонгфелло, Каупера, Теннисона, Гейне, Гёте.

Сам Икбал примерно до 1917 г. ставит знак равенства между западноевропейским философским пантеизмом и суфийским учением *вахдат ал-вуджуд*³. Поэтому он утверждает, что суфийские представления о Красоте как синониме Бога, не противоречат мысли о «разлитости» божественного начала в природе. В данном случае мы имеем дело не с естественной двойной мотивацией темы, возникающей из двух традиций, а из искусственного сближения двух внешне сходных явлений. Это симптоматично для икбаловского неотрадиционализма (хотя именно от данного сближения он впоследствии резко отмежевался) и является одним из признаков его метода.

В большинстве случаев ряд центральных категорий романтизма позволяет Икбалу, обращаясь к художественной традиции, искать и находить аналогии, создавая ощущение органичности и в то же время новизны своих образов. Это можно сказать и о мотиве тайны в творчестве Икбала,

чрезвычайно распространенном в романтизме¹⁴. Для мотивации таких тем, как личность, нация, «мусульманские свобода, равенство и братство» применен неотрадиционалистский метод самоотождествления — нахождение в собственной традиции прототипов и аналогий данных категорий и совмещение их с известными романтическими и современными представлениями.

Столкновение романтической тематики, стилистики, комплекса идей, с традициями урдуязычной и персоязычной литературы, превращение религии из метода в тему поэзии у Икбала приобретают специфическую окраску. Поэтому зачастую романтическое изображение плохо распознается в этом «мусульманском» обличье. Тем не менее анализ поэтики Икбала приводит к выводу о насыщенности его поэзии идеями и образами романтизма и своеобразии его выражения.

Если верна мысль Жирмунского о том, что «романтизм есть система признаков» [Жирмунский 1969, с. 142], то с этой точки зрения мы найдем (и уже находили) у Икбала и его современников Джебрана, ар-Рейхани, Тагора, отчасти и Бахара подобную систему признаков. Не воссоздавая их системности, перечислим важнейшие из них: романтическая личность, романтическое изображение природы, тайна, нация и народ, сатанизм, двоемирие, миссия поэта и поэзии. Ряд этих признаков, например, романтические темы природы в их комплексе, философская интерпретация нации и народа, совершенно новы для восточной поэзии, тем более, если помнить, что речь идет об особом, романтическом методе их художественного воссоздания¹⁵. Ряд других — романтическая личность, сатанизм — имеет глубокие корни в мусульманской традиции, хотя романтическая интерпретация сообщает им новую жизнь в новой системе ценностей. Наконец, некоторые из них, например двоемирие, оказываются (как будет показано ниже) мало свойственны мусульманину Икбалу и индуисту Тагору, но отмечаются у Джебрана и Рейхани, что, видимо, было близко их христианизированной ментальности.

Однако главное заключается в другом. Фактор неотрадиционализма придал всем этим признакам особый оттенок или, может быть, не позволил перевернуть всю художественную систему, довести ее до разрыва с традицией. Прежде всего это сказалось в придании романтической личности черт, заимствованных у идеальной личности средневековья («совершенный человек» Икбала, «внутренний человек» Тагора): проблема традиций и отношения к ним была решена не в пользу разрыва, а в пользу возрождения традиций, хотя и достаточно формального. Так, формально традиционный мистицизм был сохранен, несмотря на то, что была переосмыслена самая суть мистического единения. Историзму же был придан религиозный характер, благодаря чему возник даже определенный синтез религии и истории.

Романтическая концепция природы, размещенная в этом неотрадиционалистском контексте, сохранила все же наибольшую первозданность источника, научив художника Востока смотреть вокруг себя, а не только в себя, наслаждаться непривычной пластичностью словесного изображения, одухотворяемого столь естественным в этой поэзии чувством единства бытия (см. стихотворение Икбала «Гималаи» и касыду Бахара «Демавенд») [Пригарина 1972, с. 35–36; Кляшторина 1975, с. 93].

И все же неотрадиционализм дал лишь определенный ракурс романтической системе признаков. Сам неотрадиционалистский подход к явлениям заставлял поэта размышлять над соответствием романтического мировоззрения нормам традиции. В принципе, неотрадиционализм требует постоянной оглядки на прошлое, что создает угрозу духовному потенциалу, заложенному в романтизме, порождает соблазн заместить «чужое» своим¹⁶. В некотором смысле так оно и случилось в ранних и более «чистых» формах восточного романтизма.

Однако, смягчив эффект переворота, неотрадиционалистский подход оказался тем катализатором культуры, который позволил реализовать некоторые возможности внутреннего развития и способствовал своего рода приращению ценностей и к романтическим, и к выявленным в традиции с помощью романтического метода. Тут-то и вступил в действие механизм синхронизации литературного процесса, основанный на проникновении на Восток современных философских, этических концепций и художественной практики Запада. В этом плане наиболее естественно было бы искать родственные связи восточного романтизма — этого позднего отпрыска западно-восточного синтеза — с неоромантизмом начала века.

Исследуя социально-исторические перспективы романтизма, Д. Царик [Царик 1984] отмечает, что метафизическая абсолютизация романтических оппозиций в классическом романтизме имеет в своей основе пессимистическую концепцию вечного противостояния романтической личности и мира. Эта же тенденция свойственна декадансу, который отразил «трагедию угасания, „извод“ классического романтизма». В отличие от них обоих неоромантизм возник на волне «активизации антибуржуазного движения в начале XX века» и был провозвестником пробуждения «надежд на разрешение антиномий». В неоромантизме утверждалась «динамика борьбы» и «право на окончательное безапелляционное решение мировых проблем» [Царик 1984, с. 23]. Из этого вытекает predisположенность неоромантизма к активности, роль в нем активной личности, преобразующей мир (важнейшая тема поэзии Икбала!). Социальный и философский оптимизм окрашивает творчество восточных

романтиков XX в. верой в человека, надеждой на решение «проклятых вопросов», что особенно заметно при сопоставлении его с последующим движением восточных литератур в направлении модернизма (например, позже — творчество индийца Аггья, иранца Нима Юшиджа, турка Орхана Вели и т. д.).

Один из наиболее заметных факторов синхронизации литературного процесса в восточных литературах, как бы ни открепивались от этого Икбал и другие его соратники по перу¹⁷, — воздействие на их мысль образов и идей Ницше, бывшего, по словам Томаса Манна, «не только крупнейшим философом XIX в.», но и бесспорно «самым бесстрашным из всех палладинов мысли» [Манн, 1979, с. 349].

Образ поэта-безумца, крушащего «стекольную мастерскую» (символ хрупкости) Европы, постоянно тревожит и восхищает Икбала. В ряду других упоминаний западных поэтов и мыслителей имя Ницше встречается у Икбала рекордное число раз. Когда в 1911 г. Икбал приступает к написанию своего персидского маснави «Таинства личности», то он почти одновременно с русскими поэтами, в частности, Блоком и Бальмонтом обращается к притче об угле и алмазе, заимствованной у Ницше [Пригарина 1978, с. 168–169].

Для Джебрана Ницше — один из сыновей свободы, наряду с Иисусом Христом:

- Имя мое — свобода.
- Где же твои сыны? — спросил я. В ответ я услышал:
- Один погиб на кресте, другой умер, сойдя с ума, а третий еще не родился!

[Джебран 1986, с. 198].

А «трагически прекрасный Человек» Горького? Разве не стремился он «вперед и выше» маршрутом, который пролагает от Земли в космос «совершенный человек» Икбала?

مقام بندہ مومن کا ہے ورائے سپہر زمین سے تا بہ ثرایا تمام لات و منات
حریم ذات ہے اس کا نشیمان ابدی نہ تیرہ خاک احد ہے نہ جلوہ گاہ صفا

Место раба праведного по ту сторону небес,

А все, что на Земле и до самых Плеяд — одна кумирня

(т. е. обитель ложных богов. — *Н. П.*)

Он наперсник сущности, место его пребывания — Вечность,

Его могила — не сырая земля, не место манифестации атрибутов

(т. е. место, лишенное онтологической ценности. — *Н. П.*)

[Икбал 1979, с. 668].

Основной характеристикой «совершенного человека» Икбала является его творческая активность, основным отличием от окружающих — сформировавшаяся, зрелая личность, и основным состоянием — поиск, постоянный, никогда не прекращающийся и в принципе не могущий завершиться.

Каждый миг — новая [гора] Тур¹⁸, новая молния проявления.
 Дай Бог, чтобы нескончаемым оказался путь страсти
 [Икбал 1972, с. 589].

Эстетизация творческого начала в жизни оправдывает незавершенность бытия как божественного творения и к понятию совершенства прибавляет эпитет «бесконечное», подчеркивая недостижимость цели и бесконечность творческих усилий человека.

В этом плане Икбал и Джебран близки¹⁹. «Чуждый всякой завершенности и окончательности человек (у Джебрана. — *Н. П.*) устремлен к бесконечному совершенству, которое достигается в сфере эстетического идеала, где обожествляемая красота и истина, как и должно быть в романтической традиции — понятия тождественные», — пишет В. Марков [Марков 1986, с. 11]. Здесь заметна переключка и с блоковским пониманием жизни как искусства («жизнь стала искусством»), и места в ней «человека-артиста» [Блок 1963, т. 6, с. 115].

В целом же эта новая для восточных литератур концепция деятельного человека и искусства как бы «разыгрывает» на доступном восточным поэтам жизненном материале тезис Ницше, заимствованный им, по словам Т. Манна, у Шопенгауэра, «о том, что жизнь заслуживает оправдания лишь как явление эстетическое. Жизнь — это искусство и видимость и не более того» [Манн 1979, с. 359].

Оставим сейчас в стороне тему, воплощенную у Блока в максиме «Искусство есть Ад» [Блок 1962, с. 433], тему «двойников» или «демонов» [Блок 1962, с. 429], находящихся «у художника в услужении», темы разрушения как условия созидания у Икбала [Khundmiri 1980, с. 13], темы балагана Блока, с которыми перекликаются, в частности мотивы «лица» и «личины» у Джебрана [Марков 1986, с. 14]. Все эти темы глубин, таящих зло, характерных также и для Мильтона (Мильтон, по словам Блейка, «был прирожденным Поэтом, и сам не зная того, сторонником Дьявола») [Зверев 1982, с. 26]) у поэтов-романтиков XX в. коррелируют с «трагическим оптимизмом» Ницше. Здесь же отметим другую важную для философии творчества неоромантиков концепцию — идею о гармонизирующей роли искусства.

У Блока назначение искусства является важнейшей функцией бытия, ибо три дела возложены на поэта: «...во-первых — освободить звуки

из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело» [Блок 1963, т. 6, с. 162].

Икбал, допускающий разлуку, но не ведающий разрыва между человеком и жизнью, видит залог гармонии в самой природной сущности «совершенного человека», соединяющего в себе оба начала, божественное и земное:

زندگی را میکند تفسیر نو میدهد این خواب را تعبیر نو
 هستی مکنون او راز حیات نغمه نشنیده ساز حیات
 طب مضمون بند فطرت خون شود تا دو بیت ذات او موزون شود

Он дает новое истолкование жизни,
 Дает этому сну новое объяснение.
 Его сокровенное бытие — тайна жизни,
 Не слышанная [прежде] мелодия саза жизни.
 До кровавого пота трудилась изобретательная природа,
 Пока не добилась единого ритма двух бейтов его сущности
 [Икбал 1979, с. 45].

Поэтому для Икбала, так же как для Блока, неприемлема концепция «искусства для искусства». Для Блока это неприятие вытекает из его понимания цели жизни как искусства: «Я боюсь каких бы то ни было проявлений тенденции „искусства для искусства“, потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности, и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов» [Блок 1963 (1), т. 7, с. 364]

Для Икбала цель искусства — жизнь: «Конечная цель всякой человеческой деятельности — Жизнь, торжествующая, могучая, плодотворная. Все человеческое искусство должно быть подчинено этой конечной цели, и ценность всякого явления должна быть определена в соответствии с его жизнеутверждающей способностью. Высшее искусство то, что способно пробудить наши спящие волю и нервы, чтобы мужественно противостоять жизненным испытаниям. Все, что убаюкивает и заставляет нас закрывать глаза на окружающую действительность, от господства которой только и зависит жизнь, — ведет к упадку и смерти. Искусство не должно быть

опиумом. Догма „искусство для искусства“ — хитрое изобретение декадентства, лишающее нас жизненных сил» [цит. по: Vahid 1959, с. 108].

Философская наполненность поэзии Икбала наряду с особенностями его поэтики роднит его творчество с особым направлением неоромантизма — онтологическим неоромантизмом. По типу своему это продолжение той ветви, которая в истории русской литературы XIX в. представлена любомудрами и Тютчевым — «метафизическим романтизмом», по классификации Сары Пратт [Pratt 1984]. Одной из существенных сторон лирики любомудров и Тютчева исследователи называют «сгущение тематики» [История романтизма в русской литературе, ч. 2, с. 59], «однородность результатов рефлексии над собственным состоянием сознания и мира вообще» как следствия «единства философского мира» [цит. по: Николаев 1977, с. 240]. Еще Л. В. Пумпянский отмечал: «В философской лирике любомудров возникают устойчивые ряды поэтических мыслей, своего рода лейтмотивы, сквозные темы...» [Пумпянский 1928, с. 11].

То же характерно и для онтологического неоромантизма: «Диалог поэта со временем ведется обычно на высоком философском уровне. Поэтому здесь появляются и такие философские оппозиции, как вечное и преходящее, бесконечное и конечное, бытие и небытие, созидание и разрушение» [Царик 1984, с. 22].

Не удивительно, что восточная поэзия, сохранявшая верность метафизической символике и традиционной поэтике, типологически и структурно оказывается ближе всего к этой традиции²⁰ (ср. «Даже Тютчев оказывал влияние скорее на последующую поэзию [Блок], чем на современников» [Сквозников 1975, с. 21]).

Но то, что было характерным для русского романтизма, как и вообще для романтической школы XIX в. с ее разорванностью сознания, дисгармоничностью романтического мирозерцания, образами хаоса и т. п. [История романтизма в русской литературе 1979, ч. 2, с. 60], оказалось чуждым и неоромантизму, и восточным авторам. Для них гармония возможна, необходимо лишь приведение действительности в соответствие с онтологическим статусом человека как заместителя Бога на земле [Коран, 33:72], выполняющего «божественные поручения» (Икбал). У Джебрана — это путь следования человекостроительским заветам Пророка. И в любом случае — это поиски лада между человеком и мирозданием. Возможно, дело тут еще и в том, что, начиная со средневековья, культура Востока не знала и до XX в. не узнала о душевной раздвоенности как диалектике «противоположных состояний души» [Зверев 1982, с. 26–27]. Ее темой всегда была разделенность объекта и субъекта, разлука с Творцом, начавшаяся с из-

гнания Адама из рая. Любое повествование в литературах мусульманского круга — в поэмах, исторических хрониках, суфийских трактатах — начиналось с приказа Бога миру: «Да будет!» и констатации: «И стало», с повести об этой разлуке.

Разлука... Где ее начало?
В немом пространстве без конца
Едва «Да будет!» прозвучало
из уст божественных Творца,
Мгновенно бездна закипела,
Мгновенно творческий глагол
Черту великого раздела
В хаосе дремлющем провел.

Но в данном случае цитата принадлежит не средневековому иранскому или арабскому поэту, это пишет В.Г. Бенедиктов (1807–1873), в котором признал бы «своего» любой поэт Востока!

Икбал в XX в. придает теме «разлуки» совершенно новый для мусульманской традиции характер, ибо считает изгнание Адама из рая, его искушение Сатаной тем необходимым импульсом к овладению силами мироздания, который сделал человека хозяином Земли (поэмы: «Покорение природы», «Ангелы провожают Адама из рая», «Дух Земли встречает Адама», «Объяснение Иблиса», «Иблис», «Джабраил и Иблис»). Эта в целом мильтоновская тема²¹ решается Икбалом более радикально — в пользу Сатаны, чье зло полезнее человеку и человечеству, чем добродетель Джабраила с его постоянной оглядкой на Аллаха:

جبریل
ہمدم دیرینہ! کیا ہے جہان رنگ و بو؟
ابلیس
سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو!

میں کھٹکتا ہوں دل یزدان میں کاتھے کی طرح
تو فقط اللہ ہو اللہ ہو اللہ ہو!

Джабраил: Наперсник старинный, ну как там бренный мир?
Иблис: Горение, страдание, поиск и стремление!
Я занозой сижу в сердце Бога, мешая ему,
А ты только и знаешь — «о, Аллах!», «о, Аллах» да «Аллах!»
[Икбал 1979, с. 435–436].

Рай для икбаловского деятельного человека — «скучное» место: там есть Бог, но нет Сатаны. В том же ключе трактует эту тему Джабран.

«Людам необходим дьявол, сила противоборствующая Богу, ибо это возбуждает их активность, предприимчивость, энергию, словом, все, что способствует развитию их материальной и духовной жизни. Мое имя — ось, на которой вращаются религия, наука, искусство и философия. Храмы построены под моей сенью. Институты, школы построены благодаря мне... Я — решимость, порождающая свое подобие в людях, я — мысль, из которой возникают уловки и выдумки. Я — рука, движущая руки людей, я — мысль, вкладывающая хитрость в их разум» (*Аш-Шейтан*, пер. А. Имангулиевой).

Внимая советам Сатаны (Иблиса) — вырваться из силков бесконечной райской жизни, превратиться из певчей птички в сокола, пролить кровь фазанов, стать сверкающим мечом, разбивающим «пути мира», — Адам, живущий в раю, невольно проникается мыслью Иблиса о том, что страх перед Богом рождает не только доброе, но и уродливое, и смело вступает в жизнь²². Вся тема сокола была воспринята современниками Икбала как проповедь индивидуализма, силы, сильной личности [Пригарина 1978, с. 109; Сухочев 1982, с. 239], но несмотря на многие полемические передержки и откровенную тенденциозность оценок, справедливо отмеченные А. С. Сухочевым, авторы критических статей верно указали на Ницше как на генератора этих идей.

Онтологической неоромантизм выделяет активность как важнейшую область гносиса²³. Восстановление истины, искажаемой несовершенством социума, под силу лишь активному сознанию и требует огромных усилий, «сверки микрокосма с макрокосмом» [Царик 1984, с. 26]. «Совершенный человек» Икбала, стремящийся к познанию «тайны», постижению истины, олицетворяет собой творческую активность.

У Джебрана тема активности человека воплощается в образе Поэта, цель которого «увидеть в конечном бесконечное»..., он «подвижник, бунтарь, искатель свободы... призвание его — помочь рождению истины, пробудить в другом устремление к ней» [Марков 1986, с. 12].

В суфизме под «деянием» (*'амал*) понимались религиозные деяния или религиозная деятельность [Schimmel 1978, с. 274], однако это одно из тех понятий, которые Икбал резко переосмысливает, придавая ему значение «деятельность, активность». Он повторяет вслед за Фаустом — «Вначале было Дело», и в одном из своих произведений призывает народы Востока брать пример с деятельного Запада, оставив фатализм и созерцательность, не способные сформировать человека как личность, призывает к «браку между Западом и Востоком»²⁴.

Так, в свете концепции деяния Икбал рассматривает человека как союзника Бога. Одно из имен Бога — Творец, и Он видит в деятельности

человека потенциального творца, тогда как человек взирает на Творца как на объект личной любви (суфийская традиция) и воплощение творческой мощи [Khundmiri 1980, с. 50].

Индийский ученый, философ А. Хундмири, считает, что Икбал своей концепцией деяния «поднял статус человека в схеме существования» причем «в момент духовного кризиса он не бросил Бога, как Ницше», но обнаружил, что Бог и человек — союзники «и в земных и в небесных делах». А. Хундмири справедливо замечает, что эта концепция имеет мало общего с мусульманской традицией [там же].

Романтическая тема «диалектического единства добра и зла» [Зверев 1982, с. 26–27], развивается Гёте, для которого это единство вытекает в частности из теодицеи Лейбница о рождении гармонии из противоречия и отрицания, соединимости зла с «божественным промыслом», ибо оно допущено Господом «ради дальнейшего совершенствования добра» [Гёте 1947, с. 43]. Она же развенчивается философским модусом нищестанства, допускающим этическую возможность бытия «по ту сторону добра и зла». Осознание этой эволюции в поэзии восточных романтиков смыкается с символистскими концепциями в русской литературе. «Надо отдаться жизни и пережить ее до конца... вне разделения на добро и зло, на счастье и несчастье; в силе жизненного переживания заключается смысл и оправдание его (поэта. — Н. П.) жизни» [Жирмунский 1977, с. 106]²⁵.

Поэтому так похожи оказываются они в отношении к действительности и в своих романтических ожиданиях.

Справедливо отнести к восточным поэтам, и в первую очередь к Икбалу, те размышления о неоромантическом абстрагировании, которые выстраиваются исследователями на материале русской и западной литературы. В частности, абстрагирование, которое иногда трактуется как бегство от реальности, объясняется уверенностью поэта в «необходимости каких-то перемен, утверждающих новые, невиданные доселе формы бытия, предчувствием особой роли XX в. — такого этапа истории, на котором судьбы человечества будут решаться кардинальным образом в глобальном масштабе, ...неясность будущего, долженствующего явить миру нечто абсолютно новое и потому не поддающееся конкретизации» [Царик 1984, с. 23–24].

Действительно, образы будущего у Икбала — облако пыли, в котором прозреваются очертания приближающегося всадника, растение, до поры скрытое в зерне, излюбленные персонажи — «наездник скакуна времени», светоч «мира потенциалов» — абстрактны, идеальны, романтичны. В грядущем мире все нежелательные явления будут преданы уничтожению, все должное восторгается.

زندگی جوی روان است و روان خواهد بود این می کهنه جوان است و جوان خواهد بود
آن چه بود است و نباید ز میان خواهد رفت آن چه بایست و نبودست همان خواهد بود

Жизнь — бегущий поток, и он будет бежать вечно,
Это старинное вино молодо и оно будет вечно молодым.
Все то, что существует, но не должно существовать, исчезнет!
Все то, что не существует, но должно существовать, осуществится!
[Икбал 1979, с. 362].

Развивая эту мысль, Икбал продолжает ее в прозаическом предисловии к альбому художника А. Чугтаи: «Сила в человеке зарождается от сопротивления окружающему, а не от повиновения ему. Сопротивление тому, что есть, ради того, чтобы создать то, что должно быть, и есть здоровье и жизнь, остальное — распад и смерть... Человечество всегда будет благодарно тому художнику, чья связь с окружающей жизнью выражается в постоянной битве с эпохой; художник такого масштаба, погрузившись в свой богоподобный дух, ощущает истину и вечность в своем времени, в нем, по словам Ницше, сущность является с бесконечной глубиной, широтой и полнотой» [Икбал 1977 (1), с. 269–270].

Как близки эти чаяния блоковскому пафосу. «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего; ждать неожиданного; верить не в то, „чего нет на свете“, а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она прекрасна» [Цит. по: Орлов 1956, с. 8].

С точки зрения Икбала, это будущее — теократия, ибо: «...развитие человечества ведет к созданию такой идеальной расы людей, которая будет состоять из более или менее уникальных индивидуальностей, и они могут стать надлежащими родителями для человечества. Таким образом, царство божие на земле означает демократию более или менее уникальных индивидуумов, во главе которых стоит индивидуальность самая уникальная из всех возможных на земле. У Ницше есть мимолетный образ этой идеальной расы, но атеизм и аристократические предрассудки обесценили его концепцию» [Nicholson 1977, с. XXVII–XXIX].

Здесь достаточно убедительно видна абстрактность икбаловского идеала, но и в пункте о теократии отмечается переключка с русскими символами, «бредившими будущей теократией» [Орлов 1956, с. 58].

Однако впоследствии Икбал вносит существенные коррективы в образ царства Божьего на земле, «расы уникальных индивидуумов», возглавляемой самой уникальной индивидуальностью. Суть *таухи-да*²⁶ «как продуктивной идеи — это равенство, солидарность и свобо-

да. С точки зрения ислама, государство есть попытка трансформировать эти идеальные принципы в пространственно-временные силы, надежда реализовать их в определенной человеческой структуре. И только в этом смысле государство в исламе — теократия, а не в том, что оно возглавляется представителем Бога на земле, который везде может прикрыть свою диктаторскую волю своей мнимой непогрешимостью» [Iqbal 1944, с. 154–155].

В этой связи становится объяснимым отсутствие двоемирия у Икбала (за исключением раннего творчества) и других восточных поэтов. Как отмечает Д. Царик, «в классическом романтизме двоемирие характеризовалось четким разделением, разграничением реального и идеального в пространстве и времени, а в аспекте „здесь и сегодня“ реальное относилось к материальной сфере, идеальное — обычно к духовной. В неоромантизме ситуация меняется: идеальное присутствует в реальном, духовное — в материальном, только, конечно, в разбросанном виде; идеальное всегда здесь, всегда сейчас, хотя оно и неуловимо, манит и ускользает от человека» [Царик 1984, с. 57]. Естественной поэтому оказывается и «ставка на творческую преобразующую силу духовного начала, духовного усилия» [там же].

В то время как Блок мечтает о времени, когда человек «своей человеческой ручонкой ухватится за колесо, которым движется история человечества» [Блок 1963, т. 3, с. 298], Икбал призывает нового человека, чтобы создать законы братства, успокоить распри, повести в нужном направлении караван жизни. Джебран также убежден «в высшей ценности духовной жизни», он возвеличивает дух, по его словам, «держачий поводья жизни» [Марков 1986, с. 11].

В пьесе Тагора «Шествие колесницы» в уста Поэта вложены «пророческие слова о том времени, когда униженные смогут расправить плечи и сами поведут Колесницу Времени» [Бросалина 1988, с. 80].

Образы власти над мирозданием, «покорения природы», космические грезы Икбала, его вера в действенность и жизненность идеала соседствуют со стремлением осмыслить реальную историю человечества и, особенно, мусульманских народов. В своей книге «Реконструкция религиозной мысли в исламе» Икбал часто апеллирует к историческому труду «Мукаддама» Ибн Халдуна, признанного западными исследователями единственным мусульманским историком, которого можно поставить в ряд с античными и европейскими; Икбал же считает, что Ибн Халдуну свойственно современное понимание истории. Правда, сам поэт частенько сохраняет традиционное изложение, начиная историю человечества со слов «Да будет!»,

звучащих из «уст божественных Творца» и с «разлуки» Адама вплоть до «последнего пророчества». Однако в остальных случаях он стоит на позициях историзма, формулируя это так: «История или, по Корану, *айам*, — третий источник познания. Два первых — суфизм и природа. Человек черпает знания из этих источников» [Икбал 1979, с. 69]. А. Хундмири отмечает историзм Икбала в его концепции индивида и общества (*худи* и *бихуди*) [Khundmiri 1980, с. 14]. Сама идея историзма, как известно, окончательно обрела себя в романтизме, причем на ее становление, как показывает В. Ивбулис, огромное влияние оказало знакомство немецких романтиков с Индией (см. [Ивбулис 1988]).

Особенностью историзма Икбала, роднящей его с неоромантиками, можно считать его «концепцию единства мира» (ср. суфизм как источник познания), мира, развивающегося во времени и идущего шаг за шагом по ступеням духовных свершений. В то же время к Икбалу могут быть отнесены и слова, сказанные В. Орловым о Блоке, о его «способности уловить и передать биение пульса эпохи» [Орлов 1956, с. 136].

В. Орлов настойчиво подчеркивает: «Но замечательна сформулированная Блоком монистичность художественного восприятия действительности, позволяющая за множественностью явлений почувствовать единство мира. Еще более замечательно, что подобное восприятие проникнуто духом истории» [Орлов 1956, с. 136]. Эти качества вытекают из самой сути онтологического неоромантизма и его склонности к выражению «полноты и конкретности жизни», в «свернутом, сокращенном, зашифрованном виде, недоступном дискурсивному мышлению»; равно как само постижение жизни также не логично, а интуитивно, мир измеряется не умом, а любовью, он вбирается в сердце «совершенного человека» во всей своей противоречивости и поглощается им.

«Романтическое чувство природы и истории, — отмечает В. Орлов, — „чувство таинственной близости мира“ лежало в основе эстетических взглядов Блока» [Орлов 1956, с. 135]. Чрезвычайно важно отметить и «третий» (или второй, по Икбалу) источник познания — суфизм, который иногда трактуется как мистическое направление ислама, иногда как мистицизм. Мистицизм Икбала в некотором смысле так же «безрелигиозен и безбожествен», как и у Блока, получившего упреки в этом З. Гиппиус [Орлов 1956, с. 33]. Дело в том, что Икбал избирает такие суфийские воззрения, цели которых поддаются истолкованию исходя из концепции активности. Поэтому от человека и даже от поэта требуется редкостная трезвость ума: «Цели учения ислама, — писал Икбал, — просты и ясны: поклонения достойна только одна Сущность, все же остальное, что предстает

перед взором в картине мира, — все это сплошь сотворенное (и следовательно, не подлежит обожествлению. — *Н. П.*)» [Икбал 1987, с. 184]. Кроме того, в исламе вообще нет «функциональной оппозиции между логикой и мистицизмом» [Chittick, Wilson 1982], т. е., с точки зрения ислама, мистицизм может быть и рационалистическим. Это в точности отвечает неоромантическому символизму (поэтический мистицизм, но не мистика!). «Неоромантическому символу присущ колорит тайны, однако он принципиально не сопрягается с непознаваемым, мистикой, как это свойственно декадентской онтологии» [Царик 1984, с. 26].

Примером может служить разное отношение к теме «совершенного человека» в поэзии XIX и XX вв.

Так, Мирза Галиб (1797–1869) считает первым признаком «совершенства» — превращение себя в инструмент божественного промысла, уподобляемый флейте, чья сердцевина «свободна от себя», поэтому может быть проводником «божественной музыки»:

بر نوای راز حق گر دل نهی بایدت چون نی ز خود بودن تهی

Если сердце отдашь во власть мелодии тайн Истины,
Тебе должно, как флейте, стать пустым от самого себя
[Галиб 1965, с. 95].

В отличие от подобного решения, икбаловский «совершенный человек» должен укреплять свою самость (*худи*): наполнить себя, сформировать себя как личность:

خودی سے مرد خدا آگاہ کا جمال و جلال کہ یہ کتاب ہے باقی تمام تفسیریں

От *худи* — осведомленность божьего человека о Красоте и Могуществе, Ибо худи — Книга, остальное — тафсиры (т. е. толкование).
[Икбал 1979, с. 685]

Так же, как представления о «совершенном человеке» Икбала восходят к учениям средневековых мыслителей, суфиев Ибн ‘Араби, Джали, Джамии, национальные корни «совершенного человека» Тагор ищет и находит в творчестве баулов, отмечая их «духовное родство с природой, жажду новых впечатлений», бунтарство [Бросалина 1988, с. 78–79]. Совершенно естественно, что, «восхищаясь творчеством английских, французских и немецких романтиков», Тагор тем не менее отводил европейскому романтизму лишь стимулирующую роль. Он писал: «Богатая чувствами европейская литература разбудила наше стремление к творчеству. Чем сильнее оно становится, тем более следует избегать подражания, тем более надо искать пути самовыражения» [там же].

Подобное стремление к «самости» в культуре и, в частности, в художественной литературе, объясняется, на наш взгляд, пониманием самими литераторами стадийного отличия их собственной модели художественного творчества от классической западной модели романтизма. Сложилась многолетняя «традиция» при изучении восточных романтиков, в частности Икбала, упоминать о Ницше скорее в негативном контексте, как бы оберегая «невинность» поэта. До сих пор (за редким исключением: А. Шиммель, А. Хундмири, В. Ламшуков) исследователи поэзии и философии Икбала отделяются общими словами о «циническом аристократизме Ницше», оттолкнувшем Икбала, основанными на известной цитате из письма поэта Р. Николсону, которую мы приводили выше. Однако не принимались во внимание ни содержание понятия «аристократизм» применительно к Ницше, ни те косвенные свидетельства воздействия его философии, которые во множестве рассыпаны в поэзии Икбала и других восточных поэтов. Именно типологическая близость поэзии Икбала и неоромантиков заставляет нас отметить, что некоторые положения концепции мусульманской культуры Икбала, его взгляды на искусство несут следы этого воздействия²⁷. Конечно, эта тема требует отдельного исследования; здесь же мы коснулись ее ради утверждения основного тезиса данной статьи о том, что романтизм восточных романтиков XX в. был таким же детищем своего времени, как и другие направления мировой литературы, и что импульс, полученный литературами Востока от классического романтизма в условиях XX в., породил в них неоромантизм по тем же законам внутреннего развития, по каким он возник в Европе. Неотрадиционализм же оказался той фотобумагой, на которой после проявления с достоверностью отпечатались световые трассы новых идей, прочертивших пространство этих литератур и вызвавших в конечном счете возмущение и перестройку всех ее основ.

1. Некоторые иранские литературоведы, например, выделяют в творчестве поэтов 50-х годов XX в. особое направление «черный романтизм» [Кляшторина 1975, с. 17].

2. См., например, датировку «Истории романтизма в русской литературе 1979: часть 1: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825); часть 2: Романтизм в русской литературе 20-х — 30 годов XIX в. (1825–1840)», Как отмечает Н. А. Соловьева, в современной науке «намечилась серьезная тенденция к определению границ английского романтизма, стремление раздвинуть прежние границы: 90-х годов XVIII в. — 30-х годов XIX в.» [Соловьева 1988, с. 9].

3. «Теперь можно говорить, что наука о романтизме (западном. — Н. П.) стала фундаментальной». [Соловьева 1998, с. 9; см. также указанную там литературу]. К вос-

токоведному литературоведению это суждение, к сожалению, пока не может быть отнесено.

4. И все же некий червь сомнения гложет душу автора данной статьи при обращении к категории «ускоренного развития» новых восточных литератур (или «замедленно-го» — западных?) в момент усвоения ими романтического метода. Во-первых, на это «ускоренное развитие» ушли те же пять десятилетий, что и на Западе. Во-вторых, если отказаться от концепции «влияния» [История романтизма в русской литературе 1979, ч. 1, с. 10] и рассматривать национальные романтизмы как ответ художественного мышления на определенный уровень развития общественной мысли, тогда вряд ли продуктивным окажется спор о том, растет ли дерево быстрее почки, и что от чего «отстает» (см. также: [Серебряный 1985, с. 134]. Более того, если согласиться со здоровой мыслью о том, что романтизм — «закономерный этап в духовном развитии человечества на пути от художественного выражения просветительской идеологии к эпохе расцвета критического реализма» [История романтизма в русской литературе 1979, ч. 1, с. 14] и если принять во внимание, что народы Востока тоже относятся к «человечеству», следует признать: в их литературах не обязательно требовать той же линейной последовательности, что и в западных, поскольку «расцвет критического реализма» и романтизма происходит в них почти одновременно (ср. с разнообразием методов в промежутке 90-х годов XVIII в. — 40-х годов XIX — в русской литературе. [Поляков 1974, с. 166].

5. Об этом более подробно см. [Пригарина 1978, с. 119, 217]. Эту же мысль высказывает М. Т. Степанянц [Степанянц 1987, с. 206]. См. также статью «Некоторые особенности образа „совершенного человека“ у Икбала в свете мусульманской традиции» в наст. сборнике.

6. Это положение убедительно обосновывает на примере индийских литератур В. К. Ламшуков [Ламшуков 1994, с. 622–637].

7. «Процессы, происходившие в индийских литературах XIX–XX вв. можно сравнить, с одной стороны, с процессами становления национальных новейших европейских литератур в XVIII–XIX вв., а с другой, с теми преобразованиями, которые произошли в русской литературе после и вследствие петровских реформ» [Серебряный 1987, с. 252; Серебряный 1985, с. 123].

8. О термине неотрадиционализм см. [Брагинский, Семенцов 1985, с. 16]. Во многих случаях подобный тип культурной перестройки предполагает полную замену одного культурного кода другим («плохого» «хорошим» [Панченко 1984, с. 35]). Этому типу культурной перестройки противостоит диаметрально противоположный, инклюзивный тип взаимоотношений двух культурных традиций, при котором существующая традиция кодирует в собственной системе понятий все инновации, вносимые новыми историческими условиями и культурными контактами. Диалог двух культур и пристраиваемые к нему рецепция и «синтез национальных сознаний и культур» [Панченко 1984, с. 271] достижимы только при определенной близости или сближении двух культурных кодов, наличии или возникновении общей ментальности двух культур. На стадии рецепции и синтеза культур возможен процесс самоотожествления одной

традиции с другой, при которой обнаруживаются имеющиеся в традиции либо приписываемые ей черты близкого сходства или тождества культурных кодов (ср., например, «мусульманские свобода, равенство и братство» у Икбала: [Пригарина 1978, с. 48]). Возникающая на всех стадиях «диффузия идей» (Панченко) ведет к реальному обмену ценностными критериями, что способствует укоренению в сознании воспринимавшей культуры новых структур и категорий. Возникновение общего культурного кода с особой отчетливостью фиксируется в первую очередь художественной литературой. Традиции ислама и мусульманской духовности устанавливаются в области идеологии строгие семантические границы, ревностно охраняемые от диффузии идей.

9. В статье «Западно-восточный синтез в Диване Гёте» И. С. Брагинский писал: «Гёте... сумел творчески, во всем блеске своей поэтической индивидуальности *органически* соединить достижения двух культур — восточной и западной» [Гёте 1988, с. 573].

10. См. также «Бидил и его учение об эволюции» в [Бертельс Е. Э. 1988, с. 343–351].

11. Обследование круга мотивов и их эволюции см. [Пригарина 1972, с. 35].

12. Такая же двойная мотивация может быть легко прослежена и у других поэтов, например, у Джебрана и Тагора. Так, А. Имангулиева обстоятельно исследует западно-европейские корни романтизма Джебрана (см. [Имангулиева 1991]), а М. Т. Степанянц находит суфийское объяснение основным мотивам его творчества [Степанянц 1987, с. 68–70]. О Тагоре ср., например, исследование В. Я. Ивбулиса и полемическую по отношению к некоторым его наблюдениям статью С. Серебряного [Серебряный 1987], который обосновывает неотрадиционалистскую мотивировку основных его тем.

13. Об этом см. статью «Прозаическое предисловие Икбала к маснави „Таинства личности“» в настоящем сборнике.

14. См. один из многочисленных примеров: [Пригарина 1978, с. 203].

15. Интересно сравнить трактовки этих тем в творчестве Алтафа Хусейна Хали (см.: [Васильева 1983]) — просветителя и поборника рационализма — с взглядом на него английских романтиков, обращавшихся к нему как к восточному мудрецу и мистика (См. [Бирс 1966, с. 235]).

16. «Заслуживающим особого внимания представляется замечание Р. Тагора, — пишет Е. К. Бросалина, — по поводу мотивов универсальной Любви (Китс, Кольридж) и Зова Бесконечности (Спенсер), столь распространенных в творчестве английских романтиков. В связи с этим Тагор не без иронии замечает, что, восхищаясь этими темами и перенимая их, молодые поэты Бенгалии не слышат, что именно об этом нищий баул поет у них под окном много веков подряд» [Бросалина 1988, с. 79].

17. См. статью «Прозаическое предисловие Икбала к маснави „Таинства личности“» в настоящем сборнике.

18. Гора Тур (Синай) — место собеседования Бога с Мусой (библ. Моисей).

19. В письме к Николсону Икбал констатировал: «Процесс творения еще продолжается, и человек тоже принимает в нем участие, по крайней мере, тем, что он помогает

внести порядок в часть хаоса. Коран [23:14] указывает возможность другого творца, нежели Бог (благословен же Аллах, лучший из творцов)» Цит. по: [Khundmiri 1980, с. 29].

20. Н.А. Вишневская делает подобное наблюдение относительно поэзии *чхаявада* в литературе хинди этого же периода: «Нам кажется, что, если искать типологически сходные с *чхаявадом* явления в мировой литературе, то обращаться для этого следует не только в Англию, как это по традиции делается, сколько в Россию (ср. поэзию Любомудров, Фета, Тютчева)» [Вишневская 1977, с. 128].

21. См., например, [Vahid 1959, с. 158.; Bausani 1957; Kiernan 1978; Kiernan 1977; Faroqi 1978].

22. См. более подробно [Пригарина 1972, с. 139–142].

23. Как отмечает Д. Царик, «познание действительности у неоромантиков вдохновляется пафосом преображения человека и мира [...] И тогда акцент познания переносится на действие, а диалог поэта с временем переводится в динамический план, ставится проблема „борьбы человека с враждебными ему силами“» [Царик 1984, с. 28–29].

24. Более подробно см.: Пригарина, с. 170. [Vahid 1971, с. 158–160], а также статью «Прозаическое предисловие Икбала к маснави „Таинства личности“», в наст. книге.

25. Ср. «полноту бытия» у Ницше [Манн 1979, с. 370].

26. *Таухид* — центральный концепт ислама, единство и единственность Бога.

27. Исследуя проблему человека в ведийской традиции, Т.Я. Елизаренкова и В.Н. Топоров приходят к выводу об универсальном характере антропософской идеи в культуре: «Додуманная до необходимой глубины, эта идея о заданности миру человеческой (в конечном счете) меры, в человеке корнящегося и из него выводимого масштаба позволяет увидеть в АВ X. 2 (гимн Атхарваеды. — *Н. П.*) один из самых ранних примеров обнаружения той линии, которая связана с именами Протагора, Декарта, Ницше, Гейдеггера и воплощает с особой яркостью антропоморфические устремления в метафизике... В этой связи целесообразно напомнить две идеи Ницше — о субъективной перспективе при рассмотрении бытия и о „сверхчеловеке“ как воплощении бытия в качестве субъекта, своего рода ницшевском Пуруше, в том его аспекте, который определяет все в мире, являясь в нем и для него единственной мерой и определенностью. Сам мир вырастает из Пуруши: он результат его самовозрастания, выхода Пуруши за свои человеческие пределы и формирования «сверхчеловека» [Елизаренкова, Топоров 1987, с. 64]. См. также: [Schimmel 1989, с. 318 и далее].

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА «СОВЕРШЕННОГО ЧЕЛОВЕКА» У ИКБАЛА В СВЕТЕ МУСУЛЬМАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

В 1915 г. Мухаммад Икбал опубликовал «Таинства личности» (*Асрар-е худи*) — свое первое произведение на персидском языке. Поэма потом переиздавалась множество раз, однако Предисловие к ней, помещенное в издании 1915 г., никогда больше не воспроизводилось¹. Это Предисловие, написанное, в отличие от языка поэмы, на урду, стало библиографической редкостью и было долгие годы недоступно даже для специалистов в Индии и Пакистане. Из дальнейшего рассмотрения вопроса, вынесенного в заголовок статьи, станет понятным, почему это произошло.

В Предисловии Икбал сделал попытку оговорить некоторые мировоззренческие предпосылки своего сочинения. Из Предисловия следовало в частности, что произведение Икбала предназначено отнюдь не для широкого круга читателей и что замысел его может быть понят только теми, кто уже хорошо знаком с сутью вопросов, затронутых в поэме².

Центральное место в поэме, продолжавшей жанровую традицию религиозно-философских маснави, занимала философская проблема личности, рассматриваемая автором в русле как современных учений западно-европейской философии, так и мусульманской религиозно-философской традиции.

Поэт-философ не нашел в персидском языке, равно как и в языке урду, слова, адекватного термину «личность» в европейских языках и предложил трактовать абстрактное существительное *худи*, произведенное из местоимения «сам», «свой» (*худ*) — в значении «самость», «личность», «индивидуальность».

Несмотря на продуктивность словообразующего суффикса «и», в персидском языке допускающего образование абстрактных значений от слов, к которым он присоединяется, живой язык не знал подобного значения этого слова³. Икбалу пришлось пояснять, что в контексте поэмы *худи* не значит

«эгоизм» или «гордыня» («ячество»), а обозначает «точку света», «самость», присущую человеку и делающую его тем, чем он является, — суверенной и индивидуальной личностью [Икбал 1977, с. 90]. Для того чтобы наполнить избранный термин семантически и справиться с негативной семантикой, указанной выше, Икбал в Предисловии, а затем и в поэме последовательно употребляет это слово в тех значениях, которые соответствуют гуманистическому пониманию суверенной личности западноевропейской литературы и философии рубежа XVIII–XIX вв.⁴ Однако Икбал прежде всего хочет показать, что идея личности и реализация этой идеи вытекают из религиозно-философских концепций ислама⁵. В силу этого генезис и развитие концепции *худи* у Икбала — ключевой для всего его творчества — представляют большой интерес не только для понимания эволюции взглядов самого Икбала. В них отразился процесс перестройки традиционного мусульманского сознания в мусульманской общине Индии начала XX в., стоявшей перед реальной необходимостью диалога с Западом. Ради достижения взаимопонимания в этом диалоге Икбал в Предисловии предлагает пересмотреть традиционные научные и философские взгляды в свете достижений западной цивилизации, считая вполне естественным такой способ пополнения мусульманами своей духовной сокровищницы. Ведь существует речение — «За наукой — хоть в Китай!» [Икбал 1977, с. 109]. В то время, когда писалось Предисловие к поэме «Таинства личности», еще жива была и традиция мусульманского просветительства, в частности идеалы и лозунги Алигархского просветительского движения, одной из целей которого было введение западного по типу образования вместо традиционного мусульманского. Однако в движении за просвещение мусульман поколение Сайида Ахмад-хана (1817–1898) уже сменилось поколением Шибли Ну‘мани (1857–1914). Призывам к лояльности и учебе у англичан оно противопоставило идеи духовной самобытности Востока, в целом чуждые идеологии первых просветителей. Икбал был представителем третьего поколения мусульманской интеллигенции, выросшей в атмосфере просветительских идей. Поэтому ему так же была близка мысль о том, что колониальные народы Востока, вступающие в диалог двух культур, могут предъявить Западу со своей стороны ценности ислама и, более широко, традиции восточной духовности. Пока еще речь шла именно о диалоге, а не о противостоянии. На примере Икбала можно отчетливо увидеть различные этапы этого диалога.

В истории литератур Индии первой половины XX в. ни один художник не был так связан с политическими и духовными движениями своего времени, как Икбал, и ничья мысль, воплощенная в художественном

слове, не оказала такого решающего воздействия на судьбы субконтинента в последующее время, как мысль Икбала. Поэзия Икбала не только отразила исторические перемены в сознании его среды, но также предопределила многое из того, что происходит в сегодняшнем мире.

Икбал не раз подчеркивал, что его поэзия преследует в первую очередь социально-нравственные цели: она побуждает соотечественников и единомышленников к активности, призывает к духовному пробуждению и свободе. Однако необходимым следствием подобной установки оказалась определенная несвобода поэзии Икбала: ему так или иначе пришлось считаться с уровнем аудитории, к которой он апеллировал. При всем демократизме своих позиций, как явствует из Предисловия, он пытался разделить слушателей на «посвященных» и «непосвященных», причем первые, поняв его учение, должны были приобщить к нему вторых. Более того, персидский язык, который впоследствии сыграл большую роль в распространении славы поэта на Среднем Востоке и в Центральной Азии, был, по замыслу Икбала, в данном случае еще одним препятствием для «непосвященных»⁶. Однако Икбал рассчитывал на понимание со стороны мусульманской элиты и образованных слоев общества. Его концепция базировалась на двух продуктивных и приемлемых для мусульманской среды традициях: литературной, романтической, шедшей от западной литературы, и религиозно-философской — собственно мусульманской, суфийско-коранической. Но Икбал, как показали дальнейшие события, не сумел учесть степени косности мышления и силы охранительных тенденций, царивших среди представителей различных слоев мусульманской общины, которая в штыки встретила его „отступничество“. Не был он достаточно хорошо понят и радикальными слоями мусульманской интеллигенции, причем непонимание это перешло на более молодое поколение мусульман, получивших современное образование и настроенных революционно. Недаром при становлении нового направления в литературе урду — движения Прогрессивных литераторов урду (*Тараккипасанд адаб*) — критика Икбала и его позиций, в частности его концепции личности, стала чуть ли не обязательным знаком принадлежности молодых литераторов к этому направлению⁷.

Не будет преувеличением сказать, что некоторые особенности поэзии Икбала, отличающие его от поэтов предыдущих поколений, являются следствием ряда социально-исторических причин, действовавших на жизнь мусульманской общины Северной Индии последней четверти XIX — начала XX в. Решающая из этих причин — распространение западноевропейской системы образования, обучение по программам английских школ, литературные и культурные контакты мусульманской общины Ин-

дии с Европой и Америкой. С этими фактами связано увлечение индийской интеллигенции западноевропейским, в первую очередь английским романтизмом. Но помимо этого на поколение Икбала оказала влияние и западноевропейская литература критического реализма, а также и неоромантизма конца XIX — начала XX в., в котором столь существенную роль сыграло творчество Ницше. В то же время средневековая поэтическая традиция, все еще сохранявшая свою силу, не могла не сказаться на самой форме восприятия и адаптации идей и образов западной литературы. Их взаимодействие в конечном счете выработало особый тип восточного романтизма, по характеру своему сближавшегося с романтическими школами тех литератур Европы первой половины XIX в., в которых романтизм появился с запозданием по отношению к западноевропейскому, а именно с романтизмом в венгерской, некоторых славянских и русской литературах. Те исследователи, которые пытаются определить место поэзии Икбала в мировом литературном процессе, обычно называют Икбала романтиком, а ранний период его творчества связывают с эпохой романтизма в литературе урду⁸. Несмотря на то что литература урду того времени не дала самоназваний каким бы то ни было направлениям в поэзии, как это делала, например, литература хинди, выделив поэзию *чхаявада*, это обстоятельство никак не противоречит возможности существования подобного направления⁹. О связи поэзии Икбала с поэзией европейского романтизма свидетельствует его особый интерес к ней на самых ранних этапах творчества¹⁰. Он создает подражания-переводы стихов Вордсворта, Браунинга, Теннисона, Эмерсона, Лонгфелло, Каупера, помечая их словом *ма'хуз* («заимствование»)¹¹. Характер его собственной поэтики отмечен также чертами подражания романтикам, романтическим отражением действительности. Справедливо при этом некоторые образцы раннего творчества Икбала рассматривать как парафраз английского романтизма, подчеркивая пантеизм ряда его произведений, интерес к пейзажу, мотивы гордого одиночества и непонимания окружающих, сельского кладбища и т. п. [Пригарина 1972, с. 32]. При этом именно раннее творчество Икбала не может служить примером специфически восточного романтизма. Ощущение, что подобная специфика существует, возникает, по-видимому, тогда, когда художник приходит к творческому развитию и преобразованию традиции, что выражается, по всей вероятности, в каждой литературе по-разному в зависимости от традиции, стилистики и других тенденций ее исторического развития. В русскую литературу романтизм приходит, когда в ней господствуют сентиментализм и классицизм, и развитие романтического направления происходит как «подражание романтизму в структурах сентименталист-

ской и классицистической школы» [Поляков 1974, с. 273], обуславливая специфику русского романтизма. В литературе урду «подражания романтизму» начинаются в рамках структур восточной просветительской школы, влияние которой коснулось также и поэзии.

Путь западноевропейской поэзии к романтизму был отмечен такими важными вехами в развитии постренессансной литературы, как смена литературных направлений и стилей — от ренессансной поэзии к барокко, от барокко к классицизму, затем к сентиментализму и рококо и уже потом к романтизму.

Внутри романтизма также успели развиваться разные течения, как например, универсалистский романтизм, революционный романтизм, а к началу XX в., когда появились первые произведения Икбала, существовал уже поздний романтизм и создавались предпосылки для появления неоромантизма.

Между тем в литературе урду сохранялась поэтическая традиция, пока еще достаточно далекая от европейской. Весь характер ее еще можно было назвать позднесредневековым. Проникновение просветительских идей в поэзию урду не перестроило еще ее стилистики в целом, ограничившись некоторыми инновациями тематического, жанрового и стилистического плана¹². Стихией поэзии остались ее средневековая система жанров, образность и основные структуры.

История западноевропейского романтизма не дает примеров прямого наследования позднесредневековой стилистики. Существенно, однако, что для романтизма характерна поэтизация средневековья с позиций осознанной исторической дистанции. Поэтому непосредственная связь литературы урду с идеями и идеалами мусульманского средневековья, еще вполне крепкая и ощутимая в конце XIX в., не оказалась непреодолимым препятствием для развития романтического направления. Напротив, она могла даже быть использована на новом этапе. Именно теперь появлялась возможность не порывать со средневековой традицией, как это было в ходе развития постренессансной литературы в Европе. Оказалось достаточным лишь переосмыслить эту традицию в духе требований романтической поэтики, т. е. превращения средневекового образа мышления как стиля художественного изображения в стилизацию в средневековом духе. Икбал, например, обратился к подобной стилизации многих своих произведений, особенно маснави. Более сложным был вопрос отношения литературы к религии. Постренессансная литературная традиция в Западной Европе эволюционировала в сторону атеизма, как и вся общественно-просветительская мысль Европы. В этой эволюции философский пантеизм

был ступенью к атеизму. Но уже и пантеисты в Европе, по словам Гейне, «не что иное, как стыдливые атеисты» [Литературные манифесты 1980, с. 249].

В своих ранних работах, а также в полемических статьях по поводу критики маснави «Таинства личности» Икбал ставит знак равенства между суфийскими концепциями в исламе («единство сущего») и западноевропейским философским пантеизмом Нового времени [Икбал 1977, с. 89]. Однако впоследствии он пересматривает свои позиции и даже предостерегает других исследователей от подобных отождествлений. Но и без этого ясно, что развитие религиозно-философских идей в лоне мусульманской цивилизации не породило и в новое время атеизма как такой формы идеологии, которая заняла бы господствующие позиции в литературе и общественно-политической мысли. Мусульманские просветители, как и более поздние поколения мусульманской интеллигенции времен Икбала, были еще чрезвычайно привержены религии. Икбал же вообще всегда декларировал крайнюю религиозность, воспевал ислам и был образцом мусульманского благочестия в свои поздние годы. Правда, он признавался, что его ислам «какой-то другой», не говоря уже о том, что критики порой просто обвиняла его в ереси. Тем не менее религиозную окраску можно считать одной из существенных черт романтизма в мусульманских литературах Востока — здесь национализм как одна из форм философии романтизма принимает облик религиозного национализма [Долинина 1981, с. 6].

Говоря об отношении западноевропейских романтиков к проблеме нация — индивидуум, А. С. Дмитриев отмечает: «Философско-художественному мышлению романтиков свойственны были элементы диалектики. Из человеческой общности они выделяли отдельных индивидуумов, каждый из которых, по их мысли, несет в себе все мироздание. Именно через всестороннее развитие индивидуумов в их представлении шел путь к гармоническому всеобъемлющему универсуму. Путь к достижению прогресса государственных сообществ романтики видели возможным через всестороннее развитие отдельных наций. Поэтому утверждение самоценности отдельной личности сочеталось у романтиков с особым вниманием ко всякой нации» [Литературные манифесты 1980, с. 11–12].

Выросшая на почве национально-освободительного движения народов Индии, поэзия Мухаммада Икбала не только прошла эту стадию развития, но и ввела в обиход свою терминологию, связанную с идеями самоценности личности и роли нации: *худи* — «личность» и *миллат* — «мусульманская нация». У Икбала это выглядит так.

Отдельный индивидуум, выявляя в себе божественное начало, заложенное в его душу в предвечности, становится личностью и путем постоянного совершенствования, т. е. активной деятельности и выполнения своей земной миссии, превращается в «совершенного человека». Совершенство человека, познавшего себя, так велико, что он способен изменить мир, повлиять на его судьбу и судьбы человечества, повести за собой людей. Такие люди, объединившись, отказавшись от личных притязаний на успех, славу, богатство и прочие соблазны мира, образуют нацию, которая может теперь реализовать заветы религии в своей практике, создав общество равенства, уважения друг к другу и т. д. Антипод «совершенного человека» — *кафир*, который испытывает постоянный страх перед загадками мироздания и является игрушкой в руках всех стихий. В отличие от него «совершенный человек» обретает «власть над элементами», преодолевает время и пространство, минует миры за мирами, считая в этом странствии Солнце лишь одним из верстовых столбов на своем пути.

Бродяжий дух, подвижность, постоянное странствие каждой пылинки в мире поэзии Икбала, непрерывное продвижение от одной стоянки к другой и дальше («путешествие из дома») — доминанта поэзии Икбала. (Ср. «безмерное пространство», пересекаемое «метеорными героями», «листок, гонимый бурей» — в русской романтической литературе). Поэзия Икбала знает при этом различные способы пребывания в пути — от мгновенного преодоления пространства силой «одного страстного вздоха» до экзотики космического пространства как «географического бытия». Музе Икбала знакомо также и чисто романтическое переживание «географического бытия» в образах путешествия по местам славного прошлого мусульманских цивилизаций (Кордова, Сицилия, Газна и т. д.). Более того, в контексте творчества Икбала «путник» — синоним «совершенного человека». Характерные черты романтического повествования — этнографизм и установка на достоверность, реализуются и в космическом путешествии в поэме «Джавид-наме», в которой дана обстоятельная картина перемещения поэта по шести планетам и седьмому небу и топография небесных тел с «реалистическими» подробностями. Свобода космических перемещений героя, его контакты с потусторонним миром, освоение прошлого и предвидение будущего происходят в фантастическом времени и пространстве и «заземляются» кругом проблем, тематикой и характером подробностей, которыми насыщено произведение.

Для Икбала источником вдохновения (как библейская легенда для Мильтона) служат коранические предания и откровения, и в число его героев входят персонажи Корана. Центральные темы, занимающие вни-

мание поэта — взаимоотношения Адама и Бога; Адама, Бога и Иблиса, до своего низвержения носившего имя Азалзел; человека, Бога и Джабраила (в библейской традиции архангела Гавриила). О «сатанизме» Икбала написано достаточно, в частности, в сопоставлении с образами Мефистофеля у Гёте и Сатаны у Мильтона (см. [Bausani 1957; Farooqi 1978]). По Корану, причиной изгнания Иблиса (Сатаны) из рая был его отказ склониться перед Адамом. Иблис, огненный по своей природе, не захотел склониться перед «пригоршней праха» — человеком. Но искушение Иблиса, в свою очередь, послужило причиной изгнания Адама из рая. Икбал трактует исход Адама из рая как первый акт свободы воли, проявленной человеком, поскольку Бог дал ему на выбор возможность не поддаваться искушению и оставаться в раю или поддаться и быть изгнанным из рая. Искушение Сатаны выступает как побуждение Адама к активности и поэтому позитивно. Джабраил — антипод Иблиса, благовест и передатчик поэтического вдохновения, в шуме его крыльев суфии находят источник мистического озарения. Но он завидует человеку, поглощенному земными делами, тяготится своей отдаленностью от земли и ревниво спрашивает у Иблиса, как и чем жив человек. Иблис горделиво отвечает:

بے مری جرأت سے مشیت خاک میں ذوق نمود میرے فتنے جامہ خرد کا تار و پود
میں کھٹکتا ہوں دل یزداں میں کانٹے کی طرح تو فقط اللہ ہو، اللہ ہو، اللہ ہو!

Благодаря моей отваге эта горсть праха заявила о себе,
Мои уловки — уток и основа одежд разума...
Я сижу занозой в сердце Господа Бога,
А ты только [и знаешь]: «О, Аллах!», «О, Аллах!», «О, Аллах!».
[Икбал 1979, с. 436]

Порой же Иблис выступает в роли Мефистофеля, философски наблюдающего за злом, которое творит человек.

Что касается Бога, то он, услав Адама из рая, теперь сам вынужден ждать: «долги земные дела» (کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر), и человек не торопится покидать землю — «теперь уж жди меня Сам!».

В поэзии Икбала можно обнаружить все составляющие систему романтического творчества мотивы: космические, двоемирия, разлада, конфликта со средой, «путешествия из дома» и ряд других. В центре этой системы находится суверенная автономная личность, индивидуальность, воплощенная в романтической фигуре «совершенного человека». Однако, если рассмотреть присущие этой личности связи и атрибуции, мы немедленно столкнемся с их двойной мотивацией: романтическому аспек-

ту неизменно сопутствует обращение к традиции или, точнее, тот самый «традиционалистский аспект», который возникает при подобном «скреплении европеизированного сознания» с формами традиционной культуры [Брагинский, Семенцов 1985]. Это прежде всего касается отыскиваемой Икбалом суфийско-коранической идеи личности. В поисках её Икбал еще в самом начале своей деятельности обращается к идее «совершенного человека»¹³. На разных этапах его творчества этот образ принимает различное терминологическое выражение: *камил* — «совершенный», *мард-е тамам* — «совершенный человек», *наиб ал-хакк* — «наместник Истинного», *наби* — «посланник», *му'мин* — «истинно верующий», *мард-е худа* — «божий человек» и др.¹⁴ Указанные философские, религиозные и социальные категории воссоздаются в поэзии Икбала в романтическом ключе. Появление этих категорий в лексике поэта наряду со словами *худи* и *миллат* свидетельствует о настоящей общественной потребности в их эпическом и эстетическом осмыслении. Именно литература способна справиться с подобной задачей, особенно литература с давней традицией нарративной поэзии, трактующей мировоззренческие проблемы, традицией суфийской лирики, также тесно связанной с религиозно-философской проблематикой. Идея личности, столь важная в романтизме, идеи свободы, этики, конфликта с обществом, одиночества нуждались в определенном стилистическом выражении, без которого нет романтизма как метода отражения действительности.

Мирза Галиб (1797–1869) привнес в поэзию конкретные приметы материальной культуры англичан: газовое освещение, телеграф, паровые двигатели — и наряду с исконно поэтическим словом «вексель» (*барат*) употребил варваризм «чек». Алтаф Хусейн Хали (1837–1914) частично нашел переводные эквиваленты, а частично ввел в поэтический язык заимствования из английского для абстрактных понятий, касавшихся проблем государства, нации, образования и т. д. [Васильева: ТМИ 1983, с. 203]. Икбал дал жизнь новым категориям «личность» и «мусульманская нация». Эти понятия были остросовременными и актуальными во времена Икбала, но их поэтическая репрезентация в приемлемом для общественного сознания виде потребовала определенных усилий. Икбал органически связывает эти понятия с концептом «совершенного человека», имевшим как философское, так и длительное литературное бытие.

Немало поэтических воплощений нашла идея «совершенного человека» в поэзии великих предшественников Икбала — от Руми, Шабистари и Джамии до Галиба. Однако, как правило, поэты не были творцами теорий, они понимали свою задачу как изложение уже существующих уче-

ний в найденной для этого форме. Излагая основные положения учения Ибн 'Араби в форме маснави, Шейх Шабистари, например, иллюстрирует «технические термины» суфиев «родинка», «пушок», «губы», «локон», «лицо» и др., с помощью поэтической символики, не выходя за пределы поэтической терминологии (*истилахат аш-шуара*). Это, правда, потребовало последующего комментирования: Лахиджи перевел эти метафоры на язык метафизики. Порой же Шабистари оперирует категориями метафизики и суфийской космогонии, поскольку он излагает определенные аспекты учения в уже принятой системе. Много внимания проблеме «совершенного человека» уделяет и Джамии как комментатор «Гемм премудрости» Ибн 'Араби и как пропагандист его учения в поэзии¹⁵. Отличительная черта такого подхода заключается в том, что даже эпизодическое обращение к одной или нескольким категориям учения, интерес только к одному его аспекту подразумевают у средневековых литераторов согласие со всеми остальными аспектами, их восприятие как системы. Этому способствуют исключительная отработанность и завершенность, строгий монизм системы, которая не боится никаких эклектических приращений, потому что тотчас находит им соответствующее место в едином и моноцентрическом образе мира.

Было бы ошибкой считать, что под «совершенствованием» человека понималось прежде всего нравственное усовершенствование личности. Сознанию европейского читателя XX в., связывающего идеи нравственного усовершенствования личности с именами Толстого и Ганди, кажется естественным, что понятие «совершенный человек» предполагает моральное усовершенствование природы человека, а «совершенный человек» — это прежде всего моральная личность, отдающая безоговорочное предпочтение добру и служению ближнему и вступающая в борьбу против зла. Однако то, что представлялось естественным для сознания XX в., отнюдь не являлось нормой для средневекового мусульманского сознания. Несмотря на то что этические учения европейской мысли эволюционировали на протяжении времени, центром их был нравственный выбор между добром и злом как этический критерий¹⁶. Строгий монизм религиозного сознания, воплощенный в учении о «единстве сущего», ведет к отказу от «принятия обычных стандартов добра и зла, — пишет Б.А. Дар. — Если Бытие едино и двойственность в реальном ее смысле отсутствует, не может существовать и то, что люди в обиходе называют злом. С исчезновением этого различия все моральные ценности превращаются в ничто. Не моральная жизнь, утверждают они, ведет к спасению, а скорее достижение правильно-го познания в смысле мистической интуиции, которая есть единственное,

что способно освободить человека от оков феноменального существования. Таким же образом в религиозной сфере строгое различие между неверием (*куфр*) и исламом становится бессмысленным, ибо, согласно их учению, все идет разными путями, но к одной и той же цели» [Дар 1964, с. VIII].

Тем не менее, поскольку дело все же касается человека и его совершенствования, в этих теориях мы находим либо определенные зачатки, либо «онтологический прототип» (Читтик) понятия личности, а поведенческие по характеру суфийские учения не могут обойтись без морали, хотя это следует признать с оговорками, приведенными выше.

В трактате Шабистари, построенном как ответы на вопросы взыскующего истины, один из вопросов состоит из двух частей и формулируется так:

که باشم من مرا از خود خبر کن چه معنی دارد اندر خود سفر کن

Что такое «я»? Извести меня обо мне,

И что значит «путешествуй в себя»?

[Шабистари 1984, вопрос 3]

Ответ, а также дальнейшее использование слова *ман* («я») в контексте сочинения Шабистари показывают, что Шабистари различает два «я»: «Я» — божественное, которое именуется «Абсолютное бытие» и «Чистая сущность», и «я» — феноменальное, присущее человеку. Соотносятся они как часть и целое, но их соотносительность — чисто механическая. «Согласно Шабистари, — пишет Б. А. Дар, — the self — это просто явление или определение необходимого бытия, оно не обладает независимым статусом и не означает также человеческой души. Это всего лишь партикуляризация Абсолюта... Будучи семенем множественности, оно должно быть отброшено с достижением единения. До тех пор, пока у человека присутствует чувство своего „я“, невозможно отодвинуть завесу, но, как только человек проникает в тайну своего «я» и осознает его феноменальный характер, он становится свободным и достигает *фана*» [Дар 1964, с. 38].

Поэтому процесс совершенствования и состоит не в укреплении позиций индивидуальной личности, а в постепенном отказе от всего, что есть в ней индивидуального, т. е. феноменального и бренного. То, что иногда называют аннигиляцией, самоуничтожением, растворением в Абсолюте и даже опустошением (Джавелидзе) суфия при достижении ступени *фана*, имеет смысл только в отношении отказа от феноменального, бренного аспекта «себя», отбрасывания своего «я», которое не входит в состав «Я» как часть, а заменяется пребыванием суфия в «Я», осознанием своего единства с Абсолютом, чувством единения, небытием в Истине.

В. Читтик показывает, что и у Джами также отсутствует термин, однозначно обозначающий личность (self) человека, а есть термины, характеризующие разные стороны человеческого «я». Первый из них — *нафс* (душа; дух, психика, сознание, жизнь, персона и т. д.). «Обычно *нафс* относится к одушевляющему принципу тела, посредничеству между телесной конституцией и духом, или аспекту бессмертного человеческого бытия, которое может быть усовершенствовано посредством духовной жизни» [Chittick 1979, с. 135]. Душа (*нафс*) имеет несколько степеней совершенства, рассматриваемых как разные стадии приближения к Богу и отдаления от собственной падшей природы (*фитра*). Первая стадия — *нафс-и аммара* («душа, склоняющаяся» [к злу]). Вступая на путь духовного совершенства, она становится «душой, которая избавляет» себя от собственных недостатков, *нафс лаввама* (душа порицающая), и в конце Пути достигает стадии *нафс мутмаина* (душа умиротворенная/уравновешенная) [Chittick 1979, с. 136]. Другой термин, употребляемый Джами для обозначения личности, — *зат* (у Джами исключительно по отношению к Богу). Таким образом, *нафс* отвечает уровню «души, склоняющейся» [к злу] (*нафс аммара*), обозначающей «интегральное единство субъективного опыта», или «индивидуальное сознание, обращенное к самому себе». Однако *нафс* имеет еще одно значение — «сознание и существо человека в состоянии совершенствования, которое не является ни self одиночного человеческого опыта, ни божественной реальностью как таковой» [Chittick 1979, с. 137]. Это — *инсан-и камил*, или „совершенный человек“. В суфизме первая стадия души соответствует шариату, вторая — тарикату, третья — хакикату. Концепт «совершенного человека» играет в суфизме исключительную роль. «„Совершенный человек“ в точности есть человеческое «я» (self) на высшей стадии совершенства и завершенности. Для человека ничего не существует за пределами этого состояния. За ним может быть только божественная и абсолютная «Онность», или *ipseity* (*хуввиййа, зат*). В конечном счете можно сказать, что «совершенный человек» содержит в себе все онтологические статусы Бога, так же как и творения. На деле единственная разница между «совершенным человеком» и онтологическим уровнем, обозначаемым именем Аллах (т. е. Бог, как мы его понимаем) и обладающим всеми наличными атрибутами (*сифат*), заключается в том, что Бог является господином, а человек — слугой или что Бог есть необходимое бытие по своей собственной сущности, а человек — необходимое бытие ради другого (*ваджиб би-л-гайр*). Во всем остальном все, что может быть сказано о Боге, может быть сказано и о «совершенном человеке»» [Chittick 1979, с. 137].

«Совершенный человек» имеет два аспекта. Он — онтологический прототип и человека и вселенной. Вся практическая сторона суфизма посвящена реализации статуса первозданного совершенства — возврата к Творцу, что доступно только «совершенному человеку». И кроме того, «совершенный человек» — цель нисходящей дуги творения.

Икбал строит образ «совершенного человека» в своей поэзии на основании собственных концепций *худи* и *миллат*, по мере необходимости обращаясь к различным категориям, имевшим длительную религиозно-философскую и поэтическую историю. Однако именно в «Таинствах личности», и прежде всего в Предисловии к этому произведению, Икбал критикует направление *вахдат ал-вуджуд* и требует, чтобы ислам был очищен от «немусульманских элементов», к которым он относит и сам концепт *вахдат ал-вуджуд* [Икбал 1977, с. 103]. Он требует также, чтобы были осуждены мистическое познание, экстаз, идеи присутствия божественной субстанции в тварном мире. Взамен нормой истинного ислама должны быть признаны присущие ему идеи активности (*'амал*), трезвого разума (*бидари*), обрывания связей (*госастан*), утверждение каковых дало бы человечеству вместо упования на Бога и фатализма философию активности и расчета лишь на собственные силы. Путь к установлению истинно справедливого социального порядка, путь к счастью человечества на земле заключен в том «залоге», который Бог оставил человечеству — т. е. *худи* (личности) [Chittick 1979, с. 39].

Однако поскольку эти черты нового воплощает в себе «совершенный человек», то многие важные особенности, сопряженные с его образом у Шабистари, Руми, Джами, у Джили и других представителей этой школы, Икбал сохраняет. Это характеризует Икбала как традиционалиста, поскольку, беря одни структурные черты, Икбал пренебрегает другими и лишает системности традиционный набор категорий. Как всякая романтическая система, система, предложенная Икбалом взамен классической, характеризуется неопределенностью и метафоричностью тех позиций, которые в неромантических текстах имеют жесткие теоретические границы.

В маснави «Таинства личности» выделены три этапа воспитания *худи*, объединенные следующей шапкой: «В пояснение того, что воспитание *худи* проходит три этапа: первый этап называют покорностью (*има'ат*), второй — сдерживанием души (*зabt-и нафс*), третий этап — божественным наместничеством (*нийабат-и илахи*)».

Первый этап — когда за образец дисциплины берется верблюд, которого умелый погонщик воспитывает в покорности и который затем преодолевает пустыни и радостно спешит к цели вместе с караваном. Здесь

несомненны аналогии со стадией *нафс-и аммара* (которая именуется еще иногда «животная душа»). Необузданная, находящаяся вне власти человека душа — источник страдания. Способность «усмирить» эту душу влияет на решение вопроса о *джабр ва ихтийар* — свободе воли и необходимости.

تو هم از بار فرائض سر متاب برخورداری از عنده حسن المآب
در اطاعت کوش ای غفلت شعار میشود از جبر پیدا اختیار

Ты тоже (как верблюд. — *Н. П.*) не уклоняйся от груза долга,
Встретишь — «*Так благословен исход*».

Упражняйся в дисциплине, о несведущий в правилах,

И тогда из необходимости проистечет свобода

[Икбал 1973, с. 41].

Вторая ступень икбаловского «воспитания *худи*» — «сдерживание души». В названии главы упомянуто слово *нафс* в значении, которое соответствует второй ступени совершенствования — *нафс-и лаввама*, душа порицающая [себя], и тем самым избавляющаяся от собственных недостатков, что, в свою очередь, должно соответствовать также вступлению на Путь, или ступени *тарикат* в трехступенчатой системе *шариат* — *тарикат* — *хакикат*. На этом этапе «дисциплинированная» душа должна, по Икбалу, избавиться от страха, «который вложен в человека вместе с любовью». Это страх перед «этим миром», перед «тем миром», страх за жизнь, страх перед всеми бедствиями земли и неба, боязнь утраты имущества, родины, страх за себя и близких, за жену... [Икбал 1973, с. 32]¹⁷. Этим страхам неподвластен тот, «кто вручил свою душу Богу»: он избавляется от пут «жены и детей», он бесстрашно «приставляет нож к горлу сына», подобно Ибрахиму, и жизнь в его глазах становится дешевле ветра. Теперь для него главное — выполнение основных заповедей ислама: молитвы, паломничество, милостыня, пост, священная война. *Хаджж* учит разлуке, учит забывать о месте своего рождения. Молитвы, и пост, и раздача милостыни суть аспекты преданности вере, акты, во время которых «все чувствуют себя как один», они «уничтожают страсть к богатству, но зато обучают равенству». Как мы видим, здесь суфийским можно назвать только сам принцип отказа от богатства, семейных уз и других привязанностей, тогда как достигаются все эти ступени путем соблюдения установлений шариата. Одновременно происходит нарушение суфийской традиции, особенно если учесть то огромное значение, которое она придает психотехнике и мистическому опыту преодоления Пути в процессе совершенствования¹⁸. Зато исконно мусульманские обязанно-

сти обретают новый смысл — не только ради воплощения религиозного долга, но и как средство осознания демократизма и эгалитаризма ислама. История свидетельствует, что метод переосмысления традиционных категорий в духе фундаментализма оказался наиболее продуктивным в той среде, к которой обращался Икбал.

К третьему этапу — «Божественное наместничество» — переводчик поэмы на английский язык Р. А. Николсон дает следующую сноску: «Здесь Икбал интерпретирует на свой лад суфийскую доктрину *инсан ал-камил*, или „совершенного человека“, которая учит, что каждый человек является в потенции микрокосмом, а когда он достигает духовного совершенства, в нем проявляются все божественные атрибуты и в своей святости или пророчестве он становится Богочеловеком, представителем и наместником Бога на земле» [Nicholson 1977, с. 78–79].

В суфийской традиции единение как высшая ступень постижения Истины приносила душе умиротворенность (букв. «душа, вернувшаяся к первоначальному равновесию на ступени *вахда*), однако Икбала с его проповедью активности меньше всего интересует, так сказать, душевная успокоенность. «Совершенный человек» Икбала, достигнув ступени единения, обретает новый импульс к деятельной и активной жизни.

В. К. Читтик отмечает, что в учении Ибн ‘Араби и его школы, в том виде, в котором оно представлено Джамии, существует три главных аспекта «совершенного человека»: первый — как место манифестации имени Аллаха, второй — как цель творения и третий — как наместник Бога [Chittick 1979, с. 142].

Развитие содержания этих аспектов приводит к многим важным последствиям, и прежде всего к обоснованию роли и места «совершенного человека» в мире. Из первого аспекта вытекает онтологическое превосходство человека над всем сущим благодаря тому, что он является самым совершенным локусом божественной манифестации и что только он объемлет собой (или вмещает в себя) все уровни реальности¹⁹. Поскольку Бог стремится быть узанным все лучше и лучше (хадис: «Я был скрытым сокровищем, я пожелал быть узанным и сотворил мир»), что свидетельствует о его бесконечном совершенстве, Он находит в «совершенном человеке» самый совершенный локус манифестации своего единства (своей сущности как единства), так как только человек может распознавать в множестве дискретных манифестаций их единую суть. Из всего, что находится на земле, только человек не отказался понести «божественный залог» [Коран, 33:72] и поэтому стал наместником Бога на земле. При этом человек становится как бы посредником между макро- и микрокосмом (*афак и анфус*), обретая двой-

ную функцию: он объемлет собой мир бренности и мир вечности. По словам Ибн 'Араби, «человек подобен границе между светом и тенью. Это его реальность. Поэтому он обладает абсолютным совершенством в бренности и вечности» [Chittick 1979, с. 153]. Для обретения вечности необходимо слияние индивидуального «я» «совершенного человека» с космическим «Я». В этом единении человек должен пройти определенный путь вниз — в феноменальный мир и вверх — к свету и божественному единству.

Все три классических аспекта полностью принимаются Икбалом, и, что важно, Икбал сохраняет причинно-следственную связь, существующую между этими аспектами и логически вытекающую из их развития. Нарушение классической теории отмечается в исходной точке — введение категории *худи*, и в ее кульминационной точке — в поведении человека, достигшего степени «совершенного». В разные периоды творчества Икбала интересуют разные аспекты «совершенного человека». Одни он развивает в духе своих концепций, другие использует в неизменном виде, как бы не помышляя о пересмотре традиции. Это нашло свое отражение в специфике восточного романтизма: в нем происходит «вживление» в новые, только что созданные системы некоторых «неизменных категорий», по убеждению писателя, не требующих пересмотра. В маснави «Таинства личности», где впервые предпринята, так сказать, игра с этими традиционными системами, мы находим образцы традиционного, традиционалистского и модернистского подходов к этим вопросам. Например, признается, что «наместник Истины подобен душе мира. Его бытие — тень великого имени (*исм-е а'зам*)» [Икбал 1973, с. 44]. Другими словами, здесь признается аспект „совершенного человека“ как места манифестации имени Аллаха и вследствие этого обладающего превосходством перед другими творениями Бога. При этом он обладает способностью обнимать собой все сущее. Эта способность выводится, в частности, из всеобъемлющего характера имени Аллах по отношению к другим именам. Познание мира происходит как познание значений всех имен, которым Аллах «научил человека» [Коран, 2:29].

Р.А. Николсон, комментируя строку 917 «Таинств личности», подчеркивает также, что в строке «научил именам» скрыт намек на то, что «совершенный человек — цель творения» [Nicholson 1977, с. 5]. Для Икбала, в отличие от Ибн 'Араби и Джамии, характерно употребление категории *зам* как «сущности» применительно к «совершенному человеку». Более того, «его сущность, это толкование сущности Бога» [Икбал 1973, с. 45]. «Совершенный человек» своим появлением дает новое толкование (*тафсир*) жизни. Именно его существование объясняет смысл бренного и вечного.

Этот вывод играет самую важную роль в системе Икбала. Для него двойственность природы «совершенного человека» становится источником лидерского характера человека в его отношениях с общиной или нацией. Но достижение этого «абсолютного совершенства» и в мире бренности, и в мире вечности» потребовало мучительных усилий всей природы:

طبع مضمونبند فطرت خون شود تا دو بیت ذات او موزون شود

До кровавого пота трудится природа, творящая замысел [человека],
Чтобы придать соразмерность двум бейтам его сущности²⁰

[Икбал 1973, с. 45]

Мотив наместничества человека — *нийабат-и илахи*, его земной роли отражает в образной форме ту идею динамизма и творческой активности, которую Икбал надеялся противопоставить как настроениям фатализма, так и идеям успокоенности и «гармонизации», наступающим после единения. Описывая в «Таинствах личности» беседу «юноши из Мерва со старцем Али Худжвири», он вкладывает в уста шейха призыв к активности после достижения единения. Р. А. Николсон снабжает это место в своем переводе таким примечанием: «Здесь Икбал исправляет по-своему доктрину суфиев» [Nicholson 1977, с. 99].

Икбала в первый период его творчества интересует больше всего именно пребывание человека в мире бренности. Глава о наместничестве человека представляет собой образец романтической грезы о «совершенном человеке», соединяющем в себе прошлое и будущее, об обновителе жизни, пламени, сжигающем старый мир, о революционном обновлении земли. Образ мира потенциалов как растения, спящего в зерне, цветка, таящегося в ветке, нередок и у предшественников Икбала. Но у Икбала эти мотивы часто соседствуют с еще одним впечатляющим образом: в облаке пыли на дороге проникновенный взгляд угадывает фигуру всадника. В рассматриваемой главе образ всадника занимает особое место. Люди — лишь пригоршня праха, но у этого праха, у этой толпы пылинок есть и одно замечательное свойство: пыль может подниматься до самого солнца (у Икбала — сложный символ одухотворенности, высокой цели):

مشت خاک ما سر گردون رسید زین غبار آن شهسوار آید پدید...
ای سوار اشهب دوران بیا آی فروغ دیده امکان بیا

Горсть нашего праха достигла высот небосвода,

И в этом облаке пыли стал явен тот всадник...

Приди, о наездник скакуна времен,

О светоч глаз [из мира] возможного, приди!

[Икбал 1973, с. 45–46].

Для чего же так нужен миру этот наездник? Не ради того ли «до кровавого пота трудилась природа», чтобы именно он мог «ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества», как писал Александр Блок²¹. В 1915 г., в разгар первой мировой войны, Икбал призывал своего «совершенного человека»:

رونفق هنگامهٔ ایجاد شو	در سواد دیده ها آباد شو
شورش اقوام را خاموش کن	نغمهٔ خود را بهشت گوش کن
خیز و قانون اخوت ساز ده	جام صهبای محبت باز ده
باز در عالم بیار ایام صلح	جنگجویان را بده پیغام صلح
نوع انسان مضراع و تو حاصلی	کاروان زندگی را منزلی
ریخت از جور خزان برگ شجر	چون بهاران بر ریاض ما گذر
سجده های طفلک و برنا و پیر	از جبین شرمسار ما بگیر
از وجود تو سرافزاییم ما	پس به سوز این جهان سوزیم ما

Стань светочем в сумятице творения,
 Стань светочем наших глаз,
 Успокой распри народов мира!
 Услади наш слух райской мелодией!
 Восстань и создай законы братства,
 Снова вручи чашу с вином любви!
 Снова верни в мир мирные дни,
 Призови к миру тех, кто разжигает войну!
 Род человеческий — нива, ты урожай ее,
 Ты — цель каравана жизни.
 Под натиском осени осыпаются листья с деревьев,
 Приди в наш сад, как приходят вёсны!
 Земные поклонны детей, взрослых, старых,
 Прими от наших повинных голов!
 Мы поднимаем головы, потому что знаем: ты есть,
 Ведь мы терпим муки из-за страданий этого мира
 [Икбал 1973, с. 46].

Согласно Шабистари, основной смысл совершенства — подъем по восходящей дуге арки, предполагающий отказ от феноменального существования, и единение с Абсолютом [Dar 1964, с. 48].

По Икбалу, суть этого пути и его основной смысл — в том, чтобы после пребывания в обществе божественной Истины, божественного света «совершенный человек» мог вернуться к людям и передать им свою озаренность, свое видение нового этапа пути человечества.

Один из постоянных образов Икбала связан с идеей Истины как света²²: когда «совершенный человек» попадает в световую область, образуе-

мую присутствием Бога (*харим-и дуст, джалвагах-и йар*), он начинает источать такое сияние, что источник света обретает новые измерения:

چنان در جلوه گاه یار می سوز عیان خود را نهان او را برافروز

Так гори в месте присутствия Друга,
Чтобы осветить явное в себе, и сокрытое в Нем.
[Икбал 1973, с. 559]

Помимо всего прочего, это еще и образ достоинства человека — один из важных коранических мотивов, легших в основу концепции «совершенного человека» у Икбала: «Не бойся никого, кроме Аллаха». Мотив страха перед Богом в поэзии Икбала оказался важнейшим пунктом в обосновании антиколониальной борьбы — борьбы за политическую и духовную свободу. Бесстрашие перед всеми жизненными затруднениями и препятствиями — результат «страха перед Богом». Поэтому для Икбала так важно и другое кораническое описание [Коран 53; 17]: «Не уклонилось его зрение и не зашло далеко...». Вот идеал «совершенного человека» в исламе, пишет Икбал [Iqbal 1944, с. 118]²³.

Однако как только была опубликована первая персидская поэма «Таинства личности» и намечены первые очертания образа «совершенного человека», обвинение Икбала в ереси со стороны ортодоксальных критиков — хранителей и ревнителей неприкосновенности религиозных традиций — достигло масштабов травли.

Один из оппонентов Икбала создал такой «поэтический ответ» на первое маснави Икбала:

Поскольку Икбал видит себя лишь в *худди*,
Недостатки он толкует как красоту духовности.
Пьянеет сам от своих слов,
В себе он находит сотню чудес.
Себя разделил на нескольких «себя»,
Себялюбие научил народ.
Его учение — талисман бунта,
Невиданного и неслыханного по своей дерзости.
Все, что он наговорил о себе, — ложь,
Сплошь все слова и все их значения — ложь!
Худди не касается жизни человека,
Народы мира не срывали плодов этого учения.
Там, где истина, нет места для «себя»!
Что делать главе дивана в гареме?
Против того, что называется «самость»,

Свидетельствует красота сущности «рабства».
 Раб стал краше от «рабства»,
 Воспрянул духом, обрел себе цену и славу.
 Человек создан для рабства,
 Рабство — начало, рабство — и конец.
 Слово шакала не без корысти:
 Народ стал рабом слов шакала²⁴.

Эти строки принадлежали Али Сулейману Фазли Панджаби и были опубликованы в поэме «*Раз-и бихуди*» («Тайна самоотречения») [Гафаров: ТМИ 1983, с. 170]. Фазли точно подметил, что, ощутив себя личностью, человек тут же вступает «с Богом в драку». Критик не ошибался, говоря, что как только человек забудет о своем рабстве перед Богом, он перестанет следовать канонам и догмам и что учение Икбала несет в себе «талисман бунта». Критика Фазли была весьма симптоматична, и Икбалу пришлось искать убедительную форму ответа на эти крайне серьезные, с точки зрения мусульманской общины, обвинения. В частности, он убрал Предисловие из последующих изданий «Таинств личности» и внес некоторые изменения в текст поэмы.

Одним из его ответных ходов был чисто традиционалистский жест. Для начала, вступая в скрытую полемику со своим оппонентом, Икбал называет новую поэму «Иносказания о самоотречении» (*Румуз-и бихуди*), т. е. в заголовке он дает парафраз названия поэмы Фазли. Кроме того, и это главное, в новом сочинении Икбал старается работать с традиционными категориями и с большой осторожностью вводит дополнительные значения к уже имеющимся старым. В частности, он мастерски обыгрывает идею рабства перед Богом всех мусульман, включая Пророка [Коран 1:94(93)]. И тем не менее пафос его сочинения по-прежнему остается модернистским и во многом революционным. Выразить этот пафос помогает все та же идея «совершенного человека». Икбал обращается к идеям братства, равенства и свободы, демократии и социальной справедливости как бы с высоты всеобъемлющей нравственности Корана, задолго до всех открытий западноевропейской цивилизации Нового времени, «предугадавшего» все запросы человечества в этой области и давшего на них верные ответы.

В соответствии со своей миссией «совершенный человек» может быть «частью» большей, чем «целое», поскольку способен вмещать в себя все уровни бытия:

یہ راز کسی کو نہیں معلوم قاری نظر آتا ہے حقیقت میں ہے قرآن

Никому не известна та тайна, [что истинно верующий]
 Кажется чтецом [Корана], а на самом деле он и есть Коран
 [Икбал 1979, с. 522].

Олицетворением «совершенного человека», выявившего своей земной деятельностью все величие божественного замысла, Икбал вслед за многими мистиками мусульманского Востока считает пророка Мухаммада. Особенно большое значение он придает миссии Мухаммада как *наби* — пророка, поскольку именно в этой миссии наиболее отчетливо выступает аспект посредничества между двумя мирами. И сама эта миссия, согласно маснави «Иносказание о самоотречении», — один из столпов «мусульманской нации». Икбал возвращается к этому образу неоднократно. Герой его небольшой поэмы «Покорение природы» Адам (сборник «Послание Востока», 1923), первый «совершенный человек», в соответствии с мусульманской традицией, успешно спорит с Богом и выигрывает спор с Сатаной. «Совершенный человек» не переносит бездействия, он изнывает в раю от тоски. Но уже в конце 20-х годов в маснави «Новый цветник тайн» (*Гулшан-и раз-и джадид*), опубликованном в сборнике персидских стихов «Персидские псалмы» (1927), а также в поэме «Джавид-наме» (1932) и сборнике на урду «Крыло Джабраила» (1935) начинает доминировать мотив космического предназначения человека. При этом сохраняется образ Бога, ревниво следящего за делами человека, добивающегося его благосклонности, стремящегося к общению с ним:

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
 خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے!

Так возвысь личность, чтобы перед каждым предопределением
 Бог сам спрашивал своего раба: «Скажи, каково твое решение?»
 [Икбал 1979, с. 346].

В то же время еще большее значение придается роли «совершенного человека» в преобразовании мира, в требовании равенства, свободы и справедливости.

К этому времени происходит странное раздвоение этого образа. Поскольку Бог равнодушен к земным делам, то человек — заместитель Бога обходится в своей деятельности практически без «указаний свыше». (И если Бог захотел бы оказаться в обществе человека, ему пришлось бы терпеливо ждать, пока тот соблаговолит, закончив «долгие земные дела», вернуться в райские кущи).

Не удивительно, что постепенно тускнеет этот литературный образ, описания его достоинств становятся все более безжизненными и монотонными. Если раньше герой Икбала воевал с Сатаной, спорил с Богом, за-

воевывал мир, разрушал старые порядки, то в 30-е годы он превращается в своего рода икону (хотя такая ассоциация может показаться странной для традиции, запрещающей иконы и их почитание).

Теперь этот герой именуется в основном «раб праведный» или «праведник». Мы легко узнаем в его портрете и старые черты, но кое-что меняется:

تجہ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز اس کے دنوں کی تپش ، اس کی شبوں کا گداز
 اس کا مقام بلند، اس کا خیال عظیم اس کا سرور اس کا شوق، اس کا گداز ، اس کا ناز
 ہاتھ ہے اللہ کا، بندۂ مومن کا ہاتھ غالب و کار آفرین، کار کشا ، کار ساز
 خاکِی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات ہر دو جہاں سے غنی، اس کا دل بے نیاز
 اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل اس کی ادا دلفریب، اس کی نگہ دلنواز
 نرم دم گفتگو، گرم دم جستجو رزم ہو یا بزم ہو، پاکدل و پاکباز
 نقطۂ پرکار حق، مرد خدا کا یقین اور یہ عالم تمام وبم و طلسم و مجاز
 عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ خلقۂ آفاق میں گرمی محفل ہے وہ

Пусть будет тебе ясна тайна раба праведного,
 Горение его дней, томление его ночей.
 Высоко его место, обширны его помыслы,
 Страстна его мысль, величественны зависимость и независимость.
 Рука Аллаха — рука раба праведного,
 Победительна, созидательна, решительна и устроительна.
 По природе из праха и света раб отпущенный
 Богат обоими мирами, независимо его сердце.
 Малы его надежды, величественны его цели,
 Обаятельно его поведение, ласкающ его взгляд.
 Говорит он мягко, в поисках решителен,
 На пиру и в бою он чист сердцем и помыслами.
 Точка циркуля истины — вера человека Божьего,
 И весь этот мир — воображение, колдовство, метафора.
 Он — вместилище разума, он — урожай любви,
 В кругу сфер небесных он — центр внимания
 [Икбал 1979, с 389–390].

Появились «маленькие надежды», вернее, утрачены большие, утрачена гордость за «этот мир», он — воображение, иллюзия. А все остальное — вялый, многократный повтор старых мотивов.

В образе «совершенного человека» в непримиримое противоречие вступили идеал, умозрение и логика художественного творчества, в силу чего превращенная в безжизненную схему фигура «совершенного человека», отрекшегося от земных дел и перенесшего все внимание за пределы земли, за пределы той жизни, где на него возлагалось столько надежд,

потеряла свой революционный смысл. Доведенная до полной абстракции фигура «совершенного человека» не выдержала проверки жизненной прозой. Нежизненность этого идеала в современной ситуации хорошо отразили слова индийского ученого М. Муджиба, который писал: «Икбаловская концепция личности, формирующей себя в активной творческой мощи по образу Бога, обещала многое... Но эта экзальтация человека кончилась не чем иным, как интеллектуальным коллапсом, потому что самоотречение, о котором должен помышлять мусульманин, несравнимо с его обязательствами по соблюдению религиозных предписаний: молитв, поста, милостыни, посещения Мекки, которые соблюдаются из века в век» [Муджеев 1969, с. 47]. И как бы продолжением этих мыслей звучат строки из самых последних стихов Икбала:

مقام بندہ مومن کا ہے ورائے سپہر زمین سے تا بہ ثریا تمام لات و منات
 حریم ذات ہے اس کا نشیمن ابدی نہ تیرے خاک لحد ہے، نہ جلوہ گاہ صفات
 خودآگاہاں کہ از این خاکداں بروں جستند طلسم مہر و سہپر و ستارہ بشکستند

Место раба праведного — по ту сторону небес,
 А все, что находится на Земле и до самых Плеяд, — одна кумирня.
 Он — наперсник Сущности, место его пребывания — Вечность,
 Его могила — не сырая земля, место манифестации атрибутов.
 Те, познавшие себя, что вырвались из этого вместилища праха,
 Разбили талисман небес, Солнца и звезд
 [Икбал 1979, с. 668].

Итак, заброшен феноменальный мир, потеряли ценность и притягательность его множественные проявления. «Совершенный человек» Икбала не ужился на земле, ему в конце концов просто не нашлось места в современной действительности. Но ведь, как сказано в сборнике «Удар посоха Калима»: «Если тесна земля, то космос беспределен!»

1. См. статью «Прозаическое предисловие Икбала к маснави „Таинства личности“» в настоящем сборнике.

2. «Цель его (предисловия. — Н. П.) — показать дорогу тем людям, кто уже раньше досконально разбирался в этих вопросах [Икбал 1977 с. 90].

3. В значении «личность», «душа» слово *худи* (خودی) и его синоним *хиши* (خویشی) иногда употреблялись в персидской поэзии. Случаи же употребления слова *худи* в подобном значении, как отмечают многие исследователи Икбала, не известны. Ср. также: «Слово *худ* в современном персидском языке близко к тому, чтобы считаться эквивалентом для английского слова *self*. И хотя оно используется некоторыми суфиями как тер-

мин, например Ахмадом Газали, насколько я могу судить, Джамии в этом значении его не употребляет» [Chittick 1979, с. 135].

4. В западноевропейской литературе идея личности не как «объекта приложения внешних сил», а как «субъекта истории» приобретает важную роль в системе романтизма [Дмитриев: Литературные манифесты 1980, с. 12].

5. Важно подчеркнуть, что проблема личности в исламе разрабатывалась в своих средневековых формах прежде всего в суфийских концепциях, которые выводились из буквы Корана. Однако, по мнению ортодоксальных критиков суфизма, при этом зачастую нарушался его дух. Например, Икбал критикует Ибн 'Араби [Икбал 1977, с. 102–105, 274], в частности, за *та'вил*, мистическую экзегезу Корана. Но сам Икбал, по существу, также применяет принцип вольного истолкования коранических текстов, выводя свою концепцию личности из духа и буквы Корана.

6. Об этом Икбал определенно высказался в 1931 г., когда его спросили, почему он написал *Асрап* и *Румуз* по-персидски (см. Пригарина 1972, с. 106).

7. См. об эволюции этих оценок в статье А. С. Сухочева «Мухаммад Икбал в оценках прогрессивных писателей Индии и Пакистана» [Сухочев: ТМИ 1983, с. 234–247].

8. Говоря о влиянии эстетики английского романтизма на Икбала, Шариф подчеркивает, что на раннем этапе своего творчества «Икбал пишет о вечной красоте». Одновременно с Икбалом в лахорском журнале «Махзан» печатается «большая группа романтических поэтов: Назир, Йалдрам, Назир Ахмад, Мухаммад Исмаил, Эджаз, Хайдар Али Табатабаи, Хади, Саршар, Чакбаст» [Sharif 1964, с. 61]. См. также о романтизме Икбала [Хусейн-хан 1966, с. 58–74]. Следует отметить, что и Вахид, и Шариф [Sharif 1964, с. 59, 110] считают творческим методом Икбала «синтез классицизма и романтизма». Их понимание терминов «классический» и «романтический» скорее оценочное и ближе к трактовке В. М. Жирмунского в его статьях «О поэзии классической и романтической», «На путях к классицизму» (см. [Жирмунский 1977]). Юсуф Хусейн-хан говорит о «двух элементах метода» (*маслак*) Икбала — романтическом и символическом (*рамзийат*) [Хусейн-хан 1966, с. 58].

9. Ср.: «Именно в Германии в 1798–1800 гг. слово „романтический“ впервые становится лозунгом литературной школы, противопоставившей просветительскому классицизму возрождение национальной традиции «романтического средневековья». В самой Англии романтики никогда не обозначали себя этим термином. Байрон и его современники впервые узнали о борьбе классиков и романтиков из сочинений мадам де Сталь и ее учителя Августа Шлегеля» [см. Жирмунский 1977, с. 152, а также Литературные манифесты 1980, с. 142].

10. «Икбал рано вошел в жизнь под сенью английских романтиков: он особенно боготворил Вордсворта, а Браунинг был его любимым современным поэтом» [Kiernan 1977, с. 254 и указ. там литература].

11. О заимствовании как одном из типов «рецепции» художественной системы, свойственном процессу взаимодействия «синтеза национальных сознаний и культур» [см. : Поляков 1974, с. 271–272].

12. См. об этом, например, статью Л. А. Васильевой [Васильева: ТМИ 1983].
13. Первой статьёй Икбала по философии ислама была статья об ал-Джили, авторе трактата о «совершенном человеке» [см.: Iqbal 1979].
14. Сам Ибн ‘Араби в «Фусус ал-хикам» всего семь раз упоминает термин «совершенный человек». Масатака Такешита показал, что «человек» и «совершенный человек» у Ибн ‘Араби являются взаимозаменяемыми понятиями [см.: Takeshita 1983]. То же можно сказать и о взаимозаменяемости терминов у Икбала.
15. См. статью Читтика [Chittick 1979], а также [Шейх ал-Ислами 1966].
16. Автор приносит благодарность доктору философских наук: И. М. Кичановой за внесенные уточнения в формулировку этого положения.
17. Это явная аллюзия на Руми [см.: Джавелидзе 1979, с. 254].
18. «Всякая практическая или оперативная (*‘амали*) сторона суфизма ориентирована на реализацию (*тахаккук*) состояния первозданного совершенства, которое присуще только „совершенному человеку“. Так, все разнообразные дискуссии по поводу ступеней совершенствования души, или *нафс*, имеют в виду восходящую дугу, по которой человек возвращается к своему первозданному состоянию. Точно так же с этой реальностью соотносится и детальное представление об этапах (*макамат*) совершенствования, содержащееся во многих суфийских текстах (например, 650 страниц *Машарик ад-дурад* Фергани отводится главным образом этапам духовного пути)» [Chittick 1979, 138].
19. См. у Руми:

گفت پیغامبر که حق فرموده است من ننگم هیچ در بالا و پست
در زمین و آسمان و عرش نیز من ننگم ای عزیز
در دل مؤمن بنگم ای عجب گر مرا جویی در آن دلها طلب

Сказал Пророк, что Истинный произнес:

«Я никак не вмещаюсь ни в низкое, ни в высокое.

Ни в Землю, ни в Небо, ни даже в Престол

Я не вмещаюсь, твердо знай это, о дорогой!

Но вот чудо: я вмещаюсь в сердце верующего

Если ищешь меня, требуй таких сердец!»

[Руми 1998, М 1:2654–56].

О том, что Ибн ‘Араби понимает под метафорой «вмещает в себя», см. [Takeshita 1983, с. 8–10].

20. Т.е. достичь гармонии земной и небесной сущностей человека.

21. М. Т. Степанянц права, говоря о сходстве мироощущения Икбала и Блока: «Его (Икбала. — Н. П.) предчувствие неизбежности кардинальных перемен, на наш взгляд, напоминает чем-то блоковскую поэзию начала века» [Степанянц 1982, с. 206]. Это наблюдение, однако, высказано почему-то в форме полемики с моей оценкой отношения Икбала к революции. Между тем сравнение революционных ожиданий Блока и Икбала, установление их глубокого соответствия проведено впервые в моей работе («Поэтика творчества Мухаммада Икбала», М., 1978) на примере поэмы Блока «Возмездие» и произведений Икбала того же периода.

22. А. Шimmel отмечает, что идея света была воспринята индийскими мистиками через Муллу Садра Ширази (ум. в 1640 г.) и через других иранцев-шиитов, так что «даже такой ортодокс, как Мир Дард XVIII в., приравнивает Бога к свету. Эта идея находит слабый отзвук и в некоторых высказываниях Икбала» [Schimmel 1978, с. 263].

23. За этим аятом Корана следует аят 18: «Он действительно видел из знамений своего Господа величайшее».

24. К сожалению, персидский оригинал этого текста мне недоступен: в процессе знакомства автора со статьей А. Гафарова и ее последующего редактирования текст на персидском языке имел место; однако по издательским требованиям того времени в литературоведческих работах тексты приводились или только в переводах или, на худой конец, в транслитерации без диакритики, поэтому оригинал не был воспроизведен. А. Гафаров называет имя автора поэмы — Али Сулейман. Однако, возможно речь шла о Пирзада Музаффаре Ахмад-Сахибе Фазли. А. Шimmel упоминает, что он «нападал на Икбала как на врага ислама» [Schimmel 2000, с. 389], см. также примеч. 8 к статье «Прозаическое предисловие...» в наст. сборнике.

ПРОЗАИЧЕСКОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ ИКБАЛА К МАСНАВИ «ТАИНСТВА ЛИЧНОСТИ»

В изучении творчества Икбала 1977 год стал важной вехой. В этом году увидели свет не только множество научных работ, приуроченных к столетию со дня рождения поэта и мыслителя, но и ряд публикаций, в частности статей Икбала, появившихся в свое время в различных периодических изданиях и ранее практически недоступных для исследователей его творчества. В числе этих публикаций — чрезвычайно ценный сборник «Прозаические произведения Икбала»¹, в который включены «Предисловие к маснави „Таинства личности“» (*Дибача-и асрар-и худи*) и «Предисловие к „Иносказаниям о самоотречении“» (*Дибача-и румуз-и бихуди*), а также статьи и письма, касающиеся полемики, развернувшейся после выхода в свет маснави «Таинства личности», некоторые его ранние статьи в переводе на урду с английского и другие произведения Икбала.

Названные предисловия, статьи и письма представляют особый интерес, так как заполняют пробел в изучении определенного этапа творчества Икбала — от начала работы над маснави «Таинства личности» в 1912–1913 г. (издано в 1915), и маснави «Иносказания о самоотречении» (издано в 1918 г.), вплоть до 1920 г. — публикации перевода первого маснави на английский язык².

Переводчик Икбала — известный английский востоковед Рейнолд А. Николсон предпослал английскому тексту поэмы обстоятельное «Вступление», в котором Икбал предстает перед западным читателем как оригинальный мыслитель и талантливый поэт. Эта характеристика и основные оценки, данные английским ученым, стали, можно сказать, краеугольным камнем современной «икбалианы» и отправной точкой в изучении Икбала для большинства европейских исследователей.

Отечественные ученые, обратившиеся к освоению наследия Икбала в конце 50-х годов XX в., имели в своем распоряжении еще очень мало критического материала и к тому же не всегда владели обоими языками

(урду и персидским), на которых писал Икбал, поэтому они также широко использовали и «Вступление» Николсона, и его перевод.

Из-за недоступности «Предисловия» Икбала к «Таинствам личности», единственный раз опубликованного в первом издании 1915 г. тиражом 500 экземпляров и в последующих изданиях не воспроизводившегося, полный текст его фактически не был введен в научный оборот. Исключение представляло собой «Вступление» Николсона, в котором, по сути дела, содержался пересказ основных положений «Предисловия». В силу этого труд Николсона приобрел еще и ценность первоисточника; к тому же во «Вступлении» Николсон включил отрывки из писем Икбала, в которых поэт разъяснял особенности терминологии маснави и свою точку зрения на некоторые узловые проблемы концепции, в нем изложенной.

Ознакомившись с первым изданием работы Николсона, Икбал сделал ряд поправок и толкований отдельных мест текста, оказавшихся особо трудными для перевода (эти поправки и замечания были опубликованы А. Арберри [Arberry 1977]). Во втором издании Николсон учел их, благодаря чему его перевод оказался как бы авторизованным, и оставался впоследствии наиболее авторитетным из переводов, появившихся на западных языках.

Сопоставление «Предисловия» Икбала со «Вступлением» Николсона и учет обстоятельств литературно-критической полемики вокруг самой поэмы позволяют проследить эволюцию взглядов автора, происходившую в 1913–1920 годы, возродить в живых деталях и увидеть в неожиданных ракурсах картину становления Икбала-мыслителя, художника и общественного деятеля.

Маснави «Иносказания о самоотречении» развивало многие идеи «Таинств личности». Это маснави и небольшое «Предисловие» к нему также были известны Николсону и, говоря о первом маснави, он невольно обращался и ко второму, несмотря на существовавшую между ними принципиальную разницу в отношении к традиции [Пригарина 1978, с. 14–15].

Как мы увидим дальше, это породило отдельные неточности в суждениях Николсона, прошедшего мимо того факта, что во втором маснави Икбал фактически подвергает ревизии некоторые пункты концепции, изложенной в «Таинствах личности», с позиций «мусульманской логики» (см. об этом [Пригарина 1978, с. 38, 62 и сл.]). Особенно это касается положений, вызвавших ожесточенную критику по выходе в свет первого маснави.

Цель настоящей статьи и публикации перевода «Предисловия к „Таинствам личности“» заключается в стремлении определить основные моменты изменений во взглядах поэта и мыслителя и попытаться выяснить корни этих изменений в связи с историко-культурным контекстом.

Для этого нам понадобится уточнить, как «Предисловие» Икбала отражено во «Вступлении» Николсона, а также привлечь неизвестные широкому читателю материалы полемики по поводу маснави «Таинства личности».

Знакомство с перечисленными материалами позволит также уточнить отношение Икбала к узловым вопросам, волновавшим индийскую интеллигенцию второго десятилетия XX века и касавшимся значения традиции в духовной жизни, роли суфизма в исламе на современном этапе, проблемы индуско-мусульманского синтеза, влияния западной культуры на индийскую. Все это было для Икбала актуальным в силу заботившей его задачи пробуждения мусульман Индии к активной жизни, к участию в решении судеб Субконтинента.

Другие источники, в частности тексты поэтических произведений Икбала — стихотворения и маснави — не дают об этом достаточно ясного представления.

«Предисловие» к поэме «Таинства личности» написано на языке урду, тогда как само маснави — на персидском. Кратко изложим содержание «Предисловия». Поэт начинает его с пояснения значения слова *худи*, вынесенного в заголовок поэмы — *Асрап-е худи*. Это слово ни в урду, ни в персидском языке не имело той семантики, которую приписывает ему Икбал³.

Икбал частично поясняет значение слова постановкой его в единый ряд с местоимениями первого лица единственного числа на языках арабском (*ана*) и урду (*ми*), но, кроме того, он подчеркивает и собственное значение термина *худи* — «самость» человека.

«Предисловие» открывается риторическим вопросом: «Что представляет собой это единство духовного или та светлая точка сознания, которая освещает все человеческое мышление, эмоции и пристрастия, это исполненное тайн явление, служащее скрепой разрозненных и ничем не ограниченных свойств человеческой природы, это *худи*, „ана“ или „я“, что манифестирует себя в поступках и сокровенно по своей сути, что само, будучи творцом всего, что видит глаз, в силу своей утонченности, не может вынести неблагоприятного взгляда своего творения»⁴.

Иллюзорно это «я» или реально? Именно от ответа на этот вопрос, по мнению Икбала, «зависит образ действия и людей и целых народов». Именно в вопросе об отношении к личности и ее поведению пролегает граница «между философски настроенными» народами Востока и «деятельной природой» западных народов. Икбал считает, что во главу угла проблемы человеческого «я» немусульманские мыслители Индии — буддисты, инду-сы и другие ставят проблему деяния (*'амал*). По их мнению, свобода воли и предопределение человеческой личности, ее судьбы зависят от поведе-

ния личности, от тех поступков, которые порождают страдания и жизненные тяготы, т. е. карму человека. Для того чтобы избавиться от страданий, следует отказаться от деяния. Между тем Гёте устами своего героя Фауста изменяет прочтение первой фразы Евангелия от Иоанна «Вначале было слово...», вместо «слова» поставив «деяние» и, таким образом, по мнению Икбала, «проницательно подмечает именно ту тонкость, которую за века до этого увидели индусские мыслители» [Икбал 1977(1), с. 87]⁵.

Из посылки об отказе от деяния вытекают определенные философские последствия, чрезвычайно опасные как с точки зрения социальной, так и в отношении ценности человеческой личности. Однако, продолжает Икбал, уже в Бхагавадгите этот «узел» развязан реформатором, великим человеком, подвергшим критике «философскую традицию своего народа» [Икбал 1977(1), с. 87], а именно Кришной. Кришна выделил в деянии поступок и его результаты, благодаря чему высоконравственные интенции при совершении поступка, разделенного с результатом, и незаинтересованность в его последствиях приводили к тому, что результат поступка уже не мог сказаться на карме индивидуума, «испортить» ее, обречь человека на страдания в будущем рождении. Таким образом, согласно этой философии, деяние становилось не только дозволенным, но и необходимым.

Как считает Икбал, один из знаменитых комментаторов Гиты, Рамануджа, толковал слова Кришны в духе самой Гиты, тогда как другой мудрец, Шанкарачарья, с помощью «магии своей логики» извратил мысль Кришны, лишив «народ Кришны» плодов его новаторства⁶.

В исламе, который по существу представляет собой проповедь активности, продолжает Икбал, человеческое «я», «сотворенное бытие», получает возможность обрести бессмертие с помощью деяния (*'амал*). «Интеллектуальная история мусульман и индусов обнаруживает удивительное сходство. Оно заключается в том, что точка зрения, с которой Шри Кришна интерпретировал Гиту, оказывается аналогичной подходу Ибн 'Араби к комментированию Корана». Великий шейх Мухйиддин Ибн 'Араби Андалуси (1165–1240), один из знаменитых мыслителей ислама, в комментариях на Коран⁷ выдвигает концепцию «единства сущего» (*вахдат ал-вуджуд*), которая оказала в дальнейшем решающее воздействие на всю духовную жизнь мусульманских народов, и в первую очередь — на персидскую поэзию. Именно иранскому сознанию, считает Икбал, стал особенно близок такой способ перехода «от части к целому», который благодаря концепции «единства сущего» позволял сводить частное к общему и соединять несоединимое. В то время как индусские мыслители, продолжает Икбал, для подтверждения единства бытия искали рациональные аргументы, персидские

поэты «вступили на очень опасный путь — для проповеди этой концепции они избрали сердце местом для мишени» [Икбал 1977(1), с. 88].

Распространение концепции «единства сущего» привело к тому, что мусульманские народы потеряли интерес к деятельности [Икбал 1977(1), с. 88]. Назвав эту концепцию «всеобъемлющей мешаниной», Икбал упоминает о том, что она подвергалась критике Ибн Таймийи и Вахида Махмуда. Однако критика не возымела действия, и персидская поэзия, способствовавшая распространению концепции, оказалась вся «заражена» образами пассивности. Примером этому может служить бейт Бедиля; поэт призывает сохранять достигнутое созерцанием мистическое оцепенение, при котором человек должен избегать даже взмаха ресниц, чтобы не исказить образ созерцаемого мира:

Что за хрупкие [вещи] в объятых этого стеклянного дворца оцепенения!
[Ненароком] не мигни, чтобы не навредить блеску зрелища.

Икбал противопоставляет этому творческую активность «западных народов», чья «литература и мысль оказались лучшим руководством в постижении тайн жизни для народов Востока» [Икбал 1977(1), с. 89]. О ключевом значении этого высказывания Икбала можно судить уже по тому, что слово «тайны» («таинства» в нашем переводе) вынесено в заглавие поэмы.

Однако, продолжает Икбал, и западноевропейская философская мысль не сразу пришла к проповеди активности. Начало западноевропейской философии нового времени имеет пантеистический характер благодаря учению Спинозы, к тому же «талисман пантеизма» был снабжен «математическими доказательствами». Икбал употребляет для обозначения философии европейских пантеистов термин *вахдат ал-вуджуд*, тот же, что и для одноименной суфийской концепции. Тем не менее, отмечает он, в природе жителей Запада взяло верх активное начало: прежде о ценности человеческого «я» заговорила немецкая философия, за ней и философы других стран сумели избавиться «от заклятья пантеизма». Это произошло, как полагает Икбал, прежде всего благодаря тому, что западные философы признали ценность реальности и правильность своего понимания реальности стали поверять практикой. Особая роль в признании ценности опыта принадлежит (Фрэнсису. — *Н. П.*) Бэкону. «Реальность рождается в самых таинственных глубинах мироздания, и так будет извечно. Но кто до Бэкона знал, что актуальная действительность, на которую погруженные в умозрения философы смотрят сверху вниз, таит в себе сокровища истины и познания?» [Икбал 1977(1), с. 90]. Вот поче-

му философские труды англичан достойны того, «чтобы восточные разум и сердце сумели обогатиться ими и затем пересмотреть (*назарсани карна*) собственные философские традиции» [Икбал 1977(1), с. 90].

И в заключение Икбал отвечает на вопрос, поставленный в первом абзаце предисловия; он дает полную интерпретацию термина *худи*. Человек (в отличие от бытия Бога) — сотворенное бытие, его «самость», *худи*, сотворенная вместе с ним, является не чем иным, как самоощущением («чувством души» — *ихсас-е нафс*) [Икбал 1977(1) с. 90]. *Худи*, по словам Икбала, — «истинная сущность» (*зат-е йакин*). Открывая в себе *худи*, человек удостоверяется в том, что оно — реальность, а не иллюзия, ибо оно обращено к окружающей действительности и поверяется опытом или практикой. Таким образом, в силу изначального обладания этическим императивом (ислам как проповедь активности), *худи* проявляет истинную сущность человека — его «самость», поверяемую жизненной реальностью.

Суфийская мысль придавала большое значение практической этике, можно сказать, что это была единственная область ислама, обращавшаяся к подобным этическим проблемам. Но если *вахдат ал-вуджуд*, как утверждает Икбал, и европейский пантеизм — одно и то же, исламу легко доступен тот этап, на который западноевропейская мысль перешла от пантеизма (*вахдат ал-вуджуд*) к критерию практики при установлении истины. Это привело к прогрессу Запада, это же позволит Востоку познать тайну жизни.

По сути, Икбал предлагает реализовать в духовной жизни Востока постренессансную схему соединения естественнонаучной истины и практики. Б. Г. Кузнецов, автор ряда работ по истории европейской естественнонаучной мысли и проблемам Возрождения, определяет эту схему как причинно-следственную «матрицу», которая вобрала в себя «интегральные и дифференциальные данные: эмпирику — закон (природы) — эксперимент» [Кузнецов 1979, с. 53]. Вместо средневековой — теоцентрической — картины мира возникает антропоцентрическая картина, где человек становится «мерой вещей». По словам В. И. Вернадского, условием и залогом успеха европейского Ренессанса стала личность, получившая возможность «свободно искать научную истину». В основе этих процессов в Западной Европе эпохи постренессанса и нового времени лежало сращение науки и технологии, не свойственное до того естественнонаучной мысли и практике других эпох и цивилизаций и гениально воспетое Галилеем в его трактате «Арсенал» («Взгляд на арсенал — путь к каузальной натурфилософии нового времени» [Кузнецов 1979, с. 62]).

Переворот, совершенный европейским Возрождением во всех сферах жизни: политической, экономической, социальной и культурной (Гу-

ковский, Рутенберг) — был универсальным. Мог ли Икбал предположить, что такой переворот возможен на Востоке, если бы в условиях Индии того времени удалось репродуцировать все причинно-следственные связи европейского Возрождения в их структурах и сути, т. е. воссоздать «каузальную матрицу» Ренессанса? По «Предисловию» Икбала к маснави «Таинства личности» создается впечатление, что в то время Икбал верил в подобную возможность. В этом, прежде всего, убеждает присущая ему и выраженная с большой силой идея непрерывности развития человеческой мысли, безразлично к той среде, в лоне которой она манифестирует себя в данную эпоху. Это совпадает с положением В. И. Вернадского о том, что эпоха Возрождения была плодом с древа непрерывного развития общемировой мысли, но плодом, созревшим в определенную историческую эпоху и упавшим в то время в руки одной, а не всех цивилизаций [Вернадский 1977, с. 50].

Поэма Икбала и «Предисловие» к ней вызвали острую критику. Икбал отвечал на нее последующие несколько лет — в газетных статьях, письмах, давал устные разъяснения, и даже его поэзия отражает некоторые детали этой полемики (подробнее см. [Arberry 1977]).

В 1916 г. в амритсарской газете «Вакил» было напечатано пять статей Икбала, отвечавшего своим критикам, наиболее активным из которых был Хваджа Хасан Низами. Эти и ряд других материалов⁸ позволяют судить о том, какие положения были взяты критикой под обстрел, а реакция Икбала на критику показывает, каким путем шла его мысль в те годы.

Больше всего разъяснений Икбал вынужден давать по поводу своего отношения к суфийской концепции *вахдат ал-вуджуд* (распространению которой он приписывал упадок активности в мусульманском мире) и отношению к Ибн 'Араби. По-видимому, острота критики и ее последствия были так неожиданны для Икбала, что ему приходится заявить о своей лояльности по отношению к суфизму, к которому он приобщен семейной традицией с младых ногтей: «По своей природе и по семейной традиции я склонен к мистицизму, а после изучения западной философии эта склонность еще усилилась, поскольку европейская философия в целом ориентирована на пантеизм (*вахдат ал-вуджуд*). Но благодаря Корану и упорному изучению истории ислама я понял свои заблуждения; ради Корана я отказался от прежних ошибочных взглядов, для этой цели мне пришлось предпринять поистине духовный и душевный джихад против собственной природы и наследственных склонностей» [Икбал 1977(1), с. 102].

Икбал старательно разъясняет, что он имел в виду, когда осуждал суфизм. Прежде всего, подчеркивает он, речь идет не о всяком суфизме, а лишь о суфизме толка *вахдат ал-вуджуд*, и критике он подвергает не сам

суфизм, а лишь его «немусульманские элементы». Он считает, что эти элементы пришли в суфизм через соприкосновение его с древнеиранскими культами и религиями и внесли в ислам особый «иранский» дух. «Когда я говорю о суфизме (*тасаввуф*), я имею в виду иранский суфизм (*ирани тасаввуф*)», — пишет он [*Дибача-е «Асрар-е худи»* 1997, с. 103]. К немусульманским относятся также элементы ведантизма и буддизма, особенно касающиеся *фана* — единения с Абсолютом, которое происходит тогда, «когда мистик отказывается ради этого единения от себя и своей индивидуальности (*шахсийат*). Из-за этого мусульмане лишились активности и оказались ни на что не годными» (цит. по [Суруп 1980, с. 28]).

По Икбалу, веданта и суфизм толка *вахдат ал-вуджуд* — тождественны [*Дибача-е «Асрар-е худи»* 1997, с. 96], и вообще создатели этой доктрины в своих сочинениях по суфизму «собрали все, какие только можно, мысли народов-политеистов» [Икбал 1977(1), с. 96, 109]. Более того, пусть критики неприязненно настроены по отношению к Западу и доказывают свою приверженность исламской ортодоксии, но если они настаивают на ценности *вахдат ал-вуджуд*, то их заблуждения придется трактовать как западничество, поскольку пантеизм западной философии и *вахдат ал-вуджуд* — одно и то же. «Хваджа-сахибу (т. е. Низами. — Н. П.) ведь неизвестно, что научной верой (*илми мазхаб*) Европы является пантеизм (*вадхат ал-вуджуд*), в защиту которого он выступает!» [Икбал 1977(1), с. 107].

Другими словами, защищаясь, Икбал довольно заметно начинает нападатель. В то же время ему приходится оправдываться, утверждая, что его критика Ибн ‘Араби носит скорее частный, чем общий характер. Например, поэт вспоминает, что в доме его отца специально собирались, чтобы изучать Ибн ‘Араби, его «Мекканские откровения» («Футухат ал-Маккийа») и «Геммы премудрости» («Фусус ал-хикам») — два основополагающих произведения Великого шейха. Сам будущий поэт приобщился к этим чтением с четырех лет, а впоследствии, выучив арабский язык, стал читать эти произведения в оригинале. Однако Икбал подчеркивает свое несогласие с Ибн ‘Араби в его толкованиях Корана (*та’вил*), считая, что мистическое отношение к Корану противоречит исламу [Икбал 1977(1), с. 274].

Экстатический ислам Ибн ‘Араби дает суфию неправильную этическую ориентацию, поскольку его цель — экстаз, «опьянение» (*сукр*) и «соединение» (*васл*), следовательно, и «привязывание» (*пайвастан*), тогда как ислам требует противоположных ориентиров поведения: «разлуку» (*фирак*), «трезвость» (*сахв*) и «обрывание связей» (*госастан*), что побуждает человека к деятельному, активному существованию [Икбал 1977(1), с. 103–105]. Но самое опасное — наличие в суфизме Ибн ‘Араби немусульманских эле-

ментов, составляющих основу его концепции, получающих дополнительное развитие в работах его последователя Абд ал-Карима Джили и школы Ибн 'Араби. Сначала Икбал выделяет два таких элемента, а потом и три [Икбал 1977(1), с. 104, 94]. Первый — *кидам арвах*, затем — *таназзулат сита* и, наконец, *вахдат ал-вуджуд*.

Кидам арвах — «пресуществующие души», концепция, по словам Икбала, заимствованная Ибн 'Араби у Платона. Икбал нигде не раскрывает значение этого термина, но, по-видимому, речь идет о домирных душах Платона⁹ и связанной с этим учением концепции постоянных сущностей или идеальных прототипов (*а'йан сабита*) в исламе, а кроме того, идеей духа как телесного и духовного элемента в человеке, живой силы, которую при творении вдыхают в человека (по одним представлениям — Бог, по другим — некое близкое Богу существо) [Ал-Газали 1980, с. 286]¹⁰.

Основной недостаток идеи о пресуществующих душах, по мнению Икбала, это вытекающая из нее концепция циркуляции (*сари ва джари*) Подателя истинной сущности (*затбари*) в вещах и людях¹¹ и на этом основании обожествление явлений феноменального мира. Икбал приводит в пример поклонение могилам, как известно, не приветствовавшееся Пророком, но, подобно некоторым другим культам, со временем закрепившееся в исламе. Однако мир феноменальный, «сотворенный» и населяющие его «творения Бога» не имеют права на преклонение или на обожествление. Преклонения достойна лишь Истинная сущность [Икбал 1977(1), с. 104].

Соответственно позиция неприятия мира и отказа от участия в мирских делах искажают назначение человека. Сказано: «*ла-тансу насбик фи-д-дунья*» — «не забывай о своем участии в делах мира». Более того, Аллах точно указал, что под участием подразумевается «*му'амила*»¹², та часть шариата, которая касается государственных дел. Поэтому в исламе не должно быть аскезы, монашества и отшельничества [Икбал 1977(1), с. 107; Икбал 1987, с. 186]¹³. Пассивность так же неприемлема в исламе, как и экстатически-визионерская практика на последней стадии постижения истины [Икбал 1977(1), с. 103] у Ибн 'Араби равноценная мистическому опьянению, или, что еще хуже, — состоянию забытья или сна¹⁴. Ведь уже говорилось о том, что истинный ислам — не что иное, как бодрствование (*бидари*) и призыв к активности.

Второй и третий «немусульманские элементы суфизма», отрицаемые Икбалом, суть шестеричная эманация (*таназзулат сита*), о которой пишет последователь Ибн 'Араби Джили (Джилани) в своей книге «Совершенный человек»¹⁵ (это описание эманации, по Икбалу, заимствовано Джили у Плотина), равно как и идея Ибн 'Араби о единстве сущего, или *вахдат-ал-вуджуд* [Икбал 1977(1), с. 107, 103, 97, 94].

Икбал утверждает даже, что *вахдат ал-вуджуд* имеет отношение к религии, а является философским умозрением, которое нарушает основные принципы ислама, касающиеся раздельности мира сотворенного и мира чистой сущности, и ведет к попытке «присоединиться» (*пайвастан*) к Богу. Согласно концепции *вахдат ал-вуджуд*, ради мистического единения суфий должен отбросить всё человеческое (*шахсийат*), присущее его натуре, чтобы познать «небытие в истине» (*фана фи-л-хакк*).

Понимание единства бога и его единственности — один из основных столпов ислама, именуемый *таухид*⁶. Таким образом, исповедуя «единство сущего», суфизм как бы не отклоняется от истинного ислама. Но, оказывается, это вовсе не так, поскольку, по мнению Икбала, произошла подмена понятий.

«Суть дела в том, что суфиям присуще глубоко ошибочное понимание концептов *таухид* и *вахдат ал-вуджуд*. Два эти термина отнюдь не представляют собой тавтологию, первый из них относится исключительно к области религиозного, а второй — к области философского знания. Семантическим антонимом слова *таухид* является не *касрат* (множество. — *Н. П.*), его антоним — *ширк* (придание Богу сотоварищей. — *Н. П.*). Антоним же *вахдат ал-вуджуд* — *касрат*» [Икбал 1977(1) с. 104; Икбал 1987, с. 184].

Нельзя отрицать, что суфизм стремится к единению с Абсолютом, но это единение является специфическим, требующим состояния мистического экстаза (*хал*), достижение которого предполагает «неисламское поведение» адепта (опьянение, привязывание, союз). Однако из этого следует, что для доказательства истинности догмата *таухид* требуются какие-то особые пути, не предусмотренные исламом, помимо тех, которые указывают рассудок и разум [Икбал 1977(1), с. 104–105; Икбал 1987, с. 185].

Другими словами, возникает соблазн заменить религию индивидуальным опытом. «По моему убеждению,— продолжает Икбал,— нельзя из каждого индивидуального духовного опыта делать выводы о пользе его для религии. Да и жизненный опыт подсказывает, что культивирование этого состояния приносит немалый вред и обществу, и индивидууму» [Икбал 1977(1), с. 105; Икбал 1987, с. 185].

В этих рассуждениях Икбала многое представляется натяжкой, например, то, что суфизм рассматривается только как философская концепция, тогда как он был еще и поведенческим учением, разрабатывавшим этику и нравственные основы религиозного совершенствования человека. За отказ от «мусульманских и шариатских законов» Икбал критикует также карматское (*قرمطی*) движение [Икбал 1977(1), с. 103] и настаивает на негативной оценке великого персидского поэта Хафиза с точки зрения исламского

законопослушания. Однако здесь мы этих вопросов касаться не будем, потому что первое имеет частный характер, а второе относится к критике текста поэмы, а не предисловия.

Несмотря на последовательность своей схемы, Икбал все же идет на некоторые отступления от нее и делает ряд оговорок, которые заставляют предположить: поэт почувствовал, что слишком эпатировал своим «Предисловием» общественное мнение авторитетных религиозных кругов Индии, к чему он, по-видимому, все же не стремился. Во всяком случае, в ответах критикам он сильно сбавляет первоначальный пафос отрицания суфизма, и его признания в симпатиях к суфизму и в любви к Ибн 'Араби, хотя и «испорченных неоплатонизмом» [Икбал 1977(1), с. 109], — тому свидетельство. Наконец, проповедуя трезвость и активность, он тем не менее признает и ценность мистических состояний (есть, кстати, свидетельства, что он и сам их практиковал).

Через два года после появления статей Икбал пишет Хваджа Хасану Низами: «Всем известно, что почти два года тому назад в своем ответе на возражения по поводу „Таинств личности“ я написал несколько статей о суфизме, целью которых было доказать: Коран не подтверждает идею *вахдат ал-вуджуд* о том, что Податель высшей божественной сути присущ (*айн*) каждой вещи, помимо того что в духовном плане путь исламского воспитания есть трезвость (*сахв*), а не опьянение (*сукр*). Меня удивляет, почему Вы и Ваши читатели из-за этих высказываний, пусть и противоречащих Вашим взглядам, считаете меня врагом суфизма?» [Икбал 1977(1), с. 276].

И в отношении Ибн 'Араби Икбал дает разъяснения такого же рода: «Я и теперь не настаиваю на своем мнении (относительно Ибн 'Араби. — *Н. П.*), поэтому был бы очень благодарен, если бы Вы любезно высказали свои суждения по этому вопросу. Тогда в свете Ваших указаний я еще раз перечитал бы „Фусус“ и „Футухат“ и внес должные коррективы в свои суждения», — пишет он Шаху Сулейману Пхальвари, видному суфию и богослову [Икбал 1977(1), с. 273–284].

Но наиболее «криминальным» местом «Предисловия», с точки зрения религиозных ортодоксов, оказалось рассуждение Икбала о ценности опыта западноевропейской науки и практики, и тут поэту пришлось туго. Разумеется, его высказывания были истолкованы как непозволительная пропаганда западного образа мысли. Об этом можно судить по тем высказываниям его критиков, которые он цитирует с целью опровержения. Так, один из наиболее ярых оппонентов Икбала, Хваджа Хасан Низами, видный теолог, суфий, хранитель мазара Амира Хосрова Дехлеви, пишет: «Я считаю абсолютно ошибочным то положение „Предисловия“, где говорится,

что жители Востока и мусульмане должны следовать европейским философам и изменить свои исконные взгляды». В другом месте своей критической статьи Низами выражается еще более резко: «Распевая касыды в честь европейских, особенно немецких и английских философов, он (т. е. Икбал. — Н. П.) предписывает народам Востока, и прежде всего мусульманам, пересмотреть свои древние традиции и озарить свои души и сердца светочем европейского образования» [Икбал 1977(1), с. 109].

Отвечая Хвадже Хасану Низами, Икбал выступает уже с новых позиций. В них отражаются те идеи, которые поэт обдумывает, готовясь к созданию нового маснави «Иносказания о самоотречении». Вкратце смысл его суждений таков: ислам давно предвидел и выразил все то, что может предложить позитивного современному мусульманину западная наука, западная мысль, социальный опыт Запада (см. более подробно [Пригарина 1978, с. 52]). Отбиваясь от нападков Хваджи, Икбал восклицает: «Где и когда я убеждал мусульман изменить своим религиозным убеждениям?! Может быть, когда я призывал пересмотреть философию неоплатонизма, которая распространена среди мусульман и, подавляюще действуя на их сердце, наносит им страшный нравственный ущерб?! Философия английских ученых имеет деловой, активный характер, а активность — это как раз то, что проповедовал ислам. Что было бы плохого, если бы мусульмане и другие жители Востока, чья философия покоится на созерцательности и самоуглублении, пересмотрели свои традиционные концепции в свете английской философии?!». И далее: «Суть-то в том, что новая европейская философия утверждает: насколько человек сумел отрешиться от вздора умозрений и суеверий, настолько он может приблизиться к божественной сути, на которой зиждется ислам. И, по моему убеждению, интеллектуальная история Европы решительно подтверждает истинность ислама» [Икбал 1977(1), с. 109]. Помимо этого Икбал допускает и некоторое «запугивание» своего ортодоксально-суфийского оппонента тем, что любой суфий, придерживающийся концепции *вахдат ал-вуджуд*, может быть обвинен в западничестве, поскольку *вахдат ал-вуджуд* и западный пантеизм — одно и то же, и оба являют собой ересь (*зиндикийат*).

Достаточно наивные в своем западничестве высказывания Икбала свидетельствуют о том, что прежде он хотя бы в такой форме соглашался признать превосходство какого-либо учения над учениями мусульманских школ, будь то философские концепции немусульманской Индии либо открытия западноевропейской науки. На самой заре творчества в своей первой статье «Доктрина абсолютного единства в представлении Абд ал-Карима Джилани» Икбал исходил из этой мысли: «Мы признаем пре-

восходство индусов в философской пронизательности, но это признание не должно обязательно привести к игнорированию интеллектуальной независимости мусульманских мыслителей» [Iqbal 1979, с. 2]. В этой же статье Икбал обращается к философской мысли индусов для подтверждения своих выкладок, а сама статья строится им по принципу отыскания параллелей и аналогий в учении Джили и западноевропейской новой философии.

«Предисловие» Икбала — самый яркий и, пожалуй, самый последний образец подобного свободомыслия и столь раскованного и безоглядного пренебрежения авторитетами, вызвавшего бурную дискуссию. Но очень скоро, уже в «Иносказаниях о самоотречении», Икбал решительно отказывается от этой позиции, противопоставив западной и индусской «мусульманскую логику». Его аргументация теперь базируется в первую очередь на идеях Корана и (в меньшей степени) на сунне. А через некоторое время и западную философию он начинает обсуждать в свете учения Корана и заветов пророка. Заметим еще: текст маснави, содержащий ряд весьма неортодоксальных идей и положений, на наш взгляд, давал меньше всего оснований именно для осуждения отношения Икбала к суфизму и Ибн 'Араби, поскольку основные идеи андалузского мистика были использованы Икбалом, как и его предшественниками Руми и Джами, для обоснования идеи «совершенного человека»¹⁷.

Последний источник, содержащий самооценку Икбала, касающуюся уже не „Предисловия“, а концепции *худи* в целом,— письмо поэта к Николсону, выдержки из которого опубликованы переводчиком во «Вступлении». Само «Вступление» состоит из следующих частей: преамбула, письмо Икбала, в котором подзаголовками выделено три части («Философская основа „Таинств личности“», «Эго и продолжение личности», «Воспитание эго») и небольшое заключение.

Вкратце изложим содержание письма Икбала. Прежде всего он дает более точную и менее метафоричную дефиницию *худи* (в английском тексте это слово приводится как «ego») по сравнению с «Предисловием» к поэме. То, что в «Предисловии» он называл точкой света, необъяснимым феноменом, скрепой разрозненных страниц человеческого естества, теперь выступает как «фундаментальный факт бытия» [Nicholson 1977, с. XVII].

Жизнь индивидуальна как опыт; индивидуальностью (хотя и на уникальнейшей) является и сам Бог. Вселенная представляет собой сообщество индивидуальностей. Созидание Вселенной еще не завершено, и люди, идущие от хаоса к космосу, способствуют ее совершенствованию. Человек — тот творец, который может внести порядок в хаос. Коран признает наличие творческих потенций у человека [Nicholson 1977, с. XVIII]. Но прежде

чем творить мир, человек должен создать самого себя. Путь к этому сотворению себя указан хадисом «Творите в себе атрибуты Бога» (*тахаллаку би ахлак аллах*) [Nicholson 1977, с. XIX]. Человек становится все более уникальным по мере того, как он приближается в своем совершенстве к самой уникальной Индивидуальности. Чем ближе человек к Богу, тем он совершеннее. (Однако он не исчезает в Боге, наоборот — вбирает в себя качества, присущие Богу). Он объемлет не только феноменальный мир, но объемлет своим эго и самого Бога в процессе созидания мира.

Идея личности, продолжает Икбал, дает нам эталон ценностей: она разрешает проблему добра и зла. Все, что укрепляет личность, — добро, все, что ослабляет, — зло. «Эго становится сильным любовью (*'ишк*), Любовь — слово, употребляемое в широком смысле и обозначающее желание поглотить объект любви, вобрать его в себя. Высшая ее форма — создание ценностей и идеалов и стремление их осуществить» [Nicholson 1977, с. XXV]. Просьба, домогательство ослабляют эго. Так что если мы хотим усилить эго, необходимо культивировать любовь.

«Во второй части поэмы, — пишет Икбал Николсону, — я коснулся общих принципов мусульманской этики и попытался выявить их значение в связи с идеей личности. В своем движении к уникальности эго проходит три ступени: а) повинование закону, б) самоконтроль, который является высшей формой самосознания эго, и в) наместничество Бога» [Nicholson 1977, с. XXII]. Затем Икбал раскрывает значение последнего этапа, создавая поистине гимн «совершенному человеку» — цели творения. «Божественное наместничество (*нийабат-е илахи*) есть третья и последняя ступень развития человека на земле. Наиб (наместник) является наиболее совершенной самостью и целью человечества, Он — вершина жизни и физически, и интеллектуально; в Нем обретает гармонию та жизнь духа, которая у нас находится в постоянном разладе. Высшая сила в Нем соединена с высшим знанием. В Его жизни мысль и деяние, инстинкт и разум сливаются с наиболее совершенной самостью и целью человечества, и все мучительные коллизии эволюции оправданны благодаря тому, что в конце концов появляется Он. Он истинный предводитель человечества, его царство — царство Божье на земле. Благодаря богатству своей природы Он расточает вокруг себя жизненную силу, одаряя ею других, делая их все ближе и ближе к себе. Чем более мы эволюционируем, тем быстрее приближаемся к Нему. Приближаясь к Нему, мы возводим самих себя по ступеням жизни. Развитие человечества, как умственное, так и физическое, — условие, предшествующее Его появлению. В настоящее время это просто идеал, но развитие человечества ведет к созданию такой идеальной расы людей,

которая будет состоять из более или менее уникальных индивидуальностей, и они могут стать надлежащими родителями для человечества. Таким образом, царство Божье на земле означает демократию более или менее уникальных индивидуумов, во главе которых стоит индивидуальность, самая уникальная из всех возможных на Земле. У Ницше есть мимолетный образ этой идеальной расы, но атеизм и аристократические предрассудки обесценили его концепцию» [Nicholson 1977, с. XXVII–XXIX].

Оценивая замысел, идейные истоки поэмы и концепцию личности Икбала, а также его саморефлексию, Николсон подчеркивает, что основную роль Икбал отводит чувству. «Тогда как индусские философы объясняли доктрину единства бытия, адресуясь к рассудку, Икбал, подобно персидским поэтам, избирает более опасный курс, он делает своей мишенью сердце» [Nicholson 1977, с. VIII]. Этой аллюзией на «Предисловие к „Таинствам личности“» Николсон не без некоторой иронии напоминает Икбалу его критику персидских поэтов, в то время как в концепции самого Икбала чувству (сердцу) отводится основная роль! Но, описывая модель Икбала, Николсон не ограничивается первым маснави; он приводит перечень ряда тем из второго маснави (критика Макиавелли, мусульманское братство с центром в Каабе и ряд других).

На основании этого обобщения Николсон делает вывод, касающийся обоих маснави. Между тем следовало бы дифференцировать эти суждения, поскольку два произведения имеют разные установки. Так, слова Николсона: «И раньше раздавались призывы „Назад, к Корану!“», но отклики на них были обескураживающими» справедливы, в основном, для второго маснави. Напротив, высказывание «На этот раз он (призыв. — *Н. П.*) подкреплен революционной силой западной философии, которая, как верит и надеется Икбал, оживит движение и обеспечит его триумф» [Nicholson 1977, с. XII] справедливо лишь по отношению к первому. «Икбал глубоко почерпнул из европейской философии,— продолжает Николсон,— его собственная философия обязана многим Ницше и Бергсону, а поэзия Икбала часто напоминает поэзию Шелли» [Nicholson 1977, с. X].

«Вступление» Николсона завершается высокой оценкой маснави, и в частности утверждением, что поэма вызвала бурю восторга у молодого поколения индийских мусульман [Nicholson 1977, с. XXX]. Николсон резонно замечает, что идеи Икбала нельзя считать типичными для какой-то определенной группы его единоверцев. Взгляды поэта отражают радикальные изменения в сознании мусульман, и их существование не может быть умалено тем фактом, что вряд ли они могут иметь важное значение в жизни общества в обозримое время [Nicholson 1977, с. XXX].

Как мы видим, приведенные Николсоном письма Икбала имеют мало общего с «Предисловием» к маснави. Интересно, что в рассуждениях Икбала об обретении статуса «совершенного человека» явно просматривается... суфийская схема «постижения истины» с ее трехступенным переходом от уровня *шариат* (правильное поведение мусульманина вообще) к *тарикат* (правильное поведение суфия, вставшего на путь познания) и *хакикат* (обретение истины). В целом сходство учения Икбала с суфийскими доктринами несомненно. И не удивительно, что он был так раздосадован претензиями к себе суфиев. Более того, имеются свидетельства о том, что современные суфии Индостана восприняли учение Икбала и сами «поглотили» его¹⁸.

Что касается «Вступления» Николсона, то хотелось бы отметить некоторые примечательные детали. Прежде всего странным кажется тот факт, что Николсон никак не обмолвился о «Предисловии» Икбала, хотя в тексте имеются прямые свидетельства знакомства с ним переводчика и автора «Вступления».

Рассуждения Николсона о том, что Икбал уповает на силу западной философии, также никак не вытекают из чего-либо иного, кроме «Предисловия», поскольку один только текст поэмы не дает оснований для подобного вывода. Характерно, что к тому времени, когда издавался перевод, сам Икбал стал высказываться о роли западной философии чрезвычайно осторожно.

Представляется, что у Николсона чересчур прямолинейно проведена мысль о зависимости философии Икбала от Ницше. Этому противоречит не только смысл приведенных во «Вступлении» цитат из самого Икбала о «совершенном человеке», но и апелляция поэта в этом вопросе к исламской традиции. В «Прозаической мысли Икбала» опубликован ответ поэта английским критикам маснави «Таинства личности», выступившим после публикации перевода. В этом ответе Икбал возражает против того, чтобы его трактовали лишь в качестве «восточного Ницше», он утверждает также, что обратился к идее «совершенного человека» еще тогда, когда ему не было известно о существовании Ницше [Икбал 1977(1), с. 259]¹⁹.

Одновременное упоминание обеих поэм, а также рассуждение Николсона о причинах обращения Икбала к персидскому языку как посреднику в общении не только с индийскими, но и со всеми другими персоязычными мусульманами, по-видимому, не случайно. Вполне вероятно, что подобное стремление переводчика представить Икбала как носителя идей мусульманского национализма, объяснимо с позиций, занимаемых английскими исламоведами в связи с кризисом мусульманского мира в те времена, в частности, с ростом халифатского движения²⁰.

В заключение отметим, что маснави «Таинства личности» встретило не только критику, перипетиям которой посвящена данная статья, в Индии оно нашло и своих почитателей. Вторая поэма — «Иносказания о самоотречении» была воспринята тем не менее с бóльшим пониманием, да и написана она была с бóльшим вниманием автора к психологии своих читателей. Впрочем, с художественной точки зрения, вторая поэма уступает первой, она менее поэтична и занимательна, более насыщена теоретическими построениями (см. более подробно [Пригарина 1978, с. 16]).

Таким образом, можно выделить несколько этапов в переходе Икбала от просветительских позиций к философии «мусульманского национализма» (воплощенного в «Иносказаниях о самоотречении»). Во время этого перехода поэт вынужден был окончательно изменить «западническим» идеалам и либерализму по отношению к духовным ценностям других религий. Ему надо было найти общий язык с адресатом своих маснави, выработать язык «мусульманской логики», пригодный для тех модернистских замыслов, которые обуревали его. Надо отметить, что, несмотря на определенные потери на этом пути, Икбал как поэт и мыслитель в конечном счете выиграл от того, что был поставлен в более жесткие условия общения со своей аудиторией. Об этом свидетельствует зрелая поэзия Икбала 20-х годов. Нам же хотелось осветить малоизвестные обстоятельства литературной жизни и творчества Икбала в промежутке между 1915–1920 гг.

Мухаммад Икбал. ПРЕДИСЛОВИЕ К ПОЭМЕ «ТАИНСТВА ЛИЧНОСТИ»

Что представляет собой это единство духовного или та светлая точка сознания, которая освещает все человеческое мышление, эмоции и страсти, это исполненное тайн явление, служащее скрепой разрозненных и ничем не ограниченных свойств человеческой природы, это *худи, ана* или «я», что манифестирует себя в поступках и сокровенно по своей сути, что само, будучи творцом всего, что видит глаз, в силу своей утонченности, не может вынести неблагоприятного взгляда своего творения. Является ли *худи* непреходящей реальностью, или жизнь только временно, только для достижения своих сиюминутных целей проявила себя в форме этой иллюзии или утешительной лжи?

С точки зрения морали, от решения этой чрезвычайно важной проблемы зависит образ действия и людей и целых народов, и по этой причине во всем мире нет такого народа, чьи ученые и мыслители не ломали бы головы, как в том или ином виде получить ответ на подобный

вопрос. Однако ответ зависит не столько от интеллектуальных возможностей человека и общества, сколько от природных наклонностей. Философски настроенные народы Востока склонились в большей степени к мысли, что человеческое «я» — не что иное, как обман воображения, и что освобождение человека из этой ловушки именуется спасением. Внутренний императив народов Запада привел их к выводам, которые требовала их деятельная природа.

Для сознания и чувств индусов характерно удивительное смешение практичности и умозрительности. Их проницательные мудрецы самым тщательным образом обсудили проблему активности и в конце концов пришли к выводу, что пресловутая непрерывность существования «я» человека, которая является корнем всех зол и страданий, связана с деянием. Другими словами, по их мнению, наличные качества и потребности человеческого «я» суть неизбежные следствия его образа действий в прошлом, и до тех пор, пока закон действия остается в силе, из него будут вытекать те же самые следствия.

Когда известный немецкий поэт XIX в. Гёте устами своего героя Фауста вместо «слова» в первой фразе Евангелия от Иоанна («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог») произносит «деяние», он проницательно подмечает именно ту тонкость, которую за века до этого увидели индусские мыслители. Остается только изумляться тому, как они решили проблему абсолютной власти предопределения и человеческой свободы, или, говоря другими словами, свободы воли и предопределения. С философской точки зрения они, несомненно, заслуживают самого высокого одобрения как новаторы, и прежде всего за то, что они с нравственным мужеством приняли также все философские последствия, которые вытекают из этой предпосылки. Словом, если суть человеческого «я» обусловлена поступком, то единственный способ освободиться от диктата своего «я» состоит в отказе от деяния. Такой вывод был чреват многими опасностями и для общества, и для индивида. Требовался смелый ум реформатора, чтобы разъяснить истинный смысл отказа от деяния.

В истории человеческой мысли имя Шри Кришны будет всегда произноситься с почтением благодаря тому, что этот великий деятель в чрезвычайно привлекательной форме подверг критике философскую традицию своего народа и открыл простую истину: смысл понятия «отказ от деяния» состоит не в полном отказе от какого бы то ни было действия, так как действие — требование природы, и именно оно утверждает жизнь, а «отказ от деяния» означает, что не следует зависеть ни от деяния, ни от его результатов.

По той же дороге после Кришны пошел и Рамануджа, однако, к сожалению, та невеста смысла²¹, совлечь завесу с которой хотели Кришна и Рамануджа, была окутана новыми завесами из-за чар логики Шанкары, отчего народ Кришны лишился плодов его новаторства.

Распространение ислама в Западной Азии также дало мощный импульс активности. В исламе «ана» (т.е. «я») трактуется как сотворенное бытие, способное обрести бессмертие благодаря деянию. Однако в отношении проблемы «ана» интеллектуальная история мусульман и индусов обнаруживает удивительное сходство. Оно заключается в том, что точка зрения, с которой Шри Кришна интерпретировал Гиту, оказывается аналогичной подходу Ибн 'Араби к комментированию Корана, оказавшему большое влияние на интеллектуальную жизнь и духовный мир мусульман.

Образованность и мудрость Великого шейха, масштаб его личности способствовали тому, что концепция *вахдат ал-вуджуд*, которую он неустанно пропагандировал, сделалась неотъемлемым элементом мусульманской мысли. Его влияние в значительной мере испытали Аухад ад-Дин Кирмани и Фахр ад-Дин Ираки. Постепенно, к концу XIV столетия все персидские поэты подпали под воздействие этой концепции. Разве могли изысканные и избалованные иранцы вынести каторжный интеллектуальный труд, необходимый для перехода от части к целому? Они просто перепрыгнули через трудно преодолимую пропасть между частью и целым, и с помощью воображения без всяких обиняков засвидетельствовали «кровь солнца» в «жилах светильника», «блеск Синая» в «искре, таящейся в камне». Словом, если индусские мудрецы, размышляя о единстве бытия, взяли в союзники разум, то персидские поэты вступили на очень опасный путь — для проповеди этой концепции они избрали мишенью сердце. И поскольку результаты их изощренных изысков стали достоянием толпы, почти все исламские народы были обречены на потерю интереса к деятельности. Против этой всеобъемлющей мешанины в исламской мысли, пожалуй, первым из мусульманских философов поднял голос Ибн Таймийя (*да будет он благословен!*) и из мыслителей — Вахид Махмуд. К сожалению, сочинения Вахида Махмуда сейчас недоступны. Мулла Мухсин Фани Кашмири²² в своей книге «Введение в религиоведение» (*Дабистан-е мазахиб* букв. — «Начальная школа религий». — Н. П.) вскользь упоминает об этом ученом, однако даже такое упоминание дает достаточное представление о его взглядах.

Со временем железная логика Ибн Таймийи оказала определенное воздействие на ситуацию, однако, спору нет, никакое сухое умозрение не может состязаться с притягательностью поэзии.

Один из поэтов, Шейх Али Хазин, заявил: «Суфизм хорош для того, чтобы писать стихи», чем показал, хорошее понимание сути дела. И тем не менее, его стихи свидетельствуют о незащитности перед воздействием окружающей его действительности. Да разве могла бы мусульманская мысль Индии того времени сохранить вкус к практической деятельности?!

Мирза Бедиль так ценил состояние покоя, что ему претило даже лишнее движение век:

نزکتها است در آغوش میناخانه حیرت مژه بر هم مزن تا نشکنی رنگ تماشا را

Что за хрупкие [вещи] в объятьях этого стеклянного дворца оцепенения!
[Ненароком] не мигни, чтобы не навредить блеску зрелища.

А покойный Амир Минаи учил:

دیکھ جو کوچھ سامنے آ جائے منہ سے کوچھ نہ بل آنکھ آیینہ کی پیدا کر دہن تصویر کا

Смотри, не обмолвись о том, что ты видишь.

Обрети глаз-зеркало, а рот [молчаливый, как] картина.

Благодаря практической деятельности народы Запада возвысились над другими, в силу чего их литература и мысль оказались лучшим руководством в постижении тайн жизни для народов Востока. Несмотря на то что начала новой европейской философии заложены голландским евреем (Спинозой. — *Н. П.*) на базе пантеистической концепции, в натуре западных народов все же взяла верх активность.

Талисман пантеизма, хотя и снабженный математическими доказательствами, не мог долго сохранять прежнюю силу. Германия первой заговорила о ценности индивидуального «я», и постепенно западная философия, особенно английские мыслители, вооруженные стремлением к активности, избавились от заклятья пантеизма. Так же как для восприятия цвета, запаха и прочего существуют особые чувства, человек обладает еще одним чувством, которое можно было бы назвать чувством реальности, и от того, правильно ли мы понимаем его суть и поверяем ли ее практикой, зависит наша жизнь. Однако много ли среди нас тех, кто руководствуется чувством, которое я определил как чувство реальности? Реальность рождается в самых таинственных глубинах мироздания, и так будет вечно. Но кто до Бэкона знал, что актуальная действительность, на которую погруженные в умозрения философы смотрят сверху вниз, таит в себе сокровища истины и познания? Преимущество англичан перед другими народами — поистине в их чрезвычайной деловитости, сильно развитом чувстве реальности по сравнению с остальными народами мира. Возможно, поэтому до сих пор

на английской почве не прижилась ни одна чисто теоретическая философская система, прошедшая испытание ярким светом реальности. Нет сомнений в том, что труды английских ученых занимают особое место в научной литературе, и они заслуживают того, чтобы восточные разум и сердце сумели обогатиться ими и затем пересмотреть собственные философские традиции.

Таков краткий обзор истории того вопроса, который послужил темой данного поэтического произведения. Я освободил эту сложную проблему от философских доказательств и постарался придать ей характер свободной фантазии, чтобы легче было её понять. Предисловие не преследует цели истолкования поэмы. Задача его — только указать дорогу тем людям, которым знакомы сложности этой непознаваемой действительности. Надеюсь, сказанное выше в какой-то степени проясняет её смысл. Нет нужды говорить о поэтической стороне этих стихов. Поэтическое воображение — лишь средство привлечь внимание к истине, суть которой в том, что наслаждение жизнью соотносится с индивидуальным опытом человеческой личности и зависит от устойчивости, прочности и продолжительности ее существования. Это положение служит прологом к пониманию проблемы существования «я» после смерти.

Да, ведь нужно объяснить читателям значение слова *худи*. Это слово употребляется здесь не в значении «гордыня», как это обычно принято в языке урду. Его значение — не что иное, как самоутверждение личности или её истинная сущность (в производном слове *би-худи* есть подобная семантика); очевидно, в таком значении употребляет слово *худи* и Мухсин Таасир:

غریق قلزم وحدت دم از خودی نزنند بود محال کشیدن میان آب نفس

Погрузившийся в Океан единства не твердит о своем «я» (*худи*).

Да и невозможно сделать вдох, находясь под водой.

1. Для данной статьи использовано второе издание перевода в пакистанской перепечатке [Iqbal 1977(3)].
2. Буквально его название — «Прозаическая мысль Икбала».
3. «Ни в персидском, ни в урду слово *худи* не имело иного значения, кроме умалительного «эгоизм», «гордыня», «важничанье»» (см. [Икбал 1977(1) с. 90]).
4. Полностью текст «Предисловия» см. ниже.
5. Икбал имеет в виду следующие строки из «Фауста» Гёте:

Написано: «Вначале было слово» —
И вот уже препятствие готово.
Я слово не могу так высоко ценить,
Да, в переводе текст я должен изменить.
Когда мне верно чувство подсказало,
Я напишу, что Мысль всему начало.
Стой, не спеши, чтоб первая строка
От истины была недалеко!
Ведь мысль творить и действовать не может!
Не сила ли начало всех начал?
Пишу, — и вновь я колебаться стал;
И вновь сомненье душу мне тревожит.
Но свет блеснул,— и выход вижу я:
В Деянии начало бытия.

Перевод Н. Холодковского [Гёте 1947, с. 92–93].

Комментируя этот отрывок, Н. Н. Вильям-Вильмонт пишет: «Гёте приводит здесь начало первого стиха Евангелия от Иоанна; Гердер, комментируя этот евангелический текст и греческий богословско-философский термин „логос“ (слово), пишет в своих комментариях к Новому завету: „Слово! Но немецкое ‘слово’ не передает того, что выражает это древнее понятие... слово! смысл! воля! дело! деятельная любовь!“ Гёте в соответствии со своим пониманием бытия исторического и природного предпочитает всем этим определениям ... понятие „дело“» [Гёте 1947, с. 563]. В мусульманской традиции понятию «логос» соответствует *нур мухаммадийя* (свет Мухаммада) — словосочетание, имеющее несколько иной спектр значений, нежели приводимый Гердером. В философско-поэтической системе Икбала понятие деяния — *‘амал* играет роль термина, включающего в себя часть указанных Гердером значений: воля, дело, деятельная любовь. Но Икбал также отчетливо противопоставляет деяние (как поступок, принятие решения, принятие на себя ответственности) не-деянию. Так, он пишет: «Если тебе удастся какое-нибудь необычное дело, // Будь это грех, оно все равно дозволено» (Цит. по [ТМИ 1982, с. 155]).

б. Имеется в виду Гита-бхашья — комментарий Шанкары (788–820), один из наиболее авторитетных и древнейших комментариев на «Бхагавадгиту». В. С. Семенов отмечает: «Эта работа считалась главным авторитетом в экзегетике Гиты; затем в ней был обнаружен ряд натянутых и спорных толкований (особенно в области учения Гиты о действии), и теперь большинство специалистов отдают предпочтение Бхашье Рамануджи» [Семенов 1985, с. 18]. Гита-бхашья Рамануджи, как указывает В. С. Семенов, по мнению многих специалистов, является комментарием, наиболее близким к духу Гиты [Семенов 1985, с. 23, с. 103 и далее].

Как известно из «Махабхараты», перед сражением, затеянным древнеиндийскими легендарными кланами Пандавов и Кауров, появляется Кришна, который излагает этическое учение, составляющее суть «Бхагавадгиты», священной книги индусов. Это произведение всегда, во все века было объектом преклонения, и в новое время, оставаясь сакральной книгой, Гита продолжала служить источником идей и вдохновения

для многих деятелей национально-освободительного движения. Но все же, как правило, это были деятели, ориентировавшие свою аргументацию на индусскую аудиторию. Икбал высоко ценил это произведение. В сборнике «Сигнал к отправке каравана» помещен бейт, в котором говорится: «Это знамение снизошло на меня из Евангелия: // В Гите ведь содержится Коран, а в Коране — Гита». Тем не менее обращение Икбала к Гите не имеет систематического характера. В «Предисловии» Икбал подразумевает гл. IV, стихи 14–20 Гиты. Приведем их в переводе В. С. Семенцова:

«Меня действия не пьтнают: ведь плодов от них я не жажду; кто таким меня видит, Партха, тот цепями действий не скован. // Свои действия так совершали мудрецы ради освобожденья; древних муни имея примером, совершай свои действия, Партха. // Что есть действие, что есть недействие?. Даже мудрые здесь в сомненье. Я тебе возведу знанье действий: Знаньем этим свой грех одолеешь. // Размышляй же о смысле действия! Также в суть многодействия вникни, Размышляй и о смысле недействия! Сущность действий исполнена тайны. // Кто в недействии видит действие, кто в недействии действие видит — среди людей тот поистине мудрый, предписанья исполнивший йогин. // Кто без помыслов, Партха, без страсти все свои начинанья свершает, кто все действия сжег огнем знанья — того мнят пробужденные мудрым. // Не привязан к плодам всех действий, бесприютный, всегда довольный, хоть он в действии пребывает, ничего он не делает, Партха» [Семенцов 1985, с. 164]. См. также перевод Смирнова [Бхагавадгита 1956, с. 98]. По словам Смирнова, в комментарии Шанкарачарьи говорится не о выполнении действий, а об отказе от них человека [Бхагавадгита 1956, с. 289].

7. «Геммы премудрости» (*Фусус ал-Хикам*). См. [Schimmel 1978 и указ. там литературу].
8. Статьи эти таковы: «„Таинства личности“ и суфизм» (рус. пер. см. [Икбал 1987]); «Ответ на возражения по поводу Предисловия к „Таинствам личности“» (рус. пер. см. [Икбал 1987]); «Секрет „Таинств личности“» (рус. пер. [Икбал 1987]); «Суфизм «вуджудийа»»; «Наука о внешнем и наука о внутреннем»; помимо этого в нашей статье цитируется письмо к английским критикам в переводе на урду — «Философия активности» (английский оригинал, к сожалению, недоступен), а также письма, не публиковавшиеся в прессе, обращенные к различным оппонентам Икбала. С полемикой против Икбала выступили Хваджа Хасан Низами, Зауки-шах, Акбар Аллахбади, Хан Бахадур, Музаффар Ахмад-Сахиб Пирзада (Фазли), Мулк Мухаммад Кашмири, Хафиз Мухаммад Ислам Джорджпури, а также критики под псевдонимами: Кашшаф (Раскрывающий тайны), Наккад (Ценитель), Эк мусулман (Один мусульманин), Муслим Фаласуф (Мусульманский философ) и др. [Икбал 1977(1)].
9. Платон и Пифагор «предполагали, что души всех отдельных лиц, какие были, есть и будут, суть жительницы мира духовного или ноуменального, число их определенное, всегда одно и то же, не увеличивается, не уменьшается... Теорию о до-мирном существовании душ Платон основывал на теории идей, которые приписывал душе как нечто предметное, полученное ей в мире духовном, и которые возбуждаются в ней через припоминание» [Платон 1863, с. 80, примеч.]. «Душа в до-мирном своем бытии созерцала все вещи в идеях; и теперь, в мире явлений предметы своими свойствами только возбуждают в ней эти идеальные прототипы» [Платон 1863, с. 83, примеч.].

10. «Кажется, ал-Халладж говорил о вливании Бога в человека, т. е. как будто бы он и Бог — одно и то же, подобно тому, как некто из христиан говорил о слиянии божественной и человеческой природы, как сливается вода с вином...» — пишет Ал-Ахмад Амин (цит. по [Ал-Газали 1980, с. 286]). Ср. также Ибн Туфейль: «И приобщилась тогда к нему душа, исшедшая от Бога, и так крепко прикрепились к нему, что ее невозможно было отделить от него ни чувству, ни разуму. Ибо эта душа, как известно, вечно изливается от Господа Великого и славного и подобна свету солнца, вечно изливающимся на мир...» [Ибн Туфейль 1978, с. 49].

11. Имеется в виду также концепция *хулл* — это слово В. Наумкин переводит как «вливание» Бога в человека. У ранних суфиев, по словам В. Наумкина, «идея вливания не отрицается антиномия двух природ человека, двух видов бытия, что отличает ее от концепции единого бытия в системах позднего суфизма, например, Ибн Фариды и Ибн 'Араби» (см. [Ал-Газали 1980, с. 286]). Концепция *хулл* связана с доктриной карматов, которую Икбал критикует в рассматриваемых статьях.

12. Слово *му'амала* — производное от арабского глагола *'амала* — делать, действовать. От этого же глагола происходит слово *'амал* — деяние, поступок. Таким образом, Икбал еще раз подчеркивает связь концепции деяния (*'амал*) с предназначением человека в исламе.

13. Не предусмотренные учением ислама аскетизм и отшельничество возникли в нем под влиянием различных факторов, в частности, как считает Икбал, благодаря контактам раннего ислама с буддизмом. Более того, они превратились в суфизме, по словам И. Гольдциера, в «основную добродетель ислама» (цит. по [Ал-Газали 1980, с. 295]).

14. Икбал чутко улавливает статичность самого акта единения суфия с Абсолютом у Ибн 'Араби: «Здесь (у Ибн 'Араби. — *Н. П.*) единение с Богом трактуется не в том смысле, что суфий становится одним целым с Богом, но в этом акте как бы реализуется уже существующий факт, что мистик является единым целым с Богом» (подчеркнуто мной. — *Н. П.*) [Arberry 1950, с. 100].

15. По-видимому, Икбал имеет в виду не количество степеней деградации или нисхождения (*таназзулат*) божественной сущности, которых у Ибн 'Араби — 28 (у других авторов встречаются и иные цифры) [Schimmel 1978, с. 270]), а шесть уровней манифестации, последним из них является «совершенный человек», объемлющий все уровни, как самый совершенный локус манифестации имени Аллах (см. об этом [Chittick 1979, с. 147]).

16. «В подобных теориях („совершенного человека“. — *Н. П.*) центральный концепт как суфизма, так и ислама в целом — *таухид* в конкретном случае понимается как уничтожение незнания нашей сущностной и неизменной тождественности с единственно Реальным», — пишет французский ученый Леон Шайя (цит. по [Schimmel 1978, с. 282]).

17. Три основных аспекта «совершенного человека», которые рассматриваются в главе о «божественном наместничестве» человека; это «совершенный человек» как локус манифестации имени Аллах, как цель творения и как наместник Бога на земле [Chittick 1979, с. 142].

18. Подобный образец представляет собой, например, книга Хваджа Абдур-Рашида «Познание души, или тайны суфизма», в которой для описания «тайн суфизма» используется концепция Икбала [Абдур Рашид 1962].

19. В работе «Философия активности» Икбал писал, отвечая английским критикам: «Он (т. е. критик. — *Н. П.*) не мог правильно понять мои суждения о совершенном человеке. По этой-то причине он сделал ошибочный вывод о том, что мой „инсан-е камил“ и сверхчеловек немецкого мыслителя (т. е. Ницше. — *Н. П.*) — одно и то же. Примерно двадцать лет назад я написал статью о суфийских концепциях „совершенного человека“. В то время я не только не имел ни малейшего представления о концепциях Ницше, но и в глаза не видел тех десятков работ о нем, которые прочитал позже. Статья была напечатана в „Индиан антиквари“, а когда в 1908 г. я издал книгу по иранскому религиозному сознанию („Развитие метафизики в Персии“. — *Н. П.*), то включил туда эту статью» [Икбал 1977(1) с. 259].

20. Халифатистское движение в Индии (1919–1924) — национально-освободительное движение, происходившее частично под лозунгом восстановления Османского халифата. В нем участвовали не только мусульмане Индии, но и индусские массы.

21. «Невеста смысла» — поэтическая метафора, передающая новизну и непознанность сути; познание истины сопряжено с «совлечением завес» (ср. название суфийского трактата Худжвири *Кашф ал-махджуб* букв. «Раскрытие скрытого за завесой») и, соответственно, с проникновением в суть.

22. Об авторстве «Дабистан» см. статью «Галиб и Сармад» в наст. сборнике, примеч. 8.

ГАЛИБ И ИКБАЛ. ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ СТИЛЕЙ

Поэзия Индо-Пакистанского субконтинента на урду и персидском языках в XIX веке и первой половине XX столетия сохраняла многие черты средневековой классической литературы, и разница между двумя поэтами — Галибом (1799–1868) и Икбалом (1877–1938), представлявшими каждый свое время, в общем, не бросается в глаза и обнаруживает себя не в форме и стиле, и даже не в лексике. И Галиб, и Икбал практически используют одни и те же жанровые формы (газели, маснави и т. д.) и фигуры поэтики, соблюдают одни и те же требования риторики, обращаются к одним и тем же поэтическим мотивам, поэтому задача сравнения стилистики двух поэтов не так проста, как может показаться на первый взгляд, и сходство здесь установить гораздо легче, чем различие.

Начнем со сравнения бейтов, в которых фигурируют мотылек и свеча — излюбленные персонажи как урду, так и персидской поэзии. Для анализа взято 30 бейтов Галиба и 26 — Икбала¹. Сначала значащие слова всех отобранных бейтов были выписаны подряд (исключены вспомогательные глаголы, союзы, предлоги и послелого), а затем распределены по синонимическим группам — например, все слова, имеющие значение «любовь», «светильник», «пир» и т. д.

У Галиба оказалось около 170, а у Икбала — всего около 100 значимых слов; такую разницу можно отчасти объяснить тем, что у Галиба, особенно в персидской газели, более длинная строка. У Галиба мы выделили около 40 групп как синонимических, так и единичных словоупотреблений, а у Икбала — всего около 15. Мы отметили также повторяемость лексики. У Галиба она составила примерно 1:3, у Икбала 1:2. Основной упор при повторении слов падает у Галиба на мотивообразующие слова: мотылек — 9, свеча — 17, могила — 6, роза — 5; остальные слова повторяются один, реже — два раза. У Икбала более равномерная повторяемость: свеча — 8, мотылек — 8, горение — 6, жжение — 6, *таваф* (обряд хожде-

ния вокруг предмета преклонения) — 5, и 8 слов — группа философских терминов, которой у Галиба в рассмотренных нами бейтах не оказалось. В других случаях повторения встречаются два-три раза.

Для нас этот небольшой подсчет подтверждает некоторые предварительные наблюдения. У Икбала — ограниченное число лексических формул (15 групп), заметная группа философской терминологии (8 терминов), частое повторение (т. е. большее однообразие) лексики. Что касается Галиба, разнообразие лексических групп свидетельствует, как представляется, о большой поэтической свободе и широте ассоциаций этого поэта.

Сравним использование мотивов «мотылек» и «свеча» в бейте Галиба и Икбала в их связи с другими мотивами. Сопоставление двух мотивов допускает больший произвол, чем набор лексики и противопоставление терминов, и всецело зависит от литературных вкусов и широты ассоциаций автора, от целей его высказывания.

По-видимому, именно на уровне сопоставления и пересечения мотивов и возникает образ в бейте, именно здесь строится образная система данного поэта. При этом снова выявляется определенная закономерность в склонности автора к тому или иному кругу образов (что выражается в предпочтении одного ряда мотивов и параллелей к ним другому). В этом случае предсказать что-либо гораздо труднее, ибо ход ассоциаций поэта должен быть неожиданным и парадоксальным. Но в параллелизме мотивов есть элемент более высокой повторяемости, чем, например, в повторяемости образов у поэтов западной школы². В поэзии Галиба пара «мотылек — свеча» часто сцепляется с парой «соловей — роза», где сопоставляются мотылек и соловей, свеча и роза. В дальнейшем могут быть использованы лишь левые или правые стороны обеих оппозиций, но и при этом в них дает себя знать «остаточный магнетизм» мотива в целом, объясняющий, в частности, закономерность появления параллели.

Для Галиба вполне закономерно появление в бейте сопоставления «мотылек — соловей», а также противопоставления «мотылек — саламандра». Последнее возникает из оппозиций (1) «мотылек — свеча (пламя)» и (2) «саламандра — огонь (пламя)» и указывает (1) на горение в огне любви, (2) на неспособность к горению (по поверью, саламандра не горит в огне). У Икбала же более закономерны параллели: (1) «мотылек — свеча (огонь)», (2) «светлячок — огонь», где мотылек символизирует бессмысленное, с точки зрения Икбала, горение, в котором исчезает личность, а светлячок — свечение заимствованным светом.

В доказательство того, что здесь проявляется личный вкус и мировоззрение самого автора, сошлемся на Бедию, для которого тот же светлячок был символом света, зависящего от ночи, т. е. заимствованного.

В 30 примерах из Галиба распределение оппозиций по частоте такое: «мотылек — свеча» — 6 раз (один раз вместо свечи — светильник); «свеча — роза» — 6, «мотылек — соловей» — 3, «мотылек — саламандра» — 2, «свеча — ветер» — 2, «свеча — весна» — 3; как мы видим, сравнительно регулярны 6 циклов на 22 употребления. Остальные случаи однократны. У Икбала пересечение мотивов иное: у него мы встречаемся с меньшим кругом сцеплений, чем у Галиба. В поэзии Икбала свеча обычно символ прекрасного. Отсюда часто — свеча жизни, свеча науки, свеча — Бог — личность (*худи*), т. е. свеча личности³. Но имеются также и чисто традиционные образы, когда горение в огне свечи равноценно пути постижения мистической истины.

У Галиба упоминание свечи не обязательно несет позитивные коннотации. Например, в газели с редифом «свеча» говорится о коварстве свечи, а блеск ночной свечи сравнивается с блеском разряженных кумиров и т. д. При чтении этой газели возникает аналогия с образом «жестокой возлюбленной» в средневековой западноевропейской лирике, тем более что и на самом деле у Галиба возлюбленная — «палач», «убийца», «мучитель».

Частая у Галиба тема погасшей свечи, свечи могильника встречается и у Икбала, особенно в ранней его поэзии на урду, где он явно находится под влиянием Галиба; в персидской же поэзии даже агрессивности свечи («Свеча атаковала мотылька моего „я“»⁴) дается положительное истолкование как активности самого предмета поклонения или человекоискательства Бога.

Можно признать, что концептуально оппозиция мотивов «мотылек — свеча» не так существенна для Галиба, как для Икбала, хотя даже этот краткий разбор показывает, что Галиб пользуется им широко и свободно, а Икбал — более строго, ограниченно и целеустремленно. При этом Галиб чрезвычайно конкретен в соблюдении деталей, сопутствующих событиям, о которых он говорит в своих стихах. У Икбала обычно ситуация крайне абстрактна — мотылек и свеча не больше чем символы определенных философских категорий. Для Галиба характерна большая широта и свобода ассоциаций, Икбал склонен к глубокой разработке одной темы.

Свобода Галиба проявляется буквально во всех случаях, какие бы мы ни взяли. Что касается Икбала, то его поэзия представляется менее вольной и менее неожиданной в своей образности. Формально это выражено в ограничении круга лексики в бейте Икбала по сравнению с бейтом Галиба, в большей широте ассоциаций Галиба и большей парадоксальности его семантических сближений. Инвентарь самих мотивов у Галиба и Икбала близок, и расхождение, если оно и есть, — невелико. Посмотрим же, как реализуются некоторые из этих мотивов в бейте, как они сцепляются с другими мотивами и какие образы возникают на этом «одинаковом» материале.

И Галиб и Икбал широко используют оппозицию мотивов «шах — нищий». В поэзии «шах» является символом власти и материальных благ, а «нищий» — символом отказа от них. В этом противопоставлении моральная сила обычно на стороне «нищего», и толкование оппозиции заключается в доказательстве превосходства внутреннего богатства над материальным благополучием и властью. В приводимом ниже примере вместо термина «шах» употреблен синоним — «правление страной», т. е. власть.

نرنج گر به صورت از گدايان بوده ام غالب به دار الملك معنى ميکنم فرمانرواييها

Я не обижаюсь, что с виду я из нищих, Галиб,
[Ведь] я правлю страной смысла.

В этом бейте паре «нищий — управление страной (власть)» соответствует внутреннее противопоставление слов «смысл», (т. е. внутренняя суть) — «вид» (т. е. форма, внешнее проявление). Поэтому оказывается, что нищий с виду, но внутренне обладающий знанием истины (смысла), сам оказывается шахом.

В другом бейте Галиба нищему противопоставлен Искандар — Александр Македонский. С этими мотивами сопоставлена оппозиция «вино — вода»:

بستند ره جرعه آبی به سکندر در یوزگر میکده صهبا به کدو برد

Преградили путь к глотку живой воды Искандару,
Нищий у кабака унес посудину с вином.

Этот параллелизм доказывает превосходство духовного вина, которое вдохновляет, просветляет взор, несет возрождение, над «живой» водой, которая всего лишь дарует вечную жизнь, что не имеет никакой ценности с точки зрения мистика, стремящегося соединиться с Истиной. Более того, направлявшийся к живой воде Искандар, владевший половиной мира, и мечтавший о том, чтобы обладание мирскими богатствами длилось вечно, был остановлен на этом пути роком и умер, не взяв с собой ничего из своих богатств. И в этом состязании побеждает нищий, чья «посудина» (букв. «тыква» — самый дешевый вид посуды, в который нищие собирали подаяние) содержит вино, которое и есть истинная живая вода.

Однако в большинстве случаев «нищий» у Галиба встречается как де-символизируемая метафора⁵. В поэтике Галиба «нищим» может быть назван человек, униживший себя просьбой. Зачастую повадки нищего далеко не идеализируются. Неожиданно для образного строя Галиба, где комплексом неполноценности обычно страдает гордый влюбленный, вынужденный прибегать к просьбе, с нищим сравнивается... возлюбленная.

در کامبخشی ممسک امیری در دلستانی مبرم گدایی

В исполнении желаний [она] — скупой правитель,
В похищении сердец — назойливый нищий.

Поэтому же соперника, который обычно награждается весьма отрицательными качествами, уместно упрекнуть в пороке попрошайничества:

خواهش وصل خود از غیر ز اخلاص مسنج کین گداییست به در یوزه درها گستاخ

Не верь в искренность просьбы соперника о свидании,
Ведь это нищий, нахально побирающийся у дверей.

От нищеты нет лекарства, поэт знает это, но зато есть лекарство от несчастной любви — и это поцелуй, врачующий, как бальзам. А разве того, кто выпрашивает поцелуй — можно назвать попрошайкой-нищим?!

در یوزه ای راحت نتوان کرد ز مرهم غالب همه تن خسته یار است گدا نیست

Нищего нельзя успокоить с помощью бальзама,
Галиб всем телом изранен тоской по другу, он — не нищий.

Нищему не нужны пластыри и лечебные бальзамы, он будет продолжать выпрашивать милостыню, однако поэта может спасти бальзам поцелуя, он как нельзя лучше облегчит его любовные страдания.

Когда все попытки героя привлечь внимание возлюбленной оказываются бесплодными и не остается ничего иного, как признать свое поражение, рождается образ тщетного стремления, похожего на усилия нищего достучаться в запертый дом. В этом плане нищий — бессребреник и неудачник — вызывает сочувствие читателя:

گدای نهانخانه ای را که در وی در از بستگیها به دیوار ماند

Я нищий у того тайника, в котором
Двери, закрытые наглухо, подобны стенам.

Нищие бывают двух родов. Те, что молча сидят при дороге, скромны, и о них не скажешь худого слова. Эти же обивают пороги Друга. Их столько, что толпы влюбленных, домогающихся аудиенции, подобны селю, сорвавшемуся с горы и бурлящему у заветных дверей:

به دشت آورده رو سیلیست گویی روارو گدایان درش بین

Можно подумать, что в степь хлынул сель.
Посмотри, как кишмя кишат нищие у ее двери.

Для возлюбленной, впрочем, нет особой разницы между этими двумя категориями обожателей. Пожалуй, более напористые имеют даже больше

шансов на ее внимание, чем скромные. А показная скромность и благочестие кажутся ей заведомым расчетом на вознаграждение и, следовательно, равносильны попрошайничеству:

پس از عمری که فرسودم به مشق پرسایها گدا گفتم و به من تن در نداد از خودنمائیاها

После того как целую жизнь я растратил я на упражнения в благочестии, Нищим меня обозвала и не пожелала проявить ко мне внимание.

Но в жизни нищего есть и своя непередаваемая прелесть. Только товарищ по несчастью может вместе с незадачливым влюбленным вспомнить с теплой улыбкой дни молодости:

همدم روز گدائی سبک از جا برخیز جان گرو جامه گرو رطل گرانی به من آر

Товарищ дней моего нищенства, легко поднимись с места, Душу — в заклад, платье — в заклад, носи мне тяжелый кубок.

Любое привлечение внимания к своим страданиям в кодексе влюбленных расценивается как неумение любить. Но если даже человек не хочет ни о чем просить, его может невольно выдать взгляд, который, как известно, имеет самостоятельное место в системе атрибутов влюбленных¹⁷:

ای شوق به من عربده بسیار میاموز ابرام به در یوزه دیدار میاموز

О страсть, не учи меня стонам и воплям,
Не учи меня попрошайничать взглядом!

Хочешь не быть нищим, не быть никем, отдаться своей внутренней жизни — отвернись от мира с его антагонизмом шахов и нищих, уйди в себя, перестань соблазняться брэнной красотой мира:

شه حریر و گدایلاس برید آن چه من قطع کرده ام نظر است

Шах разорвал шелк, нищий — дерюгу,
То, что оборвал я — взгляд.

Таков спектр мотива «нищий — шах» у Галиба.

В поэтической системе Мухаммада Икбала, где столь многое переключается с поэзией Галиба, само понятие «нищий» и все связанные с ним ассоциации, также играют большую роль. Икбал, как и Галиб, утверждает:

تو سلطان حجازی من فقیرم ولی در کشور معنی امیرم
جهانی کوز تخم لاله راست بیا بنگر به آغوش ضمیرم

Ты — султан Хиджаза, я — нищий,
Но в стране смысла я эмир,
Мир, выросший из зерна «Нет [других] богов»,
Смотри — вот он в объятьях моей души.

به چشم اهل نظر از سکندر افزون است گداگری که معال سکندری داند

Для мудрых и понимающих превыше Искандара
Тот нищий, который знает исход искандарства.

Однако в использовании этого мотива у Икбала есть и некоторые характерные особенности. Синонимы понятия «нищий» здесь не только *гада* и *дарйузагар*, но *дарвиш*, *каландар* и *факир*. Все они не просто нищие и бродячие дервиши, они отказались от благ мира потому, что вступили на путь служения Истине. Это служение дает им дополнительную силу взгляда, пронизательность. В поэтике Икбала нет того «возвращения» метафоры, которое мы наблюдали у Галиба. Нищий — обычно только символ и всякий раз требует определенного истолкования. Любопытная особенность — у Икбала противопоставление «шах — нищий» не столь категорично, как у Галиба. Оба вполне могут находиться на одной доске:

مگذر از نغمه شوقم که بیابی در وی رمز درویشی و سرمایه شاهانشاهی

Не проходи мимо песни моей страсти, ибо в ней найдешь
И дервишеские иносказания и богатства шахиншахов.

Нищий, затаившийся на пути следования красавицы в ожидании знака внимания, у Икбала «не ниже царя»:

اگر چه زیب سرش افسر و کلاهی نیست گدای کوی تو کمتر ز پادشاهی نیست

Хотя не венец — украшение головы его,
Нищий на твоей улочке ничуть не меньше падишаха.

В системе Икбала очень важна идея внутренней силы, которую может проявить слабое существо. Эта идея тесно связана с его философией личности. Именно в рамках этой философии кандидатом на роль «совершенной личности» может оказаться нищий:

سطوت از کوه ستانند و به گاهی بخشند کله جم به گدای سر راهی بخشند

У горы отобрали мощь и отдали соломинке,
Венец Джамшида дали нищему, сидящему на дороге.

Все это объясняется тем, что *факр* — нищета, это истинный путь внутренней свободы. Кроме того, отказ от суеты, погруженность в себя обостряют взор, который не только постигает суть вещей, но и обретает над ними власть:

گاه شاهى به جگر گوشه سلطان ندهند گاه باشد که به زندانى چاهى بخشند
 فقر را نیز جهانبان و جهانگیر کنند که به این راهنشین تبع نگاهی بخشند

Порою царского сана бывает недостоин царский отпрыск,
 Бывает, отдают его узнику колодца (т. е. Иусуфу. — Н. П.),
 Бразды правления и власть над миром отдают бедности,
 Оттого что этому сидящему на дороге [нищему] даруют меч взгляда.

Если у Галиба больше говорилось о выпрашивании подаяния, обивании порогов, то у Икбала основная «позиция» нищего — неподвижное сидение на дороге или улочке Друга. Он не выпрашивает милостыню:

ناز شهان نمیکشم زخم کرم نمیخورم درنگر ای هوس فریب همت این گدائی را

Я не терплю заносчивости царей, я не выношу ран покровительства,
 Смотри, о погрязший в страстях, сколь высок помыслами этот нищий.

Отличительная черта икбаловского нищего — независимость. Именно эта независимость ставит его над царями:

همه ناز بی نیازی همه ساز بی نوائی دل شاه لرزه گیرد ز گدای بینیازی

Гордость — в независимости, достояние — в бедности,
 Затрепещет сердце шаха от независимого нищего.

Независимый нищий гордится собой, у него нет иного ориентира, чем собственный внутренний мир:

به خود نازم گدای بینیازم تپم سوزم گدازم نی نوازم

Собой горжусь, я независимый нищий,
 Я бьюсь, горю, играю на флейте.

Все три действия, описанные во второй строке, — скрытая цитата из Руми, по Икбалу, они имеют специфический смысл: *tanish* — биение, *gudaz* — горение — основные признаки истинной жизни, игра на флейте — намек на Истину, ибо мистическая флейта у Руми, которому следует Икбал — голос разлученного с Истиной [Scajcia 1965, с. 319]:

Независимый нищий тверд в избранной им позиции:

من فقیر بی نیازم مشربم این است و بس مومیائی خواستن نتوان شکستن میتوان

Я независимый нищий, таков мой образ действий — и все тут,
 Нельзя просить мумиё, можно [только] сломаться.

Мумиё — традиционное средство при переломах в средневековой медицине, но свободный человек даже при самых тяжелых страданиях не станет унижать себя просьбами, такова его позиция. Себя самого поэт отно-

сит к братству факиров и каландаров, независимых нищих странников, которые, «проходя мимо дома, говорят о том, что происходит внутри дома (т. е. в мире), как каландары».

Теперь ясно, почему, отказываясь от всяких других званий, поэт называет себя нищим, сидящим у дороги:

نه شيخ شهر نه شاعر نه خرقة پوش اقبال فقير راهنشين است و دل غانی دارد

Не городской шейх, не поэт и не суфий Икбал,
Он уличный бедняк и владеет богатым сердцем.

Он знает обычаи каландаров и может дать другим тот духовный напиток, который «очищает сердце» [Бертельс Е. Э. 1965(2), с. 173]:

بيا به مجلس اقبال و يك دو ساغر كش اگر چه سر نتراشد قلندری داند

Приди в общество Икбала и выпей два-три кубка,
Хотя не брест он головы, но знает обычаи каландарства.

Его независимость почерпнута из убеждения в истинности философии *худи*:

نه میں عجمی نه ہندی نه عراقی و حجازی کہ خودی سے میں نے سکھی دو جہاں سے بے نیازی

Я не иранец, не индеец, не иракец, не хиджадец,
Ибо у *худи* я научился независимости от двух миров.

Независимость (*бинийаз*) — суфийский термин и имеет свой мистический смысл. Это не просто свобода от окружения, а «полный отрыв от всего „сотворенного“, восприятие внешнего мира как миража или даже полное неприятие его, характерное для стадии *фана*» [Бертельс Е. Э. 1965(2) с. 254, сн. 23].

Чтобы более четко понять соотношение терминологии в поэзии Галиба и Икбала, интересно проследить употребление понятий «независимость» и «зависимость». Слово *бинийаз* образовано от поэтического термина *нийаз* — зависимость, нужда, необходимость, который по традиции противопоставлен термину *наз* (независимость, горделивость, кокетство). Существует определенная, достаточно устойчивая традиция использования этой пары терминов, они включаются в суфийские терминологические трактаты, например в *Мир'ат-и 'ушишак* [Бертельс Е. Э. 1965 (2), с. 126–180].

Надо сразу сказать, что Икбал ближе к каноническому употреблению терминов, чем Галиб. Икбал, как правило, использует оппозицию *наз* — *нийаз*, Галиб, как правило, ее не использует. У Галиба при очень частом употреблении термин *наз* вступает в оппозицию с иными мотивами, чем *нийаз*. Причем *наз* у Галиба — это не обязательно «кокетство»,

вызывающее «зависимость» влюбленного, это слово имеет еще целый ряд метафорических употреблений. *Наз* не является прерогативой одной возлюбленной, в значении «гордость» (*назидан* — «гордиться») слово может употребляться и по отношению к влюбленному.

دل را به وعده ستمی میتوان فریفت نازی که بر وفای تو بودش نمانده است

Можно соблазнить сердце обещаньем мук,
Не осталось у него гордости оттого, что было оно верным тебе.

«Гордость» возлюбленных у Галиба иногда имеет оттенок заинтересованности:

منگر به سوی نعش من و لب مگر از ناز جان دادن بیهوده به اغیار میاموز

Не смотри в сторону моих погребальных носилок, не закусывая
горделиво губку,
Не учи соперников напрасно отдавать душу.

Если жестокосердая возлюбленная покажет соперникам, пусть у погребальных носилок несчастного влюбленного, что она горда принесенной в ее честь жертвой, остальные бросятся отдавать Богу душу, только для того, чтобы и на их погребальные носилки жестокая бросила мимолетный взгляд.

Впрочем «гордость» — иногда скорее обида на недостаточное внимание:

از ناز دل بی هوس ما نپسندید دل تنگ شد و گفت در این خانه هوا نیست

Из-за гордости пренебрегла она нашим сердцем, лишенным
сластолюбия,
Опечалилась и сказала: «Нечем дышать в этом доме».

Дом сердца влюбленного — место пребывания возлюбленной персоны. Но если в сердце нет истинной любви (*хава нист*), в нем незачем оставаться, потому что там «нечем дышать» (*хава нист*, букв. нет воздуха). Впрочем возлюбленная не права — в сердце нет плотской страсти (*хава*), а она приняла это за отсутствие любви.

На наш взгляд, слово *наз* у Галиба практически не используется как термин, противопоставляемый *нийаз*. Даже в том случае, когда эти два слова встречаются в одном бейте, они не составляют оппозицию:

عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

Я был недостойн того, чтобы выражать [любовную] нужду,
Ибо того сердца, в котором была гордость, у меня больше не осталось.

Сердце разбито любовью, оно ушло вслед за возлюбленной, бросив своего хозяина, а с ним и гордость, поэтому так изменился статус обездоленного страдальца любви, он не может ни на что претендовать.

Такую же метафоричность можно отметить и в употреблении Галибом понятия *нийазманди* как «зависимость, нуждаемость». В русском тексте эта многозначность заметна в неоднозначности перевода этих терминов:

نیازمندی حسرتکشان نمیدانی نگاه من شو و در دیده دیدم بنگر

Ты не знаешь, какова нужда страдающих [влюбленных]?
Стань моим взглядом и посмотри, как я гляжу украдкой.

В значении слова *би-нийаз* у Галиба преобладает оттенок безразличия, равнодушия. Когда возлюбленная готова посылать все новые и новые муки страдальцу и даже грозит убить его — это свидетельство ее безразличия к своему поклоннику. Но ее равнодушие — хуже смерти:

گرفتم یار باشد بینیاز از کشتنم به درد بینیازهای یارم میتوان کشتن

Допустим, другу безразлично, что меня убьют,
За одно это безразличие друга меня стоит убить!

Любовь без взаимности ассоциируется с «неходовым товаром». Если «товар любви» никому не нужен, остается лишь отдать его на милость воров и разбойников, быть может, они возьмут даром то, что не находит спроса. Эта ненужность, это «затоваривание» любовью не должно пугать любящего, и для него может найтись утешение:

مرنج از نروایی بینیازی عالمی دارد حکایتها بود با خویشتن مر بیزبانی را

Не обижайся что нет спроса [на товар любви] — безразличие прекрасно!
Ведь безъязыкий может рассказывать истории сам себе.

Любовь, которая владеет лирическим персонажем стихов Галиба, живет в нем сама по себе, как явление природы, существующее независимо от воли человека. Он может умереть, но и от этого любовь его не исчезнет, не изменится. Она существует вечно, как океан, по которому плывет утлая лодка жизни нашего героя:

پیداست بینیازی عشق از فنای ما گر زورقی شکست ز دریا چه میرود

Обнаружится независимость Любви от нашего небытия,
Если разбилась лодка, что будет от моря?⁶

В творчестве Мухаммада Икбала рассмотренные слова употребляются, как правило, в оппозиции и как термины, а слово *бинийаз* переда-

ет понятие «независимость», «ненуждаемость в ком-то», как мы показали это, разбирая примеры с «независимым нищим». Приведем один пример. *Пайам-и маширик* открывается таким четверостишием:

شاهد ناز او بزم وجود است نیاز اندر نهاد هست و بود است
 نمی بینی کز مهر فلکتاب به سیمای سحر داغ سجود است

Жертва ее кокетства — пир жизни,
 Зависимость от нее в самой основе бытия и небытия,
 Не видишь разве, что от солнца, озаряющего небосвод,
 На лице утра — клеймо преклонения?

То, что изложено в первом бейте, относится к аксиоматике суфизма, термины которого обильно использует Икбал, тем самым не отступая от традиции⁷. Второй бейт иллюстрирует аксиому. Утро своим существованием обязано солнцу, оно преклоняется, совершая *суджуд* — земной поклон. У того, кто истово бьет челом, на лбу появляется пятно — свидетельство усердия. Для утра такой след — само солнце.

Икбал следует традиции, по которой *наз* и *нийаз* взаимосвязаны, кокетство порождает любовную зависимость. Но если зависимости не будет, то не будет и кокетства⁸. Сама зависимость осведомлена о существовании этой обратной связи. Первый человек на земле — Адам (цикл стихов «Покорение природы») — пользуется этим для того, чтобы утвердить свою власть над природой:

رام نگرده جهان تا نه فسونش خوریم جز به کمند نیاز ناز نگرده اسیر

Не покорится мир, пока не поддадимся его колдовству,
 Гордость можно пленить только арканом зависимости.

Галиб и Икбал — два величайших поэта Индии и Пакистана. Икбал безусловно продолжает и развивает традиции, заложенные Галибом.

Икбал дает очень высокую нравственную оценку личности Галиба и его поэзии. Для него Галиб — идеальная поэтическая душа, по широте мировосприятия сопоставимая с одним из самых любимых Икбалом поэтов — Гёте. Галиб как персонаж поэзии Икбала переходит из книги в книгу. Икбал не только следует традициям поэзии Галиба, но и полемизирует с ним, ибо развитие поэтической идеи для него предполагает выявление противоречия, заложенного в идее предшественника, и вскрытие этого противоречия.

По сути дела, Галиб — поэт интравертного плана, а Икбал — экстравертного. И если Галиб хранит горькое молчание, стараясь постичь внутреннюю суть человеческой личности, если он не имеет собеседника и то,

что вынашивает в сердце, — тайна, скрытая от всех, его собственный путь, то Икбал стремится к кафедре проповедника, широте и всеобщности призыва, он охвачен страстью к немедленному приобщению других к своим поискам и находкам.

То что Галиб постиг, он рассматривает как результат своего личного опыта, который следует оберегать от непосвященных:

آن راز که در سینه نهان است نه و عظم است بر دار توان گفت و به منبر نتوان گفت

Тайна, скрытая в душе, — не проповедь,
Ее можно раскрыть на виселице, но нельзя сказать о ней с мимбара.

Этот бейт — поэтический ответ на бейт Назири, поэта XVII в.

نیست در خشک و تر بیشه من کوتاهی چوب هر نخل که منبر نشود دار کنم

Нет недостатка в сухом и свежем в моем лесу,
Из древесины каждого дерева, что не стало мимбаром, сделаю виселицу.

Зная оба бейта, Икбал в поисках камертона для своей философской поэмы «Таинства личности» («Асрар-и *худи*», 1915 г.) выбирает эпиграфом бейт Назири, ибо проповедь — страсть Икбала. В этой поэме он впервые отдает на суд читателей свою философскую концепцию личности. Как профессиональный философ он и в поэме стремится к строгости аргументации, как истинный художник он спасается от скуки сухих логических построений тем, что вверяет себя законам поэзии, которая не нуждается в доказательстве своих метафор.

Галиб же, не связанный никакой другой концепцией, кроме концепции «единства сущего», органичной для литературной традиции, видит мир гораздо более многоцветным, чем Икбал. Галиб всем своим чутким поэтическим сердцем, всей своей страдающей душой воспринимает мир в переплетении связей между самыми разнородными предметами. Ниточка за ниточкой вытягивает он эти связи, сплетая из них волшебную ткань стихов. Образ ткани как сущности поэтической души у Галиба встречается часто. Душа поэта подобна тончайшему муслину, которому опасен даже лунный свет, ведь он может прожечь его, так же как чувствительную душу поэта ранят косые взгляды недоброжелателей. Но иногда прочная ткань — это символ душевной стойкости.

Образы Галиба иногда приходится буквально распутывать, потому что поэт, установив тайную связь, существующую между самыми далекими друг от друга предметами, как бы предоставляет возможность читателю проверить свою догадливость.

Для Икбала все явления мира четко распределены по полюсам. Точка притяжения его магнитной стрелки — Любовь, а ее полярная точка — Разум, неспособный без руководства Любви на правильную нравственную ориентацию. Оттого в поэтическом мире Икбала царит определенная упорядоченность, в нем запутанность связей — мнимая и легко снимается проверкой на соотнесенность с одним из двух полюсов его философской концепции. Для Икбала нет никаких сомнений в том, что лишь любовь способна дать силы для достижения целей, провозглашенных его философией, этической по своему характеру: совершенная личность и совершенное общество, тогда как разум только путается в силлогизмах:

هر دو به منزلی روان هر دو امیر کاروان عقل به حيله میبرد عشق برد کشان کشان

Оба ведут к цели, оба — караванчики:

Ум прибегает к уловкам, любовь тащит волоком.

Для Галиба не существует такой дихотомии. Он с энтузиазмом приписывает все движение в мире силе разума (маснави *Муганни-нама*) и считает, что именно разум дарует человеку силу, а поэзии — звание искусства:

Лишь разум способен настроить саз на верный лад,
 Пению даровать талисман благозвучия,
 Разум стоит на страже гармонии речи,
 Придает соразмерность движению пера, бегущего по бумаге.
 И чем сильнее опьянен человек этим вином,
 Тем щедрее его рука, разбрасывающая сокровища.

[Мирза Галиб 1980, с. 83].

Для Икбала любовь — не только животворное начало жизни. Это также философская абстракция, рассматриваемая во всех деталях в теоретическом аспекте. Галибу чужд исследовательский аспект проблемы, для него любовь просто составляет содержание жизни. Об этом свидетельствует весь строй поэзии Галиба, его пристрастие к точности, к конкретности детали. Описание чувства у Галиба также конкретно и зримо, и духовный процесс как бы материализуется на глазах читателя. Сопоставляя Галиба с Икбалом, можно сказать, что последний, восприняв многие идеи Галиба, приподнял и абстрагировал их от всего, что было чересчур конкретным, возвел в ранг философской концепции.

Икбал развил идею личности, индивидуальности, появившуюся в поэзии Галиба. Даже простым цитированием Икбал умеет извлечь из поэзии Галиба подтверждение собственным построениям. Движение, стремление, биение — любимые символы поэзии Икбала. Приведем лишь один при-

мер того, как преломились эти пристрастия Икбала при выработке динамичной философии в использовании и разработке галибовской темы рая.

Галиб в маснави «Туча, рассыпающая жемчуг» (*Абр-и гоухарбар*) обращается к Богу и подводит итог своей жизни, резко упрекая Бога в своих страданиях и бедах. Если за все свои лишения поэт и получит место в раю, он все равно не будет счастлив. Ни райские вина, ни райские гурии не способны заменить поэту то, что он так любил на земле. Несмотря на то что от позиции Галиба веет суфизмом с его идеей человека как микрокосма, в сердце которого заключены и Бог и вечное блаженство, аргументация в его споре с Богом не имеет богословского характера. Его претензии, если можно сказать, весьма конкретного рода. Райские гурии бесстрастны и оттого не могут утолить страсть, гурия не вырывается из объятий, не увертывается от поцелуев, а, отдавшись, не злословит, как земная красotka. Дружеские пирушки, такие, какие бывают в жизни, в раю невозможны, поэтому питье вина, из-за которого поэт столько претерпел на земле, не принесет ему радости в раю. Он хотел бы на земле, при жизни получить свою долю счастья.

Икбал отвергает концепцию рая по другим причинам, для него рай — конец движения, остановка, а следовательно, гибель личности, лишенной возможности развития. Рай — это место, где нет Сатаны, где есть только Бог, а значит, нет препятствий, которые должен преодолевать дух в своем стремлении к саморазвитию и приближению к идеалу «совершенного человека».

Но самым существенным доказательством этого различия в мировосприятии двух поэтов и явилось, на наш взгляд, различие их творческого метода, понять и показать которое было задачей этой статьи.

1. Число бейтов, взятых для анализа, могло бы быть увеличено, но для наших целей нам показалось достаточным и это количество. В основном цитаты из Икбала набраны по его книге *Пайам-и маширик*, Галиба — из *Куллийат-и фарси*.

2. Ср. с цикличностью образной системы Тютчева. См. об этом [Пумпянский 1928].

3. Об этом более подробно см. статью «Поэтическая терминология (Истилахат ашшу‘ара) в поэзии Икбала» в наст. сборнике.

4. См. «Вступление к поэме „Таинства личности“».

5. Процесс «обращения» метафоры имеет несколько ступеней. На первой из них — метафора переходит в знак, теряя эмоциональную информацию. Это процесс, известный в литературе с развитой традицией. Иногда знак довершает свое литературное существование как штамп, в других случаях он как бы увековечивается в виде кано-

на и продолжает жить в литературе своей особой жизнью. Д. Лихачев пишет об этом: «Освобождение от старых изобразительных средств идет... путем их чрезмерной „формализации“, чрезмерного внешнего развития за счет потери внутреннего содержания, ослабления значимости в новых исторических и историко-литературных условиях» [Лихачев 1967, стр. 101]. Возникающий разрыв между содержанием метафоры и ее знаком позволяет знаку на следующей ступени выступать в качестве символа. Круг ассоциаций, вызываемых данным символом, регламентирован и литературной и религиозно-философской конвенцией (суфизмом); символ становится высшим проявлением литературного мотива. При этом «символ знаменует иной план познания, чем рациональное свидетельство. Это „шифр“ какой-то тайны, единственный способ сказать нечто, что не может быть воспринято иначе; он никогда не объясняет все раз и навсегда, для всех, но каждый раз должен быть расшифрован» [Cogbin 1958, с. 13]. Последней ступенью процесса становится десимволизация и «возвращение» метафоры «на круги своя», но в обогащенном виде, так как она все еще сохраняет свои символические свойства. Как отмечает Д. С. Лихачев, при освобождении литературы от теологичности происходит подрыв «символизма», если не в содержании, то в стиле литературных произведений [Лихачев 1967, с. 166].

6. Ср. в *Нур ал-улум* (1202/3 г.) рассказ из гл. 9: «Некий старец сказал: „...Однажды я сидел в мечети. Некто вошел в дверь и возбудил во мне радость. Когда он хотел уйти, он сказал мне: ‘Увещевай этих людей!’ Мне пришла мысль в сердце, что, если разобьется корабль, какой же убыток морю от этого? Он обернулся назад и сказал: „Где бывает увещевание людей?“ И эта личность была не человек» [Бертельс Е. Э., 1965 (2), с. 249, 269].

7. Фактически именно использованием терминологии суфизма Икбал придает своей поэтической философии форму суфийского учения.

8. Ср. у Вахши:

نیازی باید از مجنون در آغاز کاید چشم لیلی بر سر ناز
Вначале нужна Зависимость Маджнуна,
Чтобы глаза Лейли блеснули Кокетством,

или его же:

نیازی هست هر جا هست نازی نباشد ناز گر نبود نیازی
Везде, где есть Кокетство, есть Зависимость.
Не будет Кокетства, если не будет Зависимости.

МИРЫ МИРЗЫ ГАЛИБА

Многие вещи определяют сознание помимо бытия (перспектива небытия, в частности). Одна из таких вещей — язык... Внешне сильно напоминающее стремление к Истине стремление к точности по своей природе лингвистично, то есть коренится в языке, берет начало в слове.

Иосиф Бродский. Поэт и проза.

В этой статье делается попытка совместить традиционные и нетрадиционные представления о поэзии применительно к художественному наследию Мирзы Галиба (1797–1869) — великого поэта Индостанского субконтинента.

Мирза Галиб писал на двух языках — урду и персидском. Его поэтика как жанровая система, тематика и образность, несомненно сохраняли все черты литературы средневекового типа. Как подходить к оценке его творчества? Традиционные взгляды на поэзию мусульманского Востока отражены в трудах по нормативной поэтике и сохранены для нас как в оценках антологистов, так и в высказываниях самих поэтов. Однако применение их концепций в современном исследовании, анализирующем произведение литературы, довольно затруднительно, хотя бы потому, что даже в странах, где эти взгляды возникли в средние века, ныне они остались лишь достоянием ученых, да и к тому же сменились эстетические ориентиры литературной критики. Значит ли это, что исследователь может позволить себе использовать нетрадиционные по отношению к поэзии Галиба суждения, высказанные в XX в. литераторами России и Запада по поводу современной русской и западной литературы?! Ведь тогда можно будет услышать упрек в нарушении историзма, в вестернизации и модернизации объекта изучения, ведущих к искажению объекта исследования. Но есть и оправдание такого смещения границ дозволенного. Оно — во вневременной и внеэтнической и по правде говоря в наднациональной сути истинной поэзии. Вся история знаком-

ства с восточными стихами в русских переводах в прошлых и нынешнем веках — тому свидетельство.

* * *

Если попытаться одним словом выразить то, что испытывает человек (будь то читатель или исследователь) при встрече с великой поэзией, таким словом будет «тайна»¹.

О том, что значит это слово для мусульманской поэтической традиции, в частности, для урду и персидской литератур, о которых пойдет речь в этой статье, можно судить по мистической семантике слова «тайна» (*sirr* — ар., перс., урду). В толковом словаре персидского языка Моина суфийское значение слова трактуется так: «Тайна — это утонченная мысль, отданная на хранение сердцу, которое является местом свидетельствования [Божественной истины], поскольку дух — это место любви, а сердце — место знания» [Моин 1964, с. 1848].

В поэтической тайне есть своя мистика, невыразимая в обычных словах, загадка, будоражащая ум. Возможно, самым поверхностным ее проявлением (потому что тайна всегда измеряется её глубиной) могут служить поразительные совпадения в стихах поэтов разной языковой культуры и разных эпох. Особенно загадочным это выглядит тогда, когда сходятся вместе Восток и Запад². Ведь если литераторы принадлежат к разным цивилизациям и разным эпохам, имеющиеся совпадения практически не могут быть истолкованы как результат заимствования, контакта или общей традиции. Более того, именно те совпадения, о которых пойдет речь в этой статье, не могут быть выведены из выдвинутой Гёте концепции постоянства мира и однородности чувствований, создающих предпосылки для понимания поэзии разных эпох и народов [Эккерман 1981, с. 219]³. Разве что можно сослаться на столь же неуловимое, как тайна, и неподвластное научным формулировкам родство душ! В этой статье мы хотели бы поговорить о таких «совпадениях» у Мирзы Галиба, а главное, о том, как можно их объяснить, если воспользоваться указаниями самого поэта. Ведь у него мы находим как бы буквальные цитаты из стихов (или прозы) таких авторов, которые так же далеки от него, как инопланетяне. Иногда эти совпадения просто поражают воображение.

Впервые на это обстоятельство обратил мое внимание индийский ученый, литератор, переводчик русской литературы на язык урду Зое Ансари. Под его руководством готовилось издание «Избранного» Галиба в русских переводах Н. Глебова (с урду), Газанфара Алиева и автора этой статьи (с персидского) [Галиб 1980]. Ансари был увлечен открывшимися ему многочисленными совпадениями в житейской и духовной биографиях Галиба и Пуш-

кина и даже стал писать об этом статью в сборник «Мирза Галиб — великий поэт Востока», готовившийся к печати в связи со столетием со дня смерти Галиба (сборник вышел с опозданием, в 1972 г.). По ряду причин (одной из них была слабость аргументации Ансари, который несколько прямолинейно сопоставлял факты биографий двух поэтов) попытка убедить читателя в закономерности обнаруженных им и столь поразивших его совпадений не удалась, и статья была отвергнута⁴. Ансари же показал мне газель Галиба на персидском языке и сказал: «Это — Цветаева». Вот строки Галиба:

تا ز دیوانم که سرمست سخن خواهد شدن این می از قحط خریداری کهن خواهد شدن
 کوکبم را در عدم اوج قبولی بوده است شهرت شعرم به گیتی بعد من خواهد شدن

Пока найдутся [ценители] пьянящих стихов моего Дивана,
 Состарится это вино из-за недостатка покупателей.
 Моей звезде суждено войти в зенит признания в небытии,
 Слава моих стихов придет в мир после меня.

[Галиб 1980, с. 418–419].

Действительно, каждый русский читатель узнает знаменитые цветаевские строки: «Разбросанным в пыли по магазинам, // Где их никто не брал и не берет, // Моим стихам, как драгоценным винам, // Настанет свой черед». А восточный читатель мог бы определить стихи Цветаевой как сочинение в жанре «поэтического следования» (*татаббу*), что в реальности невозможно, поскольку нет сомнений, что Цветаевой стихи Галиба были неизвестны. Однако, если на минуту допустить, что все стихи всех поэтов прошлого, настоящего и будущего уже существовали в предвечности в виде «постоянных сущностей», или платоновских идей (как об этом говорил Галиб, и во что верили многие литераторы мусульманского Востока), то такие совпадения вполне закономерны.

Начнем с простой констатации факта совпадений, хотя, конечно, каждая из приводимых ниже цитат имеет собственный контекст в творчестве каждого художника и собственное место в системе его взглядов, а анализ подобных взаимопересечений мог бы стать материалом для отдельной статьи.

У Галиба несколько раз встречается тема небосвода, рушащегося на землю, как тема судьбы, рока, угрожающего человеку; этой угрозе Галиб, по своему обыкновению, противопоставляет силу духа, на которую способен его лирический персонаж:

خوشا که گنبد چرخ کهن فروریزد اگرچه خود همه بر فرق من فرو ریزد

О, хоть бы обрушился купол этого старинного небосвода,
 Даже если бы [обломки его] пали на мою голову!

[Галиб 1980, с. 240–241]⁵.

И в другой персидской газели:

دوزند گر به فرض زمین را به آسمن خاشاکز این فشاردر ابرو خم افگنم

Если, допустим, небосвод [всей тяжестью] навалится на землю⁶,
Я и бровью не поведу под этим гнетом!

[Галиб 1980, с. 370–371].

Сравним эти строки со следующими строками Горация: «Si fractus illabatur orbis, impravidum ferient ruinae...» («Если обрушатся, распавшись, небеса, их обвал и то не пронзит меня страхом»). Гёте сказал, что эти слова приложимы к опыту всего человечества⁷.

В одной из красивейших персидских газелей Галиб строит цепь парадоксальных противопоставлений, создавая образ борьбы человеческого духа с одиночеством и непониманием⁸. В пятом бейте говорится :

غریتم ناسازگار آمد وطن فهمیدمش کرد تنکی حلقه دام آشیان نامیدمش

Чужбина опостылела мне — я назвал ее родиной,
Петля силка стиснула меня — я назвал ее гнездом

[Галиб 1980, с. 316–317].

В «Балладе поэтического состязания в Блуа» у Франсуа Вийона в третьей строке мы встречаем своего рода реплику на образ Галиба (т. е. хронологически, разумеется, наоборот, у Галиба — на образ Вийона). Эта баллада — образец поэтического состязания трех французских поэтов — Карла Орлеанского (1397–1465), Жана Робертэ и Франсуа Вийона (1431–1465), в подобных состязаниях поэтов (*мушаира*) Галиб постоянно участвовал. На этот раз тему в первой строке задал Карл Орлеанский, а Жан Робертэ и Франсуа Вийон развили ее. Приведем первые строки баллады в переводе Ю. А. Кожевникова:

У родника я жажду в летний зной,

Я лязгаю зубами в огневице.

В своей стране я на земле чужой,

У очага страшусь я простудиться⁹.

[Villon 1984 с. 368].

Впрочем, и в первой строке, принадлежащей Карлу Орлеанскому, образ достаточно галибовский (ср. далее газель «Истинный муж...»). Комментируя балладу Вийона, В. Распопин отмечает: «Пожалуй, именно Вийон первым в мировой литературе с такой страстью изобразил личность, ее трагедию, обездоленность и ужас одиночества. Куда там властителям дум XX века — Кафке и Сартру!.. Все сказано задолго до них. И как сказано!.. „Чужбина мне — страна моя родная“...»¹⁰.

Одна из самых необычных и утонченных газелей Галиба на урду

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہمزباں کوئی نہ ہو
 بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو
 پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہوتیماں دار اور اگر مر جائے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

в переводе звучит так:

Найти бы такое место, где б никого не было,
 Не было ни собеседника, ни знающего мой язык.
 Я хотел бы построить дом без стен и дверей,
 Чтобы не было ни соседа, ни привратника.
 Коль заболелю, чтобы никто не спешил с заботами,
 А умру — чтоб не было плакальщиков.

[Галиб 1969, с. 105].

Эта газель содержит удивительные текстовые параллели со стихотворением Байрона «Эвтаназия» [Вугон 1979, с. 134] (Галиб был современником Байрона, и не скажешь, кто у кого мог «позаимствовать» образ!)¹¹.

Звезды в небе напоминают Галибу водяные мозоли на ногах усталого путника; ночное небо уподобляется паланкину, караван путников-звезд с их натертыми ногами может остановиться на привал и устроить ночную пирушку:

شب اختر قدح عیش نے محمل باندھا بار یک قافلہ ابلہ منزل باندھا

Кубком веселья звездный вечер превращен в паланкин,
 Устроен привал для каравана с грузом волдырей.

[Галиб 1990, с. 161]

Стоит сравнить с этими строками образ из стихотворения Иосифа Бродского «Пенье без музыки» (1970): «...Но и звезда над морем — // что есть она как не ...// мозоль, // натертая в пространстве светом?»¹².

Ранний Галиб отличался страстью к запутанным образным ходам и постоянно проявлял самую изощренную фантазию (в поэзии индийского стиля одним из приемов выразительности было построение бейта по принципу «посылка — доказательство», причем в качестве доказательств особенно ценились так называемые «фантастические обоснования» посылок). Тем более запоминающимися, хотя и крайне редкими, были простые образные решения, служившие этим целям (этот прием трактовался как поэтическая фигура речи и назывался «красота обоснования» — *хусн-и та'лил*) :

ہمیشہ مجھ کو طفلی میں بھی مشق تیرہ روزی تھی سیاہی ہے میرے ایام میں لوح دبستان کی

Всегда, даже в детстве, у меня были уроки несчастья (букв. черных дней),
 Чернота школьной доски — цвет моей судьбы.

[Галиб 1958, с. 76]

В несколько фривольном контексте, который мы не приводим, эта метафора встречается у Ромэна Гари: «Тогда для нас наступали самые черные дни, класс находился в подавленном состоянии и черная классная доска поистине становилась флагом нашей меланхолии» [Гари 1993 с. 123]. И закончим мы этот реестр тем, с чего начали, — еще с одного текстового пересечения Галиб — Цветаева, которое впоследствии послужит нам для разговора о сущностных глубинных совпадениях, увидеть которые помогает наш виртуальный интертекст.

В предисловии к книге эссе Иосифа Бродского о Цветаевой литературовед Ирма Кудрова ссылается на слова из записной книжки Марины Цветаевой, касающиеся природы творчества: «Иногда я думаю, — записывала она, — что я — вода... Можно зачерпнуть стаканом, но можно наполнить и море. Все дело во вместимости сосуда и еще — *в размере жажды*» (Цит. по: [Кудрова 1997, с. 7]).

Как сказали бы делийские устроители поэтических состязаний, популярных при жизни Галиба, Цветаева в качестве «схемы» (*тарх, тарях*) использовала сразу два бейта Галиба:

ضعف سے گریہ مبذّل بہ دم۔ سرد ہوا باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہوجانا

От слабости слезы сменились тихими вздохами,
Я понял, [что чувствует] вода, превращаясь в пар.

[Галиб 1980, с. 526]

И еще:

گیرنی تھی ہم بے برگ تجلیٰ نہ طور پر دیتے ہیں بادہ ظرف قح خوار دیکھکر

На меня, а не на Синай должна была упасть зарница Твоего света,
Ведь кубок наполняют вином, только по мере жажды пьющего (букв.
видя *вместимость* кубка пьющего).

[Галиб 1980, с. 548]

Галиба самого занимал вопрос о странных совпадениях (разумеется, в той части, которая относилась к известной ему области восточной поэзии), и он предлагает ответ, как всегда отмеченный блеском его остроумия:

ہزار معنی سرجوش خاص نطق من است کز اهل ذوق دل و گوی از غسل بردست
ز رفتگان بہ یکی گر تواردم رو داد مدان کہ خوبی آرایش غزل بردست
مرا ننگ ولی فخر اوست کان بہ سخن بہ سعی فکر رسا جا بدان محل بردست
میر گمان توارد یقین شناس کہ دزد مطاع من ز نہان خانہ ازل بردست

Сливки с тысячи смыслов собраны в моей поэзии,
Что пленила сердца обладающих вкусом и выиграла состязание у меда.

Если мои строки совпали случайно [со стихами] старых [поэтов],
 Не думай, что это повредит красоте газели.
 Мой позор... Но честь и хвала ему, [кто]
 Усилим зрелой мысли добрался до этих краев:
 Перестань думать о совпадении, знай доподлинно, что вор
 Похитил мое добро из тайника предвечности.
 [Галиб 1980, с. 49]

Эта реплика порождает целый спектр теоретических вопросов о соотношении своего и чужого текста в рассматриваемой поэтической традиции. Среди заслуг этой традиции — глубокая разработка теории заимствований и литературного воровства, суть которой сейчас стала более понятной благодаря ряду исследований последнего времени¹³. И все же никакие теории не объясняют тех совпадений, о которых было сказано выше.

Однако правила арабо-мусульманской поэтики рассчитаны на ту единственную традицию, в русле которой Галиб творил. Это заставляет нас задуматься о текстах культуры, которые составляли контекст для поэзии Галиба.

Мухаммад Икбал в стихотворении (*назм*) «Мирза Галиб» восклицает, обращаясь к поэту:

آه! تو اُجڑی ہوئی دلی میں آرامیدہ ہے گلشن ویمیر میں ترا بمنوا خوابیدہ ہے
 О, ты упокоился в разоренном Дели,
 А в цветниках Веймара спит тот, кто пел в унисон с тобой.
 [Икбал 1979, с. 26]

Мы уже тревожили тень Гёте при рассуждении о проблемах единства мировой литературы. Что лежит в основе возникшей у Икбала ассоциации между Галибом и Гёте? Он называет Гёте *хамнава* — буквально, «исполняющим те же мелодии» — т. е. поэтическим единомышленником Галиба. Это на первый взгляд произвольное сопоставление двух гениев мировой литературы не было следствием чисто интуитивной ассоциации, возникшей у поэта. В своей записной книжке, которую Джавид Икбал, сын поэта, при издании озаглавил «Случайные заметки» («*Stray reflections*»), Икбал отмечает: «Поистине он (Галиб. — *Н. П.*) один из тех поэтов, чья фантазия и интеллект ставят его над ограничениями, диктуемыми верой и национальной принадлежностью. Он еще обретет всеобщее признание» [*Stray reflections* 1992, с. 58].

Икбал был склонен к упоминанию в одном ряду представителей восточной и западной культуры, как бы создавая тем самым единый контекст мирового духа. В осовремененных им формах «поэтических диспутов», имеющих давнюю традицию в среднеперсидской и персидской клас-

сической литературе на равных участвуют представители разных эпох и культур. В своих «Заметках» Икбал отмечает: «Я признаюсь, что обязан в огромной степени Гегелю, Гёте, Мирзе Галибу, Мирзе Абдулкадиру Бедиллю и Вордсворту. Первые два ввели меня „внутри“ вещей; третий и четвертый научили, как оставаться восточным поэтом по духу и способу выражения после того как ты ассимилировал западные идеалы поэзии, а последний спас меня от атеизма в мои студенческие годы» [Stray reflections 1992, с. 61]. А как утверждал Шейх Абдул Кадир — старший друг Икбала, первым опубликовавший стихи молодого поэта в издававшемся им журнале «Махзан» («Сокровищница»), именно в Икбала в XX веке переселился дух Галиба [Шейх Абдул Кадир 1979, с. 9].

Теперь, возвращаясь из цветников Веймара в Красный Форт (*Килла-е муалла*) Дели времен Галиба, можно сказать вслед за некоторыми историками этого периода, что артистическая атмосфера резиденции последнего правителя из династии Великих Моголов Бахадур-Шаха, с его поэтическим псевдонимом Зафар, напоминала Веймар времен Гёте. Обратной стороной популярности и поэтического успеха были интриги и зависть поэтов при дворе, их взаимные обвинения в плагиате и присваивании чужих мыслей, и это, возможно, был тот импульс, который послужил созданию приведенных выше строк Галиба о совпадении с классиками, «ворах» и «тайниках предвечности». Но если вернуться к пониманию природы творчества средневековыми теоретиками, то выяснится гораздо более глубокая связь с традицией этих, казалось бы, порожденных сиюминутной полемикой толкований поэта. Речь идет о двух понятиях — предвечности (*руз-и азал*) и предвечной сущности вещей и понятий — так называемых «постоянных сущностях» (*аййан-и сабита*)¹⁴.

Согласно доктрине, использующей эти понятия, можно сказать, что существует некий Сверхтекст, который был создан в предвечности и содержал «постоянные сущности» всех возможных идей (*ма'на*), тем (*мазмун*) и фантазий (*хайал*), лежащих в основе поэтических образов и метафор, а поэт в меру своих способностей находит им собственное поэтическое выражение на родном языке. Эта концепция (или метафора) позволила бы объяснить, почему происходят такие совпадения, которые отнюдь не могут быть следствием литературных влияний или контактов, равно как и не могут быть проведены по разряду типологии — насколько известно, у художественного образа такой типологии не существует.

Философия ислама, особенно суфийская философия рассматривает мир как знак (*аламат*), указывающий на Бога [Ибрагим, Ефремова 1998, с. 30], поэтому текст, создаваемый великим поэтом, может быть истолкован как символ/знак — *аламат* — всеохватного поэтического текста, кото-

рый существовал в предвечности. Именно из него удачливые воры (среди них Вийон — профессиональный грабитель, за что и был предан казни!) и похищали образы Мирзы Галиба. А быть может, сам Мирза Галиб прихватил из этого источника некоторые удачные находки своих предшественников? Или, все же для каждого поэта был уготован свой божественный замысел, в чем Мирза ничуть не сомневался, когда речь шла о его персоне¹⁵? И если в этом замысле было заранее predetermined какие образы суждено создать поэту, а завистники так и норовили запустить руку в сокровищницу, даже сам Гораций принял участие в этом грабеже?! Но, скорее всего все цитированные выше авторы обратились к одним и тем же «постоянным сущностям» (инвариантам) образов, и с некоторыми отклонениями, зависевшими от законов языка и литературных традиций, воплотили их каждый в своем творчестве? Это именно та область поэзии, где речь не идет о некоей реальности, послужившей основой образа. Следует привести мнение Иосифа Бродского на эту тему, который, говоря об импульсах к созданию стихотворения отмечает: «Но и вообще, поводом к стихотворению почти всегда оказывается не реальность, а как раз нереальность. Более того, — продолжает он, — наличие конкретной физической реальности, как правило, исключает потребность в стихотворении» (Цит. по: [Кудрова 1997, с. 16]).

Теперь вернемся к параллелям между *мазмунами* Цветаевой и Галиба. Это представляется полезным в свете высказываний Иосифа Бродского по поводу поэтики Цветаевой. Глубокие и блестящие, как все его суждения о поэзии, они дают ключ и к пониманию некоторой вневременной сути галибовской поэтики. «Поэзия — это не „лучшие слова в лучшем порядке“, это — высшая форма существования языка... Кажущиеся наиболее искусственными формы организации поэтической речи — терцины, секстины, децимы и т. п. — на самом деле всего лишь естественная многократная, со всеми подробностями разработка воследовавшего за начальным Словом эха» [Бродский 1997, с. 67].

Так, помимо Сверхтекста, поэтический дискурс равно отражает реальность материала и духовного бытия человека, подобно тому как в эхе отражается звучание Первого слова. В мусульманской, как и христианской традиции, им была креативная формула «Будь!». Её отзвуки создают своего рода Метатекст, содержащий метафорическую, или, что то же самое, поэтическую интерпретацию всех аспектов бытия. Заслуживает внимания самый тип метафорического видения средневековой поэзии (как персидской, так и урду), который унаследовал Галиб. Луи Массиньон назвал традиционную поэтическую метафору «поразительно безжизненной». Аннемари Шиммель

приводит множество «странных» метафор, говоря о танцевальной образности Галиба [Schimmel 1979, с 20–53]¹⁶. Действительно, вино плещущееся в чаше, представляется ему павлином, бьющимся в агонии, караван в пустыне любви несет груз волдырей (еще одна метафора с водяными мозолями!), яростная молния превращается в ланцет, отворяющий дождь из жил тучи и т. п. Опыт Галиба подтверждает некогда сделанное нами наблюдение относительно метафоры в ранней персидской поэзии: усилия поэта направлены не на постижение действительности с помощью метафоры, а, скорее, наоборот, на постижение метафоры с помощью действительности [Пригарина 1999, с. 86]. В эссе «Метафора» Луис Борхес с необычайной силой проникновения представляет суть подобной речевой деятельности.

Борхес начинает с констатации того обстоятельства, что в метафорах средневековых поэтов, равно как и некоторых представителей барокко отсутствует «живое чувство» [Борхес 1994, с. 179]. Он предполагает, что изобрести новую метафору было не под силу античному художнику и поэту, так же как не под силу это и художнику, и поэту современному. Ссылаясь на исландца Снорри Стурлусона (1178–1241), автора «Языка поэзии», представляющего собой толковый словарь метафор исландской поэзии, Борхес сравнивает результаты его трудов с приемами символистов и последователей итальянского поэта Марино (1559–1655) и находит их все усложненными, излишними и не вызывающими радость удивления. «В третьей книге риторики, — продолжает он, — Аристотель заметил, что всякая метафора возникает из ощущения сходства между различными вещами,... это сходство очевидно, мы его просто не замечали. Как видим, для Аристотеля метафора коренится в реальности, а не в языке; обороты же, сохраненные для нас Снорри, рождены (или кажутся) работой ума, занятого не отысканием сходств, а соединением слов: какие-то... могут впечатлять, но ни сообщения, ни открытия в них нет. Это, если будет позволено так выразиться, вещи из слов, особые и самодостаточные, как зеркало, или серебряное кольцо» [Борхес 1994, с. 179]. Он продолжает: «Почему не предположить, что за этот огромный промежуток времени все возможности глубокого и неотвратимого сходства (сновидения и жизни, сна и смерти, бегущих рек и дней и т. п.) так или иначе исчерпаны и запечатлены? Это отнюдь не значит, будто запас метафор пришел к концу: способность обнаруживать (или воображать) тайное сродство понятий, как бы там ни было, неистощима. Сила и слабость этих находок коренится в самих словах...» [Борхес 1994, с. 181].

Охота за словом — характерная черта индийского стиля, к XIX в. насчитывавшего уже четвертое столетие своего существования. В Иране этот

стиль практически вышел из моды с середины XVIII в., но в Индии его жизнь продолжалась, в литературе урду этот стиль получил негласное название персидского. Галиб впитал в себя все его традиции, великолепно ощущал его особенности и преклонялся перед его знаменитыми поэтами. Но именно он не раз поднимал голос против всевластия поэтического те-зауруса, диктовавшего поэтам даже в его время «словесные соответствия» (*мунасибат-е лафзи*), определявшие содержание поэзии¹⁷.

Способность Галиба обнаруживать (или воображать) таинственное сходство между разными понятиями и явлениями неисчерпаема, он неподражаем в своей страсти соединять несоединимое и заполнять мир вещами, созданными из слов. Достаточно вспомнить хотя бы один (к слову, раскритикованный Хали) бейт, в котором обренок ногтя возлюбленной воспринимается как грозный намек, поданный бровью, поскольку форма срезанного ногтя напоминает бровь красавицы, поэтическое амплуа которой — казнить и миловать мановением брови.

Что удивительно, галибовские «вещи, созданные из слов», обретают собственную жизнь среди других «вещей» того же происхождения. Более того, мир, созданный из этих вещей, — живой, эмоциональный и даже осязаемый, вернее — зримый. Знаменитая зрительность галибовского образа столь примечательна именно по этой причине. Каждый его *ше'р* (т. е. отдельно взятый стих или бейт) обязательно имеет еще и визуальную сторону, описываемое в нем событие превращается в яркую живую картинку.

پنبه یکسو نهم از داغ که رخشد چون روز آخری نیست شبم را که سحر بنمایم

Я двину в сторону вату с ожога [любви], что пылает, как заря,
Нет конца моей ночи, вот и покажу рассвет
[Галиб 1965, с. 589].

На самом деле, иллюзионистское искусство, заключающееся в пластическом изображении видимых объектов, — один из характерных признаков реалистического метода. Однако, воображение Галиба словно бы отрицает все ограничения схожести и подобия (или, как гласит лозунг реализма, — «жизни в формах самой жизни»). Оно творит, например, образ пирушки, участники которой расселись на коврах, вытканых из ватных затычек для кувшинов вина, выпитых на этом празднестве. Стоит вообразить, сколько было опорожнено кувшинов! И речь идет не только об экзотических и странных метафорах, которыми изобилует поэзия Галиба, особенно ранняя.

Галиб так и оставался бы одним из поэтов, «запутавшихся в силках слов», если бы не его гениальность. Мы снова возвращаемся к размышлениям Бродского о природе поэтического дара Цветаевой. Он пишет: «И по-

стольку, поскольку литература является лингвистическим эквивалентом мышления, — Цветаева, чрезвычайно далеко заведенная речью, оказывается наиболее интересным мыслителем своего времени» [Бродский 1997, с. 69]¹⁸.

Воспользуемся этой блестящей дефиницией и в свою очередь выскажем убеждение, что Мирза Галиб также был наиболее интересным мыслителем своего времени. К сожалению, такая важная часть его наследия, как стихи на персидском языке (а это — касыды, маснави, газели, кит‘а и т. д. — по объему написанного в 10 раз превышает то, что он создал на языке урду) в современных Индии и Пакистане в какой-то мере выпали из духовного оборота, так же как и французское наследие Пушкина в современной России. Правда, однако, французский Пушкин переведен на русский язык, тогда как персидский Галиб очень мало переведен на урду. Впрочем, в Иране прекрасно издан персидский куллийят Галиба. Читают и великолепно знают персидскую поэзию Галиба в Афганистане и, несколько меньше — в Таджикистане, где избранное из дивана Галиба было опубликовано в таджикской кириллице Абдулладжаном Гаффаровым [Галиб 1967].

И здесь хотелось бы упомянуть одну персидскую газель Галиба, являющую собой редкий, если не единственный пример вторжения реальности в газель Галиба. Если к подавляющему большинству актов поэтической деятельности в этой поэзии применимо приведенное выше соображение об освоении метафоры с помощью реальности, то здесь речь пойдет о газели, в которой конвенциональная метафора сталкивается со злобой дня. И в этом столкновении реальность превращает все метафоры в злобу дня. Редиф газели «*халак*» («гибель»).

مرد آن که در هجوم تمناً شود هلاک از رشک تشنه که به دریا شود هلاک...
 نا مرد را بلبلخه آسایش مشام مرد از نف سموم به صحرا شود هلاک...
 غم لذتیست خاص که طالب به ذوق آن پنهان نشاط ورزد پیدا شود هلاک

Истинный муж, погибая под натиском страсти,
 Завидует жаждущему, который гибнет, утоляя жажду.
 Трус ищет улады в благоуханном саду,
 Муж гибнет от раскаленных самумов пустыни.
 В печали есть особое наслаждение, и страстно ищущий ее
 Втайне испытывает радость, явно погибая под ее гнетом.

[Галиб 1980, с. 345]

Эти бейты отобрал для перевода из 10 бейтов газели составитель «Избранного» Зоя Ансари, который считал, что для русского издания нужен не полный перевод газели, а наиболее выразительные ее сегменты¹⁹. Приведенные строки, исполненные благородства и легко поддающиеся истол-

кованию в суфийском духе, действительно заслуживали того, чтобы быть переведенными. Однако по какой-то небрежности я в свое время не обратила внимание на *макта* газели, ее последний бейт:

غالب ستم نگر که چو ويلم فریزری زانسان به چیره دستی اعدا شود هلاک

Галиб, смотри на злодейство, когда Вильям Фрезер,
Таким образом погибает из-за происков врагов.
[Галиб 1965, с. 570].

Между тем вся газель посвящена событию, буквально перевернувшему жизнь Дели: в 1835 г. был убит британский помощник резидента Вильям Фрезер, с которым Галиб находился в дружеских отношениях. В этом убийстве оказался замешан дальний родственник Галиба, от которого поэт, к тому же, находился в материальной зависимости. Несмотря на то, что убийца был осужден и казнен, в общественном мнении делийцев он стал мучеником, «шахидом», тогда как Галиб подвергся своего рода остракизму из-за дружбы с англичанином²⁰. Зная все перипетии этого события, можно сказать, что в этой газели мотивы готовности к смерти во имя страсти и мужества теряют те черты конвенциональности, которые обычно присущи им в поэзии как персидской, так и урду.

Но окончательный вывод о мотиве смерти и поэтических условностях, сопровождающих тему страданий влюбленного и суфия в поэзии Галиба будет сделан несколько позже. Выше мы говорили о Сверхтексте поэзии, заложенном в предвечности как источнике сходных образов разных поэтов, принадлежащих к разным эпохам и пишущих на разных языках, а также о Метатексте, созданном силой поэтического воображения и способностью создавать «вещи из слов». Теперь же обратимся к тем «чужим» текстам, которые стали неотъемлемой частью поэтического дискурса, то есть к Интертексту галибовской поэзии. Он необычайно велик и может быть измерен как в глубину, так и в ширину. Он включает все аспекты мусульманской культуры. В поэзии Галиба можно встретить все виды «поэтического следования», «ответов», «выхода навстречу», «обзора», «перевода», «цитирования», создания стихов «по образу и подобию» (*таклид*, *татаббу'*, *джаваб*, *истикбал*, *назира*, *тарджума*, *тазмин*, *дар тарз* и т. д.). Известен список любимых объектов его поэтического состязания. Это Мир, Насих, Мумин и другие поэты урду, это Бедиль, Урфи, Зухури, Назири, Талиб Амули, Саиб Тебризи, Калим, Гани и другие представители «индийского стиля» Индии и Ирана. Это классики персидской литературы — Саади, Хафиз и другие персидские поэты. Характерно, что Галиб всегда стремится превзойти образец для подражания

в создании новых поэтических идей, тем и образов (*ма'ниафарини, маз-мунсази, хайалбанди*).

Один из наиболее частых мотивов (особенно в ранней поэзии урду) — мотив лобного места (*катлгах*) и палача (*катил*). Вместе с другими — обнаженный меч (*тиг-е урийан*), кинжал (*шамшир*) и прочими орудиями казни они образуют пучок мотивов (Жолковский). Разумеется, наиболее традиционная интерпретация всего этого комплекса связана с жестокостью возлюбленной-палача, а смерть от ее руки толкуется в суфийском духе как предание себя воле Абсолюта. В одной ранней газели мы встречаем бейт:

تیغ در کف کف بر لب آتا ہے قاتل اس طرف مژدہ باد ایے آرزوی مرگ غالب مژدہ باد

Меч в руке, пена на губах, идет палач в эту сторону,
Добрая весть! О мечта Галиба о смерти, добрая весть!

[Галиб 1958, с. 38]

Несмотря на большое число поэтических имен, которые Галиб упоминает в своих стихах, среди них ни разу не встречается имя Сармада. Однако в этом и многих других бейтах с этой тематикой видится аллюзия на слова поэта Сармада и его историю. В 1661 г. в Дели по приказу Аурангзеба Сармад был обвинен в ереси и приговорен к смертной казни через отсечение головы. Рассказывают, что при виде палача, идущего к нему с мечом чтобы выполнить приговор, Сармад произнес такой бейт:

Возлюбленная с обнаженным мечом в руке приблизилась ко мне,
В каком бы обличе ты ни появилась, я узнаю тебя.

Я опускаю все другие возможные толкования бейта Галиба для того, чтобы сосредоточиться на теме Сармада и показать глубину вертикального контекста этого бейта. К сожалению, я пока не располагаю оригинальным текстом бейта Сармада²¹, в доступных мне источниках он либо передан по-английски, либо в прозе, как *dictum* Сармада. Тем не менее во многих других бейтах Галиб упорно повторяет сочетание *тиг-е урийан* — *обнаженный меч*, что заставляет снова вернуться к Сармаду, который в мистическом состоянии отказывался от любой одежды. Аннемари Шimmel подчеркивает, что халладжевские мотивы в поэзии Галиба связаны с темой обновления мученичества Халладжа в истории Сармада [Schimmel с. 96–111]. Она отметила также, что вместо *ана-л-хакк* Халладжа Галиб восклицает: *ана Асадуллах!* (т. е. «я Асадуллах»), что свидетельствует о его шиитских симпатиях, ведь в его имени Асадулла, т. е. Лев Божий, содержится почетное имя имама Али — Асад. Это заставляет А. Шimmel вспомнить секту *Али-илахи*

или *Ахл-е хакк*. Описание этой секты впервые дал В. Ф. Минорский [Минорский 1911]. Согласно его полевым наблюдениям, *Али-илахи* признают реинкарнацию святых и среди них упоминают Баба Тахира Урйана, поэта XII века, в поэтическом псевдониме которого встречается слово «*урйан*» («нагой», «обнаженный»). Мотив наготы находится также в глубокой связи с мотивом Халладжа и представлен в поэзии и агиографии Атгара²². Мотив отсечения головы Сармада и казни Халладжа ведет к теме имама Хусайна, чья голова была отсечена после битвы при Кербеле.

تو نالی از خله خار و ننگری که سپهر سر حسین علی بر سنان بگرداند

Ты стенаешь от укола колючки и не хочешь знать, как небеса
Вращают на пике голову Хусейна, [сына] Али.

[Галиб 1980, с. 286–287]²³.

В то же время *Али-илахи* считали, что обретение святости достигается переодеванием в одежду святого (по-персидски: *ба либас амадан*). Упомянем также значение меча как символа «*ла*» — первого слова калимы — *Нет* Бога, кроме Аллаха. Отсюда, в частой и необъяснимой склонности Галиба к теме убийства и казни, лобного места и обнаженного меча можно увидеть не только традиционную и уже весьма исчерпанную тему жестокой возлюбленной, но и аллюзии на историю Сармада с ее литературными коннотациями мученичества и радостной смерти Айн ал-Кузата Хамадани и Халладжа, а также убийства имама Хусейна, внука Али, что ведет линию к Асадуллаху — Али, а от него к Пророку.

Галиб остро ощущал глубину бытия, в частности, он верил, что восстановив свою родословную, он легко докажет свое родство с первым человеком на земле — Адамом. Можно вспомнить также и то, как он построил первую фразу своей исторической хроники «Полуденное солнце» (*Мехр-е нимруз*). Растянув эту фразу на полторы страницы, он вместил в нее всю историю мироздания от Первого слова до последней констатации: «Воистину объемлет Он [Знанием Своим] все сущее» [Коран 1999, 41:54]²⁴.

И это позволяет приблизиться к пониманию того, что имел в виду Иосиф Бродский, человек нашего времени, когда назвал поэзию «на самом деле всего лишь естественной многократной, со всеми подробностями разработкой воспоследовавшего за начальным Словом эха».

1. Анатолий Найман вспоминает, что однажды А. А. Ахматова выслушала стихи поэта *** и, не отрицая того, что стихи будут нравиться, заметила: «тайны в них нет» [Найман 1999, с. 279].

2. Это касается и сопоставления русской и восточных литератур. Многие востоковеды пытались сопоставить то, что на первый взгляд кажется несопоставимым. И тогда появляются работы, сравнивающие, например, Батюшкова и Бо Цзюйи и Тао Юаньмина (см.: [Эйдлин 1980, с. 202–208]). Поистине, разные эпохи, разные культуры, разные масштабы талантов, тем не менее автор пытался выразить некое, видное ему одному, родство этих поэтических душ.
3. О сути концепции «мировой литературы» в связи с проблемой понимания текстов средневекового индийского автора Видьяпати см.: [Серебряный 1999, с. 126 и сл.].
4. Эта идея Ансари тем не менее запала мне в голову, и в своей книге «Мирза Галиб» [Пригарина 1986] я подобрала эпиграфы к главам биографии Галиба из Пушкина, стараясь, чтобы периоду жизни Галиба, описываемому в главе, соответствовало время создания цитируемого стихотворения Пушкина. В каком-то смысле это была попытка понять то, что хотел сказать своими сопоставлениями Зое Ансари. В мой замысел входило воссоздание некой части «сверхтекста», образовывавшего общий контекст поэзии Галиба и Пушкина. Трудно передать мою радость, когда в рецензии, вышедшей в Индии на перевод моего «Мирзы Галиба» на язык урду, принадлежащей перу г-на Делви, я встретила понимание этого замысла.
5. Здесь и далее перевод 1980 г. приводится с уточнениями.

6. Букв. «если сошьют небосвод с землей».

7. См. Предисловие Н. Вильям-Вильмонта к «Фаусту» Гёте. — [Гёте 1947, с. 44].

8. Аннемари Шimmel писала: «Если бы кто-нибудь предложил мне отобрать для антологии три стихотворения Галиба, я, без сомнения, взяла бы газель с редифом *ба-ракс...* Вторым моим выбором была бы газель с редифом *намидамаш* — „я назвал ее“» [Schimmel 1979, с. 20]. Подробный разбор этой газели см.: [Пригарина 1978, с. 148 и сл.].

9. Je meurs de seuf aupres de la fontaine,
Chault comme feu, et tremble dent à dent;
En mon païs suis en terre loingtaine
Lez ung brasier frissonne tout ardent...

Или в современном написании:

Je meurs de soif aupres de la fontaine;
chaud comme le feu, je tremble et je claque des dents;
dans mon pays je suis en terre lointaine;
près d'un brasier, tout brûlant je frissonne...

[Villon 1984, с. 270).

10. <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/raspopin/reneassans-franciya/fransua-vijon.htm>

11. Ниже приводится отрывок из стихотворения Euthanasia, курсивом выделены строки сходные с галибовскими:

When Time, or soon or late, shall bring
The dreamless sleep that lulls the dead,
Oblivion! May thy languid wing
Wave gently o'er my dying bed!
*no band of friends or heirs be there,
To weep, or wish, the coming blow.*

No maiden, with dishevelled hair
 To feel, or feign, decorous woe.
 But silent let me sink to Earth,
With no officious mourners near:
 I would not mar one hour of mirth,
 Nor startle Friendship with a fear.

.....

*Then lonely be my latest hour,
 Without regret, without a groan....*

Эвтаназия

Пусть рано, поздно — то мгновенье
 Придет — и вступит смерть в мой дом.
 Тогда обвей меня, Забвенье,
 Всепримиряющим крылом.
 Наследства ждущей алчной своре
 Закрой к усопшему пути.
*Ни плакальщиц в притворном горе,
 Ни близких сердцу не зови.*
 Без шума из земного круга,
*Без лишних слов уйду во тьму,
 Не беспокоя даже друга,*
 Не портя пира никому.

.....

Так пусть угасну одинокий,
 Без жалоб, без речей, без слез...

[Байрон 1974 с. 69–70] Пер. В. Левика.

Сопоставление с указанной газелью Галиба персидской газели Фигани см.: [Пригарина 1999, с. 104].

12. Надо сказать, что именно этот образ вызвал крайнее недовольство А.И. Солженицына «своей искусственностью» [Солженицын 1999]. Почитал бы он раннего Галиба [Галиб 1990, с. 157 и др.]! Полностью пассаж в 3-й части стихотворения Бродского «Пень без музыки», содержащий этот образ, звучит так:

...Но и звезда над морем —
 что есть она как не (позволь
 так молвить, чтоб высокий в этом
 не узрила ты штиль) мозоль,
 натертая в пространстве светом?

[Бродский 2001, с. 389].

13. См. [Куделин 1983, гл. 4], см. также указанную там литературу; [Чалисова 1997, с. 54 и сл.].

14. См. глубокую статью Мекаша Акбарабади [1972] «Концепция *вахдат ал-вуджуд* и Галиб», написанную для сборника «Мирза Галиб — великий поэт Востока», в которой используются письма Галиба из семейного архива Акбарабади. Присланная в виде рукописи с убористым текстом на урду, эта статья представляла большие трудности для перевода как чисто технически, так и по сложности изложенных в ней тем. Я обратилась к ныне покойному Г. А. Зографу с просьбой помочь переводчику этой статьи, и он прислал из Ленинграда прекрасный перевод с единственным условием: опубликовать его без упоминания его имени, чтобы не ставить в неловкое положение не справившегося с текстом переводчика. Это было сделано, но теперь я хочу воспользоваться представившейся возможностью и тем самым лишний раз с благодарностью вспомнить этого замечательного человека, прекрасного знатока языка и литературы урду.
15. О том, как это понимал Галиб более подробно см.: [Пригарина 1986], глава 1: «Стрел отцовских обломков».
16. О странности метафор молодого Галиба см. также [Пригарина 1986, с. 67].
17. Более подробно см.: [Пригарина 1999], глава 8.
18. Факт галибовского литературного билингвизма так же существен в «профессиональных отношениях между поэтом и его языком» [Бродский 1997, с. 71], как и для Цветаевой с ее абсолютным владением немецким и французским языками с раннего детства.
19. Это очень распространенная на Субконтиненте точка зрения. Обсуждение её см.: [Пригарина 1999, с. 207], ср. также мнение Фрэнсис Притчет, которое приводится в указанной книге.
20. Об этом подробно см.: [Spear1951, с. 182–191] ch. IX. William Frazer's murder, [Пригарина 1986, с. 183–186].
21. В данной статье я цитировала английский перевод этого бейта по [Schimmel 1978, с. 362]. Об истории Сармада и перипетиях поиска оригинала см. статью «Галиб и Сармад» в наст. сборнике.
22. Об этом см.: [Рейснер, Чалисова 1998].
23. О мотиве мученичества Хусейна см. также: [Суворова 1998, с. 169].
24. Перевод упомянутой фразы из хроники Галиба см.: [Пригарина 1986, с. 217–218].

ГАЛИБ И САРМАД

*Холода миновали, а сердце прежним осталось,
Грозы отбушевали, а сердце прежним осталось.
Словом, сколько несчастья мира и горести мира
Мое сердце ни рвали, сердце прежним осталось*
Сармад

В одной ранней газели Мирзы Галиба (1797–1869) встречается бейт¹, способный удивить даже читателя, привыкшего к преувеличениям восточной поэзии:

تیغ در کف کف بر لب آتا ہے قاتل اس طرف مزده باد ایے آرزوی مرگ غالب مزده باد

Меч в руке, пена на губах, палач идет в эту сторону,
Добрая весть! О мечта Галиба о смерти, добрая весть!

[Галиб 1995, с. 177]

Возможно, понять пафос этого бейта позволило бы знание реальных обстоятельств его создания, т. е. следовало бы соотнести его с каким-то событием в жизни поэта. Интерпретации требует сама ситуация, в которой доброй вестью оказывается появление кровожадного палача, собирающегося казнить Галиба (или, скажем, лирического персонажа по имени Галиб). Что касается времени создания этого бейта, можно довольно уверенно сказать, что он написан в безмятежный и счастливый период молодости поэта. Об этом свидетельствует его нахождение в самой ранней Бхопальской рукописи, переписанной собственной рукой Галиба и датированной 1816 г. В это время поэту было около 19 лет. Никакие биографические данные не свидетельствуют о драматических событиях в его жизни, ни, тем более о каких-либо покушениях на жизнь юного Мирзы Асадуллы-хана.

Скорее, следует обратиться к поэтической традиции, которая определила набор символов и метафор, использованных в данном бейте (можно употреблять также более принятый в литературе Субконтинента термин *ше'р* — «стих», применяемый обычно к отдельно взятому бейту).

Мирза Галиб следовал в своем творчестве двум литературным традициям — урду и персидской, в особенности той, что создавалась на персидском языке на Индостанском субконтиненте. Что существенно, в ранние годы Галиб писал стихи на урду и прежде всего в духе поздней персидской поэзии Могольской Индии XVII — первой половины XVIII вв. и литературы урду XVIII в. Поэтому, говоря о ранней поэзии Галиба, именно там было бы разумно искать истоки его поэтических тем и образов. Традиция выделяет следующие аспекты содержания бейта (*ше'ра*): тематику (*мазмун*), идейный замысел (*ма'на*), образное содержание (*хайал*). Так *мазмун* данного *ше'ра* может быть определен как казнь персонажа путем отсечения головы мечом, его *ма'ана* как идея радостной смерти в определенных обстоятельствах, его образ как ярость палача (меч наголо, пена на губах) и необъяснимый восторг жертвы. Хотя слова «наголо» нет в тексте, зрительное представление об обнаженном мече в руке убийцы, следует как из его намерений, так и из эмоций ожидающего смерти. Ключевыми словами бейта являются «меч» (*тег*), «палач» (*катил*), «смерть» (*марг*), «[добрая] весть» (*мужда*). Словосочетание «мечта Галиба о смерти» — субъект второго полустихия.

Литературная традиция, о которой идет речь, известна условностью своих средств выражения. Она оперирует мистическими коннотациями и для нее характерна разветвленная символика. С помощью этих средств была создана одна из наиболее изысканных поэтических форм — газель. Преодолевая гравитационные законы повседневности, она дает поэту силы игнорировать унылую и жестокую прозу жизни и уводить читателя в заоблачные выси духовности, высших смыслов и откровений. Мы отправимся вслед за поэтом в тот поэтический мир, где царят слова и где, по выражению Борхеса, из слов создаются чувства и вещи [Борхес 1994, с. 179]. В этом царстве у каждого слова есть, по меньшей мере, два смысла — явленный и потаенный. Так, «палач» (*катил*) скрывает под своим «профессиональным» облачением поэтическое значение: *возлюбленная*. Это значение приходит в толковые словари урду и персидского языков с эпитетом *жестокая*.

Переведа дух, мы теперь готовы радоваться тому, что речь в *ше'ре* идет о возлюбленном существе, каким бы свирепым и жестоким ни был его нрав. Смерть от руки его желанна, и его намерение убить влюбленного, по всем канонам, — поистине добрая весть, потому что равнодушие и невнимание горше смерти. А ярость лишь придает возлюбленной особую прелесть: этот традиционный ход поэтических ассоциаций мы подкрепим ссылкой на известные строки Саади (великого персидского поэта XIII в.), который воспел красоту розового лепестка, осыпанного каплями росы,

сравнив его с лицом разгневанной красавицы, покрытым капельками испарины. Теперь можно предположить, что в основе образа галибовского *ше'ра* лежит гипербола гнева возлюбленной персоны, вызванного настойчивостью влюбленного лирического персонажа и, соответственно, приятие радостной смерти от ее меча. Тем не менее некоторое удивление, вызванное этой мрачной фантазией Галиба, не покидает читателя.

И все же, приняв возникшее толкование, мы уже с меньшим содроганием будем читать другие строки Галиба, в которых идет речь о различных видах убийства и казни влюбленного при помощи мечей, кинжалов, ятаганов и прочих острых предметов. Мы даже готовы восхититься тем, что лобное место (*катлгах*, букв. — место убиения) оказывается локусом, исполненным любовных, или *эротических* коннотаций, и к тому же умело связывается поэтом еще и с благочестивыми переживаниями мусульман в ночь окончания месячного поста.

عشرت قتلگه اہل تمنا مت پوچہ عیند نظارہ بے شمشیر کا عریاں ہونا

Не спрашивай о радости влюбленных на лобном месте,
Вид обнаженного меча [для них истинно] праздничное зрелище!

[Галиб 1995, с. 327]²

Обратим внимание на то, что это также стихи раннего периода (до 1821 г.).

Меч или ятаган наголо (*урйан*) — визуальный образ кривизны, присущей орудию убийства, возникает из скрытого сравнения с молодым месяццем, меч напоминает тонкий сверкающий серп луны, появление которого страстно высматривают в конце месяца рамадан постящиеся мусульмане, ведь с момента его появления начинается *ид-е фитр* — праздник разговения. Так что праздничные ассоциации успешно мирят приговоренного к казни с лобным местом, буквально вызывая эйфорию (*шират*) при виде обнаженного меча. Наслаждение от казни для влюбленного по-видимому само собой разумеется.

Галиб употребляет еще одно слово, обозначающее, так сказать, профессионального палача — *джаллад*:

جلاد سے ڈرتے ہیں نہ واعظ سے جھگڑتے ہم سمجھے ہوئے ہیں اسے جس بھیس میں جو آئے

Не боятся палача, не пререкаются с проповедником,
Мы узнаем его, в каком бы обличье он ни появился.

[Галиб 1969, с. 129]

Оказывается, палач, равно как и проповедник, могут появляться в разных обличьях. Галиб прославился своими газелями, особенно газелями урду³,

а газели, как известно, в первую очередь посвящены любви, поэтому почти не удивительно, если среди множества метонимов возлюбленной мы находим и эти: «палач» и «убийца». Но что делает здесь проповедник? И что означает слово «обличье»? Если можно вообразить экстравагантное появление возлюбленного существа в обличье палача (скажем, в его наряде, с мечом, с пеной на губах), то каким должно быть это обличье для проповедника? В любом случае его невозможно представить себе в облике возлюбленного или возлюбленной — у слова *ваиз* обычно не бывает любовных коннотаций ни в поэзии урду, ни в персидской, и, уж если на то пошло, его скрытый или отдаленный смысл — «нудный, неприятный ханжа». Одновременное появление *ваиза* и палача в строке может быть скорее понято, так сказать, в смысле настоящей казни, если *ваизом* фигурально назван тот, кто предлагает осужденному раскаяться в грехах или выразить последнюю волю.

Отложим на некоторое время решение этой проблемы, тем более что и последний бейт, и тот, с которого мы начали рассмотрение темы, были истолкованы, так сказать, в русле словарных коннотаций, но в самой фактуре обоих бейтов маловато доказательств того, что речь идет о возлюбленной красавице. Обратимся сейчас к тем случаям, когда имеющиеся комментарии к Дивану Галиба без колебаний подчеркивают чисто женскую натуру палача:

سادگی پر اُس کی مر جانے کی حسرت دل میں ہے بس نہیں چلتا کہ پھر خنجر کفِ قاتل میں ہے

При виде ее простоты в сердце возникает желание умереть,
Но этому желанию не сбыться, ибо кинжал [зажат] в руке палача.

[Галиб 1969, с. 124]

По обобщенному мнению комментаторов⁴, смысл бейта можно передать так: «Я столь очарован наивностью и простотой (вариант — отсутствием всяких украшений) возлюбленной, что в моем сердце возникает желание умереть, но она не даст мне умереть своей смертью, потому что собралась убить меня сама».

«Женским» признается и такой бейт :

ہوای سیر گل آئینہ بيمہری قاتل کہ انداز بہ خون غلتیدن بسمل پسند آیا

Страсть к гулянию среди роз — зеркало равнодушия палача,
Которому нравится агония тех, кто катается в крови.

[Галиб, 1969, с. 15]

Здесь описывается выход в сад жестокой красавицы: кажется, что алые розы бьются в агонии (*бисмил*), потому что сердца их обливаются кровью от зависти к ее красоте.

Наконец, безусловно относящимся к женщине, причем современнице Галиба, можно считать строки, в которых обыгрывается манера делийских красавиц чистить зубы порошком мисси, после чего у корней зубов и на губах иногда остается черный след, только подчеркивающий белизну улыбки и розовость губ:

موج تبسم لب الوده مسی میرے لیے تو تیغ سیاہتاب ہوگی

Волна улыбки на губах, испачканных мисси,
Для меня-то стала мечом, отливающим вороненой сталью.
[Галиб, 1995, с. 232].

На основании приведенных примеров можно связать перечисленные мотивы (и их корреляты) в один пучок: палач (убийца, возлюбленное существо), его вид (обличье), лобное место, казнь, агония, орудия убийства — меч наголо (сабля, ятаган). У каждого из названных мотивов помимо семантических связей, собирающих их воедино, есть собственная линия развития. Возьмем, например, вырванный из ножен меч. Он определяется как *урйан*, букв. «нагой». Мотив наготы не случаен у Галиба, мы найдем у него ряд примеров, когда нагота связана и с мотивом безумной любви, и с мотивом смерти, и со Страшным судом, когда человек предстает в наготе перед Судией.

В первом случае мотив наготы приводит к теме юноши Кайса, прозванного Маджнуном (Одержимым) за свою любовь к Лейле. В момент высшего любовного безумия он сбросил с себя все одежды и скитался нагим:

شوق ہر رنگ رقیبِ سروسامان نکلا قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

Страсть всегда была противником всякого имущества,
Даже под покровом картины Кайс тоже предстает нагим!

[Галиб, 1969, с. 14]

Поэтическая тема (*мазмун*) этого *ше'ра* — нагота Кайса, идея (*ма'ана*) идеальная любовь Кайса на ступени *факр* — отказа от всех материальных потребностей. Первая мисра содержит посылку, высказывание (*да'ва*), вторая — поэтический довод (*далил*). Довод содержит намек на одну из наиболее популярных тем миниатюрной живописи, — изображение нагого юноши Кайса. Образ (*хайал*) построен на игре скрытого и явленного значений слова *парда*, — это и материал, на котором нарисован Кайс, и покров, завеса, которая тем не менее не способна скрыть его наготу. Красота поэтического аргумента состоит в противопоставлении *парда* — *урйан* «покров — обнаженный», символически соотносящемся с парой «сокрытое — явленное». Поэт говорит: «хотя для обнаженного человека есть воз-

возможность прикрыть наготу материалом, на котором он изображен, мистическая любовь не нуждается в материальных атрибутах и не обращает внимания на мирские искушения». В этом также содержится указание на известный сюжет из истории Маджнуна, когда его отказ от обладания любимым имуществом распространился и на его земную возлюбленную Лейлу. Он отказался обладать девушкой по имени Лейла, потому что он владеет ее образом в своем сердце.

Во втором случае Галиб употребляет персидский синоним для слова «нагота» (*урйан* заимствовано из араб. яз.) — *барахнаги*, говоря о дне Страшного суда, когда человек предстанет перед Создателем во всей наготе своих грехов. Соответственно, смертный саван (*кафан*) предпочтительнее платья, в котором человек горазд грешить при жизни:

ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی میں ور نہ بر لباس میں ننگ وجود تھا

Покрыв саван клеймо грехов наготы,
Ведь в любом платье, я был позором бытия.
[Галиб, 1969, с. 12]

Никакое платье при жизни не могло скрыть шрамов на душе лирического героя, оставленных страстями: все знали о его недостойном поведении. Смерть примирила окружающих с его недостатками, но саван на самом деле оказался лишь другим видом обнажения грехов, поскольку на Страшном суде человек предстает перед создателем во всей своей наготе — телесной и духовной. Мотив платья (*либас*) справедливо для наших целей включить в пучок мотивов как член оппозиции «одетый — нагой» или «платье — нагота».

Отметим еще один ранний бейт Галиба, в котором слово «нагота» не связано ни с мотивом Кайса, ни с орудием убийства, ни с грехами, и который, в отличие от названных мотивов, несущих тему любовного страдания и мучительства со стороны возлюбленной, предъявляет совершенно неожиданный аспект темы:

شوخی ہے مثلِ حباب از خویش بیرون آمدن ہے گریبانگیر فرصتِ ذوقِ عربانی مجھے

Это смелость, — подобно пузырьку [на воде], выступить из себя,
В остановленном миге (букв. времени, схваченном за ворот. — Н. П.)
и есть для меня наслаждение наготой.
[Галиб, 1995, с. 235]

Другими словами, возникновение пузыря на воде — появление брэнного бытия на поверхности океана вечности, его онтологическая «нагота», — трактуется поэтом как дерзкий вызов, как высшая степень самовы-

ражения личности, наградой за которое служит остановленное мгновение и наслаждение этой «наготой».

И еще одна деталь — несколько примеров в ранней рукописи показывают, что убийство представляется как перерезание горла (например, [Галиб, 1995, с. 211]).

Поэт неоднократно фиксирует состояние жертвы в момент убийства, и в одном из бейтов той же ранней рукописи момент убийства связывается с избавлением от экзистенциальной немоты как метафоры поэтического творчества.

اسد کو حسرت عرض نیاز تھی دم قتل بنوز سخن بے صدا نکلتی بے

Асаду хотелось высказать свои притязания в момент убийства,
Только слова получились беззвучными. [Галиб, 1995, с. 234]

(Асад — поэтический псевдоним, *тахаллус* в основном, использовавшийся в ранней поэзии Галиба).

Выясняется, что тема палача-возлюбленной, совокупно с комплексом указанных мотивов, будучи разветвленной и связанной с другими темами, представлена в поэзии Галиба крайне неравномерно⁵. Именно ранняя поэзия (прежде всего, поэзия периода первой Бхопальской рукописи) буквально насыщена мотивами «палача», «лобного места» и «орудий убийства»: мечи, кинжалы и сабли, сверкающие, блестящие, переливающиеся, двуручные, исфаханские так и переходят из одной газели в другую⁶.

И, наконец, существуют еще некоторые символические аспекты названных мотивов, которые мы до сих пор не затрагивали, а именно, суфийские интерпретации и суфийская поэтическая терминология (*истилахат аш-шуара*). Обычно мистические значения мотивов и истолкование тех или иных строк в суфийском духе — задача сравнительно несложная в силу высокой символичности поэтического языка. И действительно, тема убийства и лобного места прочно связана со страстями и мученической смертью Мансура Халладжа, канонической фигуры в суфизме. Но именно в данном случае приведенные бейты не дают достаточных оснований для перетолковывания их в религиозно-философском смысле, они, скорее, воссоздают какую-то коллизию, тревожащую поэта (около пятидесяти бейтов в ранней рукописи по сравнению с полутора десятком, оставшимся в *Диван-е урду* — тому свидетельство).

Обсуждаемый здесь круг мотивов — «палач», «меч», и «нагота», «платье», «обличье палача», «убийство», «слова, высказанные в момент казни», — неожиданным образом оказался ключом к другой, гораздо более трагической истории, нежели вымышленные любовные перипетии юного Галиба.

На протяжении всей своей жизни Мирза Асадулла-хан Галиб любил составлять цепочки из имен поэтов, на стихи которых он писал поэтические ответы, в ком видел своих учителей, чьему стилю следовал и кем восхищался (а кого, если дело касалось его современников, порой и поносил!), и в его стихах и прозе, письмах, в частности, масса имен поэтов-классиков и современников, писавших на урду и по-персидски. Но в этих перечнях мне ни разу не встретилось имя Сармада.

По словам А. Шиммель, Сармад был одним из выдающихся мастеров персидского четверостишия. «Многие его мистические рубаи, необыкновенно краткие и энергичные, повествуют о глубоких переживаниях великого влюбленного... Он следовал традиции Халладжа, взыскуя казни как конечной цели своей жизни» [Schimmel 1978, с. 362]. Мухаммад Са'ид Сармад Кашани Лахори был казнен в Дели в царствование Аурангзеба, в 1661 г., примерно на семидесятом году жизни.

В поэзии на персидском языке и языке урду помимо словосочетания «веревка и виселица» (*дар-у-расан*), указывающего на мученическую смерть Мансура Халладжа, иногда встречается сочетание «меч и веревка» (*тиг-у-расан*). Возможно, в этом содержится аллюзия на смерть Айн ал-Кузата Хамадани⁷ [Schimmel 1978, с. 362], а в поздней поэзии на обоих языках — намек на казнь Сармада посредством отсечения головы. Последний получил посмертное прозвище «Второй Халладж» (*Халладж-е сани*) и Сармад-е Шакхид (т. е. «мученик»).

Источниками сведений о Сармаде служат воспоминания современников, в частности мемуары западных путешественников Бернье и Мануччи⁸, а также тазкира, и различные жития, трактаты и исторические хроники. Два из них считаются написанными современниками Сармада: *Дабистан-и мазахиб* («Введение в религиоведение», букв. «Начальная школа религий»), имя автора которого является предметом дискуссий⁹, и *Рийаз аш-шу'ара* («Сады поэтов») Валиха Дагистани, известного также как Али Кули Хан. Сармад упоминается в *Тазкира-йи Насрабади*, *Мир'ат ал-Хайал* («Зеркало воображения») Шер-хана Лоди, *Рийаз ал-'арифин* («Сады познавших [истину]») Риза Кули Хана. Лакхпат Рай упоминает 14 источников, которыми он пользовался (Rai 1978, с. 3), однако, по-видимому, на самом деле их намного больше. История Сармада описана, например, в хрониках *Мир'ат ал-алам* («Зеркало мира») Мухаммада Бахтавар-хана [Мир'ат ал-'алам 1979]. Лакхпат Рай считает наиболее ценными прижизненные сочинения *Дабистан* и *Рийаз аш-шу'ара*, тогда как остальные, по его мнению, большей частью базируются на этих двух.

Сармад, согласно большинству источников, был иранским евреем, принявшим ислам. Сохранилось около 300 принадлежащих ему рубаи (число их в различных публикациях колеблется от 290 до 334) на персидском языке и небольшое количество сохранившихся текстов в форме газели, *кит'а* и отдельных *ше'ров*. Найдены также письма Сармада, однако их подлинность окончательно не установлена [Rai 1978, с. 7].

Вкратце скажем о том, что можно извлечь из ранних текстов и современной научной литературы, посвященной Сармаду. Несмотря на то что практически все *тазкира*, начиная со второй половины XVII в. упоминают Сармада, сообщения их и других источников достаточно скудны, прежде всего в силу особенностей представляемого ими жанра. Поэтому мы просто приведем здесь некоторые общеизвестные факты его биографии (или то, что принято считать фактами). Выдвигается версия, что он родился в Кашане (Иран) примерно в 1590 г. во время правления Шаха Аббаса Великого (1571–1629), причем существует мнение, что родители поэта попали в Иран из Армении или даже могли быть «ференги» — выходцами из Европы [Asiri 1950, с. ii; Rai 1978, с. 14]. Но достоверных сведений на этот счет не имеется. Начал он с изучения Торы и получил право называться рабби. Затем он стал учеником знаменитого философа Садриддина Ширази (Мулла Садра)¹⁰ (1571–1649) и Мира Абу-л-Касема¹¹, после чего принял ислам [*Тазкира-йе шу'ара-йе Панджаб*, с. 178].

На этом сведения об иранском периоде жизни Сармада практически исчерпываются, и начинается история его пребывания в Индии. Он отправился туда морским путем с торговыми целями, везя дорогие товары, и в 1042/1631 г. появился в городе Тхатта в Синде. Там Сармад влюбился в юношу-индуса по имени Абхаи Чанд. Отец юноши решил воспрепятствовать их общению и увез сына из города. Это так потрясло Сармада, что он раздал все, что у него было, скинул свои одежды и с тех пор никогда не прикрывал наготы. Отец юноши, тронутый глубиной страданий влюбленного, в конце концов позволил своему сыну принять его дружбу и покровительство. С тех пор Сармад не расставался с Абхаи Чандом, передавая ему постоянно свои знания, так что тот преуспел в изучении религиозных наук, языков и в переводческом мастерстве. Сармад много странствовал. Он прибыл в Лахор (отсюда его нисба Лахори), потом отправился в Хайдерабад (Декан). На несколько лет след его теряется (предполагают, что он вел отшельнический образ жизни в лесах), и, наконец, он появляется в Дели. Сохранилось несколько изображений Сармада, на которых он предстает в виде нагого старца, весьма величественного вида. (На некоторых рисунках он находится в обществе Абхаи Чанда, молодого человека необычайной красоты). Слава о его

подвижничестве и учености достигает слуха царевича Дара Шукуха, и поэт становится частым гостем во дворце. Лишь на время визитов во дворец принца, Сармад соглашается прикрыть наготу. Сармад и Дара общаются постоянно, время от времени прибегая и к эпистолярному жанру. В переписке с Сармадом Дара называет его «мой наставник». В тазкира поэтов Панджаба о Даре говорится: «Хотя он был султаном и сыном султана, однако он изучал прохождение этапов *ирфана*. Он водил дружбу с Са'идом Сармадом и испытывал чувство искренней дружбы и симпатии к Мулла Шаху Бадахшани» [*Тазкира-йе шу'ара-йе Панджаб*] 1967, с. 288]. Дара собрал вокруг себя самых ярких литераторов и мыслителей своего времени. Он основал переводческую школу, был автором ряда трудов по суфизму. В проводимые им дискуссии на религиозные темы, касавшиеся, в частности, создания синкретической религии на базе высших достижений религий мира — *дин-е илахи* — «божественной религии», он вовлек Сармада. Поэт с его глубоким знанием иудаизма, ислама и, несомненно, постигнутого им во время скитаний индуизма был желанным гостем и частым собеседником Дара Шукуха и его круга. В. Фишель с уверенностью утверждает, что глава об иудаизме в уже упоминавшемся труде «*Дабистан-и мазахиб*» (около 1660) написана, несомненно, со слов Сармада [Fischel 1948–49, с. 165]. Безусловно, что усвоенные им идеи Муллы Садра с его поисками абсолютного монизма отвечали пониманию единства (*вахдат*) Дара Шукухом. По словам Шimmel, «Чувство *хама уст* — „все есть Он“ пронизывает все его (Дары. — Н. П.) труды» [Schimmel, 1978, с. 362].

Популярность Сармада в Дели была особенно велика из-за того, что за ним укрепились слава чудотворца и провидца — ему часто удавалось предугадывать ход событий, и пророчества его сбывались. Сохранилось немало рассказов о сотворенных им чудесах. Однако главного чуда Сармад сотворить не сумел: предсказанная им победа Дара Шукуха в борьбе за престолонаследие не состоялась. В борьбе за овладение императорским тронном победил Аламгир Аурангзеб, который немедленно предал казни своих братьев и в том числе несчастного Дара Шукуха. Рассказывают, что однажды Сармад молился в мечети Джама Масджид, когда туда вошел Аурангзеб. Аурангзеб потребовал, чтобы Сармад прикрыл наготу лежавшим рядом покрывалом. Сармад согласился сделать это при условии, что сам император приподнимет покрывало и подаст его поэту. «Тогда император попробовал приподнять покрывало за конец и к своему глубокому потрясению увидел страшную картину: под ним лежали отрубленные головы всех братьев и других родственников, кого он казнил, и свежая кровь струилась из них» [Rai 1978, с. 46].

А вскоре настала очередь Сармада последовать за Дарой. Предлогом стали и его нагота, и его притязания на чудотворство, и его якобы еретиче-

ские высказывания, в частности то, что он читал только первую половину символа веры — *калимы*, а также и то, что в одном из рубаи он будто бы усомнился в *мирадже*, сказав, что не Пророк поднялся на небо, а небо спустилось к Пророку. В ход пошло и обвинение в том, что он считает Шайтана самым верным слугой Господа и что именно у него надо «учиться обычаям рабства (т. е. служению Богу. — *Н. П.*)» [Schimmel 1978, с. 195]. Сармад отказался признать свои прегрешения и изменить своему обыкновению ходить обнаженным. Его приговорили к казни путем отсечения головы, что и сделали публично при большом стечении народа. Он встретил смерть радостно, читал рубаи, а увидев палача с обнаженным мечом, воскликнул:

رسید یار عریان تیغ این دم به هر رنگی که آیی تورا میشناسم

Вот приблизился друг с обнаженным мечом!
В каком бы обличье ты ни пришел, я узнаю тебя!
[Салахи 1991, с. 29]¹²

Собственно говоря, именно эти строки выдают происхождение рассмотренных выше мотивов у Галиба. Разные источники приводят и другие варианты стихов, якобы произнесенных Сармадом в момент появления палача. Приведу некоторые из них.

В «Махзан ал-гараиб» (с. 184) и «Натайедж ал-афкар» (с. 336–337) приводится один и тот же текст:

«Во время казни он сказал следующий бейт:

سر جدا کرد از تنم شوخی که با ما یار بود قصه کوتاه گشت ورنه درد سر بسیار بود

Отделил голову от моего туловища тот дерзкий, кто был нашим другом,
Сделал повесть короткой, иначе головная боль была бы слишком долгой».

В «Рийаз ал-арефин» (с. 131; с. 133–134) даются два текста. Первый:

عمریست که آوازۀ منصور کهن شد من از سر نوجلوه دهم دارورسان را

Уже давно устарела слава Мансура,
Я придам новый блеск веревке и виселице!

И второй:

همچو دور افتاده ای کآخر رسد بر یار خود دست تا در گردن من کرد تیغس خون گریست

Подобно разлученному, наконец нашедшему своего друга,
Меч, коснувшись моей шеи, заплакал кровавыми слезами.

В «Рийаз аш-шу‘ара» приводятся не стихотворное, а прозаическое высказывание (с. 165): Он произнес: *بيا بيا که به هر صورت که بيایي تورا میشناسم به هر رنگی که خواهی جامه میپوش من از طرز خرامت میشناسم* — «Приди, приди, ибо в ка-

ком бы обличье ты ни пришел, я узнаю тебя, надень одежду любого цвета, я узнаю тебя по твоей походке».

В «Шам-и гарибан» (с. 133, 134) приводится такой бейт:

بر سرمد برهنه کرامت تهمت است کشفی که ظاهر است از واگشت عورت است

Приписывать нагому Сармаду чудотворство — клевета,
Открытие [тайн], которое явно, — от подъема детородного органа.

Сармад не оставил систематического учения, хотя имеющиеся тексты позволяют говорить о присущей ему философии божественной любви [Rai 1978, с. 5]. О его принадлежности к той или иной суфийской *силсила* можно только гадать, однако некоторые сведения, извлекаемые из различных источников, все же стоит принять во внимание и по меньшей мере выделить некоторые области его суфийских предпочтений. Впрочем, иногда подвергается сомнению и то, что он был суфием (Лакхпат Рай выражает на этот счет сомнение [Rai 1978, с. 65]).

Существует даже некоторый соблазн заподозрить его в переходе из ислама в индуизм, о чем можно сделать вывод, опираясь на одно рубаи:

سرمد به جهان بسی نگونام شدی از مذهب کفر سوی اسلام شدی
آخر چه خطا دیدی ز الله و رسول برگشته مرید لچهن و رام شدی

О Сармад! Ты завоевал громкую славу в мире,
Из религии неверия ты обратился в ислам.
Что же не понравилось тебе в Боге и Пророке,
Что [став] вероотступником, сделался муридом Лакшмана и Рамы?!

[№ 334]¹³

Общеизвестно, что в персоязычной поэзии Индии признание собственного рабства у кумиров и послушничества у брахманов как метафора преклонения перед Богом может считаться общим местом. Тем не менее, данное рубаи давало пищу для истолкования и не в пользу мусульманского благочестия Сармада.

Поэзия Сармада скрывает тайну его жизни и смерти, а наше дело — попытаться проникнуть в потаенные уголки его души. И здесь мы подходим к основному пункту наших разысканий. Чем была духовная жизнь Сармада как не поисками мистического союза, а его поведение в последний период жизни — не поведением взыскующего мученической смерти?!

Возникает некоторый соблазн отождествить это поведение с поведением самоубийцы, т. е. провести параллель между психологическим типом мистика, взыскующего смерти, и психологией самоубийцы в терминах Гер-

мана Гессе. «Тут надо заметить, что неверно называть самоубийцами только тех, кто действительно кончает с собой, — пишет Гессе. — ...самоубийце свойственно то, что он смотрит на свое „я“ — не важно, по праву или не по праву, — как на какое-то опасное, ненадежное и незащищенное порождение природы, что он кажется себе чрезвычайно незащищенным... Среди самоубийц встречаются необыкновенно упорные, жадные, да и отважные натуры». С метафизической точки зрения «самоубийцы предстают нам одержимыми чувством *вины* (курсив мой. — *Н. П.*) за свою обособленность, видящими свою цель не в самоусовершенствовании и собственном совершенстве, а в саморазрушении, возврате к матери, к Богу, к Вселенной». При этом «типичный самоубийца может... превратить свою кажущуюся слабость в опору и силу...». Однако и самоубийца порой понимает, что «самоубийство хоть и выход, но все-таки немного жалкий и незаконный запасной выход, что, в сущности, красивей и благородней быть сраженным самой жизнью, чем своей же рукой» [Гессе 1997, с. 50].

Для того чтобы сравнить оба типа, нужно было бы прежде всего понять, была ли жизнь Сармада формой подготовки к мученической смерти, обуревало ли его чувство вины, считал ли он себя настолько грешным, чтобы радоваться мученической смерти как избавлению от грешной жизни? Права ли А. Шиммель, говоря, что вся его жизнь была подготовкой к участи Халладжа? [Schimmel 1992, с. 28–29; Schimmel 1978, с. 362]. Если это так, то следовало бы понять, насколько сильно было это чувство, так сказать, на протяжении жизни, а не только во время непосредственного ожидания экзекуции. В частности, существенным может быть и выяснение того, как сам поэт расценивал созданную им жизненную ситуацию, вызывавшую осуждение — свою наготу, свои чудеса, свое свободомыслие. Не было ли поведение мистика той формой вызова, которая отражает чувство вины за свою обособленность и тем не менее превращает ее в свою опору и силу? И не отвечала ли сама готовность радостно принять смерть от руки палача потаенному отвращению к суициду? Если бы речь шла о поэте, писавшем одни газели, вряд ли обращение к его творчеству могло бы чем-нибудь помочь в поисках решения этих вопросов. Однако жанр рубаи несколько более «полезен» в этом смысле. Если вслед за некоторыми исследователями рассматривать рубаи как своего рода эпиграмму, то с долей условности можно продолжить это рассуждение, ссылаясь на эпиграмму в европейской, в частности русской поэзии, как на произведение со спонтанной реакцией на событие. Разумеется законы жанра. и тут столкнут нас с поэзией в высшей степени конвенциональной, за «злобу дня» отвечает в персидской поэзии жанр фрагмен-

та или отрывка — *кита*. Тем не менее, возможно, и рубаи, написанные до заключения в темницу, приоткроют истинное отношение поэта ко всем этим и другим вопросам¹⁴.

Здесь как раз самое время обратиться к тексту, ибо, даже если от рубаи и бесполезно ждать указаний на конкретные события, то в стихах вполне может содержаться имплицитно некая программа религиозного поведения, результат которого — радостная смерть от руки палача. Пусть и традиционная, но поэзия Сармада должна заключать в себе какие-то программные высказывания и бессознательные откровения, «проговоры», которые были подтверждены жизнью и смертью поэта и мистика.

Начнем с вопроса о суфизме. Если в поэзии Сармад не называет себя суфием, то каково его понимание своего мистического статуса? Некоторые детали биографии Сармада заставляют вспомнить о *маламатти*, служивших мишенью общественного порицания. Для примера скажем, что, хотя в поэзии великого Хафиза¹⁵ слово суфий практически всегда имеет негативную коннотацию, мы встречаем в его газелях большое количество метонимов понятия «идущий по Пути» (что, как известно, и есть другое название суфия) — а именно, «свободные», «знающие», «обладающие сердцем» и прочих, употребленных в позитивном смысле. Заметное место занимают у него и мотивы *маламатти* — отрицания внешнего показного благочестия и прославление вольного разгульного поведения, вызывающего осуждение окружающих. Это, а также ряд других соображений позволяют рассматривать многие его идеи сквозь призму течения *маламатти*. Однако у Сармада в стихах нет слова с арабским корнем *лэм* (например, того же *маламат*). Да и вообще, считал ли сам Сармад свое поведение предосудительным? Возможно, на этот вопрос поможет ответить рассмотрение темы греховности и мотива греха. Частота появления последнего у Сармада заметно выше по сравнению с другими мотивами. Достаточно сказать, что на 324 четверостишия приходится более 30 строк, содержащих этот мотив, практически в каждом десятом четверостишии. Слова, означающие грех — *джурм*, *исйан*, *гунах*, *таксир* по правилам построения образа должны стоять в паре, со словом, составляющим оппозицию к понятию грех. У Сармада практически во всех рассматриваемых случаях вторым словом оппозиции является «милость» и «прощение» (*лутф*, *карам*, *бахшаши*, *фазл*). Смысл противопоставления сводится к тому, что, всякий раз признавая свои грехи, лирический персонаж рассчитывает на милость Творца, которая всегда неизмеримо выше любых прегрешений¹⁶. В силу этого частое упоминание собственных грехов теряет остроту и не выражает чувства вины за прегрешения. Приведем лишь один пример:

هر چند که عصیان مرا میداند بر خوان کرم هر نفسی میخواند
در خوف و رجا بسی تأمل کردم بیش از همه مایل به کرم ماند

Хотя Он знает о моих грехах,
Он постоянно зовет [меня] к столу своих щедрот.
Я много размышлял о своих страхах и проступках,
[И я понял], что Он более всего склонен к милости.
[№ 125].

Кроме того, несколько раз Сармад повторяет своеобразную формулу: «глаза его благоволения влюблены в красоту греха» (چشم کرمش عاشق حسن گناه) [Asiri 1950, с. 32].

По всей видимости, у Сармада не было шейха, либо духовного наставника. Здесь хотелось бы вспомнить предлагаемую Дж. Тримингемом классификацию суфиев, маламати и каландаров. По его словам, различие между двумя последними состоит в том, что первый скрывает свою веру, а второй ее всячески рекламирует и даже корыстно использует, чтобы навлечь на себя порицание. Сухраварди писал, что каландар ищет повода разрушить установленные обычаи [Тримингэм 1989, с. 277]. Он также «не обременяет себя условностями повседневной жизни». Каландар «не связан духовными узами с признанным наставником, необязательно должен придерживаться учения какой-либо школы или ветви суфизма и стоит как бы над религиозным законом» [ИЭС 1991, с. 129; De Vriijn 1992, с. 76–77]. Поэтому, когда мы встречаемся с единственным бейгом, в котором Сармад применяет по отношению к себе слово каландар, мы склонны поверить в истинность его самооценки:

شاه و درویش و قلندر دیده سرمد سرمست و رسوارا ببین

Видел ли ты шаха, дервиша и каландара?
Взгляни на Сармада, пьяного и опозоренного. [Asiri 1950, с. 49¹⁷]

Трудно сказать, к какому периоду жизни Сармада принадлежат все его рубаи¹⁸. К примечательным их особенностям относится то, что в ряде случаев несколько идущих подряд рубаи, иногда — всего два, выглядят как небольшие циклы с одной темой и образностью. Поскольку рукопись составлена по принципу дивана, т. е. в порядке рифмовки, это не может быть ухищрением составителя. Создается впечатление, что некоторые близко или рядом расположенные рубаи либо написаны в одно время, либо сознательно соположены автором. Исходя из тематики и стиля, можно предположить, что имеющиеся в распоряжении нынешнего читателя рубаи созданы поэтом в зрелом возрасте. Некоторые явно могут истолковываться как намеки на события из личной жизни:

سرمد در دین عجب شکستی کردی ایمان به فدائی چشم بستنی کردی
با عجز و نیاز جمله نقد خود را رفتی و نثار بت پرستی کردی

Сармад, ты сотворил удивительную порчу религии,
Ты отдал веру в жертву [томно] прикрытым глазам,
В слабости и зависимости всю свою наличность
Ты пошел и бросил к ногам идолопоклонника.

[№ 326]

Этот текст может быть прочитан не только как метафора, но и как намек на личные обстоятельства, на любовь к «идолопоклоннику» — индусу Абхаи Чанду. Оппозиция «молодость — старость» также наполняется жизненным смыслом: «В прегрешениях я молод, а по внешнему виду — стар, // Уже целую жизнь я влачу эти оковы. // У меня тысяча надежд на единственную милость // Хоть я и опутан сотней провинностей» [№ 205]. Или такое рубаи:

دل باز گرفتار نگاری شده است از فکر و غم لاله عذاری شده است
من پیر و دلم ذوق جوانی دارد هنگام خزن جوش بهاری شده است

Сердце снова озабочено (влечением) к красавцам,
Поглощено мыслями о тюльпаноликах,
Я стар, а сердце мое страстно тянется к молодости,
В осеннюю пору — и весеннее волнение!

[№ 71]

Друг, который способен на благосклонность, либо он же — всемило- стивый Господь, от которого ожидается прощение грехов, — сливаются в одно целое:

صد شکر که از یار ترحم دیدم احسان و کرم به حال خود فهمیدم
نخلی که نشانید ثمر میبخشد آخر گلی از باغ محبت چیدم

Сотня благодарностей за то, что я видел милости от друга,
Благосклонность и милосердие к моему состоянию я понял.
Посадите росток, и он одарит плодами,
Вот и я в конце концов сорвал розу из сада любви.

[№ 209]

Надо сказать, что эта ситуация довольно необычна для поэзии, в кото- рой взыскующий практически никогда не добивается милостей, а речение «что посеешь, то пожнешь» без вариантов отсылает к Судному дню¹⁹!

Из этих и ряда других строк вытекает довольно неожиданное заключе- ние: о гармонии с миром, которая была совсем не чужда Сармаду, о любви, которая не всегда бывает безответной, о расцвете в старости (هنگام خزن میل) — شگفتن دارم «В осеннюю пору я жажду цветения») и т. д. В русле согласия

с жизнью выступают и рассмотренные выше мотивы греха и божьего милосердия и всепрощения. Более того — Бог любит безумцев [№ 50]. Безумцы и до Сармада скидывали с себя одежды (Маджнун), и кроме того — быть одетым еще не значит быть добродетельным и благочестивым! Аллах дает самые прямые разъяснения на этот счет, когда толкует о соращении Шайтаном Адама и его подруги в райском саду: «О сыны Адама! Мы ниспослали вам одежды (*либас*) для прикрытия ваших срамных частей и украшения [для одежд]. Однако одеяние (*либас*) благочестия лучше. Это — одно из знамений Аллаха, может быть, оно послужит наставлением им» [Коран 1995, 7:26].

Из этого айата легко сделать вывод о том, что одеждой благочестия может служить и сама нагота, каковой была нагота Адама и Евы до соращения. Естественно ожидать, что в рубайате Сармада в той или иной форме появится тема наготы. И действительно, тема эта представлена отчасти даже в ее прагматическом аспекте. Выясняется, что нагота прежде всего практична, поскольку неизносива (как, впрочем и добродетель!):

خاک نشینی است سلیمینیم نیک بود ز افسر سلطانیم
چهل سال که مرا پوشیدمش کهنه نشد جامهٔ عریانیم

Мое сулейманство в сидении на земле,
Оно прекрасней султанского венца,
Сорок лет как я прикрываю им себя,
И все не истрепалась одежда моей наготы.

[Asiri 1950, с. 51, № 14²⁰.]

Сармад сравнивает свою непритязательную привычку к сидению на земле с престолом Сулеймана — высшего из престолов земных царей. В другом рубайе содержится намек на причину, по которой Сармад совок с себя одежды:

خوش بالائی کرده چنین پست مرا چشمی به دو جام برده از دست مرا
او در بغل من است و من در طلبش دزد عجیبی برهنه کرد دست مرا

Тот обладатель высокого стана сделал меня столь ничтожным
(букв. низким. — Н. П.),

[Его] глаза, двумя чашами [с вином], похитили меня у самого себя,
Он в моих объятых, а я все ищу его,
Удивительный вор раздел меня донага! [№ 19]

Похоже, что и в этом случае имеется в виду красота Абхаи Чанда, ради которого поэт пустился на свои безумства. И тем не менее, тема наготы конечно же содержит глубоко мистические коннотации²¹. Так, обращает на себя внимание мотив свечи, горящей в фонаре:

هستی به نظر چه شد اگر پنهانی این راز نهفته را تو هم میدانی
چون شمع ز فانوس نمائی خود را بیوسته در این لباس خود عریانی

Ты перед взглядом, что с того, если ты скрыт,
И эта тайна известна Тебе также,
Ты показываешь Себя, как свеча в фонаре,
Которая всегда обнажена в этом своем одеянии. [№ 315].

Образ заключается в том, что свеча, скрытая в фонаре, дает свет и тем манифестирует себя. Однако она лишена иной завесы, чем прозрачное стекло фонаря, поэтому нагота ее открывается взгляду. Другими словами — манифестация божественных атрибутов открывает и Его субстанциальные качества, «нагота» становится метафизическим понятием, явлена ли она или скрыта под покровом.

Нагота то появляется, то исчезает (как бы пульсируя) в образе мира, который в своей изменчивости подобен дереву, то покрытому листьями, то обнаженному (*урйан*) независимо от времени года [№ 263]. Более прямолинейно эту мысль Сармада выражает образ завесы между взыскующим и Богом: человек подобен книге, которая сама не знает, что в ней явлены без завес (*би хиджаб*) божественные знамения (*айат-и илахи*), подобно тому как бутылка с вином не чувствует аромата вина [№ 24]. И если в сердце человека есть что-то кроме Него (*гайр-и уст*), то все это и создает преграды (завесы — *хиджаб*) между человеком и Другом. Даже достигнув свидания, влюбленный продолжает искать Возлюбленного, того удивительного вора, который украл его одежды, или из-за которого он сбросил свои одежды. Если это и намек на жизненную историю Сармада, то его любовь к Абхаи Чанду с точки зрения суфизма — не что иное, как благочестивое созерцание безбородых (*назар ила-л-мурд*) — один из видов суфийского подвижничества, связанный с созерцанием Бога в прекрасной внешности безбородого юноши [Дроздов 1999]. Как известно, нагота может быть и атрибутом аскета (в Индии времен Сармада нагие подвижники и аскеты, были далеко не редкостью, о чем с большой долей сатиричности и повествует Бернье), но она иная, чем воспеваемая Сармадом. Если такие лицемеры, как аскет, считают себя святыми, то тогда Сармад объявляет, что он идолопоклонник, еретик, неверующий, и хоть и идет к мечети — не мусульманин [Asiri 1950, с. 51, № 15]. Платьем обнаженному поэту служит пыль с улочки Друга. Но эта одежда порвалась в сотне мест, ибо слезы проделали на ней глубокие борозды [Asiri 1950, с. 49, № 3]. Собственно говоря, одежда помогает скрыть недостатки сложения, а может быть и уродство души, что логично, если предположить, что эти строки обращены либо к судьям,

приговаривающим поэта к смертной казни, либо, скорее всего, к самому Аурангзебу:

آن کس که ترا تاج جهانبنانی داد ما را همه اسباب پریشانی داد
پوشاند لباس هر کرا عیبی دید بی عیبان را لباس عریانی داد

Тот, кто дал тебе венец на правление миром,
На мою долю оставил все возможные беспокойства,
Тех, в ком Он увидел изъяны, Он укрыл одеждami,
А безгрешным дал в одеяние наготу [№ 111].

Но обнаженное тело, даже покрытое пылью с дороги Друга и превратившееся в прах на этой дороге, становится на путь гибели — его отделяют от головы ударом меча:

سرمد مارا به عشق رسوا کردند سرمست و سراسیمه و شیدا کردند
عریانی تن بود غبار ره دوست آن نیز به تیغ از سر ما واکردند

Сармад, меня опозорили из-за любви,
Сделали пьяным, испуганным и обезумевшим от любви,
Нагота тела была пылью с дороги друга,
Вот его и отделили от моей головы ударом меча! [№ 136].

Сармад употребляет суфийскую терминологию: Путь [№ 173], говоря о постижении Истины, упоминает высшую в суфизме ступень познания *ма'рифат* [№ 232]. Он призывает отказаться от аскетизма и лицемерия (*зухд-у-рийа*) и испить вина, которое до краев наполняет чашу Истины (*хакикат*), и в котором бурлят и форма и смысл (*сурат-у-ма'ни*) [№ 167]. Опьяненный вином истины Сармад являет собой пример дервиша и каландара. Бог милостив и милосерден, но он любит тех, кто теряет разум от любви на пути к Нему. Во многих суждениях Сармада проскальзывают нотки одобрения жизненного успеха. Тем не менее он не отступает от суфийского понимания того, каким образом можно этого успеха достигнуть. Это — отказ от мира и его благ (*факр*), отказ от всех честолюбивых помыслов низшей души (*бигзар аз худи* — букв. «уйди от себя»). Только тогда «в обоих мирах станут чеканить монету с твоим именем и все будут подвластны твоему перстню с печаткой» [№ 128]. Но этот отказ требует полного самоуничтожения [№ 135]. Вся эта философия вкупе со стечением жизненных обстоятельств позволила Сармаду стоически принять смерть и, подобно великим героям античности, произнести предсмертное слово, оставшееся потомкам, и сделать красивый жест. Самоубийственным ли или взыскующим смерти было его поведение после гибели Дара Шукуха, его отказ покаяться и изменить своим убеждениям, но он действительно

добился того, чтобы в его самоубийственном поведении, по приведенным выше словам Гессе, поставили точку «посторонние силы»²².

Так или иначе, но в его стихах возникает тема отсечения головы, лишения ног и головы на пути любви [№ 139; Asiri 1950, с. 49, № 2 и др.], что, несомненно, ведет к теме Мансура Халладжа и имама Хусейна, мученика ислама, погибшего в битве при Кербеле, чью отрубленную голову враги надели на копье.

ماسر خود را چو کوه و زیر پا دانسته ایم شهرِ دهلی را به سان کربلا دانسته ایم
رفت منصور از قضا و رفت سرمد نیز هم دارها را از عطائی کبریا دانسته ایم

Мы считали нашу голову подобной горе, но [знали], что место ее
под ногами,

Мы знали, что город Дели то же, что Кербела.

Ушел Мансур по воле судьбы, ушел и Сармад тоже,

Мы сочли виселицы одним из даров Господа превеликого

[Asiri 1950, с. 50, № 6]²³.

Сармад испытывал гордость за свою трагическую судьбу. Он оплакивал не только себя, но и тех, свидетелем чьей гибели он стал:

در مسلخ عشق جز نکو را نکشند لاغر صفتان زشت خو را نکشند
تو عاشق صادقی ز کشتن مگریز مردار بود هر آن که او را نکشند

На бойне любви убивают только хороших людей,

Ничтожных и подлых не убивают,

Ты искренне влюбленный? Не беги от убийения,

Трупом станет тот, кого не убивают.

[№ 119].

Как тут не вспомнить другого поэта этого времени — Назири, который говорил: «Тот, кто не убит, не из нашего племени». Поэт XIII века, великий Джалал ад-Дин Руми вопрошал: «Что есть усекновение главы?» и отвечал: «Заклание телесной души в священной войне» (Руми 1998, М 2:2556).

Мирза Галиб также говорил:

تو نالی از خله خار و ننگری که سپهر سر حسین علی بر سنان بگرداند

Ты стенаешь из-за укола колючки и не замечаешь, как небеса

Вращают на пике отрубленную голову Хусейна, [сына] Али.

[Галиб 1980, с. 286–287].

Великое мистическое значение всех этих трагических событий в истории мусульманской культуры невозможно переоценить. «На Хусейне почитет „Пророческий свет“, и потому он не может, как простой смертный, быть

игрушкой в руках судьбы. Его гибель — не поражение безрассудного человека, переоценившего свои силы или харизматическое влияние, а манифестация божественного промысла, обрекающего на физическую смерть избранного ради вечной жизни и прозрения всего человечества» [Суворова 1998, с. 169].

Теперь же вернемся к Мирзе Галибу. Прежде всего сопоставим процитированные в начале статьи бейты с бейтами Сармада. В первом бейте воссоздается коллизия радостной смерти от руки палача и содержится явная переключка с первой строкой бейта Сармада. Будучи суфием делийской школы, как утверждает А. Шиммель, мог ли он уже в молодости не знать истории Сармада и его стихов? Учитывая гениальную память Галиба и его прекрасное знание истории (недаром он занял со временем должность историографа при дворе Бахадур-шаха Зафара), это предположить просто невозможно. Достаточно ясно это и по тем цитатам, большей частью из его ранних газелей, которые мы привели в начале статьи и переключку которых с текстами Сармада мы даже не стали специально обсуждать, настолько это было очевидно. Важно, что в этих строках молодой Галиб как бы примеряет на себя роль Сармада, подвергая всем испытаниям, выпавшим Сармаду, свое лирическое «я». Не существенно, что он охотно предоставляет роль палача красавицам, иногда даже добавляя такие «конкретные» детали, как губы, испачканные черным порошком мисси. В конце концов, и Сармад хотел стать жертвой любви. И стал ею!

Почему, однако, Галиб не упомянул имени Сармада? Простая ли это случайность или недооценка поэтического дарования поэта-предшественника? Здесь, в порядке гипотезы, я выскажу некоторые соображения. Дело в том, что Галиб был постоянно озабочен сотворением мифа о себе. Он до последних лет жизни создавал генеалогический миф, возводя свою родословную через средневековую династию Сельджукидов к персонажу «Шах-наме» Афрасиабу, через него к древним мифическим царям Ирана и, одновременно, Нуху (Нюю) с его сыновьями, а через это почтенное семейство к самому Адаму²⁴. Он также утверждал свое религиозное родство с Али и Хусейном, следовательно и с пророком Мухаммадом через секту Али-илахи²⁵. Однако, отождествляя себя с Сармадом по линии мученичества, он не мог избежать ассоциаций с Халладжем, поскольку Сармад представал в истории мученичества как «Второй Халладж». Между тем Галиб с самого начала высказывал критические замечания в адрес Халладжа, осуждая его за речение *ана-л-хакк* (Я есмь Истина) как за попытку «сосудом своего я» измерить божественную неизмеримость. «Повторив» мученичество Сармада (пусть даже в воображении!), поэт мог рассчитывать только на титул «Третьего Халлад-

жа», что, несомненно противоречило его самооценке как первого и неповторимого во всем. Напомним знаменитую историю о том, как Галиб возмутился, увидев на конверте письма свой делийский адрес. «В Дели есть только один Галиб, — говорил он, — и его знают все, поэтому совершенно ни к чему подробный адрес, достаточно слов „Дели, Галибу“. В противном случае это — не мне». Ну и, помимо этого, «*гам-е зиндаги*», в молодости «заботы суетного света», а в более позднем возрасте просто мирские заботы, одолевавшие Галиба, не оставили места для личных мистических подвигов, к которым он, впрочем, не был особенно склонен и в молодые годы²⁶, предпочитая им пускание змеев и посещение лавок парсов с «шампанью» и прочими винами. Может быть, здоровый скептицизм и умение смотреть вперед, а не назад, были тому причиной.

Но некая тонкость все же имела, и именно ее обсуждение я предлагаю в качестве еще одной гипотезы. В биографии Галиба есть один крайне загадочный персонаж — его учитель персидского языка по имени Абду-с-Самад. Галиб то уверял, что всему научился у него, то говорил, что никакого Абду-с-Самада не было, и он выдумал его сам. Этот Абду-с-Самад тоже был своего рода «выкрестом», если так можно сказать об обращении в ислам человеке. Только он перешел не из иудаизма, как Сармад, а из зороастризма, что существенно, поскольку у Галиба был еще и свой «зороастрийский миф», оправдывавший его необъяснимо тонкое и глубокое знание персидского языка и его страсть к «огненным алтарям Аджама»²⁷. При этом часть имени Абду-с-Самада, а именно Самад является точным синонимом имени Сармад и означает Вечный — одно из имен Аллаха. Отметим частичное фонетическое и графическое совпадение этих имен (в имени Самад выпадает буква и звук «р», кроме того, для написания «с» используется буква *сад*, а в слове Сармад — *син*). Если Абду-с-Самад — персонаж придуманный, то не исключено, что в его имени зашифрован намек на Сармада, такое скрещение двух мифов вполне в духе Галиба. Если Абду-с-Самад — лицо историческое, то здесь мы просто столкнулись с очередным «странным сближеньем», которыми так богата биография всякого гения, и в частности Мирзы Галиба²⁸.

* * *

Вернемся к бейту, с которого мы начали эту статью. После того как была рассмотрена тема казни и палача в ранней поэзии Галиба, трудно усомниться в том, что мотивы «палач», «одеяние», «орудие убийства», «лобное место», «момент казни» и самый бейт Галиба, привлечший наше внима-

ние, так или иначе связаны с казнью Сармада и его словами перед казнью. Весь комплекс сведений, воспроизведенных в цитированных выше источниках, показывает, что Сармаду приписывались разные варианты стихов или высказываний перед казнью. Стихи эти вошли в историю литературы, стали летучими выражениями. Афганец М. Бехруз, к помощи которого обращался автор статьи в поисках этих текстов, тут же процитировал наизусть некоторые из них, что свидетельствовало о широком распространении и известности стихов в фарси-дари-язычном ареале. Но еще более впечатляющим оказался тот факт, что за мотивом «одеяния» в бейте Сармада стоит философия божественной любви, и именно этот мотив в бейте отсылает слушателя к смерти его покровителя и ученика, его друга — царевича Дара Шукуха, казненного Аурангзебом. В небольшом сочинении «*Рисала-и хакк-нума*» («Трактат, указующий Истину»), посвященном «степеням духовного развития и путям и средствам достижения высочайших состояний духовного совершенства», Дара Шукух отмечает, что трактат является компендиумом наиболее авторитетных трудов по суфизму, таких как *Футухат* и *Фусус-ал-хикам* Ибн 'Араби, *Лаваих* Джами, *Ламаат* 'Ираки и других, и ожидает, что «если этот трактат изучается Божьим человеком, он справедливо отметит, сколь удивительные двери Божественного вдохновения открылись этому факиру (т. е. Дара Шукуху. — Н. П.), и что Бог, несмотря на то что он пребывал в этом одеянии (царевича), открыл ему врата святости и божественного знания, так что человеческие существа могут знать, что Его благосклонность лишена какой-либо (особой) причины. Он привлекает к себе того, кого Он любит, в каком бы одеянии тот ни был (курсив мой. — Н. П.). Это богатство (Божественного знания) даруется не каждому, но было даровано именно ему» [Dara Shikuh 1982, с. 9].

Не кажется невозможным, что на пороге смерти Сармада могло посетить мучительное и светлое воспоминание об убиенном друге, вылившееся в стихи, содержавшие аллюзию на слова Дара Шукуха о божественной любви и всепрощении и ставшие данью памяти о личной дружбе между двумя мыслителями своей эпохи, Дара и Сармадом.

Если это так, это придает силу жизненного свидетельства строкам, казавшимся полностью мистическими и конвенциональными, всего лишь удачно сказанными к случаю:

رسید یار عزیزان تیغ این دم به هر رنگی که آئی تورا میشناسم

Вот приблизился друг с обнаженным мечом!

В каком бы обличье ты ни пришел, я узнаю тебя!

Что касается Галиба, его гениальность проявилась и в ранних стихах, которым не нашлось места в его Диване. Из разбросанных в разных местах «сармадовских» мотивов возникает провидческий сценарий взаимоотношений властей и поэта в известной степени отразившихся в жизни самого Галиба. Как тут не вспомнить Пушкина: «Всегда в толпе людей затерян, // Всегда покорен их страстям, // Поэт я знаю, суверен, // Но редко служит он властям».

1. Этот бейт не вошел в *Диван-е урду*, но имеется в изданиях, содержащих ранние рукописи Галиба, например, Арши [Галиб 1958] и Риза Калидас Гупта [Галиб 1995].

2. Встречается впервые в Бхопальской рукописи, в которую вошла рукопись *Хамидия*, а также вписанные рукой Галиба *хашие*, тексты стихов на полях рукописи. Рукопись включает стихи, написанные с 1817 по 1821 г. [Галиб 1995].

3. Количество его произведений, в частности, газелей на персидском языке во много раз больше, чем сочинений на урду, и сам Галиб ценил первые гораздо выше последних. Однако исторически сложилось так, что персидский язык потерял в Британской Индии свое значение еще при жизни Галиба, и в современных Индии и Пакистане персидское наследие Галиба отошло на второй план, тогда как Диван урду оказался вне конкуренции. Из ираноязычных стран Галиб получил признание в Таджикистане и Афганистане. В Иране его персидская поэзия менее популярна, хотя не так давно иранцы издали *Куллийат-е фарси*, т. е. Полное собрание поэзии Галиба на персидском языке.

4. См. В комментарии [*Шарх-е Галиб* б/г] приводится мнение разных комментаторов. Приведенный бейт комментируют: Табатабаи («Я не могу умереть, это не простодушие, а жестокость, отказ от украшений»); Бехуд («Не могу умереть по своей воле»); Хасрат («Меня может убить ее простота, а она взяла кинжал и хочет меня убить, т. е. она не так уж проста»); Аси («Кинжал не нужен. Какая наивность думать, что влюбленного убьет кинжал, его убьет ее красота») — материал любезно предоставлен Л. А. Васильевой. Вариант перевода: «В сердце [неискоренимое] желание умереть от ее простоты, / Я беспомощен, ибо снова кинжал в руке убийцы».

5. Во время написания этой статьи я получила в подарок от Осаммы Фаруки (1934–2004) — переводчика моей книги «Мирза Галиб» на урду и английский языки — историческое издание Дивана Галиба [Галиб 1995] Риза Калидаса Гупты, в которое включены последовательно все известные рукописи. Такое расположение материала позволило мне просмотреть подобранные намного ранее примеры бейтов с точки зрения последовательности их появления у Галиба. Оказалось, что в ранних стихах, большую часть из которых Галиб не включил в Диван (он говорил, что его диван всего лишь «Избранное», чему, имея весь корпус его газелей, легко поверить), те мотивы, на которых сосредоточено внимание в этой статье, встречаются намного чаще, чем в Диване.

6. Надо сказать, что в персидской поэзии Галиба этот пучок мотивов представлен в несколько ином наборе и акцентирует другие сюжеты и темы.

7. Яркую статью об Айн ал-Кузате Хамадани см. [Бертельс Е. Э., 1965].

8. «Ни один из них не был знаком с Сармадом, но оба они относились к нему весьма критически, особенно Бернье» [Rai 1978, с. 2; Bernier 1916, с. 317]. Действительно, Бернье сообщает: «В Дели я в течение довольно продолжительного времени встречал известного факира по имени Сармет, который разгуливал по улицам совершенно голым. Несмотря на все угрозы и обещания Ауренгзеба, он предпочел, чтобы ему отрубили голову, но ни за что не пожелал согласиться надеть какую-нибудь одежду» [Бернье 1936, с. 268]. Выше абзацем Бернье между тем сообщает, описывая разнообразные виды подвижничества индийцев: «Мне часто приходилось встречать в сельских местностях, преимущественно на территории какого-нибудь раджи, толпы таких голых факиров отвратительного вида... Я видел, как они, совершенно голые, бесстыдно шествовали по большому городу, и удивлялся, когда мужчины, женщины и девушки равнодушно глядели на них и выражали не больше волнения, чем вызывают у нас отшельники, идущие по улице. Женщины весьма благочестиво подавали им милостыню, несомненно, полагая, что это люди святые, более мудрые и порядочные, чем остальные мужчины» [Бернье 1936, с. 267–268].

9. Об имени автора *Дабистан* см. [Rai 1978, Asiri 1950, с. ii]. Как отмечает Вальтер Фишель, большинство исследователей сходятся на том, что его имя было Мубад Шах и что он был по происхождению парсом из секты Сипаси (см. [Fishel 1948–49, с. 165 и указ. там литературу]). Однако А. Шimmel называет автором *Дабистан* Фани, Икбал-Мулла Мухсин Фани [см. наст. сборник, с.].

10. В диссертации «Развитие метафизики в Персии», посвященной иранской философии, Мухаммад Икбал одним из первых обратил внимание европейских иранистов на фигуру Муллы Садра. Он писал: «В Персии, однако, до XVII века не было такого великого мыслителя, как проницательный Мулла Садра из Шираза, который встал на защиту своей философской системы со всей силой своей могучей логики. Согласно Мулле Садра, Реальность — это все, что есть и при этом ни одно из того, что есть, и истинное знание состоит в идентичности субъекта и объекта. Де Гобино считает, что философия Садра — простое возрождение учения Авиценны. Однако он игнорирует тот факт, что доктрина Муллы Садра об идентичности субъекта и объекта представляет собой тот последний шаг, который персидский интеллект сделал в сторону полного монизма» [Iqbal 1908, с. 175]. Из работ последнего времени о нем см. трактат «Престольная мудрость», перевод, предисловие и примечания Я. Эшотса [Мулла Садра 2004].

11. Сайид Амир Абу-л-Касем Мир Фендерески (1562/3–1640), один из крупнейших философов Сафавидского времени, был знатоком индийской философии, путешествовал в Индию, участвовал в переводах санскритской литературы на персидский язык при дворе Акбара (см. *Iranica*, Mir Fendereski). (Любезно указано Я. Эшотсом).

12. Впервые мне встретился английский перевод этого бейта в книге [Schimmel 1978, с. 362], однако найти в Москве указанный там журнал *Indian Antiquary*, на ко-

торый давала ссылку А. Шиммель, не удалось. Годовые подшивки этого журнала имелись только в библиотеке Кабинета Ю. Н. Рериха в Институте востоковедения, но именно этот номер там отсутствовал. Более того, переводы бейта на английский язык были и в книге Рая со ссылкой на издание текстов Асири, однако среди персидских текстов, опубликованных у Асири и в самой его книге этих строк не оказалось. Тогда я обратилась к сотруднику сектора Письменных памятников народов Востока М. Бехрузу, и с его помощью мы пересмотрели имеющиеся в секторе и в его собственной фильмотеке рукописи и микрофильмы тазкира, относящихся к этому периоду, и другие источники. Там с некоторыми вариациями повторялись одни и те же бейты, однако нужно мне среди них не оказалось. В мае 2000 г. мне довелось побывать на конференции по иранистике в Вашингтоне. Там с докладом о Сармаде выступила г-жа Нахид Пирназар, от которой я услышала этот бейт по-персидски. Она любезно выслала мне ксерокопию источника [Салахи 1370/1991], так что наконец персидский текст оказался мне доступен.

13. Здесь и далее в квадратных скобках приводится номер четверостишия по изданию [Asiri 1950].

14. Тут может возникнуть вопрос, почему в случае с Галибом не было и речи о соотношении этого мотива с реальностью? Вероятно, ответ на вопрос — в истории жизни Сармада и в отсутствии подобных коллизий в биографии Галиба.

15. Сармад писал о том, что в газели он следует стилю Хафиза, а в рубаи — стилю Хайяма. [Asiri 1950, № 230] «Мне нет дела до того, что думают другие,/В стиле газели я следую Хафизу,/Но в рубаи — я ученик Хайяма,/Не много его вина довелось мне выпить!»

16. Ср. хадис: «Аль-Хаким (3/545) передал ... следующее: „Адам сказал: ‘Господи, разве Ты не сотворил меня Своей Рукой?’ Аллах ответил: ‘Конечно, сотворил’. Адам сказал: ‘Разве ты не вдохнул в меня от духа Твоего?’ Аллах ответил: ‘Конечно, вдохнул’. Он сказал: ‘Господи, разве ты не поселил меня в Твоем Раю?’ Аллах сказал: ‘Конечно, поселил’. Он сказал: ‘Разве милость твоя не опережает гнев Твой?’ Аллах ответил: ‘Конечно, опережает’. Он спросил: ‘Скажи, если я раскаюсь и стану поступать праведно, Ты вернешь меня в Рай?’ Аллах ответил: ‘Конечно, верну’”». http://www.liveinternet.ru/users/musulmanka_latifa/post148897962/

17. Эти строки не входят в основной корпус Рубайата, а помечены как «Разрозненные стихи, газели, *kit'a* и другое», поэтому приводим номер страницы. Данный бейт взят из *kit'a*, приведенного по тазкира *Мир'ат ал-хайал*.

18. Асири отмечает, что Сармад был плодовитым автором и что он много писал в молодости, «по большей части прекрасную любовную поэзию. Поэт говорит: Теперь я стар, и мне трудно писать стихи, // Все, что я должен был сказать, я сказал в молодости». [Asiri 1950, xviii].

19. См., например анализ бейта 9 газели Хафиза *Булбул ба шахи сарв.* «Как хорошо сказал старый декхандин сыну/„О светоч глаз моих, что посеешь, то и пожнешь”» и мнение Дж. Мейсами о том, что контекст газели указывает на Судный день [Meisami 1985, Пригарина 1999, с. 149, 247].

20. Эти строки не входят в основной корпус Рубайата, а помечены как взятые из «Баяза Маджнуна».
21. Тему наготы в связи с житийными и поэтическими образами Халладжа у Аттара см. [Рейснер, Чалисова 1998]. Там же устанавливается связь между мотивом отрубленной головы, чашей (вина) и мотивами разоблачения — раскрытия тайны. Мотивы платья (*либас*) и облечения платьем (*малбус*) как получение святости в секте Али-илахи см. [Минорский 1911], см. также статью «Миры Мирзы Галиба» в наст. книге; «окутывание» светом предвечности (*илтибас*) см. [Schimmel 1978, с. 79].
22. В книге «Писатели-самоубийцы» [Чхартишвили 1999] подобного рода случаи проходят по разделу «самоубийство из чувства долга и самопожертвования».
23. В поэме синдского поэта Сачала Сармаста перечисляются мученики ислама, и поэт упрекает Господа в несправедливости по отношению к ним. Так он пишет: «Нанеся удар по Сармаду Ты убил его, //Ты привел Мансура на виселицу» [Schimmel, 1978, с. 394].
24. О родословной Галиба см. [Пригарина 1986], глава «Стрел отцовских обломков».
25. Эту линию наметила А. Шimmel [Schimmel 1979]: «Галиб без колебаний называл себя Мансуром секты 'Али-илахи: „Я Мансур секты Али-илахи, //Я выкрикиваю слова *ана Асадуллах*!“ — крайней шиитской группы, которая считает Али, двоюродного брата и зятя пророка Мухаммада, божественной манифестацией. Основание галибовских притязаний состоит в том, что его имя Асадуллах является почетным прозвищем Али *Лев Господень*, отсюда, просто упомянув свое собственное имя, он может воскликнуть без преувеличений: „Я — Асадуллах (т. е. Лев Господень)!“, становясь таким образом *беспечальным Мансуром без веревки и виселицы*: „Я обрету милость дыхания *ана Асадуллах*, //Я беспечальный Мансур без веревки и виселицы“» [Schimmel 1979, с. 107]. См. об этом также: «Миры Мирзы Галиба» в наст. сборнике. О Галибе и Халладже А. Шimmel писала: «Галиб также, следовал иногда накшбандийско-сухравардийской традиции, которая доказывала, что Халладж был лишен мудрости, духовной зрелости и проявлял недалковидность в своих притязаниях быть с Богом на равных» [Schimmel 1979, с. 105].
26. Достаточно вспомнить историю со списком святых, когда молодой Мирза Асадулла-хан в целях ускорения благочестивого процесса переписал святых через одного, мотивируя это тем, что лестницу на небо, награду за этот духовный подвиг — можно преодолеть и прыгая через ступеньку (см. об этом [Пригарина 1986, с. 64]).
27. См. [Пригарина 1986], главы «У огненных алтарей Аджамы» и «Аллегорическая любовь».
28. О «странных» текстуальных совпадениях Галиба и европейских поэтов см. «Миры Мирзы Галиба» в наст. сборнике.

ГАЛИБ И «ИНДИЙСКИЙ СТИЛЬ»

*И в полное владение свое
Фантазия взяла их бытие.*

Е. Баратынский

В 19 лет Мирза Асадулла-хан собрал свой первый диван урду. В 24 года (в 1821 г.) — второй, после чего, по его собственным словам, охладел к стихам на урду и в течение тридцати лет писал в основном по-персидски. Однако 24–25 лет — возраст, в котором Пушкин, Гёте, Байрон уже могли быть названы великими поэтами. Китс умер в 26 лет, Лермонтов был убит в 27. Правда, восточные поэты отличались обычно творческим долголетием, и на Востоке не считалось, что поэзия — удел молодости. Возможно, это было связано с традицией длительного ученичества, освоения произведений классиков, заучивания наизусть огромных по объему поэтических «образцов», т. е. овладения тем культурным опытом, без которого поэт не мог считаться профессионалом в цехе своих собратьев.

Здесь речь пойдет о том периоде ранней поэзии Галиба, когда он подписывался только поэтическим псевдонимом (*тахаллусом*) Асад. Его ученический период был также временем поисков самого себя.

Алтаф Хусейн Хали (1837–1914) заложил своего рода традицию осуждения раннего периода галибовского творчества и заодно образа жизни поэта. В своем «Памятнике Галибу» (*Йадгар-е Галиб*) он приводит слова поэта о собственных молодых годах: «Слава и богатство мне чужды, я сам — враг своего доброго имени, в друзьях я у всех подонков, в приятелях у разногo сброда. Ноги мои бредут бесцельно, язык мелет без толку, и в собственных бедах я року помощник и врагу подсказчик. От метаний моих пыль стоит столбом в кумирне, и обитель суфия свалилась на винный погреб» [Хали б/г, с. 105]. Хали пускается затем в рассуждения о том, что детство и юность Мирзы были впустую потрачены на постижение таких сторон жизни, «в какие не станет углубляться ни один достойный человек». Не послед-

нее место среди недостатков Мирзы, осуждаемых Хали, занимала слабость к «шампани» и другим сортам «сока лоз», а также «возмутительная беспечность» в вопросах религии. То, что в этом мире «порока и пьянства» появилась на свет поэзия, что в этом «безвременье» не погибли «ее совершенство и сила» — заслуга «здоровой натуры поэта и его врожденного таланта».

В оправдание Мирзы надо сказать, что оценки Хали порой излишне суровы. При том, что Хали без преувеличения боготворил Галиба и доказал это своим самоотверженным трудом по увековечению его памяти, он был человеком другого поколения, а главное — других жизненных установок.

Рассуждая о ранней поэзии Мирзы, Хали констатирует, что на первых порах творческий путь Галиба не совпадал с основной тенденцией развития поэзии урду. В чем же состояла эта тенденция? И в чем заключалось следование традиции или отказ от нее? В чем выражались поэтическая преемственность и новаторство в этой поэзии?

Возникает вопрос, в каких пределах возможно проявление новаторства, как оно оценивается в данной литературной системе. Поэзия урду, чья риторика и поэтика в буквальном смысле слова вышли из лона персидской и которая еще ко временам Галиба не освободилась от двуязычия, тем не менее осознала свою независимость от образца. По словам Хуршида ул-Ислама, «она сорвала обветшалые одежды поэзии фарси, и новый наряд языка урду украсил ее» [Хуршид ул-Ислам 1960, с. 144]. Но, заявив о своей независимости, она сохранила незыблемыми правила «украшения речи» и построения стиха. Небольшой исторический срок ее развития оказался недостаточным для того чтобы она могла радикально изменить каноны или, порвав с ними, нащупать пути новой образности. Эти пути энергично начинает искать молодой Галиб.

«Суть в том,— говорит Хали,— что другие поэты с начала и до конца не сворачивали с проторенной дороги ни на волос, они повторяли тот творческий путь, которым уже прошли другие поэты. Мирза же сначала избрал другое направление, а когда в конце концов трудности одолели его, он все же повернул в сторону столбовой дороги, но не пошел вместе с караваном поэтов, двигавшихся по ней, а проложил рядом свою собственную; более того, он отверг их манеру, и избрал другую, не похожую на остальных» [Хали б/г, с. 116].

Но и это не удовлетворяло Галиба. Хали продолжает: «Мир, Сауда и их последователи основывали свою газель на эксплуатации тех любовных тем (*мазмун*), которые в течение веков использовались в персидской поэзии, а затем и в поэзии урду. Начиная с Мира и Зоука традицией всех знаменитых авторов газелей, кроме Мирзы, было обращение к крайне малому числу

тем, выходявших за пределы этого круга» [там же, с. 115–116]. Поэтому Хали признавал, что если читать подряд диваны Мира, Сауды и их последователей, «то они очень скоро наскучат своим однообразием» [там же, с. 116]. К тому же поэзия урду не могла не испытать влияния персидской придворной поэзии и не подпасть соответственно под обаяние и влияние определенных схем последней. Помимо всего прочего, в каждую эпоху существует своя мода на поэзию, и в те времена в высших кругах могольской Индии признаком хорошего тона было увлечение персидской поэзией, выросшей на индийской почве.

Наконец, в духовный мир каждого образованного мусульманина того времени входила и классическая персидская поэзия: Рудаки, Фирдоуси, Руми, Саади, Хафиз и Джами. Из всех жанров, созданных этой литературой, мерилom величия поэта и его поэтических достижений считались его успехи в умении складывать газели — это было основное направление лирической поэзии. Творчество Хафиза — вершина персидской газели — было как бы точкой отсчета для газели позднего времени и на персидском языке и на урду.

Наверное, каждый образованный читатель представляет себе устройство газели по ее многочисленным переводам на русский язык. Из этих же переводов и предисловий к ним он осведомлен о том, что у газели есть собственная традиционная тематика — любовь, вино и красота.

Одним из важных свойств газели можно считать ее предназначенность не столько для чтения глазами, сколько для особого напевного исполнения. Большой недостаток стихов, считает Хали, когда в диване поэта нет «и двух строчек, которые захотелось бы напеть».

И как у каждого великого творения человеческой культуры, у газели есть своя загадка. Об этом прекрасно написал французский ученый Лазар, разбиравший особенности языка газелей Хафиза. «Каждый стих, взятый отдельно, ясен,— замечает он, — однако окружен ореолом ассоциаций, которые заставляют заподозрить или почувствовать, что за ними скрыт таинственный мир. К тому же, прочитав газель целиком, испытываешь ощущение тайны; после того как понят буквальный смысл каждого из стихов, создается впечатление, что непонятно еще ничего и то, что поэт хотел сказать, находится за пределами буквального смысла, короче говоря, что стихи символичны» [Lazard 1978, с. 59].

Недаром Хафиза называли *Лисан ал-гайб* — «Язык тайны». Многоплановость, ассоциативность образного языка, присутствие «тайны», «намек», «иносказания» стали считаться неотъемлемыми чертами газели. Если реалистичность поэзии, ее прорыв к жизни как понимание многообразных связей человека и того, что его окружает, могли приветствоваться в нар-

ративных жанрах, явно шедших в XIX в. на сближение с нарождающейся прозой, то от газели продолжали требовать «намек» и «тайны», а сетования поэта на жизненные невзгоды или слишком откровенные описания чувственных аспектов любви сурово осуждались критиками.

Между тем именно газель «индийского стиля» пытается ввести эти описания в традицию. Шибли отмечает, что в газели появляются новые типы художественного описания, а для них — новые обозначения. Любовь к «базарным красоткам» трактовалась как «описание [реального] события» (*вакеа-гуи*). Если же объектом воспевания в газели становилась «нежная возлюбленная», то стихи, посвященные ей, назывались *тагаззол*. Однако, по сути дела, потребности жизненного самовыражения поэта вступали в противоречие с системой жанровых регламентаций, о чем свидетельствует настойчивое требование от газели прежде всего красоты и напевности. Попытки ввести в нее темы «хлеба и воды» все еще не приветствовались.

И хотя время шло, и накапливались изменения внутри системы, они пока не вносили видимых «возмущений» в ее функционирование. Теоретически эти новации были осмыслены наиболее последовательно Шибли Ноумани в его фундаментальном сочинении «Поэзия Аджама» (*Ши'р ал-'Аджам*). Эти новации касаются дополнительной смысловой организации бейта. Шибли выделяет три основных типа бейта:

1) бейт, в котором впервые дана новая поэтическая идея (*ма'на*), мысль (*хайал*) или тема (*мазмун*). Такая техника получает название «создание идеи» (*ма'ниафарини*), «создание образа» (*хаяябанди*), «построение темы» (*мазмунсази*);

2) бейт с «приведением поэтического примера», служащего иллюстрацией высказанного поэтом положения (*тамсилнигари*);

3) бейт, использующий прием «словесного соответствия» (*мунасибат-е лафзи*)¹.

Тема, мысль, образ и идея всегда присутствовали в поэзии. Особенностью «индийского стиля» было возведение каждой из этих категорий в ранг стилиобразующего фактора бейта. Что это значит? Только одно: такое искусственное построение бейта, при котором одна тема, одна идея или одна поэтическая мысль занимают все пространство бейта. Однако для этого требуется определенная техника развития темы, идеи, мысли. Недаром вторым компонентом сложного слова использовано отглагольное существительное с семантикой «создания» (*афарини*, ср. *аламафарини* — сотворение мира как воплощение божественного замысла), «плетения» (*банди*), «выстраивания» (*сази*), «украшения» (*арайи*) и т. д.

Когда Галиб перенимает традиции «индийского стиля», он вступает в творческое состязание со своими предшественниками и, как того требует канон, стремится «перещеголять» образцы. Это происходит в рамках тех же структур, однако результат должен в чем-то превосходить оригинал. Посмотрим, как справляется Галиб с этой задачей. Начнем с самого конкретного — с темы. Так, например, у Шауката² тема траура представлена так:

مگو کہ ماتمی نیست بعد مرگ مجنون را کہ هست چشم غزالان سیاہپوش ہنوز³

Не говори, что никто не носит траур после смерти Маджнуна,
Ведь до сих пор глаза газелей траурного цвета.

Тема решена на основании эпизода из легенды о Лейли и Маджнуне, в котором Маджнун отпускает из силков, расставленных охотником, запутавшихся в них газелей, потому что их глаза напомнили ему глаза Лейли. Кроме того, «глаза газели» — обычная метафора черных глаз пугливой кравицы. Здесь глаза газелей названы не просто черными, но траурного цвета.

Галиб создает поэтический «ответ» на этот бейт:

شمع بھجتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

Когда погасла свеча, от нее пошел дым,
Это пламя любви надело траур после меня.

Умерший герой сравнивается с погасшей свечой, дым трактуется как траурное одеяние пламени. Причем в траур одето не просто пламя погасшей свечи, в трауре — пламя любви или пламенная любовь, которая оплакивает того единственного, кто знал, что такое настоящая страсть. Образ у Галиба значительно усложнен по сравнению с Шаукатом, причем усложнение его происходит за счет разработки и усиления темы. Если в первом случае траур — как бы естественная примета черных глаз, то во втором тема траура введена искусственно (или искусно!); дымок погасшей свечи здесь символ траура, пламя — символ любви. Так же усложняет Галиб и тему тесноты знакомую по поэзии Бедиля и по образу, созданному самим Галибом («небосвод — муравьиное яйцо»):

تنگی رفیق رہ تھی عدم یا وجود تھا میرا سفر بہ طالع چشم حسود تھا

Стесненность была моим спутником и в бытии и в небытии,
Мое путешествие прошло под звездой с завистливым глазом.

Скупой на радости рок, буравящий путника враждебным взглядом, не только парализует его и не дает свободно вздохнуть ни в бытии, ни даже в небытии. Стесненность, затруднительность положения (буквально — теснота) становится символом нереализованных потенций героя, своего рода

местом его жизнедеятельности. Образ «онтологической тесноты», связанной с гонениями рока, одна из интересных и выразительных галибовских находок, тема значительно усилена по сравнению с темой, обычной для Бедия, приданием образу зрительности, персонификацией злого рока в образе завистливой, недоброжелательной звезды.

В следующих бейтах образ любовного страдания построен на теме камня в руке возлюбленной. Насих⁴ говорит:

اس پری نے جب اٹھایا سنگ مجہ دیوانے پر آتش رنگ حنا سے صاف اخگر ہو گیا

Когда эта пери замахнулась на меня безумного камнем,
От огня цвета хны он стал настоящим углем.

Цвет хны, которой нанесены узоры на ладонь, как бы сообщает камню цвет и качества горящего угля, чтобы увеличить страдания влюбленного. Одно дело — камень, другое — раскаленный уголь: он не только нанесет рану, но и обожжет жертву.

Галиб заимствует этот *мазмун*, но усиливает его характерной для него мыслью о превращении страдания в радость:

لگے گر سنگ سر پر یار کے دست نگاریں سے بجائے زخم گل بہ گوشہء دستار ہو پیدا

Если попадет в голову камень, [запущенный] разрисованной рукой подруги,
То пусть вместо раны окажется роза в уголке чалмы.

Роза или другой цветок, которым на Востоке мужчина украшает чалму, — символ праздника и радости. Знаком этого праздника становятся и яркие узоры хной, которые наносят на ладонь женщин искусные мастерицы. И вот этой празднично изукрашенной рукой подруга бросает камень в голову влюбленного! Теперь не нужно засовывать под чалму живую розу — рана от камня на виске заменит ее, так что о выражении радости на празднике можно больше не заботиться. Но на самые сильные муки возлюбленная обрекает героя именно тем, что и не думает причинять ему страдания из-за полного своего равнодушия к его персоне.

Обращает на себя внимание последовательность, с которой одним автором разрабатывается тема, а другим, следующим его поэтической логике, дополняется и — что еще характерно для Галиба — опровергается.

Одной из особенностей этого приема можно считать его герметизм, довольствование возможностями, которые предоставляет тема. Вот мотив «ваты» (хлопка).

اے خوشا وقتے کہ ساقی یک خمستان وا کرے تار و پود فرش محفل پنہاء مینا کرے

Сколь прекрасно то время, когда виночерпий откроет винный погреб
И из ватных затычек для графина сделает уток и основу ковра для *махфиля*

Распечатав огромные глиняные хумы, кувшины с вином, вино переливали в графин, а горлышко его затыкали клочком хлопка. На беспечном пиршестве — *махфиле* — гости выпьют столько графинов вина, что их пробок — ватных затычек — хватит на то, чтобы изготовить ковер и усадить на него пирующих.

Из известной еще по Хайяму темы винопития извлекается максимум образных решений, как бы вытекающих одно из другого в силу условности поэтической логики. В приведенном бейте Галиб, кажется, сумел превзойти самого себя. Позаимствовав пафос у Хали, мы сказали бы, что ему удастся сделать это, «нащипав из клочка ваты» множество ярких образов.

Одна и та же тема может реализоваться в разных картинах, как показывает пример с темой своенравной красавицы у Шауката и Галиба:

بوی طلب نمودم و کردی نگاه تلخ امیدها که از تو دلم داشت بيم شد

Я только заикнулся о своих претензиях, как она взглянула гневно,
И надежды, которые я питал в своем сердце, сменились ужасом.
(Шаукат)

میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تھی سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

Я сказал: «Пир утонченности должен быть свободен от чужих»,
Услышав это, прелестная мучительница подняла меня и сказала: «Вон!»
(Галиб)

Оба бейта посвящены одной ситуации: высказанные к возлюбленной претензии оборачиваются против самого влюбленного. У Галиба тема воплощается в небольшой драматической сценке, смысл которой в том, что герой считает всех присутствующих на «пиру ее красоты» чужими красавице, кроме самого себя, тогда как жестокая мучительница считает чужим его одного и прогоняет прочь. Невозможно не улыбнуться, вообразив вытянувшуюся физиономию «интригана». Приращение темы у Галиба происходит на этот раз благодаря юмористическому приему — осознанию курьезности происходящего.

Хуршид ул-Ислам так и помечает эти темы — «иронические». Вообще чувство юмора, присущее Галибу перерастающее в иронию, вливает новую жизнь во все его образы. Хали считал, что мазмуны Галиба более оригинальны, чем у Мира⁵. А ведь еще Гани Кашмири (ум. 1688) сказал:

از بس که شعر گفتن شد مبتذل در این عهد لب بستن است اکنون مضمون تازه بستن

До чего же пошлым занятием стало сочинять стихи в эту эпоху!
Если сжать покрепче губы, может, получится «новая тема» (*мазмун*).

Галиб же писал:

اسد اُتھنا قیامت قامتوں کا وقت آرایش نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

Асад! Когда, наряжаясь, поднимается стройная красавица — это конец света!
Вот так же прекрасна [в наряде] стиха вставшая во весь рост тема (*мазмун*).

Та же техника используется и в случаях «развития поэтической мысли» (*хаялбанди*). *Хаял* — буквально фантазия, воображение, мечта. В этой сфере можно найти предпосылки часто встречающегося отношения к «индийскому стилю» как к своеобразной философской системе или как к философской поэзии. Как отмечает Хуршид ул-Ислам, поэтическая мысль, фантазия, приобретающая в бейте как бы самодовлеющее значение (тот же результат герметизма), могла давать два типа отношения к действительности. Она могла служить также для объективации чисто субъективных переживаний. Хуршид ул-Ислам так рассматривает эту разновидность: «Поэт овобождает себя от воздействия реальности и противопоставляет ей свой чувственный опыт. При этом он погружается в сугубо личные чувственные ощущения» [Хуршид ул-Ислам 1960, с. 136]. В этом случае он приравнивает свой узкий чувственный опыт к объективному закону бытия, вследствие чего его творчество окрашивается субъективизмом. Другой результат искусства «развития поэтической мысли», по Хуршид ул-Исламу, есть усиление концептуальности поэзии, свидетельствующее о духовной зрелости поэта, когда поэт поднимается над субъективным опытом силой философского умозрения и тем самым возводит изображение жизни на новый уровень — отражения закономерностей бытия [там же].

Существует мнение, что Галиб переболел Бедилем (1644–1720) к тому времени, когда стал писать стихи в основном на персидском языке. Тогда же, т. е. к началу 20-х годов, он нашел для себя новый мир образов и чувств в поэзии «прапрадедов» — раннемогольских персоязычных поэтов. И действительно, если в ранних рукописях Галиба на урду упоминание Бедилия встречается очень часто, не говоря уже о различных подражаниях, ответах и просто переводах каких-то его бейтов, то в Куллийяте его персидской поэзии имя Бедилия можно увидеть считаное число раз. Но дело в том, что Галиб, отказавшись от прямого следования манере Бедилия, уже впитал в себя во всей полноте идеи и дух его поэзии. «Психология учит: — отмечает Варис Кирмани, — то, что человек усваивает в ранней молодости, запечатлевается в его сознании. Галиб глубоко почерпнул из Бедилия как раз в ранней молодости, когда только еще проходил становление как поэт. Можно ли предположить, что он резко порвал с Бедилем и совершенно изменил свою личность? Для этого нет достаточных осно-

ваний. Напротив, помимо тех черт, которые Галиб унаследовал от ранней могольской поэзии, в его поэзии сохранен тот элемент серьезности и вдумчивости, который достался ему от Бедилья. Он весь упрятан в метафоры и сложную образность, какие были в обращении только перед началом XVIII в. и не могут быть приписаны поэтам более раннего времени. Говоря расширительно, мы можем заключить, что источником галибовского мистицизма (без сомнения, условного), его философской пытливости и его гуманизма был Бедиль» [Kirmani 1972, с. 29].

Раннюю поэзию Галиба питают «субъективистские» фантазии, о которых можно говорить применительно к подчеркнуто традиционным образам. Субъективное видение мира порождает крайне мрачное мироощущение, порой граничащее с кошмарным и часто имеющее мистическую окраску.

Таков мотив разлуки. Человек «разлучен с Творцом в предвечности», и описание страданий, испытываемых по этому поводу, составляет львиную долю всех мистических переживаний поэта. Не удивительно, что для рассказа о разлуке отыскиваются образы, которые должны выразить весь ее трагизм:

ہجر میں ساغر سے آبی مجہ کو ساقی بوئے خون بادہ کھنچوایا ہے شاید زخم انگور کا

В разлуке из чаши доносится до меня запах крови, виночерпий!

Не иначе, ты выжал вино из ран винограда! (*Насих*)

Красота мироздания, блеск красок, игра света и теней окружающего мира не могут не оказать воздействия даже на самое черствое сердце, что же говорить о душе поэта, для которой красота — источник вдохновения, осознанный или интуитивный!

Но традиция требует и от веселого юноши описания разнообразных признаков его отвращения к миру, заставляя провидеть за пестрым многоцветьем бытия мрак тлена и смерти.

اہل بینش نے حیرتکدہ شوخی ناز جوہر آیینہ کو طوطی بسمل بانداھا

Проницательные в храме чудес причудливой красоты

Сравнили блеск зеркала с попугаем, бьющимся в агонии. (*Галиб*)

Кажется, что слово «агония» — последнее, что можно сказать о «природе, мире, тайнике священном», том храме, в котором совершаются благоговеиные «службы» в честь красоты. В поэзии «индийского стиля» и у Галиба оппозиция мотивов «попугай — зеркало» имеет несколько значений. Прежде всего зеркало — мир. И подоплека радостного разноцветья мироздания — агония и смерть. К тому же поэт сравнивает себя с красноре-

чивой птицей, и, как умирающий попугай, он бьется в агонии из-за невозможности выразить красоту мира.

Образ рока и тщеты человеческих усилий у Галиба получает особую силу в мотиве «насмешки», образе застывшего смеха вечности над бренностью.

خاکبازی امید کارخانه طفلی یاس کو دو عالم سے لب بہ خندہ وا پایا

Игра в песочек — надежда мастерской детства,
Оба мира приоткрыли уста в насмешке над этой тщетой.

В первом полустишии содержится аллюзия на хадис «Земля — *весна мальчишек*» (التراب) ربيع السبيان). Полустишие написано по-персидски, и в нем употреблено слово *хакбаз* (букв. «игра в землю»), в Персидско-русском словаре под редакцией Рубинчика оно переводится как «игра в песочек». Поистине детство — время «игр в песочек» и невинных радостей жизни. У Джалал ад-Дина Руми в четвертом дафтаре «Маснави» эта тема вынесена в заголовок рассказа о царевиче, который осознал, что человека духовно незрелого («с детской натурой») радует власть над пригоршней земли, и он ведёт себя, как ребенок, который берет верх над другими в детской игре во взятие крепости, когда тот «взбегает на холмик и бахвалится: „Крепость моя!“, а другие дети ему завидуют, ибо *земля — забава для мальчишек*» [Руми 2010, с. 266]. Поэтому, наблюдая за детскими забавами людей, небеса, знающие, каковы цена власти и исход жизни, лишь смеются над мирской суетой.

К бейтам, созданным в технике «плетения мыслей», относятся и те, в которых поэтическая мысль не несет философской нагрузки. Таков у Насиха образ победительной силы красоты, грозящей смертью всем влюбленным:

لگا دے شعلہ عارض سے گر وہ آگ گلشن کو کباب و سیخ سمجھیں بلبل و شاخ نشیمن کو

Если в саду разжечь огонь пламенем щек,
Кабабом и шампуром считай соловья и ветку с гнездом!

(При появлении розоликой красавицы в саду мира любовь вспыхивает огнем, и соловей, свивший гнездо в розовом кусте, становится *кабабом* на шампуре ветки!). Галиб и здесь своим остроумием превосходит образец, его поэтическая мысль «плетет» что-то вовсе невообразимое:

چمن میں کوں سے طرز آفرین شیوہء عشق کہ گل ہے بلبل رنگین و بیضہ شبنم ہے

Каким образом в цветнике творятся уловки любви?
Вот роза, вот радостный соловей, вот яйца — [капли] росы!

Однако уже самые ранние опыты Мирзы показывают, что в рамках поэтического философствования он преодолевает ограниченность субъективизма.

Так Шаукат противопоставляет саламандру, по поверью не сгорающую в огне, пламенно влюбленным, пылающим страстью настолько, что кажется, будто их плащи (*каба*) сотканы из огненных молний:

سمندر طينتان را پشت گرم از سوختن باشد رگ برق است تار پيرهن آتش قبايانرا

У тех, кто имеет природу саламандры, от горения лишь греется спина,
Для одетых в огненную кабу любая нитка одежды — прожилка молнии.

Этот «зороастрийский» для Галиба сюжет (он часто сравнивал себя с огнепоклонником-зороастрийцем) высекает яркую искру галибовской фантазии:

غم نہيں ہوتا ہے آزادوں کو بيش از يك نفس برق سے کرتے ہيں روشن شمع ماتمخانہ ہم

Для свободных духом — страдание длится не дольше, чем вздох,
Свечу в обители печали мы зажигаем от молнии.

Жизнь коротка, мир, окружающий человека, мрачен, темен и подобен дому, в котором оплакивают покойников. Но свободные духом не омрачают свою жизнь унынием; молниеносно зажечь свечу там, где царит страдание и тоска, осветить мир, эту обитель скорби, — значит, прожить жизнь по своим особым правилам. Молодой Галиб поднимается здесь к самым высотам гуманистического мировосприятия.

Хали считал, что техника «плетения поэтической мысли» была, конечно, новым шагом в поэзии, приведшим к настоящей революции. Но в истории персидской поэзии эта революция происходила чуть ли не на протяжении четырех веков, тогда как в поэзии урду она выпала на время жизни одного поколения. Мысль Хали такова: газель урду вырастает из персидской газели. Поэты урду использовали все достижения этой поэзии, когда отливали газель в формы родного языка. У классиков газель была посвящена лирическим переживаниям и этим ограничивалась. У поэтов урду стиль газели также отличался красотой и изяществом, оставаясь в границах естественной простоты. Но в силу узости круга поэтических мыслей с течением времени простой, изящный и глубокий стиль пришел в упадок, а спустя некоторое время от него не осталось ничего... кроме «обглоданных костей». Вместо простоты и естественности в литературе на первый план выступила манерность слова и образа. Хали считает, что она была привнесена в поэзию урду Галибом и его последователями, поэтами Мумином, Шеифтой, Таскином, Арифом и Дагом.

Конечно, суждения Хали о «простоте и естественности» предшествующей литературы сильно преувеличены. Правда, как эстетический идеал «недоступная простота» (*сахли мумтани*) всегда присутствовала в рассу-

ждениях теоретиков поэзии. Однако менявшиеся литературные вкусы зачастую заставляли критиков применять эту категорию и к поэзии, никак не отличавшейся простотой. Критерии «простоты» в разные эпохи тоже менялись. Это отражало путь развития средневековой поэзии от сложного к простому, затем усложнявшемуся и снова искавшему простоты. В поэзии Галиба, особенно на урду, простое соседствует с переусложненным.

Но вернемся к тем типам бейта, строение которых связано с распространением «индийского стиля». Бейт с «приведением поэтического довода» разбивается на две части: в первом полустихии приводится тезис, высказывается сентенция, а во втором — довод, доказывающий ее справедливость. Довод должен быть парадоксальным, поскольку логика бейта остается поэтической.

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

Как трудно сделать так, чтобы дело оказалось легким:
Даже человеку нелегко стать Человеком.

Установлено, что этот знаменитый *ше'р* Галиба по форме — следование Бедилю (*татаббу'*), скорее даже — перевод (*тарджума*). Однако он стал фактом литературы урду, и Хали пишет об этих строках так: «На первый взгляд высказанная в этом бейте мысль — полный трюизм. Но, если вдуматься, мысль абсолютно оригинальная. Утверждается (*да'ва*), что в мире наилегчайшее дело является трудным. Довод (*далил*) — человек таков сам по себе. Но воспитать в себе человека — дело чрезвычайно трудное. Это не логическое доказательство, но лучшего поэтического доказательства и быть не может» [Хали б/г, с. 117].

Подобная поэтическая логика требует такого хода мысли, который придает сентенции двуплановость, позволяет пользоваться и ироническими доводами — другими словами, в этом формальном приеме для поэта существует масса возможностей усложнить содержание бейта.

آنا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

Мне припомнился счет сердечных ран от моих неисполненных желаний...
Боже, не требуй от меня счета моих прегрешений!

Хали дает следующую интерпретацию логики этого *ше'ра*. «Здесь новый образец остроумия, — пишет он. — Внешне *ше'р* прост; поэт просит: Боже, не требуй от меня списка моих грехов. В подтексте же он порицает Бога, говоря: мол, как мне сосчитать свои прегрешения, если их число так велико, что, пока я их считаю, мне приходят на ум те страдания, которые Ты сам послал миру и которые столь же многочисленны, как мои грехи.

В том, что счет прегрешений и страданий одинаков, смысл таков: совершая какой-либо проступок, человек из-за своей слабости не доводит его до конца, и какое-то неисполненное желание все-равно остается. Например, увлекся вином, упустил свидание, а выпала встреча, не удалось выпить. Так что, сколько свершилось проступков, столько же ран осталось на сердце» [там же, с. 119].

ملنا ترا اگر نہیں آسان تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

Если нелегко встретить тебя, то это как раз просто.

Трудность только в том, что и трудности-то нет.

Хали пишет об этом *ше'ре*: «В изложении только одного факта подобрать столь соответствующие выражения (*мутанасиб мухавара*) — удивительный случай. Эту тему можно рассматривать с точки зрения истинной любви, а можно — как аллегорию любви. В обоих случаях смысл таков. Поэт говорит: если бы встретить тебя было нелегко, т. е. сложно, это упростило бы дело, тогда бы я попросту расстался с надеждой, и мое сердце освободилось бы от желаний встречи и волнений страсти, но вся беда в том, что чем проще встретиться с тобой, тем мне труднее, и избавиться от страстного желания встречи невозможно» [там же, с. 121].

Стоит лишний раз подчеркнуть, сколь непрост сам ход ассоциаций критика, находящий подобное истолкование сентенции, составленной из сплошных синонимов и антонимов.

В других случаях поэт находит «соответствующие выражения» еще более сложными способами.

شب کہ ذوق گفتگو سے تیری دل بے تاب تھا شوخی وحشت سے افسانہ فسوں خواب تھا
 گرمی برق تپش سے زھرہ دل آب تھا شعلہ جوالا ہر یک حلقہ گرداب تھا
 لے زمیں سے آسمان تک فرش تھیں بے تابیاں شوخی بارش سے مہ فوارہ سیماب تھا
 واں ہجوم نغمہ ہائے ساز عشرت تھا اسد ناخن غم یاں سر تار نفس مضراب تھا

Ночью, когда из-за желания говорить с тобой взволновалось сердце,

Из-за крайнего смятения моим сном завладело наваждение.

Сердце утонуло в страхе перед жаром палящей молнии,

И каждое кольцо водоворота превратилось в огненный круг.

От земли до неба был протянут волнующийся ковер,

По прихоти дождя месяц казался фонтаном ртути.

И лился тот поток мелодий из саза наслаждения, Асад,

Для которого ноготь печали был медиатором струн души.

Обычно для газели не характерно обращение к единой теме от начала до конца. Это же довольно редкий образец ранней газели, в которой как бы

запечатлена картина дождливой ночи, прошедшей в разлуке⁶. Обратим внимание на второй бейт. В его лексике мы можем выделить следующие словесные ряды: «тепло», «жар», «молния»; «вода», «кольцо», «огненный круг», «водоворот» (букв. «круг воды»). Слова «тепло», «жар», «молния», «огненный круг» объединяются по признаку огненности, «вода», «водоворот» — по признаку принадлежности к воде, наконец, «круг», «кольцо», «водоворот» — по признаку округлости. В первом полустиишии употреблена идиома «желчь стала водой», что обозначает «испуг, страх», кроме того, выражение «стать водой» значит еще и «расплавиться», что соединяет оба ряда — водяной и огненный (мы переводим — «сердце утонуло в страхе»). Образ грозы, молний, превращающих водовороты в огненные круги, создан посредством удачного подбора семантически однородных сопрягаемых понятий.

Приведенная выше газель относится к тем произведениям Галиба, которые он впоследствии включил в свой «Диван», значительно расширив ее и подвергнув редактуре все строки. Был отредактирован и первый бейт газели. В зрелые годы поэта не устраивает первое полустиишии второго бейта, некоторая необязательность словесных соответствий. В первом варианте второго бейта горечь сердца переплавилась в воду из-за «жара палящей молнии», образ не очень ясный, с явным избытком «тепла». Второй вариант устраняет этот недостаток.

شب كه برق سوز دل سے زبره ابر آب تھا

Ночью, испугавшись палящей молнии [моего] сердца, туча пролилась дождем (букв. «желчь тучи обратилась в воду»).

Каковы же эти изменения? Здесь внесено указание на время действия, которое раньше можно было узнать только из предыдущего бейта. Необходимость покинуть пределы бейта для получения подобной информации считается недостатком стиха. Раз действие происходит ночью, сразу усиливаются образы огненного круга и ночной грозы. Вместо «Сердце утонуло в страхе перед жаром палящей молнии», здесь молнии бьют прямо из пылающего сердца, причем «жжение сердца (*соз-е дил*)» обозначает еще и страдание. И наконец, желчь превращается в воду не в самом сердце, что было некоторой натяжкой, даже против поэтической логики, поскольку место желчи, согласно поэтической анатомии — в печени. Существует одна небольшая тонкость: слово *джигар* — «печень» может означать душу и сердце, тогда как *дил* — «сердце» не имеет значения «печень». Испуг настигает тучу: превращение в воду, происходит в «сердце (букв. желчном пузыре)» тучи, а не в сердце героя. «Ночь», «туча», «молния», «дождь» — это новый словесный ряд, придающий большую естественность картине ночной грозы или бури, бушующей

в сердце, поскольку остается еще ряд — «сердце», «жжение» (муки), «слезы» (вода), «огненные круги» (перед глазами). Кроме того идиома «желчь превратилась в воду» обычно является метафорой страха, так что можно отметить еще и тему страха перед ночной грозой. Усилением словесного соответствия достигается большая органичность образа.

Так же можно разобрать и остальные бейты. Прием словесного соответствия явно соблюден и в завершающем бейте газели («мелодия», «саз», «веселье», «медиатор», «струны», «душа», «ноготь печали»). Музыкальный ряд здесь достаточно ясен, ряд же «душевных мук» построен на образе ногтя (или когтя) печали, «дергающего» струны души, — символе тягостных мыслей героя. Хали недаром называет всю раннюю поэзию Галиба *джигаркави* — копанием в душе (букв. в печени).

Когда путь в направлении, противоположном магистральному развитию поэзии урду, оказался неплодотворным, Мирзе, по словам Хали, пришлось свернуть на другую дорогу. Но он не захотел идти там, где двигались целые караваны поэтов, и проложил собственную тропу. Перестав подражать другим, он нашел свою манеру выражения... «И если после диванов других поэтов мы обратимся к поэзии Мирзы, — говорит Хали, — мы увидим словно бы иной мир. Это похоже на то, как бывает с путешественником, после долгих странствий по суше оказавшимся в море, или с жителем равнины, попавшим в горы, когда перед ним открываются невиданные картины. Так все ново и в поэзии Мирзы» [Хали б/г, с. 116].

1. Более подробно см. [Пригарина 1999, с. 71–82].
2. Шаукат Бухари (ум. 1695) — поэт индийского стиля, рукопись его Дивана имеется в библиотеке Делийского университета [Хуршид ул-Ислам 1979, с. 43].
3. Все оригиналы цитат, если нет дополнительных указаний, и большая часть сопоставлений заимствованы из [Хуршид ул-Ислам 1960, 1-е изд., 1979, 3-е изд.] и согласно его классификации по темам, образам и идеям. В данной статье они приводятся по переводу на урду моей книги «Мирза Галиб» [Пригарина 1997].
4. Шейх Имамбахш Насих (ум. 1838) — основатель лакхнаусского стиля (*лакхнавийат*) в поэзии урду, считавшийся одним из самых блестящих поэтов своего времени.
5. Мир Таки Мир (1726–1810) — великий поэт урду, предшественник Галиба, предсказавший молодому Галибу блестящую литературную судьбу (более подробно см. [Пригарина 1986, с. 52]).
6. Газель в данной редакции мы приводим по Дивану, изданному Арши (раздел «Сокровищница образов» [Галиб 1958, с. 15, газель 11]).

КРАСОТА ЙУСУФА В ЗЕРКАЛАХ ПЕРСИДСКОЙ ПОЭЗИИ И МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ

*Любите живопись, поэты, ведь ей единственной дано
Души изменчивой приметы переносить на полотно!*

Н. Заболоцкий

Повествование о кораническом Йусуфе, библейском Иосифе Прекрасном — один из тех сюжетов, которые поистине вызывают к художественному осмыслению. Стоит только перечислить хотя бы некоторые из тех жанров и форм мировой литературы и искусства, в которых воссоздается его история — поэмы и романы, пьесы и газели, барельефы и фрески, станковая живопись и миниатюра, витражи и альбомные листы, — чтобы понять, насколько эта тема вдохновляла художников и литераторов Востока и Запада во все времена. Казалось бы, что тут странного? Прекрасное — вечная тема поэзии и цель искусства! И все же не перестаешь поражаться тому количеству смыслов, которые вкладывает каждая культура и каждая эпоха в историю Йусуфа.

«Йосеф и его братья... и другие образы Пятикнижия нетленны, они живут вне пространства и над временем, на протяжении веков и тысячелетий они привлекали внимание людей во всем мире» — пишет исследователь Библии Й. Вейнберг [Вейнберг 2002, с. 401].

В этой статье речь пойдет о сюжете, мотивах и темах легенды о Йусуфе в литературе на персидском языке и относящейся к этому сюжету книжной персидской миниатюре. В центре нашего внимания окажутся два аспекта истории о Йусуфе: литературный и изобразительный.

Начнем с того, что соотношение иллюстрируемого текста и книжной иллюстрации можно понимать как своего рода иерархию, в которой текст предшествует изображению. Попробуем установить, каким образом вза-

имодействуют образные и символические средства литературного текста с текстом изобразительным. Исследователи персидской миниатюры отмечают, что «иллюстрация не выступает как прямое повторение или переложение в иной знаковой системе литературного текста, и смысл ее шире конкретного смысла литературного первоисточника» [Назарли 2000, с. 380]. Сошлемся также на опыт русского символизма, отображающего родовые черты символизма, что делает общей для разных традиций сформулированную символистами закономерность: «В процессе перевода незримого мира в зримые формы символисты акцентировали сам факт их открытости друг другу, их отражение друг в друге» [Бобринская 1993, с. 32]. Другими словами, символисты по меньшей мере считали возможным обнаружить отражение литературной метафоры в зеркале метафоры живописной и наоборот¹. В данной статье как раз и пойдет речь о двух «зеркала», наставленных одно на другое, — словесности и живописи, в каждом из которых по-своему отразилась история Йусуфа. Об органичности этой метафоры для избранной темы, как мы постараемся показать, свидетельствует то место, которое занимает тема зеркала и в поэтических версиях легенды о Йусуфе, и в миниатюре, и в мистической интерпретации этой темы.

Отметим, что сам литературный текст состоит в определенных отношениях с находящимися на более высокой ступени иерархической лестницы священным текстом и комментарием к нему. Между священным текстом, комментарием, с одной стороны, и литературным произведением — с другой, имеется еще одна «ступенька»: тексты, трактующие теорию и практику суфизма, а значит, тоже отражающие на свой лад духовную реальность². В отличие от сакральности текста, сакральности изображений ислам не признает. Да и сама книжная миниатюра по своему назначению — светское искусство, она даже не посягает на иллюстрацию священных текстов, а изображение на ней, как и вообще изображение в искусстве ислама, не предназначается для религиозного почитания, так что требование духовности в прямом понимании этого слова на нее как бы и не распространяется³. Так ли это на самом деле? Не рассматривая другие установки, ограничимся здесь избранной нами аналогией с зеркальным отражением⁴.

Сама метафора зеркала и отражения в нем занимает особое место в истории мусульманской мысли⁵. Так, в соответствии с эманационной концепцией творения/творчества, бытовавшей в средневековом исламе, благодать (*файд*), самопроизвольно нисходя от Бога в мир, трансформируется из чисто духовной в телесную [Игнатенко 2004, с. 18], уплотняясь в процессе своего нисхождения. Примешивание телесности, материальности на каждом последующем этапе «деградации» лишает ее первоначаль-

ной чистоты, поэтому ясно, что духовная сущность тем «чище», тем в ней меньше «примесей», чем она ближе к источнику. Согласно Шихаб ад-Дину Сухраварди (1155–1191), эта благодать имеет природу Света, нисходящего в мир, а мир как место Богоявления «может быть только Зеркалом, в котором реализуется Богоявленность» [Игнатенко 2004, там же]. Здесь напрашивается сравнение со столь любимыми в иранском зодчестве зеркальными покоями дворцов, стены которых состоят из прилегающих друг к другу зеркал разной формы и величины. Появившись в более позднее время, чем сама концепция Зеркала Богоявленности, использовавшиеся в архитектуре стеклянные зеркала с амальгамой отлично «вписались» в философию мира материального как отражения духовного мира и, в разных пропорциях отражая находившиеся перед ними предметы или их части, стали наглядным пособием этой философии.

Продолжая аналогию, можно утверждать, что, во-первых, отражение в «зеркале» изящной словесности *не* воссоздает форму, которая предстаёт перед ним в виде сакрального текста (ср., например, суру «Йусуф» в Коране и *маснави* (поэму) Джамии «Йусуф и Зулейха»), и что, во-вторых, отображение (в том же *маснави*) становится художественным воплощением духовной сути сакрального текста, в том смысле, что представляет ее «во плоти» текста поэтического. С точки зрения суфизма, переход к литературной ипостаси сопровождается уплотнением, материализацией, т. е. внесением искажений, «снижением» и «замутнением» неподражаемой духовности источника. И в то же время, автор, обретший дар творческого вдохновения (*вахи*), сообщает своему творению новую духовность, почерпнутую им из высшего источника, взамен той, которая неизбежно утрачивается в процессе отражения. Именно это позволило Джамии сказать слова, если вдуматься, несколько еретические, однако настолько точные во всех отношениях, что они стали пословицей: *Маснави-йи маанави хаст Кур'ан ба забан-и пахлави* («*Маснави о духовных сутях*» [Руми] есть Коран на персидском языке)⁶.

Каковы же особенности, характеризующие отражение источника высшей Истины в зеркале литературного произведения? Естественно предположить, что *это* зеркало прежде всего схватит то, что ближе всего к его способности отражать, а именно — самые яркие детали, пробуждающие воображение художника, наиболее продуктивные поэтически. Иными словами, поэт, как зеркало, воспримет и отразит все самое яркое в художественном отношении, что содержалось в тексте источника. Дальше он сам действует как творец, создатель духовных ценностей, транслируя их в художественные миры, создаваемые им самим. «Сгущение» материи этих миров осуществляется посредством формы (*сурат*), т. е. текста поэтического произ-

ведения, или страниц рукописной книги, особым образом графически организованных (почерк, поля, положение на странице, столбцы строк). В книжной иллюстрации происходит еще большая «материализация»: превращение в изображение, картину (*сурат*; ср. *сурат* — как «форма»). При этом, обретая форму изображения, миниатюра — с помощью красок, ритма и расположения фигур на листе — воплощает «телесные» потенции, латентно пребывавшие в графической плоти текста. «Линии рисунка при этом как бы повторяют направление буквенных столбцов, а непрменный декор — цветы, деревья, ручьи и облака — имитирует изгибы арабской вязи. На цельность впечатления работает все — и плоскостность изображения, не позволяющая предметам „вырываться“ из листа, и отсутствие светотени, которая создавала бы иллюзию глубины...» [Дехтярь 1973, с. 566].

Размышляя над проблемой отражения, Абу Хамид ал-Газали (1058–1111) уточняет, что уже в первом зеркале отразится «не Форма (*ас-сура/сурат*) предмета», а «Знак (*ал-мисал*) Формы», и тогда, развивая мысль Газали, скажем, что во втором отразится знак знака. Опуская промежуточные звенья в рассуждении средневекового мыслителя, приведем лишь вытекающую из них формулу: «Наблюдаемый мир есть Знак Сокрытого мира», познание которого — «сложный процесс интерпретации Знаков наблюдаемого мира» [Игнатенко 1998, с. 228–229]⁷.

С точки зрения рассмотренных теорий, миниатюра может быть духовна, и как «Знак Сокрытого мира», и в качестве знака изобразительно-го, отразившего знак вербальный; она проявляет свою духовность в том, что отражает не поверхность текста, а его сущностные глубины. Миниатюра являет себя как носительница духовной сути (*ма'ана*) и в то же время как творение художника, поскольку, чтобы создать живописный мир, художник-творец должен наполнить, напитать его духовно.

* * *

Источником сюжета о пророке Йусуфе, библейском Иосифе, в мусульманской поэзии и миниатюрной живописи служит Коран (сура 12 *Йусуф*). История Йусуфа названа в Коране *ахсана-л-касаси* [12:3] — «лучшим из повествований» (пер. Крачковского), «лучшим из рассказов» (пер. Саблукова), «the best of stories» (пер. Пальмера), «*бара умда кисса*» («прекраснейшая история». пер. на урду Хакима Ханви)⁸. Помимо 12-й суры, Йусуф упоминается в Коране лишь дважды [6:84; 40:34]. Йусуф — пророк и посланник⁹.

В суфизме Йусуф — также «совершенный человек» (*ал-инсан ал-камил*), который, по Ибн 'Араби, придя в дольний мир, в своем несовер-

шенстве подобный неполированному металлическому зеркалу, ничего или почти ничего не отражающему, «доводит это Зеркало до совершенства и в нем начинает отражаться Трансцендентное — Бог» [Игнатенко 1998, с. 229].

Сюжет об Иосифе Прекрасном имеется в Танахе (в первой книге Торы),¹⁰ а в христианской Библии кроме книги Бытия [37, 39–50] еще и в Новом завете [Ин 4:5; Деян 7:9–16; Евр 11:22]¹¹, в Коран он приходит в сокращенном и несколько видоизмененном виде. В основу литературных и изобразительных произведений искусства мусульманских народов, в частности, в поэзии и миниатюрной живописи иранцев легла эта кораническая версия. Редкую для коранических откровений отсылку к Библии исследователи видят в аяте 111 суры Йусуф: «В повествовании о [деяниях] посланников заключено назидание для разумных мужей. И [Наше повествование] не вымышленный рассказ, а подтверждение тому, что было до него...» (пер. Османова, курсив мой. — Н. П.).

Вкратце перескажем фабулу этого сюжета так, как он представлен в Коране, стараясь не вдаваться в разъяснения. Йусуфа — сновидца и любимого младшего сына Йакуба (библ. Иакова), решили погубить завистливые старшие братья, бросив его в колодезь. Проезжие купцы вытащили его оттуда и продали в Египет, где он попал к египетскому вельможе, — в Коране названа его должность — *азиз*¹².

Жена вельможи влюбляется в Йусуфа и пытается вызвать у него ответное чувство: «И думала она о нем, и думал он о ней...» [Коран, 12:24, пер. Крачковского]¹³. Йусуф проявляет стойкость, не желая предать отечески относившегося к нему хозяина: «Упаси Аллах, ведь Господь мой прекрасным сделал мое пребывание» [Коран 1986, 12:23], и не поддается соблазну еще и потому, что он «...увидел доказательства (*бурхан*. — Н. П.) своего Господа. Так — чтобы отклонить от него зло и мерзость» [Коран 1986, 12:24]¹⁴. Тогда женщина возводит на него клевету. Однако правоту Йусуфа подтверждает «свидетель из ее семьи» [Коран 1995, 12:26]¹⁵.

Жена *азиза* приглашает к себе египетских жён, дабы они увидели, как он красив. Она «приготовила им места для возлежания и дала каждой из них нож и сказала: Выйди к ним!». Женщины «увидели его ... и порезали себе руки» [Коран 1986, 12:31]¹⁶. Йусуф так устал от козней, что сам возглавлял темницы. Несмотря на то, что были знамения его невиновности, принимается решение заточить его «на некоторое время» [Коран 1986, 12: 33–35].

В темнице Йусуф разгадывает вещие сны двух юношей, а затем и царя (*ал-малик*) Египта о семи тучных и семи тощих коровах, благодаря чему

его готовы выпустить из темницы¹⁷. Однако Йусуф просит царя сначала опросить жен, порезавших себе руки¹⁸. И жена *азиза*, и ее гости признают его полную невиновность во всем, и тогда царь приближает его к себе. Йусуф становится *азизом* Египта¹⁹.

Его братья прибывают в Египет. Неузнанный Йусуф сначала снабжает их припасами, тайно возвращает им их «исходный товар» [Коран 1995, 12:59–62] и требует, чтобы они привезли в следующий раз «брата по отцу». Йакуб (отец), скрепя сердце, разрешает взять брата в Египет, но просит, чтобы братья входили в город из разных ворот. Йусуф испытывает своих братьев, а потом открывается им, прощает их и просит их послать «за всей вашей семьей» [Коран 1995, 12:93].

Слепота Йакуба, выплакавшего глаза по пропавшему сыну, исцеляется, когда старшие сыновья передают отцу рубашку Йусуфа. В Египет прибывают родители Йусуфа (так в Коране [12: 100, 101]!)²⁰. Йусуф подводит итоги своей истории и обращается к Господу: «Упокой меня, предавшимся Тебе и причисли к праведникам!» [Коран 1986, 12:102,]. Последние аяты:103–111 посвящены теме посланничества (особенно 109–111), и объяснению скрытого смысла поведанной истории.

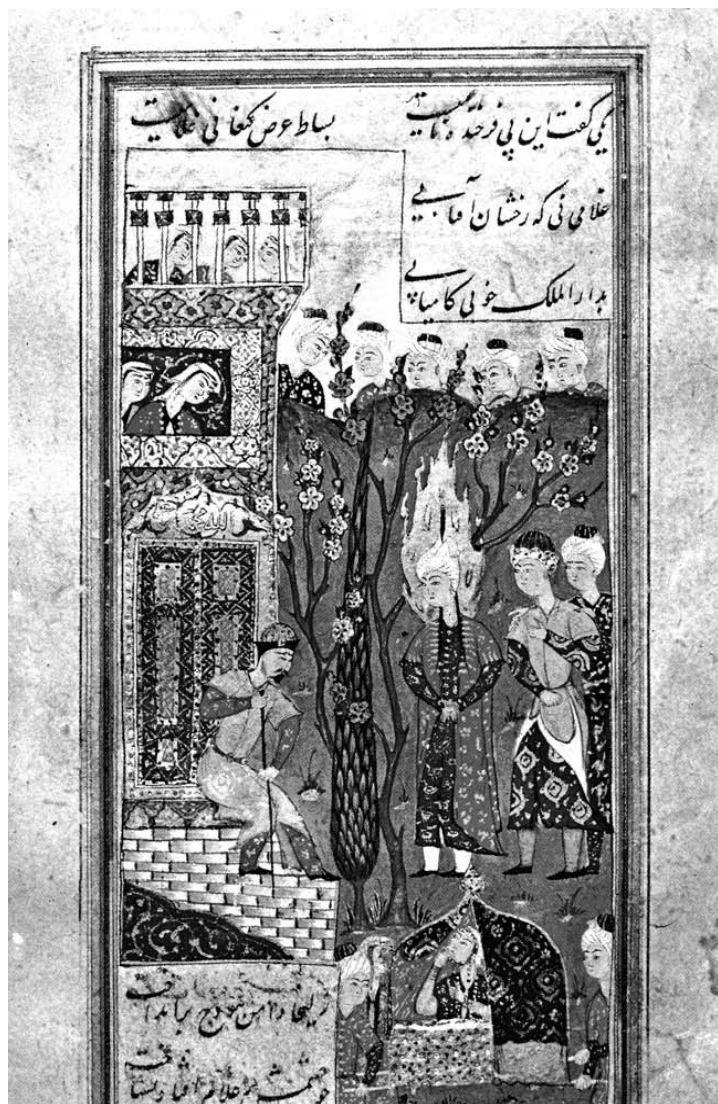
Даже в этом беглом пересказе коранического сюжета видны расхождения с библейским повествованием. Прежде всего, появляются новые детали: вставлен эпизод с женщинами, причем нет объяснения, зачем жена вельможи «вооружила» своих гостей ножами, немотивированно отодвигается и затем так же немотивированно совершается заключение в темницу, в конце истории возникают «родители», а не один Йакуб, и вообще линия брака Йакуба с двумя женщинами и рождение детей от двух служанок также выпадает из рассказа. Не названо имя *азиза*²¹, не упомянуто (как и в Библии) имя влюбленной женщины, не названа родина Йусуфа Кан'ан, (библ. Ханаан). Отправляя «брата по отцу» (имя его не названо) с братьями в Египет, Йакуб наказывает им зачем-то входить в город через разные ворота.

Однако, все эти сведения так или иначе были известны поэтам и художникам практически начиная с того момента, как появляются первые поэтические, прозаические и живописные обработки сюжета²².

И действительно, кто на Востоке и Западе не знает имени влюбленной женщины — Зулейха, Зэлиха, Зулейка — у Гёте и в русской поэзии?! Не менее известно, что родного брата Йусуфа звали Бенйамин (библ. Вениамин)²³.

И поэты и иллюстраторы сюжета, уверенно сообщают и показывают, что свидетелем, доказавшим невиновность Йусуфа в обольщении жены египетского *азиза*, был младенец, находившийся то ли в колыбели, то ли

1. Египетский азиат и его слуги любят красоту Йусуфа
[см. Приложение 40]



на руках матери в тот момент и чудесным образом заговоривший²⁴. А великий Хафиз дает точное название местопребывания Йусуфа в своей знаменитой газели и, более того, обещает, что Йусуф вернется туда из Египта: *Йусуф-и гумгашта баз айад ба Кан'ан, гам махур...* — «Пропавший Йусуф вернется в Канаан, не печалься!»²⁵. В приписывавшейся Фирдоуси поэме «Йусуф и Зулейха» Йусуф с караванщиками, везущими его в Египет, проезжает мимо могилы своей матери, он спрыгивает с верблюда и предается отчаянным рыданиям на ее могиле [Бертельс Е. Э. 1960, с. 235]. Джами, говоря о египетских женах, увидевших Йусуфа, описывает смерть пятерых из них, вызванную безответной любовью к красавцу-юноше.

Другими словами, к тому моменту, когда поэты заговорили о Йусуфе «на персидском языке», получило распространение множество подробностей его истории (а некоторые из них, например, возвращение Йусуфа, даже вступали в противоречие с кораническим текстом!)²⁶.

Можно выделить три группы указанных «подробностей»: (1) мотивы и сюжеты, упомянутые в Танахе и Библии и не нашедшие отражения в Коране; (2) мотивы и сюжеты, не имевшие места в Танахе и Библии и появившиеся в Коране; и (3) такие, которых не было ни там, ни там. То же относится и к миниатюрам. Часть их иллюстрирует мотивы и сюжеты, имеющиеся в Коране, часть — те мотивы и сюжеты, которых не было в Коране и которые появились позже в литературных текстах.

Последних деталей и мотивов очень много, некоторые из них получают важное повествовательное и иллюстративное значение. Такова, например, тема зеркала, которую мы встречаем уже у Руми²⁷, тема старухи, участвующей в торгах за Йусуфа²⁸, изображение которой встречается во всех иллюстрациях к сцене продажи Йусуфа в Египте²⁹. Одной из самых излюбленных становится сцена «Йусуф перед египетскими женами». Надо отметить, что на миниатюрах число женщин разнится, достигая 11³⁰.

Поскольку темы и мотивы, которых не было «ни тут, ни там» присутствуют постоянно и в достаточно стабильном виде, естественно предположить, что у всех этих отклонений и новаций, отраженных в поэзии и миниатюрной живописи мусульманских народов, существует какой-то общий авторитетный источник или несколько таковых. Одно из первых требований к ним заключается в том, что эти источники не должны вызывать и тени подозрений в искажении коранических преданий или подмены их сведениями, скажем, из еврейской или христианской Библии. По всем нормам поэтики и эстетики, они не должны быть из разряда «порицаемых» новшеств. И в то же время они должны способствовать насыщению повествования о Йусуфе все нарастающим числом «подробностей».

Откуда же берут эти подробности авторы литературных произведений? В первом круге источников, наиболее близких к Корану исследователи упоминают комментаторскую литературу — *тафсиры* к Корану, где разрабатывается и поясняется каждая кораническая деталь. Отметим, что довольно быстро тафсиры превратились в многотомные сочинения и в современном иранском тафсире только толкованию на суру «Йусуф» отведен практически целый том³¹. Толкования трудных мест Корана на арабском языке появились сначала в устной традиции, но уже в VII в. началась письменная их фиксация³². Первым на персидский язык был переведен тафсир Табари, *Тафсир ал-кабир* (IX в). Существенно при этом, что арабский комментарий к суре «Йусуф», в свою очередь, отразил комментарий к иудейскому и христианскому преданию, т. е. Танаху и Библии [Пиотровский 1991, с. 98–99].

Поскольку первым из указанных священных текстов комментировался именно Ветхий Завет, йахвистско-иудаистская традиция комментирования³³ «запечатлелась в первые века нашей эры прежде всего в так называемых *мидрашах* (толкованиях на библейские тексты) и *таргумах* (парафразах библейских книг на арамейском языке)»³⁴, составивших Агаду. Как отмечает М. Б. Пиотровский, «некоторые детали коранического рассказа могут быть полностью или вообще поняты только с привлечением преданий Агады» [Пиотровский 1991, с. 98–99].

Агада «расцветивала библейские сюжеты более или менее свободно измышленными, назидательными или занимательными подробностями» [Аверинцев, Мейлах. цит. по Агада 1993, с. 3]. Самый ранний ответ на вопрос, почему Йакуб сказал: «О сыны мои! Не входите одними воротами, а входите разными воротами» [Коран 1986, 12:67] можно найти в Агаде³⁵. Точно так же в деталях изложена Агадой вся история с египетскими женами³⁶.

Важным источником деталей сюжета были прозаические житийные сочинения, самым старым из которых на персидском языке считается «*Кисас ал-анбийа*» Кисаи X в. (См. [Коран 1995 с. 482, прим. 14])³⁷. В экземпляре «Кисас ал-анбийа» (ксерокопия без автора и выходных данных на перс. яз.), которым я располагаю, говорится, что женщин было пятеро, и о каждой из них сообщаются такие подробности: «первая была женой винодара владыки, другая — женой стольничего, другая — женой брата (Зулейхи? — Н. П.), четвертая — женой виноторговца, пятая — женой цирюльника» [Кисас ал-анбийа б/г, с. 125].

Наиболее ранние персидские версии сюжета содержатся в сочинении «*Анис ал-муридин ва шамс ал-маджалис*», приписываемом Абдалла-

ху Ансари (1006–1088) [Хисамов 1979, с. 30], и в поэме «Йусуф и Зулейха», приписываемой Фирдоуси³⁸. Но и у этих персидских источников есть предшественники в тех же жанрах. А.А. Гвахария упоминает «поэтические и прозаические обработки этих версий в сирийской (христианской. — *Н.П.*) литературе первых веков. Они, в основном, следуя библейскому преданию, отличались интересными деталями и эпизодами, которые впоследствии встречаются в позднейших обработках (молитва Иосифа у могилы матери, встреча воцарившегося Иосифа с некой египтянкой и т. д.) [Гвахария 1958, с. 2].

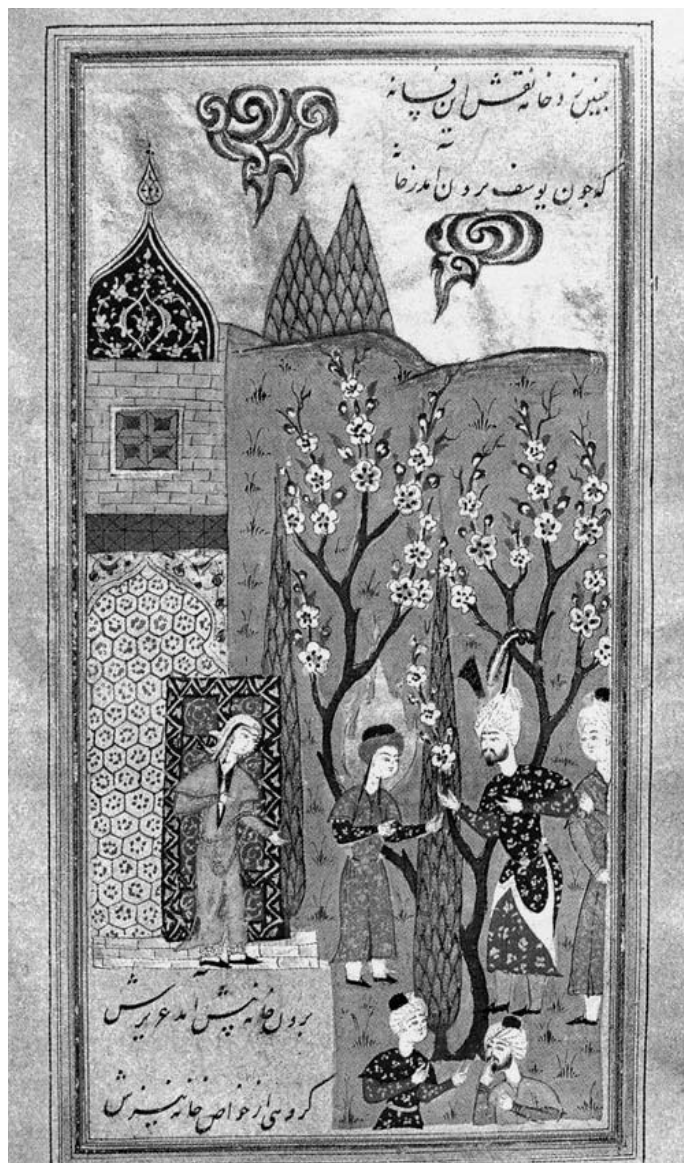
Персидская литература начинается с Адама — Адама поэтов, как называли и продолжают в течение одиннадцати столетий называть Рудаки (ум. 941 г.). К своей долгой и богатой событиями жизни сначала бедного деревенского мальчика, потом знаменитого придворного поэта у могущественных Саманидов и затем — жертвы интриг и забытого Богом и людьми ослепшего старика-изгнанника, поэт примеряет перипетии коранического сюжета о Йусуфе. Он вспоминает о трех рубахах Йусуфа, трех метафорах своего жизненного пути:

О трех рубахах, красавица, читал я в притче седой,
 Все три носил Иосиф, прославленный красотой.
 Одну окровавила хитрость, обман разорвал другую,
 От благоухания третьей прозрел Иаков слепой.
 Душа моя первой подобна, подобно второй мое сердце,
 О, если бы третью найти мне даровано было судьбой!
 (Пер. В. Левика [Рудаки 1964, с. 57]).

Напомним, что эпизод с первой рубахой связан с историей о ревности и хитрости братьев Йусуфа. Бросив брата в колодезь, они принесли отцу рубашку, выпачканную кровью козленка, чтобы убедить Йакуба, что мальчика задрал волк. Вторую рубашку разорвала влюбленная в Йусуфа Зулейха, когда юноша убежал от нее. Она же оклеветала его и обвинила в посягательстве на свою честь. Третья рубаха вернула зрение Йакубу, ослепшему от слез.

Интересно, что в оригинале не сказано о красоте Йусуфа, определение «прославленный красотой» добавляется переводчиком, если можно так выразиться, от имени другой традиции — европейской, русской. То же самое происходит и в другом случае, когда Рудаки сравнивает красоту своих стихов с красотой Йусуфа. «Мой стих — Иосиф Прекрасный...», выводит рука переводчика, тогда как у поэта сказано: «По красоте мой стих — Йусуф, Пленный в узилище» [Рудаки 1964, с. 105; Брагинская 1987, с. 67].

2. Разбирательство египетским Азизом вины Йусуфа
[см. Приложение 43]



Как отмечает Н. Ш. Хисамов: «Если всемирную славу Йусуфа составляет его красота, то в мусульманских версиях как определяющая особенность героя выделено его моральное качество — верность. В западных версиях героя называют Иосиф Прекрасный, а в восточных его постоянный эпитет «Верный» (*садик*)» [Хисамов 1979, с. 66]³⁹. Руми в «Маснави» начинает рассказ о приезде друга к Йусуфу так: «Прибыл с Востока любимый друг, // Стал гостем верного (*сиддик*) Йусуфа» [Руми 1998, 1:3162]. Это расхождение устойчивых эпитетов в литературе, основанной на библейской и коранической традициях, заслуживает внимания, ибо понимание прекрасного и красоты (символом которых является Йусуф) в персидской художественной традиции должно в конечном счете приблизить к пониманию эстетики текста и изображения.

И на самом деле, в Библии определенно говорится о красоте Иосифа: «Иосиф же был красив станом и красив лицом» [Быт., 39.6]. В Коране оценка внешности Йусуфа как бы передоверена второстепенным персонажам и возникает в эпизоде, которого в Библии нет. Она вложена в уста египетских жен, увидевших его. «И сказали женщины в городе: „Жена вельможи соблазняет юношу. Он наполнил ее любовью. Мы видим, что она — в явном заблуждении“. Когда она услышала про их ухищрения, то послала к ним и приготовила им место для возлежания и дала каждой из них нож и сказала: „Выйди к ним“. Когда же они увидели его, то возвеличили его, и порезали себе руки и сказали: „Далек Аллах! Это — не человек, это — только благородный ангел“. Она сказала: „Вот вам тот, из-за которого вы меня бранили. Я его соблазнила, но он остался тверд“...» [Коран 1986, 12:30–32]⁴⁰.

Интересно, что в отличие от Библии в Коране после сцены соблазнения возникает «свидетель из ее семьи»⁴¹, который оправдывает поведение Иосифа. Он обращает внимание разгневанного мужа на то, что рубаха, разорванная сзади, доказывает невиновность юноши. Тем не менее Иосиф попадает в узилище.

Естественно, что сюжет, уже в самом Коране изложенный с разнообразными указаниями на миссию главного персонажа, тайные знаки, символы, вещие сны и чудесные способности, дарованные Йусуфу⁴², и превращенный персидской поэзией в серию метафор и иносказаний, оказался идеальным основанием для разнообразных мистических толкований в суфизме. Суфизм не отказывался ни от единой возможности переосмыслить и истолковать в духе своих учений любую культурную парадигму. Мир для средневекового человека «достаточно уютен и обозрим; этот мир, хоть и составляет лишь временное пристанище на пути к вечности, тем не ме-

нее близок и *понятен* человеку. Но в мистицизме он становится еще и прозрачен: сквозь всякое явление просвечивает тот смысл, который соединяет разрозненную мозаику событий в единое осмысленное полотно» [Смирнов, 1998, с. 297].

Прежде всего, предпринимается суфийская интерпретация сюжета и отдельных его тем, в частности темы Йусуф — Зулейха по оппозиции «[Божественная] возлюбленная — влюбленный [суфий]». Коранический сюжет породил серию устойчивых топосов в персидской лирической поэзии, связанных с различными коллизиями повествования о Йусуфе (например, аромат рубахи Йусуфа, колодец, продажа Йусуфа на базаре, обитель скорби, слепота Йакуба и т. д.). На их основе складывается круг основных метафор-символов и их мистическая интерпретация (например, красота, аромат, рубаха, цена Йусуфа, колодец, зеркало и т. п.). Возникшие в сюжете новые фабульные ходы также претерпевают символизацию. Таков, например, мотив старухи, решившей принять участие в торгах при продаже Йусуфа на базаре. Как отмечает А. Шimmel, «старая женщина часто появляется в различных трудных ситуациях и наставляет адептов в правильном решении мистических проблем. Заслуживают всяческих похвал ее высокие амбиции, побуждающие ее сказать, когда Иосиф уже продан:

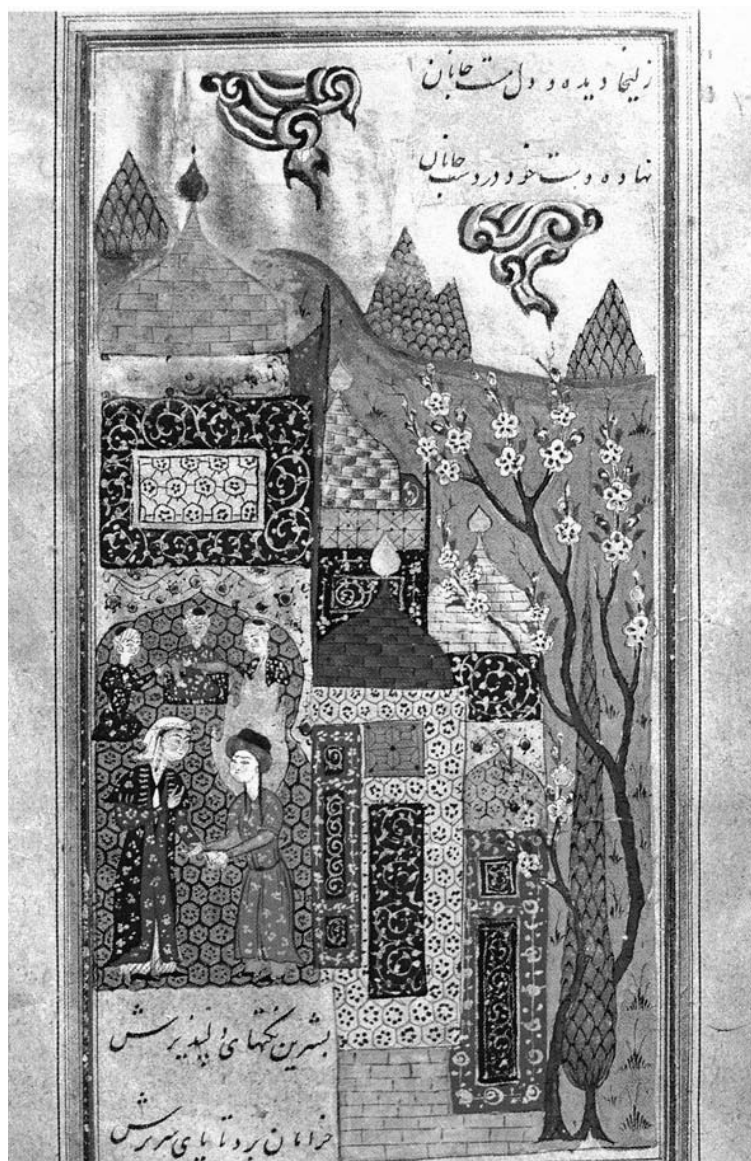
Для меня достаточно того, что и враги и друзья скажут:
Эта женщина была среди тех, кто купил бы его,

ибо она по крайней мере, пыталась найти доступ к прекрасному возлюбленному, хотя и знала, что в глазах мужчин дело ее безнадежно» [Schimmel 1978, с. 430].

Другой пример — мотив зеркала, полученного Йусуфом от друга (см. [Руми 2007, с. 221]: «О том, как гость сказал Йусуфу, мир да почиет над ним: „Я принес тебе зеркало, чтобы ты каждый раз, как в него помотришь, видел бы свое прекрасное лицо (*руй-и хуб-и хиш ра*) и вспоминал меня“). Этот сюжет, включен также в качестве вставного эпизода в поэму *Тухфат ал-ахрар* Джами (закончена в 1481/82 г.). Суфийская интерпретация этого сюжета приводится А. Шimmel. «Задачей влюбленного является такая полировка зеркала-сердца, чтобы Божественная Возлюбленная могла сверкать во всем Своем блеске, — поэтому, что можно предложить Йусуфу-Возлюбленному как не чистое зеркало, чтобы Он мог созерцать Свою красоту?» [Schimmel 1992 (3), с. 111].

В определенном смысле суфийское толкование истории Йусуфа придает новое измерение известным темам и мотивам. Так, в самом раннем трактате на персидском языке по суфизму (XI в.) *Кашф ал-махджуб* («Раскрытие

3. Зудейха пытается соблазнить Йусуфа
[см. Приложение 42]



скрытого за завесой») Али Ибн Усман аль-Джуллаби аль-Худжвири уснащает свой текст разнообразными примерами из истории Йусуфа. При этом все основные герои повествования наделены чертами, делающими их образцом для подражания в различных ситуациях, в которых может оказаться суфий. В частности, выясняется, что именно Зулейха служит примером того, как следует вести себя с предметом своей любви: «Все должны учиться у Зулейхи тому, как блюсти правила приличия при созерцании предмета своей страсти. Ведь когда она была наедине с Йусуфом и склоняла его пойти навстречу своим желаниям, она прежде всего закрыла лицо своего идола, чтобы он не мог свидетельствовать о ее домогательствах» [Худжвири 2004, с. 335]. Этот эпизод есть в «Кисас ал-анбийя», там речь идет о золотом идоле, на которого Зулейха накинула платок [Кисас ал-анбийя б/г, с. 162]. Муслих ад-Дин Саади (1184–1292) также приводит этот эпизод в «Бустане»:

زلیخا چو گشت از می عشق مست به دامن یوسف در آویخت دست
چنان دیو شهوت رضا داده بود که چون گرگ در یوسف افتاده بود
بتی داشت بانوی مصر در رخام بر او معتکف بامدادان و شام
در آن لحظه رویش بپوشید و سر مبادا که زشت آیدش در نظر

Когда Зулейха опьянела от вина любви,
Она вцепилась в полу Йусуфа.
Див гордыни дал согласие на то,
Чтобы она, как волк, набросилась на Йусуфа.
У нее был мраморный идол из тех, что делают в Египте
С которым она затворялась для поклонения по утрам и вечерам.
В тот миг она закрыла его лицо и голову,
Не дай Бог, чтобы безобразное попало ему на глаза.
[Саади 1968, с. 253].

Однако у Саади Йусуф оценивает этот жест не в пользу Зулейхи, как это сделал суфий Худжвири. Мотивируя свой отказ от ее домогательств, Йусуф выговаривает ей:

تو در روی سنگی شدی شرمناک مرا شرم باد از خداوند پاک
Ты испытала стыд перед камнем,
Мне же стыдиться Господа пречистого!
[там же, с. 254].

В главе о «Правилах женитьбы и безбрачии» Худжвири приводит в пример Йусуфа: «Когда Господь предписывает человеку безбрачие, следует брать пример с Йусуфа, который, имея возможность утолить свое желание с Зулейхой, отвернулся от нее и обуздал свою страсть и *позывы низ-*

*шей души*⁴³, когда Зулейха была с ним наедине. Человека портят не брак или безбрачие — бедственно настаивание на своем и потакание своим желаниям» [Худжвири 2004, с. 366]. И, наконец, рассуждая о Божественной любви, он обращается к примеру Йакуба:

«Божественная сущность не доступна и не умопостигаема настолько, чтобы человек мог испытывать чрезмерную любовь к Нему — человек чувствует любовь (*махаббат*) к Богу, поскольку Бог, в силу Своих свойств и действий, милостивый благодетель для Своих друзей. Коль скоро Йакуб испытывал глубокую привязанность (*махаббат*) к Йусуфу, с коим он был разлучен, его глаза обрели ясность и свет, когда он вдохнул аромат его рубахи; между тем глаза Зулейхи, умиравшей от вожделения (*'ишк*) к Йусуфу, были слепы, пока она не была соединена с ним» [Худжвири 2004, с. 311]. В другом месте он поясняет: «Пока Зулейха желала Йусуфа, с каждым днем она падала все ниже. А когда желание покинуло ее, Господь вернул ей красоту и молодость» [Худжвири 2004, с. 135]. Соблазняемый Зулейхой, Йусуф увидел «доказательства своего Господа»: «Кисас ал-анбия» отмечает, что «некоторые говорят, будто бы в стене образовалась ниша и в ней появилось лицо Йакуба» [*Кисас ал-анбийя* б/г, с. 122].

Суфийское объяснение Худжвири, как мы видели, можно, скорее, отнести к весьма рациональным: в этот момент Йусуф сумел побороть свои низменные чувства, «нафс» — душу, склоняющую к злу.

Ибн 'Араби (ум. 1240) придает суре Йусуф аллегорическое толкование: «Иаков — это интеллект, способный ошибаться, Иосиф — вещее сердце, средоточие духовности, десять братьев — пять внутренних и пять внешних чувств, обманывающих интеллект и т. д.» [Бертельс А. Е. 1997, с. 139].

Не менее активно переосмысливала историю Йусуфа в суфийском плане персидская литература, и примеры этого мы находим в прозаическом произведении известного суфия XI в. Абдаллаха Ансари *Анис ал-муридин ва шамс ал-маджалис* («Друг послушников и солнце собраний») и в приписываемой Фирдоуси поэме «Йусуф и Зулейха». Глубоко мистическая трактовка сюжета характерна для Руми. Мотив Йусуфа и связанной с ним тематики в «Маснави» и «Диване Шамса Табризи» прослеживает А. Шimmel в статье «Йусуф в поэзии Мавланы Руми» [Schimmel 1992 (2)]. В «Маснави» помимо истории зеркала, подаренного Йусуфу, Руми не обходит вниманием и описание чувств Зулейхи [Руми 1998, 6: 4023 и сл.]. Вывод этой фундаментальной статьи состоит в том, что в своих мистических отношениях с Шамсом Табризи, Салах ад-Дином Заркубом и Хусам ад-Дином Челеби в роли Зулейхи Руми видит самого себя, а своего духовного возлюбленного всякий раз отождествляет с Йусуфом. Хафиз также не остается

ся равнодушным к истории Йусуфа и в газелях не раз обращается к этому мотиву. Так в одной газели он выступает как бы с позиций Йакуба, страдающего в разлуке с сыном, который ни разу не дал знать отцу, что он жив и не избавил его от страданий.

В истории персидской литературы, однако, особое место заняла поэма Абдуррахмана Джами «Йусуф и Зулейха», завершенная в 1483 г. В ней поэме целиком использована любовно-романическая линия легенды в суфийской трактовке. В этой поэме воссозданы все мельчайшие «подробности», аккумулированные как в поэзии, так и в комментаторской и житийной прозе на протяжении многих веков обработки сюжета, в особенности — в «Кисас ал-анбийа». Произведение Джами стало одним из излюбленных объектов иллюстрирования в истории персидской рукописной книги.

Наряду с Йусуфом Зулейха становится главным действующим лицом поэмы. Вспомним, что суре Йусуф, состоящей из 111 аятов, любовной истории с «женой вельможи» отведены аяты 21–32, еще раз она всплывает в аяте 51, после чего о ней больше нет речи. Так же обрывается она и в Библии, и в «Иосифе и его братьях» Томаса Манна! Что касается поэмы Джами, то первое упоминание о Зулейхе появляется в главе о рождении и детстве Йусуфа. В трех следующих главах Джами рассказывает о трех снах Зулейхи, в которых она видит Йусуфа, влюбляется в него, получает тайный знак, что встретит его в Египте, и поэтому без колебаний выбирает из всех претендентов на ее руку (а им несть числа!) египетского *азиза*, полагая, что он и есть Йусуф. Каково же ее горе и разочарование, когда, прибыв в Египет, она понимает, что ошиблась, и ее жених отнюдь не Йусуф⁴⁴. Выйдя замуж, она не расстается с девственностью. Согласно всем романическим канонам, трактующим этот сюжет, между ней и мужем нет супружеских отношений по причине бессилия египетского *азиза*. (В Библии и Коране об этом обстоятельстве не говорится ни слова, но Джами можно понять, ведь и Томас Манн в своем романе также сделал из Потифара фараонова внуха!)

Йусуф и Зулейха встречаются впервые, когда караванщики приводят Йусуфа на базар в Египте, и все стремятся приобрести красивого юношу. Но побеждает Зулейха, которая отдает все свои драгоценности, чтобы собрать нужную сумму для покупки раба. Дальше у Джами история развивается по известному руслу: безумная страсть Зулейхи к рабу, попытки соблазнить его, клевета, оправдание перед египетскими женами и довольно нелогичное тюремное заключение, которому подвергают Йусуфа...

Однако, вопреки кораническому сюжету, в котором после повествования о тюремном заключении Йусуфа, толковании им снов фараона, его

4. Йусуф перед египетскими женами, режущими руки при виде его красоты
[см. Приложение 44]



апофеоза как соправителя Египта⁴⁵, после его встречи с братьями⁴⁶ и проявления заботы об отце, после всего этого нет ни малейшего упоминания о Зулейхе, Джами предлагает иное продолжение истории и радуется своих читателей «счастливым концом» романа. Описав страдания отвергнутой красавицы, ее превращение в слепую нищую старуху⁴⁷, ее безграничную любовь, переросшую из неутоленной страсти в возвышенное божественное чувство, Джами повествует о раскаянии Йусуфа, о его вспыхнувшей ответной любви к Зулейхе, ее чудесном преображении в прежнюю красавицу и последовавшем затем браке⁴⁸. Долгая счастливая совместная жизнь кончается смертью Йусуфа⁴⁹. Зулейха оплакивает его кончину, а вскоре и сама расстается с жизнью. Историю жизни Зулейхи и Йусуфа великий поэт-суфий привел в соответствие с основными канонами суфийской доктрины *единства сущего* или *вахдат ал-вуджуд*. Джами украсил и драматизировал те части сюжета, которые имелись в Коране и добавил новые. Каждый сюжетный ход обрел в его поэме дополнительный, мистический смысл, иногда подразумеваемый, иногда же четко сформулированный. Эталоном божественной любви в поэме Джами оказывается не что иное, как любовь Зулейхи.

Томас Манн остроумно высмеял «хэппи энд» любовной интриги персидской версии повести о Йусуфе, назвав его «восточными сладостями и персидской розовой водичкой». Однако с точки зрения суфизма, конец этой истории — всего лишь зеркало ее начала, а счастливый конец предполагает, что идеальная влюбленная Зулейха, как в зеркале, отразилась в своем возлюбленном, изображения их слились и стало невозможно различить, кто Возлюбленный и кто влюбленный. На самом деле, финал поэмы Джами драматичен, рок преследует Йусуфа и Зулейху и после смерти снова разлучает их тела, захороненные рядом.

Что же из всего этого комплекса идей и образов могло найти и нашло отражение в иллюстрациях, т. е. в книжной миниатюре?

Средневековая художественно оформленная книга начинала свой путь к заказчику, когда ставил точку сочинитель и принимались за труд переписчик и художник. Богато украшенная рукопись оставалась самым излюбленным видом книжной продукции, а сюжет поэмы Джами и основные мотивы истории Йусуфа продолжали на протяжении веков сохранять притягательность для художников-миниатюристов.

Большое количество миниатюр опубликовано М. Ашрафи и рядом других исследователей (см. [Приложение]⁵⁰). Публикации позволяют судить о том, что особенно привлекало средневековых художников в данном сюжете и каким образом с помощью средств, присущих миниатюрной жи-

вописи, воссоздавалась исполненная мистического и символического смысла повесть о Йусуфе и Зулейхе.

Иллюстративный канон, относящийся к этой теме, складывается довольно быстро, и отбор тем для миниатюры отличается определенной стабильностью. Приведенный в Приложении перечень миниатюр можно классифицировать по темам примерно следующим образом:

— *Начало истории Йусуфа*: Йусуф, брошенный в колодезь завистливыми братьями, Извлечение из колодца, Продажа в рабство.

— *Йусуф в Египте*. Купание Йусуфа в Ниле; Йусуф-пастух, Йусуф во дворце египетского вельможи; Зулейха с Йусуфом в саду; Сцена соблазна; Появление Йусуфа перед египетскими женами;

— *Йусуф и Фараон*: Йусуф в темнице; Йусуф и фараон; Йусуф на троне; Торжественный выезд Йусуфа;

— *Йусуф и Зулейха*: Въезд Зулейхи в Египет; Зулейха в цепях; Йусуф перед лачугой Зулейхи; Брачная ночь; Йусуф и Зулейха во дворце; Смерть Йусуфа.

«...[Э]ти сюжеты встречаются в миниатюрах почти каждой рукописи данной поэмы („Йусуф и Зулейха“. — *Н. П.*), независимо от того, где она была создана, в Ширазе или Бухаре, в Гебризе или Казвине» — пишет М. Ашрафи [Ашрафи, 1966, с. 86].

В тексте поэмы Джами есть постоянно повторяющиеся повествовательные мотивы, связанные с идейной основой всего поэтического повествования, такие как свет и светозарность Йусуфа (ср. солярные ассоциации), мотив трона или престола (*тахт*), на котором Йусуф оказывается в разные периоды жизни — от падения в колодезь, где он чудом зацепляется за выступ и располагается на нем, как на троне [Джами 1964, т. 4, с. 80], при купании в Ниле⁵¹ и так вплоть до смертного часа, когда «от трона (*тахт*) он обратил свой лик к погребальным носилкам (*тахта*)»; тогда, «когда он перенес свои пожитки с трона на погребальные носилки», носилки (*тахта*) стали таким же благословенным местом (*хумаюнбахт*), как трон (*тахт*) [Джами 1964, т. 4, с. 209, 211]. Наиболее частая словесная метафора для Йусуфа — «цветущий сад», «саженец из цветущего сада», наряду со сравнением с произрастающими в саду растениями, и, наконец, постоянно звучит в поэме мотив зеркала (*а'ина*).

До определенной степени эти и другие, относящиеся к описанию героев словесные мотивы, перекликаются с мотивами изобразительными. В миниатюрах можно выделить ряд элементов стабильно связанных с иконографией Йусуфа. Это, прежде всего, светозарный нимб, *зулфы* — локоны, спускающиеся от висков, головной убор и халат (или кафтан). Иногда некоторые

5. Йусуф в чудесном саду в окружении служанок Зулейхи
[см. Приложение 41]



из перечисленных признаков отсутствуют. Тем не менее, указанные живописные детали могут быть соотнесены с кораническим источником (нимб как признак посланничества), с литературным описанием красоты Йусуфа или ситуации, в которой предстает Йусуф («одетость — раздетость»).

В миниатюрах повторяются также изображения предметов и лиц и некоторые детали, знаковый смысл которых достаточно прозрачен. Таковы шестигранный трон, *тахт* (Йусуф помещен на него даже на некоторых миниатюрах со сценами продажи на базаре⁵²), который символизирует власть Йусуфа над миром «шести причин»; деревце или пара деревьев — кипарис и цветущая яблоня, намек на юную прелесть Йусуфа⁵³; графин с вином, скорее всего знак пьянящей мистической красоты Йусуфа⁵⁴, плоды граната в сценах угощения или бесед — возможно, символ мистического познания, фигурка старухи во всех сценах продажи Йусуфа⁵⁵, о символическом значении которой мы упоминали. Отдельным сюжетом становится изображение Йусуфа, глядящегося в зеркало⁵⁶. В миниатюрах встречаются эмблематические изображения, например садовник, копающий землю в саду⁵⁷.

Таким образом, в миниатюрах, трактующих образ Йусуфа, выделяются ряды знаков и метафор, имеющих либо чисто литературное, либо экзегетическое, т. е. относящееся к области суфийских интерпретаций происхождение. Суть литературного, равно как и религиозного материала в миниатюре сохраняется, представляя собой визуализацию словесного ряда.

Другими словами, в иллюстрациях к истории Йусуфа присутствуют некоторые знаковые для понимания этой истории реалии, отсылающие к литературному источнику, и в этом случае метафора поэтическая воссоздается метафорой изобразительной. Имеет смысл рассмотреть еще несколько метафор (сосредоточимся здесь на одной-двух), характеризующих Йусуфа.

У Джами Йусуф — сияющее солнце (*хурушид-и табан*); в суфийской философии ему приписывается солярная природа. Эта метафора не отражена в живописи, может быть также и в связи с тем, что солнце не появляется в миниатюре, напротив того, свет в ней обычно рассеянный и не создает светотени. Тем не менее, солнечность природы Йусуфа в суфийской интерпретации проявляется в светозарности⁵⁸.

Символика солнца, свечения и света возвращает к мотиву зеркала, потому что зеркало есть Свет [Игнатенко 1998, с. 248], к тому же зеркало это также «в некотором смысле — весы: оно, подобно им, делает симметричными, *равновесными* два разных предмета — вещь и ее отражение. Сами же весы очень важны как воплощение Справедливости, Меры, Умеренности...» [Там же]. Изображение весов присутствует во всех миниатюрах на тему продажи Йусуфа (весы служат для взвешивания драгоцен-

ностей и денег, предлагаемых за него). Миниатюру «Йусуф, смотрящийся в зеркало» можно было бы трактовать как метатекст для целого ряда изобразительных метафор, относящихся к нашей теме.

Еще в одном сюжете метафора присутствует как бы в «обращенном» виде. Шихаб ад-Дин Сухраварди, говоря о природе отражения в зеркале, подчеркивал его нереальность в отличие от реальности отражаемого предмета. То, что мы называем отражением, скорее, не истинное отражение, а «подвешенные образы», они бестелесны, плоски, не имеют тыльной стороны, внепространственны [Игнатенко 1998, с. 244].

Согласно поэме «Йусуф и Зулейха» и главе из «Салман и Абсал» Джами, Зулейха построила семь необыкновенно красивых замков, а по ее распоряжению художники украсили их портретами Йусуфа и изображениями любовных сцен между Йусуфом и Зулейхой. Зулейха ведет Йусуфа по этим дворцам. В конце концов в седьмом дворце он поддается воздействию окружающих изображений, и его сопротивление домогательствам Зулейхи ослабевает. Он кладет руку на руку Зулейхи, и его охватывает вожделение к ней. В тот же момент он вспоминает отца и бежит прочь.

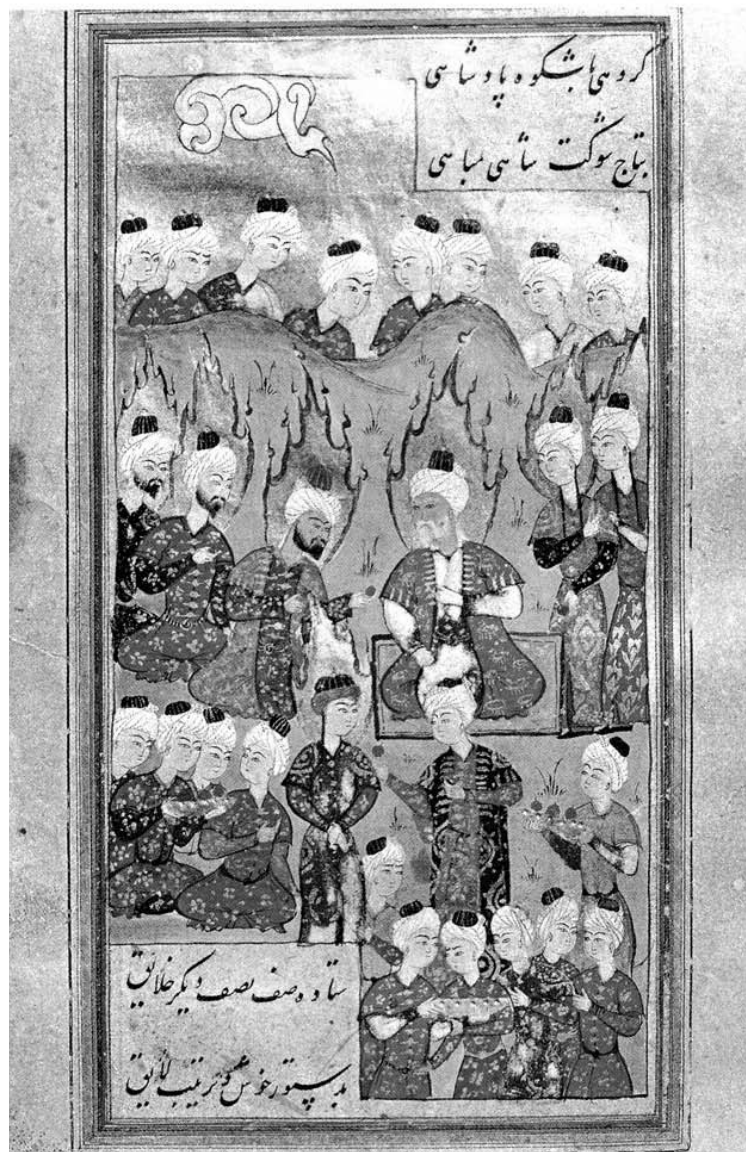
На тех миниатюрах, изображающих упомянутую сцену во дворце, которые приведены в Приложении⁵⁹, картин, украшающих стены дворца, нет, стены декорированы либо ромбическим орнаментом, либо как-то иначе. Решимся предположить, что в этом случае (речь идет о доступном нам материале) изображение представляет собой метафору «ложного зеркала», которое слепо потому, что его назначение показывать божественные образы, а не земные. Отсутствие изображения выглядит как своего рода «минус-прием», передающий тщетность всех усилий Зулейхи.

* * *

Каждый, кто держал в руках рукопись, иллюстрированную миниатюрой, знает, каким впечатляющим бывает действие рисунка в соседстве со строчками арабской вязи. Игра красок, завораживающий ритм помещенных на листе фигурок и очарование пейзажа или интерьера, в котором протекает действие миниатюры, рассчитаны на долгое рассматривание и наслаждение искусством живописца.

Иллюстрированием поэмы и отдельных мотивов повести о Йусуфе занимались художники, работавшие в мастерских Герата, Ширази, Мешхеда, Казвина, Бухары, Самарканда и других городов, давших название художественным школам. Но вот что удивительно, ни одна из этих школ не живописала красоту самого Йусуфа и самой Зулейхи⁶⁰. Их лица на персид-

6. Сцена в раю. Праотец Адам благославляет душу Йусуфа
[см. Приложение 39]



ской миниатюре XVI–XVII вв., как правило, переданы довольно условно. Иногда, как в ширазской миниатюре, это круглые лица с явно монголоидными чертами, иногда, как в мешхедской, — удлиненные и узкие, но нельзя сказать, что они отличаются индивидуально выраженной красотой. Они ничуть не более красивы, чем другие персонажи, а основной принцип передачи их внешности — обобщенность. Их узнаёшь прежде всего благодаря композиционным и некоторым иконографическим приемам: в частности из всех персонажей Йусуфа выделяет нимб над головой.

А между тем Джамии не устает живописать красоту Йусуфа и Зулейхи, находя для этого все новые и новые эпитеты и сравнения, превозносит убранство покоев и наряды персонажей, прелесть дворцов и парков, созданных Зулейхой для того, чтобы соблазнить Йусуфа. Описания Джамии полны таких выразительных деталей, что, кажется, у художника не сохраняется свободы выбора — все задано заранее, остается только воссоздать в миниатюре эти прекрасные поэтические картины!

Образы в тексте построены на визуальных метафорах: извлечение Йусуфа из колодца караванщиками уподобляется восходу солнца из тьмы; в описаниях персонажей поочередно приводятся красочные сравнения для чела, бровей, ресниц, очей, носа, рта, зубов, губ, подбородка, ямки под ухом, шеи и так до кончиков пальцев ног. Краса героев сравнивается с красотой юных саженцев, цветущего сада, блеском драгоценностей, светом, зеркалом, отражающим чудеса мироздания, и многими другими прекрасными вещами.

Повествование о Йусуфе начинается у Джамии со сцены в Предвечности, где Адам — праотец всех людей встречается со своими потомками, среди которых святые, цари и простые миряне. Ясновидящим очам Адама предстает Йусуф во всем сиянии своей красоты⁶¹. Адам вопрошает Вседержителя, кто этот юноша, и слышит Его ответ:

از آن خوبی که باشد دلبران را دو بخش او را یکی مر دیگران را...
 پس آوردش به سوی سینۀ خویش صفا بخش از دل بیکینه خویش
 ز مهر خویشتن کردش خبردار به پیشانی زدش بوسی پدروار

Из той красоты, что присуща красавцам,
 Две доли у него (Йусуфа. — *Н. П.*), одна — у других...

Затем [Адам] привлек его к своей груди,

Дарующий чистоту от своего любящего сердца (букв. «лишенного ненависти»).

Выказал ему свою любовь,

По-отечески поцеловал его в лоб.

При изоощренном мастерстве средневекового и позднесредневекового художника, его тонком владении кистью такое отсутствие внимания

к основной словесной характеристике иллюстрируемого текста — «красоте» героев — может быть истолковано только однозначно, как отказ рисовать «красивые» лица и тела. Подобное несоответствие между поэзией, воспевающей внешнюю красоту, и живописью, как бы пренебрегающей ее изображением, можно понять, если обратиться к сформулированной Джами концепции красоты. Поэт призывает искать ее в божественной сути мироздания, а не в феноменальных проявлениях бытия. Чтобы читатель не заблуждался насчет ценности внешней красоты, Джами вкладывает в уста Йусуфа рассуждение о красоте мнимой и истинной:

به چشم تیزبینت هر چه نکوست چو نکو بنگری عکس رخ اوست
چون دیدی عکس سر اصل بشتاب که پیش اصل نبود عکس را تاب
معاذالله ز اصل ار دور مانی چو عکس آخر نبود بی نورانی
نباشد عکس را چندان بقایی ندارد رنگ گل چندان وفایی
بقا خواهی به روی اصل بنگر وفا جویی به سوی اصل بنگر

Всё, что кажется хорошим твоим внимательным глазам,
Коль скоро видишь хорошим, оно — отраженье Его лика.
Когда увидел отражение, поспеши к Сути,
Ибо до Сути у отражения не бывает блеска.
Не дай Бог оказаться далеко от Сути,
Ведь отражению не быть без светозарности.
У отражения нет такой вечности,
Цвет розы не имеет такого постоянства.
Хочешь вечности, — смотри на Суть,
Хочешь постоянства, — смотри на Суть!

[Джами 1999, т. 2, с. 102]

Приведем этот отрывок в переводе С. Липкина: «Все, что красиво, что влечет сердца, // Есть отраженье Божьего лица. // Но красоту ищи не в отраженье — // В первоисточнике ее свеченье. // Первоисточник — светоч наших глаз, // А в отраженье света нет для нас! // Не вечно розы яркое убранство, // Не знает отраженье постоянства, // А то, что вечностью озарено, — // В первоисточнике заключено.» [Джами 1978, с. 335].

Этим путем и следует персидская миниатюра, которая не ищет красоту в безоговорочном следовании красотам поэтического текста, а скорее относится к нему как к некоторой деловой инструкции, определяющей набор признаков. Зато свой мир она творит по собственным законам, где «красота» есть точно найденная соразмерность колорита, орнаментальности и архитектоники (выражаемой в композиции), т. е. игры цвета, линии, объема и ритма. Сочетание этих факторов создает эффект «красоты»

7. Возвращение Йусуфа с почетом
[см. Приложение 45]



персонажа, которая иначе осталась бы непроявленной в изобразительной трактовке поэтического текста, это собственный путь утверждения гармонии бытия и с ней — красоты и духовности Первоисточника. Так миниатюра «Йусуф у фараона» передает радостное событие — завершение испытаний Йусуфа: «Йусуф выходит из темницы, фараон сажает его возле себя, правда торжествует. Это праздничное и торжественное настроение художник создает и колоритом и композицией, где господствует устремленное вверх движение. Вьются кверху растения, обрамляющие миниатюру с двух сторон; ниша в форме усеченной пирамиды с орнаментом из шестиугольников, расположенных строго по вертикали, направляет взгляд вверх; трон с резной спинкой, оканчивающийся высоким завершением — всюду это движение. Фигуры героев также подчинены этому ритму. Силуэты их вытянуты, что усиливается еще огненным нимбом Юсуфа и чалмой с пером и „сефевидским столбиком“ фараона. Пять стоящих фигур приближенных и слуг воспринимаются здесь как вертикали в общем едином движении вверх. Светлые жизнерадостные тона колорита соответствуют общему настроению изображаемого» — пишет М. Ашрафи [Ашрафи 1966, с. 61]⁶².

Сравним это с тем, как описывает Джамии встречу Йусуфа после выхода из темницы и фараона. В посвященной этому событию главе «Йусуф выходит из тюрьмы, фараон возвышает его...» содержится описание почестей, которыми сопровождается его выход из темницы, однако на миниатюре изображен момент, когда Йусуф уже сошел с коня, прошел по атласу и шелкам, расстеленным для его встречи, и фараон обнял его и усадил рядом с собой. Сидя рядом с фараоном, Йусуф отвечает на его вопрос о том, как предотвратить бедствия, которые сулит сон, и дает мудрые советы. После чего он предлагает фараону свои услуги, и тот дарует ему высокий сан *азиза*. Апофеоз Йусуфа, изображенный на миниатюре, в тексте показан так (даем его в поэтическом переводе, чтобы не снижать впечатление от описания миниатюры): «Царя потряс Юсуфа ум глубокий, // И царь возвел Юсуфа в сан высокий. // Юсуфу подчинил он всю страну, // Вручил ему и войско и казну. // Назвал главой над верхом и над низом, // Нарек его египетским азизом. // Когда Юсуф на трон ступал стопой, // Египет припадал к нему с мольбой. // На площадь выходил азиз великий // — Гремели жен восторженные крики. // Куда бы ни направился, вокруг // И перед ним скакали сотни слуг. // Он посещал и край любой, и область // С огромным войском, выказавшим доблесть» [Джами 1978, сс. 398–399]. Художественное повествование в великолепном русском переводе С. Липкина оркеструет торжественную ситуацию обилием глаголов действия (ступал, припадал, выходил, гремели, направлялся, скакали, посещал...), создающих эффект триумфа, сопровождавшего каждый шаг Йусуфа.

В оригинале этот пассаж текста изложен скорее не с героической, а с эпической, монументальной интонацией: в художественном звучании преобладают гиперболы:

چو شاه از وی بدید این کار سازی	به ملک مصر دادش سرفرازی
سپه را بنده فرمان او کرد	زمین را عرصه میدان او کرد
به جای خود به تخت زر نشاندش	به صد عزت عزیز مصر خواندش
چو پا بالای تخت زر نهادی	جهانی زیر تختش سر نهادی
چو رفتی از سر ایوان به میدان	رسیدی بانگ چاوشان به کیوان
به هر جانب که طوف اندیش بودی	جنبتکش هزارش بیش بودی
به هر کشور که بگذشتی سواره	برون بودی سپاهش از شماره

Когда шах увидел в нем это стремление к действию,
Он дал ему власть над египетским царством.
Сделал войско рабом его приказов,
Сделал землю ареной его ристалищ.
Посадил вместо себя на золотой трон,
С сотней почестей назвал его азизом Египта.
Как только он вступал ногой на золотой трон,
Весь мир склонял голову к подножью его трона.
Когда он сходил с трона на ристалище,
Достигал Сатурна гром его войска.
В какую бы сторону ни вознамерился он тронуться,
Его сторонников бывало больше многих тысяч.
В какую бы страну он ни прибыл верхом,
Войско его выходило за пределы обозримой численности.

Пафос этих строк, их настроение — величественная поступь справедливости. Именно так понимает историю Йусуфа Коран и его комментаторы. Вспомним приведенное выше толкование 103 аята 12 суры, экстраполируемое на деяния пророка Мухаммада, нашедшее художественное отражение в поэме Джами.

Надо признать, что и художнику удалось в камерном масштабе книжного листа отразить космический смысл торжества справедливости, и тем самым помимо верности повествовательной основе поэмы сохранить верность первоисточнику вместе со всеми умозрениями и подтекстами, сопровождающими его трактовку. Более того, метафорический смысл освобождения пророка и сновидца Йусуфа из темницы в самом тексте явно не выражен, событие представлено в виде последовательного повествования с детальными описаниями триумфа Йусуфа. Между тем в зеркале миниатюры выход Йусуфа из тюрьмы отражается и как метафора поэтиче-

ского дискурса и как зрительный образ сакрального текста одновременно, подтверждая мысль М. Назарли о том, что смысл миниатюры «шире конкретного смысла литературного первоисточника».

Приложение

Избранный список миниатюр, опубликованных в отечественных изданиях

1. Брачная ночь Йусуфа и Зулейхи. «Йусуф и Зулейха», 946/1539–1540 гг. Ширазский стиль. Каллиграф Фарид. Рукопись ГПБ, Дорн 430, л. 1566 [Ашрафи 1966, с. 48].
2. Въезд Зулейхи в Египет. «Йусуф и Зулейха», 946/1539–1540 гг. Ширазский стиль. Каллиграф — Фарид. Рукопись ГПБ, Дорн, 430 [Ашрафи 1966, с. 43].
3. Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. «Йусуф и Зулейха». Художник Касим Али., 928/1522. Библиотека «Гульшан», Тегеран [Джами, с. 156].
4. Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. «Куллиййат» Джами, 50–60-е годы XVI в. Мешхедский стиль. Рукопись ГПБ, ПНС-109, л. 232а [Ашрафи 1966, с. 29].
5. Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 1156 [Ашрафи 1966, с. 57].
6. Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 80-е годы XVI в. Ширазский стиль. Каллиграф Джамаледдин Хусайн Ширази. Рукопись ГПБ, ПНС-389, л. 103а [Ашрафи 1966, с. 74].
7. Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 982/1574. Национальная библиотека, Вена [Джами, с. 172].
8. Зулайха, демонстрирующая девушкам красоту Йусуфа. Средняя Азия, начало XVII в. Список 1615 г. Дурбек, «Йусуф и Зулайха». Каллиграф Мухаммад-Сайид ибн Мирза Мухаммад. Рукопись ИВ АН УзССР, 1433, л. 286 [Полякова, Рахимова, 99].
9. Зулейха обвиняет Йусуфа перед египетским правителем. Примерно 1575 г. Бодлеянская библиотека, Лондон (Джами, с. 140)
10. Зулейха пытается удержать убегающего от нее Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 946/1539–1540 гг. Ширазский стиль. Каллиграф Фарид. Рукопись ГПБ, Дорн 430, л. 72а. [Ашрафи 1966, с. 46].
11. Зулейха пытается удержать убегающего Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 1066 [Ашрафи 1966, с. 55].
12. Зулейху заковывают в цепи. «Йусуф и Зулейха», 80-е годы XVI в. Ширазский стиль. Каллиграф Джамаледдин Хусайн Ширази. Рукопись ГПБ, ПНС-389, л. 33а [Ашрафи 1966, с. 71].
13. Купание Йусуфа в Ниле. «Йусуф и Зулейха», 978/1570. Париж. Национальная библиотека [Джами, с. 60].

14. Купцы вытаскивают Йусуфа из колодца. Художник Мухаммад НаDIR Самарканди. Могольская школа. XVII в. [Индийская миниатюра, 11].
15. Малик вытаскивает Йусуфа из колодца. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 64а. [Ашрафи 1966, с. 49].
16. Младенца-Йусуфа приносят к отцу. «Йусуф и Зулейха», 982/1574. Вена. Национальная библиотека [Джами, с. 20].
17. Приезд египетских женщин для лицезрения Йусуфа. Художник Касим Али, 928/1522. Тегеран. Библиотека «Гулистан» [Джами, с. 92].
18. Продажа Йусуфа. Джамии. «Йусуф и Зулейха», Рукопись ГПБ, ПНС — 368, 1742 (?). Л. 60а [Адамова, Грек, с. 169/170].
19. Продажа Йусуфа в рабство. «Куллийят» Джамии, 50–60-е гг. XVI в. Мешхедский стиль. Рукопись ГПБ, ПНС-109, л. 231б [Ашрафи 1966, с. 27].
20. Продажа Йусуфа в рабство. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 71а [Ашрафи 1966, с. 51].
21. Продажа Йусуфа в рабство. «Йусуф и Зулейха», 80-е годы XVI в. Ширазский стиль. Каллиграф Джамаледдин Хусайн Ширази. Рукопись ГПБ, ПНС-389, л. 64а [Ашрафи 1966, с. 73].
22. Смерть Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 159а [Ашрафи 1966, с. 65].
23. Торжественный выезд Йусуфа. Средняя Азия, начало XVII в. Список 1615 г. Дурбек, «Йусуф и Зулейха», 1409 г. Каллиграф Мухаммад-Сайид ибн Мирза Мухаммад. Рукопись ИВ АН УзССР, 1433, л. 18 [Полякова, Рахимова, 98].
24. Йусуф и Зулейха в саду. Ок. 1560 г. Рукопись Британского музея, Лондон [Джами, с. 116].
25. Йусуф в темнице. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 128а [Ашрафи 1966, с. 59].
26. Йусуф в чудесном саду Зулейхи. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 90а. [Ашрафи 1966, с. 53].
27. Йусуф во дворце египетского правителя. «Йусуф и Зулейха», 946/1539–1540 гг. Ширазский стиль. Каллиграф Фарид. Рукопись ГПБ, Дорн 430, л. 72а [Ашрафи 1966, с. 45].
28. Йусуф во дворце фараона. «Йусуф и Зулейха», 940/1533–34. Каир. Египетская национальная библиотека [Джами, с. 188].
29. Йусуф и Зулейха во дворце. «Хафт авранг», 1006/1597–1598 гг. Ширазский стиль. Каллиграф Пир Мухаммад ал-катиб. Рукопись ГПБ, ПНС-86, л. 175а [Ашрафи 1966, с. 79].
30. Йусуф и Зулейха во дворце. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 152а [Ашрафи 1966, с. 63].
31. Йусуф на троне. (Кашмир, XVIII в. Список XVIII в. Хафиз Ширази. Диван. 2-я пол. XIV в. Рукопись ИВ АН УзССР, 1420, л. 216. [Полякова, Рахимова, 135].

32. Йусуф перед египетским правителем. «Хафт авранг», 1006/1597–1598 гг. Ширазский стиль. Каллиграф Пир Мухаммад ал-катиб. Рукопись ГПБ, ПНС-86, л. 182а [Ашрафи 1966, с. 81].
33. Йусуф перед египетскими женщинами. «Йусуф и Зулейха», 946/1539–1540 гг. Ширазский стиль. Каллиграф Фарид. Рукопись ГПБ, Дорн 430, л.120а. [Ашрафи 1966, с. 47].
34. Йусуф перед лачугой Зулейхи. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 146а [Ашрафи 1966, с. 62].
35. Йусуф с зеркалом в руках. «Тухфат ал-ахрар» Джамии. Бухарский стиль. 60-е гг. XVI в. Каллиграф Мир Хусайн ал-Хусайни Мир Куланги-ходжа. Рукопись ГПБ, Дорн 425, л.31 [Ашрафи 1966, с. 87; Ашрафи 1974 (2), 71, с. 86; Ашрафи 1987, рис. 25].
36. Йусуф с зеркалом, «Тухфат ал-ахрар» Джамии, 955/1548 г. Рукопись коллекции Честер Битти, Дублин, Р. 239 [Ашрафи 1974(1), илл. 4; Ашрафи 1987, рис. 26].
37. Йусуф становится пастухом. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 81а [Ашрафи 1966, с. 52].
38. Йусуф у фараона. «Йусуф и Зулейха», 50–60-е гг. XVI в. Ширазский стиль. Рукопись ИВ АН УзССР, № 9597, л. 138а [Ашрафи 1966, с. 61].
39. Сцена в раю. Праотец Адам благословляет душу Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 1558 г. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф.185, ед.хр.8а. [Пригарина, Аверьянов, с. 25].
40. Египетский азиз и его слуга любят красоту Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 1558 г. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф.185, ед.хр.8а. [Пригарина, Аверьянов, с. 26].
41. Разбирательство египетским азизом вины Йусуфа. «Йусуф и Зулейха», 1558 г. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф.185, ед.хр.8а. [Пригарина, Аверьянов, с. 26].
42. Зулейха пытается соблазнить Йусуфа в покоях своего дворца. «Йусуф и Зулейха», 1558 г. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф.185, ед.хр.8а. [Пригарина, Аверьянов, с. 26].
43. Йусуф в чудесном саду в окружении служанок Зулейхи. «Йусуф и Зулейха», 1558 г. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф.185, ед.хр.8а. [Пригарина, Аверьянов, с. 26].
44. Египетские женщины лицезреют красоту Йусуфа на пиру у Зулейхи. «Йусуф и Зулейха», 1558 г. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф.185, ед.хр.8а. [Пригарина, Аверьянов, с. 28].
45. Торжественное шествие Йусуфа на прием к египетскому фараону. «Йусуф и Зулейха», 1558 г. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф.185, ед.хр.8а. [Пригарина, Аверьянов, с. 29].
46. Состарившаяся и ослепшая от горя Зулейха встречает Йусуфа. Внешние и внутренние стороны крышек лакированного переплета поэмы «Йусуф и Зулейха», 1549 г. Российская национальная библиотека. [Васильева О., с. 17].

47. Братья Йусуфа, пришедшие с караваном в Египет, перед судом Йусуфа-правителя. Внешние и внутренние стороны крышек лакированного переплета поэмы «Йусуф и Зулейха», 1549 г. Российская национальная библиотека. [Васильева О., с. 17].
48. Продажа Йусуфа купцами. Внешние и внутренние стороны крышек лакированного переплета поэмы «Йусуф и Зулейха», 1549 г.. Российская национальная библиотека. [Васильева О., с. 16].
49. Зулейха показывает Йусуфа египетским женам. Внешние и внутренние стороны крышек лакированного переплета поэмы «Йусуф и Зулейха», 1549 г. Российская национальная библиотека. [Васильева О., с. 16]

-
1. О влиянии поэтических образов на изображение см. [А. Дехтярь 1973, с. 556].
 2. Исследуя этот вопрос, В.И. Брагинский замечает, что подобная спиритуализация изящной словесности стала возможной только при посредничестве суфизма. До этого, «поскольку литература не имела непосредственной связи с Абсолютом — духовным средоточием мироздания», постольку по мнению исследователя, ее воздействие «сводилось к гармонизации души» [Брагинский В. 1991, с. 157–158], однако благодаря воздействию суфийских моделей стало возможным «поэтическое богопознание» (там же, с. 166). Об иерархии текстов см. там же, с. 171.
 3. Следует согласиться с А. Дехтярь в том, что средневековая живопись мусульманских народов и в первую очередь персидская миниатюра не выработала самостоятельную иконографию, различающую сакральное и светское изображения [Дехтярь 1973, с. 567], что связано с иконоборческими установлениями ислама. В этом же контексте следует трактовать высказывание автора статьи о не духовном характере миниатюры.
 4. Можно говорить о силовом поле напряженных духовных поисков, присутщем тем текстам, иллюстрации к которым обсуждаются в этой статье. Несмотря на то что силовое поле — такая же метафора, как и отражение в зеркале, она помогает понять процесс «наведения» духовности на миниатюру, попадающую в это поле и составляющую с текстом одно целое.
 5. См. [Игнатенко 1998, Игнатенко 2004].
 6. Назвать произведение на персидском языке Кораном — поступок смелый для своего времени. Однако без сомнения, в *Маснави* Руми нашла отражение духовность первоисточника и, с помощью зеркал иранского гения его морально-этические, философские и художественные ценности отразились во множестве зеркал повествования.
 7. Отметим также наблюдения А.А. Игнатенко о средневековых зеркалах, форма и бытование которых во многом определили религиозно-философские концепции Зеркала в средневековой мусульманской культуре. Несовершенство металлических зеркал — искажение изображения, тусклость, помутнение поверхности — породило множество метафор, касавшихся деградации и несовершенства отражения. То обстоятельство, что зеркала были редкостью, сделало их объектом мистических переживаний; способность малого зеркала отразить вещи, размером большие, чем оно само, и другие осо-

бенности отражения (*акс* — перевернутость) усложнили семантику и толкование этого символа. Появление венецианских стеклянных зеркал с амальгамой привело к новому всплеску воспеания чистоты зеркала [Игнатенко 1998, с. 249, 220].

8. И. Ю. Крачковский указывает в примечании, что здесь имеется «недоразумение переводчиков с переводом» [Коран 1986, с. 558], заключающееся, по-видимому, в том, что эта характеристика относится ко всему изложению Корана в целом. Это толкование отражено в переводе М.-Н. О. Османова: «Мы рассказываем тебе этот Коран в Нашем откровении наилучшим образом...» [Коран 1995, 12:3]. Маулана Мухаммад Али дает следующий комментарий: «Повествование это названо наилучшим, так как оно рисует истинную картину того, как обращались курайшиты с Пророком, и того, как Пророк обходился с ними» [Коран 1997, прим. 1211, с. 476]. Однако в большинстве переводов эту оценку легко отнести к самой истории Йусуфа, что говорит об определенной традиции такого понимания этого речения.

9. М.-Н. О. Османов в примечании к своему переводу сообщает, что «по принятой коранической иерархии его (т. е. Йусуфа. — *Н. П.*) не включают в число посланников (сан посланника считается более высоким, чем сан пророка). Ср., однако, [Коран 40:34], где Йусуф прямо назван посланником». [Коран 1995, с. 481, прим. 1]. Ср. также [Коран, 12:110, 111], где говорится о посланниках (*русул*) с несомненным включением в их число Йусуфа.

10. М. Б. Пиотровский отмечает, что история Йусуфа «была в основе своей известна в Аравии — во всяком случае йасрибцам, и именно как иудейская» [Пиотровский 1991, с. 95].

11. Разделяя иудейскую и христианскую традиции мы подчеркиваем здесь древность и преемственность этой легенды и мотивируем наличие разных источников пополнения сюжета легенды, о чем речь пойдет ниже. Поскольку еврейское окружение в Аравии в момент возникновения ислама играло не меньшую роль, чем христианское, — суждение, приведенное выше — «это не вымышленный рассказ...», — могло иметь в виду именно еврейский извод легенды вместе с идеологией, сопровождавшей образ Йусуфа (евр. Йосефа) в последующих толкованиях. См. также [Пиотровский 1991, с. 99].

12. См. [Приложение № 14–15; 18–20]. Продажа Йусуфа. [Адамова, Грек, с. 169/170]. Продажа Йусуфа в рабство. [Ашрафи 1966, с. 27; с. 51]. Купцы вытаскивают Йусуфа из колодца. [Индийская миниатюра, л. 11]. Малик вытаскивает Йусуфа из колодца [Ашрафи 1966, с. 49]. Здесь и далее мы ссылаемся на миниатюры, посвященные рассматриваемой теме, опубликованные в отечественных изданиях.

13. Ср. пер. Османова «Она возжелала его, и он возжелал бы ее тоже, если бы не увидел прежде знамения Господа своего».

14. Как отмечает Крачковский, «по комментариям, к [Иосифу] явился Гавриил в образе его отца» [Коран 1986, прим. 19, с. 559].

15. См. [Приложение 9–11]: Зулейха обвиняет Йусуфа перед египетским правителем. (Джами, с. 140); Зулейха пытается удержать убегающего от нее Йусуфа. [Ашрафи 1966, с. 46]; Зулейха пытается удержать убегающего Йусуфа. [Ашрафи 1966, с. 55].

16. См. [Приложение 3–8, 33]: Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. [Джами, с. 156; с. 172]. Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. [Ашрафи 1966, с. 29; с. 57; с. 74]. Зулайха, демонстрирующая девушкам красоту Йусуфа. [Полякова, Рахимова, 99]. Йусуф перед египетскими женщинами. [Ашрафи 1966, с. 47].
17. См. [Приложение, 25]: Йусуф в темнице [Ашрафи 1966, с. 59].
18. См. [Приложение 41]: Разбирательство египетским азизом вины Йусуфа. [Пригарина, Аверьянов, с. 26].
19. См. [Приложение 31] Йусуф на троне. [Полякова, Рахимова, 135]
20. «Когда [они прибыли в Египет] и вошли к Йусуфу, он привлек к себе родителей...» [Коран 1995, 12:99].
21. Т. Ибрагим и Н. Ефремова, пересказывая историю Йусуфа, пишут: «Его (Йусуфа — *Н. П.*) купил визир фараона Райяна Китифр (библ. Потифар), который в Коране упоминается как «Азиз», согласно своей должности главного управляющего делами царства и казной» [Мусульманская история 1996, с. 139], в примечании к этому утверждению перечисляются другие фонетические варианты имени Китифр: Кутифар, Киттин, Китфир и т. п., имя жены Китфира — Ра'ил или Фака (Там же, с. 354). См. также [«Кисса-йи Хазрат Йусуф» 1997, с. 50], где приводятся многочисленные варианты имени *азизи*. М.-Н. О. Османов отмечает, что «более поздняя традиция, нашедшая отражение и в тафсирах, именуется сановника Потифаром, а его жену Раилью. Однако, примерно с X в. за женщиной закрепляется имя Залиха (Зулайха)» [Коран 1995, с. 482]. Крачковский считает, что «впервые имя Зулайха» появилось не раньше X в. и «введено Фирдауси» [Коран 1986, с. 559, прим. 16]. Е. Дунаевский предлагает передавать имя женщины как Зелиха — «неправильное начертание Зулейха» [Дунаевский 1935, с. 195], но такое прочтение в отечественной научной литературе мне встретилось только у А. А. Гвахарии [Гвахария 1958]; в переводах на русский язык утвердилось именно начертание Зулейха (см., например [Джами 1978, Джами 1989], передающее произношение имени иранцами).
22. Как отмечает М.-Н. О. Османов в примечаниях к переводу Корана, «Предание о Йусуфе и любви к нему Зулайхи неоднократно обрабатывалось в литературе стран Ближнего Востока (персидской, тюркоязычной, индо-персидской)» [Коран 1995, с. 482].
23. Его имя М.-Н. О. Османов воспроизводит в квадратных скобках в тексте перевода, не указывая на то, что это интерполяция (как в других случаях, когда он помещает дополнения в квадратных скобках), будучи уверен в правомерности этой реконструкции.
24. См. [Приложение 10, 11]: Зулейха пытается удержать убегающего от нее Йусуфа. [Ашрафи 1966, с. 46]; Зулейха пытается удержать убегающего Йусуфа. [Ашрафи 1966, с. 55].
25. Подробнее см. [Пригарина 2001].
26. В отличие от Библии, в которой Иосиф еще раз попадает в Ханаан, когда отправляется хоронить Иакова [Бытие, 50.13], в Коране отсутствует тема его возвращения. В «Кисас ал-анбийа» и других текстах Йусуф лишь выходит навстречу отцу, когда тот переселяется в Землю Египетскую. Между тем в персидской литературе заданная Хафизом тема возврата Йусуфа до сих пор бытует в поэзии. Так в поэме А. Дехходы «Вспом-

ни» (*Йад ар*) выражается надежда на то, что друг, томящийся в темнице, «подобно Йусуфу вернется в Канаан»; поэма посвящена Мирзе Джахангир-хану Ширази, казненному в 1909 г. [Karimi-Nakkak 1996, с. 70]. Тот же мотив возвращения мы встречаем и в газели имама Хомейни [Хомейни 2001, с. 100]). Поэтому противоречие устраняется путем сложного комментария 12-й суры. Оптимистическая интонация строк Хафиза связана с переживанием более глубоким, чем просто возвращение на родину. Мотив возвращения Йусуфа передает настрой, воплощенный в предпоследнем аяйте суры «Йусуф» — переход от отчаяния к надежде: «Когда же посланники впадали в отчаяние [из-за отказа следовать их вере] и полагали, что их отвергли, Мы приходили к ним на помощь, и спасались те, кого Мы хотели [спасти]» [12:110]. Некоторые комментаторы Корана считают, что именно в этих аятах имеется намек на хиджру Пророка, а отказ соплеменников поверить в его миссию и выпавшие на его долю гонения прямо сопоставляются с историей «Пропавшего Йусуфа». Комментаторы Корана придают большое значение толкованию 103-го аяята, из которого выводится, что Пророку было дано понять, что Аллах предвидел хиджру (бегство в Медину из Мекки) и даже обещал Пророку возвращение в Мекку (см. [Коран 1936, комм. Йусуфа Али]: «Страстное желание и вера Мухаммада были направлены на то, чтобы спасти свой народ и все человечество от условий, неблагоприятных для принятия веры. Но его усилия были встречены с презрением, он вынужден был покинуть свой дом, пережить всякого рода преследования, но, подобно Йусуфу и даже больше, чем Йусуф, он был предназначен для великого деяния, которое он в конце концов совершил» (пер.Р. Шариповой).

27. См. [Руми 1377/1998 бейты 3192–3231; русск. пер. Руми 2007]) и в иллюстрациях, см. [Приложение 35, 36]: Йусуф с зеркалом в руках. [Ашрафи 1966, с. 87; Ашрафи 1974 (2), 71, с. 86; Ашрафи 1987, рис. 25]. Йусуф с зеркалом [Ашрафи 1974(1), илл. 4; Ашрафи 1987, рис. 26]..

28. См. [Приложение 18–20, 48]: Продажа Йусуфа [Адамова, Грек, с. 169/170]; Продажа Йусуфа в рабство. [Ашрафи 1966, с. 51].

29. Адамова, Грек с. 169.

30. См. [Приложение 3–8, 17, 33]: Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. [Джами, с. 156], Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. [Ашрафи 1966, с. 29; с. 57; с. 74]. Египетские женщины поражены красотой Йусуфа. [Джами, с. 172]. Зулайха, демонстрирующая девушкам красоту Йусуфа. [Полякова, Рахимова, 99]. Приезд египетских женщин для лицезрения Йусуфа [Джами, с. 92]. Йусуф перед египетскими женщинами. [Ашрафи 1966, с. 47].

31. См. [Тафсир-е намуне 1998. Т. 9, с. 292–439; т. 10, с. 1–250].

32. Тафсир ал-Кур'ан [ИЭС 1991, словарная статья].

33. См. [Й. Вейнберг 2002, с. 8]: «термин „йахвизм“ означает религию евреев эпохи Танаха» (от XII в. до н.э. — до I в. н.э.), «термин „иудаизм“ — религию евреев после этой эпохи». Поскольку считается, что Агада содержит тексты, созданные после I в. н.э., речь может идти об иудаистской традиции.

34. С. Аверинцев, Б. Мейлах. Цит. по: [Агада 1993 с. 3]. Цитата приводится без указания источника во вступительной статье А. Гаркина.

35. Сам И. Ю. Крачковский поясняет, что это было сделано «во избежание злого глаза, в особенности для Вениамина» [Коран 1986, с. 560]. М. Б. Пиотровский отмечает: «Йа'куб-Иаков в Коране приказал сыновьям войти в Египет (или в столицу Египта) через разные ворота. Почему? Мидраш объясняет: так можно уберечься от дурного глаза» [Пиотровский 1991, с. 99 и указ. там литература]. В Агаде мотивы этого совета прояснены так: «Когда сыновья Иакова собрались в Египет для закупки хлеба, отец им сказал: „Дети мои, вы все одарены от Господа и силой, и красотой. Дабы не возбуждать лишнего любопытства, не входите вместе в одни ворота и, вообще не держитесь близко один к другому“. Предание от Иегуды бар Симона: „Иосифу известно было, что его братья идут в Египет для закупки хлеба, и, дабы узнать немедленно о их прибытии, он у всех ворот поставил особых людей, которым было поручено вести ежедневные записи по имени и отчеству, всем приезжим, а вечером списки предоставлять Иосифу. Убедившись таким образом, что братья его все налицо, хотя они и входили через разные ворота и находились в разных местах в городе... Иосиф приказал, когда явятся эти люди, немедленно задержать их и доставить к нему“» [Агада 1993, с. 42].

36. «Рассказ о женщинах, порезавших руки, тоже приобретает ясность в свете Агадического предания. Там объяснено, зачем в руках у женщин оказались ножи — резать фрукты. Потом это объяснение восприняли и комментаторы Корана». [Пиотровский 1991, с. 99]. Вот как это передано в Агаде: «Что с тобою Зелика? — спрашивали египтянки, подружки ее. — Что еще не достает тебе, жене вельможи знатного, любимца фараона? — Чего мне не достает? — отвечала Зелика. — Сейчас вы узнаете это. В то время, когда эти египтянки занялись предложенными им плодами, очищая их острыми ножиками, в комнату, по зову Зелики, вошел Йусуф. Впились они глазами в лицо его и порезали себе до крови пальцы. Застывшие в очаровании, глядели они на лицо его, не видя и не чувствуя, как капала кровь из порезанных пальцев на плоды, на пол, на стол, на туники...» [Агада 1993, с. 40].

37. О «Кисас ал-анбийя» как источнике самой ранней поэмы о Йусуфе на тюркском языке см. [Хисамов 1979].

38. Несмотря на то что существуют основательные сомнения в авторстве Фирдоуси, Е. Э. Бертельс, считал, что многие пассажи из поэмы «мог написать только очень большой художник» [Бертельс Е. Э. 1960, с. 234].

39. О происхождении этого постоянного эпитета см. [Пиотровский 1991, с. 99]: «Многие элементы коранического рассказа указывают на неплохое знакомство с иудейскими послеправильскими сказаниями. Одно из коранических прозвищ Йусуфа — Сиддик («правдивейший») — соответствует его самому распространенному прозвищу в легендах иудеев — Ха-Цаддик». Постоянный эпитет также «Канаанский» (*Йусуф-и Кан'ан*), например у Джамии [Джамии 1999, т. 1. *Тухфат ал-ахрар*, с. 540], или метоним — Канаанская луна.

40. Более эмоциональный и красочный перевод Османова [Коран 1995, 12:31–33], (в квадратных скобках — пояснения, сделанные на основании тафсиrow): «[После того] — повествуется в Коране, — женщины в городе стали сплетничать: „Жена знатного мужа пыталась соблазнить своего юного раба! Ее охватила страсть к нему. Воистину,

мы полагаем, что она впала в явный грех“. Когда она услышала про сплетни египетских жен, то пригласила их [в гости], велела приготовить им ложа, дала каждой по ножичку [для очистки плодов] и сказала [Йусуфу]: „Выйди к ним“. Когда они увидели его, то стали так расхваливать, что порезали ножами себе руки [вместо плодов], и воскликнули: „Упаси Аллах! Это — не человек, он не кто иной, как благородный ангел“!».

41. [Коран 1986, с. 560, прим. 20]: «Ее кузен — младенец в колыбели». В «Кисас ал-анбия» говорится: «Йусуф указал на колыбель и сказал [азизу]: „Спроси у этого дитяти“. Азиз отвечает, что, мол, ты и так надо мной насмеялся и еще просишь, чтобы шестимесячный (так. — Н. П.) ребенок говорил. Ребенок между тем заговорил по Божьей воле. Азиз приблизился к колыбели и спросил: „О дитя, что ты видел?“ Ребенок отвечал: „О азиз, если хочешь узнать, чья вина, посмотри, разорвана ли рубаха Йусуфа спереди или сзади. Если разорвана спереди, Зулейха говорит правду, а если разорвана сзади, то правду говорит Йусуф, а Зулейха — ложь“» [Кисас ал-анбийя, с. 123].

42. «Способность человека видеть сон, особенно вещий, и главное, правильно толковать его воспринималась как божественный дар, выделявший его обладателя, например Йосефа ... из остальных людей» [Вейнберг 2002, с. 216].

43. В суфизме глубоко разработана концепция *нафс*, источником которой стало употребление этого термина в Коране. *Нафс* в переводе Г. Саблукова «человеческая натура», в других переводах — страсти [низменной] души. Характерно, что первое упоминание низменной души в Коране приводится в суре «Йусуф» как *нафс ламмара би-с-су* — «душа, побуждающая к злу» [Коран 1986, 12:53]. Йусуф, потребовавший «расследования» истории с женами и Зулейхой, заключает: «Я не оправдываю свою душу — ведь душа побуждает к злу, если только не помилует Господь мой».

44. См. [Приложение 2, 12]:. Везд Зулейхи в Египет [Ашрафи 1966, с. 43]; Зулейху заковывают в цепи. [Ашрафи 1966, с. 71].

45. См. [Приложение 45]: Торжественное шествие Йусуфа на прием к египетскому фараону. [Пригарина, Аверьянов, с. 29].

46. См. [Приложение 47]: Братья Йусуфа, пришедшие с караваном в Египет, перед судом Йусуфа-правителя. [Васильева, с. 17]

47. См. [Приложение 34, 46]: Йусуф перед лачугой Зулейхи. [Ашрафи 1966, с. 62]; Со-старившаяся и ослепшая от горя Зулейха встречает Йусуфа. [Васильева, с. 17].

48. См. [Приложение 1]: Брачная ночь Йусуфа и Зулейхи. [Ашрафи 1966, с. 48].

49. См. [Приложение 22]: Смерть Йусуфа. «Йусуф и Зулейха» [Ашрафи 1966, с. 65].

50. В Списке опубликованных миниатюр указаны не только иллюстрации к «Йусуфу и Зулейхе» Джамии, но также к его «Тухфат ал-ахрар» (№№ 35, 36), к Дивану Хафиза (№ 31), к поэме Дурбека «Йусуф и Зулейха» (№ 23). Иллюстрации существуют в разных видах — это циклы иллюстраций к поэмам, отдельные миниатюры в диванах лирической поэзии и листы из альбома индийской могольской миниатюры (№ 14).

51. См. [Приложение 13] Купание Йусуфа в Ниле [Джами, с. 60].

52. См. [Приложение 20, 21]: Продажа Йусуфа в рабство. [Ашрафи 1966, с. 51]. Йусуф на троне; [Полякова, Рахимова, 135].]

53. См. [Приложение 35, 40]: Йусуф с зеркалом в руках [Ашрафи 1966, с. 87; Ашрафи 1974 (2), 71, с. 86; Ашрафи 1987, рис. 25]; Египетский азиз и его слуга любят красоту Йусуфа [Пригарина, Аверьянов, с. 26].
54. См. [Приложение 27]: Йусуф во дворце египетского правителя. [Ашрафи 1966, с. 45].
55. См. [Приложение 18–21, 49]: Продажа Йусуфа [Адамова, Грек, с. 169–170]; Продажа Йусуфа в рабство. [Ашрафи 1966, с. 27; с. 51; с. 73]; Продажа Йусуфа купцами [Васильева, с. 16].
56. См. [Приложение 35, 36]: Йусуф с зеркалом в руках. [Ашрафи 1966, с. 87; Ашрафи 1974 (2), 71, с. 86; Ашрафи 1987, рис. 25]; Йусуф с зеркалом [Ашрафи 1974(1), илл. 4; Ашрафи 1987, рис. 26].
57. См. [Приложение 24, 26]: Йусуф в чудесном саду в окружении служанок Зулейхи. [Пригарина, Аверьянов, с. 26]; Йусуф в чудесном саду Зулейхи. [Ашрафи 1966, с. 53]. О значении фигуры садовника см. [Шукуров 1991, с. 102].
58. См. Девятую главу *Фусус ал-хикам*, «Геммы премудрости» Ибн 'Араби, озаглавленную: «Гемма мудрости лучезарной в слове Иосифа» [Смирнов 1993, с. 189].
59. См. [Приложение, 10, 11, 29, 30, 42]: Зулейха пытается удержать убегающего от нее Йусуфа. [Ашрафи 1966, с. 46]; Зулейха пытается удержать убегающего Йусуфа. [Ашрафи 1966, с. 55]; Йусуф и Зулейха во дворце [Ашрафи 1966, с. 63; с. 79]; Зулейха пытается соблазнить Йусуфа в покоях своего дворца [Пригарина, Аверьянов, с. 26].
60. Справедливости ради надо сказать, что художники так называемой Могольской школы в Индии XVI–XVII вв., принципы которой отличаются от традиционного подхода названных школ Ирана, Средней и Центральной Азии, придают большое значение индивидуализации лиц персонажей, а соответственно и «красоте» Йусуфа и Зулейхи. Новая иконография красоты возникает и в станковой живописи на холсте маслом, появившейся в Иране XVIII–XIX вв. в результате контактов с европейской. Тут уж и Йусуф и Зулейха наделены всеми атрибутами канонической «привлекательности»: изображаются черные кудри, сросшиеся брови в форме лука, миндалевидные глаза, розовые щеки, маленький алый рот, родинка и т. п. (см. [Голгашт 1992]). Тема конфликта, возникшего при попытке сочетать традиции миниатюры и европейской живописи, лежит в основе интриги романа нобелевского лауреата Орхана Памука «Моё имя — красный», М. 2005. Перевод с турецкого В. Феоновой.
61. См. [Приложение 39]: Сцена в раю. Праотец Адам благословляет душу Йусуфа. [Пригарина, Аверьянов, с. 25].
62. Автора данной статьи можно справедливо упрекнуть в отсутствии художественного разбора упоминаемых миниатюр. Но в силу того что здесь упоминаются лишь опубликованные миниатюры, уже снабженные описаниями, которые в духе данной статьи можно было бы назвать словесным зеркалом художественного изображения, мы отсылаем читателя к этим публикациям (см. [Приложение], где указаны источники).

БЕЙТ ХАФИЗА КАК СОБЫТИЕ: СМЫСЛ И ТРАДИЦИОННЫЙ КОММЕНТАРИЙ

Слово «событие», употребленное в заглавии этой статьи, в общем смысле соответствует такому понятию современного авангарда как *хэппенинг*. В пучок коррелирующих значений входят термины *перформанс*¹ и *инсталляция* (букв. «представление» и «выставка»). Будучи обозначениями определенных видов *шоу* («зрелища»), эти термины объединяются единой коннотацией — «концептуальное поведение» художника.

Резонный вопрос: может ли быть хоть в какой-то мере приемлем этот авангардистский жаргон при разговоре о персидской классической поэзии XIV века? Читатель вправе с порога отвергнуть недопустимую модернизацию классики!

Возможно, единственным оправданием для подобного покушения на академизм послужит предпринятая здесь попытка «взгляда со стороны» — метод, блестяще применяемый академиком А. Б. Куделиным в его исследованиях арабской поэтики, истории и теории литературы и давший яркие результаты в утверждении новой системы описания классической литературы. Этот метод не нарушает картины, которую дает «взгляд изнутри», но развивает идеи, нашедшие воплощение в самосознании классической арабо-мусульманской литературы и культуры.

С этой точки зрения, в авангардистское понятие «концептуального поведения» можно вложить смысл, не противоречащий средневековым канонам; коль скоро речь идет о лирике Хафиза (1325–1389), можно предположить, что лирическому персонажу газели Хафиза должно быть не чуждо некое «концептуальное поведение» (скажем, он может принимать определенные позы, провозглашать призывы к определенным акциям, совершать определенные действия, продиктованные поэтической конвенцией) на сценической площадке *бейта* (стиха) — основной поэтической единицы персидской газели.

В данной статье рассматривается проблема *понимания* поэзии Хафиза, как правило, заботящая большинство западных и отечественных исследователей. Впрочем, то же можно сказать и о восточных авторах, именно они создали многочисленные *шархи* — толкования и пояснения, которые пользуются большим спросом читателя. Большая часть *шархов* комментирует, как правило, каждый бейт Дивана газелей Хафиза.

В отечественной науке пока еще нет такого сплошного комментария к газелям Хафиза. Западные и отечественные ученые в своих исследованиях, предлагающих то или иное толкование или комментарий к той или иной газели, по большей части ограничиваются небольшим числом стихотворений².

Несмотря на солидный корпус уже существующей комментаторской литературы к Дивану Хафиза в Иране появляются все новые и новые *шархи* и издания комментариев. При всех обстоятельствах, и западные и восточные любители поэзии Хафиза стремятся справиться с так называемыми «трудностями [понимания] Хафиза» (*мушкилат-и Хафиз*). Само слово «трудности» является общим местом во всех комментариях на Диван Хафиза. Даже Хуррамшахи, признанный автор «Хафиз-наме» — двухтомного толкования на 250 из 495 газелей дивана — в своем предисловии к электронной версии на CD «Лисан ал-гайб» [Lisan al-ghaib. CD] говорит о «трудностях Хафиза» (*мушкилат-и Хафиз*), а собственно книга «Хафиз-наме» имеет подзаголовок: «*Шарх* слов, имен, ключевых понятий и трудных бейтов» [Хуррамшахи 1999].

Халил Хатиб Рахбар — современный автор комментариев к Дивану Хафиза для студентов поясняет практически каждый бейт газелей, т. е. предполагается, что каждый бейт Хафиза труден (*душвар*) и требует толкования [Рахбар 1995]. Тот же подход характерен для комментариев разного времени и направления: Суди, Хирави, Хатами и других авторов.

Комментарии и толкования в *шархах* имеют свои особенности. Более поздние комментаторы учитывают труды своих предшественников, порой либо просто используя их, либо пересказывают со ссылкой на них, и это создает определенное единство традиции. Тем не менее, понимание и толкование текста в разных *шархах* отличается друг от друга, но это разнообразие сообщает картине объем и достоверность. Реальный, исторический, семантический и мистический комментарии, содержащиеся в разных трудах, делают толкование текста более глубоким и утонченным.

Десятилетия переводческой работы и многолетние исследования западных и отечественных ученых породили множество теорий, и среди них немало спорных, хотя, порой и побуждающих к дальнейшим размышлениям.

В XX веке концепция структуры хафизовской газели рассматривалась с разнообразных позиций, включая проблему внутренней связи между бейтами, и решался вопрос в пользу «дезинтеграции бейтов» или «единства» газели. Обзор дискуссии был предпринят Фрэнсис Притчет [Pritchett 1993], которая в конце обзора высказала свои соображения в пользу большей самостоятельности бейта как цитаты по отношению к тексту газели³. Много своеобразных суждений по поводу газели Хафиза обнародовано И. С. Брагинским, в частности, теория «эзопова языка» и «конспираторской тактики иносказаний» [Брагинский 1956, с. 22], теория «раскрепощенных строк» [Брагинский 1984, с. 256]⁴. В. Скалмовски обосновал соображения об адресате любовных обращений в газели Хафиза; он высказал предположение, что за фигурой Возлюбленной, Друга, Подруги скрывается читатель, с которым и ведется диалог в газели. Это, по мнению автора теории, в частности особенно справедливо для подписного бейта (*махлас*) газели, в котором лирический персонаж как бы раздваивается на самого Хафиза и некоего двойника, который задает вопросы или дает советы Хафизу⁵. На это Й.-К. Бюргель возражает: «Друг/Возлюбленный может быть понят здесь не как читатель, а как Муза мужского пола» [Bürgel 1991, с. 13]⁶.

Во всяком случае, в поэтическом мире Хафиза таится множество ловушек. Несмотря на то что комментаторы уделяют им особое внимание, иногда толкования идеи бейта (*ма'на*), его поэтической темы (*мазмун*) или своего рода резюме (*махсул*) для читателя, не принадлежащего к этой традиции, недостаточно убедительны, не проясняют смысл. Комментарии нередко противоречат друг другу, у каждого комментатора бывают свои приоритеты, а иногда они просто другими словами пересказывают текст, никак не анализируя его. В таких случаях стоит поискать ответ на простой вопрос: так что же в конце концов происходит в бейте?!

Приведем два примера:

(1) همه کارم ز خودکامی به بدنمایی کشید آخر نهان کی ماند این رازی کزو سازند محفلها؟

Все мои дела из-за своеволия закончились позором.

Как сохранить этот секрет, если о нем [судачат] на всех сборищах?!

[Хафиз 1994, 1:6]

(2) صوفي بیا که آینه صافیست جام را تا بنگری صفای می لعل فام را

Суфий, смотри, ведь чистота зеркала — у чаши,

Чтобы ты мог видеть сверканье рубинового вина!

[Хафиз 1994, 7:1]

Это строки очень известные, они производят впечатление простых для понимания, но комментаторы толкуют их по-разному.

Согласно Суди, ситуация в первом из приведенных бейтов такова: «Я опозорил себя, потому что обращал внимание только на свои нужды и преследовал собственные цели, тогда как, чтобы завоевать чью-то любовь, необходимо соблюдать интересы возлюбленного существа» [Суди 1999, с. 13]. Второе полустихие иллюстрирует тему (*мазмун*) первого. Суди считает, что это парафраз арабской пословицы [Суди 1999, с. 15].

Хирави полагает, что «то, о чем судачат на всех сборищах», — поведение лирического персонажа, послушного эгоистическим побуждениям своего сердца, вместо того чтобы следовать по пути исполнения правил мистического постижения и преклонения [Хирави 1989, с. 5].

Хатами ссылается на историю Адама. Адам вел себя неправильно, он не внял совету Высшей Мудрости, а склонился на требования Хавы (Евы) и в конце концов был изгнан из рая с позором и бесчестьем. Но, добавляет комментатор, лирический персонаж газели Хафиза хранит свой собственный секрет, секрет *ринда* — пьяницы, прославившегося в Ширазе своим нечестивым поведением. «Секрет» состоит в том, что его дурная слава ни для кого не новость, она стара как мир! А поскольку это — наследие самого Адама, значит, и не так эта тайна ужасна; скорее, в ней даже есть что-то, вызывающее сочувствие и симпатию [Хатами 1995, с. 13]! Таким образом, все оценки ситуации расходятся.

И во втором случае мнения комментаторов не совпадают. Суди отмечает, что в первом полустихии цель высказывания — не чаша, а вино [Суди 1999, с. 58]. И идея здесь такова: «Приди и взгляни, как чистое вино рождает хорошее настроение». Хуррамшахи утверждает, что суфий упоминается с сарказмом [Хуррамшахи 1999, с. 137–140]. Хирави считает, что в первом полустихии внимание сосредоточено на стеклянном сосуде с вином. Стекло кристально чисто и еще ярче проявляет чистоту и блеск вина. Так что призыв значит: «О суфий, не имеющий представления о том, что есть истинная чистота сердца (*сафа*)⁷, посмотри на чистое вино и позаимствуй у него чистоту сердца!» [Хирави 1989, с. 86].

Хатами настаивает на том, что объектом насмешек, которыми ринд осыпает суфия, был недруг Хафиза Имад Факих Кирмани. Он не только враждебно относился к Хафизу, но даже угрожал ему. Появление в городе Шейха Зайн ад-Дина Тайабади, дружелюбно настроенного по отношению к поэту, спасло его от расправы; Хатами также отмечает, что вино — истина, ведомая сердцам благородных. Вкратце, значение бейта таково: «О Имад Факих, приди, увидь Маулану Зайн ад-Дина Тайабади, ибо зерка-

ло его бытия абсолютно чисто, и тебе полезно в этом убедиться!» [Хатами 1374, с. 86].

Еще одно из возможных толкований такое: «Зеркало сердца чаши (*джам*) обладает чистотой» — и тогда это намек на Ахмада Джама Жендепию, на которого также имеется аллюзия в *макта* газели⁸. Конечно, знание реальных событий, связанных с конкретным поэтическим текстом, сообщает комментарий особую весомость, но, к сожалению, не всем сообщениям такого рода можно безоговорочно доверять.

Все эти комментарии придают разную перспективу содержанию бейта и как единице поэтической речи, содержащей законченное высказывание, и в его связи с газелью, независимо от того, «дезинтегрированы» ее бейты или она представляет собой единое целое.

Теперь рассмотрим следующую газель — восьмую. Обратим внимание и на то, существует ли связь между событиями в ее бейтах⁹ и какова их последовательность. Комментарий может быть особенно полезен для установления подобной связи и, значит — способен расширить наши представления в вопросе о единстве хафизовской газели¹⁰.

Два первых бейта газели:

ساقيا بر خيز و در ده جام را خاك بر سر كن غم ايام را
ساغر مي بر كفم نه تاز بر بر كشم اين دلق ازرق فام را

О виночерпий, вставай и подай-ка кубок,
Преврати в прах мирские печали!
Вложи мне в руку кубок с вином, чтобы с себя
Я сорвал это рубище синего цвета.

Если мы постараемся воссоздать происходящее на сценической площадке двух бейтов, то увидим, что после того как виночерпий исполнил просьбу и наполнил кубок вином, уносящим «мирские печали», он должен вложить его в руку лирическому персонажу, чтобы тот сорвал с себя (букв. «с груди»; вариант — «через голову» — *аз сар* [Хирави 1989, с. 42–43]) рубище синего цвета. Скорее всего, действия должны осуществиться в определенной последовательности: сначала надо выпить вина, а потом уже срывать одежду.

Обратимся к комментариям. Хирави (с. 43) со ссылкой на «Историю суфизма в исламе» Касема Гани отмечает, что рубище (*далк*) это суфийское одеяние — *хирка*, иногда заплатанное (*мурака'а*) иногда без заплат (*мулам-ма*), синего или черного цвета. Оно не имело разреза на груди, надевалось через голову поверх других одежд и так же снималось. Хирави поясняет, что суфий должен сначала разорвать на груди хирку в приступе экстатического опьянения, а затем сорвать ее с себя. Смысл высказывания: «Дай мне

вина, чтобы я мог сорвать с себя одежды суфия, т. е. отказаться от показного и лицемерного следования суфизму». «Рубище синего цвета» (*далк-и азрак*) намек на Шейха Хасана Азракпуша и его послушников, носивших синие одеяния. Суди добавляет, что где бы ни встречались суфии в синих одеяниях — все они были участниками одной «суфийской партии» (*фирка*), т. е. последователями Хасана Азракпуша [Суди 1999, с. 66].

Между тем, в самом бейте Хасан Азракпуш прямо не назван, есть только упоминание цвета суфийского одеяния (синий), однако согласно приведенным комментариям можно предположить, что коль скоро лирический персонаж одет в *синее* рубище, он принадлежит к муридам указанного шейха. Но как объяснить его действия? Почему после обретения чаши с вином, он вознамерился сорвать с себя одежду? Зададим сакраментальный вопрос: что же происходит в этом бейте?

В «Кашф ал-махджуб» Худжвири есть глава «О раздирании одежды» (*фи-л харк*). Худжвири говорит: «У суфиев есть обычай раздирать свои одежды, и делают они это обычно на больших сборищах в присутствии шейха». Он продолжает: «Есть три случая, когда суфий разрывает свои одеяния: во-первых, когда дервиш рвет на куски свои одежды в силу вдохновения, охватившего его на *сама*’; во-вторых, когда его сотоварищи рвут одежду на куски по указанию духовного руководителя, чтобы испросить у Господа прощения и защиты; и в-третьих, когда они делают это в опьянении экстаза» [Hujwiri 1990, с. 417].

Таким образом, если срывание с себя суфийского рубища должно происходить в присутствии шейха, можно предположить, что описываемое в бейте могло случиться на суфийском радении (*сама*’), где обязательно присутствие шейха. А раз комментаторы ссылаются на Хасана Азракпуша, это толкование может выглядеть не только вполне убедительным, но и пролить свет на все происходящее далее.

Следующие два бейта:

گر چه بدنایمست نزد عاقلان ما نمیخواهیم ننگ و نام را
 باده در ده چند از این باد غرور خاک بر سر نفس نافر جام را

Пусть [это] и позор, по мнению благоразумных, —

А мы и не пытаемся снискать славу!

Поддай же вина! Доколе раздуваться от тщеславия,

Будь она неладна, эта брменная плоть!

Как представляется, эта ситуация может быть прямо выведена из двух предыдущих бейтов и истолкована как монолог или внутренняя речь на *сама*’ лирического персонажа, уже испытавшего опьянение.

Хирави также отмечает, что третий бейт является продолжением предыдущих. Он так поясняет смысл этих высказываний: мнение, тех, кто бахвалится своим благоразумием и считает, что пьяницы навлекают на себя бесчестие, ничего не значит для *ринда* [Хирави 1989, с. 43]. В творчестве Хафиза тема навлечения на себя позора связана с мотивами *маламатии*¹¹. Четвертый бейт отсылает к теме первого. «Бренная плоть» (*нафс-и нафарджам* — букв. негодная низменная душа) — осуждение плотских желаний низшей, животной души — важный момент суфийской концепции *нафс* (см., например, [Бахарзи 1966, с. 103–105; Нурбахш 1998]. Существенный аспект поведения суфия — борьба с низкой природой *нафс*. Тщеславие (*гурур*) — одно из проявлений низшей души, тогда как питье вина вечности освобождает человека от самовлюбленности и эгоизма, порождаемых этой душой. Таким образом, лирический персонаж, произносящий подобные речи, вполне может быть участником суфийского «слушания» (*сама*), либо суфийского сборища (*маджлис*), происходящего, как полагается, в присутствии наставника (*муршид*).

Следующий бейт:

دود آه سينهء نالان من سوخت اين افسردگان خام را

Дым вздохов из моей стенающей груди,
Зажег эти сырые холодные [сердца].

может представлять собой следующую сцену этого действия: «сырые холодные сердца» суфиев в синих одеждах [Суди 1999, с. 67], еще не знавшие истинной силы той божественной любви, которая воспламенила сердце лирического персонажа, под воздействием переживаемых им чувств сами испытывают экстаз [Хирави 1989, с. 44]. Далее рассмотрим сразу три бейта:

محرم راز دل شيداى خود كس نمى بينم ز خاص و عام را
با دلارامى مرا خاطر خوش است كز دلم يكباره برد آرام را
ننگرد به سرو اندر چمن هر كه ديد آن سرو سيم اندام را

Поверенного тайны для моего обезумевшего сердца,
Мне не найти ни среди простых людей, ни среди избранных.
С той возлюбленной мне спокойно на душе,
Ведь она раз и навсегда похитила из сердца покой.
И не взглянет больше на кипарис на лугу
Всякий, кому довелось увидеть тот сребротелый кипарис.

Следующие три бейта могут быть истолкованы как монолог в завершающем действии пьесы. Лирический персонаж признается в том, что он страстно хотел раскрыть тайну своего сердца, — обуревающую его Боже-

ственную любовь, — но ни среди других рядовых суфиев (*'ам*), ни среди избранных — наставников (*хасс*) нет никого, кто мог бы его понять [Суди 1999, с. 68]. Есть только одна Возлюбленная персона, которая понимает, что с ним происходит, и с которой ему «спокойно на душе», ведь именно она похитила его покой, так что теперь ему не о чем беспокоиться. Суди высказывает предположение, что адресатом этого бейта может быть Шейх Махмуд Аттар Ширази, который, как считают некоторые, мог называться духовным наставником Хафиза [Суди 1999, с. 68–69]. Это ставит под сомнение мысль о присутствии Хасана Азракпуша на *сама'* (см. бейт 2) и позволяет выдвинуть вместо него кандидатуру Шейха Аттара Ширази. Восьмой бейт имплицитно подтверждает, что никто не может привлечь внимание лирического персонажа, кроме его шейха. Для русского читателя это признание завуалировано тем, что формально Возлюбленная воспринимается как персонаж женского рода и в этом и в предыдущем бейтах, как сребротелая красавица, затмевающая красотой своего стана кипарис в саду [Суди 1999, с. 69]. Однако для читателя, в чьем языке нет грамматического рода, это затруднение преодолевается гораздо проще, а описание физической красоты легко переносится и на персонаж мужского рода; по мнению комментаторов, речь здесь идет именно о шейхе. Дело в том, что поэзия Хафиза дает много примеров того, как по характеристике внешней красоты практически невозможно распознать род восхваляемой особы; исключения составляют те случаи, особо оговариваемые и в комментариях, когда в описание красоты включается растительность на лице, либо когда есть другие конкретные гендерные приметы¹². Последний, подписной бейт газели гласит:

صبر کن حافظ بسختی روز و شب عاقبت روزی بیای کام را

О Хафиз, терпеливоноси тяготы денно и ночью,
И однажды ты обретешь желаемое!

В этом, завершающем бейте газели (*макта'*) словно бы под занавес действия звучит ссылка на Коран [2:153]: «О те, которые уверовали! Обращайтесь за помощью к терпению и молитве. Поистине, Аллах — с терпеливыми!», а Суди поясняет смысл этого призыва, приводя арабскую пословицу «терпение — ключ к победе» (*ас-сабр мифтах ал-фарадж*); комментатор напоминает, что терпение (*сабр*) — важный этап (*макам*) суфийского Пути [Суди 1999, с. 69].

Если бы эти стихи были сложены каким-нибудь средневековым трубадуром или миннезингером, а не персидским поэтом, можно было бы смело утверждать, что стихотворение построено как маленькое драматическое про-

изведение и вызывает ассоциации с театральным действием, имеющим пролог (бейты 1–2), три акта (бейты 3–4; бейт 5; бейты 6–8) и эпилог (бейт 9).

К сожалению, ни театра, ни драматургии в средневековой иранской традиции практически не было. Когда Ибн Сина пытался сопоставить аристотелевскую систему поэтики с практикой персидской и арабской литературы, он легко нашел соответствия для лирики и эпоса, но соответствием для драмы он посчитал касыду (см. [Хади-заде 1979, с. 104–114]). У современного читателя есть основания для того, чтобы счесть это простительным заблуждением великого философа. Ведь и три века спустя, во времена Хафиза все еще не было ни драмы, ни театра, ни сценической площадки, ни актеров и зрителей. Однако, если представить себе существовавшие в то время церемониал (а может и доисламские дворцовые церемониалы иранских царей, отличавшихся особой театральностью), ритуальную практику, устойчивые формы социальной жизни, можно сказать, что многое в них напоминало представления, которые шли согласно строгому и детализированному сценарию. Достаточно вспомнить различные типы сборищ, которые Хафиз упоминает в своей поэзии, как то: *дарбар* (прием при дворе), *маджлис* (собрание суфиев или любителей поэзии), *махфил* (дружеская пирушка), сезонные праздники, такие как Ноуруз (с его карнавальной символикой в лице «амира Ноуруза») ¹³, *базм* (пиршество), *сабухи* (утренняя попойка), *муша'ира* (поэтическое состязание). Театральностью отличались и многие аспекты жизни суфийских братств, хорошо известные поэту. В его газелях нашли отражение и ритуалы, совершавшиеся в *ханаках*, и на *сама'* — суфийских «слушаниях», которые иногда упоминаются как «суфийские концерты». Некоторые черты развертывания текста газели как представления (performance) рассмотрены М. Хиллманном [Hillmann 1976, с. 144]; (см. также примечание 1 к данной статье).

Все эти средневековые *перформансы* и *хэппенинги* были, если можно так выразиться, архетипами театра, нашедшими свое место в «театре поэзии Хафиза». И на самом деле некоторые газели Хафиза обращают на себя внимание своего рода «театральностью».

Хафизовский бейт населен множеством персонажей. У некоторых есть реальные прототипы. Это правители, султаны, вазиры, блюстители нравственности *мухтасибы*, шейхи, сам поэт. Это — святые и святоши, пророки, возлюбленные и влюбленные, красавицы и красавцы, духовные наставники и торговцы вином, виночерпии. Это — представители городского люда — *ринды*, *аййары*, разбойники, менялы, ювелиры, моряки. Аллегорические фигуры вроде розы, ветерка, соловья. Есть и необходимый реквизит — чаши, кубки, бутылки и кувшины с вином. Если вообразить

монументальное искусство касыды, отражающей некоторые обычаи придворных церемониалов с их персонажами, обстановкой и эффектами, может, и не будет столь удивительным, что Ибн Сина пояснял понятие драмы, приводя в пример касыду?!

В этой статье мы были вынуждены ограничить свои наблюдения «суфийским театром», рассмотрев всего лишь одну газель и не затронув театральные аспекты придворных приемов, собраний, пирушек, поэтических состязаний и прочего, что можно найти в других газелях Хафиза.

Имеет ли все это какое-то отношение к проблеме понимания газели? Задав вопрос «что происходит в бейте газели?», мы невольно обратились к бейту как к событию, по-разному толкуемому комментаторами. Сопоставление разных интерпретаций одного бейта оказалось весьма плодотворным для его понимания как события, связанного с концептуальным поведением персонажа. В этом случае стратегия преодоления трудности бейта заключалась в следовании за логикой действия и поведения действующих лиц. Более того, это позволило обнаружить единство газели как единство происходящего в ней действия, что было трудно предположить заранее, и в чем убедил анализ особенностей дискурса в этой газели!

1. М. Хиллманн использует понятие *перформанс* в значении «зрелище» в 6-й главе своей книги «Единство в (кажущемся) многообразии и хафизовская газель как перформанс» [Hillmann 1976]. Имеется в виду, однако, акт исполнения газели как некое сценическое действие. Рассуждая о знаменитой газели «*Агар ан турк-и Ширази...*» с точки зрения ее единства, автор заключает: «Короче говоря, каждый бейт в газели озвучивает одну идею или эмоцию, включая сюда гиперболу, парадокс, чувство запредельного, или совершенства. Каждое из суждений производит на слушателя потрясающее впечатление. Это выглядит так, как если бы оратор принимал величественные позы в своей газели. А в заключение совершил поклон. Поклон. Это предполагает наличие зрелища. Песня. Это может быть только представление. Хафиз. Слово, как это было показано (в тексте книги. — *Н. П.*), может значить исполнителя: менестреля или певца» [Hillmann 1976, с. 144].

2. Самое большое число газелей, полностью рассмотренных в одном исследовании — 18 [Hillmann 1976], обычно же интерпретируются одна-две газели. Правда в последние годы появились полные переводы на итальянский и французский языки с комментариями (см. [Canzonere 2005, Hafez de Chiraz 2006]). В итальянском переводе Стефана Пелло и Жан-Роберто Скарция в каждой газели откомментирована только часть бейтов, французский перевод Фушекура дает почти полный комментарий. Из поэтических переводов на русский язык с небольшими комментариями (чаще всего воспроизводящими комментарии Дунаевского 1935 и Кондыревой 1981) самое объемное издание [Хафиз 1998] содержит 276 газелей. Полный академический перевод на русский

язык с комментарием пока еще не издан, равно как отсутствует и полный поэтический перевод.

3. Ф. Притчет, правда, говоря о самостоятельной значимости бейта (*ше'ра*) апеллировала скорее к традициям Субконтинента. См. об этом более подробно [Пригарина 1999, с. 232–233]. В пользу справедливости суждения о важности бейта как цитаты говорит, например, то, что Халил Хатиб Рахбар в конце своего труда приводит более 450 бейтов из разных газелей Хафиза, ставших крылатыми выражениями [Хафиз 1994].

4. См. также [Брагинский 1984: 255–258, 265, 269] о выборочном понимании читателями дезинтегрированной газели («труднопонимаемые бейты как бы проходили, скользили мимо сознания»); о «коварном плане духовенства» обезвредить воздействие свободомыслия Хафиза, «внедряя представление о нем как о богобоязненном мистике»; о том, что у Хафиза не было никакого реального наставника — суфийского шейха; о его «восторженном обожествлении человеческой свободы» и сближении Хафиза с поэтами Возрождения. Однако эти концепции не встретили одобрения среди иранистов. Ж. К. Бюргель заметил: «Советский иранист марксистской школы Брагинский сделал из Хафиза революционного поэта» [Bürgel 1991, с. 11].

5. «*Махлас* часто представляет собой особый вариант фигуры *суал-у-джаваб* (вопрос и ответ), и его содержание состоит из комментариев, делаемых „наблюдателем“, идентичным лирическому персонажу остальной газели; кроме того смысл этих комментариев может быть лучше понят, если предположить, что эти стихи были созданы как своего рода семантические головоломки, адресованные своим читателям и приглашающие их открыть для себя, кто же на самом деле этот возвышенно воспеваемый Друг...» Это оказывается «Друг-наблюдатель — читатель» [Skalmowski 1990, с. 539]. Й.-К. Бюргель отмечает не без ехидства, что под влиянием марксизма вкупе со структурализмом Скалмовски пришел к странному выводу о том, что прозвание Хафиза *Лисан ал-гайб* (Язык Сокрытого. — Н. П.) на самом деле значит «Язык Ничего» [Bürgel 1991, с. 11].

6. И. С. Брагинский на примере одной из газелей утверждает, что образ Возлюбленной у Хафиза имеет вполне реалистический характер и более того, близок к женским образам в литературе европейского Ренессанса [Брагинский 1984, с. 269–270].

7. Хуррамшахи подчеркивает сходство между словами *суфи* (суфий), *сафи* (чистый) и *сафа* (чистота, блеск) (фигура *джинас-и шабих-и иштикак*) [Хуррамшахи 1999].

8. «*Хафиз послушник чаши (джам) с вином, о утренний ветерок, ступай // И передай от слуги весть о рабском служении Шейху Джаму*». О Шейхе Джаме Жендепиле см. [Хуррамшахи 1999, с. 147].

9. Выбор газели был скорее случайным, хотя ее *матла'* возвращает к предыдущей, 7-й газели, к которой есть комментарий Хуррамшахи. В этом комментарии рассмотрен термин *суфий*, а также двойственное значение слова *джам* (чаша и имя шейха), см. Хуррамшахи 1999, с. 137–140, 147].

10. Обзор дискуссии, начатой А. Арберри, см. [Pritchett 1993]. См. также [Hillmann 1976]. Общепринятый взгляд на проблему «единства и дезинтеграции» ясно представлен в следующем рассуждении В. Скалмовского: «Персидские газели не имеют тема-

тического единства в смысле систематического развития одного определенного сюжета, как, допустим, в сравнимой поэзии (например, ренессансном сонете) в европейской литературе. Напротив, единство газели подтверждается тем фактом, что ее случайные бессистемно соединенные фрагменты — краткие последовательности стихов и даже отдельные бейты — соотносятся с различными аспектами того же самого дискурсивного универсума, внутри которого размещены «действия» всего жанра и который, предположительно знаком наперед образованной аудитории» [Skalmowski 1995, с. 153]. Так что тематическое единство как «развитие одного сюжета», по мнению автора, не играет важной роли в единстве газели, потому что это единство обеспечивается универсальным единством бытия. Несмотря на изящество этой версии и ее согласованность с общим духом концепции «единства сущего» (*вахдат ал-вуджуд*), эти выводы представляются спорными из-за наличия большого числа примеров, им противоречащих.

11. О *маламатии* см. [Худжвири 2004, с. 62–69]; Svirgi 1993. См. главу «Хафиз и обычаи *маламатиев* и *каландаров*» в [Муртазави 1965/6, с. 112–147]. См. также [Хуррамшахи 1999, с. 1090] и статью «Путь в „обитель доброй славы“» в наст. сборнике.

12. Предложенная Й.-К. Бюргелем (возможно, и шутки ради) идея Музы мужского пола на самом деле в высшей степени конструктивна для определения рода адресата газели Хафиза; как показала Н. Б. Кондырева, вдохновителями его панегирической газели были «вельможные покровители», изображенные в виде прекрасной возлюбленной». См. об этом [Кондырева 1981, с. 6]. Это существенно и при переводе на русский язык: в случае, когда адресат панегирической газели назван или поддается определению, можно почти наверняка вводить мужской род для персонажей каждого бейта газели. Кроме того, как видно на примере рассматриваемой газели, говорить о «мужском персонаже» позволяют и некоторые отсылки к описываемым обстоятельствам действий, и опора на комментаторскую традицию. Эта проблема возникла перед авторским коллективом переводчиков (Н. Ю. Чалисова, М. А. Русанов и автор настоящей статьи), готовящих комментированное издание филологического перевода газелей Хафиза. В течение 2004–2011 гг. в журнале «Ирано-Славика» опубликовано 60 газелей с переводом и комментарием, в том числе и обсуждаемая здесь газель 8. Переводчиками было принято решение везде, за исключением специально оговоренных случаев, представлять возлюбленную персону газели в мужском роде.

13. См. газель 454 [Хафиз 1994] «Ноуруз-и Джалали» и комментарии [Хуррамшахи 1999, с. 1189 и далее; Хирави 1989, с. 1843].

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 спорю с моим горшечником.
Жизнь меня заставила быть скоморохом,
и я иду своей дорогой, как бык на веревке».*

Н. Лесков. Скоморох 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 веке 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, утраты 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 к окончательному постижению божественной истины. Напротив, полный отказ

от своего «я» ради мистического союза с Богом, небытие в Истине для суфия — единственно правильный образ жизни. Это-то и привело мусульман к нынешнему плачевному положению, — утверждает Икбал. А поэзия Хафиза воспевает мистическую опьяненность, следовательно, парализует волю, расслабляет целые народы. Берегись его кубка с вином, в нем сладкая отравка! Для того чтобы человек мог ощутить себя личностью, ему подбавляет 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 заверил, 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»¹.

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 Аурангзёб, (правил в 1659–1707 гг.) оставил о 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 (бедшах — 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. Было принято приглашать их на мужские собрания (женщины высших каст не могли принимать в них участия из-за соблюдения правил женского затворничества), тогда им надлежало умело поддерживать беседу, создавать атмосферу артистизма и утонченности, выступать с пением и чтением стихов.

Надо ли напоминать, что сама мысль о подобных развлечениях была ненавистна Аурангзебу, не признававшему иных радостей, кроме поста и молитвы.

Словом, Аурангзёб решил избавить город Дели и его жителей от расадника 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 свадеб, однако еще больше осталось таких женщин, коим грозила неминуемая смерть. А в те времена проживал в Дели шейх Калимуллах 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 Аурангзёб не мог выполнить то, что он считал своим религиозным долгом. Однако чары чарами, но уж в тонком психологическом расчете шейху Калимуллаху 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, а также

и музыки, как упоминает о том раннесредневековый трактат «Кабус-наме»². (Известен исторический анекдот о том, что услышав касыду Рудаки, эмир Бухарский, «как был без сапог», вскочил на коня и помчался на родину в Бухару. Для того чтобы создать свой шедевр, поэту понадобилось изучить биеение пульса эмира и его темперамент и подобрать определенный лад музыки. Воздействие поэзии Рудаки на эмира Бухарского, — не фигура речи, а медицинский факт (см. [Низами Арузи 1963, 63; Кондырева 1991]).

Еще Рудаки напоминал о том, что может сделать поэзия с человеком:

بسا دلا، که به سان حریر کرده به شعر
از آن سپس که به کردار سنگ و سندان بود

О, много сердец я обращал в шелк стихами,

Что до того делами своими были подобны камню и наковальне.

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 мастерства были ведомы и таваиф, которые славились как профессиональные исполнительницы. И можно представить, с какой страстью они пели, зная, что это, быть может, последняя в их жизни песня! 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 строках нет особого ореола мистической таинственности. Напротив, в них ощущима 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. Тогда смысл бейта будет таким:

В квартал доброй славы для нас нет пути. // Если тебе [это] не нравится, измени приговор!

Такая интерпретация еще более тесно связывает события в Дели со стихами Хафиза, буквально превращаясь в челобитную, как бы 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 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 предопределено божьим промыслом, и никакой загадки нет, как не 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 предопределении, как понимали их мусульманские философы [Идибеков 1987]. 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 ал-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 склонностей» заводят в тупик, мешают правильному выбору. По мнению философа XIII в. Насир ад-Дина 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 Аурангзёб 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 Насир ад-Дин Туси, «если мо-

тив 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. неуверенности в правильности выбора действия» [Идибеков 1987, с. 34]. 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» [Там же].

Таким образом, нам осталось разгадать, какие именно «волевые и духовные представления» были вызваны бейтом Хафиза, ибо они, по видимому, сперва уравнивали чаши весов с «благосостоянием эпохи» и судьбами таваиф, затем привели их в колебание и, наконец, склонили в пользу отмены предыдущего решения.

Прежде всего, хочется предположить, что исполнявшийся 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, принадлежит одной из самых знаменитых газелей :

دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

باشد که باز بینم دیدار آشنا را
 نیکی بجای یاران فرصت شمار یارا
 هات الصبوح هیوا یا ایها السکارا
 تا بر تو عرضہ دارد احوال ملک دارا
 روزی تفقدی کن درویش بی نوا را
 با دوستان مروّت با دشمنان مدارا
 گر تو نمی پسندی تغییر کن قضا را
 آشهی لنا واحلی من قبلۃ العذارا
 کین کیمیای هستی قارون کند گدا را
 دلبر که در کف او مومست سنگ خارا
 ساقی بده بشارت پیران پارسا را
 ای شیخ پاک دامن معذور کن مرا

دل میرود ز دستم صاحب‌دلان خدا را

کشتی شکستگانیم ای باد شرطه بر خیز
 دهروزه مهر گردون افسانه است و افسون
 در خلقه گل و مل خوش خواند دوش بلبل
 آیینہ سکندر جام می است بنگر
 ای صاحب کرامت شکرانه سلامت
 آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است
 در کوی نیکنامی ما را گذر ندادند
 آن تلخوش که صوفی امّ الخبائثش خواند
 هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی
 سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد
 خوبان پارسیکو بخشندگان عمرند
 حافظ به خود نپوشید این خرقة می آلود

Приведем ее подстрочный перевод³.

1. Сердце уходит из моих рук, о мудрецы, во имя Бога, [помогите]
Беда мне: скрытая тайна станет теперь явной!
2. Мы — потерпевшие кораблекрушение⁴, подуй, попутный ветер,
Пусть доведется нам еще раз увидеть того близкого друга?!⁵
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!»*⁶
5. Зеркало Искандара — та же чаша с вином, 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 лозы, которую аскет назвал мне *матерью всех пороков*,⁷
Для нас слаще и приятней, чем поцелуй девственницы.
10. Во время денежных затруднений предайся веселью и питью вина,
Ибо этот эликсир бытия делает нищего Каруном.
11. Не будь непокорен, ведь в пылу ревности сожжет тебя, как свечу,
Владыка сердец, в чьих ладонях гранит — это воск.
12. Красавцы, говорящие на парси, дарят жизнь,
Виночерпий, передай эту радостную весть пречистым старцам⁸.
13. Хафиз не сам по себе облачился в хирку, испачканную вином.
О шейх в незапятнанных одеждах, ты уж прости его!

Помимо этих тринадцати бейтов некоторые рукописи и издания имеют еще один, о котором мы скажем при разборе газели. Несмотря на то что порядок бейтов приведен по тексту Ханлари, а количество бейтов по Гани — Казвини, 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: реальный и суфийский комментарий. Первый поможет нам разобраться в обстоятельствах жизни и реалиях 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 воз-

можно «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 «бес-талантным 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 интерпретации могут значительно отличаться друг от друга. С их помощью 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». Так что, если мы возьмем за основу суфийскую интерпретацию газели, нам придется исследовать не сам текст газели Хафиза, а «надтекст», созданный ее комментатором.

Думается, что одним только «извлечением суфийских истин» из газели Хафиза также не объяснить магию его поэзии. Поэтому вернемся к самому тексту газели.

Постараемся вдуматься в смысл каждого бейта и газели в целом. Попытаемся вникнуть 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 первом бейте — зачине (*матла'*) газели лирический персонаж, обращаясь к мудрецам, жалуется на сердечные муки. Влюбившись, он перестал быть хозяином своего сердца, и тайна, которая была прежде скрыта в его глубинах, теперь станет достоянием других.

Действие бейта 2 перемещается на корабль, то ли застывший на глади вод, то ли гонимый бурей. Оттуда доносятся мольбы о попутном 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, снижен 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» Сирус Ниру 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 счастье общения с друзьями.

Следующий бейт (4) переносит нас в дружеский кружок пирующих. Льется вино, и в сумраке ночи звучит трель соловья, словно обещая, что праздник будет длиться до утра, и на рассвете утомленные участники пирушки встретят утро с чаркой в руках, прогоняя ночной хмель. Отметим, что «речь» соловья дана на арабском языке, что символично: его предрассветное пение чем-то похоже на призыв муэдзина к утренней молитве, однако обращено оно, скорее к виночерпию, о чем свидетельствует аллюзия на первую строку му‘аллаки арабского поэта Имру‘ бин Кульсума («Виночерпий, проснись и подай нам полновесный кубок, чтобы опохмелиться!») [Хуррамшахи 1999, с. 129]. С темой отрезвления перекликается следующий бейт (5). В его сюжете перемешались миф, легенда, история. Чаша с вином (или — в других вариантах — кубок Джамшида — *джам-и джам*) сравнивается с зеркалом Искандара. Как повествует легенда, у мифического царя Ирана Джамшида была изумрудная чаша, в которой можно было увидеть тайное и явное в мире. Хуррамшахи отмечает, что словосочетание «чаша Джамшида» имеет у Хафиза два значения: чаша с вином и сердце *‘арифа* (гностика) [Хуррамшахи 1999, с. 565].

Искандар — Александр Македонский — вызвал к себе мудрецов, и они построили огромное зеркало, в котором отражались все «семь климов», т. е. вся земля. Как повествует легенда, в своих завоевательных походах с его помощью Искандар мог видеть все, что происходит в стане персов, сумел одолеть последнего представителя династии Ахеменидов Дара (Дария) III и покорил Иран (это историческое событие произошло в 330 г. до н. э.). Поэт говорит, что, взглядываясь в чашу с вином, можно, как в зеркале Искандара, увидеть падение царства Дария III и извлечь немало назиданий, поскольку гибель его, как в зеркале, отражает и то, что произошло затем с империей самого Искандара. Ведь время не щадит никого, и рок не знает снисхождения. Чаша с вином прозрения — это еще и метафора сердца, и нужно заглянуть в свое сердце, чтобы проникнуть в эту тайну бы-

тия. Тема судьбы перекликается с темой бейта 2 — корабля, стремящегося к безопасным берегам.

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

Другой вариант толкования исходит из того, что бейт носит панегирический характер и содержит просьбу о милости, при этом лирический персонаж сливается с авторским «я», а красавица/красавец предстает как восхваляемый покровитель или меценат.

Во времена Хафиза изящная газель уже практически вытеснила из обихода тяжеловесную придворную касиду, 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 нарастанию условности изображения. Поэтому не исключено, что персона, наделенная благодатью, здесь — меценат Хафиза Хаджи Кавам ад-Дин Хасан⁹, а дервиш — сам поэт. Однако следует заметить, что если поэт высказывает просьбу о милости, будь то денежное вознаграждение или прочие блага, то сделано это достаточно завуалированно, и, не имея комментария, не зная об отношениях Хафиза с меценатом, можно прочесть бейт в духе всей газели. В пользу этого говорит обращение «наделенный благодатью» (*сахиб-и карамат*), перекликающееся с обращением в первом бейте «О мудрецы!» (*сахибдилан*). Нищий дервиш вполне закономерно появляется после рассказа о падении могущественных империй — соседство, не редкое в газелях Хафиза. Однако бейт выделяется своей оптимистической тональностью, что не может не 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, наверное, 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 трудно осуществимое 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. Во время пирушек *хариф* — собутыльник. Таким образом, это слово имеет два значения: и враг (соперник) и приятель, товарищ.

Если вдуматься, образ, заключенный в бейте, несет особый заряд благородства, неожиданностью своей концепции как бы раскрывая новый, неизведанный ракурс бытия¹⁰.

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). Связанные 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? Ведь 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 — свидетельство действительных пороков? 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 лозы» и «матерью всех пороков», в нем 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 бей-

том 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 персонаж, именуемый «суфий» и есть Пророк, а выражение — «слаще, чем поцелуй девственницы» относится к оценке этого речения, а не вина. Впрочем, сам он чувствует шаткость подобной интерпретации и дает еще одну, более естественную: «То вино, которое суфий назвал матерью пороков, для нас, пьяниц, слаще, чем поцелуй девственницы». Такой же смысл видят в бейте 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 обоих особую роль играет ритуальная чистота — физическая и духовная.

Чистота помыслов, речи, деяний, сердца — одно из непременных 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 (*дил*), затем духа (*рух*) и тайны (*сирр*), обретая в результате трезвость и полное духовное пробуждение! [Фарханг 1979, с. 62].

Ценность питья подтверждается и следующим бейтом (10). Вино и веселье (*айш*) в нищете уподобляются здесь волшебному средству алхимиков — эликсиру (*химия*), с помощью которого любой металл становится золотом. Поэтому нищий, которому ведом этот рецепт духовной алхимии, может легко превратиться в сказочного богача Каруна. Здесь определенно говорится о том, что веселье и питье вина способствуют трансформации души человека в сторону благодати, чем доказывается 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.

В комментарии к бейту 11 этой газели Н. Ю. Чалисова, М. А. Русанов и автор этих строк писали: «Смысл бейта: не будь строптивым, ибо возлюбленный друг, обладающий абсолютной властью над сердцами, способен превратить любое непослушное (гранитное) сердце в покорное (восковое), а потом в наказание сжечь его, как восковую свечу. Хирави поясняет

сравнение „сожжет тебя, как свечу“: вина свечи в том, что она бахвалится своим светом и претендует на такое же сияние, как у лика возлюбленного [Хирави, с. 30–31]. При таком понимании бейт адресован всем юным и прекрасным из окружения «владыки красоты» и первое полустишие следует переводить: „Не бахвалься [своей красотой]“...» (см. [«Русский Хафиз», Ирано-Славика 2004, № 3–4, с. 32]).

Как видим, в бейте функция превращать в воск гранитные сердца предоставлена возлюбленному другу (*дилбар*), причем в напоминании об этом таится угроза ослушникам. Однако еще по Рудаки мы знаем, что смягчать каменные сердца, делать их шелковыми, подвластными добрым чувствам, способна в первую очередь истинная поэзия. Поэтому в подтексте бейта хочется видеть намек на «перевернутую» ситуацию, и прочитать бейт как обращенный к высокомерному (*саркаш*) властителю, а «властителем сердец» (*дилбар*) представить поэта, который умеет не только превращать в шелк каменные сердца, но если нужно, сжигать их, как восковую свечу.

Бейт 12, казалось бы, радикально меняет тему. На этот раз появляются красавцы (вариант: *ترکان پارسی گوی* — «тюрки, говорящие по-персидски»¹¹). Внешне смысл этого бейта прост. Юные красавцы возвращают к жизни даже старцев, достигших полной святости и уже отрешившихся от жизненных улад в своем благочестии. Эту добрую весть, сулящую приобщение сразу к двум радостям жизни — вину и красоте, должен сообщить старцам юный виночерпий.

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

Автор «Сокровища подразумеваемого» Сирус Ниру, напротив, утверждает, что бейт является панегирическим: «тюрком, говорящим по-персидски», поэт называет Шаха Шуджа¹², 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 подтекст, причем наводит на эту мысль появление «пречистых старцев» на фоне «персоязыких красавцев» (*пир-и парса, хубан-и парсигу*). Поэтический прием неполного повтора слова *парсигу* — *парса* (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:

گر مطرب حریفان این پارسی بخواند در رقص و حالت آرد پیران پارسارا

Если музыкант друзей споет эту [газель] на *парси*,
Он доведет до плясок и [мистического] состояния пречистых старцев
(*пиран-е парса*).

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 красавцев в предыдущем бейте.

Последний бейт (13) — *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 силами¹³.

Однако, как известно, получить хирку мурид может только из рук пира, т. е. шейха-наставника. Так что слова «не сам надел» подразумевают именно этот акт вручения хирки. Существует понятие — «старец (*пир*) хирки». В одной из газелей Хафиза есть образ старца-наставника, повелевающего своим последователям «окрасить» вином молитвенный коврик, который по правилам должно блюсти в той же ритуальной чистоте, что и хирку. 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 красавцев и при звуках персидской газели в обществе виночерпия. Это те старцы-наставники, которые заботятся прежде всего о чистоте сердца взыскающего истины, а не его одежд. Наставляя ученика на путь истинный (по которому тот должен продвигаться шаг за шагом, чтобы достигнуть чистоты сердца), наставник ввергает его во множество испытаний, причиняя

ему страдания, «ибо, пока золото не расплавится, оно не очистится, а терпение трудностей на пути к истине — залог чистоты сердца и просветления духа» [Фарханг 1979, с. 254].

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» [Фарханг 1979, с. 114]. 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 роковой скоротечностью жизни; горечь памяти о падении могучих империй компенсируется надеждой на личное благополучие. Но условием космического блага при этом оказывается этика индивидуального поведения! Диссонансом к 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, предпочтительно всему остальному благодаря его чистоте, 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 смысл показная чистота, достигаемая отшельничеством и внешним благочестием. (Как заметила Аннемари Шиммель, это представление было присуще раннему сирийскому христианству, она же указала и на отражение его в рассказе Н. Лескова «Скоморох Памфалон». Именно «скоморохи и блудницы» оказываются в нем носителями духовной благодати и чистоты.)

Общение с Другом, с любимыми, ведет 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.

Всё 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 привело в конечном счете к их произвольным перестановкам и заменам¹⁴), 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 к нуждам влюбленного — 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, любимые (близкий друг, любимый лик, любимая), красавицы и 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, легко меняет регистр, переходя в синонимический ряд слова «друг».

Семантикой благоприятствования и благости 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*

ние, обман и морок, камень: глаголы: *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 (вариант — горький напиток), мать всех пороков, поцелуй девственницы, эликсир*, и лексика, связанная с питьем вина: *пьянство и веселье, утренняя попойка, круг вина и роз, чаша (Джамшида), чаши*, а также пьющие персонажи: *пьяницы, «мы», Хафиз, и их посредники: соловей, виночерпий.* Результатом воздействия вина становятся превращение нищего в богача 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, иначе говоря, шкалу авторских оценок необходимо скоординировать с общепринятыми. Здесь нельзя обойтись без этических представлений мусульманского мистицизма (*ирфан*), потому что в то время основная моральная сила признавалась именно за его доктринами. И если мы отказались «извлекать суфийские истины», рассматривая газель как художественное целое, 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; высоко этичен 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 подачки; горькое вино; предпочтительно не афишировать,

что тебя не пустили в обитель доброй славы. Плохо высокомерие, с которым 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 искажениями, сопереживает все коллизии, выпавшие на его долю. 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 любимого существа! 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 (*нарм*), а жизнь согревает (*гарм*), и вражду делает дружбой, и ненависть — любовной страстью... и костер обращает в цветник». Так сказал маулана Руми и добавил: «А без любви и воск становится железом!» (цит. по [Фарханг 1979, с. 14]).

В первом бейте жалоба на потерянное сердце и на раскрытие тайны носит субъективно отрицательный характер, однако, с точки зрения мистика, 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 божественной любви, влюбленный, прозревает, теперь он 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. Именно о таком понимании любви у Хафиза говорит и призыв изменить «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» — пуанта (*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 первого бейта газели: «Во имя Бога [помогите]! Беда мне!»

Антоним слова *ник-нами* «добрая слава» — *бад-нами* «дурная слава». Ославленному закрыт путь в «обитель доброй славы», на долю его остается «дурная слава и позор». Они-то и предопределены лирическому персонажу и составляют суть избранной им 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» [Фарханг 1979, с. 590].

Поэтому апелляция к чистоте и благодати, их безраздельное господство в словаре газели вступает в противоречие с «недобропорядочностью» лирического персонажа, порочностью его пристрастий и запятнанностью 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 — *маламатий*¹⁵.

Слово *маламатийа* (порицаемое) — производное от арабского корня (л-в-м). В Коране встречаются два производных от этого корня, играющие важную роль в концепции маламатийи. 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» [Коран 5:59]. Маламатийи 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* «душа порицающая» [Коран 75:2]. Суфии придают кораническому выражению смысл: «осознающая и порицающая свои недостатки душа».

Наиболее характерной чертой маламатийи как направления можно назвать отказ от внешних показных проявлений благочестия, а также стремление к совершению добрых дел втайне от всех. Внешне маламатийи 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'* — суфийских радениях, включающих пение, рецитацию 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*) [Фарханг 1979, с. 62]. При подобной чрезвычайной щепетильности, не позволяющей маламати никаким образом привлекать внимание к своим достоинствам, они скорее предпочитают вести себя так, чтобы вызвать порицание окружающих (отсюда и название «порицаемые»).

Однако автор трактата «Раскрытие скрытого за завесой» Джуллаби Худжвири указывает: «Есть три вида *маламатийи*. 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 *маламатийа* — идти к цели — состоит в том, что, если люди оказывают человеку большой почет и он становится среди них заметным, и ему нравится его высокое положение так, что натура его к этому приспособливается, он должен освободиться от всего и предаться Богу. А *маламатийа* отказа — в том, что ересь и природная необузданность берут верх в натуре человека настолько, что все говорят о пренебрежении им шариата и об отказе от следования его правилам, но он отвечает: то, что я делаю, — *маламатийа*, и это — путь его собственный. Это невежество очевидное и безобразное внешнее и такое побуждение, каких в эти времена множество, и цель их — отталкивание людей через согласие с ними» (цит. по [Фарханг 1979, с. 102]).

Тем не менее, суть маламатийи составляет искренность. Сухраварди особенно ценит это как во взглядах маламати, так и в их поведении, полагая, что человек, избравший подобное поведение, сам избран Богом и является Его возлюбленным. Однако в маламатийи 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» [Schimmel 1978, с. 87]. Говоря о разнообразных обязанностях начинающего послушника (*мурида*), автор «Торного пути преклонения» (*Мирсад ал-'ибад*) утверждает, что «15-м качеством» его должно быть следующее: «Надобно, чтобы по свойствам он был ма-

ламат и по поведению каландаром, но не так, чтобы, ведя себя бесстыдно, считал при этом, что он маламати, — это целиком и полностью путь шайтана и свидетельство в пользу оногo, за такое непристойное поведение людей отправляют в ад. Маламати 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» (цит. по [Фарханг 1979, с. 100–101; 62]).

Таким образом, поведение человека в этой системе полностью ориентировано на его собственный нравственный кодекс. Это глубоко скрываемые деликатность, порядочность, благородство, искренность и требовательность к себе, благотворительность — словом, полная ответственность за свои действия. Это особый вид душевной работы, как бы исключая божественное вмешательство. Так, маламати можно назвать *мухлисом* — искренним другом — в отличие от суфия. Последний — *мухлас*, избранный, убежище Бога, ибо Бог сам сделал его искренним другом, утверждает Джами [Schimmel 1978, с. 87].

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 — свидетельство 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 *ал-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 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*)».

(Цит. по [Фарханг 1979, с. 576]).

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.

* * *

Отношение Икбала к классической персидской литературе может быть проиллюстрировано его оценкой двух великих поэтов — Руми и Хафиза. Икбал противопоставляет одного из них другому как представителей разной философии. Он упоминает Руми постоянно — его имя появляется 24 раза в стихах на урду и 75 — в персидском «Куллийяте», и это только случаи прямого упоминания, без учета большого количества скрытых аллюзий. В то же время Хафиз ни разу не упомянут в персидских стихах, его имя в персидском «Куллийяте» появляется всего 4 раза в прозаическом тексте предисловия на урду к сборнику «Послание Востока»; в «Куллийяте» урду имя Хафиза встречается три раза в негативном и только единожды в позитивном контексте. Рейнолд Николсон подчеркнул эту разницу в отношении Икбала к Хафизу и Руми: «Насколько отрицательно относился он к типу суфизма, представленному Хафизом, настолько высоко он ценил чистый и глубокий гений Джалал ад-Дина, хотя он и отрицал доктрину об отказе от своего „я“, проповедуемую великим персидским мистиком, и не следовал ему в егопантеистических воспарениях» [Nicholson 1997, с. XIV–XV].

Не упоминая имени Хафиза, Икбал однако постоянно обращается к его творчеству в газели на обоих языках, то перифразируя его известные бейты, то создавая поэтические ответы, то цитируя его без упоминания имени. Иранский издатель Дервиш отметил более 55 таких аллюзий в изданном им персидском «Диване» [Икбал 2001]. Впервые часть переписки Икбала с оппонентами его персидской поэмы «Таинства личности» была переведена и опубликована мной [Икбал 1987] в «Приложениях» к работе М. Г. Степанянц «Философские аспекты суфизма» [Степанянц 1987]. Статья, расширенный и дополненный вариант которой читатель видит в этом сборнике, была опубликована в 1991 г. Однако и после этой публикации я не могла отделаться от мысли о том, каким странным образом Мухаммад Икбал резюмировал историю, изложенную им в той газетной статье. Закljučая рассказ словами о «роковом и расслабляющем воздействии кол-

довских чар поэзии Хафиза на благочестивого и благонамеренного падишаха», он выразил сожаление, что тот не довел до конца задуманное дело и не «покончил с таким грязным пятном общества, как проституция» (другими словами, не стал предавать и этих своих подданных жестокой казни)¹⁶. Возникало предположение, что такое можно было высказать только в пылу полемики, отбиваясь от многочисленных обвинений во всех ересьях¹⁷. Кроме того не было полной ясности и в понимании действий Аурангзеба. Помня, как безжалостен тот был в борьбе за трон, — умертвил своего брата Дара Шукуха, его сына и других родственников, пожизненно заточил своего отца в Агре, отрубил голову поэту Сармаду¹⁸ — и что он готов был избавиться от нежелательных элементов общества, просто утопив их в море, не говоря уж о том, что он запретил музыку и танцы, возникает вопрос: как мог подобный человек изменить свое решение под влиянием двух поэтических строк (да еще в вокальном исполнении таваиф)?!

Для того чтобы подступиться к разработке темы, пришлось обращаться к выкладкам, так сказать, общетеоретическим, и гипотеза все же оставалась гипотезой, — в конце концов Аурангзев мог руководствоваться совершенно иными соображениями. Да и вообще, возможно, что вся история — чистый вымысел и относится к разряду легенд, связанных не столько с Аурангзевом, сколько с Хафизом¹⁹. Но все же, если представить, что легенда отражает какую-то реальную коллизию, то поэтический дар могольских императоров, переходящий от отца к сыну, вся история придворных дарбаров, роль персидской поэзии и поэтов при дворе, — все говорит о том, что император не мог не знать Хафиза. Вопрос в том, принимал ли Аурангзев одинаково благосклонно философские взгляды Руми и Хафиза? Отношение Аурангзеба к Руми стало понятным после того как в руки мне попало издание «Мир'ат ал алам», благодаря которому выяснилось, что император проявлял значительный интерес «к духовным вопросам» и особенно любил ученых людей, собирая «улемов, суфиев и дервишей со всего света» [Mir'at al-'Alam 1979, с. 46]. Некий Саййид 'Абд ал-Фаттах «был привезен из Гуджарата с большими почестями для того чтобы провести время с императором, когда тому сообщили о его глубоком знании Маснави Мауланы Руми» [Mir'at al-'Alam 1979, с. 48]. И говорят, что суровый император Аурангзев проливал слезы, слушая чтение Маснави [Schimmel 1989, с. 355, см. там же, прим. 75]. Но как император относился к Хафизу?

Я несколько раз возвращалась к этой теме в поисках свидетельств, которые помогли бы найти рациональное объяснение несправедному, с моей точки зрения, гневу Икбала; в результате оказалось, что почти все факты были, как говорится, под рукой, но в виде косвенных данных, ускользавших от внимания.

Икбал был членом суфийского братства Кадирия, к которому, между прочим, принадлежал и Дара Шукух. Можно было бы ожидать, что поэт будет меньше одобрять действия супостата Дары — Аурангзеба. Однако все оказалось сложнее. Вмешались философия и, так сказать, политология, облаченные в поэтические одежды. Аннемари Шиммель в своей книге «Крыло Гавриила», коснувшись нашей истории, напомнила, сославшись на записные книжки Икбала, что он видел в Аурангзебе «основателя мусульманской нации в Индии» ([Schimmel 1989, с. 11; см. также [Stray Reflections of Iqbal 1992, с. 55]).

Надо вспомнить, что как раз в самый разгар полемики о поэме «Гаяинства личности» Икбал начал писать вторую персидскую поэму «Иносказания о самоотречении». Если в первой в центре внимания находилась личность (*худи*), то во второй — главной темой был отказ от личности (*би-худи*, букв. «без-личность»), что трактовалось поэтом как растворение отдельной автономной личности в общности, которая имеет более высокий ранг, чем индивидуальность — в «нации» — *миллат* (nation). В поэтической форме, к тому же на персидском языке, в маснави «Иносказания о самоотречении» впервые в Северной Индии была сформулирована теория «мусульманской нации», в конечном счете сыгравшая огромную роль в достижении независимости Пакистана — духовного детища Мухаммада Икбала. Можно предположить, что поэт стремился предложить концепцию мусульманской нации в отличие от индусской (*хинду*) нации, концепция которой была выдвинута теоретиками Индийского национального конгресса несколькими годами раньше. Поэт, обратившийся к этой проблеме, был поглощен отысканием исторических примеров, иллюстрирующих и подтверждающих его концепцию. По вступительной части главы «Рассказ о льве и шаханшахе Аламгире» можно понять отношение Икбала к коллизии Дара — Аурангзев (Аламгир), полностью подтверждающее беглое замечание А. Шиммель, приведенное выше:

Шах, Овладевший миром²¹, чей порог [преклонения] — небосвод,
 Он — честь и достоинство династии Гурганов²².
 Ранг мусульман стал выше благодаря ему,
 Почет заветам Пророка — от него.
 Посреди битвы неверия и веры
 Он — последняя стрела в колчане веры.²³
 Зерна вероотступничества, которые взлелеял Акбар,
 Снова проросли в натуре Дары.
 Свеча сердца не светилась в душах,
 У нашей нации²⁴ из-за смут не было безопасности.
 Истинный Бог избрал из Индии Аламгира —

Того нищего духом²⁵, обладавшего мечом.
 Предназначил его для возрождения веры,
 Ради решительного обновления предназначил его.
 Молния его меча поразила хирман ереси,
 Он возжег свечу веры на нашем пиру.
 Бездарные сочинители напридумывали всяких историй,
 Не постигли размаха его интеллекта.
 Он был мотыльком, летящим на свет *таухида*,
 Он был подобен Ибрахиму в этом языческом капище.
 В ряду шаханшахов он один такой,
 Его нестяжание (*факр*) видно по его гробнице.
 [Икбал 1973, с. 98]

Из этого текста очевидно, что приписывая Акбару все возможные мусульманские добродетели, поэт с досадой обнаружил, что и Аламгир Аурангзеб дал слабину, когда на сцене появился Хафиз. Поэтому вопреки догадкам и его герою. К слову сказать, Икбал не раз искал совершенства в земных властителях, включая современных политических лидеров, которые должны были воплотить своим примером разнообразные идеалы. Но, как правило, всегда находились препятствия, мешавшие этому. И полному совершенству не находилось места в земной юдоли²⁶:

Место раба праведного — по ту сторону небес,
 А все, что на Земле, и до самых Плеяд — одна кумирня.
 [Икбал 1979, с. 668].

Весной 2007 г. в Турции проходила Международная конференция, посвященная Руми. Среди ее участников был и д-р Мухаммад Сухейль Умар — директор пакистанской «Iqbal Academy» в Лахоре, возглавляющий огромную работу по изучению творчества Икбала. Я поделилась с ним своими сомнениями и спросила, как он объясняет решение Аурангзеба. Я уже знала, что император проливал слезы над Руми, но как он относился к Хафизу мне было неизвестно. Мой собеседник засмеялся и сказал: «Да Аурангзеб держал Диван Хафиза под подушкой!».

Проверить информацию насчет подушки мне не удалось, но стало ясно, что Аурангзеб в отличие от Мухаммада Икбала делил свои симпатии между Руми и Хафизом. Оставалось только порадоваться его чувствительности к силе поэтического слова, спасшей жизнь невинных молодых женщин.

Литературная ситуация, касающаяся отношения Икбала к Хафизу, начиная от критических высказываний в его адрес, последовавшей за тем

полемики, и кончая всем его поэтическим опытом, сложилась весьма парадоксальная: она может быть истолкована как уникальный пример идеологической борьбы, для которой аргументом послужили интертекстуальные связи персидской поэзии. Икбал счел красоту стиля Хафиза слишком опасной для «простого» читателя, и в то же время не мог не черпать вдохновение у Хафиза. Он сам оказался заложником красоты хафизовской поэзии. В своей записной книжке он признался: «В слова, подобные граненому алмазу, Хафиз вложил сладкую безотчетную духовность соловья» [Stray Reflections 1992, с. 128].

Поэт в нем победил политика и идеолога.

1. См. статью «Прозаическое предисловие к маснави „Таинства личности“» в наст сборнике.
2. Глава тридцать шестая «Об обычаях музыкантов» [«Кабус-намэ» 1958, с. 204].
3. При написании статьи были использованы следующие издания: Ханлари 1980, Назир Ахмад 1971, Фуруги 1981, Шанбезода 1983 и впоследствии Рахбар [Хафиз 1994], Хуррамшахи 1999. Издания Ханлари и Назира Ахмада являются текстологическими и учитывают максимум авторитетных старейших рукописей и изданий. Рахбар основан на тексте Казвини-Гани. Текст «117 газелей» и комментарий Н. Б. Кондыревой [Кондырева 1981] опирается на издание Инджави. Используются также следующие комментарии (шархи) с приведением полного текста газели: Суди 1962, Бадр 1984, Сирус Ниру 1987. Число бейтов в использованных нами изданиях колеблется от 11 до 14. В переводе Плисецкого (согласно Инджави) [Кондырева 1981] их — 14, в [Бадр 1984], [Суди 1962], [Шанбезода 1983] — 13, в [Ханлари 1980], [Назир Ахмад 1971] — 12, Рахбар [Хафиз 1994] — 13. Не вошедшие в перевод два бейта указаны у Ханлари и Назира Ахмада. В 2004 г. был опубликован перевод газели по Гани-Казвини [Хафиз 1994] и комментарий, осуществленный коллективом авторов — Н. Ю. Чалисова, М. А. Русанов и автор этих строк в [«Русский Хафиз». Ирано-Славика, № 3–4 (3), 2004, с. 30–33].
4. Вариант строки «Мы — сидящие на корабле» (*кишти ништаганим*)
5. Возможен перевод «знакомое лицо».
6. Бейт дан по-арабски.
7. Вариант — «тот горький напиток, который суфий назвал мне матерью всех пороков».
8. В тексте Гани-Казвини вместо «пиран-и парса» — «риндан-и парса» — «пречистые ринды».
9. Хаджи Кавам ад-Дин Хасан — вазир времен правления Абу Исхака Инджу (1343–1353), покровительствовавший Хафизу.
10. Предпосылки такого взгляда, возможно, кроются и в предшествующей традиции. Так, автор «Кабус-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:

همی تا بر اید به تدبیر کار // مدارای دشمن نیک از کارزار

Если же вмешается в дело благоразумие, / То учтивость с врагом лучше, чем сражение.

11. О поэтическом значении слова «тюрок» у Хафиза см. [Чалисова 2010, глава «Турк-и Ширази: оригинал и переводы»].

12. Шах Шуджа⁴ — правитель из династии Музаффаридов (1358–1385), тюрок по происхождению. Сирус Ниру относит эту газель ко времени правления Шаха Шуджа⁴, поэтому вариант «тюрки, говорящие по-персидски, 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.

13. Проблема наличия шейха у Хафиза см. «Место и значение *пир*» [Фарханг 1979: с. 91–95]; «Спор о пути и *пире* Хафиза» [там же, с. 95–102]; о «шейхе Чаши (Джам)» [Хуррамшахи, 1999, с. 147]. Хуррамшахи пишет: «Да, у Хафиза есть *пир*, и порой поэт тепло вспоминает о нем или ссылается на рассказы, поведенные ему *пиром*» [Хуррамшахи 1999, с. 97].

14. 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 — Назир Ахмад: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 12 (*макта*⁴). 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. Сирус Ниру: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Инджави: 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 ослабленная роль композиции газели. Некоторое объяснение того, что бейты газели с легкостью меняют свое место, можно найти в однородности семантики словаря, выявленной в ходе анализа, повторяемости ограниченного числа поэтических тем (*мазмун*).

15. О маламатии Хафиза см.: [Фарханг 1979, с. 97; Хуррамшахи с. 1090 «Хафиз и маламати»]; о влиянии на Хафиза хорасанских *маламати* см.: [Фарханг 1979 с. 204].

16. Институт *тавауиф* просуществовал в Индии до нашего времени. Замечательный в своем детальном художественном анализе образ певицы и куртизанки, ее окружения, правил и нравов ее круга, ее пленительного искусства исполнения газелей дан в книге Викрама Сетха [Vikram Seth «A Suitable Boy». New York, 1993], посвященной событиям в Индии 50-х годов прошлого века.

17. Об этой полемике см. статью «Прозаическое предисловие...» в настоящем сборнике.

18. См. об этом статью «Галиб и Сармад» в настоящем сборнике.

19. М. Л. Рейснер при составлении книги русских переводов Хафиза включила легенду в моем переводе в раздел «Рассказывают» наряду с другими анекдотами о Хафизе. К сожалению, формат популярного издания не позволил ей указать на источник, которым она пользовалась.

20. К 1916 г. относится так называемый Лакнаусский пакт о отдельных выборах для мусульман и индусов.
21. Шах, овладевший миром (*шах-и аламгир*); Аламгир — почетное имя императора Аурангзеба.
22. Гурган — *лакаб* Тимура, почетное прозвище выдающихся императоров. Здесь имеется в виду династия Великих Моголов, которые ведут родословную от Тимура.
23. Т. е. он последний из Моголов, кто отстаивал чистоту ислама.
24. Нация (*миллат*) — имеется в виду мусульманская нация, теория которой развивается Икбалом в этой поэме (*Румуз-е бихуди*).
25. Нищий духом (*факир*), человек, ведущий аскетический, праведный образ жизни, довольствующийся малым.
26. См. статью «Некоторые особенности образа „совершенного человека“ у Икбала в свете мусульманской традиции» в наст. сборнике.

Памяти Джафара Эфтихара,
подготовившего критический текст
«Хашт бихишт»

«ВОСЕМЬ РАЕВ» АМИРА ХОСРОВА ДЕХЛЕВИ (К вопросу о композиции поэмы)

Последние десятилетия стали в востоковедном литературоведении временем пересмотра многих казалось бы устоявшихся оценок и аксиом. Расширение горизонтов исследования, многочисленные публикации текстов, углубленное теоретическое осмысление многих проблем литературы и торжество системного подхода к литературным явлениям сделали возможным пересмотр и уточнение того, что считалось общепринятым, обнаружив новые проблемы там, где, по традиционным понятиям, вообще никаких проблем не существовало.

Одним из весьма распространенных мнений, высказывавшихся печатно и с университетских кафедр, было представление о «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви как о творении бесспорно блистательном и популярном на Востоке, распространенном шире, чем его прототип — «Хамса» Низами, но лишенном философской и гуманистической глубины, свойственной Низами и другим его последователям. Считалось, что Амир Хосров популярен лишь в силу своих беллетристических достоинств. Так, Е. Э. Бертельс признавал оригинальность Амира Хосрова [Бертельс Е. Э. 1965 (2), с. 378] и находил объективными причины, по которым Амир Хосров как придворный поэт не всегда мог высказываться с резкостью Низами¹ на темы власти, правления и т. п. [Бертельс Е. Э. 1965 (1), с. 351, см. также об этом Магеррамов 1975, с. 119]. Однако весьма часто в своих работах о Низами, Джами и Навои Е. Э. Бертельс обращался к произведениям Амира Хосрова, чтобы на их фоне оттенить достоинства творений указанных выше поэтов.

По поводу поэмы Амира Хосрова *Матла ал-анвар* («Восход светил») он писал: «Стиль поэмы значительно проще, чем у Низами, и глубины его мысли в этой поэме нет» [Бертельс Е. Э. 1962, с. 205]. По поводу *Маджнун-у-Лейли* («Маджнун и Лейли»): «Подводя итоги, можно сказать, что Амир Хосров после блестящего психологического этюда Низами, ставящего себе

сложную задачу показать психологию поэта-безумца, дал обычный роман со сложным сюжетом, написанный очень легко и изящно, но лишенный глубины... Это прекрасное чтение, но чтение, рассчитанное на читателя, не желающего размышлять над книгой и ожидающего от нее только приятного развлечения» [Бертельс Е. Э. 1962, с. 281]. Говоря о поэме *Анна-и Сикандари* («Зерцало Искандарово»), Е. Э. Бертельс отмечал, что, «написанное в ответ на эту поэму („Искандар-нама“ Низами. — *Н. П.*), „Зерцало Искандарово“ Амира Хосрова, хотя оно и создано в 1300 г., т. е. почти на целый век позднее, представляет собой колоссальный регресс» [Бертельс Е. Э. 1962, с. 358].

Мы хотели бы здесь, отгалкиваясь от некоторых общих оценок Е. Э. Бертельса, коснуться вкратце ряда вопросов структуры и идейного содержания одной поэмы Амира Хосрова Дехлеви — *Хашт бихишт* («Восемь раев»). Поэма *Хашт бихишт* — поэтический ответ (*назира*) на поэму Низами *Хафт пайкар* («Семь красавиц»)². Говоря о поэме «Хашт бихишт», Е. Э. Бертельс замечает: «Поэт назвал ее так, потому что считает ее состоящей из восьми частей: семь сказок, как у Низами, и восьмая — повествование о Бахраме, т. е. рассказ-рамка» [Бертельс Е. Э. 1965 (1), с. 157]. Однако помимо названных выше восьми частей в поэму «Хашт бихишт» входят также вступительные и заключительная главы. Возникает вопрос: существует ли какая-нибудь связь символики названия с композицией поэмы в целом?

В конечном счете ответ на этот вопрос, возможно, прольет некоторый свет и на мировоззренческие установки поэта. К сожалению, небольшой объем статьи позволит нам лишь коснуться этих вопросов, но не ответить на них со всей обстоятельностью, которой они, на наш взгляд, заслуживают. В первую очередь обратим внимание на вступительные части поэмы. Шире этот вопрос можно поставить так: какова роль начала в сочинении средневекового автора?

Раскрыв текст поэмы, подготовленной к печати Дж. Эфтихаром, мы убеждаемся, что её начало исчисляется не просто «рядом глав». Общее число их можно определить как 0 + 7 (0 — начало без заглавия, 7 — семь глав, имеющих заглавия). Отведена ли этим главам какая-то композиционная роль, или их можно безболезненно отбросить и начать поэму с «интересного места»? Проще предположить, что поэт, которому никто не отказывал в изяществе письма, свое чувство изящного должен был бы проявить и в архитектонике поэмы. Композиция поэмы — рамочная, т. е. одно повествование заключено в рамку другого, а то в свою очередь — в рамку вступительных глав (число которых мы определили как 0 + 7) и заключительной главы. Вступительные главы строятся таким образом:

0. Начало (*хамд*): *Бисмиллах ар-рахман ар-рахим*, хвала Богу — источнику и движителю бытия (нулевая глава, входящая в общий счет).

1. В первой главе, имеющей заглавие, восхваляется пророк Мухаммад (жанр *на'т*), бытие которого символизирует различные проявления божественной воли; упоминаются четыре имама и подчеркивается значение *ми'раджа* (небесного путешествия Пророка).

2. Вторая глава посвящена *ми'раджу* Пророка. Числовая символика ее, несомненно, соотносит путь Пророка по восьми небесам и непостижимость тайны девятого с названием поэмы и ее структурой, а астральная символика *ми'раджа* соотносится с астральной символикой семи земных раев-*бихиштов*, т. е. семи замках, и восьмого высшего рая, (*бихишт-и барин*) — второй рамке, заключающей в себе новеллу о Бахраме Гуре и обрамляющей повествование о семи раях.

3. Третья глава включает в себе славословие (*мадх*) духовному наставнику поэта шейху Низам ад-Дину Аулийа. В этой главе, в частности, шейх назван «вершиной семи небес и семи земель» (*кутб-и хафт асман-у-хафт замин*), идущим путем Мухаммада, под циновкой, на которой он сидит, находится *чарх-е атлас*, т. е. восьмая, охватывающая «семь небес и семь земель» сфера.

4. В четвертой главе восхваляется султан Алауддин (Алауддин Хильджи, Мухаммад-шах I, время правления: 1296–1316) и как заказчик всей «Пятерицы», в частности, — этой поэмы, и как «падишах мира». Заказчик — фигура весьма важная для вступительной части, в которой помимо причин написания книги обязательно должно быть названо лицо, реальное или легендарное, побудившее автора к творчеству.

5. В пятой главе наряду с восхвалением султана поэт создает эталон идеального правителя, причем этические требования предъявляемые ему, читатель впоследствии соотнесет с этическими претензиями к Бахраму.

6. Шестая глава — «причина написания книги».

7. В седьмой главе дается назидание сыну.

Заключительная глава поэмы, восьмая, из имеющих название и включенная в первую рамку, не относящуюся к фабульной части, посвящена поэту Шихаб ад-дину Бадаюни, учителю Амира Хосрова.

В этом обзоре мы старались остановить внимание на тех моментах, которые значимы для понимания как текста в целом, так и вступительной части.

Для миропонимания средневекового автора характерна иерархичность выведения частных предметов обсуждения из общих, поэтому, изложив наиболее общие концептуальные темы, а в понимании автора, дав

целостную картину некоего духовного бытия в его постепенной деградации (т. е. в движении от высшего к низшему), он может перейти к «приведению примеров».

В этом смысле композиционная роль вступления в поэму велика и не может игнорироваться. Причем важно не только содержание, которое во многом отвечает каноническим требованиям к вступлениям подобного рода. Иногда важнее здесь иное — те намеки и прямые указания и те особенности используемой терминологии и фразеологии, которые позволяют проникнуть в общий замысел поэта. Так, мы сразу же встречаем бейт:

آنک خود را شناخت نتواند آفریننده را کجا داند

Тот, кто не может познать себя,
Как сможет познать Творца? [Амир Хосров 1972, с. 1].

Этот бейт является перифразом известного хадиса («тот, кто познал себя, познал Господа своего»). А. Е. Бертельс называет его «мистической мыслью о самопознании как пути познания мира» и подчеркивает, что этот хадис приводится в той или иной форме в ряде философских трактатов и дидактических произведений, относящихся к «эпохе формирования философской терминологии» фарси [Бертельс А. Е. 1970, с. 97].

В первую очередь идея самопознания характерна для религиозно-философской системы суфизма, и приведение в начале произведения этого хадиса сигнализирует о наличии в тексте философско-этической проблематики.

Другими словами, сам поэт не считает себя ни в коей мере поставщиком легкого чтения, и фабульная сторона его сочинений составляет лишь часть общего замысла.

На это мы находим указание и в шестой главе вступительной части «О причинах написания книги» (букв. «о причине заложения основ „Восьми раев“»), где сказано:

گر بود ناقد خزانه راز داند اندیشه مرا پرواز
ور ز دانش نباشدش پیوند هم به افسانه ای شود خرسند

Если найдется пробирщик³ сокровищницы тайны,
Он оценит полет моей мысли.
А если он не обладает способностью постижения,
То вполне удовольствуется сказкой.

[Амир Хосров 1972, с. 36].

Так, сам текст обращает внимание читателя на наличие какой-то тайны, и ключ к этой тайне следует искать в соответствии с определенными правилами, которые создает эзотерическая традиция и на которые, безу-

словно, есть указания именно во Вступительной части текста. Мы же, не будучи «знатоками тайн», лишь отметим некоторые подходы к этим ключевым понятиям.

Речь пойдет о символике «степеней бытия» и их суфийском постижении, с которым, безусловно, соотнесена буквенная, цифровая, цветовая, астральная символика поэмы и которая просматривается на всех уровнях: лексическом, семантическом, синтаксическом.

Насколько внимание к этой области важно для элементарного понимания замысла поэта, проиллюстрируем двумя примерами. Начнем с цветовой гаммы семи замков Амира Хосрова. Цвета, которыми Амир обозначил семь замков (*бихиштов*) Е. Э. Бертельс называет «жеманными» и дает такой их перечень: мускусный, шафранный, лунный, гранатовый, фиалковый, амбровый, камфарный [Бертельс Е. Э. 1965 (1), с. 444]. В критическом тексте Дж. Эфтихара цвета семи замков такие: мускусный, шафранный, рейхановый (а не лунный, как у Е. Э. Бертельса), цветка граната (а не гранатовый), фиалковый, сандаловый (амбровый) и камфарный [Амир Хосров 1972]. Они действительно те же в основе, что у Низами. Иначе быть не могло, ибо традиционно цвет соединен с соответствующим светиллом [Бертельс Е. Э. 1962, с. 325]. Но Амир Хосров указывает на особенности собственной цветовой гаммы так:

رنگی آرم که بوی هم باشد وان چنان رنگ و بوی کم باشد

Я привожу цвет, который также является запахом,
А такое великолепие (букв. «запах и цвет») встречается редко.
[Амир Хосров 1972, с. 34].

Кроме дополнительного, «ароматического» эффекта присоединение «запаха» к «цвету» дает и новые качества, если вспомнить о том, что «*буй*» — «аромат», «запах» в суфийской символике имеет значение мистической вести [Бертельс Е. Э. 1965 (2), с. 136].

Другой пример связан с цифровой символикой. Само число «восемь», помещенное в заглавие поэмы, нуждается в интерпретации. Мы сталкиваемся с опытом подобной интерпретации в переводе названия поэмы как «Восемь райских садов» (см. [Амир Хосров 1975]). Однако многочисленные цифровые примеры, разбросанные во вступительных главах, наводят на мысль о том, что число «восемь» здесь не что иное, как $7 + 1$. Это деление отражено, например, в приведенной выше цитате о местонахождении шейха над семью землями и небесами, на восьмой, обнимающей сфере, в собственном объяснении поэтом названия поэмы «семь раев (рассказов) и то, что вокруг них».

Рискнем также число $7 + 1$ соотносить с наличием семи озаглавленных вступительных частей и одной заключительной, а само вступление, состоящее из одной неозаглавленной части (*хамд*) и семи озаглавленных также истолкуем как $7 + 1$.

Существующее в повествовании о Бахраме Гуре семантическое напряжение между понятиями «*гумбад*» («купол») и «*гур*» (имя персонажа, название животного, приведшего Бахрама Гура к смерти, и его омоним — «могила») отмечено многими исследователями и детально проанализировано в диссертационной работе С. Юлдашевой [Юлдашева 1974]. Вертикаль «*гумбад*» — «*гур*», возникающая в мире Бахрама Гура, отражает наличествующую в мире сущностей деградацию ступеней бытия. И если для пророка обладающего этическими добродетелями, она образует лестницу в его небесном восхождении, то для Бахрама в мире отраженном — лестницу опрокинутую, ведущую в могилу.

Важно отметить, что так Амир Хосров предлагает новое художественное решение темы справедливого правителя по сравнению с Низами. Тогда как Низами заключает свои идеи о правителе в основном в дидактические по характеру отступления от самого повествования, Амир Хосров отделяет дидактику (включая ее в Интродукцию) от фабульной части, благодаря чему добивается острой занимательности своих «сказок». Мобилизуя на обоснование своих моральных оценок все возможности литературного текста — композицию, семантику, сюжет, символику и т. п., он избегает при этом прямой дидактики внутри фабульной части. В стремлении создавать образ чисто поэтическими средствами нельзя не усмотреть развития традиции Низами (это не «регресс»!). Функции интродукции и фабульной части разведены. Хотя рассуждений о добре и зле, т. е. дидактики, в сюжетной части нет, это не значит, что поэма имеет чисто развлекательное назначение, из чего делается обычно вывод о смягчении социального звучания «Пятерицы» Амира Хосрова. Амир Хосров показывает Бахрама как недостойного правителя, жертву своих «пагубных страстей» [Юлдашева 1974]. И здесь следовало бы еще раз подчеркнуть (см. [Магеррамов 1975]), что отработка сюжетных линий в фабульной части и перенесение всех морально-этических и дидактических критериев в интродукцию свидетельствуют в пользу формирования жанра, представленного поэмой *Хашт бихишт*. Амир Хосров и в плане художественного воплощения своего замысла проявил себя как тонкий и смелый архитектор [ср. Бертельс Е. Э. 1965 (1), с. 342], равно владеющий как дидактическими, так и артистическими возможностями построения художественного целого [ср. Бертельс Е. Э. 1965 (1), с. 351]. Осознавая свою позицию как новаторскую, Амир Хосров Дех-

леви самой цифровой символикой поэмы, отраженной и в ее названии, полемизирует со своим предшественником Низами. Добавляя еще одну ступень в семиступенную конструкцию Низами, Амир Хосров тем самым подчеркивает мысль о превосходстве своего творения над тем произведением, которое служит ему образцом для подражания.

1. Впрочем, этой резкости, по-видимому, просто не было в характере Амира. Известно, например, что он оставался придворным поэтом у султанов сменявших друг друга династий и что в его творчестве нет жанра сатиры вообще. Это ли не свидетельство его доброго нрава и умения ладить с окружающими?! (Ср. [Магеррамов 1975, с. 91]).
2. Е. Э. Бертельс, говоря об аналогичных поэмах Низами и Навои, пишет. «Мы видели, какое значение придано в каждой поэме числу „семь“. Амир Хосров хотя и переделал название на „Восемь“, но не мог отступить ни от семи дней недели, ни от семи планет» [Бертельс Е. Э. 1965 (1), с. 158]. Спрашивается, зачем же он тогда «переделывал» название?
3. Пробирщик — оценщик, призванный отличать в сокровищнице или казне полную монету от ущербной.

ПЕРВОЕ МАСНАВИ ГАЛИБА И *НАЙ-НАМА* РУМИ

Известный индийский ученый Шамсур Рахман Фаруки писал: «Индийцы считают себя не только непревзойденными экспертами в персидском языке, учеными и лексикографами. Они обладают также критическим чутьем и являются сами по себе прекрасными поэтами. Они считают, что у образованных индийцев есть равные права с иранцами на творческое использование персидского языка» [Faruqi 1998, p. 20].

Все эти характеристики подходят Мирзе Галибу (1797–1869), который был одним из таких индийцев — поэтов, лексикографов, критиков. Несмотря на то что в Индии и Пакистане он воспринимается в первую очередь как классик поэзии урду, его наследие на персидском языке — поэзия и проза — в жанровом отношении гораздо более разнообразно и превышает написанное на урду в 10 раз. Он был великим поэтом, замечательной яркой личностью, непревзойденным знатоком персидской классической поэзии X–XV и постклассической персоязычной литературы субконтинента XVI–XVIII веков, которая в XIX в. уже теряла питавшую ее среду и свой вес при дворе, а во второй половине столетия, после Национального восстания 1857–1859 гг. лишилась всего этого окончательно. Как один из проницательнейших умов эпохи, Галиб с иронией относился к отживающим институтам и ритуалам своего времени, но как их участник он продолжал высказываться о них в рамках установленной конвенции.

В данной статье речь пойдет об одной небольшой персидской поэме Галиба (*маснави*¹), написанной как поэтическое следование (*тамаббу'* — تتبع) вступительной части произведения Джалал ад-Дина Руми (1207–1273) «Поэма о скрытом смысле (*Маснави-йи ма'нави*)». Маснави Руми — одно из величайших произведений персидской классической литературы, имеющее мистико-дидактический характер и «признанное одной из вершин персоязычной суфийской поэзии» [Руми 2010, с. 11]. Следование — разновидность жанра *назира* (букв. — «обзор») предполагает соблюдение по-

этического размера образца (в газели также — рифмовки, для маснави это требование невыполнимо), тематической переключки в виде подражания образцу или полемики с ним. Поэтому от маснави Галиба можно ожидать, как минимум, отражения мистико-дидактической составляющей Вступления к Маснави Руми и обращения к суфийской тематике. Однако детальное рассмотрение сходства и отличия двух произведений, возможно, откроет и другие особенности галибовского «следования за образцом». Временной разрыв почти в шесть веков между двумя произведениями даст новый материал для понимания «неизменности и новизны»² художественных ценностей в поэтическом мире персоязычной литературы. Кроме временного разрыва упомянем еще и географию двух произведений: Руми творил в городе Конья, расположенном в центральной части Анатолии (современная Турция), тогда как Галиб был жителем Дели в Индостане.

Вступительная часть к Маснави Руми обычно упоминается как «Книга флейты»³ — *Най-нама* (نی نامه), хотя в тексте не имеет названия. Особое значение придается её первым 18 бейтам, поскольку считается, что Руми записал их сам, в отличие от всего корпуса Маснави и остальных бейтов вступления, которые фиксировались его учениками. *Най-нама* содержит 34 бейта [Руми 1377/1998, с. 6], иногда 35 [Nicholson 1926, с. 5–6]), которые распадаются на два дискурса: жалобы *ная* (тростника/свири/флейты) и речь рассказчика⁴. Первый стих Маснави:

باشنو این نی چون شکایت میکند
از جداییها حکایت میکند

«Послушай, как жалуется эта флейта,
Как она ведет рассказ о разлуке...» —

принадлежит поэту-повествователю, следующие 7 бейтов — обычно трактуются как голос тростниковой флейты, которая жалуется на страдания в разлуке с другом. Тростник, срезанный в тростниковых зарослях, став флейтой, заставляет рыдать людей (бейт 2); он мечтает встретить страдающее сердце, которому мог бы поверить свою тайну (бейт 3), он хотел бы вернуться к своим корням, своей сущности (اصل) (бейт 4), в то же время он сострадает людям, будь то несчастным или счастливым (бейт 5).

В жалобах *ная* важное место занимает мотив тайны (سر): эта тайна сокрыта в стенаниях флейты, но понять, в чем она состоит, не так уж просто. Ведь секрет таится внутри тростника, его внешнее проявление — жалобный голос тростниковой флейты. Распознать ее непосвященному так же невозможно, как разглядеть душу внутри тела (бейты 6–7). На этом завершается речь тростника и начинается текст повествователя. Однако описание

качеств *ная* продолжается и дальше (бейты 9–14): объяснение страсти, которую передают звуки флейты, состоит в том, что внутри нее — не воздух (باد), а огонь (آتش), характеризующий силу любви. Повествование переходит к толкованию мистических значений слов «путь» и «любовь»; но главное — для постижения тайны единения с Другом необходима духовная зрелость. Это пуанта *Най-нама*, тот самый 18-й бейт, на котором, как полагают, кончается текст, записанный самим Руми. Исследователи и комментаторы маснави считают, что в этих 18 бейтах заключена квинтэссенция всего Маснави. Согласно Эркану Тюркмену первые 18 бейтов играют особую роль в произведении, будучи своего рода экспозицией всего Маснави⁵, состоящего, как известно, из более чем 20 с лишним тысяч бейтов.

Слушать пение флейты готовы многие, но далеко не каждый способен понять, в чем его завораживающая суть. Об этом сказано в бейте 6, причем на протяжении всей поэмы Руми не раз возвращается к этой теме:

هر کسی از ظن خود شد یار من از درون من نجست اسرار من

«Каждый стал моим другом, согласно собственному разумению, // [Но никто] не извлек из моих глубин моей тайны» — говорит флейта.

Если первые 18 бейтов нельзя воспринять иначе, чем повествование о страстной любви и страдании в разлуке, о жажде найти друга и разделить с ним свою тайну, то оставшиеся 16 (17) довольно часто трактуются как дидактические [Рарап-Матин 2003, с. 248], т. е. лишенные лирической доминанты. Между тем, я бы назвала их скорее доктринальными, так как в них содержится описание этапов продвижения по пути постижения Истины. Идти по Пути, — продолжает поэт, — означает освободиться от мирских искушений, довольствоваться малым (فانع شدن), подобно капле дождя растворить себя в океане и стать жемчугом, очиститься от всякой скверны силой любви. Поскольку тайна заключена внутри *ная*, а слух и зрение человека лишены света (см. бейт 7)⁶, с помощью которого можно было бы ее постичь, она невыразима, — это порождает своего рода немоту любящего (бейт 28)⁷, несмотря на его желание раскрыть тайну окружающим.

Кто-то должен приложить тростниковую флейту к своим губам, чтобы она запела и одарила слушателей сотней мелодий. Если поэт подобен *наю*, то, приложив свои уста к устами задушевного друга (دمساز), т. е. снова обретая потерянную любовь, он мог бы от счастья запеть, как *най* (бейт 27)⁸. Но сердце любящего в разлуке с другом само служит препятствием к счастью, оно закрыто от света любви, подобно зеркалу, покрытому ржавчиной⁹. Если очистить свое сердце, можно изменить расклад вещей, превратить разлуку во встречу и союз.

Таким образом, в *Най-нама* выделяются три части: первая вступительная, вторая — повествование о любви и третья — объяснение способов преодоления суфийского Пути. Важные концептуально образы и мотивы — огонь в *нае*-флейте (душа любящего), невозможность выразить чувства — своего рода немота (بی زبانی), тайна, тайны (سرّ / اسرار). Обращает на себя внимание, что Вступление насыщено обращениями к другу: «грудь (к которой можно припасть)» (سینه), «задушевный друг» (دمساز), «пара» (جفت), «спутник» (همراه), «сочувствующий» حریف, «поверенный тайн» محرم. Еще одна важная тема — чистота сердца, без которой невозможно единение. Несмотря на то что в самом тексте вступления в Маснави Руми тема духовного наставника прямо не выражена, существует точка зрения, что эта часть Маснави посвящена описанию страданий поэта, разлученного с Шамсом Табризи, который был его другом и духовным руководителем [Schimmel 1982, с. 89; Rapan-Matin 2003, с. 252, прим. 10 и 15].

Теперь обратимся к галибовскому маснави. Персидский Куллиййат Галиба включает 11 маснави различной величины. [Галиб 1965, с. 95–206]. Они были созданы в разное время и посвящены разным темам. В Куллиййате они составляют общий раздел, однако по своим художественным достоинствам эти маснави не равноценны¹⁰. Предмет нашего интереса — маснави, открывающее раздел в персидском Куллиййате Галиба и озаглавленное «Лекарство для зрения» — *Сурма-и биниш* (سرمة بینش). Оно состоит из 50 бейтов [Галиб 1965, с. 95–97] и до некоторой степени противопоставлено остальным галибовским произведениям этой жанровой формы¹¹. В качестве эпиграфа использован бейт, открывающий поэтический текст Маснави Руми: «Послушай, как жалуется эта флейта, // Как она ведет рассказ о разлуке».

Одна из жанровых характеристик маснави — беседа духовного наставника и ученика¹², и галибовское маснави в точности отвечает этому жанру. Духовным наставником поэта, его пиром, согласно маснави, выступает последний представитель династии Великих Моголов император Бахадуршах Зафар, а маснави «Лекарство для зрения» — оказывается беседой пира со своими муридами¹³.

Помимо эпиграфа, отсылающего к *Най-нама*, поэма Галиба имеет тот же поэтический метр (*бахр*) — *рамал-и мусаддас-и махзуф* и начинается бейтом:

من نیم کز خود حکایت میکنم از دم مردی روایت میکنم

Я не из тех, кто рассказывает истории о себе,
Я стану описывать деяния одного Человека.

В первом полустиишии в словах «я не из тех (*ман на-йам*)» зашифровано слово *най*, и его можно прочесть иначе: «я тростник (*ман най-ам*)», соответственно и первое полустиишии можно перевести как «Я тростник, который повествует о себе».

Поэзия Галиба была своего рода мостом между средневековым и современным сознанием. Следуя образцу — *Най-нама* Руми, поэт вносит свое собственное отношение к модели, травестируя пафос отношений между наставником (*пиром/муришидом*) и учеником (*муридом*) и другие концепты, мотивы и идеи Руми.

В высших мусульманских кругах Индии первой половины XIX в. традиция «наставник — ученик» сохранялась свято. Наставник мог занимать в обществе более низкое социальное положение, нежели его мурид, однако в глазах мурида духовный авторитет наставника был неоспорим. Во времена Галиба вся интеллектуальная элита Дели, не исключая и самого Бахадуршаха Зафара, последнего представителя династии Великих Моголов, следовала этому правилу

Для Мирзы Галиба 1847 год был одним из самых тяжелых в его жизни¹⁴. По обвинению в азартных играх он на три месяца был заключен в тюрьму. После освобождения Галиб, у которого не было своего дома, снял жилище для себя, жены и домашней прислуги в доме Насир ад-Дина Кале Мийана (Кале-шаха). Судьбе было угодно, чтобы Кале-шах, давший приют семье Галиба, оказался духовным наставником самого Бахадуршаха Зафара. Воспользовавшись своим духовным авторитетом, Кале Мийан настоял на том, чтобы Галиба наконец пригласили ко двору. Позднее, в 1850 году Галиб занял пост историографа Могольской династии. В 1854-м он стал официальным наставником Бахадуршаха Зафара в поэзии, к чему давно стремился. Возможно, в благодарность за эти изменения в своей жизни и улучшение своего финансового положения, Галиб, до того не признававший ни за кем права духовного руководства, за исключением давно ушедших поэтов, например, Зухури (ум. 1615 г.), объявил себя учеником и послушником Бахадуршаха. Связи Галиба с Могольским двором продолжались до Национального восстания (1857–1859), после подавления которого Бахадуршах был сослан в Бирму.

Композиция галибовского маснави повторяет композицию *Най-нама*, в нем тоже можно отметить вступление, изложение суфийской доктрины и ее интерпретацию¹⁵.

Вначале Устад (т. е. духовный наставник) представлен как «человек Пути», постигший истину, гностик — *'ариф*. Тот, кто хочет проникнуть с его помощью в «тайну бытия», должен ухватиться за его полу и признать его своим

вожатым (*рахбар*). А сам поэт под воздействием его благодати заставит свое перо «стонать, как флейту»: стенания флейты «идут путем человеческого дыхания и осведомлены и о гармонии, и о тайне». И коли поэт посвящает себя мелодиям Истины, он должен освободиться от всего земного, сиюминутного, что есть в натуре человека, а говоря образно, — стать «пустым от себя» (*аз худ тухи*), подобно тростнику или флейте. Учение, с которым наставник обращается к слушателям, имплицитно уподобляется игре на флейте. Когда он играет на ней, флейта превращается в саженец, который приносит «плод Шибли»¹⁶, и подобно тому, «как Шибли говорит с минбара, так Учитель говорит с трона». Шах и дервиш теперь не олицетворяют двух полюсов мироздания, как это обычно принято в поэзии, ибо шах предается аскезе, подобно Ибрахиму Адхаму¹⁷. Увидев своих послушников, Учитель обращается к ним со словами о мистическом познании — *‘ирфан*. Он начинает проповедь с иносказания о встрече с Другом: «Если кто-то стремится увидеть Друга, он прежде всего должен приготовить для этой встречи свой дом. Он должен очистить его и выбросить весь мусор, одеться в чистые одежды»¹⁸. Как только любящий завидит возлюбленного Друга, ему следует броситься со всех ног к нему навстречу. Любящий теряет себя и остается только Возлюбленный, тени уходят прочь, остается только Солнце. Остается только Возлюбленный, не остается ни души, ни тела, не остается тоски по свиданию, ни печали о разлуке. Душа очищается от всего темного и нечистого, капля становится Океаном (бейты 29–40). После этого Наставник разъясняет значение тайны. Она состоит в том, что необходимо беречь честь шариата. «Подметание убежища и окрестностей дворца // Суть изгнание страхов и отрицание „того, что кроме этого“» (бейт 42). Затем толкуются дальнейшие шаги (бейты 45–47):

رفتن عاشق با استقبال دوست مطلب ز محویت آثار اوست
سالك آزاده چابک خرام چون رسد اینجا شود سیرش تمام
نیست کس بعد از خدا غیر از خدا این بود سرّ بقا بعدالفنا

Выход влюбленного навстречу Другу
Означает уничтожение его собственных следов.
Путник свободный, идущий легкой походкой
Достигнув этого места, завершает свое путешествие.
Нет никого после Бога, кроме Бога,
В этом тайна вечности после смерти.

Маснави завершается тремя следующими бейтами (48–50):

رفتن عاشق با استقبال دوست مطلب ز محویت آثار اوست
سالك آزاده چابک خرام چون رسد اینجا شود سیرش تمام
نیست کس بعد از خدا غیر از خدا این بود سرّ بقا بعدالفنا

Галиб, не вспоминай о той тайне, которую ты поведал,
 Не бросай камень в кубок мироздания¹⁹.
 Тайна единства не терпит разговоров,
 Звуки истины не выразимы в речи²⁰,
 Да закончится рассказ молитвой за шаха,
 Да пребудет Бахадур-шах доколе есть Бог!

Как можно судить, стилистика маснави Галиба выдержана в духе *Най-нама*, наблюдается и перекличка ряда мотивов не только с образцом для подражания, но и с некоторыми фундаментальными идеями самого Маснави Руми. Галиб развивает такие мотивы и темы: «най и его «мелодии», «Возлюбленный друг», «самоограничение», «довольствование малым», «духовный руководитель», «невыразимость истины в словах», «тайна единства». Последняя тема отражает важную характеристику Маснави, данную словами самого Руми (см.: [М6:1528]), который называет поэму «лавкой Единства/Единственности» (см.: [Schimmel 1978, с. 316; Eshots 2003, с. 71–84]).

При этом «Лекарство для зрения» соединяет черты маснави как беседы пира и мурида со славословием в адрес Бахадур-шаха. Галиб, получивший наконец должность при дворе, повествование о мистическом опыте превращает в панегирик правителю, появляющемуся в тексте в обличье духовного наставника. Это существенно меняет регистр текста, переводя его из суфийского, религиозно-мистического в панегирический.

Варис Кирмани весьма невысоко оценивает достоинства поэмы Галиба: «Написанная в подражание великому Маснави Маулави (т. е. Руми. — *Н. П.*) она посвящена исключительно мистическим и благочестивым качествам Бахадур-шаха Зафара. Поэма мелкотравчатая, малопривлекательна и твердит о духовных качествах Императора, которых у него никогда не было. Он изображается как бы наставляющим своих последователей методам божественной любви с помощью заезженных символов» [Kirmani 1972, с. 76].

Однако даже если оставить в стороне критический отзыв индийского ученого, нельзя не заметить, что весь набор тем и мотивов поэмы представляет своего рода стандартный минимум для излагаемой темы и не отличается оригинальностью. Проповедь наставника доводит опыт мистического познания только до стадии шариата, опуская следующие за ним стадии *тарикат*, *хакикат* и переходя прямо к *ма'рифат*. Таким образом, в отличие от многочисленных опытов Галиба, в которых в жанре «следования образцу», поэт легко «переигрывал» этот образец²¹, следование *Най-нама* получилось скорее формальным и вторичным. В сочинении Галиба суфийская риторика легко перерастает в панегирик правителю.

Правда, поэма «Лекарство для зрения», написанная в XIX веке, в каком-то смысле отражает те трансформации, которым подверглась суфийская идеология за прошедшие века, возможно, на первый взгляд, мало заметные в силу конвенциональности поэтического языка.

И здесь мы затронем проблему, которая связана с комментарием Форузанфара на первый бейт Маснави. Она касается суждения, так сказать, о внутреннем состоянии тростника. Форузанфар отмечает: «Первый бейт намекает на Пророческий хадис „Верующий подобен дудке. Ее звук нехорош пока она не пуста“» [Furuzanfar 2001, т. I, с. 6].

Как ни велик авторитет Форузанфара для понимания первого бейта и для *Най-нама* в целом, его суждение не вытекает ни из текста первого бейта, ни из остального изложения. Из 34 (35) бейтов только в 9 и 10-м можно увидеть имплицитно намек на полость флейты или свирели из тростника: «Зов *ная* — это огонь, а не воздух // Да сгинет всякий, у кого нет такого огня! // Это огонь любви, что загорелся в тростнике, // Его пылание — та любовь, что попала в вино»²². Но здесь всё же ударение делается не на изначальной пустоте тростника (даже «ветер» может трактоваться как то, что *наполняет* тростник!). Правда, по-видимому, следуя теме пустоты, заданной комментарием Форузанфара, Фирузе Папан-Матин замечает: «Огонь любви ... заполняет *пустой* тростник новым смыслом» (курсив мой. — *Н. П.*) [Papan-Matin 2003, с. 250] (другими словами, пустота тростника должна быть заполнена, незаполненный тростник не имеет смысла).

Если в *Най-нама* мы не находим темы пустоты тростника-флейты, то, возможно, она есть в других частях Маснави? Для философии Руми характерна идея совершенства души, связанная с требованием внутренней чистоты. Поэт определяет основную цель правильного поведения человека как борьбу с низшим эго (خودی، خویشی) — *худи, хиши*) [Читтик 1995, с. 194–195]. И первым шагом на пути к совершенству человека, к превращению его в совершенного влюбленного или «совершенного человека» должно стать его избавление от низменных качеств, подавление своей души, склоняющей к злу (*нафс-и 'аммара*). Для этого нужно освободиться от себя (از خود رستن) — *аз худ растан* [М 3:837] и очистить себя (خویش را صافی کردن) — *хиш ра сафи кардан* ([М 1:3460], спастись от низшего «я», т. е. стереть все то, что скрывает истинную самость человека.

Галиб, употребляя выражение «очиститься от себя» (букв. «быть пустым от себя» — از خود خالی بودن *аз худ тухи будан*, синоним بودن *аз худ хали будан*), сравнивает всед за Пророческим хадисом эту пустоту с пустотой *ная*:

بر نوای راز حق گر دل نهی بایدت چون نی ز خود بودن تهی

Если ты отдашь сердце мелодии тайны Истины,
Тебе должно, как *наю* стать пустым от себя.

В Маснави Руми только один раз встречается выражение «быть пустым от себя» — *аз худ тухи шудан* в [М 6:3338]²³, но оно не связано с темой свирели, *ная*. Единственное упоминание *ная* в одном контексте с темой «быть пустым от себя» — *аз худ тухи шудан* мы нашли только в Диване Шамса (газель 3001)²⁴.

Ясно, что устранение своего «я» относится к теме борьбы с низменной душой, и как мы видели у Руми, эта мысль выражалась глаголами «очистить себя», «избавиться от себя, своей натуры». Выражение «быть пустым», предполагающее радикальный отказ от своего «я», образом сравнения имеет полые предметы, такие, как тростник с полой сердцевинкой, сделанные из него свирель или флейта, а также барабан и пузырь на воде. Оно характерно для более поздней поэзии «индийского стиля» XVI–XVII веков и даже, как свидетельствует поэзия Галиба, — XIX века. Тема пустоты как исчезновения «того, что внутри», в частности, своего «я», достигает кульминации в поэзии Бедиля (1644–1721). При этом стать *пустым* от своего «я» в этой поэзии еще не означает достигнуть полноты единения с Божественной истиной. Это скорее подготовка к преданию себя воздействию божественных сил: стать «пустой дудкой», на которой играют, или освободить место, уничтожить все следы своего «я», чтобы в доме мог поселиться Друг или, как пузырь на воде, возникнув в мире феноменов, затем снова исчезнуть в океане небытия.

Мирза Галиб, написавший подражание *Най-нама*, четко формулирует эту идею: только та свирель (тот поэт), внутри которой не осталось ничего индивидуального, «пустая от себя» (*аз худ тухи*), может транслировать голос Истины и тем самым преодолеть онтологическую немоту. Это означает полное исчезновение человеческой «самости» в присутствии Возлюбленного друга²⁵.

Если сравнивать два текста — Руми и Галиба, то очевидно, что Руми имеет в виду освобождение от низшего эго (*нафс-и 'аммара*) или животной души, как первый шаг, чтобы проявить в душе «Я» Создателя, выражая эту идею в рамках принятой в суфизме концепции борьбы с низменной сущностью человеческой души. Галиб выступает как продолжатель философии, вполне определенно выраженной в поэзии «индийского стиля» — радикального отказа от ценности феноменального бытия человеческой личности. Это подкрепляется присущей его творческой манере зрительностью образа: мало того что дом сердца нужно выместить (как мы

видели и в примере из «Зеркала влюбленных»), — из дома должен уйти сам хозяин, чтобы освободить место для гостя, т. е. сердце должно стать пустой оболочкой, и если в нем когда-нибудь поселится Друг, — начнется вечная жизнь (*бака*) после смерти (*фана*). Отсюда и значимость концепта «пустоты от себя», практически не присутствующего в классической литературной традиции.

Философии отказа от ценности феноменального бытия личности в корне противоречила рожденная европейским Ренессансом идея ценности человеческой личности, ставшая впоследствии знаменем романтизма сначала в литературах западных стран, а затем и на Востоке²⁶. Аннемари Шиммель свидетельствует, что «самое большое влияние творчество Руми имело на Индо-Пакистанском субконтиненте» [Schimmel 1978, с. 327]. Это справедливо не только для средневековой, но и для Индии и Пакистана нового и новейшего времени. Последним великим представителем персидской литературы на субконтиненте был Поэт Востока Мухаммад Икбал (1877–1938). Он не просто избрал Руми своим учителем и духовным наставником, он способствовал возрождению известности и популярности Руми как на субконтиненте, так и на Западе, что признают такие крупные ученые, как Рейнольд Николсон и Аннемари Шиммель. А. Шиммель писала: «Как бы там ни было, искусная интерпретация Икбалом Руми была непревзойденной» [Schimmel 1993, с. 387]. И прежде всего Икбал от имени Руми бросил вызов традиции, требовавшей стирания личности, превращения ее в пустоту внутри ная или внутри пузыря на воде, исчезающего в океане небытия. Он был уверен, что следует Руми, требуя не уничтожения, исчезновения, растворения в божестве «я» человека, а формирования, воспитания личности, по образу и подобию Создателя, и достижения статуса «совершенного человека»²⁷, возвращающего людям творческую энергию и смысл жизни. А теме «совершенного человека» посвящены многие и многие страницы Маснави Руми.

1. Маснави — произведение крупной формы с парной рифмой. Будучи самым знаменитым в истории персидской литературы произведением этой формы, поэма Руми обычно именуется просто Маснави.

2. «Неизменность и новизна художественного мира» — название сборника, в котором рассматривалась проблема традиций и новаторства, в основном, на материале мусульманских литератур [«Неизменность и новизна» 1999].

3. *Най* (نی) — тростник, также тростниковая флейта или свирель, довольно длинная деревянная дудка без клапанов. В русских поэтических переводах *Най-нама* фигурирует как «Песня флейты» (перевод В. Державина) и «Песнь свирели» (перевод Н. Греб-

нева). Разные названия одного и того же текста сыграли злую шутку с составителями приложения к переводу книги на русский язык [Читтик 1995] — два варианта перевода под названиями «Песня флейты» и «Песнь свирели» были опубликованы один в разделе «Из Маснави», другой — «Из Дивана».

4. О взаимодействии голосов рассказчика и *ная* см.: [Papan-Matin 2003, с. 248].

5. См. [Türkmen1992, с. 63–73]. Chapter IV, The first eighteen Verses of Rumi's Masnevi.

6. «Тайна моя не далека от моих стенаний, // но у слуха и зрения нет того света [чтобы осознать ее.]» (سرّ من از نالهء من دور نیست لیک چشم و گوش را آن نور نیست)

7. «Всякий, кто разлучился с тем, кто говорит на одном со мной языке, // Остался безъязыким, хоть и имеет сотню мелодий» (هر که او از هم زبانی شد جدا بی زبان شد گر چه دارد صد نوا)

8. «Если я соединюсь с губами своего задушевного друга, // Я, как *най*, расскажу о том, что достойно рассказа» (با لب دمساز خود گر جفتمی همچو نی من گفتنیها گفتمی); «задушевный друг» букв. «тот, чье дыхание гармонирует с твоим».

9. Имеются в виду металлические зеркала.

10. Наиболее значительные в идейном и художественном отношении («Туча, рассыпающая жемчуг», «Светильник монастыря», «Рецензия на “Аин-е Акбари”») представлены в переводах на русский язык в сборнике «Галиб. Избранное» [Галиб 1980]; два маснави из одиннадцати приурочены к празднованию 'Ида и написаны в согласии с требованиями придворного этикета.

11. Перевод на русский язык см.: [Галиб 1987, с. 157–159].

12. Что касается *Най-нама*, в нем лишь имплицитно подразумевается наличие собеседника — духовного руководителя, выслушивающего жалобы разлученного с ним послушника.

13. Говоря о маснави Галиба С. Ф. Махмуд замечает: «Маснави — это нарративная поэма, которая может служить для дидактических повествований, для обсуждения глубоких мистических проблем и даже для написания рецензий на книгу...» [Mahmood s/a, с. 344].

14. Более детально см.: [Russel, Khurshidul Islam 1969, сс. 66–70; Пригарина 1986, глава «Тюремная элегия»].

15. «Не требуется особых умственных усилий, — пишет Варис Кирмани, — чтобы понять и узнать конвенциональное отношение к мистицизму в исполнении Галиба. Его поэзии в таких случаях недостает свойственного ей уровня интеллектуальной высоты, и она снижается до банальных символов и бедных оборотов речи. Примером может служить его первое маснави «Лекарство для зрения» [Kirmani 1972, с. 76].

16. Знаменитый багдадский суфий, ум. в 945 г.

17. Знаменитый хорасанский суфий, ум. в 904 г.

18. Слово «дом» (خانه) как метафора сердца, места, в котором может поселиться Божество, включено в словарь суфийских терминов «Зеркало влюбленных» (میرات عشاق), опубликованного Е. Э. Бертельсом [Бертельс Е. Э. 1965 (2), с. 147], значение иллюстрируется следующим бейтом: «Иди и вымети дом сердца // Приготовь место и жилище для Возлюбленного» (برو تو خانه دل را فرو روب مهیا کن مقام و جای محبوب).

19. «Не бросай камень...», т. е. не разбивай кубка, не нарушай заведенного порядка, когда тайна любви остаётся неразглашенной.
20. Переключка с Маснави Руми, см.: [M1:1721–1730; M4:2979, 2984]. Ср. также Шабистари о выразимости божественного смысла в слове: «Хотя полное их подобие невозможно, // Будь стоек в его поисках» [Шабистари 1965, с. 85; Пригарина 1999, с. 95].
21. См. об этом статью «Галиб и „индийский стиль“» в наст. сборнике.
22. هر که این آتش ندارد نیست باد آتش است این بانگ نی و نیست باد
آتش عشق است کاندر نی فتاد جوشش عشقست کاندر می فتاد
23. مشک با سقا بود ای منتهی ور از خود چون شود پر یا تهی
(«Тренировка подобает водоносам в конце концов // Иначе как он будет полон собой или пуст от себя?!»)
24. Это газель с редифом *agaхи*, в первой строке которой упоминается *най*: «О най, как прекрасно, что ты осведомлен о тайнах» (ای نای بس خوش است کز اسرار آگاهی); а выражение «быть свободным от себя» встречается в бейте: «Стал пустым от себя и наполнился тайнами, // Потому что полон собой и осведомлен об отрицании» (مشک با سقا بود ای منتهی ور از خود چون شود پر یا تهی). Тема внутренней пустоты, уподобляемой пустоте *ная*, встречается в смысле цитированного хадиса у более поздних поэтов — Джами, Вахши Бафки, Муллы Мухсина, Файза Кашани, Саиба Табризи, Хазина (см. Doḡ 3 — از خود تهی).
25. С помощью Дорджа (Doḡ 3) можно отследить частоту употребления мотива «пустоты от себя» (*аз худ тухи*) у поэтов «индийского стиля»: Бедиля — 20 раз, у Саиба Табризи 9, а также у Ваиза Казвини, Вахши Бафки, Хазина, Ваиза Кашани. Это только те примеры, в которых говорится о полном отрицании собственного «я». Галиб, яркий последователь Бедиля, в употреблении этого мотива следует за ним.
26. См. статью «К вопросу о характере романтизма в восточных литературах XX в.» в наст. сборнике.
27. См. статью «Некоторые особенности образа «совершенного человека» у Икбала в свете мусульманской традиции» в наст. сборнике.

САДЫ ПЕРСИДСКОЙ ПОЭТИКИ

Насколько мне известно, в иранистике никому не приходило в голову распространить понятие «непревзойденности изложения» на тексты трактатов по поэтике. Речь идет о тех сочинениях, которые в русле классической арабо-мусульманской традиции излагают *'илм ал-бади'*, или «науку о новом, дивном поэтическом стиле» [Киктев 1987, с. 38] или о приемах украшения художественной речи [Чалисова 1985, с. 9]. Вряд ли вообще кто-нибудь заинтересовался в текстах данного жанра эстетическим началом или хотя бы захотел оценить их с позиций эстетических канонов, присущих средневековой культуре персоязычного региона.

И не удивительно. Трактаты по *'илм-ал-бади'* имеют нормативное и учебное назначение и направлены на овладение различными приемами «украшения» прозаической и поэтической речи и правильное их употребление, т. е. служат руководством по практической поэтике. Они являются собой перечень эвфонических и риторических приемов¹, служащих украшению речи. В перечень включены названия фигуры речи, описание ее устройства (модель), порой — рассуждения о ее достоинствах и недостатках и иллюстрации из прозы или поэзии.

До нас дошло считанное число авторитетных текстов по поэтике персидской литературы². Составляя единую традицию, они в большой мере повторяют друг друга. Авторы поэтик нередко упрекают своих предшественников в подражательстве и плагиате. Шамс-и Кайс, например, заявлял, что Ватват просто обокрал своего предшественника Радуяни, тогда как, по замечанию Н. Ю. Чалисовой, сам он не выпускал из рук труд Ватвата. В этой области иранские филологи были добросовестными продолжателями арабских, заложивших основные направления *'илм ал-бади'*, так что им трудно было претендовать и на особую самобытность. Да и на самом деле, практический уклон этого жанра не требует изысков и не влечет за собой откровений; автор трактата может обойтись без изложения эстетических концепций, с помощью которых духовные поиски эпохи, их создав-

шей, и нормируемая поэтиками художественная деятельность оказались бы сопряжены друг с другом. Такими эти трактаты воспринимаются в контексте культуры, такова их прагматика, заставляющая признавать правомерность подобного к ним отношения.

Но если тот или иной текст и не затрагивает высокие области духовности и не занимается проблемой Бытия, он тем не менее представляет высоко духовную культуру, служа ее «материальным» воплощением. И сумей мы взглянуть на него с этих позиций, он, возможно, раскроет какие-то новые грани традиции, явит закономерности, прежде считавшиеся ему несвойственными.

В данной статье мы хотели бы предложить гипотезу, в свете которой текст поэтики имеет гораздо более стройную архитеконику, чем это считалось до сих пор, и показать, что глубинным его структурам не чужды философско-эстетические представления своей эпохи, а значит, и ощущение Красоты Бытия и его Тайны. Ради этой цели мы обращаемся к русскому изданию трактата по *'илм ал-бади'* Ватвата — нам оно облегчит задачу изложения, а заинтересованному читателю позволит проверить правильность изложенных в статье соображений, даже если он не владеет персидским языком. Цель наших построений состоит в попытке реконструировать отношение средневекового автора к принципам классификации поэтических фигур, выявив основы этой классификации. Однако нас подстерегает опасность двоякого рода: приписать автору несвойственные ему взгляды, либо наоборот, не выйти за пределы авторского понимания, а следовательно, не иметь возможности увидеть предмет со стороны. Избежать того и другого позволит соединение внешней и внутренней точек зрения на предмет. Внутренней будем считать точку зрения автора поэтики и шире — авторефлексию культуры в данной области; внешней — позицию современных исследователей и современной науки (более подробно о таком подходе см. [Чалисова 1985, с. 13–14]).

Итак, перед нами текст XII в. — трактат по поэтике Рашид ад-Дина Ватвата *Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р* («Сады волшебства в тонкостях поэзии»). Благодаря изданию этого памятника литературы в переводе с комментариями и исследованием Н. Ю. Чалисовой (1985) мы получили первый перевод на русский (и на европейские языки) чрезвычайно ценного произведения. Можно сказать, что работа Н. Ю. Чалисовой, введя в научный оборот полный, прекрасно переведенный и исчерпывающе откомментированный текст ранней и авторитетной поэтики, открыла новую эпоху в представлении об этой неотъемлемой области персидской учености. В исследовании, предпосланном памятнику, она обозначила круг проблем,

связанных с интерпретацией текста, одна из которых будет темой данной статьи.

Трактат содержит сравнительно небольшое количество поэтических фигур, что удобно для анализа в избранном нами жанре статьи. Кроме того, это один из самых ранних из дошедших до нас текстов такого рода. По наблюдению многих исследователей (см., например, [Шукуров 1989] и указанную там литературу), XII век — время окончательного формирования основных эстетических и художественных принципов иранской культуры, становления ее новых жанров и форм, а также упрочения суфизма как основной религиозно-философской практики в духовной жизни региона.

Правда, по своему содержанию поэтика Ватвата никак не касается этих процессов, в ней скорее в духе традиции подводятся итоги предшествующего периода. Более того, Н. Ю. Чалисова отмечает «отсутствие у Ватвата интереса к суфийской поэзии, примеры из которой практически не встречаются в *Хада'ик ас-сихр*» [Чалисова 1985, с. 26]. Тем не менее, как мы увидим далее, будучи представителем определенного времени, текст этот на свой лад запечатлевает черты эпохи.

Здесь же отметим только существенную с точки зрения культурософии особенность: цель трактата заключена в объяснении того, как лучше воплотить в художественном, «украшенном» слове мысль поэта, следовательно, его характеризует установка на принципиальную выразимость смысла в слове. Таким образом, этот жанр оказывается противопоставленным тем, что имеют другую установку, а именно, на принципиальную невыразимость смысла в слове, на семантическую неопределенность текста, в наибольшей степени проявляющуюся в суфийской литературе³. Два типа текстов характеризуются разным отношением к основным логико-грамматическим понятиям: *лафз* (форма, слово) и *ма'на* (смысл), в равной мере существенным для обоих.

Для первого типа текстов характерно требование правильного оперирования *лафз* ради более точной и эффективной передачи *ма'на*, для второго — *ма'на* принципиально невыразимо в *лафз*.

Эти особенности отводят каждому из типов текста собственное место в культурном контексте своего времени. Это как бы внешняя точка зрения на предмет. Другая характеристика может быть дана на основании внутренней, авторской точки зрения, выраженной в заголовке трактата — «Сады волшебства в тонкостях поэзии». Слово «волшебство» здесь намекает отчасти на традиционное толкование поэзии как «дозволенного волшебства». Зато слово «сады» чрезвычайно многозначительно.

В последнее время появилось много работ о роли садовой символики в классической литературе и культуре иранцев (см., например, [Шукуров 1991; Meisami 1985] и указанную там литературу). Совершенно очевидно, что слово «сады» — не просто кокетливая виньетка в начале текста, а определенное культурологическое отождествление, которое мы постараемся уловить. «Через создаваемые (в физическом или духовном пространстве) сады, — пишет Дж. Мейсами, — человек выражает не только свою концепцию идеального состояния и стремление вновь обрести его, но также и ощущение связи с Природой, модель Космоса и собственного места в нем. Земной сад... отличается от природного пейзажа тем, что он — вымысел, созданный в соответствии с планом (факт, относящийся не только к литературным садам, но и к реальным)... Сам сад становится идеальным местом, если в нем соблюдаются принципы соразмерности составляющих его элементов» [Meisami 1985, с. 229–230, пер. Л. Ш. Ниязи].

Каковы же эти принципы? По описанию садов с точки зрения садово-парковой архитектуры, персидские сады относятся к регулярным и имеют строгий геометрический план. Сад ориентирован по четырем сторонам света: он пересекается четырьмя каналами, и поэтому ему присуща строгая четырехчастная структура, символизирующая космос и четыре реки жизни. Несмотря на геометрическую планировку, размещение растений в саду производит впечатление естественности их произрастания. В центре сада могли быть построены беседка, павильон или даже дворец (в зависимости от степени открытости архитектурных форм, обеспечивавших свободную циркуляцию воздуха и внутреннюю связь между интерьером и окружением). Некоторые растения имели символическое значение и в этом качестве размещались на его территории (см. [Laurie 1986, с. 27]).

На первый взгляд какого-либо отношения к реальному персидскому саду «Сады волшебства» Ватвата не имеют. Трактат производит впечатление «неорганизованного»: кроме названий поэтических фигур и их разновидностей в нем практически отсутствует иная рубрикация. Последовательность изложения автором никак не мотивируется, что отмечают и современные исследователи текста. С точки зрения (внешней) европейского читателя, чье представление об иерархии поэтических тропов сложилось на базе Аристотелевой поэтики и риторики, ни размещение фигур, ни самый их набор этой иерархии не отражают и кажутся достаточно бессистемными.

Анализируя эти особенности, Н. Ю. Чалисова отмечает, что «под понятие фигуры *бади* (*сан'ат*) подводятся довольно разнородные с точки зрения европейской поэтики явления» [Чалисова 1985, с. 36]. Последовательность

55 основных фигур, по мнению автора вступительной статьи, не позволяет, хотя бы имплицитно, произвести членение по уровню их описания или выделить вообще какой-нибудь принцип размещения их друг за другом так, а не иначе. В связи с этим одну из задач описания текста Н. Ю. Чалисова справедливо видит в осмыслении принципов внутренней организации текста поэтики. «Вообще на первый взгляд расположение фигур в трактате представляется довольно хаотичным, — пишет исследователь. — Однако более детальное рассмотрение показывает, что определенный композиционный порядок можно проследить. Уже тот факт, что каждый автор по-своему располагает фигуры⁴ (см. [Мусульманкулов 1989, с. 204–227]), свидетельствует о внимании, уделявшемся теоретиками композиции трактатов» [Чалисова 1985, с. 41].

Исходя из того что «порядок расположения глав не случаен»⁵, Н. Ю. Чалисова делит весь текст на основные однородные группы и выделяет ядро (*асл*) в группе однородных фигур, характеризующееся какой-то упорядоченностью, и отдельные «второстепенные, периферийные для данной группы» фигуры, которые могут быть «разбросаны по трактату» [Там же]. Кроме того, наряду с этим «рациональным принципом» выделяются: «а) принцип авторитета предшествующей традиции... более важные и древние приемы сдвигаются к началу трактата, а менее важные, новые отодвигаются к его концу; б) принцип аналогии, в том числе формальной: рядом располагаются фигуры, которые каким-то образом связаны ассоциативно, в частности подобием названий...» [Чалисова 1985, с. 41–42].

Помимо этой формы организации автор выделяет пять сравнительно упорядоченных групп приемов, «промежутки между которыми заполняют расположенные более или менее случайно периферийные фигуры разных групп или фигуры, которые существуют в ХС (*Хадаик ас-сихр*. — Н. П.) изолированно» [Чалисова 1985, с. 43]. При этом оказывается, что смысловые (*ма'нави*) по более поздней классификации тропы, в особенности такие, как антитеза (*мутададд*), метафора (*исти'ара*), сравнение (*ташбих*) и гиперболы (*играк фи-с-сифа*), разбросаны максимально (их порядковые номера соответственно 8, 11, 22, 46). Все эти, а также другие указанные во вступительной статье случаи говорят довольно определенно о том, что отыскание мотивированной композиционной связи между различными фигурами и группами фигур как некой внешней формы организации трактата наталкивается на самые неожиданные препятствия, такие, как «случайность» положения, «разбросанность» или «изолированность» фигур. С точки зрения европейского наблюдателя (а она, напомним, — внешняя), кажется, что было бы логичнее группировать фигуры в другом порядке.

Более органичной для осмысления композиции текста выглядит попытка подойти к пониманию материала поэтики Ватвата с точки зрения внутренней, т. е. с позиций учения арабских грамматистов о единстве *лафз* и *ма'на*, формы и смысла, или — в расширительном значении — внешней формы и семантики части слова, слова или высказывания в речи (*калам*), а также о взгляде на поэзию «как на высшую ступень упорядоченности речи» [Чалисова 1985, с. 44].

В этой связи поэтическая речь рассматривается в двух аспектах: словесно-формальном и образно-смысловом. По мнению автора рассматриваемого исследования, Ватват в своем трактате уделяет внимание преимущественно фигурам словесно-формального плана. «Теоретическое описание строится на выделении элементов языковых форм, в которых может проявиться подобие или же, напротив, различие». Тексты объяснений фигур помогают вычлениить эти элементы. Слова могут различаться только по значению, полностью совпадая по форме, т. е. быть омонимами [Чалисова 1985, с. 45]. Кроме того, подобие слов может быть рассмотрено как «полное совпадение двух слов как по форме, так и по значению, т. е. фактически повтора одного и того же слова... полного несовпадения слов и по форме и по значению» (последнее в трактате, по мнению Н. Ю. Чалисовой, не рассматривается⁶). Исходя из объяснения моделей поэтических фигур, построенных либо на подобии, либо на различии слов (фигуры 1–10 за исключением фигуры 8), автор предисловия выделяет в них два ряда: «Фигуры первого ряда объясняются через соотнесение с полюсом тождества, за счет перечисления элементов различия в подобных формах, фигуры второго ряда, наоборот, строятся на установлении элементов сходства» [Чалисова 1985, с. 46].

Главы или «словарные статьи» трактата состоят из дефиниции и характеристики фигур, даваемых автором. Поэтому путь реконструкции взаимосвязи и принципов расположения фигур на базе объяснительных текстов представляется нам весьма продуктивным, и именно этим путем мы хотели бы следовать дальше.

Особенность композиции рассматриваемой поэтики Ватвата, равно как и других, созданных до XV–XVI вв., заключается в том, что в них без всякой видимой системы располагаются подряд ритмические, графические, смысловые, композиционные и другие фигуры. Соположить существующую в тексте субординацию, отмеченную Н. Ю. Чалисовой, с аристотелевской практически не удастся. К тому же принципы образования поэтических фигур в разных традициях могут не совпасть, да и то, что считается украшением речи в одной традиции, может и не быть таковым в другой. Проблема эта заслуживает отдельного изучения, поскольку уста-

новление генезиса тропов может вызвать дополнительные уточнения в коннотациях [Садур 1985, с. 21; Гринцер 1983, с. 26].

Вот почему представляется разумным искать ответы на поставленные вопросы прежде всего во внутренней точке зрения — в определениях принципов и правил организации поэтической речи.

Коль скоро поэтики рассматриваемого типа имеют собственное назначение в системе литературных текстов, фиксируя сложившуюся практику и служа определенным эталоном для правильного построения и украшения художественной речи, естественно предположить, что сам Ватват в пояснительных текстах воспроизводит основные традиционные модели этих способов и принципов организации.

Как представитель средневековой мусульманской учености с ее страстью к разрядам и градациям, автор просто не может не быть классификатором, а следовательно, не иметь, хотя бы в подсознании, строгой, логически непротиворечивой основы для своих построений!

Да и слово «сады» в заглавии — в «сильном месте» текста (Г.О. Винокур) наводит на мысль об особой «ухоженности» текста, сравнимой с любовно распланированными садами мусульманской парковой архитектуры, нашедшими отражение в миниатюрной живописи, поэзии и прозе. С точки зрения семантики культуры, это должно подтвердить правомерность принимаемых поисков организации (см. [Subtelny 2002]).

Как уже говорилось, *'илм ал-бади'* зиждется на учении о языке, на логико-грамматических представлениях о соотношении элементов (*лафз* — *ма'на*). Понятия эти в поэтике Ватвата применяются ограничительно — к элементам речи или отдельного слова, к слову и расширительно — к единицам большим, чем слово [Чалисова 1985, с. 45]. Не удивительно было бы, если бы эти логико-грамматические представления оказались центральным моделирующим принципом.

Если это допущение верно для текстов данного типа (его общекультурологическую значимость мы уже отмечали), то в первую очередь его следует проверить на самом «посадочном материале» нашего «сада».

В описаниях фигур имплицитно выделяются четыре уровня рассмотрения: элементы речи и слова, слово, бейт и произведение в целом. К каждому из этих уровней также применимы (и применяются автором) понятия *лафз* (Л) и *ма'на* (М) — форма и содержание.

У самих Л и М есть четыре степени свободы: на всех указанных уровнях теоретически они могут быть реализованы следующим образом.

1. Или элементы Л (Лэ), или элементы М (Мэ).
2. Л и М как единство (ЛМ).

3. Л и М как сочетание (Л+М).

4. Л и М как автономия (Л, М).

Л и М как понятия формы и содержания могут быть детализированы таким образом.

1. План выражения: 1.1 внешняя форма; 1.2 внутренняя форма (зависит от уровня описания).

2. План содержания.

Рассмотрим на материале трактата возможности их сочетания. Каждая фигура строится на соположении двух или более элементов: Л1э, Л2э... слов: ЛМ1с, ЛМ2с... бейтов: ЛМ1б, ЛМ2б и т. д.

I. На уровне элементов речи и элементов слова теоретически могут быть задействованы: элементы внешней формы слова, элементы внутренней формы слова, элементы значения слова. Практически на основании описания фигур выделяются следующие элементы: ритм; буква равн; графическая форма букв; элементы огласовки; буквенные; фонетические; морфологические элементы.

Рассмотрим случай соположения элементов двух слов Л1э, Л2э. Может быть установлено:

1) полное совпадение элементов: Л1э = Л2э;

2) частичное их совпадение: Л1э ≈ Л2э;

3) противопоставление: Л1э < — > Л2э;

4) частичное расхождение: Л1э ≠ Л2э⁷.

Противопоставление (3) может быть как позиционным — противопоставление элементов, расположенных в конце и начале, — так и инверсионным, например, зеркальное расположение элементов в слове. Частичное расхождение (4) не сводится к частичному совпадению (2) и выделяется в отдельную группу на основании описания модели (например, расхождение в части графических (*граф*) элементов двух слов при совпадении фонетической (*фон*) части элементов, например, Л1э граф ≠ Л2э граф, тогда как Л1э фон = Л2э фон).

II. На уровне слова могут быть актуализированы:

1) форма слова: Лс;

2) номинация слова: Мс;

3) слово как единство формы и значения (форма/смысл): ЛсМс;

4) слово как сочетание формы и значения (форма+смысл): Лс+Мс;

5) слово как автономия формы и значения (форма — смысл): Лс, Мс.

На уровне слова возможны логические операции как между элементами формы и элементами смысла двух слов, так и между двумя словами.

Рассмотрим случай, когда слово задействовано как сочетание формы и значения (форма+смысл) (4). Сочетаний формы и значения двух слов может быть четыре:

№	Форма — содержание	модель	значение
I	$L1c = L2c$ $M1c = M2c$	$LM1c = LM2c$	повтор слова (отождествление)
II.	$L1c \neq L2c$ $M1c \approx M2c$	$LM1c \approx LM2c$	синонимия (уподобление)
III.	$L1c = L2c$ $M1c \neq M2c$	$L_{1,2c}$ $M1c$ $M2c$	омонимия (расподобление)
IV	$L1c \neq L2c$ $M1c \neq M2c$	$LM1c \leftrightarrow LM2c$	антонимия (противопоставление)

Как мы увидим, данные четыре модели являются универсальными и соответствуют четырем логическим операциям, единым для фигур всех уровней. В обобщенном виде они предстают как отождествление, уподобление, расподобление, противопоставление. (Исключение составляют некоторые фигуры, в основе которых лежит не оперативный прием, а соблюдение чисто эстетических требований, в частности композиционных, которые в данном трактате также понимаются эстетически, но их место в трактате особое, о чем речь пойдет ниже.)

III. На уровне бейта все те же самые операции применимы к Л и М бейта — Лб и Мб. Их взаимодействие характеризует бейт как единство (ЛМб); бейт как сочетание плана содержания и плана выражения (Лб + Мб) и автономию плана выражения и плана содержания бейта (Лб, Мб). План выражения имеет внешнюю и внутреннюю формы. Возможно также использование элементов внешней и внутренней формы бейта и элементов плана содержания бейта. К последним могут относиться слова и словосочетания, а также отдельные строки (мисра) бейта. Один бейт может иметь две формы, например фонетические — (1) Лб и (2) Лб, и два или несколько значений (мотив бейта), как подряд, так и одновременно (1) Мб и (2) Мб.

IV. На уровне произведения действуют те же закономерности, и теоретически можно ожидать появления фигур речи, относящихся к произведению как целому (ЛМп), произведению как сочетанию Л и М (Лп + Мп) и произведе-

дению как автономии Л и М (Лп, Мп). Кроме того, могут быть отдельно рассмотрены план содержания произведения (Мп), план выражения (Лп) и их элементы. План выражения имеет внешнюю форму и внутреннюю форму.

Здесь хочется вспомнить, как Ибн Кутайба в «Книге поэзии и поэтов», написанной между 850 и 870 гг., использовал понятия *лафз* и *ма'на* при классификации поэтических текстов в целом. По Ибн Кутайбе, поэтические тексты бывают четырех видов: «1) с хорошим *лафзом* и хорошим *ма'на*; 2) с хорошим *лафзом* и плохим *ма'на*; 3) с плохим *лафзом* и хорошим *ма'на*; 4) с плохим *лафзом* и плохим *ма'на*» [Куделин 1983, с. 59].

Теперь попробуем соотнести предложенную выше схему с ее реализацией в конкретных фигурах для того чтобы получить реальное представление о ранжировании материала в «Садах волшебства». Хотелось бы узнать, соответствует ли переход от уровня к уровню реальному движению композиции от фигуры более простой к фигуре более сложной, и если это так, то каким образом происходит наращивание сложности в понимании автора трактата. В поисках порядка, а значит, организации (и красоты) зададимся вопросом, совпадают ли наши представления о красоте и порядке с теми, что существуют в рассматриваемой культуре. И здесь нам опять должна помочь аналогия с персидским садовым искусством. Ведь персидский сад сочетает четырехчленную структуру с естественным (хотя и тщательно продуманным) размещением растительности. Не может ли оказаться, что в тексте трактата не нужно искать тот строгий порядок размещения фигур, который необходим для учебного и научного текста с нашей, внешней, точки зрения на предмет. Во всяком случае, мы уже сейчас можем говорить по крайней мере о трех четырехчленных структурах на его площади — четыре уровня, на которых «размещены» элементы речи и элементы слова [1], слово [2], бейт [3] и произведение [4]; четыре горизонтальные членения — выявленные нами модели фигур, которые организуют горизонтальный план «Сада», и четыре класса логико-грамматических структур, основанных на развитии каждой модели и членящих весь текст поэтики по вертикали (напоминая деревья, которыми засажены террасы сада на разной высоте).

Теперь же обойдем «Сады» с начала и до конца. Вслед за Н. Ю. Чалисовой рассмотрим первую группу фигур (увеличив эту группу на одну фигуру), с 1 по 11, содержащих «различные виды „формального“ подобия слов и словесного параллелизма» [Чалисова 1985, с. 42]. Напомним, что из этой группы ранее выпала фигура 8 *мутададд* (антитеза) и в нее не попала фигура 11 — *исти'ара* (метафора), ибо их нахождение в группе, трактуемой как эвфоническая, действительно объяснить невозможно. Н. Ю. Чалисова объясняла подобное размещение фигур принципом авторитета [там же].

Однако если брать эту группу в целом, то можно заметить, что исходный уровень описания этих фигур — элементы формы речи и элементы формы слова [1] и элементы слова [2]. Несмотря на то что ряд фигур имеет позиционный характер, т. е. трактует размещение слов в бейте (например, фигура *радд ал-аджуз*) или ритмических конструкций в произведении, букв в рифме или редифе, — описание фигур и их понимание связаны либо с Лэ, либо с Лс и Мс. В обобщенном виде они распределяются по указанным четырем классам таким образом (характеристика дана в терминах, соответствующих уровню описания):

I. Полное совпадение элементов формы (отождествление): 1 [*тарси*]; 3 [*таджнис*]; 5 [*асджа*]; 5.1 [*мутавази*]; 9.2 [*ин'ат*].

II. Частичное совпадение элементов формы (уподобление): 3.6 [*таджнис-и мутарраф*]; 4 [*иштикак*]; 7.5 [*радд ал-аджуз*]; 10 [*тадмин ал-муздавидж*].

III. Расхождение элементов формы (расподобление): 3.1 [*таджнис-и тамм*]; 3.2 [*таджнис-и накис*]; 3.4.1 [*таджнис/ каламбур*]; 3.4.2 [*таджнис-и мафрук*]; 3.7 [*таджнис-и хатти*]; 5.2 [*садж-и мутарраф*]; 5.3 [*саджи мутавазин*]; 7.2 [*радд ал-аджуз 2*]; 7.4 [*радд ал-аджуз 4*]; 7.6 [*радд ал-аджуз 6*].

IV. Инверсия, противопоставление элементов формы (противопоставление): 3.3 [*таджнис-и зайид*]; 6.1 [*маклубат-и ба'д*]; 6.2 [*маклубат-и кулл*]; 6.3 [*маклубат-и муджаннах*]; 8 [*мутаддад*].

Появление семантики (Мс) передвигает фигуру на уровень слова, и на этом уровне терминология описания изменяется:

I. Повтор слова (отождествление): 7.1 [*радд ал-аджуз 1*]; 7.3 [*радд ал-аджуз 3*].

II. Однородность, синонимия (уподобление): 7.5 [*радд ал-аджуз 5*]; 10 [*тадмин ал-муздавидж*]; 11 [*исти'ара*].

III. Омонимия (расподобление): 3.1; 3.4.1; 7.2 [*радд ал-аджуз 2*]; 7.4 [*радд ал-аджуз 4*]; 7.6 [*радд ал-аджуз 6*].

IV. Антонимия (противопоставление): 8 [*мутаддад*].

Естественным образом некоторые фигуры оказываются одновременно принадлежащими к обоим уровням — это объясняется трактовкой их, имеющейся в описании. Но наличие элемента Мс становится бесспорной семантической границей уровня, тем переключателем (шифтером, по терминологии Р. Якобсона), который осуществляет в данной группе сдвиг с уровня на уровень.

В тексте данного трактата из четырех групп фигур, выделенных по четырем моделям на уровне слова, к случаям синонимии можно отнести только иллюстрации к фигуре 10. Зато можно наблюдать случаи искусственной синонимии (хотя основные примеры последней в трактате расположены намного дальше) или омонимии (7.6), возникающие в фигурах,

модель которых построена либо на использовании однородности, либо на искусственном сроднении слов, либо на противопоставлении по форме и значению.

В пользу того, что подобная трактовка моделирования фигур не противоречит и внутренней точке зрения традиции, свидетельствует более поздний, чем Ватват, текст поэтики Шамс-и Кайса, который в описании полного *таджниса* (фигура 3.1) подчеркнул наличие двух слов, «совпадающих по словесной форме (*лафз*) и различных по смыслу (*ма'на*)» [Чалисова 1985, с. 176], т. е. приоткрыл тот механизм создания фигур, работу которого мы здесь последовательно реконструируем.

Важно, что при достаточной универсальности выявленной схемы не все ее ячейки у Ватвата заполняются равномерно, тем самым оставляя простор для последующих филологов, классифицирующих поэтические фигуры.

Для понимания порядка фигур (или объяснения присущего трактату беспорядка в их расположении) важно то, что внутренняя субординация между горизонтальными классами отсутствует, таким образом, размещение фигур по горизонтали в порядке их моделей (I–IV) может не отражать последовательности их расположения в трактате по отношению друг к другу. Положение в вертикальных рубриках по классам отражает усложнение моделей.

Если продолжить аналогию с садом, можно было бы сравнить четыре класса фигур, построенных по четырем моделям, с четырьмя частями сада, ориентированными по четырем странам света, с растениями, соответствующими этой ориентации.

При такой интерпретации порядка вопрос о месте фигуры 8 — антитезы — даже не возникает, поскольку она появляется в трактате на уровне слова среди других фигур этого уровня и трактуется слово как сочетание *лафз* и *ма'на*. Осталось только «пристроить» метафору (фигура 11). Определение ее модели, согласно описанию ее структуры, выглядит следующим образом: $L1c = L2c$, $M1c \approx M2c$, поэтому $LM1c \approx LM2c$, что позволяет отнести ее в класс уподобления. Этому способствует то обстоятельство, что у Ватвата в дефиниции и примерах, иллюстрирующих правило, *исти'ара* (метафора) рассматривается в границах слова. (Об этой особенности текста Ватвата см. более подробно [Чалисова 1985, с. 184–185].) *Исти'ара*, таким образом, естественно входит в группу фигур, описанных на уровне слова, и при этом не менее логично оказывается границей этой группы, ибо следующая за ней группа фигур относится к уровню бейта. Метафора же открывает особый по значимости метод оперирования *Л* и *М*, основанный на признании их автономности.

И здесь также следует сослаться на внутреннюю точку зрения. Дело в том, что осознание автономии *Л* и *М* слова в метафоре знаменовало раз-

рушение представления о тождестве «вещи» и «имени вещи», и, как показывает М. С. Киктев, учение об использовании «имени одной вещи для называния другой» было великим открытием арабских поэтов и филологов VIII–IX вв. [Киктев 1987, с. 39].

Представляется уместным остановиться на таком понятии, как ранг фигуры, для разговора о котором *исти'ара* дает богатый материал. Впервые упоминание ранга в трактате появляется в дефиниции фигуры 2: «Как ни достойна фигура *тарси'*, когда на помощь ей приходят другие средства, такие, как *таджнис* и прочие, она становится еще выше рангом (*боландтар*)» [Чалисова 1985, с. 87, 229]. Это свидетельствует о наличии в сознании классификатора (в системе его ценностей) представления о цензе или ранге фигур. По какому принципу образуется ценз в трактате, не объясняется, поэтому нам придется самостоятельно определять меру «высоты» той или иной фигуры.

До *исти'ары* (фигура 11) шло как бы плавное повышение уровня от элементов речи и слова к слову как целому. Слово как графическое и фонетическое целое появляется впервые в фигуре полный таджнис (3.1). При этом вплоть до фигуры 10 включительно результаты всех операций сохраняют декоративный, т. е. украшательский, а не образный характер. Лишь *исти'ара* знаменует появление образности в языке поэзии, несомненно более высокого, чем до тех пор, металогического стиля⁸.

Разрыв Л и М, обретение ими автономии в данном случае являются механизмом повышения ранга фигуры.

Итак, какие именно изменения происходят в этой пограничной ситуации? В метафоре Лс и Мс обретают самостоятельную ценность, к тому же их автономия олицетворяет новый принцип актуализации каждого из элементов при построении фигур в дальнейшем. Происходит своего рода семантический сдвиг от автологического к металогическому стилю, от декоративности к образности. Семантически слово уже не равно самому себе, а приобретает характер тропа. Метафорой завершается ряд фигур, обыгрывающих слово как таковое, и в дальнейшем, как мы увидим, слова в трактате рассматриваются в контексте бейта как элементы его лексики, семантики, образности.

Этот переход маркируется группой *хуснов* — в буквальном смысле — «красот». С внешней точки зрения заметно двойное композиционное значение этой группы в трактате. Выступая как целое в отношении Л бейта и М бейта, хусны одновременно относятся к архитектонике поэтического произведения — в плане внутренней формы и содержания. Поскольку единственный вид поэтического произведения, о котором идет речь в трактате, — *касыда*, хусны структурируют ее внутреннюю форму: зачин (*хусн ал-матла*) — фигу-

ра 12, переход от описательной к панегирической части (*хусн ат-тахаллус*) — фигура 13, завершающий бейт (*хусн ал-макта*) — фигура 14 и, наконец, изъявление просьбы — центральный момент традиционной касыды (*хусн ат-талаб*) — фигура 15.

Примеры двойственности фигуры относительно уровня мы уже отмечали на примере полного *таджниса* (3. 1). То же можно сказать и о фигуре *радд ал-аджуз*, которая относится к позиции слова в бейте (внутренняя форма бейта), но по своей семантике ориентирована на модель слова.

Группа хуснов не подлежит распределению по классам I–IV. По аналогии с садом это скорее каналы, отделяющие элементы слова и речи и слово от бейта и произведения.

Следующую группу фигур — 16–21 — объединяет появившееся в их описании осознание той двуплановости смысла, которую М. С. Киктев возводит к метафоре. Кроме того, вводится условие, которое мы определяем как суггестию. Так, в фигуре 16 предметы... «напоминают друг о друге», в фигуре 18 поэт строит восхваление так, что слушатель полагает, будто он стремится упрекнуть, в фигуре 20 поэт завершает мотив, а потом возвращается к нему, напоминая о нем прямо или косвенно, и, наконец, само название фигуры 21 (*ихам*) обозначает «заставить задуматься». Определение этой фигуры следующее: «Он (прием. — Н. П.) заключается в том, что дабир или поэт использует в прозе или стихах слова, имеющие два значения, одно из которых обычное, а другое — редкое. Когда эти слова достигают слушающего, мысли его тотчас обращаются к привычным значениям, тогда как в виду имеются как раз редкие значения» [Ватват 1985, с. 127]. В фигурах 17 и 18 подчеркивается двуплановость восхваления и двойной смысл восхваления и порицания.

Другими словами, начиная с фигуры 16 требуется определенная встречная деятельность читателя, который должен высказать некое предположение о характере данного приема. Это, кстати, один из тех моментов, которые крайне затрудняют практическое освоение поэтики не носителями данной культуры. В большинстве случаев читатель «со стороны» и не заметит наличия фигуры, заключающейся в том, что «поэт объединяет в бейте однородные предметы,... такие, как луна и солнце, стрела и лук», или в том, что «в одном восхвалении раскрывается и другое похвальное качество», и уж никак не сможет сообразить, что при этом от него требуется что-то вспомнить, угадать и что нужно вообще напрягать мысль!⁹

Что говорить о значительном количестве фигур, построенных на различного рода сроднениях, в частности, употреблении однокоренных слов, которое вряд ли будет восприниматься как достоинство в том же евро-

пейском тексте¹⁰. И ведь эти правила действуют в персидской поэзии и в наши дни, если поэт не модернист, а классицист, как Икбал, например. Но и в модернистской поэзии — в иранском «новом стихе» (*ше'р-е ноу*) сохраняются в латентном виде и получают своеобразное развитие многие принципы, о которых здесь шла речь.

Органичность подобного моделирования и осмысления фигур в нормативной поэтике несомненна. Это видно как раз на примере фигуры 16 *мураат ан-назир* (букв. «соблюдение соответствия», другое название фигуры — *танасуб* или *мутанасиб*).

У Ватвата она описана довольно лаконично, хотя он как практикующий поэт подчеркивает ее эстетическую значимость: «Эти бейты (содержащие данную фигуру. — Н. П.) покинули пределы примечательного и вступили в область неподражаемого» [Чалисова 1985, с. 123]. Но в поэтической практике на протяжении следующих веков эта фигура, вернее, ее модель, развивается в важный стилистический принцип, характеризуемый таким отбором изобразительных средств, благодаря которому происходит стилистическое «выравнивание» текста. Он приобретает особое значение в «индийском стиле». В бейте, как отмечают теоретики этого стиля, фигура образует формальное словесное соответствие (*мунасибат-е лафзи*).

Отмечая в названной группе фигур появление нового свойства — суггестивности (представленного внутренней точкой зрения при описании), мы можем говорить и о более высоком ранге этих фигур с точки зрения внешней. Здесь уместно определить, что же такое ранг с точки зрения внешней. Думается, что это степень сложности тех умственных операций (указания на них даются с внутренней точки зрения), которые требуются для реконструкции модели фигуры. В этом смысле ихамные фигуры оказываются сложнее, чем метафора (*исти'ара*). В самом деле, для того чтобы родилась *исти'ара*, достаточно позаимствовать имя, предназначенное для одной вещи, и передать его другой [Ватват 1985, с. 184], тогда как для построения фигуры *ихам* необходимо сперва как следует «задуматься» и самостоятельно сконструировать ту модель двойственности, двуплановости одного и того же явления и слова, которая в *исти'аре* возникает как бы сама собой¹¹.

Подчеркнем еще раз, что наши суждения о ранге имеют внешний характер; это лишь гипотеза, объясняющая последовательность расположения фигур в трактате от более простой модели к более сложной, причем степень сложности мотивируется тем, как сам автор трактата интерпретирует данную модель.

В этом же смысле следующая группа фигур — 22.1–7 — *ташбихат* (т. е. сравнения) оказывается более высокой по рангу, чем предыдущая; мо-

дель сравнения требует больше умственных усилий и логических операций для понимания и построения, чем того требовали предыдущие фигуры. Это допущение не так-то просто принять, если исходить из школьных воспоминаний о принадлежности сравнения к простейшим тропам¹².

Сложность модели сравнения прежде всего отражается в авторских дефинициях, осмысляющих двуплановую структуру сравнения: что-либо уподобляется чему-либо по одному из его признаков (предмет сравнения и образ сравнения), причем правильность модели поверяется «обратной теоремой»: «Лучше и достойнее то сравнение, которое можно перевернуть и, уподобив образ сравнения (*мушаббах бихи*) предмету сравнения (*мушаббах*), сохранить ясность речи и верность смысла» [Ватват 1985, с. 130].

В семи разновидностях сравнения выделяются: абсолютное, с условием, с намеком, уравненное, обратное, скрытое, с предпочтением. Эти градации свидетельствуют об утонченности в разработке темы, о суггестивности моделей (условие, намек, скрытость), усиленной в определениях и описаниях каждой модели. Так, последняя из них описывается следующим образом: «...поэт сравнивает что-то с чем-то, а затем возвращается к этому и предмет сравнения ставит выше образа сравнения и отдает ему предпочтение» [Ватват 1985, с. 136].

Уровень описания группы *ташбихат* можно понять как автономию плана содержания и плана выражения элементов внутренней формы бейта. Здесь также выделяются повтор, частичное совпадение, омонимия и антонимия модели. Однако понятия Л и М соотносятся в данном случае с предметом сравнения, образом сравнения, средствами сравнения и признаком сравнения.

Следующую за сравнением группу фигур 23–31 объединяет сохранение принципа суггестивности. Фигуры 23, 24 построены на сроднении некоторых классов лексики. В фигуре 24 впервые в трактате появляются синонимы естественного языка (ср. фигуру 10, о которой говорилось выше), но в этой и предыдущей фигурах правила их построения предусматривают возможность искусственной синонимии, а также антонимии (фигура 23; см. [Чалисова 1985, с. 136, пример 340])¹³.

Группу фигур 25, 27, 28, 31 объединяет также ситуация появления нескольких М в одном бейте (речь идет уже о М как о замысле или мотиве бейта, см. [Куделин 1983]). Они могут воплощаться и в небольших отрезках речи, и в законченных синтагмах — пословицах или прямой речи.

Фигуры 26, 29 — чтение двумя размерами одного бейта (фигура 26) — относятся и к внешней форме бейта и к сочетанию внешней формы бейта и внутренней формы произведения — двойной сквозной рифме (фигура 29).

Таким образом, если фигуры 23, 24 тяготеют к уровню семантики слова, то уровень следующих — автономия Мб, Лб, причем последняя распространяется и на произведение в целом.

В данном случае вопрос о ранге фигур может увязываться с экстенсивностью описания, при котором в действие включаются все более крупные парадигмы: словосочетания, вводное предложение, пословица, прямая речь, с одной стороны, и внешняя форма бейта наряду с внутренней формой произведения — с другой.

Один из наиболее интересных вопросов, которые перед нами ставит текст Ватвата, — высокое, в нашей градации, положение фигур, обыгрывающих «особенности арабской графики или относящихся только к письменной форме текста» [Чалисова 1985, с. 40]. Речь идет о группе фигур 32–41. Сюда же входят фигуры, построенные на «возможностях графики» [там же]. С точки зрения уровня их образования это разные виды автономии формы бейта — автономия графическая, автономия элементов внутренней формы бейта; внешней формы бейта и т. д. Так что их нахождение здесь логично.

Но сохраняют ли эти фигуры уже набранный предыдущими уровень суггестии, ведь именно это в конечном счете может оправдать их высокое положение? Да и правомерен ли такой вопрос по отношению к, казалось бы, чисто формальным фигурам?

Можно положительно ответить на этот вопрос, причем отметив два следующих аспекта. Прежде всего, в пользу высокого положения фигур говорит высокая степень их энигматичности. Действительно, *мувашиах* (фигура 32), например, реализуется, если выбрать из бейта слова, написанные чернилами другого цвета, чем остальные, изменить в некоторых словах огласовки и точки (т. е. меняется звучание и значение слов) или в *мурабба* (фигура 33) надо прочесть один столбец сверху вниз, а другой — снизу вверх, после чего возникнет новое значение текста. Новое формальное качество текста появляется, если изменить язык изложения (часть бейтов или строк пишется по-персидски, часть по-арабски и т. д.). Завершается этот раздел группой загадок, анаграмм и зашифровок.

Но есть в этой группе и некоторые фигуры чисто буквенные. Например, весь текст пишется буквами без точек или буквами, имеющими диакритические точки, только буквами, не соединяющимися при письме, или только буквами, соединенными либо по две, либо по три, или словами, составленными целиком из соединяющихся между собой букв. Говоря об этом втором плане буквенных фигур, хотелось бы вспомнить об особой роли арабской графики в мусульманской культуре. О сакральном характере этого явления

культуры существует большая научная литература (сошлемся здесь на книгу Ш. М. Шукурова, в которой рассматривается эта проблема в контексте иранской культуры, (см. [Шукуров 1989 и указ. там литературу]). Нас же сейчас интересует только проблема суггестии как одной из существенных характеристик ирано-мусульманской культуры XII в. Мы уже говорили о значении суфизма в культуре этого периода, но также отмечали и то, что текст трактата находится за пределами «моды» на суфизм. Вполне естественно, что в культуре одновременно сосуществуют тексты, не имеющие в своей основе суфийских моделей, и тексты суфийские.

Если под текстами культуры понимать объекты, составляющие контекст ирано-мусульманской культуры, то в первый разряд попадают алфавит, грамматика, зеркала, поэтики, словари и др. Их особенностью является их функциональность, а определенность их содержания не предполагает иного толкования и применения, чем то, которое вытекает из их функций.

Вторая группа включает все, что так или иначе связано с учением, обычаями и правилами поведения суфиев: произведения поэтов-суфиев, язык суфиев, словари технической терминологии суфиев — *истилахат аш-шуара*, трактаты по суфизму, наконец, объекты, с которыми имеет дело суфий и которые приобретают сакральное значение: молитвенный коврик, одеяние из грубой шерсти — *хирка*, войлочный колпак — *кулах*, места уединения — *завия*, *ханака*, *даргах* и т. п. Семантика этих «текстов» отличается принципиальной неопределенностью, смысл их с трудом выразим в слове, а само их существование символично и индуцирует символизм во всем, с чем они соприкасаются. Так, вещи суфия символизируют состояние его души и степень продвинутости на Пути, а каждая малость свидетельствует о глубинных тайнах Бытия. И, конечно, эта символизация не обошла арабский алфавит — одну из наиболее эстетичных и эстетизируемых составляющих арабо-мусульманских представлений о гармонии и красоте Бытия.

Примеров символизации арабского алфавита на протяжении многих веков развития культуры предостаточно. Трактовки его могут в корне противоречить друг другу, но в целом в этом процессе обыгрываются характерные черты алфавита, в частности, наличие или отсутствие диакритических точек. Так, в одном из средневековых трактатов описывается семь сущностных характеристик «божества или мира, которыми являются жизнь, знание, воля, мощь, слух, зрение, речь», и семь противоположных качеств, как то: «смертность, незнание, отсутствие воли, слабость, глухота, слепота, немота...» Символически эти характеристики связываются с буквами, отмеченными или не отмеченными диакритическими точками [Фролова 1989, с. 22]. Таких примеров очень много. В. Ф. Минорский [Минор-

ский 1911]), приводя фотографию знамени мистической секты Али-илахи в Иране, обращает внимание читателя на преувеличенно большую точку под буквой *ба* в басмале (формула «Во имя Аллаха милостивого и милосердного») и приводит объяснение членов секты, которое сводится к тому, что Коран — это басмала, а *ба* — первая буква и начало формулы, и в ней — весь Коран, а точка под *ба* — самая суть буквы и содержит в себе весь ислам! В газели Джами буква *дал*, не имеющая точки, завидует родинке у ротика возлюбленной, ибо, имея она эту точку, она стала бы буквой *зал*. Абу-л-Файз Файзи Файйази, автор комментария на Коран «Блеск вдохновения» (*Савати' ал-илхам*), создал свой труд, не применив ни одной буквы с точками, а в ответ на упрек в том, что это *бидаат* — порицаемое новшество, возразил, что в формуле калимы *ла илаха илла-ллах* вообще нет ни одной точки, тогда как эти слова включают всю мусульманскую веру.

Несмотря на то что в тексте поэтики Ватвата отсутствуют какие-либо намеки на мистическую трактовку буквенных фигур, не кажется невероятным, что их включенность в трактат и их весьма высокое положение в нем могут быть связаны с особой позицией графики в культуре.

Чисто графическая, не отягощенная семантически форма некоторых фигур, которые также лишь с натяжкой поддаются размещению на четырех «территориях Садов», рождает еще одну ассоциацию с образом сада: с той архитектурной формой — павильоном или дворцом, который воздвигается в центре сада, на пересечении каналов, свободным для доступа воздуха со всех концов сада, объединяющим внешнее пространство сада и внутренние объемы помещения.

Замыкающие эту группу фигуры 41–45 относятся к случаям, касающимся двуплановости смысла бейта (41), дублирования (по существу, той же двуплановости) языка, двуплановости авторства одного произведения (45). Фигуры же 43 и 44 просто представляют собой жанр загадки — текст, имеющий как бы два значения: внешнее и зашифрованное. Суггестивность этих фигур также отражена в некоторых случаях в их описании. Например, в фигуре 41, «для того чтобы произвести изменение точек и огласовок (*масхиф*), следует с помощью старания и размышления найти границы [новых] слов» [Ватват, с. 151–152], или в фигуре 43 — «на расшифровке этого приема проверяется талант критика и острота его мысли» [Ватват, с. 155].

Следующая за этой группой фигура *играк фи-с-сифа* (гипербола) является пограничной. Она предполагает новый уровень суггестии, поскольку в ее образовании участвует подразумеваемая норма, отход от которой в сторону ее преувеличения составляет суть мыслительной операции.

Это почти не отражено в объяснении фигуры, однако по модели она действительно более сложная, чем *исти'ара* и *ташбих*. Ведь в образовании их принимают участие конкретные элементы Лс и Мс либо ЛМ образа сравнения и предмета сравнения, тогда как один из компонентов модели *играк фи-с-сифа* лишь подразумевается и, более того, требует реконструкции¹⁴.

Модели следующих фигур 47.1–6 и 48 оперируют лексическим составом бейта как единства. Это компактная группа фигур — «объединение, разъединение и распределение [лексики]», а также «разъяснение явного и скрытого» — продолжает линию семантической классификации языка художественного произведения. Здесь синонимами, омонимами и антонимами становятся те слова, которые поэт или писец (*дабир*) хочет увидеть сродненными или противопоставленными, причем его волюнтаризм регулируется мощным аппаратом традиционных представлений о том, что является очевидным или подразумеваемым признаком для этой операции [Ватват 1985, с. 159]. Так, в «описании объединения с разъединением» приведен пример (47.4), разбор которого может хорошо проиллюстрировать эту мысль:

Я и ты — мы оба из желтых роз,
Но я по цвету, а ты по аромату.

Пояснение автора: «В этом бейте он (поэт. — *Н. П.*) сопоставил себя и возлюбленную в сравнении с желтой розой, а потом разъединил по цвету и запаху» [Ватват, с. 161].

Дело в том, что желтое, как [увядающая] роза, лицо само по себе — искусственный синоним (вернее, метоним) страдальца, иссохшего и увядшего от любовных мук¹⁵. Данная коннотация имеет в мусульманской поэтической традиции универсальное значение. Однако в приведенном примере возлюбленная сравнивается с желтой розой не по цвету (обычное противопоставление по классу цвета: желтое [лицо] влюбленного — розовое [лицо красавицы]), и также не по классу аромата, а по классу «цвет [и] аромат». Если раньше этот класс мы рассматривали через призму амбивалентности в нем признаков цвета и аромата, то здесь они мастерски использованы автономно, что делает образ весьма изощренным. Имеется в виду, конечно, не аромат увядшей розы, а аромат розы желтого цвета (домыслим от себя — аромат чайной розы). В этом примере «желтая» означает не желтый цвет увядшей розы (по существующему в персидской поэзии правилу), а именно одну и ту же желтую розу, чисто формально связавшую страдание и цветение молодости — желтый лик страдальца и благоуханную свежесть предмета его любовных мук!

Вообще же страсть к «объединению, разъединению и распределению» объектов по самым разнообразным признакам, можно сказать, в крови у средневекового Востока, особенно она усиливается в суфизме с его постоянным стремлением выделять атрибуты сущего, исследовать их индивидуальную и специфическую природу и затем, объявив различия несущественными, само различие (*имтийаз*) — ошибкой мудрствующего разума, находить почву для тотального объединения всего со всем. Интересной особенностью некоторых фигур этой группы является их принадлежность сразу к двум, а то и трем классам — синонимов, омонимов и антонимов, что также вносит дополнительную сложность в их модель.

Фигура 48 близка к 47.2 [Ватват 1985, с. 198] и также построена на искусственной синонимии и антонимии.

Заметим, что фигуры этой группы, как и 16 и 3, обеспечивают стилистическое выравнивание текста по типу *танасуба*, чем достигается «гомогенность», отмеченная в отношении таджниса [Ватват 1985, с. 175].

Мы приближаемся к выходу из Садов. До конца трактата осталось всего семь фигур (49–55), хотя еще небольшое их число — три (59, 60, 61) — помещено в завершающую главку, названную «Слова, вошедшие в обиход знатоков этого искусства» [Ватват 1985, с. 168].

Но фактически последней фигурой — границей территории сада — является *ибда'* — фигура 53. До этой фигуры расположено еще четыре. Три из четырех оперируют семантикой бейта как целого: фигура 49 за счет огласовки одного слова меняет смысл бейта на противоположный; 51 — сочетает в бейте противоположную семантику восхваления и поношения; 52 — включает в бейт мудрые мысли и жалобы на судьбу, что создает многоплановость семантики бейта как целого.

Фигура 50 — *редиф*, т. е. относится к произведению в целом и характеризует его внешнюю форму, но помимо этого реди́ф является элементом лексического состава бейта. Реди́ф, наконец, влияет и на внутреннюю форму произведения, поскольку употребление в качестве реди́фа значимого слова, повторяемого в каждом бейте, оказывает несомненное влияние на его содержание.

Фигура 53 — *ибда'* требует от произведения в целом «новизны поэтических мотивов, красоты слога, упорядоченности, избегающей вычурности (*такаллуф*)» [Ватват 1985, с. 318], становясь как бы логическим завершением трактата. Эти требования, по мнению как самого автора трактата, так и переводчика и комментатора, относятся к теории украшения речи в целом и выражают «самую сущность теории украшенной речи...» [Чалисова 1985, с. 199]. Поэтому, исходя из «садовой» логики, да и просто из пред-

ставлений об эстетических взглядах иранцев, можно о последних двух фигурах, следующих за *ибда'*, сказать, что это *гул-и сар-и сабад* (роза, поверх корзинки [с цветами]) или, согласно таджикской поговорке, — *хиштаки сари танур* — последний кирпичик на печи, или *сабадчин* — остаток урожая, уместающийся в одной корзинке. Речь идет о фигурах 54 и 55 — риторический вопрос¹⁶ и «красота мотивации» (*хусн-и таалил*). Р. Мусульманкулов интерпретирует последнюю как «двойную мотивацию», часто, при рассуждениях об индийском стиле, эта фигура — одна из наиболее употребительных именно в этом стиле, именуется «фантастическое обоснование». У авторов других поэтик можно найти четыре вида этой фигуры [Мусульманкулов 1989, с. 48].

Еще раз возвращаясь к фигуре *ибда'*, нельзя не заметить, что она перекликается с эстетическим пафосом хуснов (фигуры 12–15). Дело в том, что в хуснах высказывается требование, чтобы «первый бейт касыды» был «естественным и искусным» и в «изящной форме» выражал «редкие и свежие значения» (фигура «красота первого бейта» — *хусн ал-матла'*), чтобы переход к восхвалению происходил «наилучшим образом и приятнейшим способом, достигая при этом плавности звучания и изысканности значения» (фигура «красота перехода» — *хусн ат-тахаллус*), чтобы касыда заканчивалась «красивыми выражениями и изысканными значениями» (фигура «красота последнего бейта» — *хусн ал-макта'*), а просьба выражалась «изящным образом и приятным способом» и поэт стремился к «совершенству выражений и значений» (фигура «красота требования» — *хусн ат-талаб*).

Другими словами, *ибда'* имеет аналогию с другими фигурами трактата, приведенными раньше, оказываясь как бы их репликой, но более усложненной. Это позволяет нам заметить еще одну особенность текста. Если сейчас посмотреть на него «сверху вниз», как бы с высоты последних фигур, можно заметить вертикальные планы сада, то ли террасную архитектуру, то ли просто цепочки растений, сбегających вниз по склону. И там мы увидим, что на более высоких точках расположены более сложные по модели фигуры, а на более низких участках — модели, близкие им по типу, но с уменьшающейся степенью сложности или какими-то другими модификациями.

Так, от фигуры 55 — «красота мотивации» — можно проложить тропку к фигурам, построенным на вставлении одного *ма'на* бейта в другой, и тогда в этот ряд попадают фигуры:

52 — *ал-калам ал-джамии'* — вставление мудрых мыслей, жалоб на жизнь;

45 — *тадмин* — включение в стихи стихов другого автора;

42 — *ат-тарджима* — передача персидскими стихами смысла арабского бейта;

35 — *ал-муламма'* — одна строка или один бейт пишется по-арабски, другой по-персидски;

31 — *ас-суал ва-л-джаваб* — вопрос и ответ;

28 — *ирсал ал-масалайн* — приведение двух пословиц;

27 — *ирсал ал-масал* — приведение пословицы;

25 — *и'тирад ал-калам* — прерывание речи вставкой;

20 — *ал-илтифат* — завершение мотива и возвращение к нему словницей, пожеланием или как-нибудь иначе.

От фигуры 54 *ат-тааджжуб* — риторический вопрос, к фигурам:

30 — *таджахул ал-'ариф* — поэт, хотя знает, притворяется незнающим.

От фигуры 51 — *истидрак* (в бейте хула переходит в хвалу) — к фигурам:

19 — *таакид ал-мадх би-ма йушбиху-з-замм* — подтверждение похвалы таким образом, будто поэт стремится отступить от нее;

17 — *ал-мадх ал-муваджжах* — похвала, в процессе которой выявляется еще одно достойное качество хвалимого.

От фигуры 50 — *мураддаф* — редиф, цепочка фигур, касающихся рифмы, ее разновидностей и ритма:

34 — *мусаммат* — саджирование бейта;

29 — *зу-л-кафиятайн* — две рифмы ставятся рядом;

10 — *тадмин ал-муздавидж* — употребление сдвоенных слов в садже;

9 — *ал-и'нат* — глубокая рифма или добавочная буква в рифме;

2,1 — *тарси' маа-т-таджнис, тарси'* — деление отрезков речи по ритмической модели слов.

От фигуры 49 *мутазалзал* — изменение смысла бейта от восхваления на поношение при изменении огласовки одной буквы слова в бейте к фигурам:

41 — *мусаххаф* — то же самое, но если изменить точки и огласовки;

18 — *мухтамил ли-д-диддайн* — то же самое — бейт читается и как хула и как хвала. Во всех трех фигурах основа модели одинаковая.

Точно такая же модель, только относящаяся к форме бейта, встречается в фигуре 26 *муталаввин* — в ней один и тот же бейт можно прочитать двумя и большим числом размеров.

Фигура 48 — *тафсир ал-джалли* — разъяснение неясного коррелирует с фигурой 21 — *ихам* — употребление слова с явным и неявным значением, о котором нужно догадаться.

Группа фигур 47.1–6 — *джам' ва тафрик ва таксим* — объединение, распределение и разделение — коррелирует с фигурами:

24 — *тансик ас-сифат* — перечисление характеристик одного слова;
 23 — *сийакат ал-адад* — перечисление как однородных ряда имен;
 16 — *мураат ан-назир* — установление подобия или соблюдение соответствия;

3.1–7 — *таджнис* — сроднение или формальное подобие.

Фигура 46 — *играк фи-с-сифа* — гипербола соединяется с фигурами:

22 — *ташбихат* — сравнения;

11 — *исти'ара* — метафора;

8 — *мутададд* — антитеза.

От фигуры 44 — *лугаз* — загадка, к фигурам:

43 — *му'амма* — зашифровка имени или слова;

41.1 — *ал-мусаххаф ал-музтараб* — угадывание границ слова;

32 — *ал-мувашиах* — угадывание бейта или пословицы в графически зашифрованной форме.

Буквенные фигуры от 41 и вниз перекликаются с буквенными фигурами первого десятка.

Подобная группировка фигур — не единственно возможная. Так, Н. Ю. Чалисова приводит несколько подобных рядов, набранных снизу вверх, и объединяет в них все фигуры трактата на основании несколько иных принципов, в частности, меняя последовательность их размещения (см. более подробно [Чалисова 1985, с. 39–41]).

Подведем итоги этого анализа. Он подтверждает наличие уже в XII в. высоко интеллектуализированного и трезвого, расчетливого отношения к поэтической изобразительной технике. Выявленные в процессе исследования четыре основные модели образования фигур в поэтике подтверждают репутацию *'илм ал-бади'* как открытой системы, дальнейшее развитие которой происходит по тем же правилам. Это видно и на материалах последующих поэтик, в которых новые фигуры и разновидности старых образуются по данным моделям в плане их дальнейшего усложнения и заполнения имеющихся пробелов в уже существующей системе. В целом, за незначительными исключениями, сохраняется и порядок представления фигур. С появлением нового взгляда на типологию фигур речи и их классификация на словесные (*лафзи*), образные (*ма'нави*) и словесно-образные (*лафзи-вама'нави*) перестраивается и последовательность их репрезентации в поэтике (см. [Мусульманкулов 1989, с. 15]). К XVI в. теряется понятие о ранге фигур, отражавшееся в прежнем порядке их расположения. Однако ранний материал — трактат Ватвата — дает основания для утверждений о том, что в «индийском стиле» большую роль играют фигуры, основанные на суггестии, — *ихам*, сложное сравнение, гипербола, красота обоснования и др.

Техническая сложность и изощренность индийского стиля — не новация, а лишь развитие той невероятной изощренности персидской словесности, которая достаточно убедительно выступает уже в оценке литературного самосознания XII в. Но эти сложность и выстроенность, на наш взгляд, составляющие самую суть персидской поэтики, — самый важный фактор сохранности традиции, поскольку построенное по правилам воспринимается правильно, с наибольшим пониманием правил игры, а следовательно предполагает включенность, участие читателя, знание им этих правил.

Отметим также, что логико-грамматическая концепция, основанная на понятиях *лафз* и *ма'на*, является основополагающей на всех уровнях построения фигур речи в поэтике Ватвата, и четыре вытекающие из нее модели практически описывают все фигуры трактата, за исключением тех, в которых содержатся эстетические требования к «украшенной речи». Особую роль играет осознание автономии *лафз* и *ма'на* на уровне слова в метафоре и далее для внешней и внутренней формы плана выражения части бейта или бейта, плана содержания частей бейта или бейта в зависимости от уровня описания¹⁷.

Если для суфийских текстов релевантен разрыв между планом выражения и планом религиозно-мистического содержания¹⁸, то сходный процесс происходит и в фигурах поэтической речи, в образовании которых участвует принцип суггестивности и энигматичности, и для правильного их осмысления требуется встречная работа мысли по выявлению авторского замысла. В «индийском стиле» это в частности находит свое отражение в развитии жанров *му'амма*, *лугаза* (*лугза*) и хронограммы. Но в поэтике не просматривается религиозно мистическая концепция. Трактат Ватвата — хорошее тому подтверждение, поскольку, как было уже отмечено, он вообще не касается проблем суфизма и суфийской литературы. Возможно, это — своего рода общекультурная тенденция тяготения к суггестивности содержания и поэтической формы.

Наконец, еще одна особенность нормативной поэтики, теоретически осмысленной Ватватом, — упорядочение структуры бейта. Большое количество фигур в трактате отвечает за набор и распределение «соответствующей» лексики в бейте; Ватват четко оперирует понятиями *лафз* и *ма'ни* бейта.

Эти качества позволяют лучше понять мощные силы внутреннего напряжения, удерживавшие персидскую поэзию в рамках единых правил на протяжении многих веков. Отсюда и преемственность трех основных стилей — хорасанского, иракского и индийского¹⁹, цепь, одним из звеньев которой был трактат Ватвата «Сады волшебства в тонкостях поэзии».

1. Трактаты по поэтике, о которых идет речь в данной статье, сопоставимы не с произведениями типа «Поэтики» Аристотеля, а с теми разделами риторики, которые посвящены стилю и разработаны вслед за Аристотелем другими античными авторами. Риторические фигуры, «украшающие речь», рассматривались главным образом применительно к ораторской речи, но традиционно трактовались «как равно принадлежащие и поэзии, и ораторской речи» [Гринцер 1983, с. 28–29].
2. Имеется в виду «чисто стиховедческое» [Мусульманкулов 1989, с. 9] направление иранской поэтики. К трактатам этого плана относятся: *Тарджуман ал-балага* Радуйани, *Му'джам* Шамси Кайса, *Джам'и мухтасар* Вахида Табризи, *Бада'и ал-афкар фи сана ал-аш'ар* Ваиза Кашифи, *Бада'и ас-сана'и* Атааллаха Хусайни и ряд других. Более подробно см. [Мусульманкулов 1989, с. 5–6; Чалисова 1985, с. 18–20].
3. См. статью «Первое маснави Галиба и *Най-нама* Руми» в наст сборнике.
4. Ср. в санскритской поэтике: «... анализ разного рода тропов в связи с так называемой индикативной, или „переносной“, функцией языка... занимал много места в трудах индийских грамматиков» [Гринцер 1983, с. 30].
5. Под главами Н. Ю. Чалисова подразумевает разделы, посвященные каждой фигуре. Ею же в переводе введена нумерация глав (фигур), которой мы пользуемся.
6. Ниже будет показано, что этот случай рассматривается и относится прежде всего к фигуре 8 *тададд* — *антитеза*, которая, по мнению Н. Ю. Чалисовой, «не вписалась» в группу 1–10.
7. В данной статье приняты следующие обозначения: = полное совпадение, ↔ полное несовпадение (противопоставление), ≈ частичное совпадение, ≠ частичное расхождение. Цифрой обозначен порядковый номер соположенных слов.
8. Металогический — образный, как противоположность автологического стиля. Это соображение заставляет нас усомниться в справедливости для поэтологической концепции Ватвата, замеченной М. С. Киктевым в поэтике Ибн Мутаazza трактовки фигур *таджнис* и *радд ал-аджуз* как равноположенных метафоре. Даже если две названные фигуры и зиждутся на осознании двойственности имени и вещи, то эта двойственность в метафоре понимается Ватватом иначе, чем Ибн Мутаазом в этих фигурах. Суждение о двойственности представляется нам весьма пронизательным в отношении фигур *мутабака* и особенно *ал-мазхаб ал-калам*, который, по словам М. С. Киктева, «оказывается, по существу, особым частным случаем метафоры в ее *арабском понимании* (выделено мной. — Н. П.): происходит как бы раздвоение смысла привлекаемых поэтом терминов и фразеологизмов, которые отвлекаются в новом контексте от своих первоначальных значений и приобретают в стихе значения новые, поэтические» [Киктев 1987, с. 40].
9. В принципе сходные с названными фигуры существуют в античной и санскритской поэтиках (зевгма и дипака); имеется в виду такой прием, когда «к одному слову относятся несколько членов предложения» [Гринцер 1983, с. 48]. Проблема состоит в том несовпадении фигур в разных традициях, о которых говорилось в начале статьи.
10. Эти фигуры перекликаются с паронимасией и антанакласой. «Квинтилиан относился к обеим фигурам с предубеждением, полагая, что даже в шутках „они непри-

ятны“, и удивлялся, что для них существуют правила» [Гринцер 1983, с. 47]. См. также [Куделин 1983, с. 189].

11. Эта черта характерна также для санскритской поэтики. Так, П.А. Гринцер отмечает, что в списках аланкар преобладают суггестивные фигуры [Гринцер 1983, с. 36].

12. Как показывает П.А. Гринцер, «античные риторика основным тропом считали метафору. Аристотель рассматривал сравнения, пословицы и гиперболы как вид метафоры» [Гринцер 1983, с. 37].

13. Рассматривая фигуру *генди адис*, основанную «на употреблении двух имен или глаголов с почти синонимичным значением и связанными союзом и», М. Лекомцева отмечает: «Сюда могут быть отнесены и синонимы с точки зрения рассматриваемой культуры...» [Лекомцева 1980, с. 190].

14. Трактовка гиперболы Бхамахой также подчеркивает наличие нормы при построении фигуры: «... именно в гиперболе наиболее обнажено кардинальное свойство поэтического языка — уклонение от принятых норм, их „превышение“, или, как говорит Бхамаха, характеризую а т и ш а й о к т и , «выход за границы обыденного» [Гринцер 1983, с. 31]. В силу этого Бхамаха считал гиперболу «основой иных фигур», тогда как другие индийские теоретики (Вамана) «признают исходной фигурой сравнение, а античные риторика выводят остальные тропы из сравнения или метафоры» [Гринцер 1983, с. 37].

15. «Слова пожелтел — ушел становятся художественными синонимами, хотя в естественном языке они ими не являются. Качественные прилагательные естественного языка розовое (лицо) — желтое (лицо) в художественной системе газели не только являются эпитетами, но функционально представляют собой антонимы» [Стеблева 1982, с. 85].

16. Ср. с санскритской и античной поэтикой (фигуры *самдеха*, *самчайна* и «сомнение»), которые трактуются как разновидность сравнения [Гринцер 1983, с. 54].

17. Более подробно см. [Пригарина 1995, таблицы 1, 2].

18. См. об этом [Пригарина 1983]; [Пригарина 1999], глава 4. «От хорасанского к индийскому стилю».

19. Говоря об истоках «индийского стиля» Са'иба Тебризи, Амири Фирузкухи отмечает: «Тот, кто, взяв лучшие образцы этого стиля и избавившись от слабости составления текста, скучных соблюдения „словесного соответствия“ и безвкусовых метафор, обратит внимание на совершенные и спонтанные бейты Са'иба и вдумается в них, обнаружит, что этот стиль по созданию словесных оборотов, распределению слов, охвату изобразительных средств и поэтических мотивов, соблюдению соответствия между красноречивостью подбора слов и необычности и редкости *ма'на* — тот же иракский стиль..., только в наряде газели и ограниченный исключительно любовными и философскими *ма'на*» [Фирузкухи 1954, с. 6].

ЛИТЕРАТУРА

На западных языках

- Arberry 1950 — Arberry A. *Sufism. An Account of the Mystics of Islam*. L.
- Arberry 1977 — Notes on Iqbal's *Asrar i Khudi* (The Secrets of the Self). Ed. by A. Arberry. Lahore.
- Asiri 1950 — Asiri Fazl Mahmud. *Rubaiyat-i-Sarmad*. Shantiniketan,.
- Azad 1991 — Azad Maulana Abul Kalam. *Sarmad Shaheed*. — In: *The Rubayat of Sarmad*. New Delhi, 1991.
- Bausani 1957 — Bausani A. *Satana nell'opera filosofico-poetica di Muhammad Iqbal*. — In: *Rivista degli Studi Orientali*. № 30
- Bausani 1958 — Bausani A. *The Development of Form in Persian Lyrics* — In: "East and West". Rome, New Series
- Bernier 1724 — Bernier, François. *Voyages de François Bernier. Cont. la description des états du Grand Mogol, où il est traité des richesses, de forces, de la justice et de causes principales de la décadence des états de l'Asie, et de plusieurs événements considérables. Et où l'on voit comment l'or et l'argent, après avoir circulé dans le Monde, passent dans l'Hindoustan, d'où ils ne reviennent plus*. Nouv. Ed. Rev. et corr. T. 1 — Amsterdam, Marret.
- Bernier 1916 — Bernier, François. *Travels in the Mogul empire. AD. 1656–1668*. Transl. on the basis of I. Brock's version and annot. By A. Constable (1981). 2-d ed., London etc, Oxford University Press.
- Bürgel 1988 — Bürgel, Johann Christoph. *The Feather of Simurgh. The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam*. New York University Press. New York and London. (Chapter 6. *The Magic Mirror: On Some Structural Affinities in Islamic Miniature, Calligraphy, and Literature*. Pp 138–158).
- Bürgel 1991 — Bürgel J. Ch. *Ambiguity: A Study in the Use of Religious Terminology in the Poetry of Hafiz*. — In: *Intoxication Earthly and Heavenly. Seven Studies on the poet Hafiz of Shiraz*. Ed. by M. Glünz, J. Ch. Bürgel. Bern.
- Byron 1979 — *Selections from Byron*. Moscow Progress Publishers

- Canzoniere 2005 — Hafez. Canzoniere. A cura di Stefano Pello e Gianroberto Scarcia. Milano.
- Chittick 1979 — Chittick W.C. The Perfect Man as the Prototype of the Self in the Sufism of Jami. *Studia Islamica*, XLIX, P., c. 135–138.
- Chittick, Wilson 1982 — Chittick W.C., Wilson P.L. Introduction. — In: Fakhrudin Iraqi. *Divine Flashes*. N. Y.
- Chittick 1983 — William Chittick. *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teaching of Rumi*. State University of New York Press.
- Corbin 1958 — H. Corbin. *L'imagination créatrice dans soufisme d'Ibn 'Arabi*, Paris.
- Dar 1964 — Iqbal's *Gulshan-i Raz-i Jadid and Bandagi Nameh*. Rendered into English by Bashir Ahmad Dar. Lahore.
- Dara Shikuh 1982 — *Majma' ul-Bahrain or the Mingling of the Two Oceans* by Prince Muhammad Dara Shikuh. Ed. in the Original Persian with English Translation, Notes and Variants by M. Mahfuz-ul-Haq, M. A., Calcutta, published in 1929, reprinted in 1982. *Bibliotheca Indica. Work #246*
- De Bruijn 1992 — De Bruijn J.T. P. *The Qalandariyyat in Persian Mystical Poetry, From Sana'i Onwards*. — In: *The legacy of Mediaeval Persian Sufism*. Ed. By Leonard Lewinson. Foreword by Dr. Javad Nurbakhsh. Introduction by S. H. Nasr. London-New York.
- Eshots 2003 — Eshots Janis Why is the “Mathnawi” called “the Shop of Oneness”: Reflections of Rumi's Methodology. — In: *Rumi's Thoughts*. Edited by Seyed G. Safavi
- Farooqi 1978 — Farooqi Shamsur Rehman. *The Image of Satan in Iqbal and Milton*. — *Iqbal. Essays and Studies*. New Delhi.
- Faruqi 1998 — Faruqi Shamsur Rahman. *Unprivileged Power: The Strange Case of Persian (and Urdu) in Nineteenth-Century India*. — In: *The Annual of Urdu Studies*, November 13, 1998. Editor Muhammad Umar Memon, Associate Editor: G.A. Shaussee. Center for South Asia University of Wisconsin — Madison.
- Fischel 1948–49 — Fischel Walter J. *Jews and Judaism at the court of the Moghul Emperors in Medieval India*. In: *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, NY.
- Furuzanfar 2001 — Badi' az-Zaman Furuzanfar. *Sharh-i Mathnawi-yi Sharif*, Tehran, Vol. I
- Hafez de Chiraz 2006 — Hafez de Chiraz. *Le Divan*. Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour. Lonrai.
- Hillmann 1976 — *Unity in the Ghazals of Hafez* by Michael C. Hillmann. *Bibliotheca Islamica*. Minneapolis; Chicago, 1976.
- Hujwiri 1990 — *The Kashf al-Mahjub. The oldest Persian Treatise on Sufism* by 'Ali b.'Uthman al-Julabi al-Hujwiri translated from the text of Lahore edition,

- compares with MSS. in The India Office and British Museum. New ed. by Reynold A. Nicholson. Darul-Ishaat, Urdu Bazaar Karachi, Pakistan.
- Iqbal 1908 — Iqbal Muhammad. The Development of Metaphysics in Persia. L.
- Iqbal 1944 — Iqbal Muhammad. The Reconstruction of religious Thought in Islam. Lahore.
- Iqbal 1977 — Iqbal M. The Secrets of the Self (Asrar-e Khudi). Tr. from the Original Persian with Introduction and Notes by Reynold A. Nicholson. Lahore.
- Iqbal 1979 — Iqbal M. The Doctrine of absolute Unity as expounded by Abdul- Karim al-Jilani. — In: Three articles of Iqbal. Publ. by Iqbal Academy. Hyderabad, India.
- Karimi-Hakkak 1996 — Karimi-Hakkak, Ahmad. Recasting Persian Poetry. Scenarios of Poetic Modernity in Iran. University of Utah Press, Salt Lake Ciity.
- Khundmiri 1980 — Khundmiri Alam. Some Aspects of Iqbal's poetic Philosophy. Srinagar.
- Kiernan 1977 — Kiernan V.G. Iqbal and Wordsworth. In: Iqbal. Commemorative volume ed. by Ali Sardar Jafri, K. S. Duggal. New Delhi.
- Kiernan 1977 — Kiernan V. Iqbal and Milton. Iqbal. — In: Commemorative Volume ed. by Ali Sardar Jafri, K. S. Duggal. New Delhi
- Kirmani 1972 — Waris Kirmani. Evaluation of Ghalib's Persian Poetry. The Aligarh Muslim University Press, Aligarh (India).
- Koran 1936 — The Holy Quran, text, translation, commentary by Abdullah Yusuf Ali. Published Kamil Muslim Trust for the Islamic Propagation Center International.
- Koran 1954 — The Koran (Qur'an). Translated by E. H. Palmer With an Introduction by R. A. Nicholson. Oxford University Press. London — New York — Toronto
- Laurie 1986 — Laurie M. An Introduction to Landscape Architecture. New York, Amsterdam, Oxford.
- Lazard 1978 — Lazard G. Le Language symbolique du Ghazal — In: Convegno internazionale sulla Poesia di Hafiz (Roma, 1976), Accademia Nazionale dei Lincei.
- Lisan al-ghaib. CD — «Lisan al- ghaib». Hafiz (vers. 2) with English transl. Bar asas-e noskhe-ye 'alame Qazvini va doctor Qasem Ghani. Moqaddame az: ostad Baha od-Din Khorramshahi. Neystan Jam. Tarjome-ye englisi az Henry Wilberforce Clark. SA [Б.м., б.г.].
- Mahmood Sa — Sayyid Fayyaz Mahmood. Ghalib. A Critical Introduction. Publication of Majlis-i-Yadgar-i-Ghalib, No. XVI. University of the Punjab. Lahore.
- Manucci Sa — Manucci, Niccolao. Memoirs of the Mogul court. Ed. By M. Edwardes. London, Folio Society.

- Meisami 1985 — Meisami J.S. Allegorical Gardens in the Persian Poetic Tradition: Nezami, Rumi, Hafez. — In: *Journal of Muhyiddin Ibn Arabi Society*, vol. 17, № 2
- Mir'at al-'Alam 1979 — Mir'at al-'Alam. History of Aurangzeb (1658–1668), vol. 1 of Muhammad Bakhtavar Khan. Persian text with introduction and notes by Sajida S. Alvi. Lahore.
- Mujeeb 1969 — Mujeeb M. Man and God in Islam. Freedom and Obligation as found in Qur'an. — In: *Islam*. Patiala.
- Nicholson 1977 — Introduction and Notes by Reynold A. Nicholson. — In: Iqbal M. *The Secrets of the Self (Asrar-e Khudi)*. Tr. from the Original Persian with Introduction and Notes by Reynold A. Nicholson. Lahore.
- Nicholson 1926 — Nicholson Reynold. *The Masnavi of Jalaluddin Rumi*. Vol. 2. London. Messrs. Luzak & Co.
- Papan-Matin 2003 — Papan-Matin, Firoozeh. The Crisis of Identity in Rumi's Tale of the Reed. — In: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. 23:1&2
- Pratt 1984 — Pratt Sarah. Russian metaphysical Romanticism. The Poetry of Tjutchev and Boratynskii. Stanford.
- Pritchett 1993 — Pritchett Frances W. Orient Pearls Unstrung. The Quest for Unity in the Ghazal. — In: *Edebiyat*. NS. Vol. 4, № 1.
- Rai 1978 — Rai Lakshpat. Sarmad: His Life and Rubais. Gorakhpur.
- Russel, Khurshidul Islam 1969 — Rulf Russel and Khurshidul Islam. Ghalib 1797–1869. Volume I: Life and Letters. London, George Allen and Unwin LTD
- Sarmad 1991 — *The Rubaiyat of Sarmad*. Tr. by Syeda Saidain Hameed. New Delhi.
- Scarcia 1965 — Scarcia Amoretti. Il commento di Ğami al prime due versi del Mathnavi. — In: *Annali*. Nuova ser., vol XV.
- Schimmel 1982 — Schimmel Annemarie. *As Through a Veil: Mystical Poetry in Islam*. N. Y.: Columbia University Press
- Schimmel 1978 — Schimmel A. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill
- Schimmel 1979 — Schimmel A. A Dance in Chains. Ghalib and the tradition of Hallaj. — In: *A Dance of Sparks. Imagery of Fire on Ghalib's Poetry*. New Delhi.
- Schimmel 1989 — Dr. Annemarie Schimmel. *Gabriel's Wing*. Lahore.
- Schimmel 1992 (3) — Schimmel A. The Two-Colored brocade. The imagery of Persian poetry. Chapel Hill & London, 1992.i. Boston & London.
- Schimmel 1992(1) — Schimmel A. I am Wind You are Fire. The Life and Work of Rumi. Boston & London.
- Schimmel 1992(2) — Yusuf in Mawlana Rumi's poetry. — In: *The legacy of Medieval Persian Sufism/Edited by Leonard Lewisohn/Khaniqahi Nimatullahi Publications, L.—NY.*

- Schimmel 1993 — Schimmel Annemarie. *The Triumphal Sun. A Study of the Works of Jalaloddin Rumi*. State University of New York Press.
- Sharif 1964 — Sharif M. M. *About Iqbal and his Thought*. Lahore.
- Skalmowski 1987 — Wojciech Skalmowski. *The Meaning of the Persian Ghazal*. — In: *Orientalia Lovanesia Periodica*. 18. Leuven.
- Skalmowski 1990 — Wojciech Skalmowski. *Modes of Address in the Maxlaṣ of the Ghazals of Sa‘di and Hafez*. — In: *Proceedings of the First European Conference of Iranian Studies. Part 2. Middle and New Iranian Studies*. Ed. by Gherardo Gnoli and Antonio Panaino. Rome, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente.
- Skalmowski 1995 — Wojciech Skalmowski. *Hafez’s Thorns and Roses*. — In: *Ex Oriente. Collected papers in Honour of Jiří Bečka*. Prague.
- Subtelny 2003 — Maria E. Subtelny. *Le monde est un jardin: aspects des histoire culturelle de l’Iran médiéval*. — In: *Cahiers de Studia Iranica*, 28. Association pour l’Avancement des Études Iraniennes, Paris.
- Stray Reflections 199 — *Stray Reflections. A Note-book of Allama Iqbal* Edited by Dr. Javid Iqbal. Iqbal Academy, Pakistan Lahore, Revised and enlarged edition.
- Sviri 1993 — Sviri S. *Hakim Tirmidhi and the Malamati Movement in Early Sufism*. — In: *Classical Persian Sufism: from its Origin to Rumi*. Ed. by L. Lewisohn. L.; N. Y.
- Takeshita 1983 — Takeshita Masataka. *The Theory of the Perfect man in Ibn Arabi’s Fusus al-hikam*. Paper presented at the 31 Congress SISHAAN. Tokyo.
- Türkmen 1992 — Dr. Erkan Türkmen. *The Essence of Rumi’s Masnevi. Including his Life and Works*. Seljuk University, Konya, Turkey.
- Vahid 1959 — Vahid S. A. *Iqbal, his Art and Thought*. L.
- Vahid 1967 — Vahid S. A. *Studies in Iqbal*. Lahore.
- Vahid 1971– Vahid S. A. *Iqbal and Western Poets*. — In: *Iqbal*. Ed. Hafeez Malik. New York.
- Villon 1984 — François Villon. *Œuvres. Avec la traduction en français moderne par André Lanly*. Moscou, éditions Raduga.
- Weightman 2003 — S. Weightman. *Structure of the Mathnawi*. — In: *Rumi’s Thoughts*. Edited by Seyed G. Safavi. Institute of Islamic Studies Affiliated to Islamic Centre of England.

На русском языке

- Агада 1993 — Агада. *Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей*. Перевод С. Г. Фруга. М. «Раритет».
- Адамова, Грек 1976 — Адамова А., Грек Е. *Миниатюры кашмирских рукописей*. Ленинград, «Искусство».

- Азад 1987 — Абул Калам Азад. Души моей печали. Притча о вине и опиуме. // Открытие Индии. Философские и эстетические воззрения в Индии XX века. Библиотека индийской литературы. М.
- Ал-Газали 1980 — Ал-Газали, Абу Хамид. Воскрешение наук о вере (Ихья улум ад-дин). Избранные главы. Пер. с араб., исслед. и коммент. В. В. Наумкина. М.
- Алиев 1985 — Алиев Г. А. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока. М.
- Амир Хосров 1975 — Амир Хосров Дехлеви. Восемь райских садов. Пер. с фарси А. Ревича. М.
- Ардашникова 1987 — Ардашникова А. Н. О правомерности постановки проблемы иранского романтизма. // Теоретические проблемы изучения литературы Востока. Часть II. М.
- Ашрафи 1978 — Ашрафи М. М. Из истории развития миниатюры Ирана XVI века. Душанбе.
- Ашрафи 1965 — Джамии в миниатюрах XVI века. (Миниатюры XVI века в списках произведений Джамии из собраний СССР/XVI century Miniatures illustrating manuscript copies of the Works of Jami from the USSR collections). Москва.
- Ашрафи 1974 (1) — Ашрафи М. М. Бухарская школа миниатюрной живописи. 40–70-е годы XVI века. Душанбе.
- Ашрафи 1974 (2) — Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV–XVII вв./Persian-Tajik Poetry in XIV–XVII centuries miniatures from USSR collections by M. Ashrafi. Душанбе.
- Ашрафи 1987 — Ашрафи М. М. Бехзад и развитие бухарской школы миниатюры XVI в. Душанбе.
- Бернье 1936 — Бернье Франсуа. История последних политических переворотов в государстве Великого Могола. Предисловие А. Пронина. Перевод с французского Б. Жуховецкого и М. Томара. М. — Соцэкгиз. Л.
- Бертельс А. Е. 1970 — Бертельс А. Е. Пять философских трактатов на тему «Афак ва анфус». М.
- Бертельс А. Е. 1997 — Бертельс А. Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. М.
- Бертельс Е. Э. 1960 — Бертельс Е. Э. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М.
- Бертельс Е. Э. 1962 — Бертельс Е. Э. Избранные труды. Низами и Фузули. М.
- Бертельс Е. Э. 1965 (1) — Бертельс Е. Э. Избранные труды. Навои и Джамии. М.
- Бертельс Е. Э. 1965 (2) — Бертельс Е. Э. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М. Бертельс Е. Э. 1988 — Бертельс Е. Э. История литературы культуры Ирана. М.

- Библейская Энциклопедия 1991— Библейская Энциклопедия. Труд и издание Архимандрита Никифора. Москва, типография А.И. Снегиревой, 1891. Репринтное издание. «Терра» — «Тегга», М.
- Бирс 1966 — Бирс Амброз. Словарь Сатаны. М.
- Блок 1960 — Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. М.-Л, т. 3,
- Блок 1962 — Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. М.-Л, т. 5
- Блок 1963 — Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. М.-Л., т. 6
- Блок 1963 (1) — Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. М.-Л., т. 7
- Бобринская 1993 — Бобринская Е. «Предметное умозрение»: (К вопросу о визуальном образе текста в кубофутуристической эстетике) // Вопросы искусствознания. № 1.
- Борхес 1994 — Луис Борхес. Сочинения в трех томах. Том 1, Эссе, новеллы. Полярис, Рига.
- Брагинская 1987 — Абуабдулло Рудаки. Стихи. Научный текст, перевод и комментарий. Составление текста, перевод, комментарий и вводная статья Л.И. Брагинской. Душанбе, «Ирфон».
- Брагинский 1956 — И. С. Брагинский. Предисловие. // Хафиз. Лирика. Перевод с фарси. М. Гослитиздат.
- Брагинский 1984 — И. С. Брагинский. Иранское литературное наследие. «Наука» ГРВЛ. М.
- Брагинский В. 1991 — В.И. Брагинский. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., Наука ГРВЛ.
- Брагинский В., Семенцов 1985 — В.И. Брагинский, В.С. Семенцов. Введение. Проблемы традиций, неотрадиционализма и традиционализма в литературах Востока. // Художественные традиции литератур Востока и современность: ранние формы традиционализма. М.
- Бродский 1997 — Иосиф Бродский. О Цветаевой. М.
- Бродский 2001 — Сочинения Иосифа Бродского. Т. II. Стихотворения 1964–1971 г. СПб. Пушкинский фонд.
- Бросалина 1988 — Бросалина Е. К. Песенное творчество баулов и формирование бенгальского романтизма. // Литературы Индии. М.
- Бхагавадгита 1956 — Бхагавадгита. Махабхарата II. Букв. и лит. пер., введ. и примеч. акад. Б.Л. Смирнова. Ашхабад.
- Васильева 1983 — Васильева Л.А. Алтаф Хусейн Хали — предшественник Мухаммада Икбала. // ТМИ
- Васильева 1997 — Васильева Л.А. Блаженный мятежник. Алтаф Хусейн Хали — поэт-просветитель мусульманской Индии. М.

- Васильева О. 2003 — Васильева О. В. Подарок Хосров-мирзы графу Симоничу. // «Восточная коллекция». Журнал для всех, кому интересен Восток. Лето 2003.
- Ватват 1985 — Ватват Рашид ад-Дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии (*Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р*). Перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой. М.
- Вахид Табризи 1959 — Вахид Табризи Трактат о поэтике (Джам'и мухтасар). Критический текст, перевод, примечания А. Е. Бертельса. М.
- Вейнберг 2002 — Вейнберг Й. Введение в Танах. Часть I. Пространство и время Танаха. Часть II. Пятикнижие — через испытание к свершению. Гешарим. Иерусалим, 5762. Мосты культуры. М.
- Вернадский 1977 — Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление. М.
- Верхарн 1917 — Верхарн Э. Рембрандт. Пг.
- Вишневская 1977 — Вишневская Н. А. Художественные направления в индийской литературе XX века. // Поэзия хинди. М.
- Галиб 1980 — Галиб Мирза. Избранное. Пер. с фарси Г. Ю. Алиева и Н. И. Пригариной. Пер. с урду Н. В. Глебова. М.
- Галиб 1987 — Галиб Мирза. Сурьма для глаз. Пер. с персидского Н. И. Пригариной. // Степанянц М. Т. Философские аспекты суфизма. М.
- Гари 1993 — Ромэн Гари. Обещание на рассвете. Иностранная литература, № 2.
- Гаффаров 1983 — Гаффаров А. Мухаммад Икбал и персоязычные поэты Индии и Пакистана. // ТМИ
- Гвахария 1958 — А. А. Гвахария Персидские источники грузинских версий «Йусуфа и Зэлихи». Автореф. канд. дисс. Тбилиси.
- Гессе 1997 — Гессе Герман. Степной волк. Изд. «Азбука», книжный клуб «Терра», СПб.
- Гёте 1947 — Гёте. Фауст. Трагедия. Ч. 1–2. Перевод Н. А. Холодковского. Предисл. и коммент. Н. Н. Вильям-Вильмонта — Гёте. Собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 5. М.
- Гёте 1988 — Гёте, Иоганн Вольфганг. Западно-восточный диван. Издание подготовили И. С. Брагинский и А. В. Михайлов. М, «Наука».
- Гинзбург 1927 — Гинзбург Л. Я. Из литературной истории Бенедиктова. // «Поэтика» II, Л.
- Гольцев 1940 — Гольцев В. Шота Руставели и его поэма. М., Советский писатель.
- Горбаткина 1965 — Горбаткина Г. А. Первая турецкая поэма о Йусуфе и Зулейхе (XIII в.) // Краткие сообщения Института Народов Азии. М., № 89.

- Гринцер 1983 — Гринцер П. А. Санскритская поэтика и античная риторика: теория «украшений». // Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М.
- Дехтярь 1973 — А. Дехтярь (Суворова). Из истории мусульманской миниатюры. // Сердце зари. Восточный альманах. Выпуск первый. М., Художественная литература.
- Джавелидзе 1979 — Джавелидзе Э. Д. У истоков турецкой литературы. Джелаль-ед-дин Руми (вопросы мировоззрения). Тбилиси.
- Джами 1978 — Джами. Избранные произведения. Вст. статья, составление и примечания А. Афсазода. Общая редакция З. Н. Ворожейкиной. Л. «Советский писатель». Ленинградское отделение.
- Джами 1989 — Джами Абдуррахман. Лирика, поэмы, Весенний сад. Душанбе. «Адиб».
- Джебран 1986 — Джебран Халиль Джебран. Избранное. М.
- Дмитриев 1980 — Дмитриев А. С. Теория западноевропейского романтизма. М.
- Долинина 1981 — Долинина А. А. Предисловие. // Арабская романтическая проза XIX–XX веков. Л.
- Дроздов 1999 — Дроздов В. А. Проблемы суфийской терминологии. // Неизменность и новизна художественного мира. М.
- Дунаевский 1935 — Шемс-эд-дин Мохаммед Хафез. Лирика. Перевод и статья Е. Дунаевского. Academia.
- Елизаренкова, Топоров 1987 — Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. К структуре АВ X.2: опыт толкования в свете ведийской антропологии. // Литература и культура древней и средневековой Индии. М.
- Жирмунский 1977 — Жирмунский В. М. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.
- Жирмунский 1979 — Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л.
- Жирмунский 1981 — Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л.
- Жолковский 1994 — Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.
- Занд 1964 — Занд М. И. Шесть веков славы. М.
- Зверев 1982 — Зверев А. М. Величие Блейка. // Блейк Уильям. Стихи. М.
- Ибн Араби 1993 — Ибн Араби. Геммы мудрости. Перевод А. В. Смирнова. // А. В. Смирнов. Великий шейх суфизма. Опыт парадигмального анализа философии ибн Араби. М.
- Ибн Туфейль 1978 — Ибн Туфейль. Повесть о Хайе ибн Якзане. Пер. с араб. И. П. Кузьмина. М.

- Ивбулис 1981 — Ивбулис В. Я. Литературно-художественное творчество Рабиндраната Тагора. Рига.
- Ивбулис 1988 — Ивбулис В. Я. О влиянии Индии на зарождение концепции историзма в сочинениях ранних немецких романтиков. // Литературы Индии. М.
- Игнатенко 1998 — Игнатенко А. А. Зеркало как составляющая спекулятивной парадигматики в арабо-исламской мысли средневековья. // Средневековая арабская философия. Проблемы и решения. М., Восточная литература.
- Игнатенко 2004 — Игнатенко А. А. Мир — Бог в Зеркале, или как возник Совершенный человек. // Человек и природа в духовной культуре Востока. М., ИВ РАН Крафт.
- Идибеков 1987 — Н. Идибеков. Этика Насриддина Туси в свете его теории свободы воли. Душанбе
- Ибрагим, Ефремова 1998— Путеводитель по Корану. Вера. Составители Т. Ибрагим и Н. Ефремова. Серия «Ислам как он есть». М.
- Икбал 1987 — Икбал М. Статьи. Пер. с урду и коммент. Н. И. Пригариной. // Степанянц М. Т. Философские аспекты суфизма. М.
- Икбал 1964 — Мухаммад Икбал. Звон караванного колокольчика. Переводы с урду и персидского. М., «Художественная литература».
- Имангулиева 1988 — Имангулиева А. Н. Роль литературных взаимосвязей в формировании новой арабской литературы (на материале творчества писателей «сиро-американской» школы). Автореферат докт. дисс. Тбилиси
- Имангулиева 1991 — Имангулиева А. Н. Корифеи новоарабской литературы. Баку.
- Индийские миниатюры 1971 — Индийские миниатюры XVI–XVIII вв. Москва, 1971.
- История романтизма в русской литературе 1979 — «История романтизма в русской литературе»: ч.1: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825); ч.2: Романтизм в русской литературе 20-х–30 годов XIX в. (1825–1840). М.
- ИЭС 1991 — Ислам. Энциклопедический словарь. М., Наука, Главная редакция восточной литературы.
- Йусуф и Зулейха 1978 — «Йусуф и Зулейха». Перевод с персидского С. Липкина. // Джамии. Избранные произведения. Вступительная статья, составление и примечания А. Афсахзода. Общая редакция З. Н. Ворожейкиной. Ленинград.
- Кабус-наме 1958 — Унсур ал-Маали. Кабус-намэ. Второе издание. Перевод, статья, примечания члена-корреспондента Академии наук СССР Е. Э. Бертельса. Издательство восточной литературы. М.

- Киктев 1987 — Киктев М.С. Абу-л-Хасан ал-Джурджани (вторая половина X в.) о метафоре («арабское» и «греческое» в средневековой арабской филологической теории). // Проблемы арабской культуры. М.
- Кляшторина 1975 — Кляшторина В.Б. Новая поэзия в Иране. М.
- Кондырева 1981 — Н.Б. Кондырева. Предисловие. // Хафиз. Сто семнадцать газелей в переводе Германа Глисецкого. «Наука» ГРВЛ, Москва.
- Кондырева 1991 — Н.Б. Кондырева. Дозволенная магия. // Сад одного цветка. Сборник статей и эссе. М., Наука Главная редакция восточной литературы.
- Коран 1995 — Коран. Пер. с араб. и коммент. М.-Н. О. Османова. «Ладомир», «Восточная литература», М.
- Коран 1997 — Священный Коран, двуязычное издание (переработанное), подготовил Маулана Мухаммад Али. Пер. на русский яз. Д-р Александр Садецкий. Ахмадийа анджуман ишаат ислам. Лахор ИНК– США
- Коран 1999 — Коран. Пер. с араб. и коммент. М.-Н. О. Османова. Изд. второе, переработанное и дополненное. «Ладомир», М.
- Коран 1986 — Коран. Пер. и комм. И. Ю. Крачковского. М., «Наука» ГРВЛ.
- Коран 1990 — Коран. Пер. Саблукова. Казань, 1907; М., Дом Бируни.
- Куделин 1983 — Куделин А.Б. Мотив в традиционной арабской поэтике VIII–X вв. — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М.
- Кудрова 1997 — Ирма Кудрова. Верхнее «до». — Иосиф Бродский. О Цветаевой. М.
- Кузнецов 1979 — Кузнецов Б.Г. Идеи и образы Возрождения. (Наука XIV–XVI вв. в свете современной науки). М.
- Ламшуков 1994 — Ламшуков В.К. История всемирной литературы, т. 8, М.
- Лекомцева 1980 — Лекомцева М.И. Семантика некоторых риторических фигур, основанных на тавтологии (на материале «Похвального слова Кириллу-философу» Климента Охридского). // Структура текста. М.
- Литературные манифесты 1980 — Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.
- Лихачев 1967 — Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.
- Магеррамов 1975 — Магеррамов Тахир Ахмед-оглы. Научно-критический текст поэмы «Матла ал-анвар» Амира Хосрова Дехлеви, ее текстологические и филологические исследования. Автореф. дис. на соискание ученой степени д-ра филол. наук. Баку.
- Манн 1987 — Томас Манн, Иосиф и его братья. Т. 1, т. 2. М., Изд. Правда.
- Манн 1979 — Манн Томас. Философия Ницше в свете нашего опыта. // Собрание сочинений, т. X. М.

- Марков 1986 — Марков В. Предисловие // Джебран Халиль Джебран. Избранное. Л.
- Махзан ал-гараиб — Махзан ал-гараиб. Рук. Брит музея.
- Минорский 1911 — Минорский В. Ф. Материалы для изучения персидской секты «Люди Истины» или Али-Илахи. Часть I. Предисловие, тексты и переводы. М.
- Мирза Галиб 1972 — Мирза Галиб — великий поэт Востока. Сборник статей. ГРВЛ, М.
- Мулла Садра 2004 — Садр ад-Дин аш-Ширази (Мулла Садра). Престольная мудрость. Перевод с арабского, предисловие и примечания Яниса Эшотса. М., Изд. фирма «Восточная литература» РАН.
- Мусульманкулов 1980 — Мусульманкулов Р. Атауллах-и Махмуд-и Хусайни и вопросы таджикско-персидской поэтики. Автореф. докт. дис. Душанбе.
- Мусульманкулов 1989 — Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X–XV вв. М.
- Мусульманская история 1996 — Т. Ибрагим, Н. Ефремова. Мусульманская священная история. От Адама до Иисуса. Рассказы Корана о посланниках Божиих. М.
- Назарли 2000 — Назарли М. Д. Художник и зритель (Развитие исторического жанра в Сефевидской живописи). // Вестник РГГУ 4, Книга вторая. М.
- Низами Арузи 1963 — Низами Арузи. Собрание редкостей или Четыре беседы. Перев. с перс. З. Н. Ворожейкиной. М.
- Николаев 1977 — Николаев А. Наука о Тютчеве. (Состояние. Очередные задачи) — Вопросы литературы, № 3.
- «Неизменность и новизна» 1999 — «Неизменность и новизна художественного мира». Памяти Е. Э. Бертельса. Сборник статей. М., ИВ РАН
- Нурбахш 1996 — Нурбахш, Джавад. Психология суфизма. Дел ва нафс. Размышления о стадиях психологического становления и развития на суфийском Пути. Пер. с англ. М.
- Орлов 1956 — Орлов Вл. Александр Блок. М
- Панченко 1984 — Панченко А. М. Культура Руси в канун Петровских реформ. Л.
- Парин 1988 — Парин А. В. Два века английской поэзии. — Прекрасное пленяет навсегда. Из английской поэзии XVIII–XIX вв. М.
- Пиотровский 1991 — Пиотровский М. Б. Коранические сказания. М., «Наука», Главная редакция восточной литературы.
- Платон 1863 — Платон. Федон. Сочинения Платона, переведенные с греческого и объясненные профессором Карповым. Часть 2. СПб.
- Поляков 1974 — Поляков М. Цена пророчества и бунта. О поэзии XIX в. Проблемы поэтики и истории. М.

- Полякова, Рахимова 1987 — Е. А.Полякова, З. И.Рахимова. Миниатюра и литература Востока. Эволюция образа человека/L'art de la miniature et la litterature de l'Orient. Évolution del'image de l'homme. Ташкент.
- Пригарина 1969 — Пригарина Н. И. «Поэтическая терминология (*истилахат аш-шуара*) в поэзии Мухаммада Икбала» // «Теоретические проблемы восточных литератур», М.
- Пригарина 1972 — Пригарина Н. И. Поэзия Мухаммеда Икбала (1900–1924). М.
- Пригарина 1978 — Пригарина Н. И. Поэтика творчества Мухаммада Икбала. М.
- Пригарина 1983 — Пригарина Н. И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке. // Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М.
- Пригарина 1986 — Пригарина Н. И. Мирза Галиб. М., 1986.
- Пригарина 1989 — Пригарина Н. И. Хафиз и влияние суфизма на формирование языка персидской поэзии. // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М.
- Пригарина 1991 — Пригарина Н. И. Путь в «обитель доброй славы». // Сад одного цветка. Статьи и эссе. М.
- Пригарина 1995 — Пригарина Н. И. Сады персидской поэтики. // Эстетика бытия — эстетика текста. М.
- Пригарина 1999 — Пригарина Н. И. Индийский стиль и его место в персидской литературе (Вопросы поэтики). М.
- Пригарина 2000 — Пригарина Н. И. Миры Мирзы Галиба. // У времени в плену. Сборник статей памяти С. С. Цельникера. М.
- Пригарина 2001 — Пригарина Н. И. Иосиф Прекрасный — Пропавший Юсуф. // Культурное наследие Ирана на пороге XXI века. Материалы Международной конференции по фундаментальным проблемам иранистики (филология, литература, искусство). Москва 15–16 февраля 2001 г. М.
- Пригарина, Аверьянов 2003 — Пригарина Н. И., Аверьянов Ю. А. Ускользящая красота Йусуфа. // «Восточная коллекция». Журнал для всех, кому интересен Восток. Лето 2003
- Пумпянский 1928 — Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Гютчева. // «Урания». Гютчевский альманах. изд-во «Прибой». Л.
- Ревзина 1999 — Ревзина О. Г. Поэтический мир М. Цветаевой в произведениях 30 годов (Цикл «Куст» и поэма «Автобус»). // Творчество и коммуникативный процесс. Вып. 6. Jerusalem. (По докладу 1987 г. <http://danefae.org/lib/ogrevzina/#4>)
- Рейснер, Чалисова 1998 — Рейснер М. Л., Чалисова Н. Ю. «Я есмь Истинный бог»: образ старца Халладжа в лирике и житийной прозе 'Аттара. // Семантика образа в литературах Востока. М.

- Рудаки 1964 — Рудаки. Стихи. Редакция и комментарии И. С. Брагинского. Издательство «Наука», М.
- Руми 2007 — Джалал ад-дин Мухаммад Руми. Маснави-йи ма'нави. «Поэма о скрытом смысле». Первый дафтар. Санкт-Петербург.
- Руми 2010 — Джалал ад-дин Мухаммад Руми. Маснави-йи ма'нави. «Поэма о скрытом смысле». Четвертый дафтар. Санкт-Петербург.
- «Русский Хафиз» 2004 — Н. И. Пригарина, Н. Ю. Чалисова, М. А. Русанов. «Русский Хафиз» // «Ирано-Славика», № 3–4, 2004.
- Рутенберг 1974 — Рутенберг В. И. Италия и Европа накануне нового времени. Л.
- Сад одного цветка 1991 — Сад одного цветка. Сборник статей и эссе. М., ГРВЛ
- Садур 1985 — Садур В. Г. Восприятие текста в разных культурах. // Структура и функционирование поэтического текста. Очерки лингвистической поэтики. М.
- Семенцов 1985 — Семенцов В. С. Бхагавадгита в традиции и современной научной критике. М.
- Серебряный 1985 — Серебряный С. Д. Традиционное и новое в творчестве Тагора. // Художественные традиции литератур Востока и современность: ранние формы традиционализма. М.
- Серебряный 1987 — Серебряный С. Д. К анализу понятия «индийская литература». // Литература и культура древней и средневековой Индии. М.
- Сквозников 1975 — Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. М.
- Смирнов 1993 — Смирнов А. В. Великий шейх суфизма. Опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби. М., «Наука», Издательская фирма «Восточная литература», 1993.
- Смирнов 1998. — Смирнов А. В. Основания этики в философии Ибн Араби. // Средневековая арабская философия. Проблемы и решения. М.
- Соловьева 1988 — Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М
- Стеблева 1982 — Стеблева И. В. Семантика газелей Бабура. М. ГРВЛ
- Степанянц 1982 — Степанянц М. Т. Мусульманские концепции в философии и политике XIX–XX вв., М.
- Степанянц 1987 — Степанянц М. Т. Философские аспекты суфизма. М. ГРВЛ.
- Стариков 1935 — Стариков А. А. Джелаль-эд-дин Руми. // «Восток», сборник второй. М—Л.
- Суворова 1998 — Суворова А. Семантическая оппозиция шиитской элегии. // Семантика образа в литературах Востока. М.
- Сухочев 1982 — Сухочев А. С. Мухаммад Икбал в оценках прогрессивных писателей Индии и Пакистана. // Творчество Мухаммада Икбала. М.
- ТМИ 1982 — Творчество Мухаммада Икбала. Сборник статей. М.
- Тримингэм 1989 — Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе. М.

- Фролова 1989 — Фролова О. Б. Неизданные рукописные трактаты первой половины XVIII века, посвященные Ибн Араби и его философии. // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М.
- Хафиз 1981 — Хафиз. Сто семнадцать газелей в переводе Германа Плисецкого. Составление, подстрочный перевод, предисловие и глоссарий Н. Б. Кондыревой. М.
- Хисамов 1979 — Хисамов Н. Ш. Поэма «Кысса-и Йусуф» Кул 'Али. М, «Наука».
- Хомейни 2001 — Имам Хомейни. Живая вода. (Сборник стихов на русском языке с параллельными персидскими текстами). Культурный центр при посольстве исламской республики Иран в Москве.
- Худжвири 2004 — Али Ибн Усман аль-Джуллаби аль-Худжвири. Раскрытие скрытого за завесой для сведущих в тайнах сердец. Кашф аль-махдjub ли арбаб аль-кулуб. Старейший персидский трактат по суфизму. Перевод с английского А. Орлова. Издание первое. «Единство», М.
- Царик 1984 — Царик Д. К. Типология неоромантизма. Кишинев.
- Чалисова 1985 — Чалисова Н. Ю. Рашид ад-Дин Ватват и его трактат «Сады поэзии» — Сады волшебства в тонкостях поэзии (*Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р*). Перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой. М.
- Чалисова 1997 — Чалисова Н. Ю. Персидская поэзия на весах поэтики. // Шамс ад-Дин Мухаммад Ибн Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии (*Ал-му'аджам фи ма'аййар аш'ар ал-'аджам*). Часть II. О науке рифмы и критике поэзии. Перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой. М.
- Чалисова 2010 — Чалисова Н. Ю. О непереводаемом и непереваденном в газелях Хафиза. // Россия и мусульманский мир: инаковость как проблема. М. С. 385–468.
- Чельшев 1989 — Чельшев Е. П. Индийская литература вчера и сегодня. М.
- Чельшев 1991 — Сопричастность красоте и духу. Взаимодействие литератур Востока и Запада. М.
- Читтик 1995 — Читтик Уильям К. В поисках скрытого смысла. // Суфийский путь любви. Духовное учение Руми. М., «Ладомир».
- Чхартишвили 1999 — Чхартишвили Г. «Писатели-самоубийцы». М. «Новое литературное обозрение».
- Шиммель 2000 — Шиммель, А. Мир исламского мистицизма. Пер. с англ. Н. И. Пригариной, А. С. Рапопорт. «Алетейа», «Энигма», М.
- Шукуров 1989 — Шукуров Шариф. Об изображении пророка Мухаммада и проблеме сокрытия Лица в средневековой культуре // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М.
- Шукуров 1989 — Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана. М.

- Шукуров 1991 — Шукуров Ш. М. «Охота за смыслом» в искусстве Ирана. // Сад одного цветка, М.
- Шукуров 1991 — Шукуров Шариф. «Охота за смыслом» в искусстве Ирана // Сад одного цветка, М.
- Эккерман 1981 — Эккерман, Иоганн Петер. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Пер. с немецкого Наталии Манн. «Художественная литература». М.
- Юлдашева 1974 — Юлдашева С. Художественные особенности поэмы «Хашт бехешт» Амира Хосрова Дехлеви. Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. М.

На восточных языках

- Абдур Рашид 1962 — Ходжа Абдур Рашид. Ма'риф ан-нафс (Румуз-е тасаввуф). Карачи.
- Амир Хосров 1972 — Амир Хусрау Дихлави. Хамса. Пятая поэма. Хашт бихишт. Составление текста и предисловие Джафара Эфтихара. М. Главная редакция восточной литературы (на перс. яз.).
- Бадр 1984 — Бадр аш-шурух, мусанниф Хазрат моулана Бадр ад-Дин-сахиб Ак-барабади. Дели, 1361
- Бахарзи 1966 — Аурад ал-ахбаб ва фусус ал-адаб. Таалиф Абу Муфахир Йахйа Бахарзи. Джилд-и дуввум. Фусус ал-адаб. Ба кушиш-и Ирадж Афшар. Интишарат-и данишгах-и Техран. Шумара-и 1057. Техран.
- Бедил 1961 — Бедил Абдулқодир. Рубоиёт. Душанбе
- Галиб 1958 — Диван-е Галиб-е урду, нусха 'Арши. Анджуман-е таркки-е урду. Алигарх.
- Галиб 1965 — Куллийят-е фарси-йе Мирза Галиб. Нашир: Мухаммад Али Шайх. Лахор.
- Галиб 1967 — Мирзо Асадулло Ғолиб. Мунтахаби осори форсӣ. Тартибдиханда Абдуллоҷон Ғаффоров. «Ирфон». Душанбе.
- Галиб 1969 — Галиб Мирза Асадулла-хан. Диван-е Галиб. Мураттиб Малик Рам. Найе Дехли –Алигарх.
- Галиб 1995 — Диван-е Галиб, нусха-е Риза. Тарихи тартиб сз, мораттаба Кали-дас Гупта Риза. Бомбаи.
- Голгашт 1992 — Голгашт дар негарестани. Голчин аз асар-е наккаш-е мовазе-йе хонарха-йе зиба, Саадабад. Бе кушеш-е Не'матулла Кейкавуси. Техран.
- Джами 1964 — Ҷоми Абдуррахмон. Осори мунтахаб дар панҷ чилд. Чилди сей-ум. Ҳафт Авранг. Саломон ва Абсол. Чилди чорум. Ҳафт Авранг. Йусуф ва Зулайҳо. Душанбе.
- Джами 1999 — Jami, Nur al-Din 'Abd al-Rahman ibn Ahmad. Haft Owrang. Vol. I. Salman & Absal, Tuhfat al-ahrar. Vol.II. Yusof & Zoleyxa, Leyli & Maj-

nun and Xeradnama-ye Eskandari. Edited by A. Afsahzad & Y. A. Tarbiyat. Under the supervision of The Written Heritage Publication Office. Centre for Iranian Studies. Tehran.

- Дордж-3 — Китабхане-йе электроник-е ше‘р-е фарси Дордж-3. Техран
- Икбал 1962 — Икбал Мухаммад. *Ап бети*. // «Нукуш», *Ап бети намбар, джун*. Идара-е форуг-е урду Лахор
- Икбал 1973 — Икбал Мухаммад. Куллийат-е Икбал, фарси Шейх Гулам Али паблишерз. Лахор.
- Икбал 1977 — Икбал М. Дибача-е Муракка-е Чугтаи. — Икбал ки насри афкар. Дели
- Икбал 1977(1) — Икбал кэ насри афкар (Прозаическая мысль Икбала). Асрар-е «худи» аур тасаввуф («Таинства личности» и суфизм) с. 92–101. Асрар-е «худи» пар нуктачини сэ муталик Икбал кэ хутут (Письма Икбала по поводу критики «Таинства личности») с. 273–278; Асрар-е «худи» пар э‘тираз ка джаваб (Ответ на возражения по поводу «Таинств личности»), с. 102–105; Дибача-е «Асрар-е «худи»» (Предисловие к «Таинствам личности») с. 86–91; Дибача-е «Румуз-е би»худи»» (Предисловие к «Иносказаниям о самоотречении»), с. 134–135; Илм-е захир ва илм-е батин (Учение о «внутреннем» и «внешнем»), с. 121–129; Сирр-е Асрар-е «худи» (Секрет «Таинств личности»), с. 106–115; Тасаввуф-е вуджудийа (Суфизм «вуджудийа»), с. 116–120; Фалсафа-е сахткуши (Философия активности), с. 258–267], Дели.
- Икбал 1979 — Икбал Мухаммад. Куллийат-е Икбал, урду. Лахор
- Икбал 1979 (1) — Икбал Мухаммад. Хутаб-е ангреси 1394. // Кауми забан. Карачи, апрел.
- Икбал 2001 — *Ash‘ār-i Fārsi-yi Iqbāl-i Lahuri. Shāmel-e Ghazaliyyat, Asrār-e Khudi* etc. Muqaddima va Navashi az Mahmud ‘Ilmi (Darvish). Tihran.
- Инджави 1986 — Диван-е Хадже Хафез-е Ширази ба тасхих ва се мокаддаме ва хаваши ва такмеле ва кашф ал-абйат бе эхтемам-е Сеййид Абу-л-Касем Инджави Ширази.
- Кисас ал-анбийа б/г — Кисас ал-анбийа. Кисса-и хазрат Йусуф (aleyхи-с-салам), б/м.
- Кисса-йи Хазрат Йусуф 1997 — Мехди Мустакими. Кисса-йи Хазрат Йусуф ба ривайат-и манаба-и ислами, вирайиш-и дуввум. Марказ-и интишарат-и дафтар-и таблигат-и ислами-йе хузе-йе илмийе. Кум.
- Коран — Ал-Коран ал-хакир, тардж. ва тафсир Хаким Тханви.
- Махзан ал-гараиб — Махзан ал-гараиб. Рук. Брит музей.
- Мир‘ат ал-‘алам 1979 — Мухаммад Бахтавар-хан. Мир‘ат ал-‘алам: тарих-е Аурангзеб. Джелд-е доввом. Моштамел бар тазкереха-йе машаих ва хаттатан ва шу‘ра ва гайра. Бе тасхих ва мукаддаме ва хаваши Саджида Алви. Лахор.

- Моин 1964 — Моин. Фарханг-е фарси. Техран. 1343/1964
- Муртазави 1965/6 — Муртазави Минучихр. Мактаб-и Хафиз йа мукаддима бар Хафизшинаси. Бахш-и чахарум. Тегеран.
- Назир Ахмад 1971 — Диван-и Хадже Хафиз ба ихтимам-и Назир Ахмад ва Мухаммад Риза Наини. Техран
- Натайедж ал-афкар 1336 г.х — Кудратулла-хан Кудрат Гопалви. Натайедж ал-афкар. Бомбай. Чапхане-йе Солтани.
- Пригарина 1997 — Доктор Наталья Пригарина. Мирза Галиб. Тарджума Осамма Фаруки. Идара-е адабийат-е урду. Хайдарабад (Декан).
- Рийаз ал-арефин 1433 — Рийаз ал-арефин. Риза Кули Хан Хедайат. Ба кушеш-е Фахрулла Гургани., аз монташера-е кетабфоруши-йе Махмуди, (б/м).
- Рийаз аш-шу'ар — Валех Дагистани. Рийаз аш-шу'ара. Bodleian Library. Oxford. Shelfmark Ms.Elliot 402. (шифр микрофильма: В. Р. 07261)
- Руми 1998 — [Руми, Джалал ад-Дин] Маснави-йе маанави бар асас-е носхе-йе куние ба тасхих о пишгофтар-е Абд ол-Карим Сорус. В двух томах. Т. 1: М1; М2; М3; Т.2: М4; М5; М6), Техран.
- Саади 1968 — Са'ди-наме (Бустан). Подготовка критического текста и исследование памятника Рустама Алиева. Институт народов Азии АН СССР и Китаб-хане-йе Пахлави. Техран, 1968 (на персидском языке).
- Салахи 1991 — Салахи Имран. Руиха-йе мард-е нилуфари. Ахвал ва афкар ва асар-е Са'ид Сармад Кашани ва манзумеи дар बारे-йе у. Техран.
- Сирус Ниру 1987 — Гандж-и мурад, навишта ва таалиф Сирус Ниру. [Б. м.].
- Суди 1999 — Шарх-и Суди бар Хафиз; асар-и Мухаммад Суди Буснави. Тарджума: доктор Исмаи Сагтар-зада. Техран
- Сурур 1980 — Икбал аур тасаввуф. Мураттиб Ал Ахмад Сурур. Сринагар.
- Тазкира-е Насрабади б/г — Тазкира-е Насрабади. Таалиф Мирза Мухаммад Тахер Насрабади. Моштамел бар шарх-е хал ва асар кариб хазар ша'ир аср-е Сафави. Ба тасхих ва мукабеле-йе устод-е факид Вахид Дастгирди. (б/м)
- Тазкира-е шу'ара-е Панджаб 1967 — Сарханг Ходжа Абд ар-Рашид. Тазкира-е шу'ара-е Панджаб. Карачи.
- Тафсир-е намуне 1998 — Тафсир-е намуне. Зир-е назар-е оstad Мохаггег Ширази. Дж. 9, 10. Техран.
- Фарханг 1979 — Фарханг-и аш'ар-и Хафиз. Ба ихтимам-и Али Раджаи Бухараи. Техран.
- Фирузкухи 1954 — Фирузкухи Амири. Мукаддама ва шарх-и хал. // Диван-и Са'иб. Техран.
- Фуруги 1981 — Зубда-йи Диван-и Хаджа Хафиз-и Ширази аз Фуруги. Техран.
- Хади-заде 1979 — Ходизода Расул. Сино ва илми адаб // Садои Шарк. № 9.

- Хали б/г — Хали Алтаф Хусейн. Йадгар-е Галиб. Даи Сахед Лала Рам Дийал Агравал. Аллахабад.
- Ханлари 1980 — Диван-и Хаджа Хафиз ба мукабила-йи чахардах матн аз кухантарин нусхаха-йи мауджуд дар джахан аз Парвиз Натил Ханлари. Техран.
- Хатами 1995 — Шарх-и ирфани-йи газалха-йи Хафиз. Навишта-йи Абу-л-Хасан Абд ар-Рахман Хатами Лахури. Тасхих ва тааликат-и Баха ад-Дин Хуррамшахи, Куреш Мансури, Хусайн Моти Амин; муджаллид 1–4. Техран.
- Хафиз 1994 — Диван-и газалият-и маулана Шамс ад-Дин Мухаммад хадже Хафиз-и Ширази. Ба маани-йи важеха ва шарх-и абйат ва зикр-и вазн-убахр-и газалха ва фихрист-и абйат ва амсал ва хикам ва бархи нуктаха-йи дастури ва аса-ми-йи матн ба таджид-и назар ба кушеш-и доктор Халил Хатиб Рахбар уstad-и данишгах-и Техран. Техран.
- Хирави 1989 — Шарх-и газалха-йи Хафиз, навишта-и доктор Хирави, ба кушиш-и доктор Захра Шадман. Т. 1–4, Техран.
- Хуррамшахи 1999 — Хафиз-нама. Шарх-и алфаз, аалам, мафахим-и калиди ва абйат-и ушвар-и Хафиз. Навишта-и Баха ад-Дин Хуррамшахи. Бахш 1–2, Техран.
- Хуршид ул-Ислам 1960 — Профессор Хуршид ул-Ислам. Галиб. Ибтидаи доур. Таклид аур иджтиҳад. Эджукешнал Бок-хаус. Алигарх. 2-е изд. 1979
- Хусейн-хан 1966 — Хусейн-хан, Юсуф. Рух-е Икбал. Дели.
- Шабистари 1986 — Шейх Махмуд Шабистари. Гулшан-и раз. Маджму‘а-и асар. Ба ихтимам-г доктор Самад Муваххид.
- Шам-е гарибан 1977 — Шам-е гарибан. Тазкират аш-шу‘ара-йе фарси ке аз Иран ба Хенд амаде анд. Карачи. Анджоман-е таракки-йе урду.
- Шанбезода 1983 — Хофез. Куллийет. Мураттиби китоб Ҷ. Шанбезода. Душанбе.
- Шарх-е Галиб б/г. — Байан-е Галиб, шарх-е диван-е Галиб аз джанаб-е Ака Мухаммад Бакир. Амритсар.
- Шейх Абдул Кадир 1979 — Шейх Абдул Кадир. Дибача //Икбал. Куллийят-е Икбал, урду. Лахор.
- Шейх ал-Ислами 1966 — Шейх ал-Ислами. Тасвир-е энсан-е камел дар «Фусус ал-хикам» ва «Маснави» // Маджалле-йе данешкаде-йе адабият ва улум-е инсани. Техран.

ДАнные О ПУБЛИКАЦИИ

1. Поэтический мир Мухаммада Икбала // В Индию духа. Сборник статей, посвященных 70-летию Р. Б. Рыбакова, М., 2008, с. 263–274
Poetic World of Muhammad Iqbal. International Conference on Muhammad Iqbal and the Asian Renaissance. Organized by Institute for Policy Research (IKD)/Shah Alam, Selangor. 3–5 June 1997. Preprint.
2. «Истилахат аш-шуара» в поэзии Мухаммада Икбала — В кн.: Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969, с. 166–173.
3. К вопросу о характере романтизма в восточной литературе. В кн.: Неизменность и новизна художественного мира: Памяти Е. Э. Бертельса. М. ИВ РАН, 1999. С. 139–166.
4. Некоторые особенности образа «совершенного человека» у Икбала в свете мусульманской традиции. — В кн.: Художественные традиции литератур Востока и современность: Ранние формы традиционализма М., Наука, 1985; с. 172–199.
5. Прозаическое предисловие Икбала к поэме «Таинства личности» — В кн.: Литературы Индии. М., 1988;
6. Галиб и Икбал: попытка сравнительного изучения стилей — В кн.: Мирза Галиб — великий поэт Востока. М., Наука, 1972; с. 199–224.
7. Миры Мирзы Галиба — В кн.: «У времени в плену». Памяти Сергея Сергеевича Цельникера. Сборник статей. М. Издательская фирма «Восточная литература», 2000, с. 247–263.
8. Галиб и Сармад. — В кн.: На семи языках Индостана. Памяти А. С. Сухочева. М., ИВ РАН, 2002, с. 191–220.
Ghalib and Sarmad — Indian Literature. Sahitya Academy's Bimonthly Journal. 211, Sep-October 2002, vol. XLVI № 5 (India, Delhi). p. 181–188.
9. Галиб и «индийский стиль» — В кн.: Мирза Галиб. Глава «Индийский стиль». М., Наука, Главная редакция восточной литературы, (АН СССР. Институт востоковедения), 1986. с. 68–84.
10. Красота Йусуфа в зеркалах персидской поэзии и миниатюрной живописи // Indologica. РГГУ, Orientalia et classica, Труды Института восточных культур и антропологии, выпуск XX, сборник статей памяти Т. Я. Елизаренковой, М., 2008, сс.

389–419. Иосиф Прекрасный — Пропавший Юсуф. Культурное наследие Ирана на пороге XXI века. Материалы Международной конференции по фундаментальным проблемам иранистики (философия, литература, искусство). Москва 15–16 февраля 2001 г. М.

Ускользящая красота Йусуфа. «Восточная коллекция». Журнал для всех, кому интересен Восток. Лето 2003 (Совм. с Ю. А. Аверьяновым).

11. Бейт Хафиза как событие: смысл и традиционный комментарий // Слово и мудрость Востока. Литература, фольклор, культура. К 60-летию академика А. Б. Куделина. — М.: «Наука», РАН, 2006.

Hafez's bayt as a happening: demand for comprehension, and traditional sharh // Proceedings of the 5th Conference of the Societas Iranologica Europaea held in Ravenna, 6–11 October 2003. Vol. II: Classical and Contemporary Studies. — Milano: Mimesis, 2006, p. 159–167.

12. Путь в «обитель доброй славы» — В кн.: Сад одного цветка. М., 1991, с. 31–53.

13. «Восемь раев» Амира Хосрова Дехлеви (к вопросу о композиции поэмы) — В кн.: Литературы Индии. М., Наука, 1979; с. 89–93.

14. Первое маснави Галиба и *Най-нама* Руми. — На русском языке публикуется впервые. Mirza Ghalib's Masnavi Surma-i binish as tatabbu' (following) to the Mevlana Rumi's Introduction to Masnavi — International Mevlana Symposium Papers. Vol. 3. Istanbul [2010]

15. Сады персидской поэтики — В кн.: Эстетика бытия — эстетика текста. М., Наука, 1995, с. 202–241. В сокращении — В кн.: Индийский стиль и его место в персидской литературе (вопросы поэтики). Глава «Поэтическая норма». М., «Восточная литература» РАН 1999, с. 112–135.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абдул Куддус 18
Абду-с-Самад 170
Абу Исхак Инджу 267
Абхаи Чанд 157, 164-166
Авиценна (см. Ибн Сина) 173
Агада 199, 226, 227, 320
Агъея 49
Адам 12, 20, 53, 54, 58, 71, 84, 126,
145, 165, 169, 174, 200, 214, 215,
221, 222, 224, 226, 229, 233
Азер (Фарр) 12
Айн ал-Кузат Хамадани 145, 173
Акбар 112, 173, 265, 266
Аламгир (см. также Аурангзеб) 158,
243, 265, 266, 269
Алауддин Хильджи, Мухаммад-шах
I—272
Александр Македонский (см. Искан-
дар)—118, 250
Али 144, 145, 168, 169, 175,
Али Кули Хан 156
Али Сардар Джафри 25
Алиев, Газанфар 132
Амир Хосров Дехлеви 6, 270, 273—
276,
Аина-и Сикандари («Зерцало Ис-
кандарово») 271
Маджнун-у Лайли («Маджнун и
Лейли») 270
Хаит бихиит («Восемь раев») 270,
271, 275
Матла ал-анвар («Восход све-
тил») 270
Амири Фирузкухи 315
Ансари, Абдаллах 206
*Анис ал-муридин ва шамс ал-
маджалис* 199, 206
Ансари, Зое 132, 146
Арберри А. 91, 240
Аристотель 140, 315
Арши 172, 190
Асад 144, 155, 176, 183, 188,
Асадуллах 144, 145, 175
Асири 174
Аттар 8, 29, 30, 145, 175, 237
Атхарваеды 63
Аурангзеб (см. Аламгир) 144, 158,
167, 171, 243, 244, 246, 247, 264,
265, 266, 269
Аухад ад-Дин Кирмани 108
Афрасиаб 169
Ахмад Амин 113
Ахмад Джам Жендепиль 234
Ахмад Сирхинди 45

- Ахматова А. 145
 Ашрафи М.М. 209, 210, 218, 220–222, 224–226, 228, 229
- Баба Тахир Урйан 145
 Бадайуни, Шихаб ад-Дин 272
 Байрон Дж. 87, 135, 147, 176
 «Эвтаназия» 135
- Бальмонт К. 49
 Баратынский Е. 176
 Батюшков К. 146
 Баузани А. 27
 Бахрам Гур 271, 272, 275
 Бахтавар-хан, Мухаммад 156
Мир'ат ал-алам («Зеркало мира») 156
- Баяз Маджнуна* 174
- Бедиль, Мирза Абдулкадир 109, 143, 181, 183, 184
 Белый, Андрей 35
 Бенедиктов В. 53
 Бенйамин (библ. Вениамин) 196, 227
 Бергсон А. 12, 104
 Бернье Ф. 156, 166, 173
 Бертельс А. Е. 206, 273
 Бертельс Е. Э. 27, 62, 123, 130, 173, 198, 227, 270, 271, 274–276, 287
 Бехар, Малек ош-Шоара 11, 39, 48
 «Демавенд» 48
 Бехруз М. 171, 174
 Библия 191, 195, 198, 199, 202, 207, 225
 Блок А. 35, 38, 49–52, 57, 58, 81, 88
 Бо Цзюйи 146
 Борхес Луис 140, 150
 Брагинская 200
 Брагинский В. И. 10, 61, 72, 223
- Брагинский И. С. 62, 232, 240
 Браунинг Р. 67, 87
 Бродский Иосиф 131, 135, 136, 139, 141, 142, 145, 147, 148
 Бросалина Е. К. 36, 57, 59, 62
 Будда 12
 Бхагавадгита 93, 111, 112
 Бхамаха 315
 Бэкон, Френсис 94
 Бюргель Й.-К. 232, 240
 Ваиз Казвини 228
 Ваиз Кашани 288
 Ваиз Кашифи 314
Бада'и ал-афкар фи сана ал-аш'ар 314
- Валих Дагистани 156
Рийаз аш-шу'ара («Сады поэтов») 159
 Варис Кирмани 183, 283, 287
 Васильева Л.А. 10, 62, 72, 87
 Васильева О. 222, 223, 228, 229
 Ватват, Рашид ад-Дин 6, 290
Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р («Сады волшебства в тонкостях поэзии») 290
- Вахид 87
 Вахид Махмуд 108
 Вахид Табризи 314
Джам'-и мухтасар 314
 Вахши Бафки 130, 288
 Вейман Р. 42
 Вейнберг Й. 191, 226, 228
 Вели, Орхан 49
 Великие Моголы 138, 243, 247, 269, 280, 281
 Вернадский В. И. 96, 222
 Верхарн, Эмиль 11, 40
 Видьяпати 146

- Вийон, Франсуа 134, 139
 Викрам Сетх 268
 Вильям-Вильмонт Н. Н. 111, 146
 Вишневская Н. А. 63
 Вордсворт 67, 87, 138
 Газали, Ахмад 86, 98, 113, 194
 Галиб, Мирза Асадулла-хан
 «Туча, рассыпающая жемчуг»
 129
 Диван-е урду 155, 172
 Куллийат-и фарси 139
 Муганни-нама 128
 Галилей 95
 «Арсенал» 95
 Ганди М.К. 73
 Гани Кашмири 143, 182
 Гани, Касем 234, 248, 267
 «История суфизма в исламе» 234
 Гари, Ромэн 136
 Гаркин А. 226
 Гаффаров А. 142
 Гвахария А.А. 200, 225
 Гегель 138
 Гейдеггер Й.Х. 63
 Гейне Г. 46, 69
 Гердер 111
 Гессе, Герман 161, 168
 Гёте 9, 19, 43, 44, 46, 55, 62, 71, 93,
 107, 110, 111, 126, 132, 134, 137,
 138, 146, 176, 196
 «Западно-Восточный диван» 20
 Гинзбург Л.Я. 27, 34
 Гишпиус З. 58
 Гита (см. Бхагаватгита) 112
 Глебов Н.В. 132
 Гольдциер И. 113
 Гораций 134, 139
 Горький А.М. 49
 Гребнев Н. 286
 Гринцер П.А. 295, 314, 315
 Гуковский Г.А. 95
 Гурган 265, 269
 Дабистан-и мазахиб 156, 158
 Давид 21
 Дара (Дарий) III 248, 250, 257, 258
 Дара Шукух 158, 167, 171, 264, 265
 Дард, Мир 89
 Де Гобино 173
 Декарт 63
 Делви 146
 Дервиш 263
 Дехтярь А. (Суворова А.) 194, 223
 Деххода А. 225
 Джами, Абд ар-Рахман 6-8, 59, 75, 76,
 78, 86, 171, 193, 198, 203, 207,
 209, 210, 215, 216, 218–222, 224–
 228, 261, 270, 288, 307,
 «Дуновения дружбы» 261
 «Йусуф и Зулейха» 7, 8, 193, 198,
 296, 207, 210, 213, 220–223, 228,
 229
 «Салман и Абсал» 213
 «*Тухфат ал-ахрар*» 203, 222, 227,
 228
 Лавалих 171
 Джамшид 121, 250, 258
 Джебран 36, 37, 39, 40, 47, 49, 57, 62
 Аш-Шейтан 54
 Джили (Джилани), Абд ал-Карим
 59, 88, 98, 102
 Джуллаби Худжвири (см. Худжвири)
 205, 261
 Джунейд Багдади 253
 Дмитриев А. С. 87

- Дунаевский Е. 225, 239
 Дурбек: 220, 228
 «Йусуф и Зулейха» 228
 Ева (Хава) 233,
 Евангелие от Иоанна 93, 107, 111
 Елизаренкова Т. Я. 63
 Ефремова Н. 138, 225
 Жирмунский В. М. 27, 35, 47, 55, 87
 Жолковский А. 144
Жуковский В. 35
- Залиха 225
 Занд М.И. 7, 33
 Зауки-шах 112
 Зафар, Бахадур-Шах 138, 169, 280,
 281, 283
 Зелика 227
 Зелиха 225
 Зиндаруд 22
 Зограф Г. А. 148
 Зоук 117
 Зулайха 220, 221, 225, 226
 Зулейка 196
 Зулейха 7, 8, 193, 196, 198, 199, 203–
 207, 209–211, 213, 215, 220–225,
 228, 229
 Зухури 143, 281
 Зэлиха 196
- Иблис (см. Сатана) 12, 20, 53, 54, 71
 Ибн Араби, Мухйиддин Андалуси:
 59, 73, 78, 79, 87, 88, 93, 96–98,
 100, 102, 108, 113, 171, 194,
 206, 229
 «Геммы премудрости» (Фусус
 ал-хикам) 88, 97, 112, 171, 229
 «Мекканские откровения» («Фу-
 тухат ал-Маккийя») 97, 100, 17
 Ибн Кутайба: 298
 «Книга поэзии и поэтов» 298
 Ибн Мутааз 314,
 Ибн Сина (см. Авиценна) 238, 239
 Ибн Таймийя 94
 Ибн Фарид 113
 Ибн Халдун 58
 Мукаддама 58
 Ибрагим Т. 138, 225
 Ибрахим (Авраам) 12, 77, 266
 Ибрахим Адхам 282
 Ибрахим Раки 262
 Иванов Вяч. 35
 Игнатенко А. А. 192–195, 212, 213,
 223, 224
 Иегуда бар Симон 227
 Икбал, Джавид 24, 137
 Икбал, Мухаммад:
 «Ангелы провожают Адама из рая»
 53
 Асрар и Румуз 87
 «Вечер на берегу реки Неккар» 15,
 46
 «Вопль [мусульманской] общи-
 ны» 44
 «Вопль единоверцев» 44
 «Восход ислама» (*Тулук-е ислам*)
 19
 «Гаятри мантра» 14
 «Гималаи» 14, 48
 «Джавид-наме» 17, 22, 70, 84
 «Джабраил и Иблис» 53
 «Джавиду» (*Джавид сә*) 25
 «Доктрина абсолютного един-
 ства в представлении Абд ал-
 Карима Джилани» 101
 «Дух Земли встречает Адама» 53
 «Жалоба» (Шиква, 1912) 17, 44

- «Звон караванного колокольчика» (Банг-е дара) 20, 26, 28, 29
 «Иблис» 53
 «Индийская песнь» (*Тарана-и хинди*) 16
 «Иносказания о самоотречении» (*Румуз-и бихуди*) 18, 26, 83, 90, 91, 101, 265
 «Красота и любовь» 15, 46
 «Красота природы» 46
 «Крыло Джабраила» (*Бал-е Джабрил*) 23, 84, 23
 «Март 1907 г.» (*Марч 1907*) 16
 «Мирза Галиб» 137, 146, 172, 190
 «Национальная песнь» (*Тарана-и милли*) 16
 «Наша Индия» (*Хиндустан хама-ра*) 9
 «Новый храм» (*Найя шивала*) 14
 «Новый цветник тайн» (*Гулшан-и раз-и джадид*) 84
 «Ночь и поэт» 17
 «Объяснение Иблиса» 53
 «Ответ на жалобу» 44
 «Ответ на стон сироты» 44
 «Персидские псалмы» (*Забур-и Аджам*) 21, 84
 «Покорение природы» (*Тасхир-и фитрат*) 32, 53, 84
 «Послание Востока» (*Пайам-и Маширик*) 20, 24, 26, 28, 29, 32, 44, 84, 263
 «Реконструкция религиозной мысли в исламе» 19
 «Стон сироты» 44
 «Таинства личности» (*Асрар-и худи*) 6, 17, 26, 49, 62–65, 69, 76, 79, 86, 90, 92, 96, 105, 106, 112, 127, 129, 242, 263, 267
 «Удар посоха Калима, т.е. объявление войны современной эпохе» (*Зарб-е Калим*) 24, 86
 «Философия активности» 114
 «Хизр-проводник» (*Хизр-е рах*) 19
 Прозаическая мысль Икбала (см. Прозаические произведения Икбала) 110
 Прозаические произведения Икбала 90
 Имад Факих Кирмани 233
 Имангулиева А.Н. 36, 62
 Имру' бин Кульсум 250
 Инджави 267, 268
 Ираки, Фахр ад-Дин 108, 171
 Иса (Иисус Христос) 12
 Искандар (см. Александр Македонский) 118, 121, 248, 250, 257, 258, 271, 271
 Йакуб (Иаков) 195, 196, 199, 200, 203, 206, 207
 Йалдрам 44, 87
 Йусуф 3, 7, 8, 122, 191-229
 Кавам ад-Дин, Хасан, Хаджи 251, 267
 Казвини 248, 267
 Калим 15, 23, 25, 86, 143
 Калимуллах Джаханабади, шейх 244
 Карл Орлеанский 134
 Карун 248, 253, 257, 258
 Каупер Э. 46, 67
 Кафка Ф. 134
 Киктев М.С. 298, 301, 314
 Кисаи 199
 Кисас ал-анбийя 199, 205–207, 225, 227, 228
Кисас ал-анбийя (6/а), 205, 207, 225, 227
 Китифр (библ. Потифар) 207, 225
 Китс Дж. 62, 176
 Киттин 225

- Китфир 225
 Кожевников Ю.А. 134
 Кольридж С. 62
 Кондырева Н. Б. 239, 241, 245, 267
 Коперник 12
 Коран 7, 12, 18, 24, 27, 58, 63, 70,
 71, 78, 79, 82–84, 87, 89, 93, 96,
 97, 100, 102, 104, 108, 112, 145,
 165, 193–196, 198, 199, 202,
 203, 207, 209, 219, 223–228,
 237, 242, 260, 307
 Крачковский И. Ю. 224, 225, 227
 Кришна 93, 107, 108, 111
 Куделин А. Б. 147, 230, 298, 304
 Кудрова Ирма 136
 Кутифар 225

 Лазар Ж. 178
 Лакхпат Рай 156, 160
 Лакшман 160
 Ламшуков В.К. 60, 61
 Лахиджи 73
 Лахути А. 10, 39
 Лейли 130, 180, 270
 Лекомцева М. 315
 Лесков Н. 242, 256
 «Скоморох Памфалон» 242, 256
 Липкин С. 216, 218
 Лихачев Д.С. 41, 130
 Лоди, Шер-хан 156
 Мир'ат ал-хайал («Зеркало вооб-
 ражения») 156
 Лонгфелло Г. 46, 67

 Магриби 262
 Маджнун 130, 153, 154, 165, 174,
 180, 270

 Мак-Таггарт 46
 Манн, Томас 49, 50, 63, 207, 209
 Мануччи Н. 156
 Марино Дж. 140
 Массиньон, Луи 139
 Маулана Мухаммад Али 224
 Махабхарата 111
Махзан, журнал 14, 44, 87, 138
Махзан ал-гараиб 159
 Мейсами Дж 174, 292
 Мекаш Акбарабади 148
 Мекка 16, 86, 226
 Мильтон Дж. 50, 70, 71
 Минорский В. Ф. 145, 175, 306
 Мир Абу-л-Касем 157
 Мир Дард 89
 Мир Таки Мир 190
Мирза Галиб—великий поэт Востока
 133, 148
 Мирза Джахангир-хан Ширази 226
 Мирсад ал-'ибад 261
 Моин 132
 Муджиб М. 86
 Музаффарид 268
 Мулла Мухсин Фани Кашмири
 108, 173
 Мулла Мухсин-и Файз-и Кашани 34
 Мулла Садра Ширази 89, 157, 173
 Мулла Шах Бадахшани 158
 Мумин 143, 186
 Муса (Моисей) 12, 23, 62
 Муслим 262
 Муслим Фаласуф 112
 Мухаммад, пророк 12, 15, 18, 84, 111,
 169, 175, 219, 226, 253, 257, 272
 Мухаммад Исмаил 44

- Мухсин Таасир 110
- Навои 276
- Назарли М. 195,
- Назир 44, 87
- Назир Ахмад 44, 87, 267, 268
- Назири 127, 143, 168
- Найман А. 145
- Наккад 112
- Насир ад-Дин Туси 246, 281
- Насих 143, 181, 184, 190
- Наумкин В.В. 113
- Нафиси, Саид 36
- Неру Дж. 25
- Низам ад-Дин Аулия 272
- Низами: 8, 97, 270, 271, 275, 276
 «Искандар-нама» 271
 «Хамса» 270
 Хафт пайкар («Семь красавиц») 271
- Низами Арузи 245
- Николсон Р. А. 91, 92, 103–105, 263, 286
- Нима Юшидж 49
- Ницше 20, 49, 50, 56, 63, 67, 104, 105, 114
- Нур ал-улум 130
- Нух (Ной) 169
- Ньютон 12
- Орлов В. 56, 58
- Османов М.-Н. О. 195, 224, 225, 227
- Памук, Орхан 229
- Пандавы и Кауравы 111
- Панченко А. 41, 61, 62
- Папан-Матин, Фирузе 284
- Пелло, Стефан 239
- Пиотровский М.Б. 199, 224, 227
- Пирназар, Нахид 174
- Пифагор 112
- Платон 98, 112
- Плотин 98
- Поляков М. 38, 40, 68, 87, 220, 221, 225, 226, 228
- Пратт, Сара 52
- Притчет Ф. 148, 240
- Протагор 63
- Пумпянский Л. В. 52, 129
- Пуруша 63
- Пушкин А. 44, 142, 146, 172, 176
- Ра'ил 225
- Радуяни 289, 314
 Тарджуман ал-балага 314
- Раиль 225
- Райян, фараон 225
- Рама 93
- Рамануджа 111,
- Рахбар, Халил Хатиб 231, 240, 267
- Рейснер М.Л. 148, 175
- Рейхани 36, 37, 39, 47
- Рембрандт 11
- Рентген В. 12
- Риза Кули Хан: 156, 172
 Рийаз ал-'арифин («Сады познавших [истину]») 156
- Риммер 43
- Рисала-и хакк-нума («Трактат, указующий Истину») 171
- Робертэ Жан 134
- Рудаки 8, 178, 200, 245

- Руми, Джалал ад-Дин Балхи 5, 6, 28, 168, 263, 277
 «Поэма о скрытом смысле»
 (*Маснави-йи ма'нави*) 8, 28, 193, 202, 206, 223, 264, 277–280, 282
 Диван Шамса 206, 242, 280, 285
Най-нама 8, 278, 279, 280, 281, 283–287, 314
 Русанов М. А. 10
 Рутенберг В. И. 96

 Саади, Муслих ад-Дин 8, 29, 30, 143, 150, 178, 205, 268
 «Бустан» 29, 30, 205
 Саблуков Г. 194, 228
 Садриддин Ширази (см. Мулла Са-дра) 157
 Саиб Табризи 143, 288
 Сайид Ахмад-Хан 44
 Сайид 'Абд ал-Фагтах 264
 Сайид Амир Абу-л-Касем Мир Фен-дерески 173
 Салах ад-Дин Заркуб 159, 174, 206
 Сапру 37
 Сармад, Мухаммад Са'ид Кашани Ла-хори 3, 7, 114, 144–175, 264
 Сармаст, Сачал 175
 Сартр 134
 Саршар 44, 87
 Сатана (см. Иблис) 20, 84, 85, 129
 Сауда 177, 178
 Сельджукиды 169
 Семенцов В. С. 61, 72, 111, 112
 Сирус Ниру 250, 254, 267, 268
 Скалмовски В. 232, 240
 Скарция, Джанроберто 239
 Смирнов Б. Л. 112, 203, 229
 Солженицын А. И. 147
 Соловьев Вл. 35
 Соловьева Н. А. 60, 61
 Спиноза 94, 109
 Сталь, мадам де 87
 Стариков А. А. 28
 Степанянц М. Т. 34, 41, 61, 62, 88, 263
 Стурлусон, Снорри 140
 Суворова А. (см. Дехтярь А.) 10, 148, 169
 Суды 231, 233, 235, 236, 237, 250, 251, 253, 254, 267, 268, 281
 Сунна 18
 Сухейль Умар, Мухаммад 266
 Сухраварди, Шихаб ад-Дин 163, 193, 213, 261

 Табари 199
 Тагор 36, 37, 39, 40, 47, 57, 59, 62
 Тазкира-йи Насрабади 156
 Такешита, Масатака 88
 Талиб Амули 143
 Танах 195, 198, 199, 226
 Тао Юаньмин 146
 Тафсир ал-кабир 199
 Теннисон А 46, 67.
 Тимур 269
 Толстой Л. Н. 73
 Топоров В. Н. 63
 Тора 157, 195
 Тримингем Дж. 163
 Тюркмен, Эркан 279
 Тютчев Ф. 52, 63, 129

- Унсуралмаали 267
«Кабус-наме» 245, 267
- Урфи 143
- Фазли Панджаби 83, 89, 112
- Файз Кашани 34, 288, 307
- Фака 225
- Фараби ал- 246
- Фаруки, Осамма 172
- Фаруки, Шамсур Рахман 277
- Фауст 54, 110, 146
- Фергани 88
Машарик ад-дуар 88
- Фет А. 63
- Фигани 147
- Фирдоуси 8, 178, 198, 200, 206
«Йусуф и Зулейха» 7, 8, 193, 198,
206, 207, 213, 220–223, 228
«Шах-наме» 169
- Фишель, Вальтер 158, 173
- Форуги 268
- Форузанфар 284
- Фрезер, Вильям 143
- Хава (см.Ева) 233
- Хазин 109, 288,
- Хайдар Али Табатабаи 44, 87
- Хаййам 174, 246
- Хаким ал- 174
- Хаким Тханви 194
- Хали, Алтаф Хусейн 44, 62, 72, 141,
176, 177, 178, 182, 186, 187, 188,
190
- Халладж, Хусайн ибн Мансур 34, 113,
144, 145, 155, 156, 161, 168, 169,
175
- Ханлари Н. 248, 267, 268
- Хатами 231, 233, 234
- Хваджа Абдур-Рашид 114
«Познание души, или тайны су-
физма» 114
- Хваджа Хасан Низами 96, 97, 100,
101, 112
- Хиллманн М. 238, 239
- Хирави 231, 233, 234, 236, 241, 253,
254
- Хисамов Н. Ш. 200, 202, 227
- Холодковский 111
- Хомейни Р. 226
- Худжвири 8, 80, 114, 205, 206, 235,
241, 262
Кашф ал-махджуб («Раскрытие
скрытого за завесой») 114, 203,
235
- Хундмири А. 55, 58, 60
- Хуррамшахи 231, 233, 240, 241, 250,
267, 268
- Хуршид ул-Ислам 177, 182, 183, 190
- Хусейн, имам 145, 148, 168, 169
- Хусайни, Атааллах 222, 314
Бада'и ас-сана'и 314
- Царик Д. 48, 52, 54, 55, 57, 59, 63
- Цветаева М. 133, 136, 142
- Чакбаст 44, 87
«Индийская земля» 44
- Чалисова Н. Ю. 10, 34, 147, 148, 175,
268, 289, 290–295, 298, 300, 301,
303–305, 309, 312, 314
- Челеби, Хусам ад-Дин 206
- Читтик В. К. 74, 88, 284, 287
- Шабистари 72, 73, 74, 76, 81, 288

Шайя, Леон 113
Шамс Табризи 206, 280
Шамс-и Кайс 289, 300, 314
 Муджам 314
Шанбезода 267, 268
Шанкара 108, 111, 112
 Гита-бхашья 111
Шанкарачарья (см. Шанкара) 93
Шарипова Р. 226
Шариф М. 87
Шаукат 180, 182, 186, 190
Шах Аббас Великий 157
Шах Сулейман Пхальвари 100
Шах Шуджа 254, 268
Шеифта 186
Шейх Абдул Кадир 138
Шейх Али Хазин 109
Шейх Зайн ад-Дин Тайабади 233
Шейх Имамбахш Насих 190
Шейх Махмуд Аттар Ширази 237
Шейх Хасан Азракпуш 235, 237
Шелли П. 104

Шибли (суфий) 282
Шибли Ну‘мани 65, 179
 «Поэзия Аджам» (Ши‘р ал-
 ‘Аджам) 179
Шиммель, Аннемари 18, 60, 89, 139,
 144, 146, 156, 158, 161, 169, 173,
 175, 203, 206, 256, 265, 286
 «Йусуф в поэзии Мавланы Руми»
 206
Шлегель Август 87
Шопенгауэр А. 50
Шукуров Ш. М. 229, 291, 306

Эджаз 87
Эдисон Т. 12
Эйнштейн 12
Эк мусулман 112
Эмерсон Р. 46, 67
Эфтихар, Джафар 270, 271, 274
Эшотс Я. 10, 173

Юлдашева С. 275

CONTENTS

DOWN THE UP STAIRCASE OF TIMES
(.....)
5

POETIC WORLD OF MUHAMMAD IQBAL
11

ISTILAHAT AS-SHU'ARA IN MUHAMMAD IQBAL'S POETRY
26

ON THE NATURE OF THE 20th CENTURY ROMANTICISM
IN EASTERN LITERATURES
35

SOME FEATURES OF IQBAL'S 'PERFECT MAN'
IN THE LIGHT OF ISLAMIC TRADITION
64

IQBAL'S PROSAIC FOREWORD TO THE MASNAVI
'THE SECRETS OF THE SELF'
90

GHALIB AND IQBAL:
AN ESSAY ON COMPARATIVE STUDY OF STYLE
115

THE WORLDS OF MIRZA GHALIB
131

GHALIB AND SARMAD	
	149
GHALIB AND THE INDIAN STYLE	
	176
YUSUF'S BEAUTY IN THE MIRRORS OF PERSIAN POETRY AND MINIATURE PAINTING	
	191
HAFEZ'S BAYT AS A HAPPENING: DEMAND FOR COMPREHENSION, AND TRADITIONAL SHARH	
	230
WAY TO THE ABODE OF THE GOOD NAME	
	242
"EIGHT PARADISES" OF AMIR KHUSRAU	
	270
GHALIB'S FIRST MASNAVI AND RUMI'S <i>NAY-NAMA</i>	
	277
THE GARDENS OF PERSIAN POETICS	
	289
LITERATURE	
	316
DATA OF PUBLICATIONS	
	335
NAME INDEX	
	337
SUMMARY	
	349

SUMMARY

In this book, I undertook to collect together all papers that have been written during many years in different scholarly contexts, and to reconfirm that the sphere of research is determined by the challenges presented by the studied material. It seems that each immersion into the issue is provoked by the previous research and contains a seed of the next one. The order of papers in this collection reflects, to an extent, chronology of my scientific works and at the same time correlates with the archetype of Muslim metaphysics, “descent — ascent”, characteristic for many reasoning. This is a “curve of Creation”, one side of which is going downwards and the other one — upwards. Moving “down” the time scale, we find ourselves on a ladder leading to the image of a poetic world which rests on its upper step.

Time travel is pretty smooth: its rhythm is set by Mohammad Iqbal’s poetry (20th century). A general picture of his poetic work (“Poetic world of Mohammad Iqbal”) is elaborated in more detail in papers devoted to some important and yet insufficiently studied aspects of his poetic method and philosophy. First and foremost, this is an attempt to define a place of Poet in the history of the 20th century World literature and to establish typology of Romanticism in the countries of the East at that time (On the Nature of the 20th century Romanticism in Eastern Literatures). Tradition and contemporaneity, neo-traditionalism and neo-Romanticism of Iqbal are revealed through the inconsistent use of conventional motifs and themes (Istilahat as-shu’ara in Muhammad Iqbal’s Poetry) as well as in transformation of traditional concepts of Muslim philosophy and Sufi idea of a “Perfect man” (“Some Features of Iqbal’s ‘Perfect Man’ in the Light of Islamic Tradition”). Conflict between Iqbal’s fascination with the West and realities of life in the Northern province of India in 1910th leads Iqbal to a decisive change of milestones in his poetic work, too (“Iqbal’s Prosaic Foreword to the Masnavi ‘The Secrets of the Self’”)

Mirza Ghalib (1798–1869) was Iqbal's predecessor. As one Indian scholar put it, "Ghalib's soul was reborn in Iqbal in the 20th century". The first step leading down the ladder of times is found in the "Ghalib and Iqbal: An Essay on Comparative Study of Style"). In neither form, nor style, nor lexis is the difference between the poets representing their own century revealed most: Even when describing the extremely sophisticated feelings and emotions, Ghalib's verse is concise and vivid, with spiritual process almost materializing in front of the reader's eyes. Iqbal, having accepted many of Ghalib's poetic ideas, elevated and abstracted them from all that was concrete. An example of this is an image of a personal freedom in Ghalib's poetry which Iqbal raised to a level of a philosophical concept.

Ghalib's views on poetry and poetic work, and 'vertical' and 'horizontal' contexts of his poetry are investigated in "The Worlds of Mirza Ghalib", and in "Ghalib and Sarmad"; inter-textual commentary to one Ghalib's verse (she'r) reconstructs the inner ties between his early Urdu poetry and the story of life and death of Sarmad, a 17th century poet writing in Persian (executed in 1661).

For Ghalib, the main poetic guide in time was "Indian style" literature of the 18th—16th centuries ("Ghalib and the 'Indian Style'") and classic Persian literature.

Going further down our ladder, we find ourselves in the 15th century. Jami's poem "Yusuf and Zuleikha" (1483) can be considered as a symbolic conclusion of this last age of Persian classic poetry: It accumulated the previous tradition as well as gave an inexhaustible impetus to illustrate the poem for centuries to come ("Yusuf's Beauty in the Mirrors of Persian Poetry and Miniature Painting")

After Jami, the reader dips into the 14th century, the age of Hafez poetry. Hafez is the greatest champion of the word and an inimitable lyrical poet; interest to the mystery of his work is unfading throughout centuries and is manifested, among other things, in a voluminous corpus of commentaries ("Hafez's Bayt as a Happening: Demand for Comprehension, and Traditional Sharh"). The magic of Hafez words does not yield itself to analyses easily, yet its impact is immediate. It is most amazing, how charged his verse is with kindness and wisdom, and how deeply these are ingrained in his poetics. Iqbal refers to a legend according to which one bait of Hafez saved some young women from inevitable death ("Way to the Abode of the Good Name").

Poet's envy of the glory of their predecessors is described in many papers of this collection. One of the most vivid examples is the rivalry between Amir Khusrau (died in 1325) with the 12th century poet Nizami ("Eight Paradises" of Amir Khusrau): The spirit of their rivalry is revealed in the name of the poem, its structure and imagery.

As far as Rumi is concerned — and we get down to him when we descend further to the 13th century — he is one of the key figures, included in the interplay throughout all centuries that follow: one will find references to him both in Jami's story, and in Ghalib's masnavi ("Ghalib's First Masnavi and Rumi's Nay-nama"); yet he is most appreciated by Mohammad Iqbal — Rumi becomes a favored character in his poetry, a source of his pioneering philosophical ideas.

The last step of our ladder, and we find ourselves in the 12th century. Poetic norm was established in Vatvat's (died in 1177/78) treatise ("The Gardens of Persian Poetry"), yet its significance is overwhelming, since it summarizes the development of the previous stage of literature and 'programs' the main routes for Persian rhetoric and poetics for the forthcoming times, including its classical period, Indian style, latest Urdu and Persian poetry of Subcontinent. As Rumi put it, "Preponderance of predecessors".

Научное издание

Пригарина Наталья Ильинична
МИР ПОЭТА — МИР ПОЭЗИИ

Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Российской академии наук

Редактор А. З. Алмазова
Корректор Л. В. Хохлова
Верстка А. В. Ельцевой

Изд. лиц. ИД № 04697 от 28 апреля 2001 г.
Сдано в набор 01.06.11. Подписано в печать 00.08.11
Формат 70х100/16. Усл. печ. л. . Уч-изд. л. 19,8
Тираж 200 экз. Заказ №

Институт востоковедения РАН
Научно-издательский отдел
Зав. отделом И. В. Зайцев
103031, Москва ГСП, ул. Рождественка, 12