

В.И. Бразинский

ПРОБЛЕМЫ
ТИПОЛОГИИ
СРЕДНЕВЕКОВЫХ
ЛИТЕРАТУР
ВОСТОКА



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт востоковедения

В.И. Бразгинский

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЛИТЕРАТУР ВОСТОКА

Очерки
культурологического
изучения литературы



Москва
«НАУКА»

Главная редакция восточной литературы
1991

ББК 83.35

Б87

Ответственный редактор

И. С. ЛИСЕВИЧ

Редактор издательства

О. Ю. БЕССМЕРТНАЯ

Брагинский В. И.

Б87 Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литературы). — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991, с. 387.

ISBN 5-02-016743-6

Первая в отечественном ориентальном литературоведении книга, дающая сравнительный анализ литературных систем в трех основных зонах средневекового Востока (арабо-мусульманской, индийско-юго-восточной, китайско-дальневосточной). Литературы Востока рассматриваются в контексте соответствующих культур, присущих им религиозных и философских представлений об Абсолюте, космосе и человеке. Сопоставление восточных учений о словесности — о творческом процессе, о восприятии художественного произведения читателем — позволяет выработать метаязык для сравнительного описания литератур. В приложении даны переводы из восточных средневековых трактатов по поэтике, большинство которых публикуется впервые.

В оформлении книги использованы образцы средневековой каллиграфии — китайской (1-я сторона переплета и титульный лист), арабской (4-я сторона переплета и форзац) и индийской (шмуцтитул), — в которых знаки письма антропоморфны.

Б 4603000000-179
013(02)-91 КБ-18-53-91

ББК 83.35

ISBN 5-02-016743-6

© Главная редакция
восточной литературы
издательства «Наука», 1991

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга посвящена проблемам типологии литератур — особой отрасли литературоведения, призванной путем сравнения устанавливать универсальные характеристики литературы или разграничивать отдельные ее типы, исходя из допущения, что в сходных историко-культурных условиях могут независимо возникать сходные литературные явления. Типологическое сопоставление литератур в принципе не ограничено ни временными, ни пространственными рамками и ориентировано на объекты (литературы), не связанные между собой ни генетическими (общее происхождение), ни контактными (различные формы взаимодействия) отношениями. Эти общие установки типологического исследования были, однако, несколько модифицированы в настоящей работе в силу ряда принятых в ней ограничений.

Первое из таких ограничений — изучение не общей типологии литератур, а типологии лишь отдельной литературной эпохи — универсальных характеристик искусства слова в средние века.

Второе ограничение — изучение типологии только восточных литератур средневековья.

Исключая из сферы исследования средневековую литературу Запада, мы руководствовались отнюдь не концепцией ее якобы принципиального отличия от изящной словесности Востока, будто бы ведущего к их несопоставимости, и тем более не мифом об извечном противостоянии Востока и Запада. Данное ограничение было обусловлено двумя причинами. Во-первых, компетентность каждого исследователя имеет свои границы (и без того нарушенные в настоящей работе), а квалифицированное привлечение еще и многочисленных трудов по культуре и литературе западного средневековья было бы для нас вовсе непосильным. Во-вторых, типологические исследования часто обвиняются в предвзятости —

некритическом приложении готовых схем, выработанных на западном литературном материале, к материалу литератур восточных, что явно компрометирует сам типологический метод в глазах востоковедов. Желая рассеять это предубеждение, мы и стремились показать плодотворность данного метода, исходя из собственно восточной фактологии. Думается, что полученные таким путем обобщения, возможно, будут небесполезны и для литературоведов-западников и в конечном счете помогут точнее определить инвариантный тип средневековой литературы в целом, закономерности его этнокультурного варьирования, принципы его общей и частной исторической эволюции. Тем самым появится возможность приблизиться к более обоснованному пониманию типологических характеристик мировой литературы средних веков — важного этапа мирового литературного процесса.

Итак, речь в этой книге пойдет о типологии средневековых восточных литератур. Термин «средние века» перенесен в литературоведение из западной исторической науки, где он соотносится с эпохой феодализма. Поэтому правомерность употребления данного термина применительно к Востоку не вполне бесспорна. С одной стороны, концепция восточного феодализма разделяется отнюдь не всеми историками, с другой — что еще важнее — литературный процесс в ряде восточных традиций (например, Китая, Индии) развивался достаточно плавно, непрерывно, без четких границ между эпохами. В силу этого ряд важных элементов словесности и — шире — культуры, подлежащих нашему рассмотрению, сложился «ниже» той исторической черты, с которой принято отсчитывать время средневековья на Востоке (III—V вв.). Возможно, более правильным было бы вслед за С. С. Аверинцевым [3, с. 7] выделять и в истории восточной (не только западной) культуры три этапа — дорефлективно-традиционалистский, рефлективно-традиционалистский, нетрадиционалистский — и считать временными рамками исследования пределы рефлективно-традиционалистского этапа. Все же термин «средневековая литература» является сегодня наиболее привычным и легче других, как кажется, ассоциируется с подразумеваемой нами эпохой. Поэтому он и был сохранен.

Третье ограничение — средневековый Восток рассматривался нами не во всей его хронологической и географической полноте; за пределами кни-

ги остались раннесредневековые литературы иранских народов, сохранившиеся крайне фрагментарно, средневековая еврейская литература, а также восточнохристианские литературы (сирийская, коптская, эфиопская и др.), которые в масштабах этой книги смыкаются с западнохристианскими. В итоге понятие «Восток» включает в себя в настоящей работе три обширные культурные зоны: арабо-мусульманскую (в нее входят Ближний и Средний Восток, Северная Африка, позднее отчасти Индия и Юго-Восточная Азия), китайскую (Дальний Восток), индийскую (Южная и Юго-Восточная Азия) (подробнее см. Очерк I). Думается, что материал, который предоставляют исследователю литературы этих зон, достаточно велик, чтобы выработать общие представления о словесности восточного средневековья. Разумеется, о сколько-нибудь полном исследовании здесь этого материала невозможно было помыслить.

Четвертое ограничение касается «чистоты» типологического, т. е. внегенетического и внеконтактного, сравнения в данной работе. Говорить о такой «чистоте» трудно. Во-первых, хотя литературы, относящиеся к различным зонам, по большей части как будто не связаны общностью происхождения, т. е. не являются «преемницами» некогда единой устной словесности,—проникающая в наиболее глубокие временные пласты генетическая компаративистика, возможно, внесет существенные коррективы в представление об их полной обособленности. Во-вторых, невозможно игнорировать существование контактов между исследуемыми литературами: более тесных — внутризональных, менее тесных — межзональных. Традициям отечественной ориенталистики вообще присуще изучение типологии во взаимодействии с исследованием литературных связей. Смещение различных исследовательских задач при таком подходе, скорее, кажущееся. Он позволяет выделить разнотипные и разномасштабные литературные общности и проводить типологические сопоставления не отдельных литератур, а этих общностей. Именно в таких сопоставлениях легче абстрагироваться от межлитературных контактов.

Естественно, что степень обобщенности сравниваемых объектов в типологических исследованиях подобного рода чрезвычайно высока и необходимые обобщения как нечто во всех отношениях научно достоверное, точное

по своим контурам, свободное от искажений, возникающих за счет смещения существенного и несущественного, недоучета исторических изменений в литературной традиции, под силу лишь коллективу специалистов по отдельным литературам, работающему на основе единой образной методологии. Отдельный исследователь, ставящий перед собой сравнительно-типологические задачи, тем более в масштабе целой эпохи, фатально обречен на ошибки. В особенности это относится к исследованию столь чуждых нам по типу ментальности культур, как культуры средневековья: здесь «возмущающее» воздействие современного сознания на изучаемый объект особенно велико (это воздействие едва ли вполне преодолимо и для коллектива специалистов). Задача еще более осложняется отсутствием в распоряжении исследователя сопоставимых описаний литератур: «внешних», исполненных его современниками, или «внутренних» — созданных самими носителями изучаемых культур. Думается, что «право на ошибку» должно быть введено в само определение эпохальной (не говоря уже о глобальной) литературной типологии.

Разумеется, это «право» отнюдь не призвано оправдывать недостаточную тщательность работы типолога, а особенно искажение им фактов ради их «лучшего» соответствия априорной теории. Речь идет об ошибках, вызванных объективным состоянием наук о литературе и их методологии на момент создания данного типологического исследования, степенью изученности и соответственно «подготовленностью» той или иной литературы для такого исследования, наконец, пробелами в эрудиции ученого, всегда так или иначе неизбежными. Особо оговоренное «право на ошибку» подчеркнуло бы специфичность литературной типологии, заложенную в ней, подобно программе, направленность на регулярный пересмотр, перепроверку и коррекцию предлагаемых концепций, помогло бы ослабить предубеждение против типологических штудий, существующее у многих специалистов по конкретным литературам, а заодно постоянно напоминало бы самому типологу о зыбкости его теории и его отнюдь не решающем, а всего лишь совещательном «голосе».

Здесь, однако, возникает вопрос, чем компенсируется это «право на ошибку», который может быть конкретизирован следующим образом: имеет ли вообще смысл типологическое исследование целой литературной эпо-

хи, осуществляемое в одиночку, и действительно ли столь велика значимость типологии, чтобы создавать ради ее изучения научные коллективы? Нам представляется, что на оба вопроса (на первый — с меньшей, на второй — с большей уверенностью) можно дать положительный ответ.

Выработку принципов сравнения и предварительного варианта его метаязыка, возможно, удобнее начинать в одиночку. Если же предложенные принципы, метаязык и, хотя бы отчасти, результаты сравнения откроют перед специалистами по конкретным литературам и литературным общностям перспективу более глубокого понимания собственного объекта, то на этой основе (с необходимой корректировкой) могут быть созданы более однородные, а стало быть, сравнимые конкретные описания соответствующих литератур, отсутствие которых препятствует построению типологии. Тогда на следующем этапе благодаря сопоставлению уже этих описаний и новой корректировке их принципов будут созданы основания типологии как дисциплины, способной претендовать на научность.

Каковы же перспективы, открываемые типологией, коль скоро она сумеет конституироваться как научная дисциплина? Прежде всего это, как уже отмечалось, выявление универсальных характеристик литературы и характеристик отдельных ее типов в зависимости от времени (эпохи) и/или пространства (литературные общности), т. е. уяснение тех общих закономерностей этой сферы культуры, которые вряд ли могут остаться за чертой общечеловеческого стремления к самопознанию.

Отсюда вытекает и значение типологии для исследования конкретных литератур. Совмещение специфичных для их изучения методов с типологическими должно обеспечить возможность перехода от детализированного взгляда «вглубь» к общему взгляду «сверху». Такой взгляд «сверху» на конкретную литературу позволяет увидеть ее как системное единство, в котором в своеобразной форме находят выражение закономерности данной эпохи и общности, осознать место этой литературы в литературном процессе эпохи и — шире — различить универсальное и специфичное в ней как в компоненте литературы мировой. Разумеется, далеко не всегда необходим взгляд на изучаемый объект со столь головокружительной высоты, однако переход к одной

из более «высоких» точек обзора, а затем новое углубление в детали — одно из неперемennых условий всякого исследования, дающее возможность не терять за деревьями леса, а за лесом — деревьев, корректировать общим понимание частного, а частным — понимание общего. В действительности именно так поступали и поступают постоянно, однако учет данных научной типологии способен сделать стихийное изменение «точки обзора» литературы более эксплицитным и строгим.

В результате литературная типология, как и всякая иная, например лингвистическая, способствует привлечению внимания к прежде не замечавшимся явлениям данной литературы, позволяет интерпретировать, хотя бы гипотетически, те из них, которые при нынешнем уровне изученности не находят внутреннего объяснения, подкреплять или ставить под вопрос существующие интерпретации, реконструировать по отдельным фрагментам целое (что особенно важно для всегда недостаточно документированной древней и средневековой словесности). Наконец, в то время как преобладание той или иной школы в исследованиях о конкретных литературах ведет к различию методов и проблематики, к акцентированию одних явлений и игнорированию других, типология помогает преодолеть ограниченность каждой из этих школ, в допустимых пределах унифицировать их методы и, учтя последние в комплексе, сделать описание литературы более полным.

Возможно, сказанное выше поможет убедить читателя в том, что типология литератур способна внести немалый вклад как в общее, так и в частное литературоведение. Внести этот вклад, однако, ей еще только предстоит, ибо сегодня, как и в 60-е годы, когда типологический подход в отечественном литературоведении только зарождался, говорить о типологии литератур как об особой дисциплине с определенным методом и категориальным аппаратом явно преждевременно. Исследования в этой области все еще в значительной степени ведутся не столько ради намеченных выше целей, сколько ради довольно поспешной выработки концептуально-композиционных схем, способных хоть как-то организовать и осмыслить разнородно описанный материал, предназначенный для крупных историко-литературных проектов, будь то многотомная «История всемирной литературы», университетский курс истории восточных литератур или что-либо иное. Такое положение дел, вполне ес-

тественное на этапе зарождения типологии литератур, едва ли можно счесть удовлетворительным в настоящее время, когда в этой области уже накоплен определенный опыт.

Начало развитию отечественной типологии литератур положили труды Н. И. Конрада, в которых разрабатывалась концепция мировой литературы в различные эпохи (см. [57; 58, с. 3—105]). В основу своей типологической концепции Н. И. Конрад положил учение о социально-экономических формациях, становление которых в масштабах всего мира, по мнению ученого, опосредованно вызвало сложение соответствующих — также общемировых — культурных, а отсюда и литературных типов: древнего (эпоха рабовладения), средневекового (эпоха феодализма), нового (эпоха капитализма). При этом Н. И. Конрад имел в виду не повсеместное господство той или иной формации, а лишь преобладание свойственных ей черт в наиболее развитых странах. Каждый из типов литературы проходил в своем развитии три этапа: начальный, переходный от предыдущего типа к данному; средний, классический, наиболее показательный для соответствующего типа; поздний, переходный к следующему типу. Межтиповые переходы начинались с глубоких изменений в мировоззренческой сфере, с «революции умов», которая и обуславливала формирующиеся сущностные характеристики того или иного литературного типа (см. [58, с. 3—16]).

Для нас, разумеется, наибольший интерес представляет конрадовская концепция средневековой литературы, развитая им в специальной статье «О всемирной литературе в Средние века» [58, с. 17—29]. Н. И. Конрад наметил пространственные границы типологизируемых литературных общностей (три зоны: западная, включавшая наряду с собственно Западом арабский мир; срединная — Иран, Средняя и Центральная Азия; восточная — Дальний Восток) и предложил самую общую «неравномерную» хронологию их развития (этап перехода от древней литературы к средневековой: III/IV—VII/VIII вв.; классический средневековый этап: VII/VIII—XIII/XIV вв.; ренессансный этап: XIII/XIV—XVI/XVII вв.). Он определил также типы участников мирового литературного процесса («старые» народы, имевшие развитую древнюю культуру, «молодые» наро-

ды, ее не имевшие) и показал характер взаимодействия их традиций на разных этапах средневековья. Протагонистами первого переходного этапа, по мнению ученого, выступали «старые» народы (на Востоке — индийцы, китайцы, иранцы), обладавшие богатыми традициями и своими силами осуществившие мировоззренческую (религиозную) революцию; «молодые» народы, еще только выходявшие на историческую арену, в тот период не играли заметной роли в литературном процессе. В отличие от переходного периода на этапе классического средневековья литература создавалась как «старыми», так и «молодыми» народами, причем в наиболее характерных формах и жанровом составе именно последними. Наконец, на третьем этапе главная роль принадлежала вновь «старым» народам, вступившим в эпоху Возрождения и стимулировавшим развитие по возрожденческому пути литератур «молодых» народов. Возрождение Н. И. Конрад рассматривал как общемировое явление, но включал его как переходный период в средневековую, а не в новую эпоху литературной эволюции.

Почти каждое положение типологической концепции Н. И. Конрада дискуссионно. В особенности это относится к ее формационным основаниям, к границам каждой из зон, в которых «потеряны» Индия и Юго-Восточная Азия, к содержанию, смыслу и датировке отдельных этапов литературного развития в рамках каждого из типов, и в частности этапов развития литератур средневекового типа. В то же время многое в данной концепции заслуживает самого пристального внимания. Прежде всего, это роль идеологического (для средневековья — религиозного) фактора, воздействовавшего на все стороны литературы. Далее — значение для понимания средневековой литературы присущих самим ее создателям «представлений о ее сущности, о ее задачах и видах». Об изучении литературы на основе подхода к ней изнутри Н. И. Конрад писал: «Непосредственно с этим (проблемой своеобразного состава литературы в различные эпохи.— В. Б.) связан вопрос о представлениях о литературе как об элементе ее истории. Забыть об этом элементе просто нельзя: сам наш материал настойчиво напоминает о том, что история литературы есть вместе с тем и история представлений о ней» [58, с. 6]. Эта мысль Н. И. Конрада перекликается с более ранними высказываниями И. Ю. Крачковского (см. [61, т. II, с. 568]) и особенно

В. М. Алексеева, который считал, что «для того, чтобы научиться говорить своим полнокровным языком о китайской поэзии, нам, синологам, следует сначала усвоить себе оценки этой поэзии самими китайскими поэтами... Я никогда не доверял — и к концу жизни особенно — себе и своей критике. Мне все казалось и кажется, что я чего-то основного не понимаю, — вот почему я делаю ставку на китайца и его оценку его же поэзии» [6, с. 187]. Наконец, следует отметить, что Н. И. Конрад одним из первых среди ориенталистов заговорил о средневековой литературе как о системе.

Особый интерес представляют его замечания по этому поводу в до сих пор не опубликованных заметках к подготавливавшемуся тогда второму тому «Истории всемирной литературы», без которых многое в его концепции средневекового типа литературы остается неполным и неясным. Вот лишь одно из таких замечаний: «История литературы в каждый данный период складывается из всех существующих в это время видов и жанров, и все они взаимосвязаны, образуя в целом определенную систему. Надлежаще исторически понять один какой-нибудь вид литературы можно только в сопоставлении со всем литературным окружением, т. е. в свете такой системы» [59, с. 25]. Все же роль понимания средневековой литературой себя самой осталась не до конца раскрытой в концепции Н. И. Конрада и тем более не была положена в основу ее типологической характеристики. Что же касается системы средневековой литературы, то она понималась ученым не столько как многоуровневая иерархия элементов, находящихся в необходимой взаимозависимости, сколько как состав — простая совокупность таких элементов. В результате набросок типологии, созданный Н. И. Конрадом, основывается преимущественно на «внешнем» взгляде на средневековую литературу и тяготеет не к типологиям систем, а к типологиям текстов, что и делает его во многих отношениях узким.

Критическое обсуждение концепции Н. И. Конрада, в которой, если рассматривать ее во всей полноте, было поставлено большинство проблем, и сегодня важных для типологического изучения литератур, в частности средневековых, могло бы послужить фундаментом будущей литературной типологии как особой дисциплины. К сожалению, такое обсуждение не состоялось. Неоправданно большое внимание было уделено наиболее слабому, на

наш взгляд, звену этой концепции — теории восточного Возрождения как части мирового Ренессанса. Особенно энергично эта теория была подхвачена рядом авторов университетского курса истории восточных литератур, до крайности упрощена и беспредельно расширена ими (см. [70, в особенности ч. 1, с. 3—22]).

Здесь не место подробно останавливаться на критике концепции восточного Возрождения. Однако, поскольку в глазах многих востоковедов чуть ли не вся типологическая теория Н. И. Конрада и, почти несомненно, его типология средневековых литератур сводится к этой концепции, кратко отметим ее наиболее сомнительные, на наш взгляд, моменты. В «начале» концепции у Н. И. Конрада и его сторонников происходит размывание понятия «возрождение античности». Думается, что нигде на Востоке не существовало специфической для Запада структуры литературного процесса:

античные традиции (прежде всего традиции полиса), дававшие основания для последующего возникновения ренессансного гуманизма и светской культуры;

многовековой перерыв, когда эти традиции были в значительной степени утрачены (состав воспринятого из наследия античности и ее понимание в западной схоластике и у гуманистов Ренессанса были глубоко различны);

наконец, новое открытие этих традиций, возрождение античности, призванное не столько восстановить нарушенную преемственность, сколько, обретая в ней опору, но и ощущая свою дистанцированность, выразить фундаментально меняющееся мировоззрение — переход от теоцентризма к антропоцентризму.

Обращаясь к «середине» рассматриваемой концепции, следует отметить, что в признаках, точнее, комплексе признаков, выделенных, чтобы обосновать ее, совершенно не выявлена их ренессансная сущность: расцвет городов, формирование интеллигенции (если это слово вообще уместно), распространение ересей (если даосизм или суфизм можно считать ересями), элементы реализма, психологизма и т. д. — все это само по себе не говорит о чертах какого-либо конкретного типа культуры, ибо может быть в равной степени и ренессансным и средневековым (средневековыми, на наш взгляд, все эти явления и были на Востоке).

Наиболее сомнительной представляется в этом комплексе идея автономной личности, будто бы свойственная

культурам Востока «ренессансного времени». Что именно означает ее «автономия»? Явно не стихийное жизнеутверждение и самоутверждение земного человеческого субъекта, не титаническое возвеличение человека как такового, «личности, которая абсолютна не в своем надмировом существе, но в своей чисто человеческой осуществленности», которая свободно творит по собственным законам и т. д. — иначе говоря, вовсе не то, что определяет возрожденческое понимание человека [см. 74, с. 55, 61, 65, 93—95]. Что касается развития социальной критики, якобы специфически характерного для «автономной» личности восточного «Ренессанса», то такая критика существовала в словесности всегда, со времен пророков и раньше. Обнаружение ее в литературных сочинениях как таковое также ничего не доказывает.

Неубедителен и «конец» концепции восточного Возрождения. В отличие от малых, частных ренессансов, нередких как на Западе, так и на Востоке и, так сказать, преходящих, западный Ренессанс как особая эпоха, несмотря на все отступления, был «перманентным» (термин Э. Панофского, см. [163]) и привел к возникновению литературы нового типа: принципиально антропоцентричной, светской, плюралистической и нетрадиционной. Ничего подобного этому не случилось на Востоке, где в XVIII—XIX вв. на «встречу» с западной литературой пришла литература типично средневековая и потому вынужденная при переходе к новому типу среди прочего решать и ренессансные задачи.

Итак, думается, нет оснований говорить о Ренессансе как эпохе в литературах Востока. Но дискуссия о нем — лишь одним из переходных периодов в концепции Н. И. Конрада! — была все же небесполезной, ибо показала подлинное разнообразие, глубину, человечность средневековых литератур Востока. Как заметил Э. Панофский, лишь после Ренессанса появилась возможность говорить о средневековье [163, с. 9—10]. Поиски восточного Возрождения помогли найти множество аналогий тому, что видный итальянский медиевист В. Бранка назвал «великолепной человечнейшей осенней порой» европейского средневековья [26, с. 14]. Различие лишь в том, что на Востоке сходная по великолепию пора была отнюдь не осенней.

Вернемся, однако, к историографии отечественной типологии литератур. Значительное влияние на ее становление оказали труды Д. С. Лихачева, посвященные древ-

нерусской словесности (см. [71; 72]). Наиболее широкое применение в типологических исследованиях получили идеи ученого о средневековой литературе как системе иерархически упорядоченных, взаимосвязанных жанров [73, с. 57—78], о трансплантации из одной литературы в другую целых комплексов текстов, о литературном двуязычии, о литературе-посреднице (последние два положения развивались также в трудах Н. И. Конрада), об особом роде дополнительности фольклора и литературы в средние века, о «литературном этикете», об абстрагирующем методе средневековых литератур и некоторые другие.

Остается лишь сожалеть о том, что меньше внимания привлекла родившаяся из изучения литературы в контексте современных ей религии, культуры, искусства и важная именно в типологическом плане концепция Д. С. Лихачева о «стиле эпохи», под которым подразумевался «весь стиль отражения мира» на протяжении целого исторического периода. Из концепции «стиля эпохи» вытекала и мысль о необходимости выработать принципы описания целых литературных эпох как своеобразных «макрообъектов». Их исследование, не только историко-теоретическое, о котором преимущественно шла речь у Д. С. Лихачева, но тем более типологическое, требует «пожертвовать детальностью информации об истории каждого объекта в отдельности», «решать задачу макрохарактеристик, минуя слишком детальные описания», создать «методику „приближенных описаний“» [71, с. 6].

Сходная задача стояла и перед С. С. Аверинцевым, который, обратившись к сопоставлению тысячелетия византийской культуры с тысячелетием культуры русской, вслед за М. М. Бахтиным прибег к понятию «большого времени», даже более «реального, чем изолированный исторический момент». Входя в «большое время», факт (в том числе и литературный) «попадает в новый контекст новых фактов, сплетается с ними в единую ткань, становится компонентом рисунка, проступающего на этой ткани и на глазах усложняющегося, и тогда смысл его имеет уже не столько границы объема, сколько опорные динамические линии, куда-то ведущие и куда-то указывающие» [5, с. 210—211]. Коренные для типологии литератур проблемы «приближенных описаний», их масштаба, однородности, системности все еще ждут серьезного обсуждения.

Синтез концепций Н. И. Конрада и Д. С. Лихачева был положен в основу наиболее характерных для отечественного литературоведения типологических исследований. Среди них широтой географического охвата, богатством материала, значительностью обобщений, дополняющих прежде высказанные идеи, выделяются работы Б. Л. Рифтина [96] и А. Д. Михайлова [51, т. 2, с. 7—26]. Содержащие немало интересного и ценного, обе эти работы страдают довольно сходными недостатками. Это — невнимание к «внутренним» представлениям литератур о самих себе и вытекающая отсюда единая типология средневековых литератур, не различающая те из них, где сложилось понимание «изящной словесности» как особой области письменной культуры и где оно осталось весьма расплывчатым. Этот недостаток, по-видимому, объясняется неоправданно широким применением в нашей науке модели древнерусской письменной словесности, созданной Д. С. Лихачевым. Приемлемая для одних традиций, его модель, как мы постараемся показать, едва ли подходит для других (таких, как китайская, санскритская, арабская).

Кроме того, система средневековой литературы, описание которой было существенно усовершенствовано Б. Л. Рифтиным, у А. Д. Михайлова уступает место совокупности «направлений», выделенных по социологическому принципу (клерикальное, придворное, городское). Эта, конечно не лишенная оснований, классификация вновь возвращает нас от системы к составу литературы. Обе работы, пусть и в разной степени, по-прежнему ориентированы на типологию текстов, рассматриваемых «извне», что снижает достоверность проделанных сопоставлений. Такой подход, все еще господствующий в науке, способен приводить, например, к тому, что одни средневековые иранские произведения определяются как романы, другие — как «не романы», тогда как в самой традиции они считаются тождественными по жанру и занимают одинаковое место в литературной системе (см. [74, с. 156, 191]).

Пути перехода от типологии текстов к типологии систем намечены в работах Ю. В. Рождественского, до сих пор мало учитывавшихся типологами-литературоведами (см. [12, с. 111—118; 97, с. 100—103]). В этих работах высказана мысль о том, что система средневековой письменной словесности слагалась не из случайных, а из упорядоченно и организованно отбиравшихся

книжниками сочинений, причем, как отмечает автор, эта система выстраивалась вокруг «смыслового ядра», определявшегося религиозным канонем, концепции которого получали в ней герменевтически правильное развитие.

Что же касается собственно изучения представлений литератур о самих себе — литературной авторефлексии, — то за два последних десятилетия помимо довольно многочисленных статей и фрагментарных переводов в обиход отечественной науки вошли фундаментальные монографии И. С. Лисевича о китайской, А. Б. Куделина об арабской, П. А. Гринцера о санскритской поэтологических традициях [69; 63; 37], открывающие возможность их типологического сопоставления. В этой же связи нельзя не упомянуть и прекрасно откомментированные полные переводы санскритского трактата по поэтике Анандавардханы, персидских — Вахида Табризи и Рашида Ватвата, выполненных соответственно Ю. М. Алихановой, А. Е. Бертельсом, Н. Ю. Чалисовой [14; 27, 94].

Сравнительному изучению средневековых восточных и западных концепций литературы посвящена пока единственная работа — статья П. А. Гринцера [38], представляющая значительный интерес, но вместе с тем неоправданно, на наш взгляд, преуменьшающая значение категории жанра в средневековых поэтиках. Это, в свою очередь, заставляет усомниться в правильности предложенного в статье противопоставления древней и средневековой «поэтики слова» постсредневековой «поэтике жанра» (о жанрах в различных поэтологических традициях см. Очерк II).

Итак, настоящая работа посвящена типологии средневековых литератур Востока в объясненном выше значении этих слов. В ходе исследования мы старались учесть сильные и слабые стороны типологических штудий в отечественном литературоведении. При этом основной методологической предпосылкой было рассмотрение литературы в контексте породившей ее культуры (отсюда подзаголовки книги).

Весьма многозначный и по-разному трактуемый термин «культура» понимался нами как особая, в отличие от природы, искусственно создающаяся и воспроизводящая себя среда, которая формирует тот или иной тип индивида и сообщества индивидов (социума), тем са-

мым определяя характер их поведенческой (включая образ мышления и чувствования) активности. Функции такого формирующего «механизма» культура выполняет благодаря трехуровневой структурной организации. Высший из этих уровней — идеологический, т. е. уровень «картины мира», общих представлений о космосе, человеке, их взаимоотношениях. В «картине мира» получает мотивацию следующий уровень культуры — ее система ценностей, которая через совокупность запретов и предписаний задает носителям данной культуры поведенческие модели, реализуемые на ее следующем, низшем уровне — поведенческом. Принятое в книге понимание культуры не претендует ни на строгость, ни на новизну. Оно весьма приблизительно и имеет, скорее, операциональное и классифицирующее значение.

Поскольку в дальнейшем речь пойдет не о всякой, а лишь о средневековой культуре, необходимо внести в данное выше определение некоторые ограничения. Культура, подлежащая нашему рассмотрению, моноцентрична, авторитарна, канонична и традиционна. Первые две характеристики указывают на то, что «картину мира» в такой культуре определяет концепция Абсолюта, под которой подразумевается Бог как Высшая Личность, все созидаящая и всему придающая смысл, или безличное Единое, надмирный Закон, подобный китайскому Дао. Третья характеристика призвана подчеркнуть основополагающее значение для средневековой культуры принципа «правильности» — правильного устройства любого ее компонента и всей ее в целом. Эта «правильность» обусловлена той же концепцией Абсолюта — творящего и все проникающего собой первоначала. Она, в свою очередь, порождает строгую системность средневековой культуры — то единство всех ее областей, которое неизменно отмечается медиевистами, но далеко не всегда учитывается в конкретных исследованиях. Наконец, принцип каноничности — «правильности» определяет традиционалистскую ориентацию средневековой культуры, ее установку на самотождество, устойчивость, ненарушаемую передачу «правильного» от одного поколения к другому. Инновация в канонической традиции осознается как результат интенсивной, а не экстенсивной деятельности. Новый элемент понимается не как нечто действительно новое, прежде не существовавшее, а те-

перь созданное, прибавленное к культуре, расширившее ее рамки. При нормальном, не кризисном состоянии традиции он воспринимается как нечто в неявной форме существовавшее в культуре от века и теперь лишь выявленное благодаря принципиально бесконечному углублению в основоположения культуры, имеющие последнюю опору в Абсолюте.

В филологическом аспекте целостная организация средневековой культуры принимает вид системы словесности, которая с разной степенью полноты бывает зафиксирована письменно, образуя систему текстов письменной словесности. Вербальная проекция культуры благодаря способности слова описывать максимально широкий круг объектов (все, что вообще выразимо) и посредничать между другими по материалу видами описаний (музыкальным, изобразительным, архитектурным, математическим и т. д.) является наиболее полным воплощением культурной системы.

Идеологический (в данном случае религиозный) уровень — «картина мира» с центральной для нее концепцией Абсолюта, — на котором формируются принципы, служащие основанием культуры, представлен в системе словесности текстами религиозного канона, комментариями к ним, схоластико-философскими сочинениями.

Ценностный уровень, на котором, исходя из этих общих принципов, определяются правила функционирования и воспроизведения культуры, получает выражение во всевозможных «ученых» и дидактических сочинениях, призванных мотивировать и эксплицировать систему ценностей и ценностных ориентаций, предписывать поведенческие модели. Это тексты о правильной духовной и физической структуре человека-деятеля (сочинения по этике, психологии, медицине) и о правильной структуре его деятельности (сочинения по придворному этикету, военному делу, сельскому хозяйству, ремеслам, искусствам, включая искусство изящной словесности и т. д.). В совокупности таких текстов фиксируются представления культуры о самой себе, своем устройстве и предназначении.

Сумму этих представлений мы назовем самосознанием культуры, а сумму представлений о ее отдельных областях — самосознанием этих областей, например самосознанием литературы. В последнем случае (и вообще в применении к той или иной

области культуры), возможно, более уместным был бы термин «самознание», ибо, учитывая целостность средневековой культуры, мы включали в понятие литературного самосознания не только то, что, на взгляд средневековых поэтологов, делало литературу особой, отграниченной от других областей, обеспечивало ее самостоятельность, но и то, что, в их же понимании, связывало литературу (как и другие области) с высшим идеологическим уровнем культуры — «картиной мира» и Абсолютом. Таким образом, под литературным самосознанием в этой работе понимался весь комплекс «внутренних» знаний о литературе — ее специфических и общих свойствах. Разумеется, в традициях с различным объемом культурной авторефлексии и разной степенью выделенности литературы из системы словесности этот комплекс знаний был неодинаков.

Носителем самосознания культуры и литературы выступал человек, представления о котором (в том числе представления о писателе и о ценителе-критике), отличные от принятых в культуре современного исследователя, как уже отмечалось, получали отражение в сочинениях того же уровня системы словесности. Учитывать излагаемую в них традиционную антропологию литературоведу также совершенно необходимо — без этого не уменьшить модернизацию в понимании средневековых литератур.

Последнему — поведенческому — уровню культуры, представленной в вербальной проекции, соответствуют различные собственно литературные (или по типу близкие к ним) сочинения, отличающиеся особым, эстетически отмеченным структурированием материала. Литературные произведения вновь содержат поведенческие модели, но теперь уже не как предписываемые, а как осуществленные. Данный уровень — это уровень реализованных правил, и принадлежность к нему, согласно самосознанию средневековых культур, как раз и определяет место литературы в системе словесности.

Разумеется, описанная система текстов — всего лишь идеализированное обобщение реальных систем, а упомянутые типы текстов — только примеры, к тому же поданные весьма односторонне. В действительности типы текстов чрезвычайно разнообразны и внутренне многослойны. Так, религиозный канон и сочинения средневековых философских школ наряду с элементами пер-

вого уровня включают элементы второго, а иногда и третьего; литературные сочинения могут в форме прямых рассуждений, а не только образного отражения содержать элементы предшествующих двух уровней и т. д. Мы отметили лишь основную тенденцию, «собственный локус» культурных принципов, правил и реализованных правил.

Непростой исследовательской задачей является и определение реальных «очертаний» системы текстов в той или иной культуре, установление места в ней текстов разного типа. Однако при ее решении также необходимы обращение к конкретному самосознанию той или иной традиции или его реконструкция.

Последнее — особенно при ограниченности источников для реконструкции — обычно осложняется тем, что не всегда удается установить грань между отрефлексированным и неотрефлексированным в культуре и соответственно в словесности, в литературе, между эксплицитным «законом» и имплицитным «обычаем». Тем не менее без такого рода реконструкции (в этой книге прежде всего реконструкции «закона»), пусть и осуществленной с неизбежным «правом на ошибку» и с неперенными в этом случае оговорками, определить структуру и функции системы текстов — а значит, место в ней, предназначение, правила создания литературы — невозможно.

Итак, в контексте средневековой культуры роль литературы как особого типа текстов определялась тем, что она выступала передатчицей правильно реализованных поведенческих моделей. Это, однако, еще не все. Благодаря то специальным дидактическим «добавкам», то такому способу представления самих поведенческих моделей, при котором они несли более или менее явный отпечаток концепций идеологического и ценностного уровней, литература, подобно системе текстов в целом, оказывалась еще одной, своеобразной, довольно полной проекцией культуры. Своеобразной, поскольку, репрезентируя культурные концепции не в дискурсивной, а в образной форме (что, как не образ реализованная поведенческая модель, «оживающая» перед мысленным взором читателя?), открывая возможность непосредственно пережить эти концепции, литература апеллировала прежде всего к эмоциональной сфере, являлась как бы эмоциональной репликой всей системы культуры (о специфич-

ческом понимании эмоционального начала на средневековом Востоке см. Очерк II).

Тем самым литература выступала эффективным инструментом формирования массовой социальной психологии и воздействия на нее (под термином «массовый» понимается не столько социальный статус, сколько тип усвоения соответствующих концепций сознанием, не прошедшим специального «ученого» рафинирования, — принятие этих концепций на веру, а не логически обоснованное постижение). Способность литературы быть таким инструментом прекрасно осознавалась в самих средневековых культурах — отсюда признание учений о драме и о поэзии «пятой Ведой», т. е. «знанием для всех», в Индии; роль литературного вежества — адаба — у арабов; требование неперемнной литературной образованности от китайских чиновников и т. д.

С помощью литературы успешно осуществлялось массовое (в объясненном выше смысле) обучение культуре (ср. [45, с. 41]), основанное на подражании в его наиболее действенной игровой форме. Вероятно, именно в этом получает одно из объяснений насыщенность средневековой изящной словесности метафорами, инсказаниями, реминисценциями, стилистическими фигурами — всем тем, что для постижения текста требуется «угадать», что во многом аналогично игровой поэтике загадки. С этим же связаны столь многочисленные в средневековой литературе звуковые и словесные игры (об игровом начале в поэзии и его функциях см. глубокое исследование Я. Хейзинги [111]). Сразу же оговоримся, что речь идет лишь об одном из предназначений приемов такого рода.

В итоге, в формах, детерминированных данной культурной традицией, литература удовлетворяла едва ли не все социально-психологические потребности индивида, суммированные И. М. Дьяконовым в статье об «истории эмоций»: «потребность избавиться от дискомфорта, психологически воспринимаемого как несправедливость, потребность быть ведомым, уверенным, защищенным... потребность вести... потребность познания окружающей среды... и эмоций по поводу окружающего мира и социума» [45, с. 41].

Обобщая сказанное выше, методологические основания настоящей работы можно определить так:

изучение типологии средневековых восточных литератур в контексте средневековой, а значит, религиозной культуры;

понимание средневековой культуры и ее литературной проекции как централизованных многоуровневых систем;

исследование этих систем на основе культурного и литературного самосознания (рассматривающегося как совокупность правил порождения и бытования литературного текста, соотношенных с принципами «картины мира», концепцией Абсолюта, с одной стороны, и с поведенческими моделями — с другой);

преимущественное внимание к функциональному аспекту литературы, в частности к ее социально-психологическим функциям.

Выше мы уже отмечали, что создание достаточно разработанной научной типологии литератур под силу лишь научному коллективу. Естественно, что данная работа не преследовала такой цели. Ее задача иная — на отдельных примерах привлечь внимание к ряду представляющихся важными типологических проблем:

проблеме средневековых литературных общностей (Очерк I);

проблеме литературного самосознания, характерного для той или иной общности, и того, что объединяет эти самосознания (Очерк II);

проблеме моделирования литературных систем (Очерк III).

Таким образом, мы пытались наметить лишь некоторые линии типологического сравнения и дать предварительный набросок необходимого для него метаязыка. На фрагментарность исследования и указывает то, что его разделы названы очерками.

В заключение хотелось бы отметить, что каждое из сделанных автором утверждений заслуживает по меньшей мере вопросительного знака. Остается надеяться, что, если ошибочного в книге окажется больше, чем верного, сама критика ее послужит стимулом для более углубленного изучения типологии средневековых литератур Востока. Важность такого изучения — единственное, что не вызывает сомнений у автора. Думается, пришло время на базе накопленных данных заново обсудить проблемы литературной типологии — с позиций, предложенных в этой книге, или с каких-то иных.

Автор считает приятной обязанностью выразить свою искреннюю признательность друзьям и коллегам: Н. И. Пригариной, Д. В. Фролову, Н. Ю. Чалисовой, предоставившим в его распоряжение ряд переводов с персидского и арабского языков, включенных в текст исследования; Ю. М. Алихановой, А. Б. Куделину, И. С. Лисевичу, с которыми работа обсуждалась на разных этапах ее завершения. Во многом способствовавшие улучшению этой книги, они, разумеется, никак не ответственны за ее недостатки.

О чер к I

ЗОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЩНОСТИ НА ВОСТОКЕ В СРЕДНИЕ ВЕКА: СТРУКТУРА, ЭВОЛЮЦИЯ, ВЗАИМОСВЯЗИ

Изучение мирового литературного процесса и связанная с этим разработка проблем типологии мировой литературы, в которых отечественное литературоведение достигло в последние десятилетия определенных успехов, придавала особую значимость исследованию различных по характеру литературных общностей (зональных, региональных, территориальных, этнических и др.) [83, с. 185]. Важность их изучения обусловлена тем, что мировая литература является системой таких общностей, различающихся в исторической перспективе принципами, степенью и формой интегрированности. Именно включаясь в ту или иную общность, литературы отдельных народов входят в мировую литературу.

Наиболее представительным типом средневековых литературных общностей являются огромные по пространственному, языковому, этническому охвату зональные общности. Для их изучения, как уже отмечалось, особое значение имеет концепция Н. И. Конрада, изложенная в статье «О всемирной литературе в Средние века». Наряду с исследованиями Н. И. Конрада существенный вклад в формирующуюся теорию зональных общностей внесли труды Д. С. Лихачева, а для азиатских литератур — Н. И. Никулина, Ю. М. Осипова, Б. Л. Рифтина, Ю. В. Рождественского, И. Д. Серебрякова и др. [73; 88; 89; 96, с. 9—116; 97, с. 73—128; 102]. В этом очерке, стремясь наметить контуры концепции зональных литературных общностей на средневековом Востоке, мы будем опираться на результаты исследований названных ученых, несколько по-новому систематизированные, уточненные и дополненные. При этом внимание

будет неизбежно сосредоточено на общем в развитии отдельных литератур, а не на их специфике, которую мы тем не менее ясно осознаем.

Прежде всего определим основные понятия, используемые в данном очерке, и конкретизируем его проблематику. Под зональной литературной общностью мы понимаем комплекс средневековых литератур, который сложился вокруг литературы, развивавшейся еще в эпоху древности (или литературы, функционально ей аналогичной), и характеризовался единством идеологических концепций (религиозно-философских, этических, эстетических), а также устойчивостью и системностью внутренних связей. Помимо восточно-христианских литератур, которые в этой работе не рассматриваются, на средневековом Востоке существовало три зональные общности. К первой — арабо-мусульманской — принадлежали литературы арабская, персидская, тюркские, урду и ряд мусульманских литератур Индии, а также малайская и мусульманские литературы Индонезии. Ко второй — индийско-юго-восточноазиатской, или, чуть проще, индийско-юго-восточной — относились индуистские литературы Индии, индуистско-буддийские литературы Юго-Восточной Азии и — как особая группа — буддийские литературы этих же регионов, Шри-Ланки, Тибета и Монголии. В третью общность — китайско-дальневосточную — входили китайская, японская, корейская и вьетнамская литературы. Состав зональных общностей не оставался неизменным на протяжении всей эпохи средневековья: отдельные литературы могли переходить из одной общности в другую, например из индийско-юго-восточной в мусульманскую. Так произошло, в частности, с некоторыми литературами Индии, малайской и яванской литературами.

В рамках зональных общностей, как следует из данного выше определения, можно выделить два типа литератур: литературы, вокруг которых шел процесс образования общностей (далее они называются зонообразующие), и литературы, которые составляли окружение зонообразующих литератур, интегрировались в общность (далее — интегрируемые литературы). Термин «зонообразующая литература» примерно соответствует понятию «литература „старого народа“», а термин «интегрируемая литература» — понятию «литература „молодого народа“» в концепции Н. И. Конрада.

В всем историческом бытии зональные общности

претерпевали эволюцию, в ходе которой интегрируемые литературы по типологическим характеристикам постепенно приближались к литературам зонообразующим. В самом общем виде можно выделить три этапа этой эволюции: первый — этап становления общностей, второй — этап зарождения в интегрируемых литературах письменной словесности на этнических языках, третий — этап расцвета интегрируемых литератур. Два первых этапа в совокупности соответствуют периоду перехода от древности к средневековью, третий — классически средневековому периоду в терминах Н. И. Конрада. В дальнейшем мы будем уделять главное внимание типологическим особенностям, различающим зонообразующие и интегрируемые литературы на каждом из этапов эволюции зональных общностей и хронологическим рамкам этапов; это позволит в заключение проследить характер и виды внутризональных и межзональных литературных связей.

ЭТАП СТАНОВЛЕНИЯ ОБЩНОСТЕЙ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЗОНООБРАЗУЮЩИХ ЛИТЕРАТУР

Сложению литературных общностей предшествовал ряд необходимых для этого изменений в структуре зонообразующих литератур — сформировавшихся в эпоху древности китайской и санскритской, а также арабской. Не имевшая исторической древности арабская литература, в отличие от всех других «молодых» литератур, не только не подчинилась нормам «старых» (персидской, восточноэллинистических), но сумела привить им свой язык, свои формы выражения, в определенной степени и свой менталитет.

Важной особенностью зонообразующих литератур было то, что глубокая внутренняя трансформация при переходе от древности к средневековью осуществлялась ими самостоятельно, на основе исключительно или преимущественно собственного опыта. Предпосылкой трансформации, которая и позволила этим литературам стать ядром зональных общностей, послужило становление системы феодализма в масштабе всего цивилизованного и цивилизующегося Востока. Однако воздействие на литературу социально-исторических факторов осуществлялось не непосредственно, а косвенно, своеобразно преломляясь «идеологической средой» (подробнее см. [78,

с. 24—25]), т. е. культурой в ее идеологическом аспекте. Центральное место и роль структурирующего начала как в древней, так и в средневековой «идеологической среде» принадлежали религии. Изменения в религиозной сфере преобразовывали всю систему идей и ценностей и соответственно литературу зонообразующих традиций.

Для того чтобы лучше понять характер трансформации литератур на грани древности и средневековья, кратко суммируем важнейшие черты литератур древнего типа.

Социальной основой, на которой возникли древние, в частности древневосточные, литературы, была «древняя община», не имевшая сословного деления и представлявшая собой организацию «всех свободных, включая рабовладельцев» [44, с. 72]. Идеологической основой этих литератур выступала архаическая религия. Архаические религии были неразрывно связаны с определенным этносом и общиной, апеллировали не к индивиду, а ко всему коллективу и опирались на слабо расчлененное мифологическое мировоззрение, в котором духовное и материальное четко не дифференцировались. Они основывались на магико-ритуалистических, а не на вероучительных началах и не имели установленного канона сакральных текстов, который обычно начинал складываться ближе к концу эпохи древности.

Для сформировавшихся на общинной основе и пронизанных духом архаической религии древних литератур были характерны прежде всего различные формы синкретизма: синкретизм видов искусства, мифолого-магический синкретизм слова и действия, приводивший к господству в литературе «особо действенного», «необычного», ритмического слова — поэзии; синкретизм видов письменной словесности, также вызывавшийся мифолого-магической окраской любого из них; синкретичность и недооформленность литературных жанров. С синкретизмом сочетался, по существу, безавторский, анонимный характер древней литературы, выступавшей как «проявление жизнедеятельности коллектива, а не творчество отдельной личности» [51, т. 1, с. 532]. Мировоззренческий синкретизм и неразвитость личностного начала служили причиной того, что в словесности различных восточных культур почти до самого конца древности не выработалось литературное самосозна-

ние — концептуально оформленное представление о специфических задачах, видах и способах создания литературы.

Весьма важно и то, что письменной и устной словесности в эпоху древности была присуща типологическая однородность [44, с. 79]. Устная традиция, порой без изменений передававшая текст, первоначально была единственной формой словесной культуры. Это отличало ее от позднейшего фольклора, который развивался на фоне уже существующей письменной литературы и во взаимодействии с ней. Устная словесность, будучи частично фиксирована на том или ином этапе своей эволюции, создавала исходный фонд древней письменной словесности, но при этом продолжала сосуществовать с ней в одной и той же среде.

В истории древней словесности обычно выделяются два продолжительных этапа (см. [44]), которые можно условно назвать собственно древностью и античностью (в широком смысле слова). Характерные черты древней словесности по-разному выражены на этих этапах — они несколько ослабевают в эпоху античности, нижняя хронологическая граница которой примерно соответствует VIII—V вв. до н. э., а верхняя — первым векам нашей эры.

В эту эпоху в Индии, Китае, Иране, Палестине переживают заметную трансформацию прежние религиозно-мировоззренческие концепции — возникают учения упанишад (VIII—VI вв.), Конфуция (конец VI—V в.), Заратуштры (конец X—VII в.), библейских пророков (VIII—VI вв.). Прежде разрозненные мифологические, эпические, дидактические сочинения складываются в обширные, упорядоченные своды, постепенно кодифицирующиеся, редактирующиеся, обретающие статус религиозных канонов — ведийский канон оформляется к VII—VI вв., конфуцианский в общих чертах в VI—V вв., авестийский в основном к V—IV вв., библейский — между IX—IV вв. до н. э.

Ближе к концу эпохи (примерно между IV в. до н. э. и первыми веками нашей эры) наблюдается значительный прогресс в развитии изящной словесности, что находит воплощение в становлении «хорошо украшенных» стихотворных сочинений кавья в Индии, в творчестве Цюй Юаня и стилистически изощренных ханьских поэмах-фу в Китае. В это же время начинают закрепляться представления об индивидуальном авторстве, возни-

кает эстетически значимая проза, дифференцируются, все больше опираясь на собственно литературные критерии, жанры и — что еще важнее — на базе опирающегося на канон умозрения, ранних форм философии и науки складываются предпосылки, а иногда и зачатки литературного самосознания.

Все это делает прохождение античной фазы важным условием развития той или иной древней литературы, обеспечивает типологически правильную трансформацию ее в литературу средневековую.

В отличие от литератур древнего типа, социальной основой средневековых литератур было сословно-корпоративное феодальное общество. Их идеологическую основу составляли не архаические религии, на рубеже древности и средневековья прекратившие существование или подвергшиеся глубокой трансформации в пределах всей цивилизованной ойкумены, а занявшие их место религии нового типа.

Сложившиеся в недрах зонообразующих культур религии нового типа были принципиально надэтническими (мировые религии) или по меньшей мере обладали способностью распространяться за первоначальные этнические границы (индуизм, конфуцианство, даосизм). Они отличались большей непосредственностью религиозного опыта, более определенной, чем прежде, ориентацией на духовные проблемы отдельного человека и на индивидуальное спасение. Соотношение в них магико-ритуалистического и мировоззренческого начал заметно изменилось в пользу последнего, выступавшего уже не столько в форме мифологии, сколько в виде своеобразной «духовной философии» с достаточно развитым категориальным аппаратом. С этим изменением были тесно связаны такие важные черты новых религий, как спиритуализация, расширение сферы сакрального, центральное место вероучительного компонента в одних религиях и его возросшая роль в других, разработанность этики. Все это вело к превращению религий нового типа в более или менее устойчивые догматические системы с ясно сформулированным комплексом ценностей.

Норма, в которой находили воплощение названные черты новых религий, оформлялась как результат интенсивных герменевтических раздумий над текстами религиозного канона, самостоятельно созданного зоно-

образующими традициями. Религиозный канон мировых религий, индуизма и даосизма, и функционально аналогичный им по своей авторитетности канон конфуцианства определяли общую картину мира, характерную для соответствующей культуры, место в ней человека, цели его деятельности, основы этики, эстетики и т. д. Таким образом, канон выступал как сердцевина средневековой культуры.

Религиозный канон не только определял основные моменты содержания зонообразующих культур, и в частности их литератур, но и предоставлял последним средство выражения — язык канона. С некоторыми оговорками можно утверждать, что именно язык канона (иногда несколько трансформированный в результате естественного развития) являлся в этих культурах всеобщим и в принципе единственным языком письменной словесности, т. е. всей совокупности письменных памятников данного общества. Сам этот язык нередко считался сакральным, что закрепляло его авторитетность. Использование в письменной словесности на каноническом языке развитой графической системы и удобного писчего материала позволяло адекватно фиксировать тексты любой длины и любой сложности. Правильность порождения новых сочинений на каноническом языке регулировалась грамматическим искусством, самостоятельно выработанным зонообразующими культурами в связи с потребностями экзегетики и передававшимся через школьное обучение [12, с. 111—120].

Особенно существенно, что канонический язык выступал в качестве универсального средства коммуникации в зональных литературных общностях. С одной стороны, он соединял интегрируемые культуры с культурой зонообразующей и открывал им доступ к ее письменной словесности, с другой — являлся инструментом общения интегрируемых традиций между собой. Графика канонического языка оказывала существенное влияние на прочность связей интегрируемых литератур с литературой зонообразующей. В китайско-дальневосточной «иероглифической» зоне эти связи были прочнее, чем в двух других зонах — соответственно «силлабической» и «алфавитной».

Герменевтическая работа над текстами канона не только приводила к формированию религиозной нормы, но и перерастала со временем во все более широкое изучение всех сфер цивилизации. Так, в Индии диффе-

ренция и оформление различных частей ведийского канона вызвали к жизни специальные отрасли «преднаучного» знания (см. [100, с. 8—26]), призванные обеспечить правильное понимание, сохранение, трансляцию и применение канонических текстов. Эти отрасли знания образовали так называемые вспомогательные части Веды — шесть *веданг* (ритуал-*кальпа*, фонетика-*шикша*, грамматика-*вьякарана*, этимология-*нирукта*, просодия-*чхандас*, астрономия-*джьотис*), на основе которых сформировались соответствующие научные дисциплины и был выработан метод их изложения (сочетание кратких правил или положений — *сутр*, рассчитанных на запоминание, и комментариев к ним — *бхаша*) [118, с. 188—190].

В Китае, как и в Индии, с опорой на канон возникла философия, а потребности канонической экзегезы и герменевтики породили лингвистику (главным образом в виде лексикографии). На основе канона сложились здесь также поэтология, зачаточная форма которой зафиксирована в «Великом введении» к канонической «Книге песен» [67], и история, восходящая к каноническим «Книге истории» и «Вёснам и осеням» [80, с. 161].

В арабском мире кораническая экзегеза и кодификация *сунны* (совокупности рассказов-*хадисов* о словах и деяниях пророка Мухаммада) привели к сложению наук религиозного цикла (юриспруденции-*фикха*, теологии) и истории, а также обусловили рождение практически всех филологических дисциплин (грамматики, лексикологии и др.), включая риторику, восходящую к учению о стилистической «неподражаемости» (*иджаз*) Корана [110].

В конечном счете герменевтика канона привела к сложению в рамках зонообразующих культур письменно фиксированного самосознания. Это означало, что творцы зонообразующих традиций не только создали чрезвычайно богатый и сложный комплекс философских, научных, эстетических и других сочинений, но и осмыслили его как основывающуюся на определенных принципах систему, самостоятельно разработав и закрепив в текстах оригинальные учения о правильной организации всей системы в целом, а также о структуре, функциях и взаимной связи ее отдельных частей.

В литературоведческом аспекте наибольший интерес представляют те сочинения, отражающие самосо-

знание зонообразующих культур, в которых определяется состав системы письменной словесности и место в ней литературы, т. е. изящной словесности. Вопрос об этой системе, чрезвычайно важный для данной работы, заслуживает более подробного рассмотрения.

В конфуцианской традиции Китая в первые века нашей эры сложились две классификации системы письменной словесности в целом: семичленная («Семь подразделений» Лю Синя, I в. н. э.) и четырехчленная («Новая опись» Сюнь Сюя, конец III в. н. э.). Обе эти классификации основывались на содержательном принципе. Они сосуществовали до середины VI в., когда четырехчленная (*сы ку* — «четыре отдела письменной словесности») вытеснила семичленную и, обретя окончательный вид в период династии Суй (конец VI в.), сохранялась до начала нынешнего столетия. В наиболее раннем варианте семичленная классификация письменной словесности выглядела так [80, с. 159—167].

I. Подразделение сборников (*цзи люэ*). Сводки материалов, заимствованных из документов, — деловая, архивная письменность.

II. Подразделение шести канонов (*лю-и люэ*). Шесть канонов (*цзин*), отредактированных Конфуцием: «И цзин» («Книга перемен»), «Шу цзин» («Книга истории»), «Ши цзин» («Книга песен»), «Ли цзи» («Книга установлений»), «Юэ цзин» («Записки о музыке»), «Чунь-цю» («Вёсны и осени»); к этим шести добавлялись также «Лунь-юй» («Беседы и суждения»), «Сяо цзин» («Книга почтения к родителям»), содержавшие речи самого Конфуция, и «Сяо сюэ» («Малое учение»), включавшее словари и толкования терминов, необходимые для чтения и понимания канонов, начиная с «Эр-я» («Книги, близкой к канону»). Каждая из рубрик этого подразделения включала различные редакции соответствующего канона и комментарии к нему, причем к толкованиям «Чунь-цю» примыкали все исторические сочинения.

III. Подразделение философов (*чжуцзы люэ*). Сочинения конфуцианцев (кроме канонов) и философов различных школ (даосы, натурфилософы, легисты, «гностики», моисты и др.).

IV. Подразделение стихов и од (*ши-фу*

люэ). Авторские сборники и антологии, объединяющие различных авторов.

V. Подразделение книг по военному делу (*биншу люэ*).

VI. Подразделение искусства расчетов (*шушу-люэ*). Сочинения по астрологии, астрономии, календарю, различным видам гадания и др.

VII. Подразделения умения лечить (*фанцзы люэ*). Сочинения по традиционной медицине.

Примечательно место изящной словесности в этой классификации. Как отмечает Л. Н. Меньшиков, «поэзия... стоит в середине семичленной классификации между текстами, необходимыми в делах правления, и текстами, полезными в повседневных делах» [80, с. 163]. Последние рассматривались как «низший» отдел всей системы.

Поздние модификации семичленного описания весьма близки к четырехчленному (последние три раздела одного из них — это, помимо медицины, буддийский и даосский каноны, т. е. грандиозные собрания неконфуцианских сочинений). Сама же четырехчленная классификация начиная с VI в. строилась следующим образом [80, с. 167—173]:

I. Каноны (*цзин*). Конфуцианские канонические сочинения, входившие во II подразделение семичленной классификации (в позднейшее время их число было доведено до тринадцати), «утkové книги» — комментарии, «Малое учение».

II. Историки (*ши*). Собственно исторические сочинения: династийные истории, хронология, древние события, деяния и речения государей и др., а также труды по генеалогии, этикету и церемониалу, юриспруденции, географии, библиографии.

III. Философы (*цзы*). Сочинения конфуцианцев и представителей других перечисленных выше школ, а также книги по военному делу, сельскому хозяйству, астрологии, медицине.

IV. Сборники (*цзи*). Изящная словесность, в которой выделялись «чуские строфы», собрания сочинений (стихи и украшенная проза) отдельных авторов, антологии сводного характера, организованные по тематическому или жанровому принципу¹.

¹ О четырехчленной классификации словесности см. также [6, с. 31—48].

Индийская (санскритская) система словесности описывалась в ряде сочинений, в частности довольно подробно в «Кавьямимансе» поэтолога и поэта Раджашекхары [150, с. 28—36]. Раджашекхара творил в X в., однако в основе его описания лежат классификационные принципы, намеченные в более ранних памятниках — «Артхашастре» (рубеж нашей эры) [16, с. 16—21], «Вишнудхармоттаре» (400—500 гг.) [131, т. I, с. 95—97], «Агнипуране».

Всю словесность (*ванмайя*) Раджашекхара прежде всего делит на две группы — сочинения «нечеловеческого» (*анаурушейя*) и «человеческого» (*паурушейя*) происхождения.

Сочинения «нечеловеческого» происхождения — это прежде всего божественное откровение (*шрути*), т. е. ведийский канон, который подразделяется на *мантры* — гимны и формулы («уток ритуала») и *брахманы* — экзегетические тексты, «дающие истолкование и предназначение мантр». Канонический раздел словесности включает:

четыре самхиты (собрания) — «Ригведу», «Самаведу», «Яджурведу», «Атхарваведу» с относящимися к ним текстами от *брахман* до *упанишад* (см. [106, с. 8]);

четыре «вторичные» веды — «Итихасаведу» («Повествовательную веду», видимо, повествовательные части брахман), «Айюрведу» (Веду медицины), «Дханурведу» («Веду лука»), «Гейяведу» (или «Гандхарваведу» — «Веду музыки»);

шесть веданг (фонетика, ритуал, грамматика и др.; см. с. 31), к которым Раджашекхара добавляет поэтику, утверждая: «Тот, кто не знает до конца ее сущности, не понимает смысла Веды» (подробнее о ведийском каноне см. [118]).

Среди сочинений «человеческого происхождения» Раджашекхара выделяет тексты четырех типов:

восемнадцать пуран (древностей), «связанных по большей части с повествованиями Веды» и трактующих о «сотворении и уничтожении мира, космических эрах, *манвантарах* (прародителях человеческого рода.— В. Б.) и последующих династиях», а также примыкающие к пуранам *итихаса* (повествования): «Рамаяну» и «Махабхарату»;

философию (*анвикшики*), включающую сочинения различных школ;

исследования священных предметов (*миманса*) двух видов: «того, что исследует ритуальные предписания (*кармамиманса*), и того, что составляет в высшем „Я“ (*брахмамиманса*)»;

восемнадцать *смрити* (то, что запомнено) — ученых сочинений, называющихся так, «поскольку они воспроизводят в памяти содержание текстов откровения».

Таковы, по словам знатоков, говорит Раджашекхара, четырнадцать «седалищ знания» (*видьястхана*): четыре веды, шесть веданг и четыре типа сочинений «человеческого происхождения» (по мнению других, сообщает он, этих «седалищ» восемнадцать — добавляются наука хозяйствования, наука политики, искусство любви и учение об изящных искусствах). Пятнадцатое «седалище знания», согласно Раджашекхаре, это —

поэзия (*кавья*), которая, включая прозу и стих, являясь законом для поэта, научая «пользам», находится в согласии с предыдущими типами сочинений. В дальнейшем Раджашекхара упоминает классификацию знания из «Артхашастры», выделяющей «тройственное знание» (т. е. Веду), философию, науку хозяйствования, науку политики; указывая на иерархическую связь этих четырех «знаний» (тройственное знание, проанализированное с помощью философии, управляет науками хозяйствования и политики), он пятым знанием называет науку о поэтическом сочинительстве. Она является «эманацией четырех наук»². Благодаря ей познаются моральный закон (*дхарма*) и материальное благо (*артха*)³.

Поскольку в таких произведениях, как «Вишнудхармоттара», «Агнипурана» и некоторые другие, вся сфера сочинений «человеческого происхождения», предшествующая поэзии, делится на два класса: итихаса (пураны, «Рамаяна» и «Махабхарата») и *шастра* (все остальные разделы, выделенные Раджашекхарой, — от философии до ученых сочинений), то в более простом виде система индийской письменной словесности может быть представлена следующим образом (ср. [183, с. 1—2]):

² Примечательно, что у Раджашекхары поэзия и поэтика неизменно дополняют число типов текстов до нечетного, что не может не вызвать ассоциацию с синтезирующей ролью центра в индийских космологических классификациях, дополняющего число классификаторов до нечетного.

³ Хорошую краткую характеристику видов санскритской словесности см. в [164].

I. Веда, агама — ведийский канон.

II. Итихаса, пурана — «традиция», мифология и история (разумеется, в индийском понимании последнего слова).

III. Шаstra — все комментарии, философские и научные сочинения.

IV. Кавья — изящная словесность.

Нетрудно заметить, что не только числом разделов, но и их порядком индийская классификация поразительно напоминает китайскую.

Таким образом, в самосознании китайской и санскритской культур система письменной словесности представляла как совокупность всех видов сочинений, организованных по единому принципу всеобъемлющей иерархии. Центром системы, обладающим высшей авторитетностью, являлся канон. Остальные разделы системы «правильно» соотносились с этим центром, герменевтически развивая и раскрывая его смысловое содержание. В зависимости от степени этой соотнесенности они располагались как бы несколькими концентрическими кругами, ценностная характеристика (авторитетность) которых уменьшалась по мере удаления от центра. Изящной словесности отводился последний из этих кругов.

Сложнее обстояло дело с традиционной систематизацией классической арабской письменной словесности (IX—XII вв.). В доисламский период наиболее ценимую часть устной словесности арабов составляла поэзия — *шйр*. Благодаря эстетической и — шире — культурной авторитетности, осознанию ее как одной из основ этнокультурной самобытности, экзегетической ценности эта языческая (джахилийская) поэзия не исчезла в раннемусульманское время, а, напротив, была тщательно собрана и записана. Тем самым джахилийская поэзия, а также поэзия раннемусульманского времени, продолжавшая ее традиции, оказались в своеобразной оппозиции к мусульманскому религиозному канону, в частности к Корану — первому памятнику письменной словесности, и довольно долго не были интегрированы в мусульманскую культуру. Эта интеграция, однако, постепенно осуществилась на протяжении второй половины VIII—X в.

В плане содержания она шла по линии пересмотра идеалов языческой поэзии и замены джахилийской эти-

ческой нормы (*мурузва*) нормами мусульманского вежества [63, с. 13—16]. В плане выражения она оформлялась благодаря одновременному развитию учений об эстетической неподражаемости Корана (*иджаз*) и о поэтических фигурах (*бади'*); это позволило сопоставить Коран и поэзию и в конце концов привело к сложению единой риторико-поэтологической нормы, освященной кораническим авторитетом. Поэзия, соответствовавшая такой норме, смогла занять свое место в системе арабо-мусульманской письменной словесности и стать средством выражения мусульманских мировоззренческих концепций. Особенно ярко это проявилось в формировании философской и суфийской поэзии (подробнее см. [116, с. 75—115]).

Интеграция поэзии в состав арабо-мусульманской культуры и рождение новых литературных форм, осуществлявшееся на фоне контактов с эллинизированными народами Ближнего Востока и иранцами, привели к тому, что арабская письменная словесность, подобно китайской и санскритской, включала: канон (Коран и *сунну*); ученую литературу (*'илм*); словесность писцов-секретарей (*катибов*) с ее художественно значимыми прозаическими и прозо-поэтическими жанрами; поэзию. Субстратом, связывавшим названные разделы в некое единство, выступал арабский язык, обладавший высокой степенью сакральности [40, с. 40] и считавшийся сам по себе наделенным высокими эстетическими достоинствами. Центром же этого единства, как и в других зонообразующих культурах, являлся канонический текст — Коран, с которым остальные разделы письменной словесности так или иначе соотносились и который выступал по отношению к ним не только высшим авторитетом, но и недостижимым образцом как в плане содержания (*ма'на*), так и в плане выражения (*лафз*).

В то же время в культурном самосознании арабов либо не существовало единой системы письменной словесности, построенной по принципу всеобъемлющей ценностной иерархии, либо она до сих пор остается невыявленной. О том, что такая система могла в то или иное время сложиться, свидетельствует ряд опытов по ее созданию, первые из которых, вероятно, относятся к X в. Например, в знаменитом «Фихристе» ан-Надима (вторая половина X в.), содержащем сведения об авторах и их сочинениях, материал систематизирован следующим образом (см. [1, с. 46]):

«Часть 1.

Раздел 1. Арабский и другие языки, различные письменности.

Раздел 2. Священные книги «людей Писания» — иудеев и христиан, а также откровения, ниспосланные другим пророкам, упоминающимся в Коране.

Раздел 3. Коран и коранические науки.

Часть 2. Грамматическая наука.

Часть 3. Литература писцов (катибов): жизнеописания, генеалогии, история, *адаб*, послания, книги по вопросам государственного устройства и т. д.

Часть 4. Поэзия.

Часть 5. Теология (*калам*) и мусульманские секты.

Часть 6. Законоведение (фикх).

Часть 7. Философия и «древние» (т. е. преимущественно греческие. — В. Б.) науки.

Раздел 1. Физика и логика.

Раздел 2. Книги греческих и индийских мыслителей («основателей учений»); геометрия, арифметика, музыковедение, астрология, механика.

Раздел 3. Медицина.

Часть 8. Магия, волшебство и т. д.

Часть 9. Религия и верования других народов: индийцев, персов, китайцев.

Часть 10. Алхимия и ремесла».

В относящейся к тому же времени классификации наук ал-Хваризми все знание делится на науки религиозного закона (иногда они называются также арабскими науками) и иностранные (или «древние») науки (такое деление имплицитно присутствует и у ан-Надима). К наукам религиозного закона ал-Хваризми относит: юриспруденцию (фикх), теологию (калам), грамматику, секретарское искусство (*китаба*, т. е. прозу катибов), поэзию и просодию, историю [135, с. 109—112].

Значительное сходство и определенная иерархичность обеих классификаций очевидны. Главное же отличие их состоит в том, что на месте корановедения у Хваризми стоят юриспруденция и теология — науки о значении (ма'на), тогда как ан-Надим начинает с наук о выражении (лафз), тем не менее ставя науки о значении на «сильное» место в конце ряда «арабских дисциплин».

Сочинения по адабу также дают материал, позволяющий проследить определенную иерархическую упорядоченность письменной словесности, рассматриваемой в аспекте содержания — по крайней мере в ее собствен-

но арабской части. Основой арабских наук здесь, естественно, выступают Коран и сунна Мухаммада. Науки же, религиозные и филологические ('илм), в свою очередь, являются основой (*асл*) сочинений адаба, выступающих как их ветви (*фар'*) (см. [90, с. 64; 98, с. 259]). Наконец, на границе 'илм и адаба располагаются исторические сочинения (см. [170, с. 39]). Эта иерархия: канон — «ученая» литература — история — изящная словесность (прозаическая, прозо-поэтическая), — несмотря на одну инверсию (история и «ученая» литература меняются местами), напоминает китайскую и индийскую иерархии; однако неясным в ней остается место поэзии. Заслуживает внимания, однако, что адабная система практически повторяет систематизацию ан-Надима, а в последней поэзия стоит непосредственно за адабом.

Таким образом, проблема систематизации классической арабской письменной словесности еще ждет тщательного изучения. Если же оно покажет, что единой иерархической системы текстов у арабов так и не сложилось, причины этого можно будет искать, с одной стороны, в аномальном для зонообразующих литератур характере арабской письменной словесности (не прошедшей этапа античности), а с другой — в отсутствии в классическом исламе концепции Абсолюта, предполагающей одновременно его трансцендентность и имманентность, его «нисхождение» по ступеням в мир. Эта концепция, напротив, была представлена в китайской (учение о *Дао* и *дэ*) и санскритской (учение о *Брахмане*) культурах. Можно предполагать, что именно она в сочетании с представлением о соответствии макро- и микрокосма служила в Китае и Индии основой всеобщих иерархических классификаций. С появлением названных концепций в суфизме (учение о Мухаммаде-Логосе) классификации такого рода возникли и в арабо-мусульманской литературной общности. Примером может служить система классической малайской письменной словесности второй половины XVI — первой половины XIX в. (см. [22, с. 216—238]).

Наряду с осознанием системного единства письменной словесности в зонообразующих традициях было развито и зафиксировано в специальных сочинениях учение об изящной словесности, и прежде всего об искусстве поэзии.

Во всех трех зонах изящная словесность четко выделялась в системе письменной культуры. Так, в Китае Сяо Тун (VI в.), составляя свой знаменитый «Изборник» образцов изящной словесности — *вэнь*, исходил из критериев «искусной формы и умелого изложения», создания произведения «исключительно из изящных фраз», «глубокой продуманности содержания... и словесной утонченности» и на их основании отделял *вэнь* от канонических, философских и исторических сочинений [6, с. 53].

В Индии Маммата (XI в.), написавший авторитетнейший трактат «Кавьяпракаша» («Свет поэзии»), разграничивал канонические писания, «где главное — Слово, подобное слову Творца», дидактические сочинения и пураны, «где главное — смысл, подобный дружескому совету», и поэзию, которая воздействует на читателя, точно возлюбленная, «привлекая своей внутренней прелестью» [37, с. 10]⁴.

В арабском мире Ибн Рашик (XI в.) утверждал, что к поэзии относится только то, что «трогает душу, услаждает слух и изменяет настроение» [98, с. 331], а его предшественник ал-Аскари (X—начало XI в.) с одобрением цитировал слова некоего философа: «От поэтов требуется прекрасная речь, а истины можно требовать только от пророков» [115, с. 102]. Таким образом, основным дифференцирующим признаком изящной словесности повсеместно выступала ее эстетическая отмеченность, получившая выражение в учении о *вэнь* в Китае, о *дхвани-расе* (суггестии и эстетической эмоции) в Индии, о *бади'* и *балага* (украшениях речи и красноречии) у арабов (см. [31; 35; 61, т. II, с. 52—62]).

В своем внешнем аспекте изящная словесность обладала рядом формальных признаков, выделявших ее из числа других сочинений. В Китае это были, например, рифма и особый параллелистический стиль (*пяньли*); в Индии — «необычность» (*вакратва*) поэтической речи, состоявшая прежде всего в украшенности фигурами, стиль (*марга, рити*), установка на суггестивность (*дхвани*); в арабском мире — также стиль, косвенное выражение, определявшееся концепцией *байана*, использование фигур (*бади'*) и т. д.

Еще более значимым моментом дифференциации вы-

⁴ Ср. несколько иной вариант перевода этого же текста на с. 147—148.

ступал внутренний аспект изящной словесности. Особенно ярко свидетельствует об этом обсуждение центральной для санскритской поэтики проблемы о «душе» (*атмане*) поэзии, т. е. о ее глубинном отличительном признаке и сущности. В качестве такого признака последовательно назывались «необычность», стиль, дхвани и, наконец, раса — с X в. едва ли не общепризнанный атман поэзии (см. [183, с. 77—121; 130; 131, т. II]). Первенство внутреннего над внешним в изящной словесности подчеркивалось и китайскими поэтологами, в частности Лю Се (VI в.) [154, с. 175—178]. Создатель арабского учения о балага Абд ал-Кахир ал-Джурджани (XI в.) называл словесные выражения (*ал-фаз*) «слугами» значений (*ма'ани*) — единиц внутреннего содержания литературных произведений [120, с. 9].

Основу внутренней структуры сочинений изящной словесности в трех зонообразующих традициях, несмотря на глубокие различия между индийской концепцией эстетической эмоции-расы, китайским учением о чувстве-*цин*, арабским — о переживании или настроении, составляла особая эмоциональная информация. Особая, поскольку выражение в изящной словесности получала не любая неупорядоченная эмоция, но эмоция, так сказать, интеллектуализированная и в силу этого способная «схватывать» сущности поэтических предметов (объектов), а не только их внешние проявления. Эти же сущности, правильно воплощенные в жанровой, а затем в стилистической структурах произведения, эффективно передавались читателю, в свою очередь «питая» его интеллектуализированные эмоции. Ибо, как справедливо отмечал индийский ученый Кумарасвами, характеризуя средневековое восточное искусство, его важнейшая черта — «устремление ощущения к умозрению» [128, с. 56]. Отсюда и чрезвычайно важная роль различных форм символизма в изящной словесности всех трех зон, и требование от поэта глубокой эрудиции в многочисленных областях знания. Во втором очерке нам еще предстоит подробнее остановиться на вопросе об интеллектуализированной эмоции.

В китайской, индийской, арабо-мусульманской поэтологии были не только исследованы отличительные признаки и сущность изящной словесности, но и тщательно разработаны теории жанров и стилей и, более

того, — осмыслен характер связи изящной словесности с центральными понятиями религиозного канона (вэнь как воплощение Дао в Китае, раса как проявление Брахмана в Индии, литература как проявление Мухаммада-Логоса в суфийской мусульманской традиции [69, с. 8—31; 36, с. 142—143; 130, с. 26—27; 22, с. 167—168]). Параллельно созданию теории изящной словесности и фиксации правил ее воплощения на практике в самосознании зонообразующих культур разрабатывались вопросы критики и истории литературы (последнее в наименьшей степени в Индии). Кроме того, во всех зонообразующих традициях сложилось понятие о литературном авторстве, существенно отличное от древневосточного или того, что было характерно для части интегрируемых литератур.

Таким образом, обращение к литературному самосознанию средневековых зонообразующих культур показывает, что ими был преодолен синкретизм как видов письменной словесности, так и литературных жанров, а также анонимность, в принципе свойственная восточным литературам древности.

Время, начиная с которого в китайской, санскритской, арабской культурах возникают литературы, обладающие чертами зонообразующих (самостоятельная трансформация при переходе к эпохе феодализма, оформление религии нового типа, опирающейся на канон и несущей с собой язык, а обычно и графику канона, возникновение культурного и литературного самосознания), открывает этап становления зональных литературных общностей.

Китай перешел к феодализму в III—IV вв. Конфуцианское «Пятикнижие» было канонизировано в 136 г. до н. э., а во II в. н. э., после отвержения апокрифической литературы, на камне был высечен его «государственный экземпляр». В истории китайской поэтики, зародившейся в последние века до нашей эры, исключительно важную роль сыграл VI век, давший такие основополагающие сочинения, как «Изборник» Сяо Туна и «Резной дракон изящной словесности» Лю Се⁵. В первые века новой эры китайский язык и иероглифика, а с ними и китайская литература проникли в Корею. Превращение китайской литературы в зонообразующую и

⁵ И. С. Лисевич переводит название трактата Лю Се «Дракон, изваянный в сердце словес». Далее мы пользуемся этим названием.

зарождение китайско-дальневосточной зональной общности можно датировать II—VI вв.

Начальный этап феодализма в Индии относится к периоду империи Гуптов, примерно к IV—V вв. В это же время индуизм, сложившийся на рубеже старой и новой эр, занял положение господствующей религии. Санскритская поэтика, наиболее ранний памятник которой, «Натьяшастра» Бхараты, датируется III в. н. э., получила оформление (правда, первоначальное) в трудах Бхамахи (V в.) и Дандина (VII в.). В первые века нашей эры индуизм начал проникать в страны Юго-Восточной Азии, и в III—V вв. здесь появились первые стихотворные памятники эпиграфики на санскрите. Эти факты свидетельствуют о том, что сложение индийско-юго-восточной зоны относится примерно к тому же времени, что и дальневосточной, к III—VII вв.

Образование арабо-мусульманской общности начинается позднее, но идет более интенсивно. Это — VII—IX века, отрезок времени, в который укладываются начало проповеди Мухаммада, канонизация Корана, образование арабской феодальной империи — халифата, сложение арабо-мусульманской культуры при активном участии покоренных народов, особенно иранцев, формирование арабской поэтики.

Итак, период становления зональных общностей на базе зонообразующих литератур продолжался около пяти столетий, и к IX в. едва ли не весь цивилизованный Восток был поделен между ними.

Зональные литературные общности складывались в процессе формирования интегрируемых литератур и их присоединения к зонообразующим литературам. Интегрируемые литературы, не имея, за некоторыми исключениями (такими, как персидская литература), древней письменной традиции и переходя от устной словесности к письменной средневекового типа уже в рамках зональной общности, опирались прежде всего на опыт соответствующей зонообразующей литературы, а уже затем на свою устную словесность. Поэтому последовательность, в которой интегрируемые литературы проходили древнеписьменную, переходную и средневековую стадии, существенно отличалась от той, что прослеживается в самих зонообразующих литературах. Интегрируемые литературы как бы начинали с конца — с

трансплантации на свою почву сочинений средневековой по типу зонообразующей литературы на каноническом языке [71, с. 15—22].

Владение каноническим языком открывало доступ ко всей созданной на нем письменной словесности, но на практике эта словесность воспринималась лишь частично и постепенно — примерно в соответствии с иерархией, принятой в ее системе. Полнее и раньше осваивались канон и разделы письменной словесности, тесно связанные с ним (религиозно-философский, «ученый» и др.), которые определяли основы мировоззрения и культа, а также принципы различных видов деятельности, в частности создания литературных текстов. Не столь полно и обычно позднее осваивалась изящная словесность. Наряду с трансплантированным комплексом сочинений на начальном этапе сложения общности важную роль играли тексты, созданные уже в рамках интегрируемой литературы, но на языке и по правилам литературы зонообразующей. В итоге средневековая по типу область интегрируемой литературы слагалась из произведений на каноническом языке — воспринятых извне и тех, что создавались (чаще не сразу) уже в ее рамках; она выступала как особая версия, «рецензия» (термин Д. С. Лихачева [71, с. 23—28]) той или иной зонообразующей литературы. В ряде литератур (в корейской на *ханмуне*, вьетнамской на *ханване* [60, с. 156—157; 87; 88, с. 283—284]) самовыражение на каноническом языке преобладало до конца средневековья.

ЭТАП ЗАРОЖДЕНИЯ В ИНТЕГРИРУЕМЫХ ЛИТЕРАТУРАХ ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ НА ЭТНИЧЕСКИХ ЯЗЫКАХ

В интегрируемых литературах вслед за созданием на каноническом языке локальной «рецензии» зонообразующей литературы, а иногда и параллельно этому процессу происходило формирование литературы на местном, этническом языке. Этап зарождения письменности на этнических языках в различных литературах начинался в разное время и охватывал (за некоторыми исключениями) период с середины до конца I тысячелетия или первых веков II тысячелетия н. э. Зарождение этноязычной письменности знаменовало со-

бой начало периода двуязычия, которое являлось одной из важнейших характеристик интегрируемых литератур.

Литературное двуязычие в различных зонах отличалось специфическими чертами. Так, китайский язык противостоял языкам интегрируемых литератур не только как канонический — неканоническим, но и как этнический — иноэтническим, резко от него отличным. Кроме того, в рамках общности он являлся единственным языком высокой литературы, притом привнесенным. В силу этих обстоятельств отношения, в которые он вступал с другими языками общности, были достаточно единообразны. Примерно то же можно сказать и о положении арабского языка в рамках арабо-мусульманской общности. Иначе обстояло дело в индийско-юго-восточной зоне. Здесь классический санскрит мог рассматриваться как единственный, привнесенный язык высокой литературы, обладающий подобием этнической базы, в его противопоставлении языкам Юго-Восточной Азии и (с серьезными оговорками) дравидийским языкам Южной Индии. В Северной Индии в период зонообразования классический санскрит не обладал ни этнической закрепленностью, ни единственностью, ни привнесенностью, а выступал лишь как язык культурной элиты, деливший литературные функции с родственными ему пракритами и языками апабхрانشа. Хотя литературная традиция на этих языках по объему и значимости явно уступала санскритской, ее законность и ценность признавались в самих санскритских поэтиках — ситуация, не характерная для других зон. Различия в соотношении санскрита с языками Северной Индии, с одной стороны, и языками Юго-Восточной Азии и дравидийскими Южной Индии — с другой, создавали неоднородность индийско-юго-восточной зоны, ее своеобразную «двуслойность». Лишь с выходом на литературную арену этнически более определенных новоиндийских языков положение в этой зоне стало более однородным и несколько приблизилось к тому, что наблюдалось в двух других зонах.

По-разному, но всегда в тесном взаимодействии с соответствующей «рецензией» зонообразующей литературы проходило изживание типологически древних черт в этноязычной области интегрируемых литератур. Чаще всего эта область возникала как своеобразное продолжение «рецензии» зонообразующей литературы, воспри-

нимая и адаптируя сложившиеся в ней жанровую систему, поэтологические принципы, систему образов, набор сюжетов и тем. При всей ориентации на канонические образцы этот процесс, в котором важную роль играли переводы и переработки сочинений зонообразующей литературы, редко ограничивался ее простым копированием. Создававшиеся жанры и произведения обычно сохраняли черты местной специфики, что во многом объяснялось воздействием устной словесности на формирующуюся письменную традицию.

При достаточно полной письменной фиксации устной словесности в интегрируемых литературах могло на некоторое время возникать нечто вроде «литературной двухукладности», как это было, по-видимому, в японской литературе VII—VIII вв. Первый, средневековый «уклад», представляла тогда преимущественно «рецензия» зонообразующей литературы, а второй, по своему типу древний, — зафиксированная устная словесность. В рамках каждого «уклада» шла особая эволюция: в первом — продолжала развиваться средневековая литература, во втором — осуществлялся переход от литературы по типу древней к литературе средневекового типа. Как правило, однако, фиксировался не целый пласт древней устной словесности, а лишь ее отдельные памятники («Книга Коркута» в тюркской письменности) или же более или менее крупные фрагменты устной словесности включались в состав исторических сводов, прозаической беллетристики и т. д., утрачивая при этом древние и обретая средневековые черты.

Две области письменной словесности на каноническом и этническом языках, представленные в интегрируемой традиции, постепенно складывались в целостную систему, воспроизводившую в главных чертах ту, которая была присуща зонообразующей литературе. В иерархии этой системы сочинения на каждом языке занимали определенное место. Тексты на каноническом языке первоначально охватывали ее центральные области (канон, «высокая» религиозная и «ученая» письменность, «высокая» поэзия и проза). Тексты на этническом языке («низкая» религиозно-проповедническая литература, «низкая» беллетристика) располагались ближе к периферии системы. Этноязычная художественная литература обычно долго не вырабатывала специфического самосознания, слабее, чем художественная литература в зонообразующих культурах, выделялась из общего со-

става письменной словесности и сохраняла пережиточные черты синкретичности и недооформленности жанров, а порой и анонимности. Граница между сферами распространения каждого языка в системе письменной словесности интегрируемой литературы обладала исторической изменчивостью. С течением времени область этнического языка, расширяясь, могла распространиться на все уровни этой системы.

На этапах становления литературных общностей и зарождения этноязычной письменной словесности ни известная лишь узкому кругу знатоков «рецензия» зонообразующей литературы, ни делающая первые шаги письменная литература на родном языке не удовлетворяли всех потребностей общества в слове. Поэтому эти две области продолжали дополняться третьей — устной словесностью, еще нечетко отграниченной от этноязычной письменной словесности и лишь постепенно, по мере ее развития, переходившей на положение фольклора. Устная словесность и ранний фольклор бытовали в то время не только в массовой культуре, но и в культуре элиты. Широкая сфера их распространения, включение в «высокую» культуру характерных для них институтов, их использование для нужд религиозного культа и проповеди облегчали движение текстов из устной словесности в письменную и обратно.

Наибольшее значение для развития интегрируемых литератур устная словесность и ранний фольклор имели в начале и в конце этапа зарождения этноязычной письменной словесности. В начале этого этапа мировоззренческие и эстетические принципы, отраженные в устной словесности, выступали своего рода «фильтром», во многом определявшим характерные особенности соответствующей «рецензии» зонообразующей литературы. Кроме того, устная словесность предоставляла формирующейся этноязычной письменной словесности (а иногда и литературе на каноническом языке) значительную часть образного и сюжетного материала. Эту функцию она так или иначе продолжала выполнять и впоследствии. Таким образом, в конце этапа ранний фольклор выступал как одно из важных средств эмансипации интегрируемых литератур, в которых существенно расширилась сфера применения этнического языка и/или обрела ярко выраженную местную специфику литература на языке каноническом.

ЭТАП РАСЦВЕТА ИНТЕГРИРУЕМЫХ ЛИТЕРАТУР

Третий этап развития зональных литературных общностей — этап расцвета интегрируемых литератур — характеризовался их приближением к зонообразующим литературам по уровню развития художественной практики и литературного самосознания и превращением в полноправных субъектов литературного процесса. Этот этап также охватывал значительный промежуток времени. Ранее всего он начался в японской (с IX в.), персидской (с IX—X вв.) и яванской (с XI в.) литературах, но в основной массе интегрируемых литератур он пришелся на более позднее время. В литературах китайско-дальневосточной зоны (корейской, вьетнамской) этап расцвета охватывает XV—XVIII вв., в литературах арабо-мусульманской зоны (турецкой, чагатайской, урду, малайской и др.) — XV—XVIII вв., в литературах индийско-юго-восточной зоны — XIV—XVIII вв.

Расцвет литератур на этнических языках совпал с определенным упадком самих зонообразующих литератур. Этноязычные новоиндийские и юго-восточноазиатские литературы пережили подъем в период упадка санскритской литературы, персидская литература достигла высшего развития незадолго до начала застоя в арабской и, в свою очередь, вступила в полосу относительного упадка в период расцвета литератур урду, турецкой, малайской. Китайская литература уже миновала классический этап ко времени расцвета корейской и вьетнамской литератур. Создается впечатление, что жизненные силы зонообразующих литератур на третьем этапе развития зональных общностей перетекали в литературы интегрируемые, что зонообразующим литературам становилось все труднее оставаться центром притяжения общности, что связи между ними и интегрируемыми литературами постепенно слабели.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

Характер и тип внутризональных и межзональных литературных связей также определялись тем, вступали ли в контакт две зонообразующие литературы, зонообразующая и интегрируемая литература или две интегрируемые литературы. На протяжении средних веков

важнейшими оставались связи, осуществлявшиеся в рамках зональной общности, «радиальные» и односторонние, т. е. направленные от интегрируемой литературы к литературе зонообразующей (ср. [96, с. 108—109]). На этапе становления общностей эти связи обычно имели характер трансплантации комплекса основополагающих сочинений зонообразующей литературы, а на этапе расцвета интегрируемых литератур принимали скорее форму влияния, когда на ту или иную литературу воздействуют лишь отдельные элементы другой.

Связи интегрируемой и зонообразующей литератур бывали прямыми или косвенными. В последнем случае они опосредовались литературой, ранее и/или полнее других освоившей опыт зонообразующей литературы, т. е. выработавшей ее «рецензию», порой дополненную сочинениями на своем этническом языке, и передававшей эту «рецензию» другим литературам. В условиях такой передачи в рамках зоны складывалась подзона, отдельный литературный регион, где данная, «более опытная» литература выступала литературой-посредницей, а ее язык, как правило, становился языком-посредником и функционировал параллельно каноническому языку (см. [113, с. 71]). Созданная литературой-посредницей «рецензия» зонообразующей литературы обретала общерегиональный статус и могла обогащаться сочинениями связанных с нею литератур, написанными на языке-посреднике или переведенными на него и также получавшими общерегиональное значение. В арабо-мусульманской зоне роль литературы-посредницы по отношению к литературам тюркским, урду, малайской исполняла персидская литература. В индийско-юго-восточной зоне такими посредницами были, например, тибетская литература по отношению к монгольской или яванская литература по отношению к сунданской, балийской и др., в китайско-дальневосточной зоне сходные функции исполняла корейская литература, передававшая китайский опыт формирующейся японской литературе.

Прямые внутризональные связи между интегрируемыми литературами (за исключением некоторых новоиндийских литератур) были не столь интенсивными, имели характер более или менее спорадических влияний и чаще всего осуществлялись «на территории» зонообразующей литературы. В этой связи достаточно вспомнить

роль таких центров средневековой образованности, как Наланда в Индии, Багдад, Каир, Мекка в арабском мире, Чанъань в Китае, где представители культурной элиты всех народов зоны не только подолгу жили, осваивали язык и ученость зонообразующей культуры, но и общались между собой. Сходную роль в рамках региона играли культурные центры, где процветала литература-посредница.

Несколько по-иному строились межзональные отношения литератур. Менее открытыми друг для друга были зонообразующие литературы. Так, несмотря на то что в Китай из Индии проник обширный комплекс буддийских сочинений, со временем пополнившийся трудами китайских буддистов, «буддийская литература в Китае... осталась где-то в стороне от основных путей развития литературы как некое замкнутое в себе явление» [96, с. 55—56]. Меньшая открытость, однако, не означала полной взаимной непроницаемости. Например, буддийская литература Индии так или иначе воздействовала на китайскую литературу, а санскритская повествовательная проза преимущественно через иранское посредничество влияла на арабскую литературу. Все же межзональные влияния никогда не были определяющими для зонообразующих литератур. Показателем этого является отсутствие сложившихся на их собственной «территории» межзональных литературных синтезов, значимых в общелитературном масштабе.

Более интенсивно связь между общностями проходила по их периферии; интегрируемые литературы, особенно те, которые развивались на границах зон, были более открытыми. К таким литературам относилась, например, вьетнамская, воспринимавшая опыт не только китайско-дальневосточной, но и индийско-юго-восточной зоны [88, с. 16—17], или малайская, яванская и некоторые североиндийские мусульманские литературы, связи которых с арабо-мусульманской и индийско-юго-восточной зонами привели к формированию литературных синтезов, различных по степени цельности. Высшую форму синтеза породило «типологическое чутье» этих литератур — их способность не просто соединить фрагменты обеих традиций, но установить их внутреннее соответствие и «сплавить» их на основе мировоззренческих и эстетических принципов арабо-му-

сульманской зоны ([22, с. 210—215, 235—237]; подробнее см. Очерк III).

Таковы в общих чертах структура зональных литературных общностей, типы входящих в них литератур и литературных связей между последними. Разумеется, проблемы, затронутые в этом очерке, далеки от разрешения. Однако очевидно, что без их углубленной разработки невозможны ни изучение мирового литературного процесса в средние века, ни создание научной типологии средневековых литератур.

О черк II

ПРОБЛЕМЫ САМОСОЗНАНИЯ ЗОНООБРАЗУЮЩИХ ЛИТЕРАТУР

В первом очерке мы рассмотрели основные культурные и соответственно литературные зоны средневекового Востока в их генезисе и эволюции, наметили двойственную типологию входящих в них литератур (зонаобразующих и интегрируемых) и, относительно подробно остановившись на традиционном понимании системы письменной словесности, лишь бегло коснулись самой литературы — изящной словесности как таковой. Теперь, пусть в общих чертах, нам предстоит охарактеризовать именно этот раздел письменности, обратившись к проблемам, которые решались в самосознании литератур. Самосознании, осмысливавшем не только автономность сферы изящной словесности, но и ее «радиальную» связь с другими сферами системы и определявшем, исходя из этой связи, как должно создаваться литературное произведение, что оно должно собой представлять, как воздействовать на читателя и восприниматься им, для чего предназначаться. Иными словами, мы обращаемся к проблемам внутреннего понимания и нормирования творческого процесса — что включало не только создание произведения, но и акт его восприятия, рассматривавшийся, исходя из идеи сродства дара поэта и вкуса ценителя, как своего рода сотворчество.

Проблемы, анализируемые в очерке, исследуются на материале традиционной поэтологии трех зонаобразующих литератур: китайской, индийской (санскритской) и арабо-мусульманской. Методом исследования, как и в Очерке I, служит типологическое сравнение, которое — еще раз подчеркнем это — с достаточной полнотой и достоверностью, с учетом всех нюансов, присущих концепциям творческого процесса в их исторической изменчивости, может быть осуществлено лишь объединенными

усилиями специалистов по названным литературам. Наши задачи значительно скромнее. Прежде всего, это — выявление отдельных «отрезков» творческого процесса — его этапов и составляющих этих этапов, — а также выяснение их сопоставимости в исследуемых традициях. Затем, поскольку категориальный аппарат сравниваемых поэтологий весьма различен, — нахождение обобщенного термина, способного именовать каждый из таких сопоставимых «отрезков». Наконец, выявив черты сходства китайского, индийского и арабо-мусульманского учений о творческом процессе, мы наметим пути построения типологии этих учений и контуры необходимого для данной типологии метаязыка.

Разумеется, все выводы, сделанные в настоящем очерке, носят предварительный и гипотетический характер. Иного и быть не может в силу фрагментарности материала, доступного типологу, работающему в одиночку (переводов поэтологических сочинений, работ, посвященных им), и ограниченности его знаний о соответствующих литературах. Единственная реальная опора типолога — само сравнение, устанавливающее, «что бывает» в традиционной поэтологии, и позволяющее подметить некоторые закономерности, не столь очевидные при исследовании отдельной традиции. Сравнение, работающее, конечно, лишь в том случае, когда источники типолога хоть сколько-то надежны, а объекты действительно сравнимы. Чтобы уменьшить вероятность ошибок и произвольных допущений, мы стремились как можно чаще «предоставлять слово» авторам средневековых поэтик и их современным исследователям. Ведь даже не вполне точный перевод или трактовка специалиста достовернее толкований типолога. Однако и в этом случае сохраняется опасность искажений, неизменно сопровождающая сведение ряда чужих интерпретаций в единую собственную концепцию. Главное подспорье здесь — должный уровень обобщенности описания, позволяющий успешнее использовать переводы и избегать чрезмерной для типологического анализа детализированности, чреватой новыми ошибками. Поэтому не одной лишь экономией места, в значительной степени отданного пространством цитатам, объясняется наше стремление работать с «усредненными» поэтологиями, чем-то вроде их главного направления — поэтологического мейнстрима.

По той же причине лишь в самом генерализованном виде учитывается и эволюция литературных теорий. В индийской теории выделены только два этапа: предшествующий учению о дхвани-расе (V—IX вв.) и этап самого этого учения, рассматривающегося преимущественно на основе концепций Анандавардханы (IX в.) и Абхинавагупты (конец X—начало XI в.). Китайская традиция в настоящем очерке представлена главным образом трактатом Лю Се (конец V—начало VI в.) «Дракон, изваянный в сердце словес» — особо авторитетным текстом, образцом уравновешенного конфуцианско-даосского синтеза. По мнению компетентного исследователя Дж. Лю, в этом сочинении объединено в упорядоченное целое большинство концепций китайской поэтологии (см. [155, с. 122—126]). В рамках арабомусульманской теории дифференцированно рассматриваются классическая поэология IX—XI вв., «наука о красноречии» (обычно на материале трудов ее основоположника Абд ал-Кахира ал-Джурджани, XI в.), философское (*фалсафа*; с X в.) и суфийское (начиная примерно с XII в.) учения об изящной словесности¹. В соответствии с принципами этой книги поэология исследуется в контексте общей «картины мира» той или иной традиции.

ЛИТЕРАТУРА И ДУХОВНЫЙ ЦЕНТР ТРАДИЦИИ

Начнем с проблемы того, как именно в трех сопоставляемых зонообразующих культурах устанавливалась связь между центральными религиозно-философскими концепциями традиционной «картины мира», с одной стороны, и изящной словесностью — с другой, и соответственно того, каково отражение этой связи в системах письменной словесности, организованных, как мы помним, по концентрическому принципу.

Наиболее ясный ответ на этот вопрос дает китайская традиция в ее описании, принадлежащем Лю Се.

¹ В отличие от цитирования, непосредственно подчиненного ходу исследования, более полное представление о проблематике, стиле мышления и изложения, метафорике — словом, духе трех поэтологических традиций — даст Приложение к этой книге. Оно содержит наиболее существенные для нас фрагменты сочинений некоторых из исследуемых авторов.

Прежде всего Лю Се устанавливает параллелизм и «единосущность» «космического узора-вэнь», т. е. разворачивающегося из Дао (мирового закона, духовного средоточия вселенной — Логоса), совершенного по конфигурации и украшенности космоса, и «человеческого узора-вэнь», т. е. культуры и, уже, украшенной литературы:

«Велика сила дэ словесности вэнь — вместе с Землею и Небом рождена она! Как это понимать? А так, что слились воедино фиолетово-черный цвет [Неба] и желтый цвет [Земли], прямоугольное и круглое (т. е. Земля и Небо.— В. Б.) разделились, пара нефритовых дисков — Солнце и Луна — повисли в небе ради его украшения; сверкающая парча гор и рек легла на землю ради ее устройства — это-то и было узором Дао — *Дао чжи вэнь*. Глянешь вверх — оттуда исходит сияние; глянешь вниз — там сокрыты узоры *чжан*. Когда же высокое и низменное обрели свое место, тогда родились два Начала. Лишь человек может с ними стать в один ряд, ибо по природе своей — он вместилище духа, и вместе с тем их всех именуют Тριάдой. Человек — [налитой зерном] колос пяти стихий, он поистине сердце Земли и Неба. Когда же сердце рождается, появляется речь, а речь появилась и — вэнь становится ясно видна. В этом — Путь естества! Взгляни вокруг на мириады существ — и животные, и растения покрыты узором. Дракон и феникс являют благое знамение своей пышной окраской. Тигра и барса узнают по их пятнам и полосам. Бывает, что цветная вязь облаков на заре посрамит мастерство живописца, а изящное цветение деревьев и трав обходится без выдумок ткачих. Так неужто же это — лишь наружные украшения — нет, это их естество. А взять свирель леса, которая звуки сплетает так гармонично, как флейта и лютня, или ручей, что в камнях ритмично журчит, мелодичный, словно яшмовый гонг... Когда появляются формы — [на них] ложатся узоры чжан, когда исторгаются звуки — рождаются письмена вэнь. Если бессмысленные вещи и существа в такой степени наделены красочностью, неужто могло не быть письмен вэнь у [человека] — вместилища сердца?!» (цит. по [69, с. 18—19]).

Тем самым, по справедливому замечанию Дж. Лю, Лю Се «возводит происхождение литературы к началу кос-

моса и возвышает литературу до статуса космической значимости» [155, с. 22]:

«Начало писем человеческих — вэнь исходит из Великого Предела» [69, с. 19]².

Далее эта идея продолжает развиваться — согласно Лю Се, гексаграммы «Книги перемен», являющиеся истоком культуры, и есть наиболее ранний пример человеческой вэнь как украшенной словесности:

«„Таинственно помогающие богам“ образы Перемен — самое раннее выражение этого узора. Бао Си начал [„Книгу перемен“], начертав [восемь триграмм], а Конфуций завершил ее, написав „Крылья“. Одно из этих „Крыльев“ — „Вэнь-янь“, или „Слова с узором“, было написано специально, чтобы изъяснить цян и кунь (две первые наиболее важные гексаграммы. — В. Б.). Слова с узором поистине выражают сознание космоса» [154, с. 9—10]³.

Посредниками, осуществляющими связь Дао и литературы-вэнь, манифестирующими Дао в литературе, выступают древние мудрецы, прежде всего Конфуций:

«Учитель (т. е. Конфуций. — В. Б.), стоящий несравненным среди древних учителей, продолжил традицию мудрецов прошлого. Шесть классических сочинений-канонов, после того как он оформил и отлил их, вызывают звучную мелодию бронзы и яшмы. В них представлены утонченные принципы, запечатлевающие человеческие чувства и природу, давая очертания всем литературным формам... Он выразил в литературных формах свет мироздания и отверз уши и глаза всех людей. Со времен учителя Фэн до времен Конфуция оба — Фэн, первый мудрец, изобретший письменность, и Некоронованный Король (Конфуций), передававший учение, — извлекали литературные украшения из сознания Дао и оба учили, ссылаясь на божественные принципы...

² Т. е., как поясняет И. С. Лисевич, «первоисток словесности лежат за гранью бытия, идея литературы, словно яркая бабочка в коконе — Великом Пределе, существует еще до того, как Дао начало развертку мира».

³ Цитаты из Лю Се приводятся преимущественно по переводу-парафразу В. Ши [154], включающему довольно подробное истолкование лаконичного, трудного и многозначного сочинения китайского поэта-логика. Этот перевод, в доступной форме передающий основное содержание текста, представляется удобным для целей типологического исследования, в котором не слишком существенны тонкости сугубо синологического характера.

Оба наблюдали небесные узоры, чтобы глубоко понять их изменения, и оба изучали человеческие узоры поведения, чтобы изменить их. Именно таким образом они могли положить законы космосу и установить принципы, управляющие человеческим обществом, достичь в этом успеха, а также украсить литературные формы и идеи. Из этого мы знаем, что Дао передается в письменности через мудрецов и что мудрецы проявляют Дао в своих писаниях» [154, с. 11—12].

Сохранившиеся каноны (цзин) Конфуция («Книга перемен», «Книга истории», «Книга песен», «Книга установлений», «Вёсны и осени») суть запечатление Дао:

«Сочинения, трактующие универсальные принципы Великой Триады (Небо, Земля, Человек.— В. Б.), называются цзин. Под цзин мы разумеем выражение абсолютного или постоянного Дао, или Принципа, то великое учение, которое неизменно. Таким образом, в цзин достоверно отражаются Небеса и Земля, духи и боги. Цзин помогает установить порядок вещей и определить правила, управляющие человеческими делами. В них обнаруживаются как тайны природы и духа, так и сами кости и костный мозг изящной словесности» [154, с. 17].

В свою очередь, к пяти канонам восходят все жанры литературы-вэнь:

«„Книга перемен“ породила *лунь*, или рассуждение, *шо*, или слово, *цы*, или проречение, *сюй*, или предисловие. „Книга истории“ явилась источником *чжао*, или высочайшего повеления, *цэ*, или указа, *чжан*, или доклада, выражающего благодарность, *цзоу*, или обычного доклада. *Фу*, или нарративная ода, *сун*, или жертвенная поэзия, *ге*, или народная песня, и *цзань*, или славословие, имеют основанием „Книгу песен“. *Мин*, или надпись, *лэй*, или поминальное похвальное слово, *чжэнь*, или наставление, и *чжу*, или молитва, имеют началом „Книгу установлений“. *Цзи*, или записки, *чжуань*, или жизнеописание, *мэн*, или клятва, *си*, или провозглашение, имеют корни в „Вёснах и осених“... Независимо от того, каких высот хочет достичь писатель, он должен постоянно обращаться к канонам. Он может создать свое сочинение, следуя классическим формам, или обогатить свою манеру, изучая „Книгу песен“» [154, с. 20].

Наконец, жанры определяют выбор стиля (см. [154, с. 171]).

Вся изложенная концепция кратко суммирована в стихотворении, завершающем третью главу трактата Лю Се:

Универсальные принципы, управляющие Великой Тριάдой,
Воплощены в глубоких учениях и древнем знании.
Дабы, достигнув превращения, возвратиться к Единому,
Эти учения разделены на пять (канонов).
Пять канонов — искусные мастера, формирующие
человеческую природу и дух,
И великое сокровище дома словесности,
Неизмеримое и блистательное,—
Источник всех литературных форм [154, с. 21].

Тем самым Дао воплощается в текстах канонов, в свою очередь выступающих истоком изящной словесности во всех ее важнейших компонентах.

Определенное сходство с китайской обнаруживает индийская (санскритская) традиция. Так, Раджашекхара в сочинении «Кавьямиманса» излагает миф о божественном происхождении изящной словесности — кавья. Богиня Речи — Сарасвати (кстати сказать, женская ипостась Логоса в Ведах и олицетворение *Шабда-Брахмана* — Логоса в духовной философии языка, व्याकरणе) предается аскезе в Гималаях, желая обрести сына. Вишну дарует ей младенца, который, едва родившись, произносит стих: «Все, что сотворено Речью и что принимает иллюзорный облик объекта, есмь я, мужской дух поэзии». Сарасвати, восхищенная стихотворным высказыванием сына, признает, что он превосходит ее, мать всего, что имеет источником речь, в поэтическом искусстве, предрекает будущее процветание стихотворчеству и, восхваляя младенца, так описывает его:

«Слово и смысл (*шабдартха*) — твоё тело, санскрит — твоё лицо, пракрит — твои руки, апабхрانشа — твой зад, *пайшачи* — твои стопы, *мишрака* (смешанный театральный язык) — твоя грудь. Ты уравновешен, изящен, сладостен, благороден, силен (это перечень качеств *гун*, которыми обладает поэтическая речь. — В. Б.). Твой язык прекрасен оборотами речи (*укти*), твоя душа — раса, твои волосы — размеры, словесные игры (*ваккели*) — твои вопросы и ответы, загадки и пр. Твои украшения — аллитерации (символизирующие здесь словесные фигуры. —

В. Б.) и сравнения (символизирующие смысловые фигуры.— В. Б.). Провозвестница будущего, само откровение (т. е. Сарасвати.— В. Б.) слагает тебе хвалу» [150, с. 42—43].

Таким образом, сын Сарасвати, получающий имя Кавьяпуруша — Человек-Поэзия, — это как бы весь «мир поэзии». Он являет собой очевидную аналогию ведийскому Пуруше — первочеловеку, из членов которого возникает вселенная.

Далее в мифе повествуется о том, как Кавьяпуруша обучил стихотворству мудреца Ушану и как через Вальмики — создателя первой кавьи, «Рамаяны», — оно перешло в земной мир к поэтам.

Затем богиня Речи покидает сына, и, чтобы утешить его, супруга Шивы, Гаури, создает Кавьяпуруше невесту по имени Сахитья (персонификацию *сахитьявидьи* — поэтики). Сахитья отправляется вслед за Кавьяпурушей, разыскивая мать, и проходит с ним через четыре области Индии. В каждой из них, стремясь соблазнить Кавьяпурушу, она одевается и украшается определенным образом, танцует, поет и играет на музыкальных инструментах. Манера ее поведения дает начало четырем локальным поэтическим стилям (рити), которыми характеризуется санскритская поэзия. Чары Сахитьи оказывают все большее воздействие на Кавьяпурушу, и наконец в городе Видарбхе (стиль *вайдарбхи*, т. е. видарбхский, считается наиболее совершенным) молодые сочетаются браком. Затем он возвращается в Гималаи к Сарасвати и Гаури, и те создают для супругов «небо поэтов» —

«мир, где до окончания эры поэты вкушают блаженство в своем божественном теле, в то время как их тело, сотворенное из поэзии, пребывает среди смертных» [150, с. 40—54].

Такого же рода миф о божественном происхождении драмы — «зримой кавьи», по определению санскритских теоретиков, — рассказан в «Натьяшастре» Бхараты (см. [183, с. 17—19]). Наконец, тот же Раджашекхара излагает еще один миф о создании поэтики, регулирующей правила порождения кавьи. Согласно этому мифу, поэтика была сотворена Шивой, преподавшим ее Брахме, Вишну и другим ученикам. Брахма, в свою очередь, обучил поэтическому искусству своих учеников, в числе которых был Кавьяпуруша, заслуживающий, чтобы его почитали самые великие боги.

«Ему, искушенному во всех правилах, созерцавшему божественным оком будущее, Праджапати (т. е. Брахма.— В. Б.) поручил передачу поэтики, желая, чтобы он помог жителям трех миров. Кавьяпуруша во всех тонкостях передал небожителям совокупность 18 предметов. Индре он передал тайное учение поэтов, Уктигарбхе — учение о поэтических оборотах, Суварнанабхе — учение о стиле, Прачетасу — об аллитерации (перечисляются все разделы поэтики.— В. Б.)... Каждый из них написал соответствующий трактат» [150, с. 21—29].

Заслуживает внимания и то, что, как уже отмечалось, описывая систему текстов санскритской словесности, Раджашекхара включает поэтику в число сочинений «нечеловеческих» (т. е. божественных по происхождению), рассматривает ее как седьмую ведангу — вспомогательную часть ведийского канона — и утверждает, что «тот, кто не знает до конца ее сущности, не понимает смысла Вед» [150, с. 30].

Связь поэзии-кавы с ведийскими самхитами как в аспекте порождения текста, так и в аспекте его воздействия вполне очевидна. Как заметил Я. Гонда: «Различие между Ведой... и поэзией... с одной стороны, преувеличено, а с другой, по крайней мере в том, что касается создания произведений обоих родов, не касается существа дела» [137, с. 334].

Индийский исследователь Рагхаван дает следующее краткое описание концепции творческого процесса, характерной для ведийских поэтов: «Гимны и изречения Вед называются мантра... основа мантры, как ее происхождения, так и использования, — интенсивное напряжение мысли или глубокая медитативная аскеза, называемая *тапас*. *Риши* (ведийский провидец.— В. Б.) в состоянии тапаса видит мантру... Другое наименование, которое ведийский провидец порой делит с самим Богом, — *кави*: создатель, творец, тот, кто наделен далеко проникающим, всепроницающим видением. Слово „кави“ стало преимущественным обозначением поэта, и позднейшая литературная критика неизменно черпала вдохновение в этом древнем отождествлении провидца и поэта, риши и кави. Первый термин означал способность интуитивного восприятия, второй — совершенного выражения. Риши-кави — создатели Вед — были поэтами, сознававшими свою силу и понимавшими, что их речь — богоданный дар (Ригведа VIII, 100, 11). Они

уточняли речь в сознании, как просеивают муку через сито (там же, X, 71, 2), и творили гимн, как колесницу, для того, кто взыскует Бога, сравнивая свое искусство с работой ремесленника, выстругивающего и снаряжающего прекрасную колесницу (там же, I, 61, 4; 130, 6). Речь (имеется в виду Вач-Сарасвати.— В. Б.), призываемая таким образом, являла очарование им, своим избранным мастерам, подобно любящей супруге, являющей милость господину (там же, X, 71, 4). Избрав их своими медиумами, она, разумеется, делала их могущественными провидцами и наделяла выдающимся интеллектом (там же, X, 125, 5)» [164, с. XXIV—XXV].

А. Кумарасвами отмечал, что Вач-Сарасвати Вед была в не меньшей степени музой, чем Вач-Сарасвати литераторов, и утверждал, что «ведийского кави следует считать прототипом любого поэта... а ведийские мантры — образцом, моделью любого искусства» [127, с. 493]. Ниже мы еще будем иметь возможность убедиться в этом.

Что же касается результатов воздействия ведийских гимнов и кавьи на воспринимающего их, то и тот и другой тип сочинения, хотя и каждый своим особым методом, давал возможность достичь четырех жизненных целей (*чатурварга*): добродетели (*дхарма*), наслаждения (*кама*), богатства (*артха*) и освобождения от мира (*мокша*).

Наконец, как уже отмечалось, понятие «раса» (эстетическая эмоция, эстетический опыт), рассматривавшееся индийскими теоретиками по крайней мере с IX—X вв. как «душа» (атман) поэзии и потому выступавшее основополагающей ее категорией, отождествлялось с Брахманом — Абсолютом, духовной основой мироздания, — вместилищем которого выступал ведийский канон.

Таким образом, как в самом мировоззрении, так и в его текстовом каноническом воплощении связь изящной словесности с религиозно-философской сферой индийской культуры была достаточно ясной. Продолжением той же связи предстает и явная соотнесенность различных поэтологических трактатов с идеями определенных школ религиозной и философской мысли, «ортодоксальных» и «неортодоксальных» (например, соотнесенность поэтики Бхамахи с учением *вайшешика*, Бходжи — с учением *санкхья*, Вишванатхи — с *ведантой*, Абхинавагупты — с тантрическим шиваизмом и

т. д., см. [107, с. 33—34; 183, с. 47; 128, с. 54; 137, с. 342—348; 128, с. 33—34]), а также с доктриной व्याкараны о Логосе—Шабда-Брахмане или *Пара Вак*—и его градуальной манифестации в языке [137, с. 338—341].

Иначе обстояло дело в классической арабской поэтике IX—X вв. Хотя здесь и существовали представления о джиннах, вдохновлявших поэтов (по большей части «древних»), внушавших им «поэтические мотивы» и способы их разработки [156, с. 424—427], эти представления играли в учении о творческом процессе весьма незначительную роль и, по замечанию Г. Грюнебаума, «не получили в поэтике какой-либо сублимации» [40, с. 168]. Столь же мало значили и упоминания об ангелах, вдохновлявших некоторых поэтов религиозного направления [156, с. 427—428]. Даже легенды о происхождении поэзии от Адама, сложившего первый плач-марсийю по Авелю, или от Йа'руба ибн Кахтана, который после Потопа благодаря «непосредственному постижению» (ши'р) изобрел мерную речь, отчего поэзия и стала называться поэзией (ши'р) [114, с. 196, 197], имели ограниченное распространение. Повидимому, лишь достаточно поздно (и едва ли в арабской среде) кораническое учение о Боге, научившем человека ясной речи [Коран, 55:3(4)], было распространено и на возникновение поэзии, так что персидский поэтолог Вахид Табризи (XV в.) в начале своего трактата писал:

«Несравненная благодарность Тому, кому поклонение обязательно, (Тому), кто удостоил человека дара речи и подарил (ему) мерную речь и учение о метрах» [27, с. 25].

В любом случае в пределах классической арабской поэтики IX—XI вв. при чрезвычайно высокой оценке как эстетической, так и экзегетической роли поэзии (особенно древней) не сложилось учение о ее божественном происхождении или восхождении к Абсолюту для обретения поэтического вдохновения.

Насколько можно судить, функцию Абсолюта (Дао, Брахмана) в поэтологических концепциях китайцев и индийцев, в поэтике арабов IX—XI вв. выполняла сама поэтическая традиция, представлявшаяся как некая данность, унаследованная от «древних», доислам-

ских времен, но и в «новое», исламское время продолжающая процесс своего самораскрытия. Эта традиция фиксировалась в поэтических сборниках и антологиях и становилась объектом теоретического осмысления в специальных сочинениях по метрике (*аруд*), по поэтическим фигурам (*бади'*), в собраниях поэтических мотивов (*диван ал-ма'ани*), во всеобъемлющих поэтологических сводах (например, в «Опоре» Ибн Рашика).

Как убедительно показал А. Б. Куделин, отношение к поэтической традиции (поэтическому канону) эволюционировало по мере развития самой поэзии. На первом этапе (IX—начало X в.) предполагалось, что все новое в традиции не более чем трансформация старого, «новые» поэты лишь улучшают *ма'ани* — идеи-образы, или мотивы, того фонда, что сформирован древними. На втором этапе (вторая половина X в.) «то, что прежде трактовали как трансформацию старого... стали трактовать как „создание нового“». Эта тенденция проявилась с введением в теорию „заимствований“ (имеется в виду заимствование поэтических мотивов одними поэтами у других.— В. Б.) принципиально новой категории „изобретений“... Первоначально к ней относили лишь „изобретенные“, „новосозданные“ мотивы, позднее к ним приравнили все виды „улучшений“ традиционных мотивов» [64, с. 18].

Исследуя эволюцию арабских классических учений о поэтических мотивах, о «поэтических заимствованиях» (*сарикат*), о соотношении формы и содержания в поэзии, А. Б. Куделин приходит к выводу, что эта эволюция может быть понята лишь в свете специфического телеологизма самосознания арабской культуры, порожденного ее мировоззренческими основами. Совокупность поэтических мотивов, осмысленная как канон арабской поэзии, как и всякий канон, давала возможность не только для воспроизведения (цитирования), но и для углубления в скрытую в ней и по самой природе до конца не раскрывающуюся «первоистину», «первоидею» мотива. Постепенное проникновение в эту «первоидею» составляло, в понимании арабских поэтологов, «сверхзадачу классической арабской поэзии», определяло степень оригинальности поэта. Как отмечает исследователь: «Арабские филологи чаще всего обозначали оригинальность либо как «первенство», либо как «изобретение». Согласно первому представлению, оригинальный автор раньше других открывал, находил

предвечное. Согласно второму, он «выделял» то, чего не было прежде в поэтической практике, но что существовало как предустановленное в соответствии с божественным промыслом. И в первом, и во втором случае оригинальное было, по мнению арабских филологов, продуктом индивидуально-авторского истолкования, постижения первоистины. Как таковое, оно обладало двумя особенностями. Во-первых, как истолкование «неизрекаемого» и «непостигаемого», оно в принципе не могло быть совершенным и окончательным. Во-вторых, оригинальное не могло быть обнесено оградой собственности, а было общей ценностью, являясь одним из шагов на общем для всех пути постижения первоистины» [64, с. 29].

Таким же был и подход арабских теоретиков к сфере выражения поэтических мотивов: «средства поэтической выразительности понимались как существующие от века, а приближение к истинному и полному использованию данных средств расценивалось традиционной поэтикой как движение, не имеющее завершения» [64, с. 31].

Итак, идейной основой арабской классической поэтики было представление о поэтической традиции как абсолюте: потенциально она во всей полноте существует от века, но лишь постепенно раскрывается (актуализируется) в сумме индивидуально-авторских проникновений в нее («первенство», «изобретение»). Совершенство же каждого из таких проникновений «определялось мерой приближения к „первоистине“, к „первооригиналу“» [64, с. 29]. Это представление весьма напоминает индийское учение о бесконечном многообразии поэзии, изложенное Анандавардханой в связи с его концепцией дхвани (проявляемого значения, поэтической суггестии).

Анандавардхана начинает свое рассуждение с того, что разнообразие расы (т. е. области эстетических эмоций), бесконечное разнообразие все новых и новых дхвани, наконец, разнообразие самих поэтических предметов⁴, не суггестивно, а непосредственно изображенных в различных состояниях, в различных условиях места и времени,— все эти проявления многообразия поэзии порождают новизну и оригинальность «выражаемого у поэта, наделенного воображением» [14, с. 192—201]. Далее он возражает тем, кто думает, что поэзия

⁴ Ср. мотивы-ма'ани в арабской поэтике.

имеет дело лишь с общим в поэтических предметах и что «так как общее ограничено и было доступно познанию и раньше, то, следовательно, в поэтических предметах нет новизны», то, что кажется новым,— это «лишь отличие, созданное выражением» [14, с. 202]. Возражения Анандавардханы таковы:

«Если поэзия имеет дело лишь с общим, чем обусловлено превосходство предметов, изображенных великими поэтами? Или еще — почему мы называем поэтом и кого-то другого, не только Вальмики, если, помимо общего, нет иного объекта поэзии, а общее уже показано первым поэтом (Вальмики.— В. Б.)? Вы скажете, что [признаваемое вами] разнообразие выражения освобождает [ваше доказательство] от этих ошибок. Но что такое разнообразие выражения? Выражение есть высказывание, передающее определенный выражаемый [им] объект. Может ли при изменении выражения не меняться выражаемое? Ведь выражаемое и выражающее не существуют одно без другого. А кроме того, облик выражаемых [предметов], предстающих перед нами в поэзии, насколько не отличается в нашем познании от тех или иных непосредственно воспринимаемых [объектов]. Следовательно, тот, кто говорит о разнообразии выражения, хочет он того или нет, должен признать также и разнообразие выражаемых объектов» [14, с. 203].

Затем Анандавардхана излагает санскритское учение о поэтических заимствованиях, в принципах своих сходное с арабским.

В приведенном фрагменте в комментарии нуждается чрезвычайно важное упоминание о «непосредственно воспринимаемых [объектах]». Здесь имеется в виду постижение объекта благодаря особому йогическому видению, в процессе которого, соприкоснувшись (или отождествившись) с сущностью предмета, познающий созерцает его во всем многообразии специфических проявлений [14, с. 289—290]. Запечатлеваемые поэтами в тех или иных сочетаниях, эти проявления и создают новизну каждого из описаний. Ниже будет показано, что сходный (хотя и не тождественный) способ постижения поэтической традиции (совокупности мотивов и правил их трансформации и выражения) был присущ и арабской поэтике.

В итоге рассуждение Анандавардханы еще раз

подтверждает сделанный им ранее вывод о том, что новизна в поэзии обусловлена обширностью сферы расы с ее возбудителями и проявлениями — ведь они-то и суть «поэтические предметы». «Эта дорога поэзии, казалось бы, уже измеренная тысячами — нет! бесчисленным множеством — поэтов, топтавших ее на все лады, вновь оказывается не имеющей конца» [14, с. 192]. Такое понимание традиции вполне соответствует тому, которое усмотрел А. Б. Куделин в осмыслении арабского поэтического канона.

Чрезвычайно важную роль в разработке описанной концепции арабской поэтической традиции сыграло развивавшееся параллельно арабской поэтике учение о «неподражаемости Корана» (и'джаз ал-Куран). Еще исследования поэтолога IX в. Ибн ал-Мута'азза позволили соотнести поэзию и Коран благодаря учению о поэтических фигурах (бади'), представленных как в сочинениях стихотворцев, так и в тексте откровения. Позднее на основе своей трактовки «неподражаемости» Абд. ал-Кахир ал-Джурджани (XI в.) наметил пути построения общей теории красноречия (*'илм ал-балага*), дающей возможность «прекрасного изъяснения» любых смыслов, в том числе той особой их области, которая в классической поэтике носила название «поэтических мотивов» (*ма'ани аш-ши'r*).

«Неподражаемость» Корана, непосредственной речи Бога, как раз и состояла в недостижимом совершенстве элементов его содержания и формы. Как писал арабский ученый X в. Абу Сулайман ал-Хаттаби:

«Люди не могут создать ничего подобного (Корану.— В. Б.) в силу ряда обстоятельств. Среди них то, что их ученость не в состоянии охватить всех имен арабского языка и прочих слов, которые суть вместилища значений, их ум не способен постичь все значения, которые вкладываются в эти слова, а их знание не может исчерпать всех сторон строя речи, придающих ей связанность и упорядоченность. А без этого они не в силах, двигаясь от хорошего к лучшему (разрядка наша; ср. интерпретацию отношения к поэтической традиции, предложенную А. Б. Куделиным.— В. Б.), сравняться с коранической речью.

Речь образуют три вещи: слово, являющееся носителем значения; значение, в слове утверждающееся; и связь, их сочетающая. Когда обращаешься к

Корану, видишь, что это — предел достоинства и совершенства каждой из трех сторон. Нет слов безупречней, величественней и слаще, чем его слова, нет слога прекрасней, строже и стройнее, чем его слог. Что же касается значений, то в этом каждый, наделенный разумом, отдаст ему первенство и признает, что тут он достиг наивысшей степени. Эти три достоинства по отдельности можно встретить в различных видах речи, но все вместе они есть только в речи Всезнающего и Всемогущего.

Из этого следует, что Коран неподражаем, ибо он содержит безупречнейшие слова, соединенные наилучшим слогом и заключающие в себе самые правильные значения... Все в нем на своем месте, так что отыскать разумом что-либо более подходящее и достойное, чем то, что есть, невозможно» [42, с. 110; наст. изд., с. 325].

Таким образом, учение о «неподражаемости» Корана как бы задавало верхний предел всем важнейшим элементам литературы, выделяемым теорией. Именно в Коране — священном тексте, «речи Бога» — содержались лучшие значения-ма'ани, сравнимые (а вернее, «несравнимые») с ма'ани стихов не столько в плане поэтического совершенства, хотя коранические ма'ани и использовались в поэзии (см. [63, с. 92—93]), сколько в плане духовной, мировоззренческой ценности. Именно здесь эти смыслы были облечены в лучшие слова-алфаз, а структура каждого из названных элементов и их соответствие друг другу были наилучшими. К тому же, объединяя в себе (и превосходя) достоинства всех видов речи (поэзии, прозы, рифмованной прозы-саджа), хотя и не принадлежа ни к одному из них (см. с. 323; 326—327), Коран, по мнению толкователей «неподражаемости», оказывался с поэтико-риторической точки зрения актуализацией некоей «сверхлитературы». Сравнение Корана с произведениями словесности на основе поэтологических критериев ставило его в один ряд с этими произведениями и одновременно — над таким рядом, делало его воплощением литературы в ее идеальном аспекте — совокупностью недостижимых «первоидей», «первообразов», «первосовершенств». И все же, как движение в русле духовной по своему типу традиции — поэтического канона, так и озарение «отсветом» Корана никогда не наделяли классическую арабскую поэзию тем сакральным статусом, которым об-

ладада поэзия в средневековых теориях Индии и Китая. Коран оставался абсолютно неподражаемым, а значит, сохранялся и абсолютный разрыв между ним и поэзией, сколь бы полно ни были проявлены и «усовершенствованы» ее ма'ани. В классической арабской поэтологии поэтическая традиция не возвышалась над человеческим уровнем — уровнем интеллекта как разума, не обретала «надчеловеческого измерения» — уровня интеллекта как духовной интуиции.

АБСОЛЮТ — ВДОХНОВЕНИЕ — ПОЭТ

Поскольку в объективном аспекте изящная словесность понималась как манифестация Абсолюта (духовного ли средоточия мироздания — Дао, Брахмана, самой ли абсолютизированной традиции), то в аспекте субъективном должны были существовать средства, позволявшие ее создателям осуществлять контакт с Абсолютом — источником творческого акта.

В китайской поэтологической теории средством такого контакта — постижения Дао — называли *шэнь-сы*, «одухотворенную мысль», или «интуитивное мышление» [155, с. 33], которое в ходе созерцания, медитативного сосредоточения на поэтическом предмете выводило поэта за пределы пространства и времени и раскрывало ему сущность вещей, их истинные, а не явленные вовне формы. Лю Се так определял это понятие:

«Древние говорили: „Можно быть телесно на реках и море, но сознанием оставаться у врат дворца“. Именно это я имею в виду под *шэнь-сы*, или интуитивным мышлением. Тот, кто занят литературными мыслями, далеко путешествует духом. Спокойно погружаясь в созерцание, его мысль уносится назад на тысячу лет, и необходимо ничтожнейшее движение лица, чтобы его видение углубилось на десять тысяч ли. Среди того, что он мурлычет и напевает, рождается музыка жемчугов и нефрита, он зрит кружение ветра и облаков у самых своих бровей и ресниц. Все это становится возможным благодаря действию интуитивного мышления. Благодаря его утонченности дух приходит в соприкосновение с внешними вещами. Дух обитает в груди, и ключ к

его тайне стерегут как чувства (в другом переводе: воля.— В. Б.), так и жизненная сила (цзи). Физические вещи достигают нашего сознания через уши и глаза, и ключ к их постижению — искусное владение языком. Когда ключ действует исправно, нет ничего, что не появилось бы в своей истинной форме, но когда его действие затруднено, дух утрачивает свою способность (в другом переводе: „стремится к бегству“.— В. Б.). Поэтому пустота и спокойствие важны в осуществлении литературного мышления: достижение этого состояния пустоты и спокойствия вызывается очищением пяти внутренних органов и очищением духа» ([154, с. 154—155], с некоторыми уточнениями по [155, с. 34]).

Лишь поэт, наделенный шэнь-сы, а также исполненный учеными и мастерства, способен

«поручить „таинственному мяснику“ (пребывающему внутри) писать в согласии с музыкальным узором... понудить несравненного „колесного мастера“ (пребывающего внутри) владеть топором в гармонии с интуитивным прозрением» [154, с. 155].

Под «таинственным мясником» и «колесным мастером» имеются в виду два персонажа из «Чжуанцзы», первый из которых выступает символом высшего литературного достижения и действует благодаря духу, а второй — обладатель особого дара «владения топором», дара, совершенно уникального и не передаваемого в обучении, — являет символ художественной высоты, достигаемой не благодаря усилиям, но благодаря интуитивному прозрению [там же].

Наконец, интуитивное мышление выступает не только инструментом постижения истинной сущности поэтических предметов, но средством, обеспечивающим их спонтанное выражение в стихе:

«Когда шэнь-сы приходит в действие, перед этой способностью открываются все возможные горизонты. Правила и принципы обращаются в пустые формальности, и не остается и следа резьбы и гравировки (т. е. тяжких усилий)» [там же].

Анализируя описание творческого процесса в трактате Лю Се, Дж. Лю выделяет в нем следующие фазы (в изложении мы опускаем первую из них — собственно обучение мастерству и накопление опыта, — предшествующую непосредственно креативной деятельности):

Взаимный процесс: объекты появляются перед чувствами писателя, писатель отвечает на них эмоционально. Это относится к опыту на сенсуально-эмоциональном уровне и ко времени перед писанием.

Рецептивный процесс: писатель опустошает сознание и держит его совершенно спокойным, чтобы оно могло воспринять космическое Дао. Это относится к интуиции в ее пассивном модусе и ко времени непосредственно перед писанием.

Проективный процесс: писатель проецирует свои чувства на объект. Это относится к интуиции в ее активном модусе и ко времени непосредственно перед и на протяжении писания.

Творческий процесс: писатель создает воображаемые объекты, которых не существует в реальном мире. Это также относится к интуиции в ее активном модусе и ко времени писания [155, с. 124—125].

Предложенная Дж. Лю схема нуждается в некоторых пояснениях.

Во-первых, насколько можно судить, «чувства» на этапах «взаимного» и «проективного» процессов — это не одно и то же. При описании «взаимного» процесса речь идет о восприятии объекта органами чувств, некоем сенсуальном акте и собственно эмоциональном отклике — заинтересованном внимании к объекту, теме будущего создания. В «проективном» же процессе имеется в виду интеллектуализированное, «умное» чувство — основа литературного творения у Лю Се, — способное охватывать и нести в себе знание о природе вещей. Не случайно оно обозначается тем же словом, что и «природа» (т. е. главное свойство чего-либо) [155, с. 74].

Во-вторых, на «рецептивном» этапе опустошение сознания происходит благодаря медитативному сосредоточению на объекте, отождествлению с ним и достигаемому благодаря этому «самоумалению», устранению возмущающего воздействия индивидуального «я». Эта «пустотная открытость сердца» [75, с. 297] и определяет его способность принять в себя токи духовного средоточия мироздания — Дао, объемлющего сущности, а не внешне наблюдаемые формы вещей (те, что вызвали прежде эмоциональный отклик творящего).

В-третьих, проецирование чувства на объект понимается как специфическое придание формы объекту чувству, несущему в себе интуитивно схваченную в мо-

мент восприятия Дао сущность объекта, как создание того «прозрачного» изображения вещи, в котором «светится», «просвечивает» ее сущность.

В-четвертых, воображаемые объекты, которых не существует в реальном мире, не существуют не в том смысле, что они, скажем, ни на что реальное не похожи, а в том, что это — специфически литературные объекты, которые, естественно, не принадлежат к числу окружающих нас вещей наподобие таких, как гора, поток, цветок и т. д. Наконец, интуиция, находящаяся в активном модусе на этапах «проективного» и «творческого» процессов,— это духовная сила, управляющая актом вербализации воспринятого, действиями по превращению его в литературный текст.

Сходным образом описывал творческий процесс и Сыкун Ту (837—908) в своих знаменитых «Категориях поэзии», особенно в их XX стансе. При этом даосская направленность «Категорий поэзии», выраженная ярче, чем у Лю Се, делает еще более наглядной роль «интуитивного мышления», единения с Дао, постижения сущности вещей и их спонтанного выражения в поэтическом творчестве.

В. М. Алексеев сопровождает перевод XX станса парафразом-истолкованием:

- «1. Устремляюсь всецело в духовно-простое,
Тотчас отойду к светло-истинному.
2. Это — вроде искания бликов в воде,
Это — как бы писать лучезарные вёсны.
3. Так ветровые тучи меняют свой вид,
И цветы, и трава — в жизнеполом ядре.
4. Или это валы, волны, воды морей,
И гряды, и хребты горной цепи вокруг.
5. Это все уподоблю Великому Дао,
Я чарующе слит с ним, „простертым во прах“!
6. От вещей отойти, их подобие взяв,
Может он лишь, пожалуй, тот самый поэт!

Двадцатый станс рисует особое наитие в душе „этого самого человека“, о котором речь идет во всей поэме, т. е. идеального дао-поэта, дающего истинный лик безликому и истинную форму бесформенному. Это наитие предваряется устремлением его духовного существа в чистое, истинное дао и завершается обнаружением дао как фокуса вещей в формах мира. Тогда образы и лики творчества будут непосредственным фазисом дао, а не списыванием с контуров природы как с абсолютных начал. Отчленяя дух дао от материи, с которой оно со-

знательно слито в неразличимый общий тип и тон, поэт живет двойственным созерцанием. Он как бы извлекает дао из его оболочки, но ее же набрасывает в жизненно понятой ее связи как идею вещи и твари, ее отвлеченное подобие. Тогда природа земли и неба, немая и непонятная всякому другому, открывает поэту секрет своей жизни, которая и перелagается в его мастерское творчество. Образы и лики немой природы оживают как образы и лики скрытого в ней дао, становясь особым образом и особым ликом, особым фазисом даосски возвышенного творчества» [6, с. 183—184].

Примечательно, что, исследуя наиболее важные в интересующем нас отношении строки этого станса, Дж. Лю переводит его пятую строфу так: «Все они (т. е. волны, горы и т. д. — поэтические объекты. — В. Б.) подобны великому Дао: интуитивно отождествись с ними до самого праха», подчеркивая роль медитативного сосредоточения на поэтическом объекте и единения с Дао [155, с. 35].

Первостепенное значение концепция особой духовной интуиции поэта имеет и в санскритском учении.

Начиная с самой ранней из санскритских поэтик — «Кавьяланкары» Бхамахи (V или VII в.), список «источников поэзии» неизменно открывается термином *пратибха*, который обычно переводится как «поэтический дар» или «воображение». С современным пониманием воображения как фантазии, поэтического вымысла *пратибха*, однако, имеет мало общего (ср. мысль Дж. Лю о неудачности перевода шэнь-сы как «воображение» [155, с. 125]). В философских учениях *пратибха* — это особая йогическая сила интуитивного видения, прямого постижения, возникающая спонтанно, «подобно вспышке молнии», когда *йогин*, практикующий сосредоточение (*самадхи*) и непрерывное жертвоприношение индивидуального «я», достигает относительного тождества субъекта и объекта. Благодаря *пратибха* созерцается вполне определенный онтологический уровень — уровень Брахмана в аспекте «единства во множественности», т. е. «видение множества как отражения в зеркале одного». В силу этого йогин обретает всеведение, т. е. знание сущности вещей в бесконечном многообразии их проявлений, и абсолютную творческую способность, позволяющую создавать любые вещи и целые миры, вкушает неземное блаженство. Восхождение на онтологический

уровень, постигаемый благодаря пратибха, есть «высшее мистическое обретение йогина, непосредственно предшествующее самореализации» — полному единению с Брахманом в себе самом [137, с. 319—321].

Примерно такова же концепция пратибха и в поэтологической традиции. Эта сила йогического видения, проявляющая себя при удалении сознания от всех внешних вещей и сосредоточении его на поэтическом объекте (теме), считалась одной из ипостасей всеобщей творческой интуиции [137, с. 344]. Вamana (VIII—IX вв.) усматривал в ней семя, из которого вырастает поэзия. Именно сила пратибха, согласно Кунтаке (X—XI вв.), обуславливала специфическое для поэзии взаимопроникновение (*сахитья*) значения (артха) и слова (*шабда*), порождало необычность (*вакратвам*) поэзии, ее паразитичность (*вичхихитхи*), ее блестящую украшенность, ее — по выражению Анандавардханы (IX в.) — вечную новизну. Таким образом, пратибха выступала одновременно как способность (сила) воспринимать архетипические идеи, т. е. сущности вещей в духовном мире, и регулировать процесс их воплощения в тексте. Как писал Вагбхатта (XII в.):

«Пратибха — это сила, формирующая идеи у истинного поэта, которая управляет ясными выражениями, новыми значениями, подходящими и искусными приемами, воздействием, которая блестяща и открыта во все стороны» [137, с. 330].

Пратибха считалась божественной по своему происхождению. Обычно она рассматривалась как «врожденный дар» — дарование за заслуги прежних рождений. Развивая эту идею, Раджашекхара утверждал, что пратибха бывает трех видов: врожденная (*сахаджа*), обретенная (*ахарья*) и зависящая от наставления (*аупадешики*). Первый тип порождается «сакраментальной подготовкой» в прежних рождениях, второй — ею же в нынешнем рождении, третий есть результат обучения священным формулам (мантрам) и обрядовым действиям (тантрам) [156, с. 60; ср. ниже, с. 282]: все ее виды имели сакральный исток. Абхинавагупта рассматривал пратибха как «знание сердца», высший род гносиса, даруемый действующими в сердце «божествами Бхайравы» (Шивы), являющийся совершенной формой озарения и лучшим средством осознания тождества с Богом [137, с. 343].

Все названные свойства пратибха позволяют рас-

смаатривать эту силу как близкий аналог китайского «интуитивного мышления» (шэнь-сы), важнейшего инструмента поэтического творчества.

Действие пратибха довольно полно описано индийским поэтологом Махимабхаттой (конец XI в.), отмечавшим, что

«объекты [поэзии] раскрываются словами, истекающими из пратибха художника. Когда он сидит, погруженный в сосредоточение, вникая в слово и смысл, которые находятся в соответствии с его преобладающим поэтическим настроением (раса), в нем внезапно начинает бить источник интуиции, которая находится в соприкосновении с сущностью вещей; это — пратибха. Ее можно отождествить с третьим глазом Шивы, благодаря которому Бог видит все вещи — прошлые, нынешние и будущие. Поэтическое воображение (пратибха) присваивает индивидуальные качества вещей... и воспроизводит в подходящих словах такое видение реальности» [137, с. 332].

Как приведенное высказывание Махимабхатты, так и концепция пратибха и расы (эстетической эмоции), развитая в сочинениях Абхинавагупты, позволяют увидеть полное описание творческого процесса в начальном эпизоде «Рамаяны» — первой поэмы-*махакавьи*, парадигмы любого сочинения этого жанра, — повествующем о создании «Рамаяны» мудрецом Вальмики [164, с. 150].

Начинается эпизод с того, что Вальмики просит посланца богов Нараду назвать ему человека, наделенного всеми добродетелями, и Нарада вкратце излагает историю добродетельного Рамы. Так вводится тема, которой предстоит развернуться в *махакавью* «Рамаяна» (тема здесь представляет собой некий аналог *садханы* в индийском ваянии — словесного описания божества, на котором медитирует скульптор, чтобы, вознесясь интуицией в духовный мир, воочию узреть это божество [127, с. 499; 126, с. 145—151]).

Затем Вальмики отправляется совершить омовение и видит у реки двух птиц краунча (кроншнепов), предающихся любовным ласкам. Охотник убивает одну из птиц. Тогда сердце Вальмики преисполняется печали, и он проклинает охотника, произнеся фразу, оказывающуюся сложенной в метре *шлока*, которым написана «Рамаяна». Заметив это, Вальмики восклицает:

«Да станет то, что вырвалось у меня в печали (*шока*), стихом (*шлока*)».

Абхинавагупта рассматривает этот момент рождения поэзии как возникновение в душе поэта под влиянием виденного печальной расы (*каруна*), которая, «переливаясь через край», спонтанно «обретает форму стихотворения», а затем образует «Рамаяну» и является ее основной расой от начала до самого конца [7, с. 178—179; 137, с. 344].

Вальмики возвращается в свою обитель, непрерывно повторяя излившуюся шлоку и по-прежнему пребывая в печали. Это и есть процесс, описанный Махимабхаттой, когда поэт погружается в сосредоточение, проникая в слово и смысл темы, соответствующей его расе, медитация поэта, ведущая в дальнейшем к самоотождествлению с темой и внезапному «прорыву» источника интуиции (*пратибха*).

Бог-творец Брахма является Вальмики и повелевает сочинить в только что открытом метре поэму о деяниях Рамы. Брахма дарует поэту мистическую способность увидеть все, что происходило с его героем. Явление Брахмы, вызванное медитацией Вальмики,— это своего рода метафора проникновения поэта в духовный мир благодаря самоотождествлению с темой (ср. [127, с. 497]), его единения с Брахманом в аспекте «единства во множественности» и обретения интуитивного видения. Примечательно, что в «Рамаяне» индийского поэта Бхавабхути (VIII в.) Вальмики произносит, обращаясь к себе:

«О мудрец (риши), ты посвящен в высшую реальность (*брахмани*), сущность которой — Речь (*вагатамани*). Создай историю Рамы. Твой глаз видения (*пратибхам чакшу*), который присущ риши, состоит из неотразимого света. Ты — первый поэт» (цит. по [137, с. 335]).

Вальмики совершает обряды очищения и благодаря дару Брахмы — йогической силе прозрения — видит «Раму, Лакшману, Ситу, а также Дашаратху вместе с женами в его царстве, смеющихся, разговаривающих, действующих и движущихся, как в реальной жизни... Посредством йогической силы этот праведник узрел все, что произошло и что еще произойдет, словно плод нелли (символ ясного видения) на ладони. И, истинным образом увидав все это благодаря сосредоточению, благородный отшельник начал изложение истории о Раме» [119, с. 74—75].

Увидев целиком и разом всю «Рамаяну», Вальмики

начинает диктовать поэму, пронизанную печальной расой, столь стремительно, что даже четырехрукое божество Ганеша, ведущее запись всеми четырьмя руками, едва поспевает за мудрецом. Это последний этап творческого процесса — фиксация текста, направляемая пратиха.

Рассмотренная парадигма творческого процесса, довольно полно воспроизведенная, в частности, Дандином в рассказе о создании им «Авантисундарикатхи» (см. [102, с. 61]) и, в свою очередь, восходящая к ведийской модели, в основных чертах совпадает с китайской, описанной выше Дж. Лю. Сцены с Нарадой и птицами краунча (пусть и в виде более сложной конструкции, обусловленной разделением моментов рождения темы и рождения расы) несколько напоминают «взаимный» процесс китайской схемы: появление поэтического объекта и отклик на него. Медитация Вальмики, явление Брахмы и созерцание прототипической «Рамаяны» соответствуют «рецептивному процессу» — опустошению сознания, отождествлению писателя с объектом, восприятию Дао и постижению истинной сущности объекта. Наконец, диктовка «Рамаяны» аналогична одновременно «проективному» и «творческому» процессам, ибо в ходе диктовки раса, вкушенная Вальмики, благодаря тексту получает возможность быть вызванной у читателя, как бы обретает форму поэмы, а сама поэма запечатлевается в специфически организованном слове. Различия же санскритской и китайской парадигм поэтического творчества лежат не столько в них самих, сколько в нетождественности китайского понятия «чувство» санскритскому — «раса», хотя и между ними существует определенное сходство, которое еще предстоит рассмотреть.

Итак, в китайской и индийской (санскритской) традициях поэт наделяется особой силой (или органом) непосредственного интуитивного постижения Высшей Реальности, начинающей действовать благодаря медитативному сосредоточению на теме (поэтическом объекте) и самоотождествлению поэта с нею. Действие этой силы ведет далее к самоопустошению поэта и его единению с Абсолютом, духовным средоточием мироздания (Дао, Брахман). Объемлющий сущности (архетипические идеи) вещей Абсолют открывает эти сущности духовной интуиции поэта. Запечатление постигнутого и есть порождение поэтического текста, осуществляемое

под контролем той же интуиции в другом ее модусе и у подлинного мастера характеризующееся спонтанностью (разумеется, понимаемой не как анархическая свобода, а как свобода владения интериоризованными правилами, ср. [127, с. 497]).

В арабской классической поэтике, где роль Абсолюта играл не некий духовный центр мироздания, а сама поэтическая традиция (точнее, совокупность проявленного и непроявленного в поэтической традиции), способ ее постижения одновременно отличался от индийского или китайского и напоминал их. Различие состояло в том, что не восхождение интуиции к Дао или Брахману и созерцание сущности поэтических предметов, озаренной светом Абсолюта, определяло этот способ, а меморизация традиции, ее закрепление в памяти. Закрепление это, однако, имело особый характер. Так, теоретик X в. Ибн Табатаба, кстати сказать рассматривавший традицию как «замкнутое множество», где новые мотивы являются лишь трансформами старых [63, с. 122], «приводит сообщение, аналоги которого встречаются у многих авторов. Согласно всем этим сообщениям, некто, желая стать поэтом или ритором, сначала по совету опытного наставника заучивает значительное число образцов поэзии или прозы, а затем старается полностью забыть их. Только пройдя эти две стадии, ученик может оказаться способным создавать превосходные поэтические или прозаические произведения. Запоминание (*хифз*) тренирует и оплодотворяет ум, улучшает врожденный талант, служит основой для красноречия» [63, с. 141].

Этот взгляд на меморизацию носил едва ли не всеобщий характер, и через четыре века мы по-прежнему находим его у Ибн Халдуна:

«Первое условие [создания поэтических произведений] составляет профессиональное знание ее рода, т. е. рода арабской поэзии. Это [знание] в конце концов вырабатывает у души привычку, которая, словно ткацкий станок, позволяет поэту „ткать“. Материал для меморизации должен отбираться из истиннейших, чистейших и разнообразнейших [произведений]... Часто говорят, что одно из условий, управляющих [поэтическим творчеством], — забыть меморизованный материал, так чтобы его внешние

формы стерлись [из памяти], ибо они мешают настоящему использованию поэтической привычки. После того как они воздействовали на душу и были забыты, метод [поэтического творчества] оказывается выгравированным в душе и становится схожим с ткацким станком, на котором по мере необходимости можно ткать аналогичные словосочетания» [145, т. III, с. 384].

Принципы меморизации, предлагаемые арабскими теоретиками, в высшей степени примечательны. Первый этап — запоминание — по сути дела, аналогичен медитативному сосредоточению на поэтическом объекте в китайской и санскритской теориях, второй — забывание — самоопустошению. Вместе оба этапа как в арабском, так и в индийском и китайском учениях приводят к самоотождествлению с традицией-абсолютом (в первом случае) или с поэтическим объектом, через который открывается путь к единению с Абсолютом (в двух других случаях). В результате самоотождествления у арабов интериоризируется сущность традиции (метод поэзии), а не ее внешние проявления, у китайцев и индийцев — сущность поэтического объекта; это в обоих случаях порождает спонтанность выражения — создания текста.

Подобный же способ единения с традицией благодаря меморизации играл важную роль в мусульманском правоведении-фикхе, представлявшем наряду с филологией важнейшую «арабскую науку». Меморизация составляла основу таких приемов этой науки, как *иджма* (согласное мнение общины в лице ее духовных авторитетов — *муджтахидов*) и *иджтихад* (личное мнение такого авторитета). Подтверждением этому служат требования к муджтахиду: абсолютное знание Корана и сунны (не только самих текстов, но и обстоятельств их появления, их толкований и т. д.), как бы пропитывание этим знанием всего своего естества; такое же знание высказываний и трудов предшественников, а также праведный образ жизни, «чистота сердца» [144, с. 199]. Осуществляемое благодаря меморизированному знанию единение с религиозной традицией и позволяло найти в ней ответ на тот или иной вопрос, непосредственно не данный в Коране или сунне. «Открытие» этого ответа, дотоле не явленного, но от века существовавшего, напоминает, в частности, «изобретение» поэтом нового мотива-ма'на.

Таким образом, способ постижения Абсолюта был повсеместно одинаков в своем существовании. Различия же в этом способе вызывались неодинаковым пониманием того, что есть Абсолют для поэзии: отсутствием в арабской классической поэтике идеи онтологической связи традиции-абсолюта с центральными областями религиозной сферы и соответственно отсутствием представления о присущем поэту особом психологическом методе восхождения к этому центру. Разумеется, в арабских сочинениях часто упоминается природный дар (*таб'*) красноречия, определявшийся как «умение говорить не задумываясь, подобное вдохновению» (цит. по [115, с. 107]), как первое условие творчества поэта, позволяющее создавать естественные, будто самопроизвольно изливающиеся, чуждые «долгим усилиям» стихи (*матбу'*) [181, с. 112, 140]. Однако этот дар, в отличие, скажем, от индийской пратибха, не получал интерпретации ни в плане его бытийных истоков, ни в плане его места в духовной структуре человека. Природность поэтического дара рассматривалась как его последняя основа, не нуждавшаяся в дальнейших разъяснениях, и даже Ибн Рашик в XI в. ограничивался замечанием о том, что поэзия-матбу' — это *асл*, т. е. корень, исходная форма, «по которой следует равняться» любой поэзии [46, т. 1, с. 129]. Причины такой неонтологичности и непсихологичности поэтики были связаны со спецификой становления арабо-мусульманской культуры.

Основания собственно арабской мусульманской традиции определялись сакрализированным и считавшимся совершеннейшим из существующих языком и данным на этом языке откровением — Кораном. На базе изучения языка сложились филологические дисциплины (прежде всего грамматика), на базе изучения откровения — религиозные дисциплины (прежде всего правоведение — *фикх*).

По методу те и другие объединяли постулаты о некоем авторитарно заданном ядре (*асл*) — последнем, характеризующемся абсолютным самостоянием принципе соответствующей дисциплины, о возводимых к этому ядру ее положениях — ветвях (*фуру'*), о весьма разнообразных способах такого возведения (*та'вил, кийас*). Последние, судя по анализу типов традиционных определений (экземпликативных — задающих пример-модель, генетических — указывающих на происхождение определяемого, дескриптивных, этимологических и др.,

см. [109]), отличались большой архаичностью. Как отметил исследователь традиционной арабской филологии Д. В. Фролов, «та'вил и кийас определили те рамки, в которых были выработаны, причем довольно рано, собственно арабские приемы научного мышления» [1, с. 52]. Система данных приемов отражала «особую логику теоретического мышления, основной характеристикой которой является отсутствие абстрагирующего движения мысли через постулирование родо-видовых отношений между понятиями как главного средства определения их сущности» [109, с. 179].

Всегда осознававшееся кардинальное различие «арабских» и «иностранных» (т. е. греческих) наук обусловило, в частности, закрепленные благодаря описанной методологии отрицание логики как универсальной «науки об умопостигаемых сущностях» [1, с. 60] и представление о нерасторжимости языка и мышления (отсюда, грамматика — это особая арабская логика [1, с. 62]). С этим сочетались утверждавшаяся ранним исламом концепция непреодолимого разрыва между Богом и миром (ср.: Кораном и поэзией), а также неразработанность онтологии и психологии в рамках собственно арабской культуры, где, в отличие от культур Индии, Китая, Греции, становление филологии предшествовало рождению философии. Названные факторы как раз и явились основой противостояния арабской и эллинистической традиции в исламской зоне. Вместе с тем, опять-таки в отличие от традиций Индии и Китая, эволюция арабской традиции происходила не «монистически», не только «из самой себя», но в непрерывном контакте с культурой позднего эллинистического синтеза, важнейшим компонентом которого был неоплатонизм. Неоплатоническая философия, как и окрашенный в ее тона восточный перипатетизм, включала в себя все те элементы, которых «недоставало» арабской культуре по сравнению с индийской и китайской: учения о ступенчатой манифестации (или эманации) Абсолюта, о подобии макрокосма и микрокосма, о структуре души и тела, параллелизме онтологической и психологической иерархий, гносисе как методе постижения, возводящем к Абсолюту.

Окружая арабское ядро мусульманской культуры, эллинистическая периферия, хотя и не сливалась с ним полностью, оказывала на это ядро непрерывное воздействие. Не говоря уж о том, что соприкосновение с

ней заставило арабскую традицию четче осознать и эксплицировать свои собственные основания, арабская культура вступала с эллинистической в различные по типу синтезы. Глубокое влияние последней заметно в мутазилитской (VIII—IX вв.) и ашаритской (конец IX в.) теологии (каламе), оно же во многом определяет лицо арабской культуры X в. и достигает апогея в суфийской мистике, особенно на «теософском», системообразующем этапе ее истории (начиная с XII в.).

Сложное соотношение арабских и эллинистических элементов в поэтологии мусульманского мира с наибольшей наглядностью прослеживается, пожалуй, не столько в его арабском, сколько в персоязычном регионе. Убедиться в этом позволяет, в частности, синхронный срез XII в., демонстрирующий существование здесь трех концепций поэзии.

Первая из них — классически поэтологическая — представлена сочинением о поэтических фигурах (бади') «Сады волшебства в тонкостях поэзии», написанном в Хорезме Рашидом Ватватом. Рашид Ватват точно следует в нем методу арабской классической поэтики, использует в качестве важнейшего источника своего сочинения арабоязычный труд Маргинани (XI в.) «Украшения речи», но ориентируется при этом как на арабоязычную, так и на персоязычную литературные традиции [94, с. 32].

Вторая концепция — философская — получила отражение в книге выходца из Самарканда Низами Арузи «Четыре беседы» [85], где описание поэзии является составной частью весьма типичного мусульманско-эллинистического философского синтеза, изложенного в популярной форме.

Третья концепция — суфийская — была характерна для ряда сочинений этого времени. Остановимся на двух последних концепциях подробнее.

Низами Арузи начинает с дифференциации Бытия на Необходимо-сущее (Бог) и возможно-сущее (мир). Далее, сочетая религиозный и философский подходы, он описывает сотворение Богом вселенной и ее упорядочение, последовательное возникновение в результате воздействия светил (отцов) на элементы (матерей) четырех «царств»: неорганического, а из него трех органических — это «царства» минералов, растений, животных, людей. По совершенной мудрости Творца, «царства» «связаны между собой последовательно и неразрывно»

[85, с. 30]. Связь эта осуществляется благодаря особым соединительным звеньям: коралл — «конечное вещество» в неорганическом «царстве» «примыкает» к терновнику — первому в царстве растений, финиковая пальма и виноград, «убегающий от плюща», — последние в «царстве» растений — к червю «грязееду» — первому в «царстве» животных, человекообразный наснас — последний в «царстве» животных — к человеку в «царстве» людей.

Для существ каждого из «царств» сотворен особый тип души: «природная», «растительная», «животная», «человеческая» (или «разумная»). В каждом иерархически более высоком «царстве» сохраняется душа предыдущего, а специфическая для данного «царства» душа как бы надстраивается над ней и осуществляет владычество: «растительная» над «природной», «животная» над «растительной», «разумная» над «животной». Так устанавливается параллелизм онтологических и психологических уровней Бытия, «царств» и душ.

«Животная душа», управляющая движением и чувственным восприятием (восприятием не общего, а единичного), наделена пятью внешними (зрение, слух и т. д.) и пятью внутренними (общее чувство, воображение и т. д.) силами, или чувствами. По структуре внутренних чувств «животная душа» трехчастна. Одна из сил воспринимает чувственно постигаемое — формы вещей, получая данные о них от внешних чувств (эту функцию выполняет общее чувство — *хисс муштарак*). Вторая сила воспринимает умопостижимое — идеи единичных вещей (это функция силы догадки — *вахм*). Наконец, третья сила осуществляет сочетание и регулирует равновесие формы и идеи в образе (эйдосе), представляющем собой видимый внутренним взором пластический образ единичной идеи. Об этой силе, в философской терминологии именуемой воображением (*кувва мутахай-ила*), речь пойдет ниже. Каждой воспринимающей силе соответствует своя сохраняющая сила: формы сохраняются в силе представления (*хайал*), идеи — в силе памяти (*хафиза*). У человека «животной душой» управляет разум, способный постигать универсалии — не единичные, а общие идеи, или значения.

В «царстве» людей, как и во всех прочих, существует внутренняя иерархия. На ее нижней ступени — «обитатели гор и пустынь», занятые лишь «пропитанием, обретением пользы и устранением вреда»; на сред-

ней ступени — «жители стран и городов», знакомые с правилами общежития, с ремеслами и искусствами, но ограниченные лишь заботами об устройстве своего сообщества; на высшей ступени — те, кто отрешен от всех этих забот и занят познанием того, «кто мы, ради чего пришли в бытие и кто наш создатель».

Эти последние также делятся на две группы — ученых, познающих с помощью наставников и книг, и пророков, достигающих предела знания без какой-либо помощи. Как пишет Низами Арузи:

«У пророка три свойства: первое — то, что он постигает науки не учась, вторая — то, что он получает откровение о вчерашнем и завтрашнем дне, не прибегая к аналогии и сопоставлению, и третье — то, что душа его наделена такой силой, что каждое тело, если пожелает, он может лишить формы и облечь его в иную форму. И на это способен только тот, кто имеет подобие с миром ангелов. Следовательно, в человеческом мире нет никого превыше его» [85, с. 35].

Тем самым в системе мусульманской философии пророк выступает последним звеном в царстве людей, примыкающим к сонму ангелов (космических разумов), выше которого стоит сам Творец. Такова описанная Низами Арузи (а до него рядом философов, в частности Ибн Синой), преодолевающая абсолютный разрыв между Богом-первоначалом и миром, иерархия уровней Бытия, связанных между собой переходами, «проходимая» как снизу вверх, так и сверху вниз (что и было осуществлено пророком Мухаммадом в его *мирадже* — ночном вознесении на небеса и лицезрении Бога).

Поэзия рассматривается Низами Арузи также в системе координат данной «картины мира» и получает в ней определенное место. Однако тот последний шаг, который на ее основе позволил бы осмыслить творческий процесс как прямой контакт с Абсолютом-Богом, ведущий к обретению поэтического вдохновения, персидский теоретик не делает. Включение поэзии в структуру мироздания осуществляется им по-другому.

Пророку, который смертен, необходим наместник — мудрейший и совершеннейший в своей общине, способный сохранять установленные пророком законы и доводить их до каждого. Этот наместник — *имам*. У него также должен быть наместник — *падишах*, который благодаря силе и власти поддерживает порядок в че-

ловеческом обществе. Для успешного же отправления власти «рассудительному падишаху» не обойтись без *дабира* (секретаря), поэта, астролога и врача:

«На дабире — крепость правления, на поэте — вечная слава, на астрологе — благое устроение дел, на враче — здоровье телесное» [85, с. 36].

Так поэзия вводится в согласный строй космоса через свою социальную функцию (подробнее о ней см. ниже).

В специальной главе «О природе науки о стихе» Низами Арузи в свете этой концепции определяет механизм воздействия поэзии на воспринимающего: побуждение к мирской активности или духовному совершенствованию благодаря влиянию на воображение. Вместе с тем, давая стихотворцам рекомендации непосредственно по вопросам поэтического мастерства (см. [85, с. 59—60, ср. с. 39—40]), он переходит на «язык» классической арабской поэтики, как бы «вдвигая» последнюю в раму философской «картины мира», подчиняя поэтику — философии как мастерство реализации идеи — самой идее.

Центральная для мусульманского философского учения о поэзии концепция воображения постепенно обретает в персидской традиции все большую значимость и в XV в. даже включается в определения поэзии, дающиеся в поэтологических трактатах, которые в своей методологической основе продолжают следовать классической арабской поэтике. Так, Ваиз Кашифи в «Новых мыслях о поэтическом искусстве» пишет, что

«стихи — это упорядоченные, содержательно-образные, ритмически повторяющиеся, уравновешенные и сходные в конце (т. е. рифмующиеся. — В. Б.) слова», и, отметив, что «это определение предшественников», продолжает:

«Но, по мнению более поздних [знатоков], это слова вымышленные (*мухайал*), объединенные рифмами и определенной целью» [53, с. 7].

Первое определение — вариант принятого в классической арабской и восходящей к ней персидской поэтике, второе — в философской поэтологии (Фараби, Ибн Сина, Насируддин Туси и др.). Уже упоминавшийся Вахид Табризи определял поэзию как «мерную, рифмованную, вымышленную (*мухайал*) речь» [27, с. 33—34 араб. паг.].

Шаг, который не был сделан теми, кто осмыслял

поэзию в рамках философской традиции, сделали суфии.

Как и всякое мистическое течение, суфизм (явившийся мировоззренческой и эстетической опорой огромного пласта мусульманской поэзии на языках фарси, турецком, урду, в меньшей степени арабском и др.) был ориентирован на непосредственное постижение Бога, «свидание», единение с Ним. Достигалась эта цель благодаря гностическому восхождению, или, что то же самое, медитативному движению от периферии души к ее центру, ибо человеческая душа включает в себе все онтологические уровни (такой же взгляд присущ индийской и китайской теории). Этот центр — «духовное сердце» (*калб, сирр*), таинственным образом связанное с физическим, выступавшее как форма по отношению к «животной душе» материи, — и был высшим, превосходящим разум органом познания, способным силой интуиции созерцать ноуменальные уровни Бытия и самого Всевышнего. Кроме того, «духовное сердце» как «активное воображение» или «активный интеллект» осуществляло сочетание доставляемых интуицией идей (сущностей) предметов и их форм в просветленной душе [124, с. 19—20].

В обоих этих аспектах «духовное сердце» суфийской традиции в полной мере соответствовало сердцу как органу интуитивного постижения в традициях китайской и индийской (см. [69, с. 42—44; 137, с. 343; 128, с. 6]).

Дальнейшей разработке подверглась в суфизме и профетология, занимавшая важное место в мусульманской философии. Во-первых, как парадигма постижения суфием Бога стал рассматриваться мирадж пророка Мухаммада — его путешествие через семь (или девять) небес традиционной космологии, достижение божественного Престола и прямое лицезрение Аллаха. Именно такой мирадж, углубление в процессе медитации в свою душу, уровни которой соответствовали онтологическим и космологическим уровням, совершал суфий. Во-вторых, для объяснения сверхчувственных восприятий — пророческой способности, в той или иной мере присущей любому человеку и проявлявшейся, в частности, в сновидениях, — было постулировано существование особой, обладавшей онтологической реальностью ступени Бытия, промежуточной между его феноменальной и ноуменальной сферами — «мира воображения». Под ним понимался «мир автономных форм и

образов, которые „подвешенны“ (*му'аллака*), т. е. не воплощены в материальном субстрате, как черный цвет в черном столе, а как бы „висят“ в месте своего проявления — в воображении, подобно, например, отражению, „висящему“ в зеркале» [129, с. 407]. Этот мир, описанный Сухраварди (XII в.) и Ибн Араби (XIII в.), имел свой коррелят в человеческой психике — «животную душу», также представлявшую собой «мир воображения», о чем писали еще философы, в частности Ибн Сина. В «животной душе», пребывавшей в просветленном состоянии, идеи, нисходящие из ноуминальной сферы, благодаря действию «активного воображения» обретали образ, в частности и образ поэтический (см. [124, с. 20]).

Примерно этот комплекс идей опять-таки в XII в. получил выражение в стихах великого персидского поэта Низами о «Преимуществе речи нанизанной перед речью рассыпанной» (т. е. поэзии перед прозой) из *маснави* «Сокровищница тайн».

Интересующий нас фрагмент (бейты 472—495) открывается утверждением, что «ключ от двери сокровищницы находится под языком поэта». Эта строка содержит аллюзию на легенду о Мухаммаде, который «во время своего вознесения к Аллаху заметил на девятом небе величественный дворец с закрытыми дверями. Он спросил у архангела Джабраила: „Брат Джабраил, что это за дворец?“ Тот ответил: „Это сокровищница, находящаяся под престолом Аллаха, а ключ к ней — язык поэтов“» [86, с. 181]. Так вводится мотив мираджа и особой способности поэтов открывать божественные тайны.

Далее идея подобия поэтического и пророческого дара развивается:

Творцы слов — соловьи божественного престола,
Разве могут сравниться с ними другие (смертные)?
Полыхая в огне размышлений,
Они становятся сродни сонму ангелов.
Тайная завеса, за которой (происходит) словотворчество,
Есть тень (отражение) пророческой завесы.
Когда начали выстраиваться впереди и сзади ряда
(приближенные) Всевеликого,
То сзади встали поэты, а впереди — пророки.
Взгляды этих двух — приближенные одного Друга,
Эти два мозга — мозги, а все остальные — шелуха.
Каждый финик с этого стола.
Не финик, а (подлинная) часть души,

Души, обтесанной клювом глины (т. е. языком человека
из глины),

Мысль, разжеванная зубами сердца [86, с. 46].

Таким образом, погружаясь в медитацию («огонь размышлений»; о поэтической медитации см. ниже), поэты обретают ангелическую природу, позволяющую познавать духовный мир. Поэтому их миссия (=завеса, см. [86, с. 201]) — отражение пророческой миссии. Стихи поэтов — это божественные откровения («финики с того стола», см. [86, с. 201]), ставшие «частью души» — образом, ибо душа — «мир воображения», и затем выраженные в прекрасных словах (обтесанные человеческим языком). Эти стихи — божественные идеи, воспринятые и претворенные в образы «духовным сердцем» («мысль, разжеванная зубами сердца»).

После изложения основ творческого процесса Низами переходит к его более подробному описанию:

Для того, кто имеет долю за завесой,
Уготован более приятный дворец, чем здешняя келья.
Тот, кто завоевывает царство головою коленей,
Не склонит голову перед порогом каждого (дома).
Превратив голову коленей в ноги сердца,
Он заключает оба мира в свои объятия.
Макушка (головы) его опустится для приветствия к стопам,
Голову соединит с ногами, подобно кольцу.
В кругу этого кольца, которое делает (поэта) ловким,
Он разбивает душу и создает из нее.
Иногда же из того кольца, покоящегося на коленях,
Тысячу колец вдевает в уши небосвода.
Иногда же из этого сундучка бирюзового цвета
(небосвода.— В. Б.)

Рукой он вместо одного шарика вынимает десять...

Когда же его конь разгорячится словом,

Душа доходит до губ, чтобы поцеловать его губы

[86, с. 46—47].

Начинается фрагмент вновь с мысли о том, что истинный поэт удостоивается единения, встречи с Всевышним (посещения его дворца). Путь во «дворец» — медитативное сосредоточение (в стандартной позе медитации суфий сидит, склонив голову на колени [171, с. 102]; отсюда мотивы: «голова коленей», «макушка, опущенная к стопам»), пробуждающее активность «духовного сердца» (ставящее его «на ноги»). Интенсифицируя медитацию, поэт, будто кольцом, охватывает собою, своим «я» оба мира — физический и духовный, а затем уничтожает это «я» («разбивает душу»), чтобы в достигнутом таким образом единении с Богом обрес-

ти вдохновение и творить стихи из души, так, как описано выше.

Последующие бейты посвящены претворению идей в образы, иной раз порождаемые внутри «кольца» самим поэтом, иной раз заимствуемые из мира, из «сундучка» небосвода, подобно тому как фокусник незаметно вынимает все новые и новые шарики [86, с. 202]. Наконец, когда конь вдохновения разгорячится, «душа [поэта] доходит до губ». В прямом смысле это выражение указывает на фиксацию образов в слетающих с губ словах, в переносном, означая «чуть не расстается с жизнью» (см. [86, с. 202]), — на самозабвение, транс, в котором поэт «выговаривает» свои стихи. Именно в таком транс-состоянии творили величайшие суфийские поэты Джалалуддин Руми и Ибн ал-Фарид (см. [160, с. 167]).

В кратком, менее метафорическом, но зато более общем виде суфийская концепция творчества выражена в трактате Азиза Насафи (XIII в.) «Сливки истин», где человеческое творение в микрокосме образует полную параллель божественному Творению в макрокосме:

«Когда Великий и Пресвятой Бог хочет создать что-либо в мире, Он сначала приводит форму на Престол (локус общих идей.— В. Б.), с Престола приводит ее на Пьедестал (Пьедестал божественного Престола — локus единичных идей.— В. Б.), а с Пьедестала на Хранимую скрижаль устойчивых [сущностей]. Затем приводит ее под семь небес (локус образов.— В. Б.), затем она идет со светом звезд и приходит в низший мир (локус материализации образов.— В. Б.). Всеобщая Натура, которая является падишахом низшего мира, встречает этого странника из сокровенного мира, который прибыл из присутствия Всевышнего, и вручает ему четвероногого скакуна, соответствующего состоянию того странника из сокрытого мира, чтобы тот странник из сокрытого мира сел верхом на скакуна и явился в явном мире. И когда он появляется в явном мире, та вещь, которая была знанием Бога, становится его деянием... О дервиш, если ты постигнешь смысл этого в макрокосме, то его же постигни и в микрокосме.

Итак, в микрокосме разум является наместником Бога... Когда наместник Бога захочет сделать какое-либо дело, форма этой вещи сначала приходит в человеческий дух, который является престолом, от че-

ловеческого духа — в животный дух, который является пьедесталом, а от животного — переходит в растительный дух, который устойчив (соответствует скрижали устойчивых сущностей.— В. Б.), а от растительного духа переходит к семи внутренним органам, которые суть семь небес, и, присоединяясь к силам внутренних органов, выходит наружу. Если форма выходит из руки, то рука встречает того странника, который пришел от наместника Бога, и вручает ему четвероногого скакуна, чьи ноги — купорос, чернильный орешек, камедь и сажа (составные части чернил.— В. Б.), — соответствующего состоянию того странника из сокрытого мира, чтобы тот странник из сокрытого мира сел на скакуна из четырех элементов и явился в явном мире. И как только он появляется в явном мире свидетельства, та вещь, которая была знанием наместника Бога, становится письмом наместника Бога» [93, с. 191—193].

Следует помнить, что наместник Бога — разум — сам приводится в действие Богом. Согласно Руми, «размышление (т. е. то, что осуществляется разумом.— В. Б.) подобно водостоку, а вдохновение и откровение похожи на тучи и море. С неба и из туч идет дождь, который потом течет по водостоку» [41, с. 214].

Естественно поэтому, что себя Руми считал каламом (тростниковым пером) в руке Всевышнего.

Итак, все фазы суфийского творческого процесса: медитация, единение с Абсолютом благодаря действию духовной интуиции и отвержению индивидуального «я», обретение идей создаваемого произведения, трансформация их в образы, а образов в слова — находят соответствие в китайской и индийской теориях творчества. Это происходит в результате того, что суфийская поэтология надстраивает новый (мистический) уровень над классической арабской поэтикой и превращает последнюю преимущественно в технический аппарат правильного запечатления образов в слове.

«ЭНЕРГЕТИЗМ» СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Мы рассмотрели вопрос о том, как происходит постижение поэтом источника словесного творчества, будь

то Абсолют — духовный центр и принцип мироздания — или абсолютизированная традиция. Теперь обратимся к выяснению того, что привносит в произведение единение его создателя с Абсолютом.

Для всех сопоставляемых письменных культур характерно представление об особом «энергетизме» литературы: о восприятии поэтом и передаче им читателю специфического рода энергии. Такого рода восприятие и передача энергии осуществляются либо по типу резонанса, либо подобно перетеканию жидкости. В результате происходит трансформация сознания читателя, его характера, форм поведения и деятельности.

Наиболее ярко эта концепция «энергетизма» представлена, пожалуй, в китайской литературе, где она осмыслена на основе натурфилософского учения о ци — мировом эфире, носителе и передатчике импульсов Дао, проявляющем себя в человеке как его жизненная сила, витальность, и *фэн* — «ветре вселенной», мировом движении эфира-ци в его светлой, «укрепляющей» (*янци*) и темной, «смягчающей» (*иньци*) формах. Одновременно термин «фэн» обозначал определенный вид песен, «наблюдаая» которые можно было составить полное представление о характере, энергии, моральном духе их создателей, ибо, как отмечает И. С. Лисевич, истинным объектом «наблюдения» песен-фэн являлась донесенная веянием эфира-ци «первооснова всего существующего, которая выражала себя и в нравах отдельного царства, и в песнях его народа» [69, с. 80; ср. с. 254 наст. изд.]. Фэн — движущийся мировой эфир, энергетическое начало космоса — как бы сгущался в литературный жанр фэн.

Важнейшей функцией фэн как жанра было назидание, увещание [там же]. Подробно рассмотренный И. С. Лисевичем [69, с. 80—85] механизм воздействия назидания может быть коротко описан примерно так. Ци (иньци, янци) является носителем дэ — мироустраивающей манифестации Дао; фэн — движущееся ци, «оплотненное» в фэн-назидании, как бы «схваченное» изящной словесностью-вэнь, — будучи воспринято (услышано, прочитано), достигает сердца — «фокуса всей циркулирующей в человеческом организме жизненной энергии ци» [69, с. 42] — и благодаря несомой им дэ гармонизирующе воздействует на ци воспринявшего, по мере

необходимости укрепляя или смягчая его, вырабатывая в нем правильное, упорядоченное поведение.

Отметив, что назидание мыслилось формой восполнения недостающей дэ (прежде всего дэ императора, «скрыто увещаемого придворными поэтами»), И. С. Лисевич приходит к следующим выводам: «Такое понимание роли поэтического творчества и всей литературы вообще было тесно связано с пониманием природы литературы. Поскольку последняя мыслилась все той же вэнь — знаком и символом дао, модификацией дэ, она таила в себе колоссальный сгусток иррациональных сил, смысл земного воплощения которых заключался в гармоническом переустройстве мира. Ход человеческого бытия имел в глазах древнего китайца вполне определенную форму: вливаясь в мир человека через сердце совершенномудрых, энергия дэ закономерно стремилась уравновесить и сгладить беспорядочное движение ци, существовавшее в земной юдоли, привести человеческие отношения к той же изначальной гармонии, которая была свойственна движению небесных сфер... Что же касается области литературы, то ее способность упорядочивать человеческие взаимоотношения (*чжэн*), изменять людей к лучшему, цивилизованному состоянию (*хуа*), вытекающая из самой природы тако-го мироустройства, считалась главной и определяющей» [69, с. 86—87].

Данная концепция, кратко выраженная еще в «Великом введении» к «Ши цзин» (II—III в. до н. э.) и подробно развитая Цао Пи (187—226), сохраняла свою значимость на протяжении всего китайского средневековья, в XI в. отлившись в широко распространенную формулу «литература — повозка Дао», где Дао понималось не столько в своем аспекте космического закона, сколько в аспекте закона морального [155, с. 114].

Индийский вариант концепции «энергетизма» получил выражение в известном комментарии Абхинавагупты на «Натьяшастру» Бхараты. Согласно Абхинавагупте,

«поэт, подобно Праджапати (Творцу.— В. Б.), сам создает мир по своей воле, ибо в полной мере обладает особой силой, берущей начало в милости божества, а именно Пара Вак, каковая сила именуется пратибха и непрерывно исходит из этого места, т. е. из сердца поэта» (цит. по [137, с. 343]).

Дарованное энергией (милостью) богини Пара Вак (За-
предельной Речи — Логоса) пратибха трансформирует
в сознании (сердце) поэта жизненную ситуацию в ситу-
ацию эстетическую (ср. выше о том, как воспринял
Вальмики убийство одного из влюбленных кроншне-
пов), наполняя его душу расой. Интерпретируя эпизод
с Вальмики, Абхинавагупта так описывает эту транс-
формацию в душе поэта, наблюдающего горе кронш-
непа:

«Чувство скорби, возникшее у кроншнепа вслед-
ствие расторжения союза (убийства подруги.—
В. Б.)..., благодаря вкушению данного возбудителя
(самого убийства.— *В. Б.*) и проявлений (поднятых
кроншнепом криков и т. д.— *В. Б.*), а также благо-
даря обусловленному этим вкушением сердечному со-
гласию, а затем и отождествлению (таковы этапы
образования расы.— *В. Б.*) приобрело характер чего-
то вкушаемого и, таким образом, превратилось в
печальную расу, которая отличается от обычной
скорби и характеризуется прежде всего тем, что вку-
шается посредством таяния нашего сознания (одна
из форм блаженства сознания.— *В. Б.*). И подобно
тому как выливается влага из переполненного со-
суда, подобно тому как [вырывается из уст] стена-
ние, которое по характеру своему есть не что иное,
как излияние душевного переживания...— вот так
же, совершенно безыскусственно, в силу одной лишь
переполненности им, это преобразованное таким об-
разом чувство скорби обрело форму стихотворения
[т. е. речи], ограниченной соответствующими слова-
ми, метром и прочим» (цит. по [7, с. 178—179]).

Суммируя эту часть учения индийского поэтолога, со-
гласно которому раса в подлинном смысле слова при-
надлежит именно и только поэту, исследователь его эс-
тетики Р. Ньюли пишет: «Иными словами, поэтическое
творение является прямым или неконвенциональным вы-
ражением чувства (или страсти), „генерализованного“,
т. е. свободного от всякого различия места, времени,
а потому и от всех индивидуальных отношений и прак-
тических интересов (таковы характеристики расы.—
В. Б.). Такое выражение чувства осуществляется благо-
даря пребывающей в поэте творческой или художест-
венной интуиции (пратибха)» (цит. по [137, с. 344]).

Проявляемая произведением раса затем передается
актеру и зрителю (в случае театрального воплощения

кавьи) или читателю и слушателю (если речь идет о поэме), которые способны благодаря эстетической восприимчивости отождествить свои сердца (сознание) с сердцем поэта (такая восприимчивость, особый «резонанс» носит название «сердечного согласия» — *сахрида-ятва*, ср. выше о Вальмики). В результате, как отмечает Абхинавагупта,

«рожденное в сердце поэта, оно (эстетическое состояние сознания, раса.— В. Б.) как бы перетекает в актера и приносит плоды в зрителе» [137, с. 344].

Все трое (поэт, актер, зритель) оказываются соединены благодаря «энергетическому» потоку, рождающему одну из форм блаженства сознания, которая определяется той или иной вкушаемой расой (таяние, расширение, распускание).

Таким образом, исходящая из Логоса «энергия» благодаря пратибха трансформируется в сознании поэта в расу, принимает ее форму, затем «переливается» в особый медиум (в правильно организованное произведение; в актера, чье сердце наделено «согласностью» с сердцем поэта), а оттуда — в читателя (зрителя), на основе такой же «согласности» пробуждая в нем ту же расу. Таков, по Абхинавагупте, путь логостической «энергии» в эстетическом акте.

В арабо-мусульманском мире представления об «энергетизме» литературы, способности организованного слова плодотворным дождем проливаться на душу воспринимающего существовали по меньшей мере с IX в. Так, Джахиз писал:

«И если мысль благородна, а слово доходчиво, если оно поистине талантливо, если в нем нет ни нарушения гармонии, ни деланности, оно производит на душу человека такое же действие, как дождь на плодородную землю. И если слово обладает всеми этими качествами и тот, кто произносит его, делает это как подобает, то Аллах дает ему такой успех и его слово получает такой отклик, что даже сердца могущественных владык признают величие слова и умы невежд будут в состоянии постигнуть его... если слово сказано от сердца, то попадает оно в сердце, а если сошло только с языка, то не пойдет дальше ушей» (цит. по [115, с. 105—106]).

Как отмечает Б. Я. Шидфар, в арабской традиции существовал «взгляд на художественное слово, литературу

как самое действенное средство формирования человеческой личности, причем подразумевается прямая, непосредственная связь слова с формирующимся характером, воздействие на элементы, из которых он складывается. Так же как средневековые арабские музыканты связывали звучание определенных струн с одним из „элементов“, составляющих человеческий характер (звучание басовой струны, например, говорил Ибрахим Мосульский, действует на флегму, вторая струна — на кровь и т. д.), литераторы высказывали мысль о воздействии определенных поэтических жанров на эти элементы. Говорили, что слово, непосредственно действуя на те или иные элементы человеческой природы, может изменять характер человека» [115, с. 102—103].

Описанная концепция, больше напоминающая китайскую, хотя, как мы еще увидим, в определенных отношениях сходная и с индийской, получила развитие не столько в классической арабской поэтике, сколько в литературе адаба, и особенно в философской традиции и околофилософской поэтологии, где для нее существовал необходимый психологический базис. Кстати сказать, и традиционная музыкология, на которую ссылается Б. Я. Шидфар, примыкала к философии, входя вместе с нею в число «иностранных» наук.

Чтобы не слишком отклоняться от «ходовых» представлений об «энергетическом» воздействии литературы, мы рассмотрим их не на материале трудов, принадлежащих представителям «высокой» философской линии (Ибн Сина, Фараби, Ибн Рушд), а на основе несколько упрощенного определения поэзии, данного уже известным нам Низами Арузи. Определение это таково:

«Поэзия — это искусство, посредством которого поэт располагает воображаемые послышки (*мукадди-мат-и мухама*) и составляет действенные силлогизмы таким образом, что малую ма'на (мотив, идею-образ. — В. Б.) превращает в великую, а великую ма'на — в малую, и благое (=прекрасное) облачает в скверные (=безобразные) одежды, а скверное являет в благом облике, и воздействием на воображение (*ихам*) возбуждает силы гнева (*кувват-и газбани*) и страсти (*кувват-и шахвани*) так, что благодаря этому воздействию на воображение природы (*тиба'*) переживают расширение (*инкибад*) или сужение (*инбисат*), а это вызывает величественные дела в устройстве мира» [84, с. 42].

Мы не станем останавливаться на первой части этого определения, составленного, по существу, только из терминов традиционной мусульманской логики, поэтики, психологии и физиологии (подробнее см. [22, с. 230—234]). Отметим лишь, что смысл ее сводится к тому, что поэт в своих стихах выстраивает специфические силлогизмы, которые воспринимаются, в отличие от обычных силлогизмов, не разумом, но «животной душой». Вопреки своей неистинности и благодаря присущей им красоте (душа прекрасна и по закону влечения подобного к подобному настроена «в резонанс» со всем прекрасным, в том числе и с поэтическими произведениями) эти силлогизмы воздействуют на воображение и своей «энергией» (действенные силлогизмы), вызывают определенные процессы в человеческой душе. К этим процессам мы и обратимся.

Начинается интересующая нас часть определения с термина «ихам» — «воздействие на воображение», употребленного не совсем точно. В философской терминологии термин «вахм», образованный от того же корня, что и «ихам», обозначал не собственно «воображающую силу», а «силу догадки» (см. выше, с. 82), воспринимающую идеи единичных вещей (см. [47, т. I, с. 135—136]). Причиной подобной терминологической нечеткости послужило, видимо, то, что большинство внутренних чувств оказывалось так или иначе связанным с функцией воображения, что и позволяло говорить о душе как о «мире воображения».

Так, Фараби объединял почти все силы внутренних чувств в одну «воображающую силу» [11, с. 177; 10, с. 265], а Ибн Сина упоминал о людях, называвших воображением силу догадки [47, т. I, с. 135—136]. В значении «воображающая сила» термин «вахм» использовал, подобно Низами Арузи, автор персидского суфийского сочинения «Зерцало взыскующих истины», писавший:

«Другое из внутренних чувств — это воображение (вахм). Его действие состоит в том, что оно допускает восприятие вещей, представляющихся душе видимыми или невидимыми, истинными или неистинными, ма'ани которых вне формы или не вне ее (т. е. имеют или не имеют материальный носитель. — В. Б.). Например, люди воображают тысячи солнц на небе или тысячи ртутных морей, хотя [в действительности] не существует ни одного такого, или тысячи гор из

яхонта, золота и бирюзы, хотя нет ни одной такой» [93, с. 34].

За термином «ихам» следуют термины «кувват-и газбани» («сила гнева») и «кувват-и шахвани» («сила страсти»), которые также обозначают психологические понятия. Их содержание и то, как воздействует на них воображение, проясняется следующим определением Ибн Сины:

«Двигательная сила как побуждающее начало есть вождедеющая сила. Когда искомая или избегаемая форма запечатлевается в воображении, она побуждает эту силу к движению. Вождедеющая сила делится на силу, называемую силой страсти,—она побуждает к такому движению, посредством которого она заставляет тело в поисках удовольствия приближаться к вещам, представляющимся необходимыми и полезными, и на силу, называющуюся силой гнева,—она побуждает тело к такому движению, посредством которого она заставляет его отвергать вещи вредные и тлетворные для их поборения» [49, с. 220—221].

Аффекты вождедеющей силы — это

«предпочтение и отвращение, гнев и удовольствие, страх, смелость и трусость, жестокость и сострадание, любовь и ненависть, страсть, вождеделение» [11, с. 178—179].

Далее мы переходим к терминам смежного с психологией раздела традиционной физиологии: «тиба'» («натура»), «инкибад» («расширение»), «инбисат» («сужение»).

«Натура» (тиба', мизадж, т. е. темперамент) представляет собой смесь четырех элементов, присутствующих в ней в тех или иных пропорциях,—земли, воды, воздуха, огня,—которая присуща телу в целом и каждому его органу. В зависимости от этих пропорций натуры бывают «уравновешенными» (смесь элементов в равном количестве) и «неуравновешенными» (преобладание какого-либо элемента в смеси). Так как каждый элемент обладает определенными «первичными качествами»: земля — сухостью и холодностью, вода — холодностью и влажностью, воздух — горячестью и влажностью, огонь — горячестью и сухостью, то и неуравновешенные натуры определяются свойствами преобладающего элемента. Так же и в натурах органов человека в зависимости от их функций преобладают те или иные качества. Характер натуры зависит также от воз-

раста, «климата» (одного из семи поясов обитания) и — далеко не в последнюю очередь — от состояния души, т. е. от присущих ей аффектов [47, т. 1, с. 11—35].

Натура способна реагировать на психологический импульс (побуждаемое воображением действие сил гнева и страсти) благодаря движению «зарождающейся в сердце» пневмы. Ибн Сина дает такое ее определение:

«Как из грубых соков зарождается вследствие [влияния] некоей природы плотное вещество, а именно орган или часть органа, так из парообразных и летучих [частей] соков в соответствии с некоей натурой рождается летучая субстанция, а именно пневма... Пневма, когда она возникает вследствие [наличия] природы, которую ей надлежит иметь, способна к восприятию некоей силы; это та сила, которая делает органы способными воспринимать другие силы — душевные (т. е. силы внутренних чувств и двигательные силы — гнев и страсть.— В. Б.) и прочие» [47, т. I, с. 132].

Изменяя в мозгу свою натуру на ту, которая необходима для восприятия силы гнева или страсти, пневма расширяется и сужается, приливает к органам и отливает от них. За счет этого и происходит изменение природы тела, так как пневма по природе горяча и, приливая, усиливает качества горячности и сухости, а при отливе — холодности и влажности. Ибн Сина так описывает эти процессы:

«За всеми душевными проявлениями следует или им сопутствует движение пневмы либо наружу, либо внутрь... За движением наружу следует холод внутри... За движением внутрь следует холод снаружи и жар внутри. Иногда пневма задыхается от сильного стеснения и охлаждает тело снаружи и внутри; за этим следует глубокий обморок или смерть.

Движение пневмы наружу происходит либо разом, как при гневe, либо понемногу, как при наслаждении или умеренной радости. Движение внутрь [происходит] либо разом, как при испуге, либо понемногу, как при огорчении; что же касается упомянутых явлений растворения и задушения, то они всегда следуют за тем, что происходит разом, а уменьшение и истощение прирожденной [теплоты] всегда следует за тем, что [происходит] мало-помалу...

Тело испытывает воздействие и от [других] душевных настроений кроме тех, которые мы упомянули.

Таковы [всевозможные] психические представления, которые возбуждают в естестве [разные] переживания... По той же причине изменяется натура, когда представишь себе что-нибудь страшное или радостное (разрядка наша.— В. Б.)» [47, т. I, с. 181—182].

Отсюда возможность литературы воздействовать на человека, вызывая изменение первоначального состава натуры. Оно происходит в силу того, что энергия психического импульса (начавшегося с восприятия произведения воображением), во-первых, трансформирует все существо человека, как психическое, так и физиологическое, и, во-вторых, вызывает определенные действия органов — «орудий вожделеющей силы» [49, с. 221, 232], становясь тем самым причиной деятельности — «величественных дел в устройстве мира». Именно поэтому один из персидских государственных деятелей, упоминающийся в примере, которым Низами Арузи иллюстрирует свое определение поэзии, мог утверждать, что всеми своими успехами он обязан нескольким бейтам стихов [79, с. 55—56].

Итак, «энергия» поэтического произведения, благодаря его красоте воздействующая на воображение, приводит в действие силы гнева и страсти, а те, несомые пневмой, влияют на тело. В этом случае сначала поэтическая, а затем психическая инспирация приводит к тому или иному действию.

В определении поэзии, сформулированном Низами Арузи, отсутствует указание на источник энергии, заключенной в поэтическом слове. Однако на этот источник указывает следующий раздел главы: «О качествах поэта и его стихов», где говорится о том, что в своих стихах поэт должен достичь некоей высшей степени, которая и наделяет их силой воздействия [85, с. 59—60]. Достигается же эта степень не чем иным, как описанной выше меморизацией традиции. То есть «энергия», которая действует в стихе, приводя в движение весь описанный механизм, черпается все в том же единении с поэтической традицией-абсолютом.

Суфийские представления об «энергетизме» литературы будут подробно рассмотрены в Очерке III. Здесь же напомним лишь слова Руми о «туче-интуиции» — силе, воспринимающей идущее от Творца вдохновение, и о «водостоке-разуме», по которому воспринятое вдохновение «стекает» (см. с. 89). Дальнейший путь этого пото-

ка ясен из уже приводившегося описания Насафи: от разума к душе — «миру воображения», затем — в поэтическое сочинение, и, наконец, через поэтический текст божественная энергия достигает воображения читателя, приводит в действие силу гнева или страсти и т. д., подобно тому как это понимается в философской традиции, хотя и с некоторыми характерными для суфиев модификациями.

УНИВЕРСАЛЬНОЕ
В СИСТЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ВЫРАЖЕНИЯ:
ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗИРОВАННАЯ ЭМОЦИЯ,
ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА, СТИЛЬ

Носителем «энергетизма» литературы во всех зонообразующих культурах считалось некое единство чувств и мысли, которое условно может быть названо интеллектуализированной эмоцией. Это понятие уже было отчасти рассмотрено в Очерке I. Чувство (*цин*), пронизанное движущимся эфиром (*фэн*) [69, с. 94], у китайцев; раса, порожденная пратибха и текущая от поэта через произведение к ценителю, у индийцев; эмоция, благодаря слову идущая «из сердца в сердце» или воздействующая на силу воображения, у арабов — все это различные виды такого носителя.

В самом общем виде интеллектуализацию чувства можно представить себе по аналогии с просветлением воображения, описанным великим мусульманским теологом Газали в комментарии к кораническому «Световому аяту». Когда душа — средоточие чувств — захлестнута хаосом психизма, воображение подобно непрозрачному, мутному стеклу. Когда же она правильно упорядочена и спокойна, «стекло воображения» становится прозрачным для лучей интеллекта и, пронизанное этими лучами, уподобляется ему (см. [124, с. 20]). Примерно то же происходит и с чувством.

По своему характеру интеллектуализированная эмоция несколько напоминает ту психическую способность (интуицию, постижение через меморизацию), благодаря которой поэт достигал единения с Абсолютом — духовным средоточием мира или с абсолютизированной поэтической традицией на предыдущем этапе творческого процесса. Отличается же интеллектуализированная эмоция тем, что направлена не на Абсолют — исток творчест-

ва — «вверх», а на создаваемое сочинение и воспринимающего — «вниз». При этом типы и уровни интеллектуализации чувства различны и зависят в конечном счете от концепции Абсолюта, на которую опирается поэтология той или иной культуры. Речь может идти о грядущей созданию произведения интеграции интеллекта и чувства или об интеллектуализации чувства в самом процессе сочинительства; о слиянии эмоции с интеллектом, который предстает в его более высокой (интуиция) или в более низкой (разум) форме.

Остановимся на этих вопросах подробнее.

Китайские представления об интеллектуализированной эмоции достаточно ясно выражены в трактате Лю Се, уподоблявшего единство чувства и разума в поэзии единству основы и утка в ткани:

«Чувство — основа литературы, а поэтическая речь — уток разума. Только когда основа пряма, уток может быть совершенен, только когда разум прочно утвержден, поэтическая речь может быть свободной. Это главный исток сочинительства» [155, с. 74].

Совместное действие чувства и разума в творческом процессе Лю Се описывал так:

«Когда чувство приходит в движение и получает форму благодаря словам, когда разум выдвигается вперед и раскрывается в писании — это [процесс] следования скрытому для достижения явленного, берущий начало во внутреннем, ищущем себе внешнего соответствия» [155, с. 74].

Не случайно поэтому чувство в поэзии, согласно пониманию Лю Се, восходящему еще к «Великому введению», выступало как упорядоченное начало, а мысль — едва ли не как синоним эмоции:

«Поэзия означает дисциплину⁵, дисциплинированное человеческое чувство. Единственная идея, проходящая через триста стихотворений «Книги песен», — свобода от недисциплинированной мысли. Истолкование поэзии как дисциплинированных человеческих чувств находится в полном согласии с этим наблюдением» [154, с. 32].

Еще важнее, пожалуй, то, что, как отмечалось выше, сам термин для чувства, «цин», означал, по мнению

⁵ Переводя так, В. Ши ссылается на китайскую апокрифическую интерпретацию «Книги песен».

Дж. Лю, не только эмоцию, но и главное свойство, или природу, вещи [155, с. 74], т. е., по существу, ее родовой признак, познающийся не чувственным, а интеллектуальным восприятием. Поэтому и частые у Лю Се упоминания одновременного действия обеих психологических структур — чувства и разума — следует, вероятно, понимать как манифестацию единства интеллектуализированной эмоции.

В санскритской поэтике интеллектуализированной эмоции соответствовала раса, учение о которой было первоначально намечено в «Натьяшастре» (см. [9; 117], затем развивалось в трудах многих теоретиков, от Дандина до Анандавардханы, рассматривавших расу просто как «сильную форму чувства» (бхава) [14, с. 361], и, наконец, обрело общепринятую форму в трудах Абхинавагупты (см. [37, с. 161]).

Раса — это особое свойство объекта, вызывающее эстетическое чувство и одновременно само это эстетическое чувство. Его предпосылкой являются существующие в человеческой психике «устойчивые чувства» — *стхайибхава* (любовь, веселье, страх, гнев и т. д.), сформировавшиеся в результате опыта нынешнего и прежних рождений и сохраняемые в подсознании в виде впечатлений (*васана*). Описывая их «возбудители» (*вибхава*), например весеннее время, легкий ветерок в лесу, запах цветов и т. д., «симптомы» (*анубхава*), например характерные мимику и жесты персонажей, и сопутствующие «преходящие настроения» (*вьябхичарибхава*), например ревность, томление, надежду, связанные с любовью, — все то, что в реальной жизни вызвало бы пробуждение того или иного устойчивого психологического комплекса, поэт заставляет ценителя вкушать корреспондентное стхайибхава эстетическое чувство — расу (эротическую, комическую, страшную, гневную и т. д.). Прямое описание аффекта само по себе не способно пробудить эстетическую эмоцию, поэтому носителем расы в поэме или драме служит дхвани — гул, отзвук, некий скрытый, суггестивный, проявляемый смысл, воплощенный, в частности, в изображении «возбудителей», «симптомов» и «настроений». Так, например, застенчивость героини — одно из «настроений» эротической расы — передается не прямым названием, а упоминанием о том, как, слушая слова сватов, она, «наклонив голову, лишь пересчитывала лепестки лотоса» [37, с. 235].

Вкушение расы отлично от обычных жизненных переживаний, поскольку вызывается идеальным объектом — литературным произведением, не возбуждающим эгоистических реакций на то, о чем повествуется, — желания обладать чем-то приятным, уклониться от чего-то опасного и т. д. В отречении субъекта эстетического восприятия от эгоистического «я» состоит его универсализация. Универсализируется, однако, не только субъект восприятия, но и его объект. Герой произведения, согласно теории расы, — это не определенное лицо в определенном месте и времени, а воплощение лишенных индивидуальной окраски наиболее общих психических качеств, например «страха самого по себе» (ср. с. 290—291).

В силу такой универсализации вкушение расы — не только эмоциональный процесс. Оно представляет особый род познания — непосредственное постижение универсализированным субъектом универсализированного объекта. Осуществляемое благодаря полному отождествлению субъекта и объекта («растворению» субъекта-ценителя в объекте-герое), это постижение рождает в душе ценителя состояние блаженства (*ананда*), аналогичное тому, что «вызывает выявление в индивидуальном „я“ абсолютного „Я“, или Брахмана» [37, с. 170].

Таким образом, раса является интеллектуализированным чувством в его высшей форме. Как справедливо отмечает П. А. Гринцер, хотя категория расы вполне основательно интерпретируется с помощью понятий чувства и эмоции, «называть расы... чистыми эмоциями нельзя... каждая раса включает в себя как эмоциональный, так и интеллектуальный элемент, она не просто эмоция, но духовное состояние (*читтавритти*)» [37, с. 180]. Вполне естественно поэтому, что К. Кришнамурти называет расу «синтезом мысли и чувства» [153, с. 62]. При этом он подчеркивает, что раса представляет собой «эмоциональный элемент... выступающий как упорядоченная конфигурация», организованная «вокруг более или менее устойчивого ядра чувства» [153, с. 65], и в силу этого противостоит «хаотическому переплетению эмоций в жизни» [153, с. 78].

Согласно классической арабской поэтологии стихи порождаются чувствами: желанием, страхом, весельем, гневом (подробнее см. с. 110 и сл.). Так, Ибн Рашик (XI в.) рассказывал, как халиф Абд ал-Малик ибн Мар-

непосредственное эмоциональное воздействие. Следовательно, одновременно воспринимается эмоциональное и интеллектуальное содержание бейта — целостность интеллектуализированной эмоции.

Последнее особенно очевидно во всех случаях непрямого выражения чувства. В том же разделе о хиджа, например, Ибн Рашик отмечал, что самые сильные стихи этого жанра не те, что откровенно непристойны и грубы, но те, где с виду «алфаз целомудренны, а ма'ани дружелюбны», т. е. «которые облакаются в форму шутки и сдержанности, соединяют явное указание и намек» и которые при этом и как раз в силу этого совершенно уничтожают противника [46, т. 2, с. 172].

В полной мере теория интеллектуализации чувства благодаря косвенному выражению была разработана в «Тайнах красноречия» Абд ал-Кахира ал-Джурджани, отмечавшего роль умственного анализа в восприятии стихов знатоками и одновременно присущую поэзии способность вести ценителя от умопостижимого к чувственно постижимому — по существу, разом схватывать целостность того и другого (подробнее см. в следующем разделе). Наконец, интеграция чувства и интеллекта в его высшей, интуитивной, форме прослеживалась в символической суфийской поэзии.

Итак, начало второй фазе творческого процесса — собственно созданию литературного произведения — клала несущая «энергетический заряд» Абсолюта эмоция. Она же составляла глубинное содержание создающегося сочинения. Эта эмоция была во всех трех традициях в разной степени интеллектуализирована и непременно упорядочена, чужда хаосу психизма. Для эффективной передачи ее читателю и выстраивалась эстетическая конструкция произведения изящной словесности.

Естественно, что такая эффективная передача интеллектуализированной эмоции читателю становилась возможной лишь благодаря ее опредмечиванию, обретению ею «литературной плоти». Сложный, многоуровневый процесс опредмечивания интеллектуализированной эмоции, в ходе которого создавались ментальная и вербальная «ткани» произведения, и составлял литературное выражение.

Начиналось опредмечивание с выбора той или иной жанровой структуры, в рамках которой оно и осуществлялось. Жанровая структура определяла самые общие правила взаимосвязи содержания и формы в сочинении. В свою очередь, типы содержания, формы и характер их взаимосвязи — то, что может быть названо «жанровым трафаретом» [32, с. 168] или жанровым стереотипом, — обуславливались функциями жанровых структур, связанными с «внешними» экстралитературными факторами — «правилами бытового приличия или сакрального ритуала» [4, с. 108], с факторами внутренними — собственно «литературными приличиями» [4, с. 112], либо с сочетанием тех и других факторов.

Жанровые структуры включали прежде всего сами жанры — исторически сложившиеся и относительно устойчивые модели литературных произведений, характеризовавшиеся единством функции (социокультурной, литературной) и типовым по набору тем и мотивов (а порой и составу героев) содержанием, представленным в также типовом композиционно-стилистическом оформлении.

Наряду с подобными «простыми» жанрами существовали «составные» жанровые структуры, в рамках которых по определенным правилам и в определенной последовательности сочетались «простые» жанры. Типичный пример «составной» жанровой структуры — арабская панегирическая *касыда* (подробнее см. ниже).

Наконец, иногда с помощью одной и той же типовой формальной структуры получало выражение тематически разнородное содержание (таковы, например, персидская *касыда* и в особенности *газель*). Подобные содержательно «выветренные» жанровые структуры могут быть названы жанровыми формами. Однако даже в тех случаях, когда поэтологическая традиция оперировала преимущественно ими, в сфере литературной практики благодаря взаимодействию жанровой формы со специфической тематикой, сюжетикой, топикой и т. д. порой происходило как бы ее «восстановление» до жанра, хотя этот процесс мог и не фиксироваться литературной теорией (см. Очерк III).

Таким образом, жанровая структура — это именно та категория, в которой духовная традиция литературного созидания ради преследуемых ею целей впервые соединяет выражаемое и выражение. Жанровая структура — это как бы предельно обобщенное «произведение», еще «прозрачное», еще «не заполненное» непосредственной

конкретикой выражения, но определяющее контуры последующего «заполнения» и его правила. Именно поэтому принадлежность к жанровой структуре была коренным способом бытия средневекового литературного сочинения. Поскольку же всякая духовная сфера средневековой культуры, восходившая к Абсолюту и нисходившая от Него, была иерархична, литература, призванная возводить читателя по своего рода «лестнице» целей (речь о них пойдет ниже), также представляла собой в самом широком определении иерархическую систему жанров, их ассоциацию, удачно сопоставленную Д. С. Лихачевым с «растительными ассоциациями» ботаники [73, с. 57].

Быть может, в китайской поэтологии теория жанра (*ти* — форма, жанр; букв. «плоть») получила наиболее последовательное воплощение. Так, устанавливая принципы литературного выражения, Лю Се, посвятивший почти половину своего трактата подробному разбору более чем тридцати жанров, писал:

«В первые моменты обдумывания мы часто бываем смущены множественностью языковых вариантов. Отсутствие в сознании стандарта, несомненно, ведет к неправильному распределению акцентов. Поэтому мы устанавливаем три принципа, которые следует учитывать при обдумывании литературного сочинения: хорошее начало, состоящее в выборе правильного жанра как подобающего вместилища для выражения внутреннего чувства (разрядка наша.— В. Б.); следующий правильный шаг — собирание фактов, относящихся к теме; и заключительный шаг — создание языковых узоров, достаточно сильных для того, чтобы возвысить важные моменты. А затем можно заняться расцвечивающим украшением и аранжировкой фактов, подлежащих обработке, или писатель может решить, какие новые пассажи следует добавить, а какие предложения изъять. Строгое применение литературных принципов и избирательное „вырезание“ (как „вырезать узор“.— В. Б.) материала, наделенного внутренним совершенством, приведут в результате к единству, связности и порядку. Если же писатель не сумеет овладеть этими принципами и позволит сознанию покорно последовать за риторикой, его захлест-

нут ошибки и обременят литературные „двойные пальцы“ и „опухли“» [154, с. 179—180].

В другом месте мысль о «схватывании» интеллектуализированной эмоции прежде всего жанром была сформулирована Лю Се еще яснее:

«Чувство⁶ имеет множество оттенков, и каждый из них должен быть выражен особым литературным стилем. Все писатели выбирают жанр, согласный с их эмоциональным настроением, и применяют стили, подходящие для этих жанров. Под стилем понимается то, что риторическая форма естественнейшим образом предлагается специфическим жанром» [154, с. 169—170].

Именно жанры, по мнению китайских поэтологов, представляли собой наиболее устойчивые и определенные структуры в литературном творчестве — как бы его столпы, «постоянные величины». Они обуславливали не только стиль, но и содержание и функцию произведений, что непосредственно проявлялось в самой жанровой терминологии:

«Жанры, к которым могут принадлежать литературные сочинения, определены; отдельному сочинению дозволена стилистическая гибкость. Почему мы знаем, что это так? Потому что в случае жанров, подобных ши, или лирическим стихам, фу, или нарративным одам, шу, или эпистолярным сочинениям, цзи, или запискам, их названия и содержание соответствуют друг другу. Поэтому они определены... Жанры из-за устойчивого соответствия названия и содержания должны основываться на определенных принципах...» [154, с. 165].

Эти принципы и получают выражение у Лю Се в описаниях жанров (при их выделении учитываются как «приличия быта и ритуала», так и «литературные приличия»), в чем можно убедиться на примерах весьма различных по характеру жанров: ритуального — плач или элегия (лэй), литературного — нарративная ода (фу), философского — рассуждение (лунь). Вот как описывается первый из них:

«Лэй — поминовение усопшего — восходит к слову „лэй“ — „связывать“, т. е. суммировать, добродетельные поступки умершего человека, чтобы оставить их нетленными... (цит. по [30, с. 51]). Читать элегию над

⁶ О недостаточности перевода термина «цин» как «чувство» говорилось выше.

усопшим и удостаивать его посмертно титула — безмерно важная церемония. Описание совокупности добродетелей и достоинств предков — вот тот принцип, которому следовали древние поэты, создавая лэй. Такого рода сочинения при описании скорбных чувств разворачивались в соответствии с обстоятельствами, откликом на которые были эти чувства. Элегия Фу И, написанная для Бэй-хая, начинается так: „Свет солнца померк, и всю область Хуэй сокрыла пелена дождя“. Это выражение чувства в начале элегии послужило моделью для позднейших поэтов... Что касается структуры элегии, то она включает избранные высказывания (умершего.— В. Б.) и рассказ о жизни покойного. По форме она — биографическое сочинение, усвоившее себе язык сун — ритуального гимна, — которое начинается с прославления и заканчивается выражением печали. Воссоздавая образ покойного, элегия волнующе представляет его нам, а при выражении горя ее скорбный тон указывает на глубокую грусть. Такова главная идея элегии» [154, с. 65—66].

При описании фу сильнее, что вполне естественно, акцентировались черты изящной словесности:

«„Фу“ значит „располагать“, это слово означает расположение узоров, которое придает форму литературе и выражает чувства, соответствующие объективным вещам... Фу, посвященные столицам, дворцам, паркам и охоте, а также те, в которых описываются путешествия и выражаются мысли, имеют назначением устанавливать границы государства и обозначать деление на области. [Иными словами, эти сочинения воздействуют на поведение правителей], а их предназначение — возвеличивать государство. Они поражают верной нотой в предисловии и завершаются логически упорядоченным заключением. В первом предлагаются главные темы и проясняются основные чувства, а в последнем дается логический узор, демонстрирующий свое естественное риторическое течение... Что же касается тех сочинений, темы которых — растения, животные или иные разнообразные предметы, то в них выражаются чувства, рождающиеся в ответ на внешние ситуации, чувства, которые суть реакции на случайный опыт от различных зрелищ. При описании внешних ситуаций язык должен быть утонченным и связным, а при изыскании метафор, относящих-

ся к природе вещей, следует оттенять их сообразность принципам... Причина, по которой „восхождение к высотам“ делается отличительным качеством фу, состоит в том, что именно вид определенных предметов пробуждает чувства. Поскольку чувства пресбуждены определенными предметами, мысли, связанные с этими предметами, всегда остаются ясными, а поскольку на предметы взирают с чувством, язык, используемый для их описания, всегда прекрасен. Прекрасный язык и ясные мысли дополняют друг друга как символ и символизируемое. Они подобны красному и пурпурному шелку в ткачестве, черной и желтой краскам в живописи. Узоры, хотя и смешанные, обладают существенностью, а цвета, хотя и разнообразные,— прочной основой. Это — главный принцип при написании фу» [154, с. 45—49].

Наконец, в прозаическом, комментирующем конфуцианские каноны жанре лунь особое внимание уделялось логичности, связности и ясности изложения:

«Нравственные нормы и наставления, возвещенные нам мудрецами, именуются канон — цзин. Сочинения, которые излагают канон и объясняют его идею, суть рассуждения. Слово „лунь“ буквально значит „установить последовательность“. В последовательно изложенную идею не вкрадывается ошибка, и тогда мысли мудрецов не погибнут... (цит. по [30, с. 27]). Предназначение лунь как жанра — установление того, что истинно, а что нет. Он детально изучает все осязаемые свидетельства и следует за истиной в мир неосязаемого. Он в напряжении прокладывает путь к пониманию и забрасывает крючок, чтобы обрести глубину. Он „сеть и копыто“ (символы постижения тайны вещей, восходящие к „Чжуан-цзы“. — В. Б.) всех мыслей и мера всех вещей. Поэтому его идейное содержание должно быть упорядоченным, а его язык — чуждым многословию. Ему подобает приводить сознание и разум в совершенное согласие и избегать какой-либо лоскутности в организации. Выражения, в которых он составляется, должны быть так тесно увязаны с мыслью, чтобы противник в замешательстве не знал, где напасть. Эти качества составляют сущность лунь» [154, с. 104].

Несмотря на существенные различия характеризующих жанров и связанную с этим акцентуацию особых черт каждого, все (или почти все) описания жанров у

Лю Се содержали устойчивый набор жанровых признаков, включавший объяснение названия жанра (т. е. то, на чем основывается его содержательная устойчивость), определение его функции (воспоминание о добродетелях предка, возвеличивание государства, установление истинного и ложного и т. д.), содержания (иногда, как в случае с фу, с описанием топики), языкового стиля (см. ниже), структуры (композиционной организации). Тем самым жанр в китайской поэтологии предопределял и регламентировал все стороны литературного произведения.

К китайской теории жанров близко учение арабской классической поэтологии, где «простые» жанры также дифференцировались на основе как внелитературной, так и литературной функциональности. Жанровые структуры, согласно этому учению, выступали в качестве первого средства воплощения эмоций, которые, как мы отмечали, интеллектуализировались в процессе выражения. Ибн Рашик, в частности, писал:

«Оснований поэзии четыре: желание, страх, веселье, гнев. От желания — *мадх* (панегирик) и благодарение, от страха — извинение и умиловивление, от веселья — страсть и нежный *насиб* (любовная поэзия. — В. Б.), от гнева — хиджа (поношение) и суровое порицание» [46, т. 1, с. 120].

Он же цитировал поэта Дибилу, сказавшего:

«Иные сочиняют мадх от желания, иные — хиджа от гнева, иные — насиб от влюбленности, иные — упрек от раздражения, а *риса* (оплакивание, элегия) — то же, что и мадх» [46, т. 1, с. 122].

В арабской поэтологии «эмоциональная» и жанровая терминологии были так тесно переплетены, что, по-видимому, с равным успехом можно рассматривать жанры как «вместилища» чувств и как своего рода их материализовавшиеся «сгустки». Особенно заметно такое переплетение в еще одной жанровой классификации, приводимой Ибн Рашиком:

«Родов (*сынф*) поэзии четыре: мадх, хиджа, *хикма* (мудрость) и *лахв* (веселье, забава). От каждого из родов — виды (*фунун*). От мадха — *риса*, *ифтихар* (или *фахр* — самовосхваление. — В. Б.) и благодарение; от хиджа — порицание, упрек и раздражение; от хикма — изречения, увещания и *тазхид* (или *зухдий-*

ят — стихи о быстротечности жизни, воздержании, подвижничестве.— В. Б.); от веселья — *газал* (любовная поэзия.— В. Б.), *тард* (или *тардийят* — охотничьи стихи.— В. Б.) и *хамрийят* (винные стихи.— В. Б.) [46, т. 1, с. 121].

Подобный подход вновь перекликается с китайским (ср. выше о «сгущении» фэн, несомого чувством, в жанр фэн). К тому же для обеих традиций было характерно то, что Лю Се в применении к китайской именовал «устойчивым соответствием названия [жанра] и его содержания», а также, добавим, функции (не случайно один из основных арабских терминов для жанра — *га-рад*, т. е. «цель», «назначение», «функция»).

Наряду с «простыми» жанрами в арабской поэтической традиции существовали и играли особо важную роль жанры «составные»: восхваляющая и порицающая касыды. О том, как нормировались и психологически обосновывались принципы сочетания и пропорции отдельных жанров в единстве составной жанровой структуры (по крайней мере в идеале, идеальной модели), свидетельствует знаменитое описание панегирической касыды филологом IX в. Ибн Кутайбой:

«Я слышал от некоторых литераторов, что составитель касыды начинает ее с воспоминания о жилье [племени], остатках кочевья и следах. Он плачет, жалуется, обращается с речью [к былой] ставке и просит своего товарища остановиться, чтобы воспользоваться этим поводом для воспоминания...

Потом поэт связывает это с насибом (эротической частью), говорит о силе чувства, жалуется на боль разлуки... чтобы вызвать таким образом внимание слушателей. Ведь речь о любви близка душе... так как Аллах в укладе своих рабов заложил склонность к эротике (в тексте „газал“, „любовной поэзии“.— В. Б.) и привязанность к женщинам...

Когда же поэт узнает, что он закрепил внимание к себе и его слушают, он сопровождает это указанием на свои права [на награду]: в своем стихотворении он едет, жалуется на усталость, бессонницу, ночной путь, жар полуденного зноя...

Когда он узнает, что он уже обязал того, к кому обращается, правом надеяться... он начинает прославлять, побуждая его к возмещению, подстрекая к щедрости, превознося его над-ему подобными и унижая перед его саном все великое.

Искусный поэт тот, кто идет по этим путям и уравнивает эти части. Ни одной из них он не дает преимущества в своих стихах, не слишком удлиняет, чтобы не наскучить слушателю, но и не обрывает, когда в душе есть жажда к продолжению...» [61, т. II, с. 473—474].

Определить, что именно в системе выражения, на взгляд арабских теоретиков, обуславливалось жанром, можно, обратившись к сопоставлению жанровых описаний в поэтологических трудах Кудамы ибн Джафара (X в.) и Ибн Рашика. Возьмем для примера жанры мадх и насиб (с тем же успехом можно было бы привлечь риса, хиджа, *васф* — описательную поэзию, — как и любой иной из жанров). Кудама так характеризовал мадх:

«Мадх — высший из стихотворных жанров, потому что в мадхе воспеваются добродетели человека. Основных добродетелей четыре — это разумность, храбрость, справедливость и целомудрие» (цит. по [115, с. 181]).

Остановившись на том, как поэты сочетали четыре исходных качества и разнообразили их производными видами добродетелей, поскольку лучший мадх тот, где упомянуто больше всего таких видов (то же с соответствующими изменениями относится к хиджа, насibu, васфу и др.), Кудама переходил к иерархии типов содержания и выражения в мадхе, зависящей от социального статуса прославляемого — *мамдуха* (царь, военачальник, секретарь и т. д.). Восхваление царей — это высший вид мадха, который должен включать наиболее возвышенную лексику и столь же возвышенные поэтические мотивы (ма'ани). Как отмечала, исследуя определение Кудамы, Б. Я. Шидфар, «царя подобает сравнивать с солнцем по его высокому положению, с океаном по его величию и мощи, с дождем по его щедрости. Навейные качествами царственного мамдуха образы носят отвлеченно-космический характер, ни в коем случае не сочетаясь с какими-либо бытовыми „низкими“ элементами, которые могли бы снизить уровень мадха» [115, с. 183].

Ибн Рашик в своем определении мадха уделял больше внимания типу мотивов (ма'ани) и их характеристике, а не перечислению их словесных «облачений» (ал-фаз):

«Если поэт прославляет царя, он должен следовать путем ясности и восхваления при упоминании

мамдуха. Ма'ани должны быть величественными, а алфаз — не затертыми и не банальными. Вместе с тем он должен избегать чрезмерной краткости или затягивания, потому что царю может наскучить...» [46, т. 2, с. 128].

Далее, однако, он воспроизводит рассуждения Кудама о родах и видах воспеваемых добродетелей и его описание иерархии панегириков.

Те же аспекты жанровой структуры (с таким же распределением акцентов при их описании) были представлены в определениях насиба у обоих поэтологов. Кудама давал такую дефиницию этого жанра:

«Насиб — это рассказ поэта о красоте женщин, об их нраве, о том, какие беды приносит ему любовь к ним... Подлинный, достигающий своей цели насиб — это такой, в котором много раз говорится о гибели от любви, в котором имеются ясные указания на умеренную страсть и терзания. И нужно, чтобы страстности и нежности было здесь больше, чем грубости и гордости, а покорность и смирение должны быть сильнее, чем упрямство и высокомерие, и чтобы все стихотворение было как можно дальше от сдержанности и решимости и как можно ближе к слабости и нерешительности. Если насиб будет таким, то он удался. В насиб должны входить страстные мольбы, рассказы о свиданиях с любимой, упоминание о веющих ветрах и сверкающих молниях, о жалобно воркующих голубках, о блуждающих видениях, о развалинах жилищ и истлевших останках кочевий. И при упоминании всего этого необходимо должны быть признаки сильного страдания и скорби, болезненного сожаления» (цит. по [115, с. 185—186]).

Ибн Рашик, как бы дополняя определение Кудама, писал:

«Насибу надлежит быть с приятными и плавными алфаз, с понятными и простыми ма'ани, не жесткими и не туманными. Для него подбирается речь с очевидным смыслом, нежно воздействующая, освежающе влияющая, с прозрачной сутью, та, что веселит грустящего и волнует степенного... Насиб, открывающий касыду, не должен отрываться от последующих хиджа или мадха, но быть с ними связан, поскольку касыда подобна человеческому телу, где все члены соединены друг с другом. Если один отделится, уродуется строение [тела], и его красота становится

ущербной. Это [правило] особенно строго соблюдали новые поэты, поэтому у них все было пропорционально и без изъянов» [46, т. 2, с. 116—117].

Сравнение жанровых описаний у Кудамы и Ибн Рашика показывает, что в классической арабской поэтологии жанр определялся прежде всего со стороны его функции — направленности воздействия интеллектуализированной эмоции — и наилучшего способа осуществления этой функции. Реализовала же себя функция благодаря совокупности ма'ани — мотивов, характеристика которых по содержанию («страстные мольбы, рассказы о свиданиях с любимой, упоминания о веющих ветрах и сверкающих молниях» и т. д.) и/или по типу (ма'ани величественные, простые, не жесткие и т. д.) также включалась в жанровые определения.

Такие сочинения, как «Книга ма'ани» («Китаб ал-ма'ани») ал-Аскари (см. [63, с. 74—75]), свидетельствуют о закреплении за теми или иными жанрами значительных наборов специфических мотивов (что не исключало возможности переноса мотивов из одного жанра в другой, воспринимавшегося, однако, по крайней мере на первых порах, как нарочитый прием, см. [66, с. 68—69]). Собственно говоря, отдельный «типичный» для данного жанра ма'на может рассматриваться как миниатюрная модель этого жанра, а сам жанр — как конфигурация характерных для него ма'ани. Поэтому, вероятно, Абд ал-Кахир ал-Джурджани и называл поэтические мотивы тем же термином, который употребляли и для жанров, — «аград» (мн. ч. от «гарад»), «цели». Ма'ани, по правилу соответствия им словесных выражений — алфаз, обуславливали и языковую стилистику жанра, которая также упоминалась в определениях (алфаз плавные, простые, не затертые и т. д., подробнее см. ниже). Наконец, устанавливались и взаимосоотнесенные пропорции жанров в многожанровой касыде.

Несколько отличалась от китайской и арабской теория жанра в санскритской поэтологии. И здесь, разумеется, интеллектуализированная эмоция — раса — по-разному выражалась в различных жанрах. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить представления о принципах ее проявления, с одной стороны, в малых лирических жанрах (таких, как гномическая строфа — *мук-така*, цикл стихов — *парьяябандха*, будь то *шатака* —

сотня строф, «описывающих один и тот же предмет», или *коша* — антология, «организованная по тематическому принципу»; см. [14, с. 256]), а с другой — в «большом произведении» (лиро-эпической поэме — махакавье, серьезной драме — *натаке* и др.; о них см. [14, с. 256, 258, 261; 183, с. 135—136, 169—176]).

В «большом произведении» чрезвычайно важную роль в проявлении расы играли специфические черты сюжетосложения (в отличие от китайских и арабских высоких жанров большинство санскритских жанров сюжетно). Отсюда идея сочетания доминирующей расы с подчиненными, которые — то «разожженные», то «при-тушенные» — сплетались с нею в сложный «узор», что вызывало необходимость своевременно «укреплять» доминирующую расу и т. д. (см. [14, с. 128—133]). Все эти моменты, естественно, не имели такого значения в сочинениях малых жанров.

Вместе с тем подавляющее большинство жанров санскритской изящной словесности дифференцировалось лишь на основе «литературных приличий», внелитературная функциональность их сводилась к передаче опыта в «четыре жизненных целях» (чатурварга), т. е. к учительности (в форме необременительного «урока» прелестной возлюбленной). По-видимому, именно это по контрасту с ярко выраженными в других литературах различиями функциональных жанров и создает у исследователей впечатление «стертости» жанровых границ в санскритской поэзии и прозе [14, с. 28, 51].

Думается, однако, что в случаях, подобных санскритскому, собственно литературные признаки, которые в функциональных жанрах привлекают меньше внимания — прежде всего размеры «жанрового пространства», сюжетность/бессюжетность, ряд как будто чисто формальных особенностей (деление на главы или его отсутствие, включение или невключение в прозу стихов и т. д.), — становятся особенно ощутимыми. Если добавить, что санскритские жанры дифференцировались также по типу сюжета (невывымышленный/вымышленный), героя, специфическим чертам языкового стиля, то «стертость» оказывается не столь уж велика. Как бы то ни было, индийские поэтологи оперировали несколькими десятками жанровых терминов, в ранних поэтиках (Бхамахи, Дандина) учение о жанрах излагалось сразу после определения поэзии, жанровая специфика неизменно учитывалась в учении о «сообразности» (*аучитья*) всех элемен-

тов произведения расе, и еще в XIV в. Вишванатха предпосылал раздел о жанрах иным разделам о «теле» поэзии — ее недостатках, качествах или достоинствах, стилях и поэтических фигурах [158].

Значимость категории жанра в санскритской литературной теории хорошо демонстрируют определения, дававшиеся высшему и важнейшему виду поэтического творчества — «большой поэме» (махакавья). Определения эти оставались весьма устойчивыми на протяжении всей истории санскритской поэтологии. Поэтому ниже мы приведем характеристику жанра махакавья из «Сахитьядарпаны» Вишванатхи, которая отличается от классического и чаще всего цитируемого определения Дандина лишь большей полнотой — в основном увеличением числа обязательных для махакавьи описательных топов:

«Большая поэма — это поэтическое сочинение из ряда песней. Ее героем должно быть божество или кшатрий из благородной семьи, обладающий душевной твердостью и щедростью. Ее героями могут быть также несколько властителей, принадлежащих к одной благородной семье. Любовная, героическая или умиротворенная раса бывает в ней доминирующей, все остальные расы — вспомогательными по отношению к этой. Она (махакавья. — В. Б.) должна обладать всеми драматическими связями (*сандхи*, т. е. шестью составляющими сюжета: „вступлением“, „продолжением“, „зародышем“ и др., являющимися аналогами завязки, развития действия и т. д. — В. Б.). Повествование о добродетельном герое или героях следует брать из истории, например „Махабхараты“ или любого другого источника. Ее (поэмы. — В. Б.) плодами являются все четыре цели или только одна из них. Она начинается с приветственного обращения к божеству, или с благословения, или просто с упоминания о предмете, [вводящем в повествование]. Иногда она начинается с осуждения злых и восхваления добрых. Она состоит из песней числом более восьми, не слишком длинных и не слишком коротких. Каждая песнь включает ряд стрóf, написанных в определенном метре, но заканчивается в каком-либо другом метре. Иногда, однако, встречаются песни, написанные разнообразными метрами. В конце каждой песни должен содержаться намек на предмет следующей песни. Солнце и луна, день и ночь, утро

и вечер, полдень, сумерки и тьма, океан и горы, леса и охота, времена года, утхи и разлуки влюбленных, святые, небесный град, жертвоприношение, марш войска, советы, свадьба, рождение сына и др.— вот что должно быть описано в ней, применяясь к удобному случаю, а также сопутствующие происшествия и обстоятельства. Она должна получить название по имени поэта, по рассказанной истории, по герою или ему подобному, названия же песней должны соответствовать главному содержащемуся в них предмету» [158, с. 265—266].

Таким образом, жанр махакавья предопределял доминирующую расу, тип сюжета и героя, функцию, топику и стиховую композицию относящихся к нему произведений.

Не столь полно, но также весьма основательно определялись и другие жанры, в частности прозаические — *акхьяка* и *катха*. Подробное их описание было дано Бхамахой (см. [183, с. 181—182]). Несколько позднее значимость различий между ними была оспорена Дандином, позиция которого осталась, пожалуй, исключением в санскритской поэтологии. Излагая взгляды Рудраты (IX в.) на особенности этих жанров (ему «в целом следуют все позднейшие авторы» [14, с. 260]), Ю. М. Алиханова пишет, что «катха представляет собой произведение больших размеров, рамочной композиции, повествующее главным образом о любви и приключениях, связанных с обретением возлюбленной; оно может быть написано и на санскрите, и на других языках, и в стихах и в прозе...». Что же касается акхьяки, то, хотя описывая ее, Рудрата отмечал «лишь формальные особенности этого произведения (подразделение на главы-*уччхвасы*, каждая из которых начинается стихами, кратко излагающими ее содержание; вступление в стихах, где вслед за обращением к богам и наставнику воздается хвала знаменитым поэтам; рассказ автора о себе и своем роде, которым предваряется повествование, и т. д.), но, кажется, действительные причины, побуждающие теоретиков отличать его от сочинений типа катхи (несмотря на стилистическую близость и некоторые другие черты сходства), лежат в ином — прежде всего в отсутствии любовной темы, в том, что оно рассказывает о действительных и современных автору событиях и что герой его — историческое лицо...» [14, с. 260; ср. 103, с. 47—50]. В этих определениях мы находим указания

на размеры «жанрового пространства», характер композиции, содержание, тип героя, ряд формальных особенностей.

Санскритские описания жанров обычно не включали правил соответствия данному жанру того или иного языкового стиля. Однако такие правила, излагающиеся в разделах поэтик, посвященных «сообразности» (аучитья) или стилю, существовали в санскритской теории так же, как в теориях китайской и арабской. Иное дело, что степень обусловленности языкового стиля жанром и значение этой обусловленности в системе литературного выражения были неодинаковы в трех сравниваемых традициях.

Наиболее ясно зависимость стиля от жанра выражена в китайской теории словесности. Лю Се выделял восемь стилей, каждый из которых характеризовался парой качеств:

«Первый — элегантный и изящный, второй — далеко идущий и глубокий, третий — отшлифованный и лаконичный, четвертый — ясный и логичный...» и т. д. Затем разъяснялось существо отдельных стилей, например:

«Элегантный и изящный следует классическим формам и принимает конфуцианские принципы, далеко идущий и глубокий облекает содержание в загадочные фразы и темные выражения, трактует об истинах, глубоко укорененных в природе вещей, отшлифованный и лаконичный ведаёт проблемами поэтической речи и строя предложения, исследуя их в мельчайших деталях, ясный и логичный прибегает к простому языку для выражения ясных идей, использует рассуждение столь уместное, что оно удовлетворяет наш ум...» и т. д. [154, с. 159—160].

Наконец, за группой более или менее однородных жанров закреплялся определенный стиль:

«При написании *чжан*, или доклада, выражающего благодарность, *бяо*, или доклада, выражающего чувство, *цзоу*, или доклада с порицанием, *и*, или доклада с обсуждением, следует стремиться к элегантности и изяществу; при написании *фу*, или нарративной оды, *сун*, или церемониального гимна, *ге*, или песни, *ши*, или лирических стихов, идеал — чистота и красота; в случае с *фу*, или надписанием, *си*, или заявле-

нием, *шу*, или эпистолярным сочинением, *и*, или донесением, правильность стиля требует ясности и четкости... Во всех случаях стиль избирается в согласии с жанром» [154, с. 171—172].

В санскритской теории стили рассматривались как виды «расположения слов», характер которых определялся, во-первых, преобладанием «свободных словосочетаний» (т. е. сочетаний слов, не являющихся сложными, композитами), либо композитов средней длины (до четырех элементов), либо длинных композитов (от пяти элементов и более); во-вторых, специфическим подбором согласных в этих словах (см. [14, с. 250—251]). Понимаемые так, стили выступали носителями (или, быть может точнее, средствами проявления) качеств, или достоинств, — *гун*, которых Бхамаха насчитывал три, Вамана — десять, поэтологи школы дхвани-раса — вновь три: это — «ясность» (*прасада*), «сладость» (*мадхурья*) и «сила» (*оджас*) (ср. характеристики стилей в китайской теории). Ранние теоретики рассматривали гуны как принадлежность «тела» поэзии (слова и смысла — шабдартха), более поздние — как качества расы, «души поэзии», выступающие по отношению к ней «как мужество и подобное по отношению к душе [человека]» [158, с. 318; ср. 37, с. 27].

В принципе «ясность» проявлялась «свободными словосочетаниями», «сладость» — средними композитами, а «сила» — длинными композитами, однако, поскольку «ясности», т. е. понятности слов, «как только они услышаны» [158, с. 321], подобало неизменно присутствовать во всех видах произведений, особую важность приобретала оппозиция «сладости» и «силы». Вишванатха описывал средства проявления этих гун так:

«Краткие „р“ и „н“ и такие звуки (за исключением церебральных), которым предшествуют дентальные, вызывают проявление сладости, а равно ее вызывают отсутствие или редкость сложных слов и мелодичная манера⁷... Первые и третьи звуки в соединении со вторыми и четвертыми любой серии, т. е. с любыми аспиратами, звуки, соединенные с пред-

⁷ «Мелодичная манера» предусматривала «нежность» как звуков, так и самих передаваемых чувств, ибо «несмотря на гладкость слов... мы не ощущаем сладости, когда чувство не утонченное и не нежное».

шествующим или последующим „р“, а также с тем и другим, церебральные, даже не соединенные с другими согласными, и твердые сибиланты служат для проявления силы, а равно ее проявляют широкое использование сложных слов и возвышенная манера сочинения»⁸ [158, с. 319—321].

Приведенные описания тождественны определениям двух важнейших стилей санскритской изящной словесности — вайдарбхи и *гауди* (два других стиля, *панчали* и *лати*, по существу, — стили промежуточные):

«Нежная композиция со звуками, проявляющими сладость, с немногими сложными словами или вовсе без них именуется вайдарбхским стилем... Гауди — это величественный стиль, составленный из звуков, проявляющих силу, и изобилующий сложными словами» [158, с. 329].

Главными в «сообразности» стилей, согласно теоретикам школы дхвани-раса, было их соответствие расам. Так, следовало отдавать предпочтение «свободным словосочетаниям» и средним композитам перед длинными, затруднявшими восприятие расы (особенно в драме и при проявлении «хрупких» рас — печальной расы и расы неудовлетворенной страсти) [14, с. 125]. В то же время, хотя стилям прежде всего подобало соответствовать расам, им предписывалась также «сообразность» жанрам. Как отмечал еще Анандавардхана:

«[Выбор] словосочетания ограничивается еще одной сообразностью — связанной с областью его употребления, именно: словосочетание разнится в зависимости от типа поэтического сочинения (т. е. его жанра. — В. Б.)» [14, с. 125].

Комментируя это определение, поэтолог продолжал:

«Так, если поэт стремится к созданию расы в стихотворениях (отдельных строфах — муктака. — В. Б.), [соблюдается] связанная с этим сообразность (т. е. используются „свободные словосочетания“ и средние композиты. — В. Б.)... В цикле стихов [употребляются] опять-таки сочетания без сложных слов и сочетания, образующие сложные слова средней длины, а иногда, сообразуясь с предметом, даже длинные сложные слова, но аллитераций грубого и деревенского типа (т. е. подбора звуков, связанных с „си-

⁸ «Возвышенная манера» подразумевала также и возвышенность чувств.

лой“.— В. Б.) при этом следует избегать. В большой поэме, если она нацелена на расу, [словосочетание подбирается] сообразно данной расе, в противном случае выбор его не ограничен... В акхьяике используются в основном средние и длинные сложные слова, потому что обширные периоды придают прозе блеск, а в этом случае происходит растяжение периода. В катхе же, хотя и она изобилует длинными периодами, нужно соблюдать сообразность, о которой говорилось в связи с созданием расы» [13, с. 126—127].

Вишванатха дополнял сходное рассуждение замечанием о действии жанра на вторую составляющую стиля — подбор согласных:

«Подобно этому в акхьяике нежные звуки, например, не должны использоваться обильно даже при эротической расе, а в катхе они не должны быть слишком грубы даже при гневной расе» [152, с. 331—332].

Таким образом, и в санскритской теории языковой стиль в определенной степени, хотя и не столь явно, как в китайской поэтологии, детерминировался жанром. Дrame (натаке) и лирическим жанрам соответствовал стиль, основанный на «сладости», в махакавье допускались оба стиля, в прозаических жанрах господствовал стиль, основанный на «силе», причем в катхе (с преобладанием в ней любовной темы) он должен был быть выражен не столь резко, как в акхьяике.

Выше мы бегло отметили обусловленность стиля жанром в арабской теории, исходя из определений мадха и насиба у Ибн Рашика. Однако вопрос о дифференциации языковых стилей и их связи с жанрами в этой теории относится к числу малоизученных и заслуживает более подробного рассмотрения.

Для арабских поэтологов языковая стилистика определялась прежде всего спецификой словоупотребления (допустимостью в том или ином виде высказывания архаизмов, редких слов — *гариб*, диалектизмов, просторечия и т. д.), особенностями морфологии и синтаксиса (в частности, применения эллиптических конструкций), а также оппозицией лаконизма и пространности речи.

Б. Я. Шидфар, исследовавшая интересующую нас проблему, выделила на основе названных признаков, а также статуса лица, к которому обращено произведе-

ние, и ситуации его произнесения или чтения (официальная, интимно-дружеская и др.) три вида, или уровня, языкового стиля, связанных с определенными жанрами,—высокий, средний и низкий. Первый основывался «целиком или в основной своей части» на высокой лексике и был присущ иерархически высшему жанру — мадху. Второй — соответственно на «средней» лексике и был характерен для жанров газал (любовная поэзия), васф (описания), включая хамрийят (винные стихи) и тардийят (охотничьи стихи). В этих двух стилях, по словам Б. Я. Шидфар, не допускалось или носило ограниченный характер смешение разноуровневой лексики. Наконец, низкий стиль основывался на низкой лексике или нарочитом смешении ее с высокой. К нему относились хиджа и зухдийят — стихи о бренности бытия, пороках времени и общества и т. д. (см. [115, с. 120—150]).

Закрепление за жанрами определенных стилей (как и иерархия последних) у Б. Я. Шидфар представляется слишком жестким. В то же время основания говорить о подобном закреплении, по-видимому, имеются. Так, еще Джахиз в «Книге о животных» писал:

«Каждому виду повествования — свой вид выражения (лафз), каждой теме (ма'на) — свое имя (*исм*), нелепому — низкосортное, несерьезному — легкое, значительному — красноречивое, в местах, требующих разъяснения, необходимо ясно выражать мысли, в местах, где надо на что-нибудь намекнуть, уместно прибегать к намеку (в переводе И. М. Фильштинского — „к метонимии“, но *кинайя* — и то и другое. — В. Б.), в местах, требующих пространных рассуждений, следует говорить поподробней» (цит. по [108, с. 467]).

Ал-Аскари делил лексику на высокую и низкую и указывал на различие сфер их употребления:

«Признаков полного овладения мастерством красноречия несколько: всеобъемлющее знание арабского языка и умение пользоваться им в разных его видах, умение различать „высокие“ (*фахир*) и „низкие“ (*сакит*) слова, умение использовать каждое из них (*ма'рифат ал-макамат*), знать, что подходит и что не подходит» (цит. по [115, с. 171]).

Он же, противопоставляя стиль многословный (*итнаб*) лаконичному (*и'джаз*), считал второй иерархически высшим и устанавливал соответствие лаконичного стиля

высоким жанрам, например мадху, а многословного — жанрам более низким, в частности прозаическим увещаниям и посланиям (см. [115, с. 173—174]). Наконец, Ибн Рашик, как уже отмечалось, включал обобщенные характеристики языкового стиля в жанровые определения и указывал на их качественные признаки. С его высказыванием о том, что «насибу подобают приятные и плавные алфаз, понятные и простые ма'ани, не жесткие и не туманные» [46, т. 2, с. 116], сравнимо мнение персидского теоретика XIII в. Шамс-и Кайса: газель — аналог насиба — требует «родниково-чистых и свежих слов, незамутненных значений», слагая ее, «следует остерегаться уродливых слов и неблагозвучных выражений» [114, с. 351]. В мадхе, напротив, «ма'ани должны быть величественными, алфаз — не затертыми и не банальными» [46, т. 2, с. 128].

Выделение различных стилистических уровней речи было характерно не только для арабской классической поэтологии, но и для учения о неподражаемости Корана. Один из видных теоретиков этого учения, Хаттаби (X в.), писал:

«Суть в том, что роды речи различны и занимают разные ступени совершенства изъяснения. Есть речь красноречивая, степенная и основательная, есть речь чистая, легкая и доступная, есть речь приемлемая, свободная и нестесненная. Таковы подразделения речи, достойные похвалы и одобрения. Первый род — наивысший, второй — средний, третий — самый низший и доступный. Так вот, в красноречии Корана есть доля от каждого из этих разрядов, оно взяло нечто от каждого вида. Сочетание разнообразных черт дало манеру речи, соединяющую в себе атрибуты величия и сладости, которые сами по себе, в своих характеристиках, являются противоположностями, ибо сладость — порождение легкости, а добротность и основательность сопряжены с некоторой тяжеловесностью. Совмещение столь несовместимых черт в слоге Корана — его отличительное достоинство...» [42, с. 110; ср. с. 324—325 наст. изд.].

В приведенном высказывании Хаттаби имеется в виду речь (*калам*) в целом, т. е. соединение ма'ани и алфаз, соответствующих друг другу. Это позволяет соотнести его слова с обобщенными характеристиками того, какие ма'ани и алфаз присущи тем или иным жанрам у Ибн Рашика. Тогда первый из выделенных Хаттаби типов

речи будет соответствовать мадху, у которого величественные ма'ани и необычные (т. е. допускающие архаизмы, редкие слова и т. д.) алфаз. Второй — насибу, где понятные и простые ма'ани и плавные, приятные на слух алфаз.

Примечательно сходство описанных арабских представлений о качествах стилистических вариантов речи с учением о гунах в санскритской поэтологии. «Величественность» и «основательность» арабских теоретиков соответствуют гуне «сила»; «сладость» — «сладости». «Ясность» же — общее свойство красноречия, согласно арабским поэтикам, — не может не напомнить гуну «ясность», которая сочетается как с «силой», так и со «сладостью». В обеих традициях «ясность» определялась как немедленная понимаемость речи (см. [46, т. 1, с. 254], ср. [14, с. 125]).

Суммируя изложенное выше, можно в самом общем виде сказать, что в арабской поэтологии жанр детерминировал содержание произведений благодаря совокупности относившихся к нему мотивов (ма'ани), а стиль — благодаря типу этих ма'ани (величественные, простые и т. д.) и соответствию им алфаз (плавных, небанальных и др.). При этом как набор жанров, так и их стилистика были иерархизированы или, по меньшей мере, обнаруживали явную тенденцию к иерархизации.

В этом очерке мы не станем подробно касаться вопроса об иерархии жанров в сопоставляемых традициях, связанного с весьма сложной проблемой воссоздания систем изящной словесности (см. подробнее Очерк III). Ограничимся лишь несколькими указаниями на существование такой иерархии. К. И. Голыгина, исследуя жанры средневековой китайской литературы, отмечала: «Вопрос классификации (жанров. — В. Б.) был очень важен в традиционной науке, так как находил практическое применение при составлении сборников. Антологии построены обычно по принципу жанровой иерархии, в которой одни жанры помещаются вначале, поскольку считаются важнее других» [30, с. 24]. Ю. М. Алиханова называла махакавью иерархически высшим жанром санскритской литературы ([14, с. 258]; ср. классификацию поэтов у Раджашекхары, в которой к высшей категории отнесены те из них, кто способен создать махакавью [150, с. 76]). В другом месте она же указывала на то, что «характер сюжета является не только одним из важ-

нейших признаков, по которому дифференцируются жанры, он служит также основным критерием их оценки; жанры, использующие традиционные сюжеты, считаются высокими, вымышленные — низкими или средними» [14, с. 261].

Таким образом, в китайской, индийской и арабской традициях можно, по-видимому, говорить о жанровой иерархии, а значит — и о жанровой системе.

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В СИСТЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ВЫРАЖЕНИЯ: МЕНТАЛЬНАЯ И ВЕРБАЛЬНАЯ СТРУКТУРЫ ОТДЕЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В рамках жанровых структур, с опорой на жанровые стереотипы осуществлялось всякий раз индивидуальное опредмечивание интеллектуализированной эмоции в отдельном произведении. Можно, конечно, рассматривать использование этой опоры, поддержки, всегда ощущавшейся поэтом, и как следование более или менее жестким жанровым требованиям (в отношении функции, содержания, принципов организации произведения) — существа дела это, однако, не меняет, ибо, как справедливо отметил А. Кумарасвами, традиционно «предписанные правила следует понимать как вместилища, обретаемые спонтанностью того уровня, который достигим для нас, а не как какие-либо оковы». Ссылаясь в подтверждение своих слов на Фома Аквинского, индийский ученый далес писал: «В стремлении к предельному соответствию дисциплины и воли художник, конечно, все меньше и меньше сознает правила, а для подлинного мастера интуиция и исполнение уже почти одновременны, но на каждой ступени воля художника находит удовольствие в правилах, подобно тому как учитель языка наслаждается грамматикой, хотя и может говорить без постоянных ссылок на трактаты по синтаксису» [128, с. 23].

Выступая категорией, в которой впервые в наиболее общем виде содержание соединялось с формой ради опредмечивания интеллектуализированной эмоции^{8а}, жанровая структура представляла собой самое серд-

^{8а} Отсюда упоминавшиеся «недозаполненность», «прозрачность» жанровой структуры.

цевину средневековой литературной традиции и как ее олицетворение была подобна пути, ограниченному обочинами и бесконечному,—символу торжества свободы над произволом в канонических культурах. Создание же отдельного произведения выступало как одно из бесчисленных и уникальных «заполнений» жанрового пространства, «нанесение» неповторимого узора на «прозрачные грани» структуры — странствие по пути «до куда-то». Ведь и возможности поэтов в постижении Абсолюта, и их склонности и навыки в выражении достигнутого, их дар, ученость, практика — как это ясно осознавали теоретики и ценители во всех трех культурах — были весьма различны.

Итак, опираясь на жанровые стереотипы или следуя им, интеллектуализированная эмоция получала прежде всего идеальное опредмечивание в мысленной, ментальной структуре произведения. Поэтологи всех трех традиций достаточно подробно описали процесс ее порождения.

В Китае представления о ментальной структуре произведения получили выражение в учении о *фэнгу* — «ветре и остове», — разработанном Лю Се. Выше уже говорилось, что фэн — это движение животворного эфира ци, сгущающегося в мириады форм и вновь рассеивающегося, возвращающегося в первоначальное состояние. Однако, как отмечал И. С. Лисевич, «само по себе веяние — фэн — бестелесно и бесплотно, это еще не словесность. Чтобы превратиться в явление литературного ряда, оно должно облечься во плоть — и тут-то на помощь приходит понятие „остов“, или „костяк“, — *гу*» [69, с. 88]. Объясняя значение последнего термина, Лю Се использовал аналогию литературного сочинения с живым существом:

«Словам так же потребен остов, как [живой] плоти опора на кости... Если замысел хил, а слова тучны, обильны, пестры и утратили связность, это знак того, что остова нет... Когда расстилают [перед слушателем] идущие из глубины слова, ничто не должно опережать гу... Чувства и намерения следует делать душою [произведения], факты и замыслы — его остовом и костями, слова и красоты — мышцами и кожей» (цит. по [69, с. 89]).

И. С. Лисевич так суммировал концепцию гу у Лю Се: «Итак, некий незримый за плотью слов, но прочный и

легкий каркас, организующий и упорядочивающий „красоты стиля“, — вот что такое гу. Составленный из отдельных образов, упоминаний, художественных приемов, реминисценций, которые спаяны воедино авторским замыслом, он мертв без слов, но зато и слова лишь благодаря ему становятся литературным произведением» [69, с. 89]. Исследователь считает, что лучшим переводом гу могло бы быть слово «архитектоника», хотя и оно не вполне адекватно, поскольку под гу подразумевалась не только сама организация, но и организуемые элементы.

В целом концепция индивидуального в литературном выражении, согласно Лю Се, была такова:

уровень «чувства» (интеллектуализированной эмоции) — носителя фэн;

уровень гу — «остова», — представлявшего собой структурированную совокупность «фактов», или «дел» (*ши*), т. е. поэтических объектов, пребывавших в сознании художника, — это ментальная структура произведения, в которой чувство получало внутреннее опредмечивание (создание этого уровня и есть проецирование «чувства» на предмет, «проективный процесс», согласно Дж. Лю);

уровень слова, детерминированный уровнем гу, — это вербальная структура произведения, в которой чувство получало внешнее опредмечивание, обретало материальную явленность (ср. [69, с. 95]).

При этом общие очертания как уровня «остова», так и уровня слова (последний — благодаря учению о стилях) определялись жанром.

Для понимания того, что представляла собой ментальная структура в санскритской теории изящной словесности, особое значение имеет концепция «сообразности», обеспечивающей наилучшее проявление расы. В коротких, лирических произведениях, сообразных расе, ментальная структура была относительно проста. Она слагалась из правильным образом организованных «возбудителей» (вибхава), «чувств» (бхава), «симптомов» (анубхава) и «настроений» (вьябхичарибхава). Через гуны (достоинства, качества), присущие тем или иным расам, она определяла стиль и соответственно вербальную структуру произведения.

В «больших сочинениях» ментальная структура была сложнее. Здесь ее главным упорядочивающим началом

выступал сюжет, также сообразный расе. Принципы построения такой ментальной структуры были изложены в «Дхваньялоке» Анандавардханы:

«Выбор сюжета — традиционного или вымышленного, — прекрасного сообразностью возбудителей, чувств, проявлений (= „симптомов“.— В. Б.) и сопутствующих душевных состояний (= „настроений“.— В. Б.); отказ от неподходящей ситуации, сохраненной преданием, и введение вместо нее эпизода, который хоть и выдуман, но соответствует требуемой расе; сочетание сандхи и членов сандхи с учетом проявления расы... разжигание и притушивание расы, когда это нужно по ходу действия; укрепление начинающей затухать доминирующей расы... — вот то, что делает большое сочинение проявляющим расу и прочее» [14, с. 128].

Комментируя это определение, Анандавардхана писал:

«Первое, что делает его (сочинение.— В. Б.) проявляющим (расу.— В. Б.), — это выбор сюжета, прекрасного сообразностью возбудителей, чувств, проявлений и сопутствующих состояний... Что касается сообразности возбудителей, то она общеизвестна. А сообразность чувств проистекает из сообразности их натуре. Натура же бывает разной: высокой, средней, низкой, а также божественной, человеческой и т. д... Устойчивое чувство сообразно, если оно описано в согласии с соответствующей натурой, без примеси [того, что подобает другой натуре]... Следующая причина, обуславливающая способность большого сочинения проявлять расу: необходимо отказываться от сохраненной преданием ситуации, если она хоть как-то не соответствует расе, и заменять ее пусть вымышленным, но подходящим для требуемой расы эпизодом... Третья основная причина, обуславливающая способность большого сочинения проявлять расу и прочее, — это сочетание сандхи, именуемых „вступлением“, „продолжением“, „зародышем“, „задержкой“ и „заключением“, а также их членов („намека“ и прочего), с учетом проявления расы... Еще одна причина, обуславливающая способность большого сочинения проявлять расу, — это разжигание и притушивание расы по ходу действия, где нужно... а также укрепление начинающей затухать доминирующей расы» [14, с. 128—132].

Таким образом, ментальная структура «большого сочи-

нения» (махакавьи, натаки и др.) — это правильно построенная (обладающая всеми необходимыми связями-сандхи) сюжетная конфигурация, которая, упорядочивая и регулируя комплекс вибхав, бхав и пр., избираемых в соответствии с натурой героев, предмечивала сложное гармонизированное сцепление доминирующей и вспомогательных рас. Все элементы данной сюжетной конфигурации должны были быть сообразны доминирующей расе или вспомогательным расам, несообразные же заменялись элементами, специально сконструированными автором.

Арабская классическая поэтология в описании порождения ментальной структуры произведения была, пожалуй, несколько ближе к китайской, чем к индийской теории, что объяснялось прежде всего отсутствием крупных сюжетных произведений в высоких жанрах изящной словесности у арабов и китайцев, а также более значительной ролью внелитературной функциональности в их жанровой теории. И тут, и там чувства, первоначально «схваченные» соответствующими жанрами, затем предмечивались в поэтических объектах (ма'ани — арабской теории, «факты» — китайской), которые определенным образом организовывались. Как уже отмечалось, наборы ма'ани были более или менее жестко закреплены за теми или иными жанрами (наборы эти, однако, не были закрытыми, пополнялись «изобретенными» мотивами, см. выше), и поэтому создание индивидуальных ментальных структур представляло собой особого рода операцию с отдельными ма'ани (в том числе новоизобретенными) и их совокупностями.

Достаточно характерный для арабской классической поэтологии взгляд на существо этих операций получил отражение в «Мериле поэзии» («Ийар аш-ши'р») Ибн Табатаба, особенно в рассуждении теоретика о правилах поэтического выражения:

«И если поэт пожелает сочинить касыду, то сначала обдумает в своей голове ма'на, который он хочет положить в основу стихотворения, в прозаической форме и подготовит для него облачения из алфаз, которые ему соответствуют, и рифмы, которые ему подходят, и размер, в котором его удобно произносить. И если он находит бейт, соответствующий ма'на, к которому он стремится, то он фиксирует этот бейт

и затем напрягает свое мышление в работе над рифмами вместе с требующимися для них ма'ани, не составляя их по порядку и не распределяя их по видам (*фунун*) поэзии, но оставляя каждый бейт, сочинение которого ему удалось, вне связи с предыдущим. И если ма'ани получают завершение и число бейтов станет большим, то он согласует их между собой с помощью бейтов, которые приводят их в порядок и являются соединительной нитью для рассеявшихся бейтов. Затем он размышляет над тем, что дали ему его прирожденные свойства (таб') и что произвело ему его мышление (над созданными им бейтами.— В. Б.), и проводит подробное разбирательство, и исправляет слабое, и заменяет всякое неудачное слово словом легким, чистым... И поэт подобен искусному ткачу, который наилучшим образом пропускает через ткань нити и тклет ее основу и уток; он не истончит ткань ни в одном месте и не испортит ее...» (цит. по [63, с. 54]).

О том, что имел в виду Ибн Табатаба под обдумыванием отдельного ма'на и подготовкой для него «словесного облачения» — лафза, можно судить по ряду высказываний в «Мериле поэзии». А. Б. Куделин так суммировал их: «Он (поэт.— В. Б.) может „переплавить“ или „перекрасить“ мотив, „сплавить“ или „слить“ в один сосуд несколько мотивов и производить другие подобные операции, конечная цель которых состоит в „улучшении“ унаследованных мотивов (о таком „улучшении“ см. выше.— В. Б.)... „Улучшенные“ мотивы существуют в „скрытом“ состоянии в мозгу автора до тех пор, пока они не будут „раскрыты“, явлены в стихах, т. е. пока не получат „словесных оболочек“ — алфаз... Из них (предоставляемых традицией алфаз.— В. Б.) он должен выбрать такие, что украсят „улучшенный“ мотив, подобно тому как удачно выбранный убор сделает красивую девушку еще красивее» [63, с. 142—143].

Вместе с тем приведенное рассуждение Ибн Табатаба и в еще большей степени его парафраз у персидского поэтолога Шамс-и Кайса свидетельствуют о том, что наряду с «улучшением» мотивов осуществлялась их организация в целостную конструкцию. Шамс-и Кайс писал:

«Когда он (поэт.— В. Б.) приступит к созданию стихотворения, пусть вначале представит себе его прозаическое звучание, и его ма'на (единственное

число!—В. Б.) пусть напишет на страницах сердца и пусть подберет размер (*вазн*), соответствующий стиху, а из рифм пусть на листе бумаги напишет возможные и удобные для памяти... После того как много бейтов сочинено (каждый бейт содержит один или несколько ма'ани!—В. Б.) и ма'на доведен до конца, пусть все эти бейты один-два раза честно перечитает, обращая внимание на их ясность и чистоту, и расположит каждый на соответствующем месте, с тем чтобы темы (*мазмун*) бейтов не отрывались одна от другой, чтобы бейты не становились чуждыми друг другу, чтобы неизменно соблюдалось необходимое соответствие (*мувафикат*) бейтов и *мисра* (полустийий.—В. Б.), сообразность слов и смыслов... Поэт подобен умелому художнику... который там, где нужен темный цвет, не даст светлого, где нужна густая краска, не даст полугустой... Нужно, чтобы в науке слова и способах поэзии, таких, как *насиб* и *ташбиб* (любовные стихи.—В. Б.), мадх... поэт не отступал от манеры ученийших поэтов и поэтичнейших ученых и чтобы он сумел воспроизвести в сочинении наилучшие переходы от ма'на к ма'на и от одного приятного жанра (*фан* — также „прием“; но ср. „фунун“ у Ибн Табатаба и Ибн Рашика в значении „жанры“ или „жанровые разновидности“.—В. Б.) к другому» [114, с. 353; с. 332—335 наст. изд.].

Как у Ибн Табатаба, так и у Шамс-и Кайса обращает на себя внимание упоминание о целостном ма'на касыды — ее упорядоченной смысловой структуре (именно этот ма'на должен быть первоначально обдуман в прозаической форме, доведен до конца и т. д.), слагавшейся из ма'ани отдельных бейтов, которые должны были быть структурированы — связаны «переходами», во-первых, в соответствии с их темами, а во-вторых, — с составной (многожанровой) организацией касыды.

Таким образом, создавая ментальную структуру того или иного произведения, поэт опредмечивал интеллектуализированную эмоцию в целостном ма'на этого произведения — конфигурации отдельных ма'ани, соответствующих жанру. Ма'ани эти, для того чтобы быть «улучшенными», специфическим образом трансформировались (о видах такой трансформации — ампликативном, интенсифицирующем, эллиптическом и др. — см. [63, с. 77—87]) и/или сопрягались по принципу со- или противопоставления в рамках одного бейта (см. [63, с. 87—91]).

Принимались во внимание также требования метра — тенденция не переносить ма'на из бейта в бейт (см. [63, с. 61—63]). Затем бейты, содержащие уже трансформированные ма'ани, соединялись между собой с учетом тематики, а также правил, определяющих связь и пропорции частей в «многожанровой» касыде.

Глубокие изменения в концепцию ментальной структуры произведения внес Абд ал-Кахир ал-Джурджани (XI в.), который, разрабатывая в трактате «Свидетельства неподражаемости» («Далаил ал-и'джаз») учение о неподражаемости Корана, пошел существенно дальше своих предшественников, усматривавших эстетическую недостижимость Откровения в том, что оно не схоже ни с одним из видов речи и содержит лучшие ма'ани, лучшие алфаз и их лучшее соединение. Стремясь дать окончательное обоснование превосходства Корана над любыми поэтическими и прозаическими сочинениями, Абд ал-Кахир создал общую риторико-поэтологическую теорию речи (о ней см. [152, с. 1038—1040; 63, с. 150—163]), в рамках которой только и возможно было осуществить необходимое сравнение.

Одной из главных трудностей при создании этой теории было учение классической поэтологии о восходящих еще к формулам джахилийского стиха поэтических мотивах, или значениях (ма'ани аш-ши'р), — «неразложимых частицах тематического материала» [62, с. 8], пребывающих в сознании поэта и выступающих исходным материалом поэзии. В основу своей теории Абд ал-Кахир положил не эти неразложимые смысловые единства, а сам арабский язык — «значения» (ма'ани) и «оболочки» (алфаз) его слов. Из этих отдельных словесных значений разум, выражая некий смысл, выстраивает определенную конструкцию (*назм*), соответствующую синтаксическим возможностям и нормам арабского языка. Она-то и способна передать этот смысл во всех его оттенках, каждому из которых соответствует в ней та или иная вариация, и потому эта конструкция-назм специфична для всякого выражаемого. Возможно, правильнее было бы сказать, что искомый смысл только в назме и рождается, поскольку лишь в нем, синтаксической конструкции, словесные значения обретают ситуационную конкретность — как бы поворачиваются определенной семантической гранью — и, соединяясь с другими,

также соответствующим образом «повернутыми», формируют этот смысл. Значения слов в их ситуационной (синтаксической) конкретности — это и есть «синтаксические значения» (*ма'ани ан-нахв*) Абд ал-Кахира, и, исследуя то, как в их конструкциях (назмах) правильно разворачивается мысль, теоретик занимался своеобразной «синтаксической логикой» — это вполне согласуется с упоминавшимся представлением о грамматике как об особой (отличной от греческой) логике арабов.

Прилагая теорию назма к поэзии, Абд ал-Кахир, по существу, разлагал неразложимые мотивы на отдельные значения-элементы, а затем вновь воссоздавал их, изучая, как синтаксические сочетания этих элементов порождают семантические конструкции и наиболее подходящие для данных смыслов выражения — наиболее ясные, точные и тонко нюансированные. Если прибегнуть к предложенной нами терминологии, поэтолог анализировал формирование элементарных (складывающихся в пределах бейта, а не целого сочинения) ментальных структур, опредмечивающих интеллектуализированную эмоцию.

Однако, ощущая реальную устойчивость и повторяемость «неразложимых» мотивов в арабской поэзии, Абд ал-Кахир не отказывался от прежней теории полностью. Вместо этого он как бы дал ей двухуровневую интерпретацию (см. [63, с. 160—161]). Первым был уровень неразложимого мотива, который Абд ал-Кахир назвал «гарад». Гарад — это инвариант мотива, вокруг которого вращаются все его разнообразные реализации, родовое начало в мотиве, познаваемое разумом, — то, что позволяет отнести к разным людям слово «человек». Вторым был уровень «облика» мотива (*сурат*). Сурат — это одна из многих реализаций гарада, один из назмов, составленный из значений-элементов, который воплощен в соответствующих алфах. Иными словами, это видовое начало в мотиве, постигаемое чувством, — то, что различает объекты, тождественные по роду (людей). Поэтому число суратов каждого гарада практически неограниченно.

Идея «облика» как конструкции-назма определяет лишь один из аспектов создания ментальной структуры. Другой ее аспект связан с ориентацией высказываний на прямое или косвенное выражение смысла. Абд ал-Кахир называл прямой смысл, постигаемый сразу через указывающее на него слово (лафз) — «ма'на», косвен-

ный — постигаемый через слово, указывающее на прямой смысл, в свою очередь указывающий на переносный, — «ма'на ма'на» (значение значения). Ориентированная на «ма'на ма'на» «двухъярусная» ментальная структура, которая требовала непременно соучастия разума в процессах как ее порождения, так и восприятия и особенно характерная для изящной словесности, и была, как мы увидим, важнейшим средством интеллектуализации чувства.

Учение о косвенном выражении смысла Абд ал-Кахир развил в трактате «Тайны красноречия» («Асрар ал-балага»). Часто это учение предстает в трактате как бы со стороны воспринимающего литературное сочинение, однако, разумеется, чтобы быть воспринятым, косвенный смысл должен быть сначала соответствующим образом задан в ментальной структуре.

Наиболее показательной частью исследования способов выражения у Абд ал-Кахира является его концепция *тамсила* — косвенного выражения смысла по преимуществу (см. [120, с. 9—18]). Начинает ученый это исследование с определения метафоры и классификации, различающей два вида метафор: несущие новую информацию и не несущие таковой.

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

Важнейшей особенностью *тамсила* является то, что сходство между его объектами не очевидно и не может быть установлено чувствами (как, например, при уподоблении чего-то круглого кольцу), а требует мысленной реконструкции (*та'вил*) и активности интеллекта (*'акл*). Интеллектуальный анализ более всего необходим в тех случаях, когда *тамсил* строится на сравнении двух групп объектов, в каждой из которых эти объекты обладают внутренней взаимосвязью. Пример такого рода

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

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

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

Тамсил, таким образом, — это форма косвенного представления смысла, благодаря интеллектуальному анализу ведущая к регрессии с умопостижимого уровня на уровень чувственно постижимый, и превосходящая по

своей выразительности прямое выражение значения в силу специфической «зримости» и «странности».

Труды Абд ал-Кахира легли в основу «науки красноречия» (*'илм ал-балага*) — теории выражения, впоследствии общепринятой в арабо-мусульманском мире, применимой как к прозе, так с соответствующими изменениями (учет метрической модели, рифмы) и к поэзии. Эта наука должна была обеспечить «всестороннее соответствие речи [подразумеваемому] значению, [достигаемое] посредством определенных качеств, придающих это [соответствие] сочетаниям слов» [145, т. III, с. 358], т. е. «соответствие (*мутабака*) речи требованиям ситуации (*хал*)» [145, т. III, с. 399], где под «ситуацией» понималось то, что подлежало выражению в виде конструкции-назма синтаксических ма'ани.

Учение Абд ал-Кахира о назме (ментальной структуре высказывания) получило оформление в первом из разделов «науки красноречия» — «науке о значениях» (*'илм ал-ма'ани*), исследовавшей «требования ситуации» (*муктади ал-хал*). Учение теоретика о прямой и косвенной передаче смысла, связанное, с одной стороны, с ментальной структурой (ее «однорусным» построением из ма'на или «двухъярусным» — из ма'на ма'на), а с другой — со структурой вербальной, оформилось во второй раздел — «науку о выражении» (*'илм ал-байан*). В задачи *'илм ал-байан* входил «выбор среди многих форм выражения красивейших и яснейших» [157, с. 18], т. е. тех, что наилучшим образом указывали на ситуацию и соответствовали ей. Третий раздел «науки красноречия» составила сложившаяся еще в классической поэтологии «наука о фигурах» (*'илм ал-бади'*) — средствах украшения вербальной структуры.

Краткое и ясное резюме арабской «науки красноречия» в ее окончательной форме дал в «Мукаддиме» Ибн Халдун, писавший:

«Совершенный способ передачи [идей] (*ма'ани*) — красноречие, что видно из его определения литературными критиками. Они говорят: [красноречие] есть соответствие речи требованиям ситуации. Знание условий и законов, управляющих соответствием словосочетаний требованиям ситуации, образует *'илм ал-балага* („науку красноречия“.— В. Б.)... После того как требования данной ситуации определены (с помощью *'илм ал-ма'ани* — „науки о значениях“.— В. Б.), являются различные способы, которыми разум движет-

ся среди идей... В конвенциональном смысле каждое словосочетание указывает на одну определенную идею, но затем разум устремляется к тому, что может быть следствием этой идеи или иметь эту идею в качестве следствия, или к тому, что может быть подобно ей, и, таким образом, [разум] выражает [некую идею] косвенно — как метафору или метонимию...

Это кружение доставляет разуму удовольствие, возможно даже большее, чем [удовольствие], вызываемое указанием на требование ситуации. Ведь оно означает получение вывода из аргумента, являющегося основанием (для этого вывода.— В. Б.), а получение выводов, как известно, доставляет удовольствие. Различные способы, которыми кружит разум, также имеют свои условия и законы, подобные правилам. Они были выделены в особое искусство и названы 'илм ал-байан („наука о выражении“.— В. Б.)... Слова и идеи зависят друг от друга и, как известно, стоят бок о бок (мутабака, т. е. соответствуют друг другу.— В. Б.). Таким образом, как „наука о значениях“, так и „наука о выражении“ являются частями 'илм ал-балага и вместе обеспечивают совершенное указание на требования ситуации и соответствие им» [145, т. 3, с. 399—405].

Изложенная концепция «одноярусного» или «двухъярусного» назма (последняя отчасти соотносима с санскритским учением о дхвани) как конструкции синтаксических ма'ани — поздний арабский вариант учения о ментальной структуре сочинения — была результатом синтеза арабской филологии и эллинистической философии. Несмотря, однако, на обилие элементов, логически и психологически восходящих к философской традиции, доминировало в этом синтезе филологическое начало, в частности уже не раз упоминавшееся представление о грамматике как логике арабского языка. Отсюда и неразрывная связь ментальной и вербальной структур: ма'на — значения и лафза — «словесного облачения», указывающего на ма'на и соответствующего ему, единственного средства познать ма'на.

Принципиально разрывалась связь ма'на и лафза в суфийской теории выражения невыразимого — Абсолюта-Бога и духовных онтологических уровней, постигаемых интуитивно в миг экстатического озарения (*халь* в су-

фийской терминологии). Джалалуддин Руми, например, описывал, как божественная Возлюбленная говорила ему:

«О ты, думающий о рифме, посиди спокойно рядом со мной. Ты сам рифма счастья! Что собой представляет звук, чтобы думать о нем? Что такое звук? Это — терновый забор вокруг виноградника. Мы столкнем друг с другом звук, букву и слово и с твоею помощью будем беседовать без этих трех вещей» (цит. по [41, с. 214]).

Предпосылкой данной теории, возможно, послужило еще учение сторонников *калама* — мусульманской теологии (оформилась к X в.) — о словах Бога как «значениях без сопровождающей их физической речи» [123, т. II, с. 4—5]. Это учение едва ли могло сложиться вне пределов логики с ее оперированием свободными от всякой вещественности идеальными сущностями, тем более что калам был многим обязан эллинистической философии.

Постигнутые в миг хая, дарованного божественной Милостью, духовные сущности искали своего выражения. Как отметил в своей знаменитой «Повести о Хаййе ибн Якзане» Ибн Туфейл (XII в.):

«Радость, и веселие, и сладость этого экстаза таковы, что достигший его и дошедший до предела его не сможет утаить тайну его. Нет, его охватывает такое волнение душевное, такое веселие, радость и ликование, которые заставляют рассказать об этом экстазе в чертах хотя бы общих, без подробностей» [48, с. 31].

Однако невыразимые с помощью алфаз обычной речи духовные сущности получали воплощение лишь в символах, которыми могли стать, в частности, образы классической арабской поэзии, как это было у «величайшего шейха» Ибн Араби (XIII в.), писавшего:

«Это [стихи из книги „Толкователь страстей“ („Тарджуман ал-ашвак“). — В. Б.] — знание от Господа, божественные светочи, тайны духа, науки и указания закона. А выражено все это языком любовных стихов и воспевания женщин, ибо душе приятны эти слова и она стремится прислушиваться к ним по многим причинам. Это язык всякого образованного и остроумного, обладающего чувствительной душой. А я указал свою цель в таких стихах:

Всякий раз, как я упоминаю развалины или опустевшие края,

Или если я скажу: «О!», «Эй!», или в стихах будут слова:
 «А что касается»...
 Или если я скажу, что облако заплакало или цветы
 улынулись,
 Или если я буду взывать к погонщикам караванов,
 ушедших в Тихаму,
 Буду говорить о лунах, скрытых под покрывалом,
 или о солнцах,
 деревьях и звездах (следует перечень обычных ма'ани
 касиды.— В. Б.)...
 Всякий раз, как я буду говорить обо всем этом
 или подобном, знайте:
 Это все тайны и светочи, нисходящие или поднимающиеся,
 Которые послал Повелитель небес
 Моему сердцу или сердцу того, кто обладает
 тем же знанием, что и я.
 И сердца ваши поднимутся на священную высоту.
 Сказано, что истина наша вечна.
 Отврати же свои помыслы от ее внешнего проявления,
 Ищи скрытый смысл, пока не познаешь»
 (цит. по [116, с. 107—108]).

По мере развития суфийской поэзии, в особенности персидской и связанных с ней турецкой, урду и др., преимущественно на основе прежних мотивов (ма'ани аш-ши'р) сформировалась специальная область суфийских поэтических символов (или терминов; *истилахат аш-шу'ара*), призванных передавать постигнутое во время халя. Глубинный смысл этих символов истолковывался в особых словарях суфийских терминов (см., например, [20, с. 126—177]). Небольшой «словарик» такого рода, включавший наиболее употребительные символы-термины — локон, родинка, глаз, идол и др., — послужил для Махмуда Шабистари (XIV в.) в его поэме «Розовый сад тайн» («Гулшан-и раз») поводом достаточно подробно изложить суфийскую концепцию выражения. Следует отметить, что духовный мир у Шабистари выступает как некое иерархизированное «семантическое пространство» (*алам-и ма'ани*), а суфий, странствующий по ступеням этого мира, познавая его, именуется «человеком значения» (*мард-и ма'ани*). Комментатор поэмы Лахиджи (XV в.) пояснял, что

«люди ма'ани» — это те, кто «отвратились от мира форм (к ним относятся и алфаз.— В. Б.), и обратились к миру значений, и придерживаются интуитивной определенности познаваемого» [173, с. 70].

Итак, Шабистари писал⁹:

⁹ В скобках с пометкой *Лак.* кое-где приведены комментарии Лахиджи.

Все, что зримо в этом видимом мире,—
Как бы отражение солнца того мира.
Мир — это как бы локон, пушок, родинка и бровь,
Ибо все вещи на своем месте прекрасны.
Богоявление (*таджалли*) обнаруживает себя то
в красоте (*джама*л), то в величии (*джа*лал),
Щека и локон — подобия этих значений (ма'ани;
т. е. красоты и величия.— В. Б.).
Атрибуты Вышней Истины — милость и мощь,
Щека и локон праведных — от этих двух родов
(от милости и мощи.— В. Б.).
Когда различимы становятся эти слышимые слова
(*алфаз-масму'*; т. е. слова «щека» и «локон».— В. Б.),
Они сначала означают чувственные реальности (*махсу*сат).
Духовный мир (мир значений — алам-и ма'ани) бесконечен,
Как же может конечное слово (лафз) достичь его?
Как значения, постигаемые мистической интуицией (*зау*к),
Могут обретать словесное (*лаф*зи) выражение?
Когда мистики (*ахл-и дил* — «люди сердца».— В. Б.)
говорят об этих значениях,

Они истолковывают их по подобию.
Поскольку чувственный мир — как бы тень того
(т. е. духовного.— В. Б.) мира
И этот мир подобен младенцу, а тот — кормилице,
Я полагаю, что эти слова (алфаз; т. е. слова «локон»,
«пушок» и др.— В. Б.) были первоначально связаны
С теми значениями (ма'ани) исконным соотношением (*ваз'*).
Затем простонародье связало их с чувственным миром,
Ибо что знает простонародье о тех (духовных.— В. Б.)
значениях?

Когда разум взирал на мир,
Он перемещал слова (*Л*ах.: «заимствовав у духовных
объектов, передавал их объектам чувственным»)).
Соответствие (*танасуб*) соблюдал обладатель разума,
Когда к слову (лафз) и значению (ма'на) спускался.
Хотя абсолютное их подобие (*ташбих-и ку*лл) невозможно,
Тем не менее будь настойчив в его поисках.
В этом значении никто не может быть тебе судьей,
Ибо нет здесь главы толка (*мазхаб*), кроме Вышней Истины
(*Л*ах.: «так как эти тайны постигаются только в экстазе»)).
Поэтому, пока пребываешь в себе (т. е. не удостоился
экстаза.— В. Б.), остерегайся, остерегайся
И придерживайся выражений, используемых в законе (*шари*ат).
Вольность мистиков (в употреблении слов-символов.— В. Б.)
допустима в трех состояниях (халь; *Л*ах.:

«выхода за пределы „я“»):
Полной гибели (*фа*на), опьянения (*су*кр) и любовной лихорадки.
Все, кто испытывает эти три состояния,
Знают соотношение (*ваз'*) слов (алфаз) и указаний
(*дала*лат; т. е. значений, на которые указывают слова.—
В. Б.),

Но если ты не испытываешь эти состояния,
Не будь невежественным, неверным, слепо повторяющим
(слова «локон» и др.— В. Б.).
Эти мистические состояния — не иллюзия,
Но не всякий постигает тайны Истины.

О друг, пустая болтовня не исходит от людей Истины,
Постижение этих состояний требует либо откровения (*кашф*),
либо веры (*гасдик*; *Лак.*: «если не испытал их сам,
можно принять на веру, что их испытали другие»)
[173, с. 42—43; араб. паг., 70].

Таким образом, Шабистари считал, что исходно, в некий момент сотворения языка, алфаз — «звуковые облоочки» — слов «локон», «щека» и подобных им были непосредственно связаны с духовными сущностями — атрибутами Вышней Истины, выступавшими как их ма'ани. Впоследствии в употреблении профанов изначальная связь была утрачена, передана предметам чувственного мира, суфии же пытались восстановить ее. Тем не менее полное восстановление этой связи было теперь уже невозможно, хотя к нему и следовало в меру сил стремиться.

Восстановленная связь приобретала символический характер, и поэтому в обычной лингвистическо-поэтологической схеме: означаемое, означающее, их соответствие (или подобие), — воспроизводимой Шабистари, второй элемент выступал не как прямое, «подобное» именование означаемого, но лишь как символическое указание на него — «врата» в духовный мир (алам-и ма'ни). По мере движения в этом мире от многообразия к единству «человеку ма'ани» открывались все более общие значения, каждое из которых было ма'на предыдущего, и, наконец, единый ма'на всех ма'ани — Бог.

Совокупность символических указаний образовывала ткань суфийской поэзии. Как справедливо отмечала Н. И. Пригарина, поэтологическое учение было направлено на упорядочение структуры поэтического текста на поверхностном уровне, тогда как суфийское учение на метафизических основах упорядочивало его глубинный уровень (см. [92, с. 100]). Хотя суфийская поэзия оперировала сочетаниями символов, а не слов и ментальная структура ее сочинений в семантическом плане переориентировалась с прямого и косвенного значений на значения символические (обретала как бы «третий ярус»), сами правила конструирования ментальной структуры практически не изменялись. Суфий, в сознании которого прочно закрепились меморизированные поэтические модели, воплощал с их помощью значения, непосредственно воспринятые в момент хая от божественного Абсолюта, так же как не-суфий воплощал значения, усвоенные из абсолютизированной поэтической тради-

ции; первый оперировал сцеплениями символов так же, как второй сочетаниями слов.

Именно поэтому стихи великих суфийских поэтов, написанные в состоянии экстатического самозабвения, часто бывали весьма изощренными и отвечали самым строгим требованиям совершенства формы. В связи с этим Р. Никольсон писал о крупнейшем арабском поэте-суфии Ибн ал-Фариде: «Возможно, нелегко поверить в рассказы, основанные на свидетельствах его ближайших друзей, будто он обычно диктовал свои стихи в минуту вхождения в глубокий экстатический транс, во время которого „то стоял, то сидел, то поворачивался на бок, то лежал на спине, то закутывался в ткань, словно мертвец; и так проходило десять дней, или больше, или меньше, в которые он не ел и не пил, не говорил и не шевелился“. Его стиль и манера соответствовали отборнейшим и утонченнейшим произведениям ювелира, изощреннейшего художника, скорее, чем первым же плодам божественного вдохновения. Тем не менее я не склонен сомневаться в том, что его стихи сочинялись в необычном состоянии» [160, с. 167]. То же относится и к поэзии Джалалуддина Руми, который, «погружаясь в океан Любви, бывало, держался за столб в своем доме и кружился вокруг него. В это время он сочинял и диктовал, и люди записывали его стихи». Р. Никольсон так комментировал это сообщение биографа Руми: «Поскольку форма таких автоматических сочинений по большей мере зависела от материала, хранимого в уме мистика, и от литературных моделей, с которыми он был знаком, не следует удивляться, если его видения и откровения порой находили спонтанное выражение в утонченно-искусственном стиле» [160, с. 167].

В ходе исследования ментальной структуры сочинения мы уже не раз упоминали и его вербальную структуру, в которой интеллектуализированная эмоция получала окончательное овнешнение, становясь доступной читателю. Главным требованием к вербальной структуре во всех сравниваемых традициях была адекватная передача ментальной структуры, соответствие ей, достигавшееся благодаря опоре на правила порождения подобающего стиля. Едва ли здесь следует подробно останавливаться на рассмотрении этого требования — выше уже отмечались подчиненность исообразность сло-

весной «плоти» «остову» (гу) в китайской поэтологии; «сообразность словосочетаний расе, которую проявляют ментальная структура произведения и его «достоинства» (гуны) — в индийской; соответствие ма'на и лафза — в арабской¹⁰.

Правильное, «сообразное» языковое выражение ментальной структуры, а через нее интеллектуализированной эмоции уже само по себе обладало эстетическими достоинствами. Усиливали эти достоинства особого рода «украшения» — поэтико-риторические фигуры, призванные орнаментировать как ментальную, так и вербальную структуры, но в первую очередь — именно вербальную (поэтому в соответствующих разделах поэтик первыми, как правило, описывались словесные, а не смысловые фигуры). В итоге создание вербальной структуры — конечно же, единый процесс — условно подразделялось на два этапа: собственно вербализацию и украшение. Так, в уже приводившемся высказывании Лю Се (с. 106) выделялись «создание языкового узора» и его «расцветивающее украшение». В другом месте Лю Се писал:

«Если писатель способен выработать план выражения мыслей и наметить контуры того, о чем станет говорить, его сознание, его мысли будут хорошо организованы, а ум пребудет в покое. Когда его ум пребудет в покое, он сможет создавать звуковой узор, а когда его мысли будут хорошо упорядочены, он сможет облечь их литературными украшениями. Таким образом, существо излагаемого не будет искажено литературными украшениями, а сознание не потонет в массе эрудитных сведений» [154, с. 178]. В санскритской теории, детальнейшим образом разработавшей учение о фигурах (*аланкарах*), также различались обязательные и необязательные элементы выражения: гуны, обнаруживавшие себя благодаря словосочетаниям — основе вербальной структуры, и аланкары. Маммата отмечал, что если гуны в литературном сочинении обязательны, то аланкары могут и отсутствовать (см. [151, с. 15 санскр. паг.]). Вишванатха выражал эту мысль еще определеннее:

«Те непостоянные атрибуты слова и смысла, которые прибавляют им красоты и способствуют расе и

¹⁰ Абд ал-Кахир, в частности, называл алфаз, организованные в назм, «покорными слугами» также организованных в назм ма'ани [152, с. 1038].

подобному, именуются украшениями (аланкара), напоминая собой браслеты и прочее, которые украшают человеческую форму... „Непостоянные“ означает, что их (аланкар) присутствие не является необходимым, в отличие от достоинств (гун): сладости, силы и ясности» [158, с. 333].

Создатель теории фигур в арабской классической поэтологии, Ибн ал-Му‘тазз писал, что благодаря украшениям выражение «приобретало больший вес», тем самым разграничивая два эти понятия (см. [61, т. VI, с. 280]), а Ибн Рашик, перечислив необходимые элементы бейта, замечал:

«А то, что сверх этого из красот (*махасин*) поэзии, суть дополнительные украшения. Если бы их не было, и так можно было бы обойтись» [46, т. I, с. 121].

Этапы создания и украшения вербальной структуры еще яснее различались в поздней «науке о красноречии»:

«Итак, после того как совершенное указание [на требования ситуации] достигнуто, словосочетания в соответствии с духом, присущим арабскому языку, многообразными способами украшаются... К видам художественных украшений относятся: орнаментальное использование рифмованной прозы, омонимы... антитезы и другие фигуры (алкаб)... для которых были установлены условия [употребления] и правила, получившие название ‘илм ал-бади’ (наука о фигурах.— В. Б.). Они придают речи блеск и доставляют слуху удовольствие, приятность и красоту в дополнение к указанию [на значение]» [145, т. III, с. 406].

Наконец, украшения вербальной (а равно и ментальной) структур никоим образом не должны были мешать доведению до читателя интеллектуализированной эмоции, затемнять ее ясность. В этом вопросе взгляды поэтологов всех трех традиций также были весьма близки. Анандавардхана, формулируя правила «сообразности», писал:

«Следует знать и еще одну причину, обуславливающую проявление расы в натаке и некоторых иных больших сочинениях. Это — составление украшений; даже если умеешь [это делать, делай] сообразно с [расой]. Ведь и умелый поэт, сочиняя украшения, иногда так увлекается этим, что пишет свое произ-

ведение, уже не думая о создании расы; и сказано это [здесь] с целью дать такому полезный совет» [14, с. 132—133].

Лю Се выражал сходную мысль так:

«Если мы станем... сдерживать себя при определении верного и неверного пути, мы сумеем правильным образом удерживать литературную украшенность в узде для своего использования. Косметика применяется для того, чтобы украсить внешность, но очарование порождается естественной красотой, подобным же образом назначение литературной украшенности — украшать рассуждение, и красота красноречия основывается на реальном чувстве» [154, с. 176].

В классической арабской поэтике весьма обычным было осуждение поэтов за *такаллуф* — «деланность» сочинений, проявлявшуюся в особой вычурности языка, нагромождении сложных ма'ани и фигур (см. [181, с. 138—140]). От такого рода усложненности предостерегал и Абд ал-Кахир (см. [120, с. 17]). Особенно выразительно осуждал ее Джами (XV в.) в касыде «Полировка духа»:

Стихи мои, словно шелк, чисты от рисунка изыска
(такаллуф).
Что за беда, если тот или другой из-за их простоты
назовет их бесцветными!
Искусство в слове у поэта хорошо, но только
не настолько,
Чтобы нанести ущерб совершенству смысла (ма'на).
Изысканная фантазия — родинка на лице красавицы
смысла:
Если на щеках мало родинок, они придают им
большую красу,
Но если от обилия родинок они захватят все лицо
красавицы,
То дадут ей среди престолицх — чернолицие
(т. е. позор.— В. Б.) (цит. по [19, с. 254]).

ВОЗДЕЙСТВИЕ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ НА ЧИТАТЕЛЯ: СИНТЕЗ ПРАГМАТИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЭФФЕКТОВ

Когда в рамках жанра, избранного автором, интеллектуализированная эмоция правильно опредмечивалась в ментальной структуре произведения, а затем с опорой на подобающий данному жанру стиль столь же правильно овнешнялась в вербальной структуре, сообразной ментальной, возникала система соответствий, через

которую интеллектуализированная эмоция благодаря несомой ею энергии воздействовала на читателя, так или иначе формируя или трансформируя его сознание. По справедливому замечанию А. Кумарасвами: «Так же как изначальная интуиция возникает от самоотождествления художника с избранной темой (а через нее с Абсолютом.— В. Б.), эстетический опыт, или воссоздание творческой деятельности автора (разрядка наша — В. Б.), возникает от самоотождествления зрителя с изображенным; критика повторяет процесс создания» [128, с. 51].

Интеллектуализированная эмоция при таком воссоздании разом охватывала все существо читателя, однако как двойственной была ее природа, так и ее воздействие представляло собой синтез двух элементов — прагматического (включая этический) и эстетического эффектов, пользы и красоты. Согласно тому же А. Кумарасвами, «произведение искусства определяется в ближайшем плане предназначенностью для непосредственного использования, а в конечном — для обретения эстетического опыта» [128, с. 46].

Хотя в исследовательских целях названные эффекты могут быть разделены, в реальности они выступали как некое единство: воспитание благодаря притягательности красоты или эстетическое наслаждение, приводившее к пользе — духовной («блаженство интеллекта» в его высшем проявлении — интуиции в индийской, китайской и суфийской традициях) либо душевной (гармонизация психики, делавшая ее послушной низшему интеллектуальному уровню — разуму — в несуфийской арабo-мусульманской традиции). В том или ином жанре, в зависимости от его непосредственной функции, лишь сильнее акцентировался прагматический или же эстетический эффект, изменялся их удельный вес в этом синтезе, а тем самым и преобладавшая ориентация жанра на определенный тип воздействия, сам же синтез неизменно сохранялся.

Направленность литературного воздействия на более высокий или более низкий уровень духовного мира (духовной структуры) воспринимающего зависела от уже известной нам концепции Абсолюта, к которому возводилась изящная словесность. Хотя и Абсолют — духовное средоточие мироздания, и абсолют — поэтическая традиция постигались сходным образом (посредством различных форм отождествления с ним: медитации, ме-

моризации), последний соотносился с разумным, человеческим уровнем интеллекта, первый — со сверхразумным, надчеловеческим.

Наиболее основательно учение о воздействии изящной словесности на читателя было разработано в санскритской поэтологии, особенно в концепции дхвани-расы. Еще со времен «Натьяшастры» Бхараты прагматический, и в частности нравственно-этический, эффект литературы усматривался в том, что благодаря ей достигались три жизненные цели: утверждение в космическо-социальном и моральном законе, или добродетели (дхарма), обретение чувственных удовольствий (кама) и благосостояния (артха) [183, с. 18]. Бхамаха, добавивший к этим целям четвертую, конечную цель жизни — освобождение от оков кармы (мокша), считал, что осуществление всей четверицы (чатурварга) становится возможным в результате эстетического наслаждения, «восторга» (*прити*), порождаемого изящной словесностью, и отмечал, что деятельность поэта приносит ему славу (*кирти*) (см. [183, с. 82—83]).

Понимание поэзии как средства достижения «четырех целей» с некоторыми модификациями и дополнениями сохранялось на протяжении всей истории санскритской поэтологии. Из него же исходили и теоретики дхвани-расы. Достаточно полное представление о трактовке назначения и воздействия поэзии у этих теоретиков дают соответствующие фрагменты трактатов «Кавьяпракаша» Мамматы и «Сахитьядарпана» Вишванатхи.

Маммата писал:

«Поэзия (кавья) порождает славу, обеспечивает богатство, знакомит со способами жизни, избавляет от всего, что несет несчастье, сулит неизменное счастье и, наконец, подает добрый совет, подобный нежной просьбе возлюбленной. Поэзия, которая есть необычайно красноречивое выражение творческого дара поэта, весьма отлична от предписаний Вед и подобных им сочинений, где преобладает словесное наставление, выраженное прямым значением слов, подобных повелению господина; и специфическим образом отграничена от дидактики пуран и итихас, чье предназначение — дружеский совет. Она — чудесное изобилие радости, постигаемой в процессе необычного действия, которое превосходит прямой и косвенный смыслы слов и значений, чтобы вести человека на

путь вкушения расы. Она порождает славу, как у Калидасы и других; она сулит достояние, как Дхаваке и некоторым подобным поэтам, получившим богатство от Шри Харши и других правителей, у которых они побывали; она делает сведущим в искусстве поведения, особенно придворного, но также и общественного; она устраняет проклятия и несчастья, как это было с поэтом Майюра, излечившимся от проказы благодаря исполнению молитв собственного сочинения, обращенных к богу Солнца. Главная цель поэзии — наслаждение непосредственным счастьем, которое возникает самопроизвольно при вкушении эстетического опыта (расы.— В. Б.) и совершенно растворяет иные восприятия мирского опыта. Она преподает наставления поэтам и иным ценителям прекрасного, очаровательно, подобно любимой жене, привлекая их к добрым нравам, таким, как „Станем следовать по стопам Рамы, а не Раваны“. Поэтому нам надлежит прилагать все усилия в сочинении и культивировании поэзии» [151, с. 10—12 санскр. паг.]. Концепцию «чатурварги», растворенную у Мамматы в конкретном перечне благ, доставляемых поэзией, более строго формулировал Вишванатха:

«Поскольку приятное обретение плодов, составляющих четверицу, [доступное] даже тем, кто обладает слабыми способностями, возможно только благодаря поэзии, теперь надлежит объяснить ее природу. Сделанное утверждение подкрепляется фактами — ведь широко известно, что плоды четверицы достигаются благодаря наставлениям относительно того, что следует делать и от чего воздерживаться... извлекаемым из поэзии в том смысле, что „человек должен поступать как Рама и подобные ему и не должен поступать как Равана и подобные ему“... Достижение благодаря поэзии добродетели (дхарма) происходит, к примеру, посредством восхваления лотосовых стоп божественного Нараяны (Вишну.— В. Б.). То, что дело обстоит именно так, следует из утверждений Вед, вроде следующего: „Одно лишь слово, правильно употребленное и в совершенстве понятое, является на небесах и на земле Камадхукой — коровой, которая доится всем, что пожелаешь“. А то, что получение богатства (артха) происходит благодаря поэзии, устанавливается свидетельством чувств, ибо мы видим людей, зарабатывающих ею деньги. А до-

стижение удовольствий (кама) возможно благодаря богатству. И наконец, посредством поэзии можно обрести освобождение (мокша), если не стремиться стяжать преходящие плоды добродетели, порожденной поэзией, как было объяснено выше, или же освобождения можно достичь благодаря осведомленности в утверждениях, ведущих к нему, таких, как те, что содержатся в священных поэмах, подобных „Бхагавадгите“. И поистине, занятие поэзией следует восхвалять превыше других, ибо обретение четверицы с помощью Вед и шастр по причине их пресности и сухости происходит мучительно, даже если человек наделен зрелым пониманием, и только с помощью поэзии, поскольку она порождает множество высших удовольствий, достижение четырех целей осуществляется с наслаждением даже теми, чей ум весьма слаб» [158, с. 1—2].

Достижение четырех целей было как бы ближайшей задачей поэзии, более же отдаленное и глубокое ее предназначение, как это видно, в частности, из слов Мамматы, состояло в том, чтобы вызвать у читателя (ценителя — *праматир*, *расика*, *сахридая*) особое эстетическое наслаждение — «блаженство интеллекта», — ведущее к единению с Абсолютом-Брахманом. Учение об эстетическом наслаждении, порождаемом вкушением расы, уже кратко упоминалось нами. Ниже его важнейшие положения излагаются более подробно на основе главным образом комментария Абхинавагупты к «Натьяшастре» (см. [162, с. 151—178]). С некоторыми модификациями эти положения сохраняли силу не только в отношении драмы, но и в отношении поэзии. В санскритской традиции драма рассматривалась как «зримая кавья», а поэзия — как «кавья слышимая». Основы их восприятия и воздействия считались одинаковыми, но поэма, постигаемая только на слух, требовала от ценителя большей эстетической искушенности и силы воображения, являясь в этом смысле более трудным родом словесности.

Согласно Абхинавагупте, зритель приходил в театр не с установкой увидеть нечто реальное, но со склонностью думать:

«Я услышу и увижу нечто, находящееся вне моего повседневного опыта (*локогтара*), нечто достойное, чья внутренняя сущность — бесконечная чистая радость; и я разделю это переживание со всеми зрителями» (цит. по [37, с. 165]).

Однако посторонние элементы (мысли, чувства) еще присутствовали в его сознании. Начинались прелиминарии к пьесе — увертюра и пролог. Музыка концентрировала все внимание на сцене, не давая ему рассеиваться, пролог подтверждал, что предстоит созерцать эстетический, а не жизненный факт. В результате срабатывал навык правильного реагирования на эстетический объект и удалялись все посторонние возмущающие воздействия на сознание — наступало состояние самозабвения:

«Сердце становится незамутненным, как зеркало, ибо все мирское полностью забыто, и [человек], как только услышит пение и музыку, погружается в наслаждение» [там же].

Так включалась эстетическая восприимчивость ценителя, резонанс его сердца и воспринимаемого, способность вобрать воспринимаемое в себя — *сахридаятва*.

За прелиминариями следовало само действие, созерцаемое ценителем в состоянии самозабвения (универсализация субъекта). Представленное ценителю на сцене слагалось, однако, из противоречивых элементов. С одной стороны, в силу непосредственности восприятия внешний облик актера, его жесты, мимика, грим не могли рассматриваться как нечто не принадлежащее герою, с другой стороны, место и время сценического действия не позволяли увидеть в герое исторический персонаж. Ценителю, таким образом, предстоял и не актер, прикинувшийся героем, и не сам герой в его пространственно-временной конкретности. Сознание, согласно Абхинавагупте, устроено так, что, находя удовольствие в созерцании объекта, пренебрегает его противоречивостью. Поэтому сознание ценителя отбрасывало элементы времени, места и актерской личности и позволяло беспрепятственно воздействовать на себя всему остальному. Этим остальным и был эстетический объект, который, освободившись от трех названных элементов, достигал универсализации (*садхаранибхава*) в восприятии зрителя, обращался в упорядоченную конфигурацию эмоциональных состояний (выражаемых «возбудителями», «симптомами», «настроениями»), обладавшую свойством всеобщности.

По мере созерцания пьесы происходило постепенное и все более глубокое отождествление (*тадатмья*) универсализованного субъекта-ценителя и универсализованного объекта-героя — «фокуса» ситуации (*вибхава*). В ходе этого процесса вкус (*расикатва*) ценителя удержи-

вал его внимание на сценическом воплощении драмы, а пратибха, действовавшая на этой стадии как сила визуализации, частично снимала барьер, разделявший сознательное — то, что вбирал в себя ценитель, созерцая представленное ему, — и подсознательное — созвучные представленному «опыты» собственной жизни ценителя в этом и прошлом рождениях, отложившиеся в его душе как впечатления (васана). Соединение компонентов сознательного и подсознательного вело к интериоризации ментальной структуры драмы и восполнению увиденного до целостного образа, спроецированного на фон из соответствующей совокупности впечатлений. Так пратибха создавала в сердце ценителя особый мир, в котором во всей полноте и яркости «сияла» созерцаемая ситуация, лишь частично представленная в сценическом воплощении драмы.

Отождествляясь с «фокусом» ситуации — героем (хотя это тождество на данном этапе лишь приближалось к полному, оставаясь «единством в двойственности»), ценитель начинал воспринимать, переживать и осмысливать ситуацию так же, как сам герой, испытывая при этом непрерывное наслаждение, поскольку все его душевные реакции не имели никакого отношения к жизненным интересам. В этот момент и в этом состоянии он и усваивал учительный, нравственно-этический смысл сочинения как «урок» нежной возлюбленной. Индийский ученый К. Пандей так писал об этом: «Он (ценитель. — В. Б.) наблюдает поведение героя во множестве ситуаций, как если бы это было его собственное поведение, и получает то же удовлетворение от этих ситуаций, что и герой. Если герой, например, действует в строгом соответствии с нравственными принципами в ситуации, которая могла бы сбить с правильного пути обычного человека и которая требует великих страданий и жертв, но при этом позволяет находить моральное удовлетворение в страдании, зритель переживает то же самое. Так на уровне отождествления с идеальным героем испытывается удовлетворение. Драма тем самым совершенствует зрителя не благодаря проповеди, но заставляя его испытывать моральное удовлетворение и осознавать высшие ценности» [162, с. 137—138].

Полнота универсализации субъекта и объекта, а также их отождествления продолжала возрастать, подводя к этапу вкушения расы. Ситуация, в которой пребывал герой, была эмотивной ситуацией. Совместное действие

всех ее компонентов («возбудителей», «симптомов», «переходящих настроений»), которое проецировалось на череду налагавшихся друг на друга и обобщавшихся «впечатлений» ценителя, как бы «вытягивало» из глубин его подсознательного устойчивое чувство — стхайибхава (любовь, страх и т. д.). Устойчивое чувство, однако, выступало объектом эстетического созерцания не само по себе, но в гармоническом единстве со всеми компонентами ситуации. Это единство в «снятом виде» и было вкушаемой расой, сравнимой с цельным вкусом сложного блюда, отличающимся от вкуса каждого из его ингредиентов.

Раса¹¹, постигаемая беспрепятственно, «не перебиваясь... мыслями, желаниями или действиями» [8, с. 23—24], вкушаемая с одним лишь наслаждением, выступала как предельный по степени универсализации объект, который уже не противопоставлялся никакому другому объекту, только субъекту, «я» ценителя. Вкушение расы, таким образом, являлось постижением полностью универсализованного «это» полностью универсализованным «я», имевшим вид тождества: «я есмь это» (*ахамидам*). Благодаря вкушению обреталось единение с Брахманом в аспекте Ишвары — творческой Причины сущего, которая ведет его от единства к множественности.

Но и здесь еще эстетический процесс не завершился. На последнем этапе, по мере все более интенсивного погружения ценителя в свое «я», устойчивое чувство скрывалось из поля созерцания, вновь «тонуло» в подсознательном, и «я» ценителя достигало блаженства чистого самосознания (*ананда*), блаженного единения с бескачественным Брахманом, пребывавшим в самом этом «я». Если на предыдущем этапе раса выступала как предельный объект вкушения, то на этом, последнем, термине «раса» обозначался сам акт вкушения (см. [162, с. 143]).

Нетрудно заметить, что воспроизводимый ценителем процесс был не чем иным, как творческим процессом поэта и — формой йогического медитативного акта. Так, при медитации на изображении Вишну (которое служило вспомогательным средством, медиумом — его аналогом как раз и являлось сценическое действие или поэма) это изображение сначала «вбиралось» в себя, а точнее, конструировалось в сознании силой визуализации (пратиб-

¹¹ Например, страшная раса, т. е. «вертящийся перед глазами» страх как таковой, а не чей-то страх, вызванный определенными жизненными причинами.

ха). При дальнейшем сосредоточении на визуализированном образе из глубин подсознательного вызывалась череда соответствующих ему психологических «опытов», накопленных прежде, которые один за другим представляли перед мысленным взором. Удерживая эти «опыты» в поле сознания, медитирующий (как и ценитель при восприятии художественной словесности) постепенно постигал их истинную природу и схватывал целое. Происходило своего рода «всплывание» образа Вишну из недр «я» медитирующего (при «эстетической медитации» этому параллельно «вытягивание» из недр подсознательного устойчивого чувства, трансформирующегося в расу). Продолжение медитации на предельном объекте (Вишну, расе) вело к его уходу из поля сознания, как бы «растворению»¹² и замыканию «я» в безобъектном созерцании себя самого. Таким образом, эстетический акт оказывался не просто зрительным (или слуховым) восприятием эстетического объекта, но пробуждением его реплики в самом «я» ценителя и медитативным постижением пробужденного образа (см. [162, с. 153—154, 164]).

В то же время, по мнению Абхинавагупты, «эстетическая медитация» отличалась от йогической в двух отношениях. «Блаженство интеллекта» достигалось ею гораздо легче и приятнее (ср. выше, отрывок из Вишванатхи), чем тяжелой и длительной тренировкой йога, но она не вела к освобождению от цепи рождений и продолжалась лишь до тех пор, пока шла драма (читалась поэма). Блаженство ценителя только приближалось к высшему йогическому блаженству, было лишь его «проблеском» (см. [8, с. 25—26]).

Китайская поэтология, исследовавшая творческий процесс главным образом в аспекте креативной деятельности поэта и уделявшая читательскому восприятию значительно меньше внимания, чем поэтология индийская, тем не менее обнаруживает определенное сходство с последней в понимании воздействия изящной словесности. Наиболее глубоко китайские поэтологи-конфуцианцы разрабатывали концепцию прагматической действенности литературы, трансформирующей читателя как нравственную и социальную личность. Основанием для этой концепции служили, в частности, известные слова Конфуция о литературе:

¹² Ср. самоуничтожение образа в «огне» медитации [101, с. 102].

«Молодой человек, почему ты не изучаешь поэзию? Она может послужить для вдохновения, наблюдения¹³, для того, чтобы сделать тебя подходящим для общества, чтобы выразить жалобу; вблизи [она научит тебя] служить отцу, вдали — служить государю; она также научит тебя именам множества птиц, животных, растений, деревьев» (цит. по [155, с. 109]). Достаточно полный перечень социальных функций изящной словесности обнаруживается у Лю Се, писавшего:

«Цели литературы поистине ответвления Писаний: Пять Ритуалов благодаря ей получают завершение, и Шесть Предписаний осуществляются с ее помощью. Посредством ее [принципы отношений между] государем и подданными могут блистательно воссиять, а [правила, определяющие] военные и государственные дела, становятся отчетливыми и ясными» [154, с. 4]. Под «Пятью Ритуалами» подразумевались обряды, связанные с благоприятными событиями (жертвоприношениями), неблагоприятными событиями (например, погребением), приемом гостей (придворными аудиенциями), военными делами и торжествами (например, бракосочетанием); под «Шестью Предписаниями» — дела управления государством, образования, войны, а также обряды, наказания и общественные работы (см. [154, с. 162—163]). Таким образом, литература была призвана своими средствами формировать у человека искушенность во всем комплексе его обязанностей перед семьей, обществом и государством. Именно поэтому знанию литературы уделялось столь много внимания на экзаменах для чиновников, претендовавших на тот или иной пост.

Более обобщенное, хотя, как и прежде, преимущественно моралистическое, определение функций изящной словесности дали в XI в. неоконфуцианцы, в частности философ Чжоу Дуньи, считавший, что

«...литература — это то, благодаря чему движут Путь (Дао). Если колеса и оглобли [повозки] украшены, но никто повозку не использует, тогда украшения бессмысленны. Тем более в случае, когда повозка пуста. Литература и красноречие — это искусства; Путь и добродетель — это реальности. Когда кто-либо, преданный этим реальностям и искусный [в сочинительстве], запечатлевает [Путь], когда это запечатление [Пути] прекрасно, тогда [люди] любят»

¹³ Специфическое значение этого термина было объяснено выше.

его (т. е. Путь.— В. Б.), а если они его полюбят, он будет двинут вперед» (цит. по [155, с. 114]).

Как отмечает Дж. Лю, «формулировка моралистической концепции литературы, данная Чжоу, была столь влиятельна, что выражения: „Литература — это то, благодаря чему движут Дао“ или „Литература — это повозка Дао“ — стали одними из самых цитируемых у китайских критиков» ([155, с. 114]; о нравственно-этическом назначении литературы см. также [30, с. 10—11]).

Однако изящная словесность открывала перед читателем возможность восприятия Дао не только в его социально-нравственном аспекте, но и в аспекте космического Абсолюта, всеохватного закона мироздания, Логоса. Возможность эту порождал даосско-конфуцианский синтез, лежащий в основе средневековой китайской культуры.

Еще Лу Цзи, описывая экстатическое самозабвение поэта, приобщившегося к космическому Дао, усматривал источник этого экстаза не только в созерцании «тайн вселенной», но и в «питании чувства и воли Канонами и Великими», т. е. сочинениями «древних» (см. [155, с. 33]). Согласно Лю Се, понимавшему Дао в обоих аспектах, но прежде всего в космическом, сочинения «древних» представляли собой запечатление Пути в слове, поэзия же «древних» — такое же запечатление при посредстве заключенного в стихах «чувства» (т. е. интеллектуализированной эмоции). Кроме того, в главе об искушенном критике Лю Се сформулировал мысль, весьма близкую санскритской концепции воссоздания читателем творческого акта поэта:

«Первый опыт, с которого начинает писатель,— это его внутреннее чувство — то, что он затем стремится выразить в словах. Но читатель прежде всего испытывает опыт от слов, а затем проникает в чувство автора. Если он может проследить волны до их истока, не остается ничего темного или скрытого, что не раскрылось бы ему» [154, с. 262].

Отсюда оставался всего один шаг до идеи постижения космического Дао через произведение изящной словесности. И этот шаг был сделан в XI—XII вв. (в эпоху династии Сун), видимо, не без влияния чаньского буддизма. По словам Дж. Лю, в этот период (кстати сказать, примерно совпадающий по времени с учением Абхинавагупты о расе) Хуан Тинцзинь, ученик великого сунского поэта Су Ши, создал теорию «замещения древ-

ней литературой Природы как объекта интуитивного созерцания. Разумеется, идея подражания древним авторам была в Китае стара как мир; новой и специфичной... была концепция медитации на древней поэзии (разрядка наша.— В. Б.), так же как и во время духовных упражнений» [155, с. 37].

Благодаря такой медитации на поэтических текстах осуществлялось «вхождение в дух» (*жу шэнь*) — постигался «сущностный дух» вещей и достигалось «слияние» с Дао (см. [155, с. 37—38]). Постулируемая сунскими теоретиками «пресность» стихов — их особая прозрачность для Дао — вела к тому, что «поэзия оказывалась более мощным стимулом вдохновения, чем реальная природа» [105, с. 22, ср. 155, с. 38]. В сочинениях сторонников этой концепции речь обычно шла о медитации поэта, но сам поэт выступал в данном случае читателем, чье медитативное постижение изящной словесности и через нее — Дао-Пути не может не напомнить о вкушении расы, ведущем к единению с Брахманом в санскритской теории.

Примечательно и то, что в обеих традициях глубинная сущность литературы понималась как особого рода «вкус», а постижение ее — как вкушение, в обеих эта идея выражалась в одних и тех же образах. Уже упоминавшееся сравнение расы со вкусом сложного блюда восходило к автокомментарию Бхараты на его знаменитую раса-сутру (определение сущности расы):

«...Как от соединения разных приправ, трав и продуктов возникает вкус, так от сочетания разных бхав возникает раса; как из патоки и других продуктов, приправ и трав получается шесть вкусов, так и стхайибхавы в соединении с разными бхавами приобретают характер рас. Тут скажут: почему вы употребляете слово „раса“ [вкус] по отношению к данному объекту? Отвечаем: потому что он вкушается... Подобно тому как благомысленные мужи вкушают разные вкусы, когда едят рис, приготовленный с разными приправами, и при этом испытывают радость и прочее, так и благомысленные зрители вкушают стхайибхавы, воплощенные в речи, теле и естестве [актера] и приправленные разными бхавами с [соответствующими] им изображениями, и при этом испытывают радость и прочее. Оттого, как говорят, они и называются театральными вкусами» (цит. по [9, с. 169—170]).

Сходную мысль мы обнаруживаем и у Сыкун Ту:

«...Человек может рассуждать о поэзии лишь тогда, когда он различает вкусы. К югу от Янцзы и Пяти хребтов (район, считавшийся полуварварским.— В. Б.), когда доходит до приправ, придающих вкус пище, дело [оказывается] не в том, что их уксус не кислый, но он всего лишь кислый, и не в том, что их соль не соленая, но она всего лишь соленая. Причина, по которой обитатели Срединного царства (собственно Китая.— В. Б.) прекращают есть [южную пищу], как только утолят голод, состоит в том, что они знают: в блюде отсутствует нечто — чистая красота, лежащая за пределами солености и кислотности» (цит. по [155, с. 103]).

Как в индийском (особенно если учесть его позднейшие интерпретации), так и в китайском текстах целостный эстетический «вкус» произведения уподобляется единству различных гастрономических вкусов, как тут, так и там эстетический «вкус» возвышается над его составляющими — он не сумма их, но новое, порождаемое ими качество («вкус за пределами кислоты и солености», по выражению Сыкун Ту, иногда «вкус за пределами вкуса» [155, с. 103]). Сравнение эстетического качества изящной словесности (и вообще объекта интуитивного знания) именно со вкусом, а его восприятия — с вкушением, по-видимому, объясняется тем, что вкус, как и эстетическое качество, невидим, неслышим, неосязаем. Он присутствует в предмете, но лишь как нечто скрытое, «глубинное» и по своей «сокровенности» сопоставим только с запахом, который, однако, воспринимается обонянием в достаточной мере «пассивно», тогда как постижение вкуса требует усилия — активного «вкушения».

В арабо-мусульманской традиции преобладали прагматическая и этическая функции изящной словесности. Поскольку литература не имела непосредственной связи с Абсолютом — духовным средоточием мироздания, — наслаждение, которое доставляла читателю красота литературного сочинения, оказывалось в большинстве случаев лишь средством осуществления этих функций. В отличие от индийской и китайской поэтологии, здесь подобное наслаждение не возвышалось до «блаженства интеллекта», достигшего самопознания, тождественного познанию Абсолюта. Когда же наслаждение изящной

словесностью играло самостоятельную роль, последняя сводилась к гармонизации души — упорядочению психических аффектов низшего порядка, — хотя и такая гармонизация имела важное значение в формировании человеческого типа, соответствовавшего культурному идеалу. Понимание функций литературы, и в частности назначения красоты, изменилось и приблизилось к индийскому и китайскому лишь с развитием суфийской поэзии.

Важнейшей составной частью поэзии арабо-мусульманского мира была поэзия придворная, слагавшаяся, по удачному выражению З. Н. Ворожейкиной (см. [23, с. 61, 72]), как бы из двух компонентов: «службы восхваления» и «службы настроения» (исследовательница рассматривает их в персидской традиции, однако они же представлены в традициях арабской, турецкой, урду и др.). В обеих «службах» обнаруживал себя прежде всего прагматический эффект литературы. Восхваление государя и его царства в мадхе и поношение его врагов в хидже (мадхе «навыворот») в ближней перспективе служили политическим целям — укрепляли харизму власти, в дальней же перспективе восхваление вело к «увечовечению имени» правителя — преодолению силы все-разрушающего времени, закреплению памяти о славе государя в веках. Как писал Низами Арузи:

«Царю необходим хороший поэт, который бы увечовечил имя царя и закрепил память о нем в диванах и тетрадах. Ибо когда падишах подчинится тому приказу, который неизбежен, от войск, казны и сокровищ его не останется и следа, и только имя его благодаря творениям поэтов обретет вечность» [85, с. 56].

Поэзия же «службы настроения», украшавшая досуг государя, — различного рода «пиршества и малые дворцовые сборища» [29, с. 73] — с помощью характерных для нее жанров: любовного (газал), винного (хамрийят), описательного (васф) и др. — обеспечивала правителю внутренний комфорт, снимала напряжение, веселила и тем укрепляла и гармонизировала его душу.

Чистой прагматикой дело, однако, не ограничивалось. Уже в своей придворной ипостаси поэзия, давая образцы должного (в мадхе) и недолжного (в хидже), порой поддержанные прямым или косвенным увещанием, «укреплявшим разум», стремилась к достижению этического эффекта.

В классической арабской поэтологии прагматическая

и этическая функции стихотворных сочинений обычно выступали в сочетании. Так, Ибн Кутайба усматривал высокую ценность поэзии в том, что благодаря ей

«скупой подвигается к щедрости, трус — к мужеству, низкомыслящий — к возвышенности мысли».

И тут же добавлял, что поэзия

«сообщает сведения о древних временах, надежные родословия, мудрые наставления и указания для путешествия по пустыне» (цит. по [172, с. 6])¹⁴.

Нравственное воздействие поэзии особо подчеркивал Ибн Табатаба, который, подробно перечислив дурные и благие душевные качества древних арабов, отмечал, что они описывали эти качества в мадхе и хидже, подвигая таким образом слушателей следовать одним и избегать других (см. [172, с. 6]). Немало внимания уделял этой стороне воздействия поэзии и Ибн Рашик, передававший среди прочего такой рассказ Зубайра ибн Баккара (ум. 870 г.):

«Я слышал, как Амри говорил: „Учите ваших детей поэзии, ибо она развязывает узел языка, делает храбрым сердце труса, щедрой — руку скупого и улучшает характер“» [46, т. 1, с. 28].

Высказывания такого рода в арабской традиции многочисленны.

Сказанное об этическом эффекте поэзии еще в большей степени относится к прозаической и прозо-поэтической области арабской изящной словесности — литературе адаба, которая брала «всего понемногу, чтобы просвещать, не утомляя, и наставлять, развлекая» [90, с. 64]. В итоге литература адаба, и прежде всего входившие в ее состав антологии, включавшие особого рода назидательные истории (о них см. Очерк III), изречения мудрецов, поэтические фрагменты, воспитывала у читателя совокупность моральных, общественных и умственных качеств, необходимых человеку рафинированной культуры для того, чтобы его разум (собственно человеческое в человеке, согласно арабо-мусульманской традиции) получил возможность свободно и непринужденно проявлять себя в любых ситуациях. Иными словами, благодаря адабным сочинениям вырабатывалась правильная и потому прекрасная «форма разума» [61, т. VI, с. 45].

Классическая поэтология, хорошо знавшая, что поэзия воздействует на читателя благодаря своей красоте,

¹⁴ Ср. комбинацию этических и «информационных» достоинств поэзии в ее характеристике, данной Конфуцием.

обычно лишь указывала, на этический эффект последней. Раскрывала же механизм его действия поэтология философская. Этот механизм — воздействие красоты на силу воображения — в общих чертах был описан выше (с. 95). Детализировать его «работу» по отношению к этической функции поэзии позволяют, в частности, труды Фараби, писавшего:

«Все поэтические произведения сочинены только для того, чтобы нечто отлично представить в воображении. Их шесть видов, из которых три похвальные, а три заслуживают порицания. Посредством одного из трех похвальных видов стремятся к улучшению разумной силы и направлению ее действий и мысли к счастью, к представлению в воображении божественных и благих вещей, к отличному представлению в нем добродетелей, к выявлению их и выявлению безобразности и низости злых поступков и порядков. Посредством второго вида стремятся к улучшению и ослаблению аффектов души, возводимых к силе (т. е. аффектов „силы гнева“, см. выше. — В. Б.). Их изменяют до тех пор, пока они не станут умеренными и не перестанут быть чрезмерными. Такими аффектами являются, например, гнев, гордость, жестокость, наглость, честолюбие, властолюбие, жадность и т. п. Те, кто обладает этими качествами, направляются [данным видом поэзии] к тому, чтобы использовать их в благих, а не в дурных делах. Посредством третьего вида стремятся к улучшению и умерению аффектов души, возводимых к слабости и мягкости (т. е. аффектов „силы страсти“. — В. Б.), каковы страсти, низменные удовольствия, криводушные, слабохарактерность, жалость, страх, тревога, печаль, стыд, изнеженность, податливость и т. п., с тем чтобы они были сломлены, перестали быть чрезмерными и стали умеренными и чтобы их использовали в благих, а не в дурных делах. Три заслуживающих порицания [вида поэзии] составляют противоположность похвальным [видам]: что последние исправляют, то первые разрушают, приводят от умеренного состояния к чрезмерному» [11, с. 216—217].

По сути дела, о воздействии на те же силы души (но не столь явно на греческий — аристотелианский — манер, более по-арабски, с указанием конкретных поэтических жанров) писал андалусский лигегатор Ибн

Хазм, предостерегавший от использования при воспитании детей четырех видов поэзии.

«И если при воспитании человека используются стихи, то это должны быть только те, в которых содержатся польза и мудрость, ибо такие стихи лучше всего помогают пробудить начало добра в человеке. Нам следует поэтому избегать стихов, относящихся к четырем видам. Первый вид — это любовные стихи, которые внушают страсть, зовут к неповиновению, побуждают к молодечеству, распушенности и любви к наслаждениям. В конце концов они могут привести к гибели, небрежению в делах веры, расточительности, продажности, утрате чести и невыполнению обязанностей... Второй вид — стихи поэтов-бродяг и описания сражений... они будоражат душу, распаляют страсти, ведут к гибели за неправоное дело... облегчают совершение преступления, вызывают смуты, тиранию, кровопролития. Третий вид — стихи о странствиях, описания степей и пустынь. Эти стихи пробуждают желание к перемещениям, от чего он никогда не сможет избавиться. Четвертый вид — сатира (т. е. хиджа.— В. Б.) — самый вредоносный. Человек, который воспитан на сатирах, легко привыкает к своему положению и мирится с ним, даже если ему придется стать простым скотником или бродячим музыкантом-скоморохом, зарабатывать себе на пропитание наглостью, глупостью и подлостью. Точно так же он привыкает очернять честных людей, говорить о постыдных вещах, нарушать должное почтение к отцу и матери... Кроме названных существует еще два вида стихов, которые нельзя ни полностью запретить, ни особенно поощрять, — мы создаем их поневоле. Это восхваления и оплакивания (мадх и риса.— В. Б.). Они дозволены, потому что, говоря о благе смерти, о достоинствах восхваляемого, восхваляющий сам начинает стремиться к приобретению подобных достоинств. Недостаток этих стихов в том, что восхваления в большинстве случаев лживы, а во лжи нет ничего хорошего» (цит. по [115, с. 103—104]).

Первый вид вредоносной поэзии у Ибн Хазма примерно соответствует ее третьему порицаемому виду у ал-Фараби (воздействие на аффекты, возводимые к слабости — «силе страсти»; ср. «распушенность, любовь к наслаждениям» у Фараби и «низменные удовольствия, из-

неженность» у Ибн Хазма). Второй — соответствует второму порицаемому виду у Фараби (воздействие на аффекты, возводимые к силе — «силе гнева»; ср.: «смута, тирания, кровопролитие» и «гнев, жестокость, властолюбие»). С какой из сил души связан третий вид у Ибн Хазма, не вполне ясно, однако четвертый, «самый вредоносный», приучающий смиряться с любым злосчастьем, отказываться от всех добродетелей, скорее всего соотносится с первым порицаемым у Фараби видом (воздействие на разумную силу).

Признание этического эффекта изящной словесности в филологической и философской поэтологии арабов открывало возможность синтеза идей этих двух направлений, тем более что данные представления были не столь уж тесно связаны с особенно важной для филологической традиции сферой порождения поэтических текстов. Одним из примечательных образцов такого синтеза было учение о моральной пользе поэзии теоретика XIII в. Хазима ал-Картаджанни, считавшего, что поэзия поддерживает в сознании людей этические идеалы,

«вознаграждая — как восхваление — хорошие поступки, бичуя — как поношение — дурные дела, стимулируя — как притязание — полезные дела и указывая — как наставление — правильный путь к добру» [172, с. 127].

Анализ этого учения показал, что в нем переплелись концепция поэтических жанров-целей (аград) классической поэтологии, преимущественно в той форме, которую она приняла у Ибн Рашика, и разработанная в «Риторике» Аристотеля теория совещательного, судебного и эпидейктического родов речей (см. [15, с. 25]), воспринятая Хазимом в трактовке Ибн Сины. Согласно Ибн Сине же, эти роды выступали соответственно как совет/предостережение, защита/обвинение, восхваление/порицание (ср. у Хазима: наставление, притязание, восхваление, поношение) и якобы были характерны как для риторического, так и для поэтического искусства греков (подробнее см. [172, с. 25—32]).

Несмотря на двусмысленное положение мадха и недвусмысленную негативность хиджа в рассуждении Ибн Хазма, именно этим жанрам и их «ответвлениям» классическая поэология приписывала наибольшую силу этического воздействия (см. [172, с. 8—12]). Они имели отчетливую социальную функцию, являлись официальной поэзией, в отличие от более «приватных» стихов

«службы настроения», бытовавших, естественно, не только при дворе, но и за его пределами, в интеллигентной среде. Разграничивая эти категории поэзии, Ибн Рашик писал:

«Говорят, что для каждой ситуации существует подобающая ей речь, и такова поэзия, которую поэт сочиняет сам для себя, по собственному желанию... Шутка (*мазх*), любовные стихи (*газал*), переписка (*мукатаба*), фривольности (*муджун*), винные стихи (*хамрийят*) и подобное — это нечто иное, чем стихи поэта в форме торжественных *касыд*, которые он предлагает обществу. В первых ему позволено свободное течение речи, на него не оказывается никакого воздействия извне. Напротив, во вторых ему дозволено лишь то, что основательно обработано, на что часто падал проверяющий взгляд, что хорошо, в чем нет ничего недостойного, ничего ошибочного и ничего лишнего» [46, т. 1, с. 199].

Стихи «приватного» рода, в особенности любовная лирика, как уже отмечалось, были призваны не столько воспитывать у человека определенные идеалы, сколько гармонизировать душу. Считалось, что благодаря им обретаются изящество, «нежность души» (хотя нередко, как мы видели, это отрицалось, ср. также [159, с. 168]). Именно в таких стихах эстетическое начало, проявлявшее себя в наиболее чистом виде, выступало своего рода психотерапевтическим средством, и не случайно Хазим ал-Картаджанни рассматривал поэзию, предназначенную лишь доставлять удовольствие (т. е. именно такие «приватные» стихи), как «подготовительные упражнения», необходимые для постижения затем поэзии истинной (этической) [172, с. 127].

Прямые указания на психотерапевтическое воздействие «приватной» изящной словесности также встречаются в арабских и персидских поэтологических сочинениях. Мы уже видели это на примере определения *насиба* у Ибн Рашика (см. выше, с. 113). У персидских теоретиков Шамс-и Кайса, Кабула Мухаммада (в «Семи климатах», XV в.) *газель*, предметом описания которой названы любовь и красота, рассматривается как средство «успокаивать сердце и доставлять приятное настроение». В этом качестве она противопоставляется другим видам поэзии, «содержащим назидания и советы» (т. е. рассчитанным на этический эффект). Успокаивающая функция *газели*, подчеркнутая в обоих сочине-

ниях, предопределяет особенности ее поэтики, сформулированные в них (см. [17, с. 100—101]). И все же за объяснением психотерапевтического воздействия прекрасного в изящной словесности приходится обращаться вновь к философской традиции.

Согласно этой традиции, душа воспринимает красоту и гармонию поэзии и поддается ее влиянию по закону резонанса двух подобных сущностей — ведь и сама она прекрасна и гармонична (см. [145, т. II, с. 397—398]). Как отмечал Ибн Халдун:

«Первоначально арабы имели только поэзию. Они составляли своего рода речь из равных частей, обладавших гармоничной пропорциональностью в отношении числа огласованных и неогласованных согласных. В рамках этих частей они разделяли речь таким образом, чтобы каждая из них имела собственный смысл и не должна была бы опираться на другую. Такой отрезок речи они называли стихом. Он был подобающим для природы [души] прежде всего благодаря разделению на части, затем благодаря гармоничному расположению этих частей в начале и в конце и, наконец, благодаря тому, что им передавалось подразумеваемое значение (ма'на) и в нем использовались выражения, соответствующие этому значению» [145, т. II, с. 399—402].

Иными словами, целостная гармония произведения и души складывалась как бы из двух гармонических сущностей: «музыкальной» по своему типу гармонии элементов лафза-выражения (разделение на части, гармоническое расположение частей) и гармонии лафза с соответствующим значением (мотивом, идеей-образом) — ма'на.

Основные методы «поэтической психотерапии» были теми же, что и у прочих видов психотерапевтического воздействия, использовавшихся при лечении меланхолии [47, кн. III, т. 1, с. 126—127], «однодневных лихорадок», возникающих в результате различных душевных аффектов¹⁵, и особенно болезни, именовавшейся в традиционных лечебниках «страстная любовь». Специфика же «поэтической психотерапии» состояла в особой чуткости души к воздействию на нее разом обеих гармонических

¹⁵ Важным элементом врачевания «однодневных лихорадок» являлось «успокоение больных увеселяющими рассказами, приятной музыкой, играми и диковинными зрелищами» [47, кн. IV, с. 20—22].

сущностей, несомых поэзией — высшей формой упорядоченной речи.

В «Каноне медицинской науки» Ибн Сина предлагал три приема исцеления «страстной любви». Это, во-первых, влияние на разум при помощи советов, увещаний и т. п.; во-вторых, влияние на угнетающий душу «чрезмерный аффект» посредством возбуждения в душе аффекта противоположного, по большей части «гнева», уравнивающего «страсть» влюбленного; в-третьих, сохранение самого аффекта (любви) неизменным, но перенос его на другой объект и затем угашение, т. е. своего рода сублимация [47, кн. III, т. I, с. 139—140]. Данные методы психотерапии не являлись достоянием одной лишь научной литературы, применение их описывалось во множестве литературных произведений арабо-мусульманского мира, как авторских (поэмы Низами [85а, с. 401—402], Навои [82, т. 6, с. 64—87] и др.), так и анонимных («Тысяча и одна ночь» [56, т. 4, с. 74, 170—171, 189], образцы персидской низовой прозы [91, с. 86], дастаны урду [13, с. 21]). Разумеется, далеко не во всех случаях мы можем быть уверены в знакомстве авторов с тонкостями изложенной психотерапевтической теории, однако несомненно, что ее практические следствия — «методы лечения» — были восприняты как в высокой, так и в массовой сфере арабо-мусульманской культуры.

Изыскной словесности были знакомы все три приема, предлагавшиеся Ибн Синой (см. подробнее [22, с. 234—235]). Ограничимся здесь лишь примерами использования последнего приема — «сублимации», где объектом, который «перетягивал» аффект к себе, отвлекая от любви, подавленности и т. д., выступал эстетически значимый текст. В сочинении индо-персидского прозаика Инаятуллага Канбу (XVII в.) «Бахар-и даниш» («Весна познания») попугай, стремясь утешить охваченного любовной страстью царевича Джахандара, указывал ему на множество влюбленных, вынесших горшие муки. Царевич просил рассказать о них.

«Тогда попугай начал рассказывать Джахандару увлекательные и занимательные любовные истории, которые приятно слушать и которые дают пищу тем, у кого есть вкус (ср. выше о „лафзической“ и „ма‘анической“ гармонии у Ибн Халдуна. — В. Б.), полагая, что этими рассказами он развлечет его... Каждую ночь он рассказывал приятный дастан или чудесную

сказку, которые были для раненых помыслов шахзаде как бы целительным бальзамом, а для его безумного сердца — заклинанием» [54, с. 152].

В дастане тюркского поэта XVI в. Маджлиси «Сейфульмулюк» встречается сходный мотив:

Султан Махмуд (Газневид.— В. Б.)

почувствовал себя больным,

Несколько дней удивительно мрачным был.

Лик солнца [для него] темным стал.

Он повелел призвать к себе двух везирей,

Обладателей утонченного ума.

Сказал султан: «Я в великом смятении,

Будто от страсти пребываю в печали,

От этой страсти становлюсь безумным.

Найдите мне какую-нибудь повесть,

Подобной которой не было ни в какие времена,

Чтобы я, читая, обрел покой».

После ряда злоключений везири нашли повесть о Сейфульмулюке и принесли ее султану:

Было рассказано предание о страсти и любви,

Ему (Махмуду.— В. Б.) понравилась прелестная повесть,

И, услышав ее, султан стал веселым [77, с. 180—181].

Переходя к суфийским представлениям о предназначении и характере воздействия литературы, следует отметить, что эти представления становятся понятными уже из приведенных выше поэтологических концепций Низами и Шабистари. Поэт-суфий как «человек ма'ани» благодаря медитации восходил через духовные миры к Абсолюту-Богу и запечатлевал свой опыт в последовательности символов. Читатель/слушатель-суфий тоже как «человек ма'ани» медитативным усилием преодолевал внешнюю образную «поверхность» символов и, входя через нее, как через врата, в эти миры, повторял путь поэта. Постулировав возможность прямой связи с Абсолютом и разработав для ее осуществления технику медитации на поэтических символах — иначе говоря, надстроив над этическим и эстетико-психотерапевтическим уровнями классической поэтологии уровень «поэтического богопознания», — суфийская поэтология не отменила прежние концепции воздействия изящной словесности, но переориентировала и дополнила их.

Центром, вокруг которого сложилась суфийская поэзия, было «слушание» — *сама'* — ритуальные суфийские собрания, участники которых с помощью музыки и чтения поэтических сочинений (на раннем этапе — обычной

любовой лирики, впоследствии — специально созданных для этих целей стихов, см. [20, с. 43—50, 56—60]) достигали экстатического самозабвения и переживали халь. Описания сама' (см., например, [2, с. 97—130]) позволяют увидеть в процессе влияния поэзии на слушателей действие тех же двух гармонических сущностей, которые описывались в философской поэтологии. Красота гармонии лафза, сочетаясь с музыкой, способствовала достижению экстаза. Красота же гармонического соответствия лафза и ма'на, привлекая душу, наполняла ее этим ма'на, полностью сосредоточивала на нем. Поскольку же ма'на был не чем иным, как символом, воздействие его шло дальше простого упорядочения психики. Благодаря медитации на символе, начинавшейся с сосредоточения души на ма'на, раскрывались более тонкие, чем душа, органы духовного восприятия (*латифа*), носившие технические названия: *сердце-калб*, *тайна-сирр* и др. В итоге воздействие ма'на вело к постижению ноуменальной реальности и обретению мистических состояний вплоть до высших (см. [124, с. 97, 112—113]).

Помимо лирики (любовой, винной, описательной, т. е. поэзии, по «материалу» символов связанной преимущественно с «приватной» сферой изящной словесности) важным инструментом воздействия суфийской литературы служили жанры дидактико-аллегорической (иногда чисто дидактической или чисто аллегорической) поэмы и повести. Произведения этих жанров не только в дискурсивной форме наставляли в суфийской доктрине и давали образцы правильного и неправильного в поведении адепта на том или ином этапе Пути, влияя на разум и душу, но и содержали связанную сюжетом последовательность символов, соответствующих определенным разделам доктрины и рассчитанных на медитативные упражнения на каждом из этих этапов (подробнее см. Очерк III).

Примечательно, что мистическая интуиция — двигатель медитативного восхождения — обозначалась в суфийских трактатах термином «заук» — «вкус», тем самым, который в арабо-мусульманской поэтологии относился к эстетическому восприятию литературы. В поэтологии заук обычно означал интуитивную способность различать правильную метричность стиха и наслаждаться ею (см. [123, т. I, с. 14]). Вахид Табризи, например, писал:

«И соотношения их (огласованных и неогласован-

ных букв-харфов, образующих метр.— В. Б.) в числе и количестве [обладают] той особенностью, что душа находит в постижении их наслаждение, которое называют „заук“ (вкус)» [27, с. 37].

Ибн Халдун же придавал термину «заук» более широкое значение, трактуя его как искушенность в красоте выражения в целом:

«Следует знать, что слово „вкус“ (заук) широко употребляется теми, кто занимается различными областями байяна („науки о правильном выражении“, см. выше.— В. Б.). Оно означает, что язык обладает привычкой к красноречию» [145, т. III, с. 340].

Сравнение арабо-мусульманского понимания категории «вкус» с индийским и китайским показывает, что в арабо-мусульманской традиции данная категория относилась, скорее, не к объекту, а к процессу творчества и постижения, представляющему как «вкушение» (ср. расу в таком смысле). При этом во всех трех традициях вкус выступал как вид интуиции, связывался с восприятием изящной словесности и играл важную роль в литературной теории.

ЕЩЕ РАЗ О ВКЛЮЧЕНИИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ В СРЕДНЕВЕКОВУЮ СИСТЕМУ ТЕКСТОВ

Итак, мы проследили в самых общих чертах все этапы движения литературного «импульса». Первый из них, знаменующий начало создания текста,— это движение «вверх» по «лучу» интуиции (или природного дара) к единению с Абсолютом в обеих его формах. Это единение достигается благодаря поэтической медитации (или меморизации), ведущей к снятию противопоставления субъекта и объекта и рождению в сознании литератора идеального образа его сочинения, воспринятого от Абсолюта, что и позволяет назвать данный этап рецептивной фазой творческого процесса.

Второй этап создания текста — движение «вниз» по «лучу» интеллектуализированной эмоции, *симметричному* «лучу» интуиции. Это движение через ряд промежуточных ступеней (создание в рамках определенных универсальных категорий—того или иного жанра и стиля—индивидуальных ментальной и вербальной структур произведения) приводит к явлению на свет материальной (и потому, разумеется, не вполне

адекватной) реплики идеального образа — собственно сочинения изящной словесности. На первом этапе преобладает активность Абсолюта (именно преобладает, ибо медитативное усилие автора есть род напряженной деятельности по прекращению всякой деятельности, обретению ничем не замутненной восприимчивости), на втором — преобладает активность литератора, почему она и может быть названа агентивной фазой творческого процесса.

Канонически правильное осуществление обеих фаз позволяет энергии Абсолюта пронизать созданное литературное произведение¹⁶, достичь читателя/слушателя и определенным образом воздействовать на него. В восприятии литературного текста могут быть выделены те же две фазы, *зеркальные* по отношению к творческому акту поэта: агентивная — восхождение читателя к сочинению и в пределе отождествление с ним, когда преобладает усилие воспринимающего; и рецептивная, когда преобладает воздействие текста, несущего энергию Абсолюта.

«Двойственности» интеллектуализированной эмоции, охватывающей психологическую структуру человека во всей ее полноте, соответствует «двойственность» прагматическо-эстетического воздействия на него изящной словесности¹⁷. Прагматический (включая этический) эффект изящной словесности, формируя у читателя правильную поведенческую модель, обеспечивает его включение в *систему культуры*. Эстетический эффект, повсеместно выступающий на низшем психологическом уровне как орудие или подготовительное средство прагматического воздействия, порой выполняет лишь эту функцию; порой же в тех традициях, где разработано учение о медитации на литературном тексте и тем самым постижении через текст Абсолюта — духовного центра мироздания, эстетический эффект, действуя на высшем психологическом уровне, позволяет читателю непосредственно пережить сопричастность *ноуменальному единству космоса*. В этом и состоит последняя цель

¹⁶ Рассматриваемая под таким углом зрения поэтика благодаря ряду порождаемых ею соответствий выступает «каналом», по которому эта энергия пронизывает сочинение.

¹⁷ В обоих случаях «двойственность» — только условное, удобное для анализа понятие; в действительности речь идет не о соединении двух сущностей, а о едином «потоке», единстве, представляющем то в одном, то в другом аспекте.

изящной словесности как религиозно-мистического пути особого рода.

Такими видятся контуры творческого процесса — создания и восприятия произведений изящной словесности — при обращении, пусть и фрагментарном, к сочинениям, запечатлевшим литературное самосознание трех средневековых зонообразующих культур: китайской, индийской и арабо-мусульманской. Исследование этого процесса, как мы стремились показать, с одной стороны, дает возможность проследить связь литературы с центральными областями культуры, т. е. «радиус» в концентрической текстовой системе, где изящной словесности отводился самый внешний из кругов.

С другой стороны, выделение этапов творческого процесса и их составляющих позволяет в первом приближении определить ряд категорий метаязыка типологического сравнения средневековых восточных литератур, исходя из представлений об изящной словесности самих ее создателей. К числу этих категорий относятся: рецептивная и агентивная фазы творческого процесса, духовная интуиция, поэтическая медитация (в другом случае — меморизация), идеальный образ произведения (воспринятое вдохновение), энергетизм литературы, интеллектуализированная эмоция, жанровая структура, языковой стиль, ментальная и вербальная структуры произведения (украшенная и неукрашенная), прагматически-эстетическое воздействие литературы и некоторые другие. Выделение этих категорий претендует, разумеется, не на открытие чего-то нового, но лишь на упорядочение их в системе предлагаемого метаязыка.

Наконец, проделанное сравнение дает основания высказать некоторые дополнительные соображения о принципах включения изящной словесности в систему текстов средневековой культуры, быть может бесполезные для дальнейшего исследования типологии восточных литератур. Как показывает едва ли не весь материал данного очерка, концепция творческого процесса и понимание отдельных его компонентов в той или иной зонообразующей литературе теснейшим образом связаны с учением об Абсолюте, к которому в конечном счете возводится изящная словесность. В зависимости от характера этого учения китайская, индийская и мусульманская суфийская литературные теории могут быть противопоставлены арабской классической поэтологии. В первом случае, как не раз отмечалось, изящная сло-

весность возводится к Абсолюту — духовному центру мироздания, во втором — к абсолюту — литературной традиции.

В Очерке I уже упоминалась присущая средневековым культурам концепция изоморфизма мироздания (включая его духовные уровни) и человека — идея макро- и микрокосмического соответствия. Думается, что и средневековая культура (во всяком случае, ее достаточно полная проекция — система текстов) представляла в своем самосознании как изоморфная структуре космоса, с одной стороны, и человека — с другой. Здесь не место специально аргументировать это предположение, подробнее рассмотренное в Очерке III на материале одной из средневековых традиций. Отметим лишь, что оно позволяет в самой общей и упрощенной форме представить систему текстов в виде трех концентрических кругов:

первый круг — совокупность религиозно-канонических и околоканонических текстов или сочинений, аналогичных им по типу и авторитетности;

второй круг — ученые, в том числе философские, трактаты;

третий круг — изящная словесность.

Эти круги соотносятся с тремя уровнями психологической структуры человека:

первый уровень — интуиция («духовное сердце» и т. п.) — духовное восприятие;

второй уровень — разум — рациональное восприятие;

третий уровень — душа — чувственное восприятие.

В китайской, индийской, суфийской традициях мы имеем дело с центрированными непрерывными системами текстов, где возможно герменевтическое движение от изящной словесности до религиозного канона. Соответственно изящная словесность в этих системах способна активизировать все три психологических уровня. В классической арабской традиции система текстов также центрирована, но прерывна — здесь возможно лишь движение от круга изящной словесности до круга ученых трактатов, а значит, и активизация литературным произведением только разума и души.

В этой традиции сфера разума и разумно-постижимого, описанная во множестве ученых и адабных сочинений, почти безгранична. Сошлемся для примера только на один из афоризмов о ней, приписываемый в лите-

ратуре адаба персидскому мудрецу Бузурджмихру. На вопрос: «Где предел разума?» — этот легендарный мудрец якобы ответил: «Как можно указать предел того, в чем никто не достиг предела?» [104, с. 330]. Вместе с тем то, что познается духовной интуицией (откровение), недоступно для разума, хотя восприятие интеллектуализированной эмоции — синтеза образа и идеи или, точнее, образа, в котором светится воплощенная в нем идея, — несколько сродни интуитивному постижению, почему и средство такого восприятия — меморизация — напоминает медитацию, а проникновение в глубь интеллектуализированной эмоции — бесконечное движение к «первообразу», «первоидею». Говорить здесь, однако, можно лишь о подобии, а не о тождестве, лишь о каноническом по типу познании посредством единения с его объектом, а не о постижении высших сфер Бытия духовной интуицией, обретающей знания, аналогичные тем, что фиксируются в текстах религиозного канона.

Причины формирования прерывного и непрерывного типов текстовых систем средневековья, по-видимому, находят объяснение в истории их сложения.

В Китае и в Индии развитие текстовых систем осуществлялось как последовательный, плавный, на протяжении длительного времени (до проникновения буддизма в Китай, ислама — в Индию) имманентный, чуждый внешним воздействиям процесс. Древняя поэзия, запечатленная в «Ши цзине» и самхитах Вед и еще не осознававшая себя как особый вид искусства, была включена здесь в состав канонов — соответственно конфуцианского («Ши цзин» благодаря специфическому толкованию) и ведийского, общие очертания которых наметились примерно в VII—V вв. до н. э. Тем самым «протолитература» в обоих регионах не образовала особой совокупности сочинений, противопоставленных канону, а, напротив, могла быть и была интерпретирована как парадигма для будущей изящной словесности, освященная в одном случае особо авторитетной, в другом — непосредственно сакральной санкцией.

Сложение канона привело как в Китае, так и в Индии к зарождению умозрения философского типа, в рамках которого произошло отделение мысли от языковой материи, началась выработка абстрактных категорий, и на их основе возникла концепция ступенчатой манифестации Абсолюта — Дао, Брахмана (учения Лао-цзы, Конфуция; учения упанишад). Одновременно либо вслед

за тем была создана филология, необходимая для правильного понимания и передачи канонов (словарь «Эр-я» — возможно, существовавший еще во время Конфуция, но сохранившийся в версии III—I вв. до н. э., первый толковый и этимологический словарь «Шо вэнь» — 100 г. н. э., грамматика Панини — V—IV вв. до н. э.).

На следующем этапе становления текстовых систем, охватывающем период примерно с IV в. до н. э. по I—II вв. н. э. — канун оформления религий нового типа и формирования зональных литературных общностей — в Китае и в Индии появляются, с одной стороны, значительное число сочинений различных философских школ и разнообразная ученая литература, с другой — что для нас особенно важно — возникает и начинает активно развиваться уже за пределами канона и вне прямой связи с ним высокоспециализированная, утонченная и весьма усложненная по форме изящная словесность (творчество Цюй Юаня — IV—III вв. до н. э., ханьские фу — III в. до н. э. — II в. н. э., становление и начальный период кавьи — IV в. до н. э. — II в. н. э.).

Наконец — и речь тут уже не об эволюции системы текстов в целом, а лишь о литературной ее области, — в период между рубежом двух эр и VI—VII вв. в обоих регионах сложилось самосознание изящной словесности. В тот период оно оформилось преимущественно как учение о создании литературного текста писателем (этот аспект остался преобладающим в китайской поэтологии), но в X—XI вв. было дополнено разработанной концепцией восприятия произведения читателем — медитации на литературном тексте. В итоге, не утрачивая эстетического самосознания, изящная словесность вновь обрела (быть может, осторожнее сказать — существенно укрепила) теснейшую связь с канонической областью текстовой системы, стала инструментом духовного религиозно-мистического пути (ср. [130, с. 56—57], о сходном расширении сферы сакрального см. также [100, с. 67—70]). Благодаря такому ходу развития текстовые системы Индии и Китая примерно в один и тот же хронологический период смогли сложиться в непрерывные единства.

Иначе формировалась средневековая система текстов в арабо-мусульманской зоне. Прежде всего здесь не было ни той плавности и длительности имманентного развития культуры, которые позволили традициям Китая и Индии включить древнюю «протолитературу» в

состав канона, ни растянутого во времени перехода от архаической религии к религии нового типа, которая так или иначе породила всю средневековую систему текстов. Относящаяся к типологически древней устной словесности¹⁸ джахилийская поэзия арабов пришла в непосредственное соприкосновение с как бы разом возникшими Кораном и сунной — канонам ислама, представлявшего собой ярко выраженную религию нового типа, причем утверждавшего абсолютную надмирность Бога. Решительный разрыв ислама с арабским язычеством (как и отрицание Мухаммадом языческой словесности прошлого) не оставлял возможности ввести джахилийскую поэзию в канон, хотя для культуры непрерывного типа переориентация этой поэзии — носительницы древней этической нормы (муруввы) — едва ли представляла бы большие трудности, чем, скажем, конфуцианское перетолкование песен «Ши цзина». Вместе с тем ценность и авторитетность древней поэзии арабов не позволила попросту отвергнуть ее. Письменно зафиксированная, она образовала особую совокупность сочинений, находившихся в сложных отношениях с каноном, по существу противостоявших ему. Канон и поэзия конструировались как две традиции — обе были абсолютизированы, обе — хотя и в различной степени — открывали путь к их бесконечному познанию через отождествление с ними и движение к недоступной «первоидее», вокруг обеих сложилась комментаторская литература. Но обе неизменно оставались весьма различными уже потому, что первая традиция была ориентирована на божественное, надчеловеческое начало и потому всеобъемлюща, вторая же, несмотря на возможность бесконечного (или, скорее, «квазибесконечного») углубления в нее, была ориентирована на человеческое начало и потому ограничена.

Как древняя, так и выросшая на ее основе средневековая поэзия в стиле бади¹ (подобно китайской и индийской, усложненная, рафинированная и украшенная), как уже отмечалось, смогли найти себе место в текстовой системе арабо-мусульманской культуры. Однако доступа в круг канонических текстов древняя поэзия здесь не

¹⁸ О такой древности свидетельствуют присущая ей мифологическая нерасчлененность «вещи» и «имени» [55, с. 38—39], специфическая формульность [65; 81], чуждая теоретической мотивации оценка произведений и таланта их авторов в самых первых поэтологических сочинениях [61, с. 281].

получила: в несуннитской арабо-мусульманской традиции так и не возникла освященная сакральным авторитетом парадигма для поэзии, хотя учение о «неподражаемости» Корана открывало путь для ее возникновения. Поэтому ни древняя, ни классическая поэзия не могли быть осмыслены как средства религиозного пути.

Другой особенностью арабо-мусульманской культуры, придавшей ей наряду с чертами зонообразующей традиции черты традиции интегрируемой и сказавшейся на ее изящной словесности, было то, что при всей самобытности, при всей силе начального мусульманского «импульса» эта культура отнюдь не развивалась лишь «из себя», без внешних воздействий. Сам этот «импульс» нес множество элементов христианства и иудаизма — ядер, вокруг которых сложились собственные системы текстов. Не менее важно и то, что в ходе завоеваний и создания халифата арабы вошли в тесный контакт со средневековыми восточнохристианскими культурами, глубоко усвоившими и претворившими в свете христианства наследие эллинистической философии, логики, риторики. Типологически сходной была и культурная ситуация в иранском регионе, также знакомом с позднеантичной традицией.

Таким образом, древняя по типу арабская поэзия внезапно оказавшись в кругу средневековых литератур, стала стремительно преобразовываться непосредственно в нем. Началась выработка культурного и литературного самосознания, без которого средневековая традиция, опирающаяся на религию нового типа, попросту немыслима и которое не успело сформироваться в ходе имманентного развития. К тому же потребности религиозного канона (сложившегося почти единовременно в результате введения новых текстов, а не герменевтической работы над старыми), ждущего точной фиксации, правильного понимания и воспроизведения, стимулировали пока что зарождение не столько умозрения философского типа, сколько филологии. И действительно, филологические дисциплины во главе с наукой о языке начали появляться у арабов (или, точнее, выделяться из состава их синкретической учености) примерно с рубежа VII—VIII вв. (см. [110, с. 61]), еще до того, как эллинистическая философия и логика приобрели важную роль в развитии теологии-калама (примерно IX в.) и образовали в IX—X вв. особую отрасль в составе наук (древних или чужеземных).

Хотя лингвистике, а также связанной с ней классической поэтологии, заговорившим «раньше времени», и удалось справиться со своими задачами, изъясняться им пришлось на весьма архаическом «языке». Метод этих наук, как показывают, в частности, характерные для него типы определения понятий (см. [109]), был ориентирован, скорее, на операции с конкретными «вещами», чем на абстрагирование, отделение «вещи» от ее идеальной сущности, вида от рода, иерархическое возведение одних сущностей к другим, более универсальным,— а такие процедуры и создают мыслительные предпосылки оформления непрерывных текстовых систем. Вместе с тем, сложившись как «свой»— арабский, мусульманский, этот метод стойко сопротивлялся вторжению «чужой» греческой логики, что также способствовало сохранению прерывности арабской системы текстов.

И все же эллинизированное окружение дало арабской культуре не только один из важных стимулов осмысления самой себя. Если говорить о литературном самосознании, то, лишь незначительно затронув «ядро» классической поэтологии — принципы порождения поэтических текстов, понятые на основе собственного метода,— поэтология философская серьезно повлияла на «периферию» классической теории: ту область, в которой последняя соприкасалась с общей картиной мира. Философская поэтология наметила пути включения поэзии в непрерывную иерархию Бытия, нашла для нее место в этой иерархии, предложила более глубокое, чем прежде, истолкование функций поэзии и психологии ее воздействия на воспринимающего. Завершился же процесс взаимодействия двух традиций в суфийской концепции изящной словесности, являющейся, как и сам суфизм, высшей формой исламско-эллинистического синтеза, в котором чужеродность античных элементов была преодолена. «Надстроив» над арабской классической поэтологией учение о восхождении изящной словесности к божественному Абсолюту, создав концепции поэтического образа как символа и медитации на этом символе как средстве такого восхождения, суфизм открыл перед позднемусульманскими культурами, пронизанными им, перспективу создания непрерывных текстовых систем, подобных китайской и индийской (подробнее см. Очерк III).

Примечательно, что если в культурах Китая и Индии период от зарождения рафинированной изящной словес-

ности (примерно III в. до н. э.—I в. н. э.) до оформления ее развитого самосознания в аспекте создания текста (примерно V—VII вв.) занял около восьмисот лет, то в арабо-мусульманской культуре тот же период охватил лишь два-три столетия. Формирование же литературного самосознания в аспекте восприятия текста произошло во всех трех культурах почти одновременно. Столь интенсивным было воздействие религии нового типа и эллинизированного окружения на арабо-мусульманскую культуру.

О черк III

К ПОСТРОЕНИЮ МОДЕЛИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СИСТЕМЫ (на материале малайской классической литературы)

В двух предшествующих очерках основное внимание было уделено системе письменной словесности, месту в ней литературы и концепции творческого процесса в самосознании зонообразующих культур. При этом исследование представлений о порождаемом Абсолютом «энергетизме» литературы и о правильном литературном выражении — средстве его передачи — вплотную подвело нас к проблеме построения идеальной модели средневековой литературной системы, основанной на иерархии эстетически значимых жанров, выполняющих определенные функции и обладающих поэтологическим механизмом, обеспечивающим их функциональную действенность. Однако построение такой модели как достаточно детализированного универсального конструкта, способного послужить основанием для типологического сопоставления средневековых литератур Востока, — дело будущего. Это объясняется в первую очередь отсутствием на сегодняшний день сколько-нибудь единой принятой методологии создания однотипных и потому сравнимых описаний жанров и жанровых совокупностей в различных литературах. Наметить пути выработки подобной методологии и продемонстрировать ее возможности — таковы задачи настоящего очерка.

По своему характеру третий очерк существенно отличается от двух предыдущих, поскольку нам пришлось отказаться от лежащего в их основе сравнительного принципа. Ведь вполне очевидно, что анализ жанров, а тем более образцовых сочинений, позволяющих соста-

вить о них представление, требует знания конкретики, далеко выходящего за пределы компетентности типолога, работающего в одиночку. Поэтому третий очерк содержит развернутое описание одной литературной системы — той, что лучше всего известна автору, а именно системы малайской классической литературы (вторая половина XVI—первая половина XIX в.), входившей в арабо-мусульманскую зону.

Обращение к малайской классике помимо профессиональных пристрастий автора объясняется также удобством решения на ее материале задач типологического моделирования. Малайская классическая литература достаточно богата — по приблизительным подсчетам, она включает 400 названий религиозно-мистических сочинений всех видов, 150 памятников прозаической беллетристики, 47 исторических сочинений, 116 поэм в сотни строф [146, с. 17—18]. В то же время богатство малайской литературы — это не безбрежный океан литератур китайской, санскритской, арабской, персидской. Оно «обозримо» и позволяет, хотя и с напряжением, охватить единым взором одну из развитых средневековых литератур в относительной полноте ее форм и жанров и, таким образом, понять те принципы, на которых зиждется ее система, те процессы, которые в ней протекают. В этом и состоит типологическое значение малайской литературы.

Более того, данные малайской классики позволяют проследить, как осуществлялось вхождение в зональную общность весьма типичной интегрируемой литературы, в какой степени усваивалось ею литературное самосознание, доминировавшее в зоне в период этого вхождения, как проявлялась обычная для многих интегрируемых литератур незавершенность дифференциации системы письменной словесности в целом и системы изящной словесности. Наконец, как складывался в литературе, бытовавшей на стыке индийско-юго-восточной и арабо-мусульманской зон, индусско-мусульманский литературный синтез. Все это позволит уточнить и несколько конкретизировать общие замечания об интегрируемых литературах, сделанные в Очерке I.

Для лучшего понимания воссоздаваемой системы малайской классической литературы предварим ее анализ кратким очерком истории литературы малайцев в периоды, предшествовавшие классическому (подробнее см. [22, с. 26—157]).

В VII—XIII вв. сформировалась первая в малайском мире система письменной словесности — древнемалайская литература. Ее сложение явилось результатом трансплантации на малайскую почву буддизма и индуизма, а соответственно и социокультурных комплексов, связанных с этими религиями, в восприятии которых активная роль принадлежала самому малайскому этносу, и прежде всего зарождавшейся малайской аристократии. Хотя памятники древнемалайской литературы не сохранились, реконструкция ее жанрового состава может быть осуществлена на основе типологии средневековых литератур Юго-Восточной Азии, а также синтеза косвенных данных, накопленных малаистикой. Типологические данные о древнемалайской литературе свидетельствуют о том, что континентальная юго-восточно-азиатская модель словесности с санскритом в качестве лингвистической базы более приемлема для данной реконструкции, чем обычно привлекаемая древнеяванская модель, ориентированная на местный язык. Судя по материалам эпиграфики и сообщениям китайских, арабских и ланкийских авторов, система древнемалайской письменной словесности, центральную область которой занимали тексты буддийского канона, включала значительное число сочинений религиозных и деловых жанров на санскрите: буддийские трактаты и литературные памятники индийского происхождения («Буддхачарита», «Джатакамала», «Лалитавистара» и др.), гимны богам и панегирики обожествленным правителям, созданные местными авторами, и наряду с этим — хроники и юридические сочинения, вероятно, на местном языке (см. [22, с. 31—60]).

В XIII—XIV вв. шедший и прежде, но теперь заметно усилившийся процесс малаизации индианизированной культуры привел к включению в литературную систему первых памятников беллетристических жанров — малайской версии «Рамаяны», а также волшебного-авантюрных и героико-эпических сочинений, вероятно обязанных своим происхождением субстратной массовой традиции, в свою очередь уже видоизмененной под влиянием традиции элитарной. В итоге взаимодействия обеих традиций начала складываться «сниженная» и смешанная письменная культура, ориентированная на малайский язык, которая и послужила основой для возникновения позднейшей малайской литературы, когда проникновение в малайский мир ислама придало этой культуре бо-

лее или менее определенную форму и постепенно привело к трансформации литературной системы в целом.

В процессе освоения малайцами новой религии и мусульманского социокультурного комплекса выделяются два этапа. Первый из них приходится на XIV — первую половину XVI в. и знаменуется распространением ислама «вширь» — первоначальным восприятием его основ (Коран, хадисы) и главным образом установлений мусульманского закона — шариата. Этому этапу соответствовал ранне мусульманский период письменной словесности и литературы, развивавшейся в султанах Пасей и Малакка. В это время в центральной, религиозной сфере словесности продолжал использоваться надэтнический язык — теперь, однако, арабский; в остальных же (историография, беллетристика) окончательно утвердился малайский язык и возникли жанр хроники (*седжарах*) и жанровая форма повести (*хикаят*). Хотя индо-яванские и арабо-персидские элементы еще не смешивались в рамках беллетристики, в историографии начали предприниматься первые попытки их синтеза (протосинтез).

Во второй половине XVI — первой половине XVIII в. на втором этапе освоения ислама — его распространении «вглубь» — проповедническая деятельность продолжалась, но на передний план выдвинулась задача «обращения не тела, но духа» — восприятие исламской теологии и суфизма. Фундаментальная мусульманизация малайской словесности привела к формированию малайской классической литературы. Важной чертой ее было распространение малайского языка на центральную область литературной системы — создание на нем сочинений по юриспруденции, теологии и особенно по суфизму, оказавшему влияние едва ли не на всю словесность. Таким образом, завершилась малаизация литературной системы, что заметно ограничило роль двуязычия в ней. Одновременно в литературу вошли новые жанровые формы и жанры, более близкие к традиционно мусульманским, но вместе с тем обладавшие и значительной малайской спецификой (трактат — *киتاب*, зеркало — *хидаят*, поэма — *шаир*), зародилось понятие об авторстве.

Еще более существенно, что в классический период под воздействием мусульманских представлений у малайцев выработалось то, что с определенной долей условности можно назвать литературным самосознанием.

Не разграничившее окончательно письменную словесность и литературу, оно тем не менее явилось результатом значительного шага в этом направлении. Составить представление о литературном самосознании позволяют в первую очередь предисловия и послесловия к сочинениям. На основе сорока прозаических и шестидесяти поэтических текстов такого рода оно и описано ниже.

САМОСОЗНАНИЕ МАЛАЙСКОЙ КЛАССИКИ: ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СФЕРЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Согласно воспринятому малайцами мусульманскому учению, мироздание представляло собой непрерывно воспроизводимую творческой энергией (милостью) Аллаха стройную и целостную иерархическую систему ступеней Бытия: сначала высших — духовных, а затем низших — телесных. Человек считался точной уменьшенной копией космоса — представал как микрокосм, содержащий всю полноту ступеней Бытия. Тем самым процессы, протекавшие в космосе и в человеческой психосоматике, оказывались, по существу, тождественными. Подобно мирозданию, человек рассматривался как иерархически упорядоченное единство, в котором низшие уровни управляются и воспитываются высшими: душа (точнее, «животная душа», или «душа жизни»), ведающая чувственным восприятием, воображением и движением, управляется разумом («практическим разумом»); разум, «движущий тело к целенаправленным человеческим искусствам», — «духовным сердцем», органом, способным созерцать горний мир. Эти представления о космосе и человеке дают ключ к пониманию малайского литературного самосознания.

В малайской, как и вообще в мусульманской позднесредневековой культуре, пронизанной суфийским мирозерцанием, литературное творчество имело в качестве теоретической основы единую концепцию творения, охватывавшую все виды деятельности. Согласно этой концепции, подлинная способность творить присуща лишь Аллаху, чье всеобъемлющее знание содержит общие идеи, или неизменные архетипы, всех вещей — локусы единичных идей каждой конкретной вещи. Творческая энергия (милость) Аллаха наделяет эти идеи ак-

туальным бытием и, таким образом, являет их в доступном чувствам «мире свидетельства». Человек в той или иной мере наделен пророческим даром и способен «духовным сердцем» воспринимать подобный свету поток общих идей, нисходящий из горнего мира, претворять его в душе— «мире воображения»— в череду доступных внутреннему зрению единичных идей-образов и, правильно запечатлевая эти идеи-образы в материале, создавать вещь— в частности, литературное произведение, рассматривавшееся как одна из вещей. Тем самым творческий процесс слагался из двух фаз: первая— рецептивная (восприятие идей), вторая— агентивная (создание вещи, литературного текста). Посредником в творческом акте, связующим непостижимого Творца и человека, выступал пророк Мухаммад в своей ипостаси предвечного Логоса (Сущность, или Пророческий Свет Мухаммада), в котором впервые была проявлена вовне вся полнота божественного знания и который, подобно стволу, несущему на себе ветви, является опорой всего, что было сотворено затем.

Приведем несколько примеров, в совокупности дающих описание этого процесса.

Во имя Аллаха — это начало речи,
[Он] изливает ясный свет милости...
В просветленных душах верных —
Там место [проявления] милости [175, с. 30].

Там (т. е. в Мухаммаде.— В. Б.) — начало Его (Аллаха)
[И] совершенное вместилище, в которое нисходит Его ^{проявлений}
^{откровение...}

Хотя прежде его (Мухаммада) проявление было темным
(т. е. до некоторой онтологической фазы он не был
проявлен.— В. Б.),

Из его излучения [возникла] вся вселенная [178, с. 69].

[Благодаря] благословиению Мухаммада, нашего владыки,
Дервиш (т. е. поэт.— В. Б.) написал некое повествование
[176, с. 1].

Пришел в сознание юноша (т. е. поэт.— В. Б.) этой ночью,
Увидав нисхождение духовного света...

И прежде всего

Написал о стране и ее радже [168, с. 70].

Эта поэма, которую я написал,

Ясно [явилась] в душе и достигла руки (букв. «упала
в руку», т. е. была фиксирована, записана.— В. Б.).

Промысел Аллаха властвует над теми,

Кто не искушен в знании ученых книг и Корана

[167, с. 357].

Раб (т. е. поэт.— В. Б.) не может более говорить,
Ибо таково повеление Абсолютного Господина (Аллаха),
Чье могущество вершится над нами.
И [потому] все дни проводит в унынии,
Раб пребывает в глубоком огорчении,
Его грудь (т. е. душа.— В. Б.) словно бы разрывается

на части,
Ибо она [более] не место дарования (т. е. не получает
милости.— В. Б.),

А всеведущ лишь Аллах [168, с. 75].

Описания творческого акта встречаются не только в предисловиях к литературным произведениям, но и в них самих. Например, в «Повести об Индрапутре» рассказывается о том, как царевна Талела Маду Ратна, влюбившись в Индрапутру, которого ей описал чудесный золотой павлин, пригласила художника и попросила его нарисовать портрет царевича.

«Почтительно склонившись, отвечал мастер: „О госпожа, как же я нарисую Индрапутру, если ни разу в жизни его не видел?“ Тогда к художнику приблизился золотой павлин и коснулся крылом его груди, так что в груди художника, подобно молнии, блеснул образ Индрапутры. И художник сумел разглядеть его и запечатлеть, ничего не упустив» [140, с. 145].

На душу (грудь здесь синоним просветленной души) художника, никогда не видевшего Индрапутру, оказывается некое таинственное воздействие, благодаря которому он внутренним взором видит отчетливый образ и, будучи искусным мастером, может воплотить его в материале. Таинственное воздействие, как можно полагать, было обусловлено не столько сказочными мотивами, сколько тем, что в мусульманской (суфийской) традиции павлин символизировал божественный Дух, в своем движении от единичности к множественности порождающий бесчисленные проявления божественной Красоты [124, с. 74], а касание или осенение крылом было знаком передачи откровения. Тем самым мы вновь наблюдаем описанный выше процесс: восприятие вдохновения → трансформация его в образ → фиксация образа в материале.

Рецептивная фаза творческого процесса осуществлялась двумя путями. Первый — путь писателя-эрудита (*пандиты*), воспринявшего идею или общий план сочинения от наставника, будь то человек или книга.

Воспринятое жило в памяти пандиты и, переходя из нее в воображение, также специальным образом «обученное», запечатлевалось затем в слове. Обретение божественного вдохновения в этом случае замещалось обучением у того, кто удостоился его прежде. Перед нами, таким образом, уже знакомый по арабо-мусульманской традиции метод меморизации.

Другой путь, более характерный для малайской традиции, связан с непосредственным восприятием интуицией поэта творческой энергии Аллаха, раскрывающейся в Логосе. Характерными приметами этого пути являются подчеркивание молодости поэта — синонима его неэрудированности, несовершенства его разума, — а также милости Всевышнего, дарующего вдохновение неопытному юноше, полностью зависящему от Его произволения.

В качестве примеров описания этого пути приведем следующие три фрагмента предисловий:

В изумлении я размышлял (или «медитировал»; малайск. *тепекур* означает и то и другое.— В. Б.) о славе Аллаха, О величии Господа, Всемиловитого Владыки, День и ночь пребывал в озабоченности, Желая написать о рыбе тамбра. Как-то я молился, стоя на циновке, Внезапно опаматовался посреди ночи, [Увидав внутренним взором] рыбу в глубокой воде, Видом своим подобную изумруду [174, с. 277].

«Слава Аллаху!» — мое неустанное восхваление Аллаха — Господа Могущественного, Прибегаю к благословию Пророка, владыки пророков, Дабы мне было позволено написать ее (поэму.— В. Б.). Внезапно проснулся юноша (поэт.— В. Б.) этой ночью, Увидав нисхождение духовного света... Прежде всего Он описал страну и ее раджу, [представших его внутреннему взору]. Большое усердие властвовало пером, С увлечением предавшимся своей работе [168, с. 70—71].

Итак, это — сочинение в стихах, Дервиш не станет чрезмерно длить речь, Ведь его просветленная душа становится темной Из-за того, что пребывает в озабоченности и днем и ночью... Однажды ночью дервиш задумался (*берфикир*), Стал вспоминать (*ингат*) об удаче, судьбе и предопределении, О друзьях, не желающих близости [с ним], И написал о том, что проявилось (*захир*, букв. «стало видимым».— В. Б.) [в его душе].

Из-за того что душа его пребывала в печали,
Он написал поэму о птице,
Одoleваемой любовной болезнью,
В безумной тоске мечущейся по улицам [175, с. 31].

Обобщая приведенные выше описания творческого процесса, можно выделить в них следующие основные моменты:

Сильный волевой импульс к созданию поэмы и связанное с ним непрерывное беспокойство о том, будет ли поэту даровано осуществить свое предприятие.

Медитативное сосредоточение поэта («тепекур», «берфикир») на мысли о божественном Величии и Могуществе (т. е. о Его власти наделять бытием все многообразие сущего, о Его способности творить), осуществляемое благодаря напряжению мыслительной силы («фикир») и силы памяти («ингат») с целью проникновения в мир духовных сущностей. Непрерывное молитвенное состояние души поэта.

Полное отключение сознания от внешней реальности в молитвенно-медитативном акте (своего рода аналоге суфийского «памятования» — *зикра*), интенсивности которого способствуют ночь и одиночество. Погружение в сон или молитвенную отрешенность, подобную сну.

Восприятие поэтом внезапно снисходящего на него духовного света вдохновения или указание на просветленность его души (в отличие от ее обычного «темного» состояния), т. е., по существу, на то же.

Возникновение, а точнее, проявление в душе, озаренной духовным светом, образов, фиксация которых и рождает желанное для поэта произведение.

Эта модель творческого акта, описанная во многих предисловиях с различной степенью полноты и акцентированием то медитативных усилий поэта, то восприятия им духовного света, представляет собой не что иное, как обычную для суфийской традиции концепцию постижения сверхреальной сферы, в частности ее низшего уровня — «мира воображения» (*алам мисал*).

Краткое описание постижения этого мира дано, в частности, в яванском сочинении «Дар духу Пророка» (XVII в.):

Степень идеальных образов —
Это род сущностей,
Обладающих сложным бытием;
Оно утонченно и не подвержено
Сжатию и растяжению,
Оно не имеет частей
И не видимо глазом,
Но видимо духовным сердцем
В форме видения.
Когда [имеет место] сильное мыслительное напряжение
Вместе с надлежащим водительством,
Идеальные образы становятся видимыми [148, с. 64—67].

Близость приведенного фрагмента и описаний поэтами своего творчества станет еще более очевидной, если учесть, что понятие «надлежащее водительство» постоянно выражается в текстах в символе духовного «отверзающего света» [147, с. 87—88].

В четырех анализируемых описаниях постоянно упоминаются ночь и сон (пробуждение ото сна). Упоминания эти далеко не случайны. Именно сон со сновидениями (одна из основных функций души) является идеальной моделью психологии творческого процесса в его рецептивной фазе. В качестве такой модели сон и осознается творцами исследуемых текстов, хорошим комментарием к которым является раздел о сновидениях из «Пролегомены» Ибн Халдуна.

В сновидениях, как пишет Ибн Халдун, душа проникает в духовный мир (мир ангелов) и, созерцая его «проблески», получает знания о будущем, «которые ее интересуют». Способность же проникать в духовный мир во сне есть форма пророческой способности, присущая всем людям. Реализуется она благодаря потенциальной духовности души, освобождающейся во сне от «завесы» чувственных восприятий, отвлекающих душу и мешающих ей, уединившись в себе, предаться созерцанию умопостижимого (т. е. духовных миров) [145, т. II, с. 209—211].

Восприятие духовного мира во сне происходит, по существу, при весьма слабом участии воли спящего — путем естественного отвлечения его чувств от внешней реальности. Более близкой моделью, иерархически высшей по отношению к любому творческому акту и акцентирующей именно волютивный момент, является суфийское «памятование» — зикр. Эта практика основана на постоянном воспоминании имени Аллаха или первой половины формулы *шахады* («Нет Бога, кроме Аллаха»), полном сосредоточении мысли на ее значении, благода-

ря чему активизируются функции мыслительной силы и силы памяти, отключаются внешние чувства, и суфий обращается как бы в единое чувствилище, способное лицезреть Господа:

«И пусть тот, кто осуществляет этот зикр (т. е. зикр, основанный на повторении формулы „Нет Бога, кроме Аллаха“.— В. Б.), возведет мысленный образ слов „Нет Бога“ от пупа вверх и ударит себя по груди мысленным образом слов „кроме Аллаха“, с тем чтобы воздействие этого зикра присоединилось ко всем членам, укрепилось в нем, увековечилось в нем и чтобы, если это угодно Всевышнему, он увидел Его Бытие.

Указание к этому зикру: если хочешь осуществить зикр, произнося языком формулу „Нет Бога, кроме Аллаха“, помни в душе то значение слов „отрицание“ и „утверждение“, которое придается им людьми Божьими (т. е. суфиями.— В. Б.). Значение „отрицания“ в том, что ты отрицаешь свое индивидуальное бытие, которое иллюзорно, и свою ступень определенности, которая также иллюзорна и метафорична; при этом ты создаешь в душе изображение слов: „я не обладаю бытием“. А значение „утверждения“ в том, что ты утверждаешь в душе абсолютное Бытие Аллаха Всевышнего и создаешь в ней изображение слов „кроме Аллаха“» [147, с. 97].

Психологическая близость рецептивной фазы творческого процесса и зикра очевидна. В обоих случаях на начальном этапе сильный волевой импульс (желание создать поэму — в первом случае, желание лицезреть истинное Бытие Аллаха — во втором) неустанно побуждает память и мыслительную силу к активности и сосредоточенности. Это — на втором этапе — ведет к вхождению в глубокую медитацию, отключению чувств, воспринимающих внешнюю реальность, возникновению в просветленной таким образом душе способности воспринимать реальности духовного порядка. Наконец, на третьем этапе благодаря Божественной милости («если это угодно Всевышнему») душе даруется «прямое лицезрение» (в первом случае — образов создаваемой поэмы, во втором — истинного Бытия Аллаха). Таким образом, акт поэтического творчества может быть назван особым, сниженным зикром. Особым и сниженным потому, что целью собственно зикра, во-первых, является полная трансформация личности, а отнюдь не создание еще од-

ной вещи в «мире свидетельства» (правда, вещи, способной частично трансформировать личность читателя, а также и поэта), а во-вторых, благодаря практике зикра суфий созерцает гораздо более высокие уровни духовного мира.

Если душа (средоточие воображения) создателя литературного произведения пребывала в просветленном состоянии или была правильным образом «обучена», идеи-образы создаваемого произведения «протекали» в ней с правильной упорядоченностью и могли быть воплощены в материальном субстрате — звучащем или графическом слове. Малайская теория агентивной фазы литературного творчества описывалась следующим образом (подробнее см. [22, с. 179—192]).

Произведение — книга, повесть, поэма — предстает в единстве двух аспектов: внешнего (*захир*) и внутреннего (*батин*). В первом аспекте оно представляет собой упорядоченную систему фонетических слов (*ката*, *буньи*, *лафз*), обладающих актуальным бытием (*кеадаан*) и воспринимаемых «внешними чувствами» (зрение, слух и др.); во втором аспекте — систему значений (*арти*, *иси*, *макна* = ма'на), обладающих потенциальным бытием, актуализирующихся (*диньятакан*) посредством фонетических слов и воспринимаемых «внутренними чувствами» («общее чувство», «воображение» и др.). Деятельность по созданию произведения представляет собой правильное согласование (*динпатуткан*) обеих систем. Об этом свидетельствует регулярное употребление термина «патут» в таком значении во множестве предисловий.

Прямое выражение идеи соответствия слова смыслу находим, например, в предисловии к сборнику повестей, содержащемуся в ленинградской рукописи Д 446:

«Если человек наделен разумом, он с разбором подходит к словам (*ката*) повести, и когда хорош их смысл (*макна*), подобающи (*патут*; т. е. соответствуют, правильно передают его. — В. Б.) выражения, изящны назидания, он принимает их в свою душу и сберегает в ней».

Далее эта мысль повторяется и добавочно разъясняется:

«Если в повести имеются слова (*ката*), которые наносят вред его (обладателя разума. — В. Б.) вере или душе или не соответствуют (*берпатутан*) разуму и не имеют соответствующего (*берпатутан*)

звучания, он их отвергает и, взвесив в душе, не запечатлевает в памяти» [139, с. 2].

Здесь приведен перечень пороков словесного произведения: религиозных, нравственных и собственно литературных. Последние как раз и состоят в разрушении взаимного соответствия (патут) внутреннего аспекта слова — значения, поверяемого разумом, и его внешнего аспекта — звучания. Иными словами, дефектными могут быть как смысл, так и не соответствующее смыслу выражение.

В ходе «согласования» структуры содержания и структуры выражения решается двуединая задача. Во-первых, не дать потоку прекрасных мерцающих образов захлестнуть душу, удержать в определенных рамках их упорядоченное течение, правильно (т. е. в соответствии с литературными канонами) увиденное внутренним зрением. Во-вторых, столь же канонически правильно выразить образы в словах. Решить эту задачу позволяли просветленное состояние души и неустанный контроль над творческим процессом практического разума, присущего знающим и вежественным (*ариф-бид-жасана*).

Порождаемая в процессе «согласования» система выражения могла быть прямой (*мадах себаранг*) или фигуральной, косвенной (*тамсил ибарат*); последняя рассматривалась как иерархически высшая. Важными качествами системы выражения считались разнообразие (*баньяк рагам*) словесных единиц, краткость (*мухтасар*) и естественность (*тиада дибуат*) речи.

Проделанное исследование показывает, что, как по своим общим принципам, так и по важнейшим частным деталям малайское учение об агентивной фазе творческого процесса соответствует основам арабской «науки красноречия» ('илм ал-балага), восходящей к ал-Джурджани и его последователям (см. Очерк II) и с известными модификациями известной во всех странах мусульманской культуры, в том числе и в малайском мире.

Если внутренний аспект произведения (совокупность идей-образов) был правильно выражен через его внешний аспект (совокупность фонетических слов), божественное вдохновение, воспринятое автором, могло, как бы «пролившись» сквозь творца, воплотиться в произ-

ведении. Тогда оно достигало читателя и, коль скоро он также принадлежал к числу «знающих и вежественных», т. е. умел правильно воспринимать, оказывало действительное влияние на его душу, разум или «духовное сердце».

Одним из качеств, благодаря которым произведение воздействовало на читателя, была красота, обозначавшаяся термином *индах*. Ее источником (как и источником духовного света, идей-образов и т. д.) считалась творческая энергия Аллаха, благодаря которой Его абсолютная Красота запечатлевалась в красоте явленного в «мире свидетельства», в частности в литературных произведениях. Ясное выражение этой концепции наша в одной из малайских суфийских поэм:

Слава Аллаха поражает Его рабов,
В каждое мгновение Он творит,
В каждой форме Его красота,
В каждом звуке Его голос [161, с. 386].

Прекрасное рассматривалось прежде всего как нечто необычное (*аджаиб*, *гариб* и др.), выступающее во всей полноте многообразных проявлений, и при этом упорядоченное (*дикаранг*) и гармонизированное (*мерду*). Благодаря необычности прекрасное привлекало к себе внимание и вызывало в душе воспринимающего любовь (*брахи*), предпосылкой которой — по закону воздействия подобного на подобное — являлось гармоничное соответствие прекрасного природе души. Считалось, что особенно сильными средствами воздействия на душу, вызывающими трансформацию ее состояния, являются звуки музыки или упорядоченной речи, присущей изящной словесности.

Так, в одной из антологий классических повестей мы читаем:

«И души мужчин и женщин, внимающих повести, превосходной по содержанию, преисполняются страстным влечением к ней. Иные испытывают влечение к чтецу, особенно если хороши его голос и распев, и оттого любовь в их душах преумножается. Не только душами женщин овладевает тогда беспокойство, сердца большинства мужчин, слушающих повесть, также начинают биться в лад с голосом чтеца. Иные же — те, кто читают сами, — слышат свой голос и, вникая в содержание повести, составленной с несказанной красотой, порой также испытывают в душе страсть, влечение и любовь благодаря звукам

своего голоса. И все те люди словно бы становятся одержимыми» [139, с. 2].

Автору этого описания подобное свойство повестей казалось волшебством (*хикамат* — «волшебство» и одновременно «мудрость»)¹, для объяснения которого он пытался вывести этимологию слова «хикаят» («повесть») из «хикамат» — явно по аналогии с обычными в арабских и персидских поэтиках рассуждениями об основном («ведовство») и терминологическом («стих») значениях слова «*ши'р*» [27, с. 36].

Психологическая активность прекрасного (в частности, прекрасного слова) породила представление, что при полном поглощении всех чувств его проявлениями и вызванном этим слабым контролем разума над душой правильная структура души нарушается и наступает шоковое состояние, забытие (*луна, мерча*). Воспринимающий как бы растворяется в прекрасном, утрачивая свою личность. Это свойство прекрасного делало его крайне опасным для тех, кто был не в состоянии его подчинить, контролировать. Только разумно «построенное», разумно дозированное и разумно воспринятое прекрасное могло стать утешителем души (*пенгхибур/пенглипур хати*), стремящейся к нему, т. е. гармонизировать душу, рассеяв ее подавленность, смятение и другие аналогичные состояния.

Все названные свойства прекрасного вполне отвечали его пониманию в арабо-мусульманской культуре, в частности концепции психотерапевтического воздействия изящной словесности (см. выше, Очерк II). Для предисловий к малайским сочинениям особенно характерно упоминание об исцелении красотой «страстной любви» путем переноса ее на другой объект (сублимации), а затем угашения. В качестве же объекта, на который переносится любовь, здесь (как и вообще в мусульманской традиции) выступают сами литературные сочинения.

Так, в предисловии к «Повести о победоносных Пандавах» мы читаем:

«Ей же (т. е. повести.— В. Б.) предшествует несколько несказанно прекрасных (индах) историй из числа тех удивительных и крайне диковинных, что содержатся в пьесах ваянга, которые вызовут любовь (брахи) у всех читающих либо слушающих их

¹ Ср. приписываемое Мухаммаду высказывание о двух функциях литературы: колдовстве — *сихр* и мудрости — *хикамат* [138, с. 324].

и возродят души тех, кто одержим страстной любовью. Однако истории эти — лишь повествования, развлекающие душу (пенгхибур хати)...» [152, с. 4]. Аналогичные высказывания обнаруживаются и в произведениях с гораздо более ярко выраженной мусульманской тенденцией, таких, как «Повесть об Исме Ятиме» или «Поэма о сове»:

Из-за того что душа его пребывала в печали,
Он написал поэму о птице,
Одoleваемой любовной болезнью,
В безумной тоске мечущейся по улицам...
Я написал поэму, не будучи искушенным,
Лишь для того, чтобы избавиться от смятения души
[175, с. 31, 77].

Приведенное указание на психотерапевтическое воздействие сочинения в этой поэме включено в довольно подробное воспроизведение мусульманских представлений о творчестве. Можно предполагать, что в учении об утешающей функции поэм и повестей были синтезированы представления индуистско-буддийского периода (учение о расе) и мусульманского времени, о чем речь пойдет ниже.

Наряду с функцией утешения в предисловиях часто упоминалась еще одна функция литературного произведения — польза (*фазда, манфа'ат*). Многообразные проявления этой функции довольно полно описаны в «Повести об Исме Ятиме», «Повести о Шахе Мардане» и «Короне царей».

В первом из этих произведений мы читаем:

«Знайте же все, кто станет читать эту повесть, что в ней заключено четыре вида пользы. Первый вид проявится, когда вы станете следовать словам этой повести, и имя ему — „указание“; второй — когда, говоря в собрании, вы процитируете [к случаю] что-либо из нее, и имя ему — „выражение“; третий вид [обнаружится], когда раджи станут спрашивать вас о каком-либо трудном вопросе и вы с почтительным поклоном ответите: „О господин мой, повелитель мира, вот что узнал раб из некоей повести“, и имя ему — „[подходящая] история“; четвертый же вид [заключается в том, что], если услышат [это сочинение] пребывающие в подавленности, возрадуются их души, и имя ему — „повесть“. Вот что должны знать

о благих свойствах [этого сочинения] все, кто станет читать его, и тогда их назовут искушенными» [141, с. 1].

В «Повести о Шахе Мардане» дается несколько иной список «польз», хотя число их остается тем же (четыре пользы упоминаются и в «Короне царей»):

«Тот, кто станет слушать или читать эту повесть, получит от нее пользу и наставления, почерпнутые из хадисов и из знамений (т. е. Корана.— В. Б.), и она обладает также четырьмя достоинствами. Если будет использована она на пути богопознания, то имя достоинству ее — духовное совершенство, если — в связи с установлениями раджей, то имя ему — совершенство правления; если будет использована [при истолковании] закона главы нашего пророка Мухаммада — благословение ему и мир! — то имя ему — шариат, если же — в утехах, которым предаются молодые, то имя ему — совершенство мужей» [143, с. 1].

В «Короне царей», претендующей на изъяснение «нрава раджей, везирей, военачальников и простых подданных, а также дел правления и того, что связано с ними... с тем чтобы от чтения ее люди получали пользу, а от следования ее словам — сан» [179, с. 5],

«пользы» обретают и некую социальную определенность, изменяясь в зависимости от того, читает ли книгу правитель, вельможа или простолюдин [179, с. 219—225].

Приведенные фрагменты свидетельствуют о том, что под пользой в малайской традиции понимался учительный смысл произведения, скрытый в его глубинной структуре, на которой и должно быть в первую очередь сосредоточено внимание читателя. Проникновение в эту глубинную структуру усилило различные блага интеллектуального и поведенческого характера, в том числе и совершенствование речевого поведения.

Таким образом, «польза» соотносилась главным образом с иерархически высшими психологическими уровнями — разумом (в его теоретическом и практическом аспектах, особенно с последним) и «духовным сердцем» (богопознание, ведущее к духовному совершенству, в «Повести о Шахе Мардане»). Совершенствование души (искушенность в «утехах, которым предаются молодые», «утешение»), связанное с понятием «прекрасное», неиз-

менно занимало в подобных перечнях последнее место. Воздействие красоты на душу само по себе рассматривалось как «польза» низшего порядка (см. пример из «Повести об Исме Ятиме»). Более достойный статус красота обретала, лишь соединяясь с «пользами» высших иерархических уровней, становясь как бы их планом выражения, средством «развлекая, поучать».

Таковы были традиционные малайские представления о литературе, в силу которых она выступала как единая, целостная и иерархически упорядоченная система.

Единство этой системы зиждилось на том, что при всей разнородности впитанных ею элементов (архаических исконно малайских, индуистско-буддийских, исламских) самосознание малайской словесности в классический период стало мусульманским. Это цементировало ее и заставляло литераторов переосмысливать старые произведения и создавать новые в духе мусульманской культуры или по крайней мере не противореча этому духу. И не столь уж существенно, вело ли такое переосмысление старого произведения к его более или менее радикальной перестройке или всего лишь к добавлению «мусульманизирующего» предисловия.

Иное дело — литературная практика, которая могла расходиться (и часто весьма резко) с той, что была присуща ближневосточной или индийской мусульманской словесности². Литературное самосознание не столько диктовало конкретные правила порождения поэтических и прозаических сочинений в соответствии с нормами арабо-мусульманских поэтик в области метрики, фигур, жанров и т. д., сколько служило для истолкования и тем самым легализации уже созданных и создаваемых произведений в рамках мусульманской культуры. Для решения этой задачи реконструированная нами литературная теория, в основных принципах соответствовавшая мусульманскому мировоззрению, но не слишком вдававшаяся в «технические детали», оказывалась особенно удобной и гибкой, ибо именно «техническим деталям» труднее всего было подыскать аналоги в «словаре» малайской культуры.

² Характерно, что основные жанровые формы арабо-персидской поэзии — касыда, маснави, газель и т. д. — так и не получили распространения в литературе малайцев.

К тому же такая теория, отличавшаяся обобщенностью, была наиболее естественной для авторов, чье мусульманское образование носило скорее схоластико-теологический, нежели филологический характер. Не случайно восприятие мусульманского литературного самосознания в малайском мире по своим механизмам во многом напоминает обобщенно-теоретическое усвоение этим миром канонов индийского зодчества, о чем в свое время писал Ф. Д. Босх.

Присущая культуре позднего ислама концепция Мухаммада-Логоса — источника и «опоры» любой из сотворенных вещей, придающего стройность и осмысленную целостность мирозданию, — обуславливала целостность литературной системы.

Упорядоченность же ее основывалась на том, что каждая группа произведений соотносилась как со строго определенной ступенью в иерархии мироздания, «истекающего» из этого источника, так и с определенной ступенью человеческой духовности.

Стремясь создать произведение, которое послужит «утешителем души», либо «наделит совершенным разумом», либо «отверзнет грудь познающих ключами Его Бытия и украсит их духовные сердца Его тайнами» [175, с. 30, 70; 141, с. 1—4; 160, с. 322; 167, с. 354], и обращаясь к Аллаху, раскрывающему себя в Мухаммаде-Логосе, с молитвой, призванной помочь им в этом предприятии, творцы малайской литературы видели себя восходящими на ту или иную ступень духовного мира, и благодаря этому их произведения, как считалось, могли воздействовать на соответствующий уровень духовной структуры человека.

Самое «низкое» восхождение вело к созданию произведения, наделенного красотой и потому способного гармонизировать душу, создавая условия для воспитания у человека «куртуазного» поведения. Более «высокое» — порождало тексты, которые «пользами» укрепляли разум. Наконец, предельно возвышенное — выливалось в сочинения, которые делали богопознание совершенным и подготавливали к озарению «духовное сердце».

В соответствии с психологическим уровнем, на который была призвана воздействовать та или иная группа произведений, выстраивалась и система ценностей малайской литературы: совершенство уравновешенной души — совершенство отточенного разума — совершенство просветленного «духовного сердца». С восхождением

на более высокий уровень ценности предыдущего, как правило, отрицались. «Прекрасный мир» волшебнo-авантюрных повестей и поэм хоть и сулил утешение душе, рассматривался как бесполезный, если не вредный, для «обладателей разума», который и без того,

«если ты болен — излечит тебя, если упал — поднимет, если в ничтожество впал — возвеличит, если достояния лишился — обогатит» [179, с. 171—172].

Для тех же, кто отвергал мирские блага, доставляемые разумом, и стремился к очищению «духовного сердца», разум становился враждебным началом, ибо

«разум стремится к стяжанию богатств, [божественная] любовь — к расточению их, разум стремится к сану владыки и везира, любовь — к уделу нищего, разум стремится к телесной крепости, любовь — к немощи, разум стремится к славе, любовь — к унижению... Поэтому суфии говорят: „Любовь — противник разума“» [121, с. 325].

Итак, объемля все уровни человеческой психологии, система малайской литературы сама оказывалась «человекоподобной» (примечательно, что уподобление литературы человеку мы находим и в индийском мифе о Кавьяпуруше, и в трактате Лю Се). Более всего она напоминала своего рода форму, в которой человек отливался как духовное существо, но не заданное раз и навсегда, а находящееся в неустанном становлении, непрерывно совершенствующееся, разумеется, в средневековом смысле этого слова. Выделение же трех групп сочинений, соответствующих трем психологическим уровням, позволяет ориентироваться в массе произведений малайской литературы, не слишком отклоняясь от совокупного взгляда на нее ее творцов и читателей. В дальнейшем три названных подразделения литературной системы, каждое из которых объединено исполняемой функцией, мы будем называть функциональными сферами: сферой красоты, сферой пользы и сферой духовного совершенства.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СФЕРЫ И ЖАНРОВЫЕ СТРУКТУРЫ

Изучение представлений о творческом процессе позволило наметить основные контуры иерархизированной литературной системы малайцев. Три выделенные в ней

сферы (красоты, пользы, духовного совершенства) — это наиболее широкие подразделения литературной системы, границы которых определяются их функциями — ориентацией на воспитание того или иного уровня человеческой личности, как ее понимал средневековый малаец-мусульманин (уровень души, практического разума, «духовного сердца»). На практике каждая из функциональных сфер выполняла свою задачу благодаря определенным жанровым структурам — как бы следующему по степени обобщенности подразделению литературной системы.

Пять жанровых структур определяли облик малайской классической литературы.

Хикаят — прозаическая повесть — героико-эпическая, любовно-авантюрная, дидактическая (часто обрамленная), агиографическая, порой историческая, характеризовавшаяся, как правило, анонимным авторством, более или менее фантастическим содержанием, передачей в рукописной традиции, где переписчик мог изменять и украшать воспроизводимый текст, ориентацией на чтение вслух. Формальный строй хикаята определялся имитацией обобщенной модели арабо-персидского сказа, присущего «массовой» прозе, включением относительно устойчивого набора описательных клише, тяготением к различным видам композиционной симметрии.

Шайр — близкая по типу передачи и авторства к хикаяту поэма любовно-авантюрного, исторического, дидактического, религиозно-мистического содержания, состоящая из четверостиший с рифмовкой по схеме *аааа*, *бббб* и т. д.

Китаб — систематический «ученый» трактат в прозе, обычно богословского, мистического или юридического содержания, восходящий к арабо-персидской модели и отличающийся арабизированным лексическим составом и синтаксисом.

Седжарах — (иногда — *саласилах* или *хикаят*) — историческое сочинение в прозе, родословие, хроника, характеризовавшаяся особой двухчастной структурой (см. ниже, с. 217) и сочетанием генеалогических элементов с нарративными. Хроникой седжарах может быть назван лишь с оговорками, так как часто не содержит дат и в немалой степени мифологизирован.

Хидаят (иногда — *насихат*) — дидактическое зеркало для правителей, восходящее к персидским образцам.

Хотя все малайские жанровые структуры носили

арабские названия, большинство из них (особенно хикаят, шаир, седжарах) сложились в результате литературного синтеза, включавшего трансформированные и сплавленные воедино в ходе исторического движения компоненты, восходящие к местному фольклору, древне-малайской литературе, индийско-яванским и арабо-персидским сочинениям.

Перечисленные жанровые структуры были различны по характеру и образовывали две группы. К первой принадлежали седжарах и хикаят, обладавшие определенной устойчивостью как содержания, так и формы, и обозначавшие собственно жанры; ко второй — хикаят, шаир, китаб, включавшие произведения, разнородные по содержанию. Термин «хикаят» относился к прозаической беллетристике, части исторических сочинений, агиографии и некоторым произведениям, пограничным с китабами. Термин «шаир» — к любой письменной нарративной поэме, термин «китаб» — к любым систематическим ученым сочинениям, посвященным главным образом наукам религиозного цикла.

С помощью жанровых структур, обозначавшихся терминами первой группы, реализовала свои задачи лишь одна функциональная сфера — сфера пользы; с помощью структур, именовавшихся терминами второй группы, — несколько сфер: хикайты и шаиры использовались во всех сферах (особенно в сфере красоты), китабы — в двух сферах (пользы и духовного совершенства, преимущественно в последней). Наконец, термины первой группы могут выступать в сочетании с терминами второй и тогда рассматриваться как уточняющие их. Это позволяет считать термины «хикаят», «шаир», «китаб» основными для обозначения жанровых структур литературной системы.

Главным отличительным признаком китаба, противопоставлявшим его хикаяту и шаиру, являлся способ передачи содержания. В китабах это ученое, логическое изложение, в хикаятах и шаирах — изложение популярное, эмоционального характера, прозаическое или стихотворное соответственно. Способ изложения, с одной стороны, детерминировал иерархически высшее место китабов среди жанровых структур, их функционирование в центральных сферах системы письменности. С другой стороны, он же определял основные моменты композиции и стиля того или иного сочинения.

Анализ группы из трех основных терминов показы-

вает, что все они подразумевали не определенный тип взаимного соответствия формы и содержания, реализующийся в устойчивом наборе тем и мотивов, а лишь тип формальной организации произведения. Таким образом, они обозначали не жанры, а жанровые формы, способные передавать разнообразное содержание, что свидетельствует о неразработанности концепции жанра в самосознании малайской словесности и служит еще одним подтверждением его «нежелания» осмысливать поэтологическую конкретику. Вместе с тем жанровые формы (как и два выделенных жанра) носили арабские названия, хотя терминологическое значение одних названий (хикаят, шаир) было «сдвинуто», а другие в арабской и персидской литературах вообще не относились к жанровой системе (киتاب). Это вновь указывает на стремление малайских литераторов, пусть в том же обобщенном виде, как и в случае с учением о творческом процессе, оформить на мусульманский лад свою литературную практику.

Отсутствие жанровой терминологии само по себе еще не говорит об отсутствии в литературе жанров, явно противопоставленных друг другу по ряду признаков (по типу имени героя, вынесенному в заглавие, по типу самого заглавия, по топику), но отрефлектированных не столь четко, чтобы выйти в жанровую номенклатуру. Так, в качестве отдельных жанров следует рассматривать, например, волшебство-авантюрные хикаяты, агиографические хикаяты, исторические шаиры и т. д. В рамках же жанров могут быть выделены жанровые разновидности, обладающие своей сюжетно-стилистической спецификой (волшебство-авантюрные хикаяты; восходящие к санскритской эпике, сказаниям о Панджи, мусульманским повестям, хикаяты, в которых комбинируются элементы этих «циклов»). Это не до конца отрефлектированное выделение, однако, необходимо учитывать, так как без него невозможно с должной полнотой охарактеризовать литературную систему.

ЖАНРЫ СФЕРЫ КРАСОТЫ

«Утешать в печали» — умерять аффекты души, гармонизировать ее и тем самым создавать в ней условия для воспитания куртуазных манер был призван широкий

круг произведений беллетристического характера, отчасти заимствованных, отчасти в большей или меньшей степени оригинальных, представавших читателю как некий письменно-устно³-театральный континуум. Вполне понятно, что именно к этому кругу — периферии исламизированной культуры малайцев — было отнесено наследие домусульманских времен: гипотетические памятники индуистско-буддийского прошлого (типа «Повести о Маракарме» или «Повести о Лангланге Буане»); сочинения, восходившие к санскритскому эпосу и пуранам, которые проникали в малайскую литературу через яванские, обычно театральные, переработки («Повесть о Сери Раме», «Повесть о победоносных Пандавах», «Повесть о Санг Боме»); многочисленные собственно яванские по происхождению повести о покорителе женских сердец и неустрашимом воителе Панджи; произведения, обнаруживавшие следы южноиндийского, главным образом тамильского, влияния.

Следующим существенным компонентом малайской беллетристики были мусульманские (чаще всего персидские и индо-персидские) сочинения. Одни из них — подобно «Повести об Искандаре Двурогом» или «Повести об Амуре Хамзе» — преподносили неопитам истины новой веры в столь увлекательной форме, что содержали не меньше «прекрасных» волшебнo-авантюрных мотивов, чем повести, призванные «утешать в печали». Другие знакомили их опять-таки с южноиндийской традицией, но уже мусульманской, восходившей к деканским романическим дастанам.

Наконец, по-видимому, в XVI—XVII вв. в малайской беллетристике окончательно сформировалась достаточно самобытная разновидность классических волшебнo-авантюрных повестей-хикаятов, образцы которой, многим обязанные индийской, яванской и ближневосточной повествовательным традициям, никоим образом не сводились к какой-либо одной из них и отличались синтетическим характером. Своими корнями повести этого рода уходили в местный фольклор, где и сложился их «прообраз», послуживший основой для восприятия внешних влияний.

Несмотря на необычайное богатство и разнообразие волшебных мотивов в таких синтетических хикаятах, часто приближающихся к своеобразным сказоч-

³ При исполнении чтецом.

ным энциклопедиям, их структура довольно проста и, что еще важнее, устойчива, единообразна. Из повести в повесть повторяется рассказ о могущественной и процветающей стране, в которой рождается царственный герой повествования, о какой-либо беде, заставляющей юного царевича покинуть родные края, о его долгих странствиях «по градам и весям», о битвах с чудовищами и соперниками, о добывании волшебных талисманов, о женитьбах и в конце концов о воцарении героя в своей стране — как бы возвращении его к начальной точке, но уже в более высоком качестве.

За завесой этой, казалось бы, чисто беллетристической схемы можно различить, однако, очертания многозначного древнего мифа, западноиндонезийского, в частности малайского, происхождения, где герой и героиня, пройдя испытания инициационного характера, в конце концов соединяются. В космическом плане этот миф некогда представлял собой повествование о рождающем единстве и упорядоченности вселенной браке мужского и женского начал, которые ассоциировались с солнцем и водой [165, с. 93—97]. В социальном аспекте он выступал как священный рассказ о первой человеческой паре, соединение которой приводило к основанию первого поселения [166, с. 2—4]. В аспекте же «природном» этот миф истолковывался как история вечного круговорота умираний и возрождений растительности, смены сухого и дождливого сезонов.

После приобщения малайцев к индуизму и буддизму под влиянием учения этих религий о непрерывной цепи рождений местное мифологическое повествование было переосмыслено как рассказ о нисхождении в мир божественного или полубожественного героя, его воплощении в этом мире, жизни и подвигах в нем (см. [125]).

Последовавшая мусульманизация сказалась в двух существенных для синтетического хикаята изменениях. Его герой, как правило, уже прямо не назывался воплотившимся на земле небожителем. Он был сыном земного царя, и лишь тщательное исследование позволяет обнаружить в нем черты прежнего небесного происхождения, а в царстве, где он рождается, — признаки горней обители. Изучение «картины мира» синтетических хикаятов показывает, что более ранняя многоярусная структура пространства, по которой путешествовал герой, уступила в них место структуре плоскостной, одномерной. Лишь посещение царства небожителей (индров, ченд-

ров — существ, унаследованных от индуистско-буддийского периода), обычно располагавшегося на вершине священной горы, требовало от героя перемещения по вертикали [33, с. 105, 109].

В плане поэтологическом мусульманизация хикаятов проявилась в тенденции к переходу от более единой в сюжетном отношении «многоходовой» структуры, характерной для раннего этапа развития жанра, к структуре «паратаксической» (сложносочиненной), т. е. последовательности эпизодов, упорядоченных не столько сюжетно, сколько композиционно и объединенных личностью главного героя [33, с. 72]. Другой чертой мусульманизированной поэтики хикаятов стало культивирование орнаментального начала как в композиции, так и в стиле волшебного-авантюрных повестей.

При всей открытости синтетических хикаятов для внешних влияний они сохраняли многие исконно малайские черты. Важнейшими из этих черт были: «наивный реализм», особенно ярко проявлявшийся во внимании к незначительным на первый взгляд деталям; включение в текст импровизированных фольклорных четверостиший-пантунов; отражение в хикаятах жизни малайского города с характерными для него обычаями, обрядами, церемониями и т. д.

К числу наиболее типичных «сложносочиненных» синтетических хикаятов относились «Повесть об Индрапутре», «Повесть о Берме Шахдане», «Повесть о Корисе Менгиндре», «Повесть о Шахе Кобаде», которые образовывали «пучок» близких по общей конфигурации и набору мотивов произведений, особенно полно отражавших классическую модель жанра.

Поэтический аналог волшебного-авантюрного хикаятам представляли собой романтические шайры, включавшие стихотворные переработки хикаятов и пьес теневого театра *ваянг*, собственно мусульманские по сюжетике и месту действия произведения и не столь многочисленные, как синтетические хикаяты, но чрезвычайно популярные шайры синтетического типа. Среди последних особой известностью пользовались «Поэма о Бидасари», «Поэма о Селиндунг Делиме», «Поэма о Ятиме Нестале»: подобно названным выше хикаятам, они составляли «пучок» наиболее типичных образцов данной жанровой разновидности. Сопоставление этих групп памятников выявляет специфику прозаического и поэтического вариантов малайской романтической эпик.

Хотя в романических шаирах, как и в хикаятах, важную роль играл композиционный принцип, не столько композиция, сколько сюжет, обычно не слишком разветвленный, выступал в них началом, организующим повествование. Кроме того, шаирам в гораздо большей степени, чем хикаятам, были присущи черты психологизма и лиричности — в частности, значительное место в них занимали редкие в повестях лирические монологи, которые вслух или про себя произносили герои. Нетождественны были оба жанра и по своей тематике. Для романических шаиров были характерны «женская» и «купеческая» темы, появившиеся лишь в отдельных повестях второй половины XVIII — начала XIX в. Во всех поэмах «типового пучка» конфликт порождался кознями на женской половине дворца — гонением старших жен героя на его любимую младшую жену (или новую возлюбленную). Во всех них героиня терпела унижения, жестоко страдала или принимала смерть, чтобы затем по законам романической эпики восторжествовать над мучительницей и соединиться с любимым. Наглядное, выполненное со знанием дела описание атмосферы женской половины (*пури*), чрезвычайно важная роль женских персонажей в шаирах, широкое распространение поэм, названных по имени героини (такие названия нехарактерны для хикаятов), создание ряда поэм авторами-женщинами говорит о том, что в рамках малайской любовной эпики романический шаир — своего рода «женское» дополнение более «мужественного» хикаята.

К романическим шаирам были близки так называемые шаиры аллегорические, отличавшиеся от них прежде всего зооморфностью персонажей. Чаще всего они также были посвящены любовной теме, которая разрабатывалась то в ироническом или пародийном, то в назидательном ключе. Другую группу аллегорических шаиров составляли поэмы, в которых птицы, рыбы, цветы и т. д. предавались глубокомысленным беседам о религиозных, этических и философских проблемах. Многие из таких шаиров являлись суфийскими аллегориями или содержали их элементы, и вся группа тесно смыкалась с собственно религиозно-дидактической поэзией сфер пользы и духовного совершенства. Не исключено, что аллегорические шаиры, имевшие фольклорные прототипы и обладавшие рядом фольклорных черт, были обязаны своим происхождением не только придворной, но и торговой среде.

По языку и стилю шаиры сферы красоты существенно отличались от волшебного-авантюрных хикаятов. Наряду с небольшим числом специфических «поэтизмов» — существительных и местоимений — в шаирах было представлено довольно много неупотребительных в прозе прилагательных, простых и составных. Определенное своеобразие было присуще и малайскому поэтическому синтаксису, который характеризовался отсутствием использовавшихся в прозе слов-ритмизаторов, излишних в стихотворном тексте, и тенденцией опускать служебные слова, что создавало ощущение большей прозрачности, легкости, «просторности» языка поэзии по сравнению с прозой.

Хотя форма шаира сложилась под явным персидским влиянием, все разновидности шаиров по стилю резко отличались от образцов персидской поэзии. Столь же маловосприимчивым оказался шаир и к стилистике санскритских поэм или их яванских аналогов. Красота хорошо построенного шаира, в котором все компоненты стиля были подчинены задаче ясного и плавного изложения событий, проявлялась в пластичности описаний, точных по предметным деталям и психологическим мотивировкам, в уместном использовании изобразительных эпитетов и сравнений, не слишком частых и не нарушавших гармоничности повествования, наконец, в богатстве и тонкости инструментовки стиха. Несмотря на то что стиль шаиров был литературен и в определенной степени рафинирован, в нем не столь редко обнаруживались и устно-поэтические черты.

Принадлежность к сфере красоты, психологический механизм воздействия которой на душу был определенным образом описан и интерпретирован в мусульманской традиции, в частности малайской, предопределила родовые черты поэтики жанров волшебного-авантюрного хикаята, романического и аллегорического шаиров. Это воздействие осуществлялось благодаря как внешнему — красота звучания, так и внутреннему — красота содержания — аспектам произведений этих трех жанров изящной словесности.

О ритмической рецитации не только стиха шаиров, но и прозы хикаятов сообщается во многих классических сочинениях, например:

«Царевна воссела на позлащенный престол, усыпанный самоцветами, и, окруженная детьми раджей

и везирей, дворцовыми девушками, служанками и кормилицами, принялась читать вслух повесть. И той повести... с восторгом внимали все обитатели дворца, ибо звучание ее было несказанно прекрасно и в ней излагались всевозможные наставления собрания мудрых. И голос царевны, читавшей повесть, звучал столь мелодично, что все, кто внимал ей, не могли насытиться слушанием» [141, с. 153].

Предназначение для такой мелодической рецитации обусловило структуру сказа самих повестей, расчлененных на более или менее равномерные ритмические отрезки, меньшие, чем логически завершенное предложение, но большие, чем словосочетание. Эти ритмические отрезки, единство интонации которых усиливалось за счет частых инверсий (сказуемое — подлежащее), отграничивались друг от друга повторяющимся в начале каждого из них союзом «мака» («и») и выполняли функции, примерно аналогичные стихотворным строкам. Однако, будучи, как правило, интонационно незавершенными, они благодаря этому же союзу объединялись в некое непрерывное целое более высокого порядка — как бы строфоид, соответствующий микроэпизоду повествования. В рамках этого микроэпизода в основном сохранялась восходящая интонация, в конце же его наблюдался окончательный интонационный спад, предшествовавший началу следующего «строфоида», которое часто маркировалось словами типа «рассказывают...», «и вот...» или союзами «после того как...», «когда же» и т. д. Разумеется, описанная композиция сказа — в основных чертах тождественная арабской и персидской — не выдерживалась с абсолютной строгостью, однако она прослеживалась в большей части текста, определяя его гармонизированность, близость по строю к стиху и в конечном счете способность воздействовать на душу.

Красота содержания хикаятов и шаиrow — «утешителей души» — определялась не столько включением в них «наставлений собрания мудрых», более обычных в жанрах сферы пользы, сколько в особой насыщенности этих произведений описаниями, которую в свое время подметил известный английский малаист Р. Уилкинсон, писавший: «Малаец определяет литературное сочинение как „нанизывание“, „связывание“ прекрасных слов и выражений; он описывает повесть как ожерелье из жемчуга, или корону из алмазов, или гирлянду цветов, или заповедный сад, полный прудов и цветников. Он не счи-

тает части повести чем-то второстепенным по отношению к ней как целому; они — жемчужины, а сюжет — необходимая нить... Он (малайский автор.— В. Б.) обещает слушателям лишь умерить их беспокойство и отогнать заботы (разрядка наша.— В. Б.). Для осуществления этой задачи он больше пользуется описанием событий, чем сюжетом. Начав, например, с захватывающего слушателей рассказа о какой-нибудь гомерической битве, он внезапно прерывает его, чтобы описать красоту невесты, роскошные одеяния героя, остроумие пары влюбленных, искусство колдуна или галантность рыцаря... Сюжет служит лишь нитью, на которую нанизываются жемчужины деталей» [184, с. 5, 12—13].

Такое доминирование описательных элементов над сюжетными в произведениях, рассчитанных на аффективное воздействие (вызывание противоположного аффекта или переключение его с исходного предмета на текст с целью сублимации страсти), вполне понятно. Разработанные детальные описания эмоционально особенно действенны, способны через своего рода эффект присутствия заражать душу любовью, гневом и т. д. При этом повторяющиеся, эмоционально однородные и лишь по-разному нюансированные описания, из цепи которых и складываются малайские хикайты и шаиры, накладываясь одно на другое, как бы «экстрагируют» из многообразия проявлений аффекта сам аффект в «чистом виде», который и проецируется в душу читателя.

Интенсивность воздействия прекрасного зависела от его восприятия несколькими чувствами сразу. Поэтому малайские литераторы, описывая прекрасный объект, стремились показать его во всей полноте зрительных, слуховых, обонятельных проявлений, создать некий синестезический комплекс, который, согласно традиционной психологии, приводится к единому целостному образу «общим чувством»:

«И на том цветке сидела птица, что была необычайно хороша собой, и несказанно прекрасна⁴. Голос же другой птицы, небывало диковинного вида, звучавший словно бамбуковая свирель, доносился с ковра. И та птица, вспорхнув,

⁴ Нами выделены проявления прекрасного, воздействующие каждое на соответствующий орган чувств.

уселась на край сосуда для омовения и обрызгала Индрапутру благоуханным нардом. И Индрапутра изумился при виде тех прекраснейших диковин и принялся разглядывать те дива и уснул, исполненный влечения к напевам, в которые вслушивался» [140, с. 70].

Внушающее воздействие описаний на душу могло усиливаться за счет их косвенного влияния на нее через интеллект, что бывало в случае применения тамсила. Сюжет же произведений типа хикаятов и шаиров, аффективно более нейтральный, служил в основном средством, удерживающим внимание и структурирующим «описание событий». Именно поэтому в художественно наиболее совершенных и популярных классических повестях, таких, как «Повесть об Индрапутре» или «Повесть об Индре Менгиндре», описаниям отводилась большая часть текста, а сюжетные элементы сильно редуцировались, превращаясь в своего рода связки.

Упорядочению эпизодов, значительное место в которых занимали описания, и созданию общей гармонической и уравновешенной структуры произведений сферы красоты служила и особого рода орнаментальная композиция, как уже отмечалось, привнесенная в малайскую литературу эстетикой ислама. Хотя порою весь хикаят, чаще — серия его эпизодов, бывали связаны подобием динамического, целенаправленно развивающегося сюжета, все же не сюжетный, но именно композиционный принцип (предполагавший простое примыкание внутренних завершенных частей) лежал в основе организации повествования в волшебнo-авантюрных повестях.

Во всех хикаятах «типового пучка» исходной композиционной единицей являлся эпизод, в котором герой встречал прекрасную царевну, проникал в ее дворец и, добившись взаимности, склонял ее к любовным утехам. Узнав об этом, отец или жених царевны приказывал войску захватить «грабителя», однако герой с помощью союзников или волшебных сил — джиннов, индров, пери, являвшихся из талисмана, одерживал верх над противниками и женился на своей избраннице. Подобные «базовые» эпизоды вписывались в композиционную конструкцию, симметричность которой определялась сходством начала и конца хикаята (конечная ситуация оказывалась восстановлением начальной, но в «снятом» и «возвышенном» виде) и особой выделенностью его середины, содержавшей обычно решающее событие в жиз-

ни героя. Отмеченность этих трех точек создавала минимум композиционной симметрии синтетических хикаят. В рамках этой схемы отдельные «любовно-военные комплексы», связанные друг с другом продолжающимися скитаниями героя и благодаря преобладанию описания над действием прекрасно соответствовавшие задаче «утешения в печали», также обычно оказывались сбалансированными с помощью разнообразных приемов, что и создавало сложную композицию хикаята в целом, напоминавшую своего рода орнамент.

Ту же установку на орнаментальность демонстрировала и стилистика синтетических хикаят. Эта орнаментальность, однако, создавалась не за счет «барочного» нанизывания синонимичных метафор и насыщения описаний тропами и стилистическими фигурами, как, например, в дастанах урду (см. [40а, с. 28—29]). Чувственная конкретность, «зримость» предметов в синтетических хикаятах ослаблялись благодаря абстрагирующему характеру их описания, направленного на выявление единой «драгоценной» и потому прекрасной сущности всех вещей, после чего совокупность переплетавшихся между собой «распредмеченных» предметов сливалась в декоративный фон, по которому двигались не менее декоративно изображенные герои.

Все компоненты поэтики жанров, входящих в сферу красоты, представлены в «Повести об Индрапутре» — образцовом волшебном-авантюрном хикайте. Не случайно, как рассказывается в «Повести об Исме Ятима», именно ее чтением старалась развеять печаль некая придворная дама, тосковавшая в лунную ночь о ласках государя [141, с. 55]. Ритмический сказ повести и ее бесчисленные описания (оцепеневший на мгновение сад, вслушивающийся в протяжный крик оленька-пеландука; ветер, пробегающий по глади вод и делающий море похожим на облако, трепещущее в поднебесье; дворец, окруженный рвами и кажущийся золотым островом, распространяющим окрест нестерпимое сияние; изящные любовные сцены [99, с. 207, 79, 95]) вполне отвечают требованию умерять печали читателей гармоничной красотой содержания и звучания.

В «Повести об Индрапутре» не только «разыграна в лицах» целостная мусульманская теория «прекрасного» — своим строем этот хикаят демонстрирует основные принципы мусульманской эстетики.

По композиции «Повесть об Индрапутре» весьма напоминает ковер или декоративную ткань с пятью ярусами изображений, вытканых на «основе», которую образует путь героя. Первые три главы, повествующие о детстве царевича и его похищении золотым павлином (первый ярус), а также примерно равная им по объему четырнадцатая глава, рисующая финальный апофеоз Индрапутры (последний, пятый ярус), создают обрамление для основных глав, дающих жизнеописание героя и историю его подвигов. Во втором ярусе (главы 4—8) Индрапутра странствует в одиночестве, добывая волшебные талисманы и приобретая союзников. В центре почти каждой главы военная или любовная сцены, чередующиеся с правильной ритмичностью. В четвертом ярусе (главы 10—13), симметричном второму и близком к нему по объему, вновь военные эпизоды перемежаются любовными, однако отличает этот ярус то, что все важнейшие события сопровождаются здесь красочными описаниями шествия войск царевичей-союзников, спешащих на помощь Индрапутре. Особенно важную роль играет в повести самая пространная девятая глава, занимающая целиком центральный третий ярус. Она не только делит весь текст на две равные части, но и является миниатюрной моделью всего произведения. Вступивший в нее «нищим скитальцем», Индрапутра внезапно преобразается в могущественного государя, впервые «принимающего парад» союзников и вассалов, а ведь это и есть круг, совершаемый сюжетом почти любой волшебной-авантюрной повести. Таков геометрически правильный план «Повести об Индрапутре», открывающийся «с птичьего полета».

Однако и при более близком рассмотрении повести орнаментальность произведения остается в силе. «Фигуративные» сцены — рассказы о всевозможных подвигах героя на поприщах любви, брани и волшебства, — несмотря на свою многочисленность, занимают сравнительно скромное место в повести. Они растворены в подробных, чисто декоративных описаниях природы и битв, свадеб и пиров, дворцов и садов. При этом каждое описание, в свою очередь, составляется из детальнейшего перечня множества предметов: свадебных носилок, купален, зонтов, стягов и облачения воинов, туалетных приборов с золотыми чашами и хрустальными кувшинчиками и т. д. Даже человек зачастую оказывается лишь совокупностью дотошно описанных «превосходных одея-

ний». Если же еще более «приблизить» изображение к глазам, очертания предметов начнут расплываться: дворец, например, нетрудно будет спутать с золотой оградой; ограду — с садом, полным золотых и серебряных деревьев с листвою из изумрудов; сады — с волшебными кораблями, подобными невиданной барке Индрапутры из зеленого стекла, которая, по существу, и представляет собой «плавающий» сад [99, с. 200—201]. Все картины окажутся созданными из одних и тех же материалов, и перед нами, как по волшебству, возникнет золотое шитье, стежки которого чередуются с переливающимися самоцветами.

В малаистике не существует единого мнения по вопросу о том, когда начали создаваться произведения синтетического типа. Проще обстоит дело с синтетическими поэмами, которые не могли появиться ранее рубежа XVI—XVII вв., когда сложилась сама жанровая форма шаира, сложнее — с синтетическими повестями. Исследователи нередко относили их к «периоду перехода от индуизма к исламу» и датировали XV—началом XVI в. Однако столь ранняя датировка, не подтвержденная анализом конкретных произведений, едва ли правомерна. Выявленный состав раннемусульманской малайской литературы свидетельствует о том, что для нее была характерна переходность-сосуществование (одновременное присутствие произведений индо-яванского и арабо-персидского происхождения в литературе как целом, но не взаимопроникновение их мотивов в пределах одного произведения), и, по-видимому, понадобились определенное время и определенные стимулы, чтобы последняя сменилась переходностью-взаимопроникновением. Новый тип переходности был связан с достаточно глубоким усвоением ислама в результате суфийской проповеди, давшем литературе силы сплавить на единой мусульманской основе элементы различных традиций. Не случайно поэтому первыми сведениями о синтетических волшебнo-авантюрных хикаятах малаистика обязана сочинениям, созданным в важнейшем центре суфизма первой половины XVII в. — Аче.

Однако ограничиться констатацией параллельного существования в Аче суфийских сочинений и синтетических хикаятов недостаточно. В ачехских суфийских поэмах встречается множество образов и повествовательных мотивов, характерных для синтетических хикая-

тов. В то же время популярнейший хикаят «Повесть о Шахе Мардане» не только содержит ряд прямых суфийских экскурсов, но и, бесспорно, является суфийской аллегорией. Такой же аллегорией была, по-видимому, и известная в Аче «Повесть об Индрапутре». Влияние суфизма в различной степени сказалось и на других синтетических повестях, а со второй половины XVII в. на романических и аллегорических шаирах.

Таким образом, имеются основания полагать, что суфийские сочинения и синтетические повести не только возникли синхронно и существовали бок о бок, но и формировались в тесном взаимодействии, часто в одной и той же среде, отражая единый историко-культурный процесс. В сфере мировоззрения этот процесс выразился в пересмотре прежних индуистско-буддийских концепций, трансформации одних, отбрасывании других и конечном торжестве суфийского учения, сумевшего на основе синтеза преодолеть разрыв старой и новой традиций. В сфере изящной словесности сходная эволюция привела к взаимопроникновению мотивов, ранее обособленных в различных произведениях,— созданию синтетических повестей и шаиров. Подобно тому как ислам явился интегрирующим фактором в мировоззрении, стиль арабо-персидского сказа, квазимусульманская форма стиха и композиционные принципы мусульманской литературы придали единство и целостность разнородным элементам, вошедшим в синтетические повести и поэмы.

На течение этого процесса, вероятно, повлияли связи малайского мира (главным образом Аче XVI—XVII вв.) с мусульманской Индией — Гуджератом, Биджапуром и Голкондой, империей Великих Моголов. В литературе деканских султанатов, переживавших в те же, XVI—XVII вв. период расцвета, сложился своеобразный индо-мусульманский синтез. Для произведений, созданных под знаком этого синтеза, были характерны сильная суфийская окрашенность и пристрастие к созданию аллегорических суфийских маснави, использовавших местные сказочные мотивы [113, с. 8—11, 17—43]. Сходные явления прослеживались и в придворной литературе Великих Моголов. Не исключено, что параллелизм индийского и малайского литературных синтезов не был лишь типологическим явлением и что опыт литераторов мусульманской Индии послужил катализатором для создания синтетических произведений их малайскими современниками.

Ко второму уровню системы малайской словесности — сфере пользы — принадлежали две группы жанров: литература зеркал и литература историческая.

В мусульманской традиции считалось, что человек (по крайней мере потенциально) наделен разумом от рождения, однако первоначально разум подобен бесформенной массе воска. Знание, оставляющее на «воске» свой отпечаток, может «лепить» человека как обладающее утонченной культурой чувств, мыслей и поведения (адаб) общественное существо или же как личность, устремленную к систематическому научному постижению ('илм) различных сторон мироздания, и прежде всего, к изучению богословских дисциплин (см. [10, с. 23—25; 61, т. VI, с. 45; 90, с. 20—23]). Первую из этих задач и решала дидактическая литература зеркал. В малайской словесности она включала в себя собственно зеркала — «учебники» этики, житейской и государственной мудрости («Тадж ас-саладин», «Бустан ас-саладин», краткие наставления для государей, обычно прозаические, реже — стихотворные), обрамленные повести («Калила и Дамина», «Повесть о Бахтиаре», «Повесть о мудром попугае»), а также большие и малые антологии учительного содержания и поэмы, трактующие этические вопросы, иногда аллегорически.

Если уже в волшебнo-авантюрных хикаятах эпизоды странствований героя тяготели к отдельным замкнутым рассказам, то в литературе зеркал сравнительно краткие самодовлеющие рассказы являлись основной повествовательной единицей. Ее назначение, однако, состояло не в том, чтобы изобразить очередное захватывающее приключение героя, а в том, чтобы, «разыграв в лицах» или воплотив в пластических образах идею, как бы заполнив этой идеей-образом весь кругозор, формировать с ее помощью разум. Структура произведений в литературе зеркал также определялась задачами адаба. Поэтому предпочтение в ней отдавалось тем композиционным формам, которые способствовали наилучшей подаче отдельного рассказа или серии однородных в идейном отношении рассказов. В частности, рамочная композиция соответствовала целям литературы зеркал лучше, чем линейная, присущая волшебнo-авантюрным хикаятам.

В последних, даже там, где повествовательное и дидактическое начала были искусно уравновешены, сама динамика «пути героя», еще явно далекого от завершения, ожидание все новых перипетий и «несказанно прекрасных» описаний не могли не отвлекать от восприятия наставлений. Эти наставления, отнюдь не всегда иллюстрируемые развитием действия, которое они тормозили, нагнетали интерес скорее к дальнейшим событиям, чем к собственному содержанию.

Иначе обстояло дело в обрамленных повестях. Их рамка была достаточно проста, условна и разрывалась однажды — в момент кульминации, на разрешение которой вставные новеллы — отчасти затягиванием повествовательного времени, отчасти самим своим содержанием — непосредственно влияли. По завершении каждой вставной новеллы читатель вновь и вновь возвращался в одну и ту же точку обрамляющего рассказа, и, таким образом, время внутри этого рассказа останавливалось (ср. [34, с. 213—214]). Все застывало, и воцарялась сосредоточенная, ничем не нарушаемая тишина, своего рода «тишина классной комнаты», в которой высвечивались лишь фигуры рассказчика и слушателя. Так создавались условия для полной концентрации внимания на вставных новеллах, подчеркнуто дидактичных.

Взаимоотношение рамки и вставных новелл в малайских обрамленных повестях было весьма различным. На одном полюсе располагались произведения, в которых это отношение носило глубоко органичный характер благодаря ассоциативной и сюжетной перекличке рамочного рассказа и вставных новелл, высвечивавших то одну, то другую грань комплекса идей, содержащихся в повести (краткая версия «Повести о Бахтиаре»). На другом — стояли сочинения, в которых связь обоих компонентов сводилась к минимуму и рамочный рассказ превращался лишь в средство организации различного дидактического материала.

Повести такого рода были близки собственно зеркалам, целостная структура которых основывалась на концептуально-композиционном принципе и, хотя отличалась значительно меньшей, чем в обрамленных повестях, определенностью, не была вполне аморфной. Так, композиционная интегрированность всех глав «Тадж ас-сала-тин» базировалась на стержневой концепции справедливости, обоснованной онтологически и имевшей как космическую, так и социальную проекции. Идея эта компо-

зиционно реализовалась не только в последовательном расширении — развертывании сочинения от общего и единого к частному и множественному, но и в том, что она являлась своеобразным «фокусом» книги, к которому стягивалось все многообразие обсуждаемых автором предметов, подобно тому как в персидской газели «связываются воедино, словно в фокусе, собираются пучки образов и оттенки слов, относящихся к изображаемой теме» [95, с. 263].

Структурирование зеркал осуществлялось не столько в рамках целого, сколько в пределах глав, которые, в частности в «Тадж ас-салатин», выступали как унифицированные единицы членения текста. Авторитетность и достоверность трактовки темы в главе определялись ее возведением к стиху Корана или хадису — текстам, являвшим полноту истинного знания. Дальнейшее изложение представляло собой как бы комментарий, призванный правильно развернуть многообразие и ситуационную определенность смыслов, скрытых в божественном Слове — неизменном прообразе сущего. Это комментирование в сниженном виде повторяло акт Творения, в процессе которого из «неизменных сущностей» вещей рождалось изменчивое многообразие конкретных явлений. Комментирующие разделы слагались из разнородных элементов (определения — часто этимологического — рассматриваемого понятия, рассуждений о нем, изречений мудрецов, его разъясняющих, перечней его свойств и т. д.), среди которых наиболее важную роль играли опять-таки серии новелл. В совокупности они очерчивали контуры объясняемого понятия и тем самым определяли его без помощи логических операций, а по отдельности позволяли «созерцать» понятие в конкретных образах и «переживать» его как нечто, вызывающее душевный отклик. В этом комментировании посредством рассказов, дающих к тому же авторитетные образцы должного и недолжного, ярко проявился средневековый мусульманский взгляд на знание, понимавшееся не как абстракция, отделенная от личности познающего, но как начало, пронизывающее и преобразующее все его существо — разум, чувства и волю в их нерасторжимости. Завершались главы стихами, в удобной для запоминания форме обобщавшими сказанное. Так, отправляясь от коранического стиха и пройдя этап комментаторского развертывания, рассуждение вновь сжималось в формулу-стих, но уже авторский.

Обрамленные повести и зеркала легко обменивались вставными новеллами, значительная самостоятельность которых в дальнейшем привела к созданию антологий, вообще лишенных упорядочивающего стержня, заимствовавших материал из обрамленных повестей, зеркал и др., в частности из малайского фольклора. Так постепенно формировался обширный, подвижный и открытый фонд кратких дидактических историй и притч, знание которых считалось неременным признаком образованности.

Если литература зеркал включала главным образом заимствованные сочинения, то наиболее оригинальную часть средневековой малайской литературы составляла историография, к которой в классический период относились жанры хроники и исторического шайра. Первый из них включал хроники как династийного типа, так и панегирического, концентрировавшегося на личности одного правителя; второй — шайры, генетически восходившие к фольклорным «славам» и описывавшие обычно не последовательность событий, а одно событие (чаще — войну).

Малайские хроники выполняли двойственную функцию. Во-первых, они удостоверяли высокое происхождение и законность той или иной династии. Во-вторых, повествование о судьбах правящего дома и страны велось в хрониках так, чтобы прояснить тайный смысл событий и природу незримых сил, действующих под видимой поверхностью происходящего, и тем самым обрело дидактическую направленность, на примерах, или точнее, уроках истории воспитывая государей и их подданных. Такое предназначение хроник придавало им не столько историографический, сколько историософский характер. Философия истории раскрывалась читателю, с одной стороны, на основе строго отобранных «типичных», а по существу символических событий, призванных продемонстрировать, как проявляется в истории законосообразность миропорядка — извечного установления Аллаха — и к чему ведет нарушение его гармоничности. С другой стороны, историософия обнаруживала себя в возвеличении правителей прошлого и настоящего как «осевых фигур», предназначенных Всевышним для поддержания этого миропорядка. Именно эти задачи и позволили относить исторические сочинения к сфере «пользы», о чем свидетельствует, в частно-

сти, предисловие к хронике «Малайские родословия».

Композиция хроник была двухчастной. В первой части так или иначе излагался миф о происхождении династии, который в сочинениях, сохранивших его в изначальной форме, соответствовал тому, что послужил прообразом волшеббно-авантюрным хикаятам (см. [165, с. 81—99]). Со временем на этот миф наслаивались сюжеты, восходившие к индийской и яванской эпике о Раме и Панджи, мусульманским легендам об Искандаре Двурогом. Однако, поскольку хронист воспринимал их как тождественные местному «мифу о происхождении» по теме и структуре, они, как правило, накладывались на него не беспорядочно, но как бы повторяя его контур [165, с. 133—134, 155—157]. Под влиянием ислама мифологическая часть хроники постепенно превращалась из сакральной санкции, которой она была для династии, воплощавшей союз стихий (солнца-огня, воды, земли), в рассказ о сверхъестественном происхождении правящего дома, обеспечивающий связь времен. Однако и в такой форме этот рассказ позволял наделить династию беспредельным магическим могуществом. Оно было необходимо правителю, чтобы исполнить ту роль средоточия космического и социального порядка и их хранителя, которую приписывала ему малайская традиция и которая при всех модификациях идеи власти, вызванных сменами религий, оставалась ее неизменной глубинной основой (см. [149]).

Вторая часть хроники повествовала уже не о мифических, а об исторических временах. Она складывалась из генеалогических элементов — восходящего к «мифу о происхождении» перечня правителей, который организовывал текст в единое, сквозное повествование, и элементов нарративных — сообщений о наиболее важных событиях, в которых воплотились судьбы государства (ср. [180, с. 15—17]). При этом как генеалогические, так и повествовательные элементы тесно увязывались историософской концепцией автора хроники.

Такого рода композиция исторических сочинений была, несомненно, местным явлением. Приняв ислам, малайцы, хотя и познакомились с образцами мусульманской историографии, до XVIII в. не восприняли типичную для нее анналистическую форму, но сохранили свою традицию, обработав ее в духе старого и уже ушедшего стать в странах ислама несколько «провинциальным» жанра родословий [170, с. 96—97]. Основу его

здесь, как и в малайском мире, составляло сочетание генеалогических элементов и композиционно завершенных, логически слабо связанных друг с другом рассказов об отдельных событиях (*хабаров*), в которых живость и красочность повествования преобладали над фактологической точностью [170, с. 66—67]. В искусном построении этих «рассказов», описаниях, порой не уступавших тем, что украшали волшебнo-авантюрные повести, «сильных деталях», использовании литературных моделей, восходивших к хикаятам о Раме и Панджи, к зеркалам и обрамленным повестям, и проявляла себя никогда не упоминавшаяся в предисловиях к историческим сочинениям, но нередко присутствовавшая в них красота, превращавшая хроники в особый «мир в словах» — «историческую литературу», обладающую самоценностью формы и содержания, целостной композицией, в контексте которой отдельные эпизоды выявляли свое скрытое значение (ср. [180, с. 12]).

Преобразуя свои хроники в духе мусульманских родословий, малайские авторы с помощью сказания об Искандаре Двурогом (Александре Македонском) несколько трансформировали «миф о происхождении», ввели в начало рассказа о том или ином правлении характеристику моральных качеств государя, а в конец — его предсмертные наставления наследнику о бренности земного величия и, наконец, чуть изменили старые этико-государственные концепции, связав их с установлениями шариата и подкрепив изречениями Пророка. В итоге малайские хроники могли рассматриваться как мусульманские, ибо обладали всеми необходимыми для последних «пользами»: демонстрировали переменчивость индивидуальных судеб и божественную предопределенность событий, пагубность тирании и благотворность справедливости, наставляли в политической мудрости и древних обычаях, а сверх того позволяли образованному человеку блеснуть в разговоре знанием исторических прецедентов и поучительных рассказов из жизни царей и иных выдающихся личностей (ср. [170, с. 261, 299]).

Яркий образец мусульманской историософии в малайской исторической литературе позднеклассического периода (конец XVIII — начало XIX в.) — «Повесть о Маронге Махавангсе», где местная мифология почти полностью вытеснена трансформированными эпизодами из мусульманских литературных источников.

Неожиданно для малайской «хроники» повесть начинается сказкой-притчей о мифической птице гаруде, поспорившей с пророком Сулейманом, что она сумеет помешать браку между румским царевичем и китайской царевной. Хотя гаруде и удается потопить флот царевича, плывущего в Китай, и похитить царевну, жених и невеста все же находят друг друга на острове Лангкаури, и Сулейман произносит краткую проповедь о неизбежности того, что предначертано Аллахом. Изложенный сюжет — стандартный в мусульманской историографии и литературе пример всемогущества предопределения. Он включается в арабские сочинения о сущности исторической науки или, подобно персидскому «Рассказу о пророке Сулеймане, птице Симург и предопределении», функционирует отдельно. В малайской версии эта сказка, вобравшая ряд мотивов из «Повести о Сери Раме» (малайские *даланги* до сих пор отождествляют резиденцию Раваны Лангкаури с островом Лангкави у побережья Кедах), призвана выразить первый тезис историко-философской концепции автора. Исторические судьбы Кедах не могли быть иными, ибо таков промысел о нем Аллаха.

Далее следует легендарно-исторический раздел, повествующий об основании Маронгом Махавангсой, сопровождавшим румского царевича, города Лангкасука — предшественника Кедах — и быстром превращении его в процветающий и многолюдный порт. Однако основание города в непосредственной близости от Лангкаури — обиталища демонов-гергаси (т. е. раксас) — сулит государству не только нынешнее благоденствие, но и будущие беды. Дело в том, что Маронг Махавангса, сын небожителей, вопреки воле отца и матери берет в жены гергаси. Гергаси к тому же являются исконными обитателями Лангкасуки. Таким образом, Маронг Махавангса не только создает государство в стране демонов, но по его вине в жилах кедахских государей смешивается кровь небожителей и демонических существ. Так, покауда еще неявным образом, автор делает следующий шаг в развитии своей концепции: по неотвратимому предначертанию Аллаха над Кедахом тяготеет проклятие — незащищенность от сил зла. Как бы в предостережение потомкам Маронг Махавангса, покидая Лангкасуку, переименовывает ее в Кедах Замин Туран, т. е. в Туранский Кедах (в персидской мифологии, отраженной, в частности, в «Шах-наме» Фирдоуси, Туран —

это царство злых сил, неустанную борьбу с которым ведет Иран — царство сил добра).

Под властью наследника Маронга Махавангсы страна продолжает благоденствовать. Но уже в следующем поколении будущие невзгоды предвещает брак царевича Махаиндравангсы, подобно прадеду берущему в жены пергаси. Не в силах удержать сына от рокового шага, государь Кедах умирает, предсказывая, что его внук, следуя своим демоническим страстям, ввергнет страну в смуту. И действительно, сын Махаиндравангсы, прозванный Раджой Берсиунгом — Клыкастым государем, становится людоедом, опустошает страну и вынуждает народ поднять восстание и свергнуть тирана. Для понимания историософии автора повести вновь особенно важны литературные источники рассказа о радже-людоеде, важнейшим из которых является персидское предание о жестоком царе-притеснителе Заххаке, подробно изложенное в «Шах-наме» и отразившееся в ряде малайских произведений.

В «Шах-наме» повествуется о том, как благодаря своему кулинарному искусству дьявол (Иблис) совратил Заххака, пристрастив его к мясной пище. В награду Заххак позволил Иблису поцеловать себя в плечи, и тотчас из его плеч выросли две змеи, жестоко мучившие царя. Чтобы облегчить страдания, Заххак ежедневно казнил двух юношей и кормил змей их мозгом. Не выдержав тирании Заххака, целое тысячелетие опустошавшей страну, иранцы восстали и свергли его с престола. Предания о радже-людоеде и Заххаке совпадают не только в общих чертах, но и во множестве деталей. С особой очевидностью о персидских истоках малайского рассказа свидетельствует упоминавшееся переименование Кедах в Туран. Как и в эпизоде с гарудой, создатель повести весьма вольно излагал персидский источник и сплавил его с близкой по содержанию «Сутасомаджатакой». Джатака позволила ему обострить конфликт, сделав людоедом самого царя, а также приписать ему рождение от человека и демоницы (в джатаке людоед рождается от союза царя и львицы).

В рассказе о царе-людоеде концепция Кедах как «второго Турана» (вопреки персидской традиции, автор хикаята, очевидно, считает Заххака туранцем), пребывающего по воле Аллаха во власти демонических сил, достигает апогея. За изгнанием правителя следует период смут, которые несколько утихают после того, как

мудрый слон возводит на престол сына Раджи Берсиунга. Но силы зла еще не обузданы. Над страной вновь нависает угроза хаоса, ибо страсть внука людоеда к вину заставляет его забыть о государственных делах.

Здесь изложение кедахской «истории» резко обрывается, сменяясь рассказом о путешествии шейха Абдуллаха Ямани с дьяволом Иблисом — эпизодом, также смоделированным по образцу мусульманских источников. Близкий по структуре и семантике к кораническому преданию о путешествии Мусы с Хизром или к истории странствий героя со Смертью в персидском «романе» о Хатеме Тайском, этот рассказ выступает третьим кардинальным моментом концепции автора. Если в предшествующей части повести активность сил зла в истории была только «локально» показана, но не исследована во всей полноте, то путешествие шейха Абдуллаха позволяет автору развернуть широкую панораму всевозможных пороков — индивидуальных, социальных, политических, указать на их источник (искушение Иблиса) и вскрыть механизм их действия. Демонические силы не столько понуждают к злодеяниям, сколько помогают людям «предрасположенным», внутренне порочным сделать последний шаг к злу. При этом злодеяние не приносит никакой выгоды тому, кто его совершает. Он остается ни с чем или гибнет вместе с жертвой. Оба эти момента представлены в истории раджи-людоеда, которая тем самым истолковывается как одно из звеньев в цепи дьявольских прельщений. Так получает окончательное объяснение трагедия кедахской истории. Шейх обращает страну в ислам и, таким образом застав демонов, кладет начало ее новому процветанию. Автор тем самым показывает, что лишь преданность «истинной вере» способна снять с Кедаха древнее проклятие. Повесть же его преследует цель истолковать сокровенный смысл истории и послужить своеобразным «историческим адабом» для наставления государей.

ЖАНРЫ СФЕРЫ ДУХОВНОГО СОВЕРШЕНСТВА

К третьему уровню системы малайской словесности — сфере духовного совершенства — относились жанры религиозно-мистических сочинений. В отличие от произведений двух предыдущих сфер сочинения этих жанров выполняли свою задачу не прямо, а косвенно.

Отверзнуть «духовное сердце», т. е. наделить его способностью созерцать Высшую Реальность, могла лишь божественная милость, даруемая Аллахом «тому, кому Он пожелает», не за заслуги, а по любви. В то же время «духовное сердце» должно было пребывать в постоянной готовности воспринять этот дар, и религиозно-мистическая литература, укрепляя «путника» в вере, изъясняя ему каноническое право, догматику и метафизику ислама, описывая этапы самопознания, предупреждая о подстерегающих опасностях, давая примеры их преодоления, помогала очистить «духовное сердце», подготовить его к озарению и в этом смысле воздействовала на него.

Непосредственно примыкавшая к центральному комплексу канонических текстов (Коран, сунна) и прямых комментариев на них («Анвар ат-танзил» и другие малайские тафсиры), сфера духовного совершенства включала в себя две группы жанров: агиографию и литературу китабов. В широком смысле слова обе группы также являлись своеобразным комментарием к канону, вмещающему полноту откровения, постигаемого с разной степенью глубины.

В литературном отношении наибольший интерес представляют агиографические хикаяты, среди которых можно условно выделить несколько «циклов». К первому из них относились повести, посвященные пророкам ислама и различным персонажам Корана. Такие повести представляли собой либо обширные своды «обо всех пророках» («Кисас ал-анбийа»), либо отдельные произведения о жизни одного из них («Повесть о Юсуфе», «Повесть о Закарии» и др.). Второй «цикл» составляли хикаяты о различных этапах биографии Мухаммада, третий — о современниках Мухаммада, его сподвижниках и противниках [169, с. 1231—1232]. Нередко близкие по композиции и топики к волшебнo-авантюрным повестям и литературе зеркал, агиографические хикаяты выдвигали в качестве образцового героя не «куртуазную» личность, добивающуюся успехов в мирской жизни, но человека прежде всего праведного, самоотреченного, исполненного веры, наделенного религиозным знанием или взыскующим его. При этом в соответствии с духом традиции в этом герое особо подчеркивалось сверхъестественное могущество, что позволяло насытить повесть фантастическими мотивами и преподнести читателю истины ислама в увлекательной форме.

Китабы, сочинения сугубо специальные, были, разумеется, далеки от решения художественных задач. Их литературное значение состояло прежде всего в том, что в недрах именно этой жанровой формы зародилось понятие авторства и сложился специфический арабизированный малайский язык, оказавший влияние на все области малайской словесности. Являясь важнейшей формой языка-посредника в островном мире, он помог малайцам и другим народам архипелага приобщиться к сокровищнице арабо-персидской мысли, а через нее — к античной философии и существенно обогатил их культуры [122, с. 45—50].

Особое место в сфере духовного совершенства занимала суфийская литература, сыгравшая важную роль в формировании малайской словесности и ее самосознания и — в силу образно-символического способа выражения и проповеднической направленности — сама обладавшая рядом интересных в художественном плане жанров (суфийская агиография, стихотворные и прозаические аллегории).

Чрезвычайно характерный образец суфийской агиографии представляет «Повесть о султани Ибрахиме ибн Адхаме», созданная, вероятно, во второй половине XVII — первой половине XVIII в. и внешне весьма напоминавшая традиционное волшебное-авантюрное произведение. Как обычно, ее открывает описание могучего царства и его достославного правителя. Затем в соответствии с законами жанра «на заре, когда дикие звери еще не вышли на добычу», государь отправляется в странствие, останавливается отдохнуть под одиноким деревом и видит плывущий по реке предмет, принадлежащий уединенно живущей красавице. Ошеломленный, он устремляется на ее поиски, находит девушку (Сити Салеху) в прекрасном саду с непременно прудом, беседками и плодовыми деревьями, женится на ней, а затем покидает. У красавицы рождается сын — Мухаммад Тахир, который жаждет увидеть отца и после долгих скитаний встречается с ним. Все это стереотипные мотивы такого рода повестей, слагающиеся в последовательность, диктуемую их столь же стереотипной, хотя в данном случае и несколько незавершенной, схемой.

Трудно, однако, найти произведение, более далекое от волшебного-авантюрного хикаятов по своей тональнос-

ти, идейному замыслу и системе ценностей, чем «Повесть о султани Ибрахиме ибн Адхаме». Пафос волшебного-авантюрного повествования — в рождаемой разумом, гармонизирующим хаос эмоций в душе, способности обрести всю полноту земных благ и земного величия. Эта способность проявляется в неустанно подчеркиваемом вежестве героя. Пафос «Повести о султани Ибрахиме ибн Адхаме» — в рождаемой верой устремленности к нетленным ценностям горного мира, которые обретают лишь те, кто отрекся от индивидуального «я» и всех земных благ. Эта устремленность реализуется в последовательно показанном аскетизме Ибрахима ибн Адхама.

Волшебного-авантюрные повести завершаются возведением героя на царство. «Повесть о султани Ибрахиме ибн Адхаме» начинается с его отречения от престола и странствия не в поисках приключений, а к святым местам. Найдя предмет, принадлежащий красавице — скажем, плывущую по воде прядь ее волос, — герой волшебного-авантюрного повествования теряет голову от любви и предвкушения свидания. Ибрахим ибн Адхам, съев половину проплывавшего по реке граната Сити Салехи, приходит в ужас от совершенного греха, ибо утолил голод плодом, принадлежащим не ему, а кому-то другому. Женитьба на недоступной красавице и обретение сына для героев волшебного-авантюрного повествования — важнейшие звенья на пути к славе. Для Ибрахима ибн Адхама, при всей его привязанности к Сити Салехе и сыну Тахиру и именно в силу этой привязанности, оба события — лишь испытания, отвлекающие от главной и единственной цели жизни. Итак, не о цепи приобретений: жена → царство → сын, а цепи отречений от того, другого и третьего рассказывает «Повесть о султани Ибрахиме ибн Адхаме», последовательно изменяя значение каждого из стереотипных эпизодов волшебного-авантюрного повествования на противоположное и оказываясь в полном смысле слова своеобразной суфийской «антиповестью».

Как суфийская аллегория — описание восхождения души к своему божественному истоку, — а не только как ее утешитель в печали, понимался, по-видимому, уже знакомый нам хикаят об Индрапутре (подробнее см. [23, с. 139—153]). На это указывают его суфийская топонимика и ономастика, а также множество мотивов, характерных для подобных аллегорий и следующих в

типичном для них порядке. Не менее важно и то, что в первой же фразе предисловия к «Повести об Индрапутре» сообщается, что в ней «с мудростью и вежеством изъяснена любовь, еще не ставшая жемчужиной». Мотив любви-жемчужины в традиции классических повестей далеко не тривиален. В то же время жемчужина является одним из распространенных суфийских символов абсолютной Любви и порожденного ею Перворазума — Света Мухаммада. Процесс же формирования жемчужины в суфийских текстах символизирует Путь мистического постижения [171, с. 284]. Таким образом, тему повести, символически сформулированную в предисловии, можно определить как суфийский Путь героя, в ходе которого его любовь обретает статус Любви абсолютной.

Тема Пути выражена и в структуре предисловия, распадающегося на три пассажа. Первый из них — собственно сообщение о путешествии, второй — перечисление подвигов Индрапутры на земле, третий — перечень его подвигов на море. Сфера земли (точнее, земных недр) и сфера моря — это две резко противопоставленные друг другу области, с которыми Индрапутра постоянно сталкивается в своих странствиях, как бы реализуя высказывание Джалалуддина Руми о том, что

«человек сотворен из разума и страстей... наполовину змеей, наполовину рыбой. Рыбья природа тянет его к морю (божественному Началу.— В. Б.), а змеиная — к земле (тварному началу.— В. Б.), и все время проводит он в этой борьбе» (цит. по [41, с. 149]). К сфере земных недр принадлежат различные чудовища, которых одолевает Индрапутра, к сфере моря — наставники героя, благорасположенные к нему и наделяющие его сверхъестественными знаниями.

Разграничение сфер земли и моря определяет лишь общие контуры аллегорического смысла повести, указывает, что необходимо преодолеть и что приобрести на суфийском пути. Совпадение же ее важнейших конструктивных компонентов с теми, что встречаются в малайских суфийских аллегориях «Море женщин» и «Повесть о Шахе Мардане», позволяет установить основные слагаемые этого смысла и, исходя из них, истолковывать более частные мотивы. К их числу прежде всего относится символическое описание аскетических подвигов героя и обуздания им «низшего я» — *нафса* (победа над раксасой-оборотнем, змеем Мамдумом, красотой царев-

ны Чандры Лелы Нур Лелы, раксасой Гуркасом — проявлениями нафса, и наконец Бахрамом Табутом — самим нафсом). Затем Индрапутра достигает сфер мирового Духа (его символ — отшельник Берма Сакти) и мировой Души (Дэва Лангкурба), переживает фана, т. е. полную аннигиляцию своего «я» (ее символизирует изрубание Индрапутры на мельчайшие части), и бака, т. е. увековечение в Боге (ее символизирует возрождение Индрапутры к жизни), а затем соединяется с царевной Менгиндрой Сери Бунгой — символом абсолютной Любви и божественной Сущности. Чрезвычайно важную роль в повести играет «жемчужная» и «цветочная» символика, а также символизм четырех райских садов, олицетворяющих четыре этапа Пути [124, с. 28—30].

Суфийские аллегории «Повесть о Шахе Мардане» и «Повесть об Индрапутре» наглядно демонстрируют отраженный в их поэтике психологический механизм воздействия литературного произведения в сфере духовного сердца. Обе повести многосоставны и складываются из отдельных эпизодов-рассказов, посвященных различным суфийским концептам и довольно слабо связанных между собой звеньями единого сюжета. В центре таких рассказов стоит четкий и статичный образ-символ, например: царевна в плену у демона; герой, превращенный в попугая, в золотой клетке; царевна в раковине на вершине семиэтажного дворца или на троне с восьмиугольным ограждением из цветных стекол; дерево и человек, снятый с него, и т. д.

Эта статичность и заполнение главным символом большей части повествовательного пространства сближают рассказы как целое с символами рассчитанной на медитативное воздействие суфийской лирики, в частности персидской. Специфической чертой сюжетных аллегорий является, пожалуй, осложнение главного символа символами окказиональными, связанными с сюжетом, и особенно символическая интерпретация действия (например, полета).

Функция эпизодов-рассказов в аллегорических хикаятах была сходна с функцией отдельных притч в учительных обрамленных повестях и зеркалах. Как и в них, эпизоды-рассказы позволяли определить тот или иной концепт без помощи логических операций, что было чрезвычайно важно для суфийского постижения. Однако,

являясь «разыгранными в лицах» воплощениями определенных концептов, они могли при определенной психологической установке выступать объектами медитативного созерцания, обуславливая активность не только разума и души, как в литературе зеркал, но и духовного сердца. Ведь в гносеологическом аспекте Путь суфия — это выработка особой ориентации зрения, при которой глаз, предельно сосредоточившись на внешнем облике вещи, внезапно уступает место сердцу, способному созерцать ее внутреннюю сущность, в любой твари видеть Творца. Поэтому инструментом познания суфия и служат в конечном счете не абстрактные понятия и термины, а конкретные символы, способные, вызывая эмоциональный отклик, притягивать к себе и одновременно указывать на скрытую за их чувственно воспринимаемой поверхностью сверхчувственную сущность. Суфийские символы обладают своим «ликом» (упорядоченную последовательность таких ликов представляет собой аллегория), «пронизав» который в медитативном акте, «око сердца» постепенно погружается в бесконечную глубину, все яснее созерцая сущность, покуда окончательно не тонет в ней, не становится ею.

Подобного рода медитативная установка еще очевиднее в более простых по структуре суфийских аллегориях-шайрах (которые не следует путать с аллегорическими шайрами о животных). Так, например, в «Поэме о Чистой Птице» Чистая Птица (т. е. Дух Божий), единство с которой должен осознать суфий («эта птица — все вы», т. е. суфии), описана так:

Ее крылья именуются Писанием,
На ее теле начертан Коран,
Ее ноги — Милость и Щедрость,
Она постоянно сидит на руке Всемилового.
Дух Аллаха — ее жизненное дыхание,
Тайна Аллаха — ее тело,
Свет Аллаха — ее глаза,
Свет Мухаммада неизменно пребывает в ней.
Свидание с Аллахом — ее любовь,
Голос Аллаха — ее голос,
Милостивый и Милосердный — так именуется ее сердце,
Она свято поклоняется Господу...
Ее свет подобен факелу,
Ее голос подобен грому,
Ее глазами стало все ее тело,
Она постоянно теряет перья...
Уверенное знание — ее наука,
Уверенное видение — ее ведение,

Разумеется, представить себе такую птицу даже носителю традиции непросто. Тем не менее в первой части поэмы ее птичий облик, хотя и не сходный с видом других птиц (она противопоставлена вороне, павлину, попугаю, горлице), не вызывал сомнений. Дело, однако, в том, что предназначение Чистой Птицы — создать не столько зрительный образ, сколько медитативный символ, изобразительная сторона которого, сначала как бы существовавшая, затем в процессе сосредоточенного созерцания «проживается» и, наконец, полностью изживается, благодаря чему стираются границы субъекта и объекта, созерцающего и созерцаемого, человека и Творца. Медитативному способу постижения и подчинена вся поэтика подобных шаиrow-аллегорий. Активизировав воображение, познающий должен представить себе птицу, сосредоточиться на ее образе, шаг за шагом созерцать ее голову как то-то, тело как то-то, крылья как то-то, проникая в смысл этих то-то, и, наконец, разрушить весь образ (как сказано в другой аллегорической поэме, в центре которой аналогичный образ корабля, — «разбить корабль»), столь странный и «разнородный», что в самой своей поэтологической структуре несет семена распада, самоуничтожения. В этом отношении символ Чистой Птицы сродни исследованным В. С. Семеновым медитативным символам «Бхагавадгиты» [101, с. 96—103].

Воздействие аллегоризации сказывалось не только в изменении места произведения в системе словесности — его переводе из сферы красоты в сферу духовного совершенства. Необходимость выстроить аллeгорию, передающую определенную суфийскую концепцию, проявлялась также в структуре хикаятов с «двойным дном». Повидимому, подобно тому как символическое истолкование готовых любовных стихов в ближневосточном суфизме сменилось созданием специальной суфийской поэзии [20, с. 45], аллегоризация уже бытующих сюжетов отчасти замещалась, отчасти дополнялась созданием новых, в структуре которых заранее предусматривалось их суфийское предназначение.

Наконец, некоторые особенности стилистики хикаятов-аллегорий также, возможно, определялись их глубинным смыслом или соответствующим образом переос-

мысливались. Уже отмечалось, что основу орнаментальности стиля описаний в «Повести об Индрапутре» составляло выявление единой «драгоценной» сущности всех описываемых предметов. Эта единая сущность описаний могла пониматься как выражение идеи божественного Всеединства — основы мироздания, — лишь по-разному манифестирующегося в различных областях. Учение о таком Всеединстве составляло суть суфийской системы *вахдат ал-вуджуд* и ее малайской разновидности — *вуджудийи*, в недрах которой возникли хикаяты-аллегии. Если искать продолжение намеченной выше в анализе «Повести об Индрапутре» аналогии с тканью и драгоценными камнями, то в сочинениях авторов, принадлежавших к вуджудийе, мы найдем символы ткани, нити и хлопка как манифестаций (различных по уровню) единой субстанции, олицетворяющей божественную Сущность [132, с. 63—64; 170, с. 8]. Для тех же авторов была характерна и символика драгоценных камней, единая сущность которых — их сияние [147, с. 71].

Таким образом, установка на аллегоризацию предопределяла функцию, структуру и, вероятно, стиль хикаятов-аллегорий — все их жанровые характеристики.

СИСТЕМА ЖАНРОВ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СИНТЕЗ

Итак, общие контуры малайской литературной системы классического периода определялись совокупностью функциональных сфер, иерархия которых зависела от направленности их воздействия на определенный духовный уровень читателя и соответственно от близости той или иной сферы к религиозному канону (Коран, сунна, примыкающие к ним комментарии) — центру литературной системы. В рамках функциональных сфер, реализовавших свои задачи с помощью жанровых форм, различных по способу подачи материала, складывались собственно литературные жанры — устойчивые соединения формы и специфического содержания. Это были волшебнo-авантюрные хикаяты, романические шаиры и шаиры-аллегии о цветах, животных, птицах — в сфере красоты; обрамленные повести, хроники (седжарах, саласилах), зеркала (хидаят) и их стихотворные «двойники» — в сфере пользы; агиографические и аллегорические хикаяты, религиозно-мистические шам-

ры, китабы и др. — в сфере духовного совершенства. При этом аллегоричность и полифункциональность ряда произведений тех или иных жанров приводила к тому, что они окказионально могли относиться сразу к двум или даже трем сферам литературной системы, что отнюдь не нарушало ее упорядоченности.

Все жанры находились в тесной взаимосвязи между собой. Эта взаимосвязь, а тем самым и целостность системы объяснялась прежде всего единством мусульманского мировоззрения — концептуальных «токов», исходящих из канонического центра литературной системы. Порождаемый ими «учительный» компонент (от моделирующей функции идеального героя до прямой дидактики) был в разной степени характерен для всех жанров.

Обеспечивала данную целостность и своего рода «жанровая непрерывность». Так, на границе сфер красоты и пользы располагались во многом близкие друг другу назидательные волшебнo-авантюрные хикаяты (типа «Повести об Исме Ятиме») и шаиры-аллегории о животных, с одной стороны, и обрамленные повести (прозаические и стихотворные) — с другой; на границе сфер пользы и духовного совершенства — столь же сходные в жанровом отношении зеркала и китабы и т. д.

Наконец, единство системы скреплялось рядом формальных факторов, присущих литературам ислама и, по справедливому замечанию Л. Масиньона, выступавших «производным от основных постулатов мусульманской метафизики, первым примером которой является Коран» [76, с. 48]. К числу этих факторов относились доминирование над логически обусловленным сюжетом «паратаксической» композиции, основанной на симметричном упорядочении замкнутых нарративных единиц (рассказов или аналогичных им обособленных эпизодов); специфическая орнаментальность описаний; стилистические особенности языка литературы, который в собственно малайском регионе стал в классический период более унифицированным и рафинированным, чем прежде, и определеннее ориентировался на арабo-персидский «сказ» (хикаят) и ученую словесность (китаб).

Общемусульманский инвариант, реализуясь в малайской литературной системе, обрел множество местных этнокультурных черт, прослеживающихся в стилистике, образности, самом наборе жанровых структур, в котором «недосчитывалось» немало важнейших жанров арабской и персидской литератур, и, напротив, культивировались

жанры, считавшиеся в этих литературах низкими или периферийными. Это, естественно, придавало малайской классической словесности достаточно своеобразный облик. Степень самобытности различных жанров также была неодинаковой: наименее отчетливо она проявлялась в литературе китабов и зеркал, наиболее ярко — в исторических сочинениях. Примерно на равном расстоянии от этих полюсов располагались синтетические волшебнo-авантюрные хикайты и романические шаиры. При этом в рамках едва ли не всех жанров (прозаическая и стихотворная беллетристика, историография, суфийская литература) на протяжении классического периода прослеживалась явная эволюция, вектор которой определяла углублявшаяся мусульманизация малайской культуры. Наиболее существенным моментом этой эволюции было сложение в XVII—первой половине XVIII в. литературного синтеза, знаменовавшего высшую фазу развития малайской словесности.

Все три сферы системы малайской классической литературы были весьма разнородны как по происхождению памятников, так и по их составу. В каждой так или иначе отражались три этапа эволюции малайской культуры: исконно малайский, индуистско-буддийский и мусульманский; каждая состояла из произведений как созданных местными авторами, так и восходивших к иноязычным традициям. Это, однако, не превращало малайскую литературу в литературу «переделок и переводов» ни в понимании ее читателей, ни в современной оценке. С одной стороны, входя в ту или иную литературную общность, малайская литература, по средневековым понятиям, могла претендовать на все, внутри этой общности созданное. С другой стороны,— и это, пожалуй, самое важное — в процессе усвоения влияний определяющая роль неизменно принадлежит воспринимающей стороне, по своим законам отбирающей и организуяющей то, что «предлагает» ей иноязычная традиция. При таком взгляде на малайскую классическую литературу она предстает как плод литературного синтеза.

Подготовил малайскую литературу к формированию этого синтеза осуществленный ею в раннемусульманский период отбор необходимых произведений. Прошедшие «фильтр» малайской традиции и порой несколько видоизмененные ею сочинения, относившиеся к индийскому и мусульманскому культурным кругам, впервые сопри-

коснулись в рамках малайской словесности как некоего единства. Этот период, условно говоря, «протосинтеза» увенчался созданием хроник, в которых местные, индийско-яванские и мусульманские элементы соединились уже не в пределах литературы как целого, а в границах одного произведения.

В классический период, по мере того как в малайском мире все глубже усваивался ислам и складывалось мусульманское литературное самосознание, процесс синтеза этих элементов обретал все более четкие очертания. Во-первых, сочинения индо-яванского и арабо-персидского происхождения окончательно вошли в систему малайской литературы и заняли место на разных уровнях ее иерархии. Во-вторых, к хроникам, в которых прочность сложившегося синтеза разнородных элементов в XVII—первой половине XVIII в. продолжала возрастать, добавился ряд жанров и отдельных произведений также синтетического характера.

В первую очередь к ним, как отмечалось выше, принадлежала значительная часть волшебнo-авантюрных повестей, характерный облик которым придавали сплавившиеся на основе древнейшей структуры мифа индо-яванские мотивы дикой природы, «космических» боев, волшебных стрел — превращающихся в огненные горы или полчища ядовитых змей, армии обезьян и т. д. и выполненные в арабо-мусульманском духе картины садов и дворцов, пиров и сокровищниц. Такие повести, сохранившие относительное равновесие индо-яванских и мусульманских элементов, были освещены как бы двумя пучками света. В разных пропорциях смешиваясь друг с другом в тех или иных эпизодах, они постоянно меняли «окраску» рассказа, подобно тому как изменялся цвет одеяний царевны из «Повести об Индрапутре», когда она поворачивалась то к одной, то к другой стороне восьмиугольного ограждения трона, сделанного из цветного стекла [99, с. 204]. При этом характерный оттенок «цветам» придавали исконно малайские черты повествования. Подобное же «смешение цветов» наблюдалось и в построении сюжета повестей.

Образцами литературного синтеза были также романтические шаиры и шаиры-аллегии XVII—XVIII вв., содержанием и образами обязанные тем же традициям, что и волшебнo-авантюрные хикаяты, а формой — взаимодействию «узнавших» себя друг в друге фольклорной и арабо-персидской поэтик.

Важную роль в становлении и поддержании синтетического характера малайской литературы на протяжении классического периода играли ее связи с литературой яванской, которая после принятия ислама лучше сохранила достояние индо-буддийского времени. Поддержание же относительного равновесия в синтезе осуществлялось благодаря взаимовлиянию своеобразных по ориентации литературных школ. Одни из них, как, например, школы, сложившиеся в Аче в конце XVI—XVII в. или на Риау в XVIII—XIX вв., были по большей части проводниками мусульманских идей и образов, другие — школы Банджермасина, Палембанга — индо-яванских сюжетов и мотивов.

Формы, в которых в малайской литературе осуществлялся синтез, были разнообразны. Высшая из них, порожденная «типологическим чутьем» литературы, может быть прослежена в исторической литературе, в части беллетристики, а также в самой литературной теории. Такой синтез в малайской литературной теории позволяет выявить принципы взаимоотождествления элементов различных культур на материале, уже знакомом читателю по Очерку II, и заслуживает более подробного рассмотрения.

Анализируя малайскую концепцию гармонизирующего воздействия прекрасного на душу, мы связывали ее с арабо-мусульманским учением о психотерапевтическом эффекте изящной словесности.

Однако указание на мусульманское оформление данной концепции в период углубленной исламизации и сложения литературного самосознания еще не разрешает вопроса о ее истоках в малайской традиции. Ведь психотерапевтическое воздействие литературы описывается в очень сходных терминах как в малайских сочинениях, явно мусульманских по духу, так и в таких, которые имеют к исламу самое отдаленное отношение, например в яванских по происхождению романах о Панджи. Более того, сходные описания встречаются и в средneyаванских поэмах о Панджи, создававшихся на острове Бали, сохранившем верность индуистско-буддийской традиции. В качестве примеров, указывающих на это сходство, можно привести отрывки из типично мусульманского предисловия к «Поэме о сове» (см. выше, с. 193, из популярнейшего малайского романа о

Панджи «Повесть о Чекеле Ваненг Пати» и из средне-яванской поэмы о Панджи «Вангбанг Видейя». В «Повести о Чекеле Ваненг Пати» читаем:

«Это повествование людей прежних времен, излагаемое по-малайски и по-явански, поведал *даланг* (кукловод теневого театра.— *В. Б.*) и поэт, наделенный высшим искусством в слагании стихов. Переложили же его на малайский язык, дабы, ставшее яванговой повестью, оно послужило утешителем любовных мук. Но как же проходят смятение души и неисчислимы любовные муки? Об этом-то (или „для этого-то“.— *В. Б.*) *даланг* и рассказывает, дабы наделить средством, угашающим пожар души, обьятой страстью, и длит свою повесть, дабы продолжались *кидунги* и *какавины* (формы яванской поэзии.— *В. Б.*), предназначенные для всех тех знающих и сведущих, кто лишь в глубинах души проявляет свою влюбленность; ведь если бы высказали они сокрытое в душе, это не принесло бы им блага. Ведь для этого-то и сочинили сию повесть...» [28, с. 76].

«Вангбанг Видейя» завершается такими словами:

«Это — конец истории, которую я составил, [заимствовав ее] из *ваянг антебан* (вид балийского театра.— *В. Б.*), [и] изложил в стихах; я не стану возражать, если меня сочтут самонадеянным. Ибо она (эта история.— *В. Б.*) служит как бы слезами для тех, кого согнули муки душевной боли и любовного томления. Но как могла бы она принести облегчение? Став *кидунгом* в метре *Рара Кедири*» [182, с. 241].

Исследуя приведенный отрывок из «Вангбанг Видейя», голландский ученый С. О. Робсон замечает: «Слова поэта кратки и, возможно, не вполне ясны. Они могут быть перефразированы следующим образом: поэма заступает место реальной душевной боли индивидуального слушателя или читателя и превращает ее в эстетическое наслаждение. Можно недоумевать относительно того, как достигается эффект, однако исследователь индийских эстетических учений тотчас узнает общий принцип» [182, с. 24]. Сам С. О. Робсон усматривает этот «общий принцип» в санскритской теории эстетического опыта — *расы* [182, с. 24].

Теория *расы* была рассмотрена нами выше, поэтому здесь напомним лишь, что вкушение *расы* — не только эмоциональный процесс, но особый род интуитивного по-

знания, осуществляемого благодаря полному отождествлению субъекта-ценителя с объектом-героем и вызывающего в душе ценителя состояние блаженства (ананда, или *чаматкара*). Чаматкара представляет собой единую основу всех рас, момент его достижения, тождествен единению с Абсолютом-Брахманом, а акт эстетического постижения, ведущий к нему, есть, как отмечает индийский исследователь С. К. Де, особого рода религиозный путь [130, с. 56—57].

Отголосок учения об этом пути мы, по-видимому, и наблюдаем в среднеяванской поэме «Вангбанг Видея» в указании на исцеление от «душевных болей и любовного томления». Через восприятие универсализованного объекта (раса, выраженная в поэме) и универсализацию субъекта происходит отрешение от эгоистического «я», «волнению» которого и обязаны своим происхождением «душевные боли», и достигается блаженство. Как пишет санскритолог А. К. Уордер: «Действие эстетического опыта сводится как бы к сублимации чувства, переходящего из психологического в эстетический план. В этом процессе индивидуальная эмоция трансформируется или замещается эстетическим опытом — расой. Индивид достигает самозабвения и обретает универсальность взгляда, что приносит ему высочайшее счастье» [183, с. 35].

Интересные высказывания, детализирующие данную концепцию, мы находим в предисловии к «Повести о Чекеле Ваненг Пати». Во-первых, именно эстетический опыт, обретаемый в восприятии прекрасного произведения, созданного знатоком, а не обычное «излияние чувств» рассматривается в ней как действенное средство успокоения души и обретения блаженства. Во-вторых, поскольку это блаженство носит преходящий характер и длится лишь пока звучит произведение, даланг должен рецитировать свой текст достаточно долго, «вплоть до полного исцеления».

Еще более очевидна связь с теорией расы эстетических основ древнеяванской литературы. Анализируя их, голландский ученый П. Зутмюльдер пишет: «Среди этих (выражающих понятие „эстетическое“, „прекрасное“.— В. Б.) терминов видное место занимают слова *ланго*, *ленгенг*, *ленгленг* и их производные. Они выражают чувство, которое, возможно, лучше всего передается словом „восторг“. Это своего рода обморочное состояние, в котором субъект полностью растворяется и утрачи-

вает себя в объекте, притягательность которого столь ошеломляюща, что все прочее тонет в небытии и забвении. Всякая деятельность разума прекращается; восприятие самого объекта становится неясным, и в переживании единения, стирающем различия субъекта и объекта, исчезает также осознание своего „я“.

Слова, выражающие эту идею затухания деятельности сознания или состояния, подобного трансу, примечательны еще и по иной причине. Они, так сказать, „двусторонни“, означают не только сам этот трансоподобный опыт, но также и качество объекта, обуславливающее его. „Ланго“ означает как „охваченный восторгом“, так и „вызывающий восторг“. Это слово может относиться и к прекрасному виду, и к человеку, находящемуся под впечатлением его красоты. Оно обладает тем, что мы назвали бы „субъективным“ и „объективным“ аспектами, ибо как у субъекта, так и у объекта имеется общий элемент (индийцы бы сказали — общая раса), делающий их единосущными и способными к слиянию воедино. Объективно „ланго“ — это качество, посредством которого предмет привлекает к себе эстетическое чувство. Он осуществляет это не потому, что его красота ясна и самоочевидна, а, напротив, поскольку она представляется далекой, скрытой, труднодостижимой, поскольку она суггестивна, а не вполне очевидна, поскольку она манит, привлекая намеком, словно еще не найденный клад, так что искатель красоты сгорает от тоски по ней и желания ее достичь» [185, с. 172—173].

В этом определении мы находим основные элементы учения о расе и чаматкаре как сущности расы: двусторонний характер «ланго», обозначающего как свойство эстетического объекта, так и само эстетическое переживание; блаженство, достигаемое восприятием «ланго», в котором утрачивается ощущение индивидуального «я» и происходит слияние субъекта и объекта восприятия; наконец, суггестивность выражения «ланго», аналогичную выражению расы через дхвани.

Для понимания близости санскритской и древнеяванской эстетики чрезвычайно важна также реконструированная П. Зутмюльдером на основе анализа предисловий к поэмам-какавинам яванская теория литературного творчества и функций литературного произведения как инструмента особого эстетического пути обретения

религиозного опыта («литературная йога», «поэтическая религия») [185, с. 173—185]. Многие стороны этой литературной теории находят явные типологические параллели и в охарактеризованной выше мусульманской (точнее, суфийской) концепции творчества у малайцев.

Творческая деятельность яванского поэта начинается актом поклонения избранному им божеству, его иштадевате. Этим божеством могут быть Кама, Сарасвати, но также и Шива, Вишну, Будда. Существенно в данном случае не имя и функции божества, а тот особый аспект красоты, в котором оно рассматривается (ср. обращение малайского поэта-мусульманина к Аллаху в его аспекте красоты — *джамал*), представление о том, что оно не только является началом и концом всего прекрасного (ср. мусульманское учение об Аллахе как источнике прекрасного), но и проявляется во всем, что прекрасно, например в природе, человеческой красоте, а также в поэме и даже графитной пыли затачиваемого «карандаша» поэта.

Целью поклонения древнеяванского поэта является единение с иштадеватой, рассматриваемым в аспекте красоты. Метод достижения этого единения — разновидность тантрической *йоги*, в которой единение достигается благодаря посредствующему предмету, где божество присутствует или куда оно нисходит (ср. концепцию *та-савура* — вспомогательного медиума для проникновения в ноуменальную реальность — в исламе и ее описание в цитировавшемся руководстве к зикру, с. 188).

В тантрической йоге (как и в исламе) божество одновременно трансцендентно и имманентно по отношению к миру. Пребывание божества в космосе и человеке имеет три формы: *нискала* — «нематериальная», *сакала-нискала* — «материально-нематериальная» и *сакала* — «материальная». Ниска́ла — это тот аспект Абсолюта, который на уровне самого йогина соответствует глубинной сущности его души (ср. «духовное сердце» в суфизме, непосредственно созерцающее мир ноуменов; Дух Божий в человеке). Форму сакала-нискала божество принимает в сердце йогина (ср. идею-образ, пребывающую в «мире воображения» — душе, часто отождествляемой с телесным сердцем). Наконец, форма сакала — это вещь, доступная чувственному восприятию.

Путем непрерывной медитации и сосредоточения (ср. описание зикрического сосредоточения, медитации, малайского поэта-мусульманина) йогин как бы вызывает

божество из его состояния нискала, так что оно предстает его внутреннему взору как сакала-нискала, а затем он проецирует его за границы тела и заставляет войти в материальный объект (ср. триаду мусульманской теории творения: ноумен → единичная идея-образ → вещь). Этот объект — *янтра*, на котором теперь фокусируются чувства и сознание йогина, — является средством достижения эффективного контакта с божеством и в то же время его вмещилищем, местом пребывания в состоянии сакала. Интенсифицируя этот контакт путем непрерывной аскетической практики и медитации, йогин может затем двинуться дальше, к более глубокой реализации своего единства с божеством. В конечном счете сознание йогина, сосредоточенное на янтре, до такой степени наполняется образом божества, что все другие объекты исчезают из поля зрения и, наконец, утрачивается даже сознание своего «я», так что йогин полностью растворяется в божестве (ср. инструкцию к зикру).

В литературной йоге янтрой является сама поэма. В предисловиях к древнеяванским поэмам (как, с соответствующими изменениями, и к малайским мусульманским сочинениям) достаточно подробно описывается вызывание божества из его состояния нискала в сакала-нискала, а затем воплощение его в поэме, часто уподобляемой храму или статуе божества (ср. зикр как модель творческого процесса).

П. Зутмюльдер так характеризует «проблески» единения с божеством, достигаемого посредством поэмы-янтры: «Создавая поэму или наслаждаясь ею в завершенном виде, человек может быть приведен в экстатический восторг — *ланго*, может обрести эстетический опыт в отрешенности от своего сознания, ощутить приближение того мистического единения с божеством, в котором исчезает всякое осознание своего „я“... Это единение носит преходящий характер, длясь не более чем краткий миг экстатического восторга... Однако оно является также предвкушением и приготовлением к тому единению с божеством, которое является *калепасан* — освобождением (синоним санскр. „мокша“.— В. Б.) и окончательным избавлением от пут, в которых мир держит человека, и от круга все новых и новых рождений. А это и есть конечная цель йогина. Для поэта освобождение означает полное растворение в единении с божеством красоты» [185, с. 185]. Это освобождение достигается постоянной практикой в литературной йоге.

Итак, с одной стороны, древнеяванская эстетика в своих основных установках — создание литературного произведения и его «вкушение» как своего рода йога, литературное произведение как аналог янтры⁵, эстетический опыт как религиозный путь и преддверие слияния с Абсолютом — обнаруживает сущностное единство с эстетикой санскритской, так что последняя должна рассматриваться в качестве источника первой.

С другой стороны, вполне очевидно типологическое сходство древнеяванской и малайской мусульманской теорий творчества. В обеих традициях автор, намереваясь создать свое произведение, обращается к божеству в аспекте красоты, осуществляет медитативное сосредоточение на нем, приводящее к полному отключению индивидуального «я» и благодаря этому к созерцанию ноуменальной сферы Бытия, запечатлевающейся в душе в виде образов.

Концепции «прекрасного» — «ланго» в древнеяванской литературе, «индах» в литературе малайской — также во многом аналогичны. И тут и там прекрасное оказывает ошеломляющее воздействие на душу, ведущее к забвению своего «я», растворяющегося в прекрасном объекте, и к переживанию наслаждения. Наконец, определенное сходство прослеживается и в присущей обеим традициям идее трансформации душевного состояния под влиянием прекрасного произведения, своего рода сублимации аффекта, переходящего из психологически-бытового в эстетический план.

Сходство малайской эстетики мусульманского времени с санскритской и древнеяванской эстетикой представляет, однако, не только типологический интерес. Не исключено, что в период индианизированных государств малайцы познакомились с индийской эстетической теорией. О возможности такого знакомства свидетельствует сравнение данных, приводимых китайским паломником VII в. И Цзином, о науках, изучавшихся в буддийских монастырях Индии и в монастырях Шри-виджайи, а также местные кавьи в древнемалайской эпиграфике, в частности текст Лигорской стелы (см. [136, с. 102]). Учитывая же длительные культурные и литературные контакты с яванцами, трудно сомневаться в том, что древнеяванский вариант санскритской теории в каком-то виде мог быть усвоен в малайском мире,

⁵ Ср. с. 74 — о садхане как условии возникновения образа божества в сознании медитирующего [126, с. 151; ср. 128, с. 18—29].

где именно с Явой связывалось наиболее утонченное понимание прекрасного. Не случайно следы учения о расе в малайской литературе наиболее заметны в предисловиях к произведениям яванского цикла о Панджи.

Предположение о том, что в малайской культуре до мусульманского времени в той или иной форме существовала эстетическая теория, родственная древнеяванской, позволяет представить себе, сквозь какую призму преломлялось воспринимаемое малайцами мусульманское учение о «прекрасном слове», процессе его создания и его функциях. Малайское литературное самосознание оказывается в этом случае «фактом с двойственной мотивацией» (см. [21, с. 93—99]), определяющимся, с одной стороны, санскритской (в древнеяванском варианте), а с другой — мусульманской эстетикой. Установление типологических соответствий между обоими учениями и — шире — создание своеобразного «типологического словаря», позволявшего усваивать новые мировоззренческие системы, составляло в силу определенных исторических обстоятельств одну из важнейших особенностей малайской культуры на протяжении всего ее существования. Это установление соответствий и взаимоотождествление фрагментов различных культур, а не простое их смешение (хотя бывало и так) и обусловило синтетический характер малайской культуры. Оно же превратило, в частности, историю малайской литературы в историю литературного синтеза, а период классической литературы в тот этап формирования этого синтеза, когда его «завершением», энтелехией, выступала мусульманская концепция литературы и литературного творчества.

Не следует, однако, думать, что дело ограничивалось лишь таким отождествлением. На каждом этапе мировоззрение «завершающей» синтез культуры существенно видоизменяло характер прежних концепций, порой оттесняло их на периферию культуры или сохраняло о них лишь глухие воспоминания. Этот процесс видоизменения и вытеснения был тем интенсивнее, чем ближе лежала та или иная «трудно переводимая» на новый язык концепция к центральной сфере письменной культуры — религиозному канону.

Можно, например, указать на множество различий между древнеяванским вариантом санскритской эстетики и малайской эстетикой мусульманского времени. В частности, малайская концепция «утешительной»

функции произведения (пенгхибур) носила лишь психотерапевтический и эстетический характер. Она соотносилась именно с уровнем души, точнее — животной души, противопоставлявшей интеллекту. Считалось, что прекрасное способно доставлять наслаждение интеллекту, лишь будучи репрезентированным в произведении как «тамсил» — косвенное выражение смысла, возбуждающее интеллектуальную активность. Однако и соединение пенгхибура с тамсилом, если оно не превращало произведение в символическое описание высших уровней Бытия, само по себе лишь усиливало воздействие на душу, влияя на нее и через воображение, и через разум. Можно сказать, что соединение пенгхибура и тамсила было призвано «излечивать» более тонко организованные, интеллектуализированные души, тогда как пенгхибур без тамсила рассматривался либо как неудача автора, либо как «целебное средство» для душ, менее тонко организованных, неинтеллектуализированных. Идея акта эстетического постижения как особой формы религиозного пути не смогла утвердиться в малайской мусульманской традиции.

ПРИМЕНИМОСТЬ ПРЕДЛОЖЕННОЙ МОДЕЛИ

Описанная модель малайской литературной системы, по существу, является итогом всей этой книги, наибольшим возможным в ней приближением к конкретной литературной реальности. Вполне понятно, что предложенную модель не следует рассматривать как универсальную — модели не только зонообразующих, но и ряда интегрируемых литератур (например, персидской, японской и др.) будут во многих отношениях иными.

Прежде всего это относится к степени выделения изящной словесности из общего состава письменности, влекущего за собой преобладание специфически литературной, а не общекультурной функциональности жанров, что отражается и в их поэтике. В то же время, думается, что проделанное исследование не только подтверждает возможность создания подобных моделей, поддающихся дальнейшей формализации и универсализации, но и исходит из принципов, которые (в соответствующей модификации) могут лечь в основу их построения. Наиболее важным из этих принципов является учет в модели словесности космической и пси-

хологической иерархий и соответственно соотношение функциональных сфер литературной системы с уровнями этих иерархий.

О том, что данное предположение не беспочвенно, свидетельствует построенная В. С. Дылыковой и Ю. М. Парфионовичем [43] достаточно полная модель традиционной тибетской литературы (относящейся к иной, чем малайская, зоне и одновременно, подобно малайской, регионообразующей, см. Очерк I) на базе принципов, сформулированных автором в этих очерках, а ранее — в монографии «История малайской литературы».

В традиционной тибетской литературе выделялись две обширные области. Жанры, которые принадлежали к первой из них, «выполняли духовно-воспитательную функцию и были ориентированы на психику и сознание человека». Жанры второй области «играли информационно-прикладную роль. К ним относились хроники, исторические и географические сочинения, генеалогии царей и знатных родов, трактаты по медицине, астрологии, астрономии, грамматике, поэтике и т. п.» [43, с. 35].

В первой области прослеживалась иерархия жанровых группировок, призванных воздействовать на различные психологические уровни. Занимавшие место на низшей ступени иерархии *джатаки*, *аваданы* и волшебные повествования, «призванные гармонизировать поведение человека, можно отнести к первому уровню человеческой психологии — „совершенству уравновешенной души“». Следующие за ними дидактические сочинения «укрепляли разум человека, сознательно стремящегося стать на путь духовного совершенствования, и поэтому относились ко второму уровню в системе психологических ценностей — „совершенству отточенного разума“». Наконец, религиозно-философские произведения всех видов и жития-*намтары* «истолковывали сущность пути духовного прогресса и учили, как его пройти... Эти сочинения излагали также суть учения *тантр* (мистических руководств.— В. Б.) и готовили адепта к интуитивному постижению *шуньяты*. Это — третий психологический уровень личности — „совершенство просветленного духовного сердца“» [43, с. 35].

Целостность системы жанров этой «учительной» области обеспечивалась пронизывавшим ее буддийским мировоззрением и происхождением большинства жанров от тех, что составляли буддийский Канон (тибетские

«Канджур» и «Танджур», сложившиеся в основном из переводов санскритских буддийских сочинений). Примечательно, что хронология как переводов канонических текстов, так и формирования функциональных сфер собственно тибетской литературы демонстрирует ту же последовательность, что и иерархия литературной системы: от религиозно-философских жанров к дидактике и волшебным повествованиям⁶. В итоге авторы приходят к выводу, что традиционная литература Тибета, являя собой целостную систему, выступает перед нами как некое упорядоченное единство. «В центре этой системы находится Канон, состоящий главным образом из переводных произведений... Они строго иерархизированы в зависимости от степени эзотеричности содержания, которая нарастает следующим образом: *виная* (монашеская дисциплина)→*праджняпарамита* (учение о добродетелях)→*сутры* (проповеди и поучения Будды)→*тантры*. Вокруг Канона располагаются оригинальные тибетские произведения двух групп. К первой из них относятся жанры, так или иначе рассчитанные на духовное совершенствование индивидуума, внутри которых также существует иерархия, подобная иерархии Канона. Ко второй группе, расположенной на самой периферии системы, принадлежат тексты иной функциональной направленности — сочинения не духовно-воспитательного, а информационно-прикладного характера, играющие вспомогательную роль» [43, с. 35—36].

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть значимость моделирования на основе культурного и литературного самосознания систем словесности как универсальных (всей письменной традиции), так и частных (изящной словесности) и ориентации в их «координатах» отдельных сочинений. Такой подход позволит, во-первых, создать научную типологию литератур, столь необходимую для изучения единства и многообразия мирового литературного процесса, а во-вторых, избежать как модернизации, так и архаизации в изучении конкретных литературных памятников — их функций, содержания, поэтики. Сочетание же данного подхода с общеприня-

⁶ Это может служить еще одним подтверждением того, что трансплантация на почву интегрируемой словесности системы текстов словесности зонообразующей шла в том порядке, который определялся иерархией последней (см. Очерк I, с. 46).

тыми методами изучения литературной практики позволит не только решить вопрос о соотношении последней с традиционными литературными учениями, но и более достоверно воссоздать облик отдельных литератур, литературных регионов, зон, мирового литературного процесса в средние века.

Думается, что если предложенные принципы анализа литературных систем Востока, метаязык их описания и методика изучения их типологии окажутся хотя бы отчасти приемлемыми для литературоведов и сколько-то стимулируют типологическое изучение литератур,— задачи этой книги выполнены.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АСКЛ — Арабская средневековая культура и литература. Сборник статей зарубежных ученых. М., 1978.
- ВП — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.
- ИП — Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
- ИФИ — Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974.
- НАА — «Народы Азии и Африки» (М.).
- ПАК — Проблемы арабской культуры. Памяти академика И. Ю. Крачковского. М., 1987.
- СЛТ — Словарь литературоведческих терминов. Ред.—сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974.
- ТЖЛВ — Теория жанров литератур Востока. М., 1985.
- AION — «Annali dell' Istituto Orientale di Napoli» (Napoli).
- DHS — The Dreams in Human Society. Berkeley—Los Angeles, 1966.
- EI — Encyclopaedia of Islam. Leiden—L.
- MBRAS — «Journal of the Malayan (Malaysian) Branch of the Royal Asiatic Society» (Singapore, Kuala Lumpur).
- МКНА — «Mededeelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe reeks» (Amsterdam).
- VBG — «Verhandelingen van Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen» (Batavia).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абу Хаййан ат-Таухиди*. Диалоги (Из «Книги услады и развлечений»). Вступит. ст., пер. с араб. и коммент. Д. В. Фролова.— Восток—Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988.
2. *Абу Хамид ал-Газали*. Воскрешение наук о вере (Ихйа' 'улум ад-дин). Избранные главы. Пер. с араб., иссл. и коммент. В. В. Наумкина. М., 1980.
3. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература.— Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
4. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации.— ИП.
5. *Аверинцев С. С.* Византия и Русь: два типа духовности.— Новый мир. 1988, № 7.
6. *Алексеев В. М.* Китайская литература. М., 1978.
7. *Алиханова Ю. М.* Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»).— Письменные памятники Востока. 1972. М., 1977.
8. *Алиханова Ю. М.* Индия.— История эстетической мысли. Т. II. Средневековый Восток. Европа XV—XVIII веков. М., 1985.
9. *Алиханова Ю. М.* К истокам древнеиндийского понятия «раса».— Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
10. *Аль-Фараби*. Философские трактаты. А.-А., 1972.
11. *Аль-Фараби*. Социально-этические трактаты. А.-А., 1973.
12. *Амирова Т. А., Ольховников Б. А., Рождественский Ю. В.* Очерки по истории лингвистики. М., 1975.
13. *Амман Мир*. Сад и весна. Пер. с урду Г. А. Зографа. М., 1972.
14. *Анандавардхана*. Дхваньялока («Свет дхвани»). Пер. с санскр., введение и коммент. Ю. М. Алихановой. М., 1974.
15. *Аристотель*. Риторика.— Античные риторика. М., 1978.
16. *Артхашастра*, или Наука политики. Пер. с санскр. Изд. подготовил В. И. Кальянов. М.—Л., 1959.
17. *Афсахзод А.* Лирика Абд ар-Рахмана Джами. Проблемы текста и поэтики. М., 1988.
18. *Бертельс Е. Э.* Низами и Фузули. М., 1962.
19. *Бертельс Е. Э.* Навои и Джами. М., 1965.
20. *Бертельс Е. Э.* Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
21. *Брагинский В. И.* Эволюция малайского классического стиха. М., 1975.
22. *Брагинский В. И.* История малайской литературы VII—XIX веков. М., 1983.
23. *Брагинский В. И.* Малайские классические повести-аллегии.— ТЖЛВ.

24. Брагинский В. И., Семенов В. С. Традиционная литература, неотрадиционность, традиционализм.— НАА. 1985, № 5.
25. Брагинский И. С. Проблемы востоковедения. М., 1974.
26. Бранка В. Бокаччо средневековый. М., 1983.
27. Вахид Табризи. Джем-и мухтасар. Трактат о поэтике. Крит. текст, пер. и примеч. А. Е. Бертельса. М., 1959.
28. Винстедт Р. О. Путешествие через полмиллиона страниц. История малайской классической литературы. Предисл. и примеч. Б. Б. Парникеля. М., 1966.
29. Ворожейкина З. Н. Исфahanская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время. XII — начало XIII в. М., 1984.
30. Голыгина К. И. Теория изящной словесности в Китае. М., 1971.
31. Голыгина К. И. Определение изящной словесности — взън в средневековой китайской теории литературы.— ИФИ.
32. Голыгина К. И. Жанр в теории и литературе средневекового Китая.— ТЖЛВ.
33. Горяева Л. В. Соотношение устной и письменной традиции в малайской литературе (жанры «черита пенглипур лара» и «хикайат»). М., 1979.
34. Гринцер П. А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). М., 1963.
35. Гринцер П. А. Определения поэзии в санскритской поэтике.— Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.
36. Гринцер П. А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике.— Вопросы литературы. 1966, № 2.
37. Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.
38. Гринцер П. А. Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики.— ИП.
39. Грюнебаум Г. Э. фон. Литература в контексте исламской цивилизации.— АСКЛ.
40. Грюнебаум Г. Э. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
41. Джавелидзе Э. Д. У истоков турецкой литературы. I. Джелальед-дин Руми. Тб., 1979.
42. Джалал ад-Дин ас-Суьути. Совершенство в коранических науках. Глава о неподражаемости Корана (XV в.). Пер. с араб., вступл. и коммент. Д. В. Фролова.— НАА. 1987, № 2.
43. Дылыкова В. С., Парфионович Ю. М. Система средневековой буддийской литературы Тибета.— Художественные традиции литератур Востока и современность. Ранние формы традиционализма. М., 1985.
44. Дьяконов И. М. К периодизации древней литературы Востока.— НАА. 1963, № 3.
45. Дьяконов И. М. История эмоций? — Знание — сила. 1988, № 5.
46. Ибн Рашик. Умда. Т. 1—2. Бейрут, 1972.
47. Ибн Сина. Канон врачебной науки. Кн. I—V. Таш., 1954—1960.
48. Ибн Туфейль. Повесть о Хаййе ибн Якзане. Пер. с араб. И. П. Кузьмина. М., 1978.
49. Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока. Сост. С. Н. Григорян и А. В. Сагадеев. М., 1961.
50. Индийская лирика II—X веков. Пер. с-пракрита и санскр. Ю. Алихановой и В. Вертоградовой. М., 1978.
51. История всемирной литературы. Т. 1—2. М., 1983—1984.

52. История древнего мира. Упадок древних обществ. М., 1983.
53. *Камал ад-Дин Хусайн Ва'из Кашифи*. Бадаи ал-афкар фи санаи ал-аш'ар («Новые мысли о поэтическом искусстве»). Изд. текста, предисл., примеч. и указатели Р. Мусульманкулова. М., 1977.
54. *Канбу Инаятуллах*. Книга о верных и неверных женах, или Бехар-е данеш. Пер. Н. О. Османова. М., 1964.
55. *Киктев М. С.* Абу-л-Хасан ал-Джурджани (вторая половина X в.) о метафоре («арабское» и «греческое» в средневековой арабской филологической теории).— ПАК.
56. Книга тысячи и одной ночи. Пер. М. А. Салье. Т. 1—8. М., 1958—1959.
57. *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.
58. *Конрад Н. И.* Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.
59. *Конрад Н. И.* [Заметки ко II тому Истории всемирной литературы]. (Рук. из архива И. С. Брагинского).
60. *Концевич Л. Р.* Корейская поэтика.— СЛТ.
61. *Крачковский И. Ю.* Избранные сочинения. Т. II, VI. М.—Л., 1956, 1960.
62. *Куделин А. Б.* Мотив в традиционной арабской поэтике VIII—X вв.— ВП.
63. *Куделин А. Б.* Средневековая арабская поэтика. М., 1983.
64. *Куделин А. Б.* Концепция канона в средневековой арабской поэтике. Автореф. докт. дис. М., 1984.
65. *Куделин А. Б.* Ранняя арабская поэзия: опыт историко-функционального анализа.— Классические памятники литератур Востока (в историко-функциональном освещении). М., 1985.
66. *Куделин А. Б.* К интерпретации одной касиды ал-Мутанабби.— ПАК.
67. *Лисевич И. С.* «Великое введение» к «Книге песен».— ИФИ.
68. *Лисевич И. С.* Китайская поэтика.— СЛТ.
69. *Лисевич И. С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М., 1979.
70. Литература Востока в средние века. Ч. 1—2. М., 1970.
71. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.
72. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
73. *Лихачев Д. С.* Система литературных жанров Древней Руси.— *Лихачев Д. С.* Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986.
74. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.
75. *Малявин В. В.* Чжуан-цзы. М., 1985.
76. *Масиньон Л.* Методы художественного выражения у мусульманских народов.— АСКЛ.
77. *Мачлиси*. Сейфальмулюк.— Узбек адабиёти. Т. 3. Таш., 1959.
78. *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М., 1928.
79. *Мелетинский Е. М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М., 1983.
80. *Меньшиков Л. Н.* Рукописная книга в Китае I тысячелетия н. э.— Рукописная книга в культуре народов Востока. Кн. II. М., 1988.
81. *Монроу Дж. Т.* Устный характер доисламской поэзии.— АСКЛ.
82. *Навои Алишер*. Семь планет.— Собрание в 10 томах. Т. VI. Таш., 1968.

83. *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.
84. *Низами Арузи Самарканди.* Чахар макала. Тегеран, 1341 г. х.
85. *Низами Арузи Самарканди.* Собрание редкостей, или Четыре беседы. М., 1963.
86. *Низами Гянджеви.* Сокровищница тайн. Филологич. пер. с фарси и коммент. Р. Алиева. Баку, 1983.
87. *Никитина М. Н., Троцевич А. Ф.* Очерки истории корейской литературы до XIV в. М., 1969.
88. *Никулин Н. И.* Вьетнамская литература X—XIX вв. М., 1977.
89. *Осипов Ю. М.* Литературы Индокитая. Жанры, сюжеты, памятники. Л., 1980.
90. *Пелла Ш.* Вариации на тему адаба.— АСКЛ.
91. Плутовка из Багдада. Пер. с перс. Ю. Борщевского, Н. Османова, Н. Туманович. М., 1963.
92. *Пригарина Н. И.* Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке.— ВП.
93. Пять философских трактатов на тему «Афак ва анфус» (о соотношениях между человеком и вселенной). Крит. текст, указатели и введение в изучение памятника А. Е. Бертельса. М., 1970.
94. *Рашид ад-Дин Ватват.* Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада' ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р). Пер. с перс., исслед. и коммент. Н. Ю. Чалисовой. М., 1985.
95. *Рипка Я.* История персидской и таджикской литературы. М., 1970.
96. *Рифтин Б. Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур.— Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974.
97. *Рождественский Ю. В.* Введение в общую филологию. М., 1979.
98. *Роузентал Ф.* Торжество знания. Концепция знания в средневековом исламе. М., 1978.
99. Сад золотого павлина. Старинная малайская проза. Пер. В. И. Брагинского. М., 1975.
100. *Семенцов В. С.* Проблема интерпретации брахманической прозы. М., 1981.
101. *Семенцов В. С.* Бхагавадгита в традиции и в современной научной критике. М., 1985.
102. *Серебряков И. Д.* Литературный процесс в Индии (VII—XIII века). М., 1979.
103. *Серебряков И. Д.* Повествовательные жанры древнеиндийской литературы.— Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра. М., 1980.
104. Сказания о доблестных, влюбленных и мудрых. Классическая малайская проза. Пер. с малайск., составл. и предисл. В. И. Брагинского. М., 1982.
105. *Смирнов И. С.* Постоянство пути.— Яшмовые ступени. Из китайской поэзии эпохи Мин. XIV—XVII века. Пер. И. Смирнова. М., 1989.
106. *Сыркин А. Я.* Некоторые проблемы изучения упанишад. М., 1971.
107. *Темкин Э. Н.* Мировоззрение Бхамахи. М., 1975.
108. *Фильштинский И. М.* История арабской литературы. V — начало X века. М., 1985.
109. *Фролов Д. В.* Способы определения понятий в традиционной арабской грамматике.— ПАК.

110. *Фролов Д. В.* К истории классической арабской филологии: о сложении комплекса «коранических наук». — Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 1987, № 3.
111. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре. — Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли. М., 1979.
112. *Чельшиев Е. П., Брагинский В. И., Пригарина Н. И., Семенов В. С., Суворова А. А.* Проблемы изучения истории литератур народов Востока. — НАА. 1983, № 6.
113. *Шаматов А. Н.* Классический дакхни (Южный хиндустани XVII в.). М., 1974.
114. *Шамс-и Кайс Рази.* Ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-аджам. Тегеран, [б. г.].
115. *Шидфар Б. Я.* Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1974.
116. *Шидфар Б. Я.* Арабская философская лирика. — ТЖЛВ.
117. *Эрман В. Г.* Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. — Драматургия и театр Индии. М., 1961.
118. *Эрман В. Г.* Очерк истории ведийской литературы. М., 1980.
119. *Anand M. R.* The Hindu View of Art. Bombay, 1957.
120. *Asrar al-balagha. The Mysteries of Eloquence of Abdalqahir al-Jurjani.* Ed., Introduction by H. Ritter. Istanbul, 1954.
121. *Atlas Syed M. N. al-.* The Mysticism of Hamzah Fansuri. Kuala Lumpur, 1970.
122. *Atlas Syed M. N. al-.* Islam dalam sejarah dan kebudayaan Melayu. Kuala Lumpur, 1972.
123. *Averroes. Tahafut al-Tahafut (The Incoherence of the Incoherence).* Transl. from Arabic with Introduction and Notes by S. van den Berg. Vol. I—II. Oxf.—L., 1954.
124. *Bakhtiar L.* Sufi. Expression of the Mystic Quest. L., 1976.
125. *Bousani A.* Nota sulla struttura della «hikayat» classica Malese. — AION. 1962, vol. XII.
126. *Coomaraswamy A. K.* Figures of Speech or Figures of Thought. L., 1946.
127. *Coomaraswamy A. C.* The Part of Art in Indian Life. — The Cultural Heritage of India. Vol. III. Calcutta, [s. a.].
128. *Coomaraswamy A. C.* The Transformation of Nature in Art. N. Y., 1956.
129. *Corbin H.* The Visionary Dream in Islamic Spirituality. — DHS.
130. *De S. K.* Sanscrit Poetics as a Study of Aesthetics. Berkeley — Los Angeles. 1963.
131. *De S. K.* History of Sanscrit Poetics. Vol. I—II. Calcutta, 1976.
132. *Doorenbos J.* De Geschriften van Hamzah Pansoeri. Leiden, 1933.
133. *Drewes G. W. J., Brakel L. E.* The Poems of Hamzah Fansuri. Dordrecht, 1986.
134. *Fazlur Rahman.* Dream, Imagination and 'Alam al-mithal. — DHS.
135. *Gardet L., Anawatti G.-C.* Introduction a la theologie musulmane. P., 1948.
136. *Gonda J.* Sanscrit in Indonesia. Nagpur, 1952.
137. *Gonda J.* The Vision of the Vedic Poets. The Hague, 1963.
138. *Grunebaum G. E. von.* Kritik und Dichtkunst. Wiesbaden, 1955.
139. Hikayat Anak Pengajian. Рук. ЛОИВАН. Д 446.
140. Hikayat Inderaputera. Kuala Lumpur, 1968.
141. Hikayat Isma Yatim. Uitg. door P. P. Roorda van Eysinga, Batavia, 1237 (H.).
142. Hikayat Pandawa Jaya. MS London, Mal. Raffles 2.

143. Hikayat Syah Mardan. MS Leiden. Klinkert № 28.
144. *Huges T. P.* Dictionary of Islam. New Delhi, 1986 (reprint).
145. *Ibn Khaldun*. The Muqaddimah. An Introduction to History. Transl. by F. Rosentahl. Vol. I—III. N. Y., 1958.
146. *Ismail Hussein*. The Study of Traditional Malay Literature with Selected Bibliography. Kuala Lumpur, 1974.
147. *Johns A. H.* (ed.). Malay Sufism as Illustrated in Anonymous Collection of 17-th Century Tracts.—JMBRAS. 1957, vol. 30, pt. 2.
148. *Johns A. H.* (ed.). The Gift Addressed to the Spirit of the Prophet. Canberra, 1965.
149. *Josselin de Jong P. de*. Ruler and Realm: Political Myths in Western Indonesia.—MKNA. 1980, deel 43, № 1.
150. La Kavyamimamsa de Rajaśekhara. Trad. du Sanscrit par N. Stchupak et L. Renou. P., 1946.
151. Kavya-prakasa of Mammata-bhatta. Ed. by S. N. Ghoshal Śastri. Vol. I. Varanasi, 1933.
152. *Khalafallah H.* Arabic Literature. Theories of Literary Criticism.—A History of Muslim Philosophy. Vol. II. Wiesbaden, 1963.
153. *Krishnamoorthy K.* Essays in Sanscrit Criticism. Dharwar, 1964.
154. *Liu Hsieh*. The Literary Mind and Carving of Dragons. A Study of Thought and Pattern in Chinese Literature. Transl with Introduction and Notes by Vincent Yu-chung Shih. N. Y., 1959.
155. *Liu J. J. Y.* Chinese Theories of Literature. Chicago, 1975.
156. *Meier F.* Some Aspects of Inspiration by Demons in Islam.—DHS.
157. *Mehren A. F. M.* Die Rhetorik der Araber. Kopenhagen, 1853.
158. The Mirror of Composition, a Treatise on Poetical Criticism being an English Translation of the Sahityadarpana of Visvanatha kaviraja by J. R. Ballantyne & Pramada-dasa Mitra. Banaras, 1956 (reprint).
159. The Nasirean Ethics by Nasir ad-Din Tusi. Transl. by G. Wickens. L., 1964.
160. *Nicholson R.* Studies in Islamic Mysticism. Cambridge, 1921.
161. *Nieuwenhuijze C. A. O. van*. Samsu'l-Din van Pasai. Bijdrage tot de kennis der Sumatraansche Mystiek. Leiden, 1945.
162. *Pandey K. C.* Comparative Aesthetics. Vol. I. Indian Aesthetics. Varanasi, 1959.
163. *Panofsky E.* Renaissance and renaissences in Western art. Stockholm, 1960.
164. *Raghavan I.* The Indian Heritage. Bangalore, 1956.
165. *Ras J. J.* (ed.). Hikayat Bandjar. A Study in Malay Historiography. 's-Gravenhage, 1968.
166. *Rassers W. W.* Panji. The Culture Hero. A Structural Study of Religion in Java. The Hague, 1959.
167. *Ronkel Ph. S. van*. Catalogus der Maleische Handschriften in het Museum van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. Afd. VIII, Minangkabausche handschriften.—VBG. 1909, deel 57.
168. *Ronkel Ph. S. van*. Supplement Catalogus der Maleische en Minangkabausche handschriften in de Leidsche Universiteitsbibliotheek. Leiden, 1921.
169. *Roolvink R.* Literatures (in «Indonesia»).—EI (new edition). Vol. III. Fasc. 59—60. Leiden, 1971.
170. *Rosentahl F. A.* History of Muslim Historiography. Leiden, 1968.
171. *Schimmel A.* Mystical Dimensions of Islam. Chapel Hill, 1975.

172. *Schoeler G.* Einige Grundprobleme der Autochthonen und der Aristotelischen arabischen Literaturtheories. Wiesbaden, 1975.
173. *Shabistari S'ad ud-Din Mahmud.* Gulshan-i Raz. The Mystic Rose Garden. The Persian Text with an English Translation by E. H. Whinfield. Lahore, 1978 (reprint).
174. *Spat C.* Bloemlesing uit Maleische Geschriften. Breda, 1903.
175. Sha'ir Burong Punggok. Ed. by R. I. bin Raja Muhammad Zahid. Kuala Lumpur, 1966.
176. Sya'ir negeri Lampong. [S. 1., s. a.]
177. Sya'ir Perahu. Rencong. Voorhoeve's Synoptic Text. MS. India Office. Fur C 214.
178. Sya'ir Perang Mengkasar (The Rhymed Chronicle of the Makassar War) by Entji 'Amin. Ed. by C. Skinner. 's-Gravenhage, 1963.
179. Tadj oes-Salatin. De Kroon aller Koningen. Uitg. P. P. Roorda van Eysinga. Batavia, 1827.
180. *Teeuw A.* Some Remarks on the Study of So-Called Historical Texts in Indonesian Languages.—Sartono Kartodirjo (ed.). Profiles of Malay Culture, Historiography, Religion and Politics. Jakarta, 1976.
181. *Trabulsi A.* La Critique poetique des Arabes jusqu au V siecle de'l Hegire (XI siecle de J.-C.). Damas, 1955.
182. Wangbang Wideya. A Javanese Panji Romance. Ed. and transl. by S. O. Robson. The Hague, 1971.
183. *Warder A. K.* Indian Kavya Literature. Vol. I. Delhi, 1970.
184. *Wilkinson R. J.* Papers on Malay Subjects. Malay Literature. Pt. 1. Kuala Lumpur, 1907.
185. *Zoetmulder P.* Kalangwan. A Survey of Old Javanese Literature. The Hague, 1974.

Из средневековых
сочинений
по поэтике



КНИГА ПЕСЕН ВЕЛИКОЕ ВВЕДЕНИЕ ¹

Фэн ²— это ветер, веяние. И также — поучение. Ветер приводит в движение, поучение же меняет к лучшему. Стих — вместилище устремлений ³. В сердце оно — устремление, воплощенное же в речи — стих. Чувства приходят в движение внутри нас и обретают формы в речи ⁴. Если речей недостаточно, [чтобы выразить чувство], то стонут и вздыхают, если недостаточно стонов и вздохов, то скандируют и поют, если же недостаточно речитатива и песен, то руки и ноги сами собой [выражают это чувство] в танце.

Чувство изливается в звуках, звуки же образуют узор, и называется это мелодией. Мелодии умиротворенного века спокойны и радостны, ибо правление тогда гармонично. Мелодии мятежного века [исполнены] ропота и гнева, ибо правление тогда смутно. А мелодии гибнущего царства исполнены скорбных дум, ибо народ его страдает ⁵. Итак, обретения и утраты правды колеблют Небо и Землю ⁶, не оставляют равнодушными души умерших и небесных духов — а ведь поэзии [те утраты и обретения] близки тем более! Древние государи использовали стихи, чтобы связать [узами] супругов, взрастить сыновнюю почтительность и уважение [к вышестоящим], укрепить основы человеческих взаимоотношений, возвеличить учение и благие влияния, изменить нравы и обычаи.

Стихи бывают шести категорий. Первая именуется *фэн* — «веяние», вторая — *фу*, «изложение», третья — *би*, «сопоставление», четвертая — *син*, «ассоциация», пятая — *я*, «ода» и шестая — *сун*, «гимн» ⁷. Государи [стихами] *фэн* исправляли подданных, подданные же предостерегали ими государей. Увещевание в них скрыто в искусном узоре, и произносящему стих не вменялся в вину,

а слушающему его было достаточно для предостережения. Поэтому и называли их *фэн* — «укор».

Когда же Путь царей пришел в упадок, рухнули Долг и Установления, правление и обучение начали терпеть неудачи, каждое царство стало управляться по-своему, а в каждой семье стал свой обычай, тогда возникли извращенные «укоры» и извращенные «оды». Писцы разных царств, постигая следы обретений и утрат, болели [душой] о крушении человеческих взаимоотношений, скорбели о [тяжком] бремени правления и наказаний. Они изливали чувства и свой природный характер в речитативе и песнях, дабы укорить своего государя. Они видели, что обстоятельства меняются, но хранили свои прежние обычаи. Поэтому-то [их] чувства рождали извращенные «укоры», но Долг и Установления положили [извращениям] предел. То, что чувства рождали [«укор»], — в этом сказывалась природа народа. То, что Установления и Долг сдерживали, — в этом величие древних государей.

Итак, [произведение, которое] трактует дела лишь одного царства, прослеживает корни отдельного человека, именуется *фэн*. [Произведение, в котором] повествуется о делах [всей] Поднебесной и воплощаются *фэн* всех четырех стран света, именуется *я*. *Я* значит «правильное»⁸. [Оды *я*] повествуют о причинах крушения и расцвета правления. Оно может быть незначительным и великим, поэтому и оды бывают либо «Великими», либо «Малыми»⁹.

Сун, «гимн» — это зримое воплощение¹⁰ прекрасной в своем изобилии Благодати. [«Гимн»] сообщает о ее победах и свершениях духам предков. Таковы «Четыре Начала»¹¹ — предел достижимого в стихе¹².

ВАН ЧУН
ВЕСЫ СУЖДЕНИЙ

Глава 16. Пустое в книгах

..Наше поколение верит пустым и вздорным писаниям¹, полагая, что записанное на шелке и бамбуке исходит от совершенномудрых — никак не иначе. Поэтому верят записанному и почитают за правду, декламируют его нараспев и заучивают наизусть. А лишь заметят, что правдивое и истинное толкование расходится с этими пустыми и вздорными писаниями — в один голос клеймят его как «дурную книгу», недостойную, чтобы ей доверять и ею пользоваться. Однако же удалившись во мрак истину еще можно познать, глубоко затаенные чувства еще можно утвердить [в мире]. Открытые [всем] письма и искренние писания позволяют увидеть, где правда и где ложь. Истинные деяния не те, что передаются в коробах [начетчиков], [запечатленные] в связках дощечек. Не обратившись к своему Духовному семени², не осмыслишь деяний.

Речи Учителей, что передаются в писаниях в наше время, в большинстве тщатся утверждать удивительное, созидать необычное. Чтобы ошеломить пошлых людей, они строят поразительные рассуждения, ради редких и необычных слов творят лживые и лукавые книги...

Глава 28. Вопросы к Конфуцию

Ученые книжники нашего поколения³ склонны доверять наставникам и верить в древность. [Они] полагают, что в речах совершенномудрых нет изъянов, и, сосредоточив Духовное семя свое на заучивании поучений, не ведают проклятых вопросов. Но когда совершенномудрые опускали кисть и творили письма, они хотя и

прилежно вникали во всякую мелочь, все же нельзя сказать, что исчерпали истину до конца. Да и как может быть правдивым все, что поспешно срывается с языка? Не может быть правдиво все, а современникам это и невдомек! А то, бывает,— правда, но замысел глубок, трудноразличим — а у современников нет вопросов! Поэтому-то нынешние ученые и не замечают, что в речениях совершенномудрых начало и конец часто не согласуются друг с другом, а в письменах их зачин и концовка зачастую друг другу противоречат!..

Глава 39. О людях превосходных и исключительных

Тот, кто в книгах прошел через тысячи глав с лишним, через десять тысяч свитков без малого, далеко проник за изящные ограждения, отыскал и установил [для себя] смысл письмен, стал учителем, наставляющим других,— это эрудит. Тот же, кто в докладах на высочайшее имя, в записях своих излил смысл и аромат этих [книг], сжал либо развил их письма и фразы, высказал [собственные] суждения и дал толкования, связуя воедино [различные] главы и строфы,— это человек изящного слова, могучий ученый⁴.

Много есть в мире таких, кто, возлюбив учение, отдает ему все свои силы, кто расширяет свою осведомленность и напрягает познание; но из десяти тысяч не найдется и одного, способного создать книгу и явить миру изящное слово, составить собственное суждение о древности и современности. Создает же книги и являет миру изящную словесность лишь человек, глубоко постигший все, что можно приложить к делу. Бывают люди, которые придут в горы, глянут на дерево — и нет ничего из его достоинств и недостатков, что бы им не было ведомо; придут в поле, глянут на траву — и нет ничего из ее хороших и дурных свойств, чего бы им не было известно; однако они не в состоянии валить деревья, чтобы ставить дома и строения, или собирать травы, чтобы составлять волшебные эликсиры,— не умеют они использовать свое знание деревьев и трав. Так и эрудит, обзревая и видя все вокруг, он не в состоянии отобрать [необходимое] для [собственных] суждений; он подобен владельцу сокрытых, нечитанных книг или тому, о ком Конфуций говорил: «Читает нараспев „Триста стихов“,

а применить их для управления не может!»⁵. Эрудит одной сущности с теми, кто не в состоянии рубить [деревья] и собирать [травы].

Составляя «Вёсны и осени», Конфуций использовал записи летописцев; но, утверждая свои принципы и творя замысел, воздавая хвалу и порицание, награждая и карая, он записям летописцев уже не следовал, сокровенные мысли сами исторгались из его сердца. Ценя эрудицию, всегда ценят возможность ее применения. А если без толку декламировать и заучивать наизусть, пусть даже зазубренных стихов и читаемых нараспев руководств у такого человека будет свыше тысячи,— это вроде говорящего попугая. Распространять же и передавать мысль писаний, источать обильные и полновесные словеса без исключительного таланта невозможно. Поэтому эрудиты среди наших современников встречаются сплошь и рядом, а творцы изящного слова из века в век были редки. В близких [нам] поколениях лишь Лю Цзы-чжэн и его сын⁶, Ян Цзы-юнь⁷ и Хуань Цзюньшань⁸ вкупе явились в одно время, подобно Просвещенному и Воинственному [государям] [и их наперснику] Чжоу-гуну⁹. Они подобны жемчугам и нефриту, которые ценят оттого, что их невозможно достать во множестве. А люди иного свойства имеются всегда, постоянно.

Тот, кто в состоянии толковать один какой-нибудь канон,— это начетчик, *жушэн*. Тот, кто способен охватить древность и современность,— это эрудит, *тунжэнь*; тот, кто собирает и отбирает из преданий и книг ради посланий государю, докладов на высочайшее имя и записок,— это человек изящного слова, *вэньжэнь*; тот же, кто способен уточненно размышлять и создавать литературные творения-*вэнь*, нанизывать и увязывать между собой главы и строфы,— тот великий ученый, *хунжу*.

Итак, начетчик далеко ушел от человека заурядного, эрудит превысил начетчика, человек изящного слова обогнал эрудита, а могучий ученый превзошел литератора. Поэтому могучий ученый — это, так сказать, превзошедший и еще раз превзошедший всех. Если его, исключительного и превосходного, сопоставить с начетчиком, то он покажется роскошной колесницей рядом с жалкой телегой, великолепно расшитой парчой рядом с рваным ватным халатом — далеко отстоят они друг от друга. Если же могучего ученого сопоставить с человеком заурядным, не подойдет даже сравнение горы Тайшань

от вершины до ее подножия с рослым варваром от его заправка до подошв¹⁰.

Тело холмов и гор сложено из земли и камней, но встречаются там также железо и медь — это в горах нечто исключительное. Итак, исключительны даже железо и медь — что же сказать, если вдруг объявятся золото и нефрит? Таков и могучий ученый — он золото и нефрит своего века, исключительное и еще раз исключительное!

...Внизу — корень и комель, вверху — цветы и листья; внутри — плод и косточка, снаружи — кора и кожа. Письмена и знаки, слова и суждения — вот цветы и листья, кора и кожа ученого мужа. Когда в тайниках его души обитают правдивость и искренность, а шелк и бамбук он покрывает письменами и тушью, то гармония между внешним и внутренним, скрытым и явленным наступает сама собой. Замысел расправляет крылья, и кисть не знает препятствий: являются миру письма и истина обнажается. Для человека литературное творение подобно перьям дикой птицы. Все разноцветье перьев вырастает из тела. Если же в письменах нет сути, они подобны цветастой птице, перья которой торчат как попало.

Когда выбирают воина для стрельбы из лука, то сердцем он должен быть ровен, а телом ладен, держать лук и стрелы должен крепко — тогда попадет в цель. Суждения и толкования исходят [из сердца] так, как вылетает из лука стрела; в рассуждении доказательность подобна попаданию стрелы в цель. Если в стрельбе о сноровке и результатах судят по попаданию, то в рассуждениях — по тому, как письменами и тушью отмечена исключительность [автора]. Сноровка [стрелка] и исключительность [писателя] равно исходят из сердца, их сущность едина.

В письменах — глубочайшие указания на великое и редкое, руководство к управлению для государя и его вассалов. Когда телу не дано действовать, а уста не могут разверстаться, письма являют глазу и запечатлевают сердечные чувства, дабы стало ясным то, что ты несомненно мог бы свершить...

Заурядность любит и превозносит древнее, расхваливает то, о чем [знает лишь понаслышке]. [Для нас] плоды дел предшественников вкусны и сладки, пьянящий же мед новых творений потомков горек и терпок. Дом [Чжоу] Чан-шэна был в Гуйцзи^{10a}, жил он в ны-

нешнем веке, и хотя произведения его были необыкновенны, судившие о них все равно полагали, что по сравнению с предшественниками он — желторотый птенец. Но ведь Небо всегда ниспосылало Изначальный эфир¹¹, человек [всегда] вбирал в себя изначальное Духовное семя — как же можно отличать и казнить древность или современность?! Превосходное следует прославить, а просветленное надо превознести. Люди истинных дел, те, что видят и различают правду и ложь, заметив фальшь, передвигают стоящее впереди назад¹², узрев истину, ставят современников наравне с древними! Если сердце просветлено, а знания ясны, ничто пошрое не введет в соблазн!

Глава 61. Погибшие письма

В правление Почтительного к родителям Воинственного государя¹³ по высочайшему указу чиновники разных званий представили сочинения на поставленный (императором) вопрос, и словесный узор табличек Дун Чжун-шу¹⁴ оказался самым достойным и искусным. Во времена Ван Мана¹⁵ было приказано дворцовым чинам представить доклады на высочайшее имя, и творение Лю Цзы-цзюня было особенно прекрасно. Красота и искусность небесполезны — по ним судят о высоте таланта и глубине знаний. В «Книге перемен»¹⁶ сказано: «Чувства совершенномудрых зримы в словах». Красоты иль безобразия словесного узора довольно, чтобы составить мнение о таланте. В годы под девизом «Вечное спокойствие» священные птицы слетались стаей, и Почтительный к родителям Просветленный государь¹⁷ издал указ, [повелевая] представить гимн для жертвоприношения божествам. Когда чиновники разных званий [начали] представлять гимны, их сочинения ложились одно к одному, [словно] черепица (на крыше) или кирпичи [в стене], но золотом и нефритом оказались только пять гимнов — [те, что написали] Бань Гу¹⁸, Цзя Куй¹⁹, Фу И^{19а}, Ян Чжун²⁰ и Хоу Фэн²¹, которые Почтительный к родителям Просветленный государь [лично] просмотрел. Так что среди толпы чиновников разных званий и дворцовые чины неодинаковы; лишь у пяти человек словесный узор был искусен — как же их не отличить [от прочих]?! Почтительный к родителям Воинственный государь восхитился «Одой об Учителе Пустом»²² и на-

градил [ее автора] Сыма Чан-цина. Почтительный к родителям Свершающий государь²³ большинством писаний забавлялся, но восхищался Ян Цзы-юнем; и когда отправлялся в путешествие или на охоту, Цзы-юнь сопровождал его в экипаже. Если бы Чан-цина, Хуань Цзюнь-шаня и Цзы-юня сделали [обычными] чиновниками, книги их не распухали бы от дощечек, словесный узор не ложился бы в строку — чем тогда было бы утолить жажду Воинственного государя, удовлетворить склонность государя Свершающего?! Посему говорят: «Кто постиг труды Ян Цзы-юня, будет наслаждаться должностью с окладом в тысячу мер [зерна]²⁴; кто владеет писаниями Хуань Цзюнь-шаня, накопит богатства Э Дуня²⁵».

Когда книга Хань Фэя²⁶, переходя [из рук в руки], достигла Циньского двора, Первый император со вздохом произнес: «[Жаль] только, не довелось [жить] в одно время с этим человеком!» Каждый раз, когда Лу Цзя читал главу из [своих] «Новых речений», свита Высокого Предка восклицала: «Да здравствует десять тысяч лет!»²⁷. Когда радостно восклицают: «Да здравствует [он] десять тысяч лет!», [а после] со вздохом вспоминают таких людей, может ли это быть напрасным? У того, кто по-настоящему разглядел эту красоту, радостная жизненная сила *ци* поднимается изнутри!

[...] С похвалой отзываясь о [династии] Чжоу, Конфуций сказал: «[По сравнению] с временами Тана и Юя ныне процветание [...] Добродетели Чжоу — они, можно сказать, достигли предела!»²⁸

Конфуций был литератором чжоуских [времен]. Слушайсь ему родиться в век Ханей, он с похвалой отозвался бы и о предельных добродетелях Ханьского дома.

Когда Чжао Та²⁹ правил в Южном Юэ, он повернулся спиной к своему господину и истреблял его посланцев, не подчинялся ханьским порядкам, узел волос на голове носил молоточком, сидел корзинкой³⁰, глубоко погряз в варварских нравах. Лу Цзя же рассказал ему о добродетелях Ханьского дома, устрасил его могуществом императора. [И тогда тот] очнулся сердцем, протрезвел и пришел в себя.

В глупости книжников нашего века есть нечто от заблуждений Чжао Та, а люди мощного письма вразумляют их [словно] Лу Цзя; тот, кто увидит и прочтет, вострепнется и усядется чинно, придет в себя, [подобно] Чжао Та.

[...] Счастливая доля литераторов — это верительный знак царства. По пышным хоромам узнаешь славный род, по величавым деревьям узнаешь старый град. В государстве величественная словесность — свидетельство совершенномудрого века. Мэн-цзы^{30а} в физиогномике доверялся зрачкам. Если сердце чисто, то и зрачок ясен. А когда ясен зрачок, ясны и узоры глаза. Все гадатели удельных владений были едины в этом мнении. Если сердце милосердно, то и глаз радужен, если правитель совершенномудр — то и литераторы к нему стекаются. Нет никого, кто бы не скорбел сердцем, увидев или услышав, что попирают ногами, втаптывают в глину и грязь узорчатую парчу. [Но] питать сострадание к узорчатой парче и не питать должного уважения к литераторам — значит не понимать их сходства.

Так неужто же напрасно ложится тушь и ходит кисть в сочинениях литераторов — только ли ради любования изысканным и прекрасным? [Нет], в них отмечены деяния людей, из поколения в поколение передается людская слава. Люди добродетельные, желая быть отмеченными, помыслами усердствуют в добре. Люди лукавые, негодуя, что их разоблачили, селятся самовластно пресечь и урезать [эти сочинения]. Так кисть литератора поощряет добро и наказует зло. Порядок установления посмертных имен, делая видимым добро, тем самым выставляет напоказ зло. Добавят [всего] один иероглиф посмертного прозвания — и человек как бы награжден или наказан, а среди услышавших и узнавших каждый станет теперь добровольно усердствовать. Сила кисти и туши достигает предела в определении сущности добра и зла. Когда речи и деяния [человека] подошли к концу и запечатлены в изящном слове, тысячи этих слов — красных или черных — текут по миру от поколения к поколению, и это достойно восхищения.

Когда Ян Цзы-юнь создавал «Образцовые речи», богатый купец из [царства] Шу прислал ему сто тысяч монет, во что бы то ни стало желая быть упомянутым в книге. Цзы-юнь же не послушал его, сказав: «Без поступков человеческих и справедливых богач подобен оленю в загоне, быку в стойле — не добиться ему зряшного упоминания!» Когда Бань Шу-пи продолжил книгу Господина Великого астролога³¹, то упомянул и о своих земляках, дабы отвратить их от зла. Хлестнул

отбивной шнур плотника — и не скрыть, не замолчать лукавствующим свои кривые пути! Так Цзы-юнь не польстился на сокровища, Шу-пи не поддался снисходительности. Одна лишь кисть литератора неподкупна! Святые и совершенномудрые утверждали свои замыслы на [кончике] кисти; кисти же, [словно] стаи птиц, оставляли узорный след. В таких узорах-письменах становились зримыми чувства, и, глядя на них, потомки видели правду и кривду — так можно ли писать неосмотрительно?

Когда ноги ступают по земле, следы бывают добрыми и смрадными. Когда письмена стаям садятся на дощечки [книг], намерения могут быть благими и злыми. Глянув на след, мужи догадываются, какой была нога, просмотрев узор письмен, познают, какими были чувства. [Желая] одной фразой объять «Триста стихов», говорят: «Мысль без лукавства». Десятки глав «Весов суждений» тоже выразит единственная фраза, гласящая: «Боль от пустого вздора».

Глава 80. Определение мудреца

[...] Может быть, мудрец тот, кто, просветившись каноническими книгами, собрал вокруг себя толпу учеников? Но просветившийся каноническими книгами — это книжник. Книжником его сделало учение. А ведь учение книжника — это книжное учение! Он передает другим завещанное прежними учителями, упражняется в устных толкованиях ради наставления других. У него нет сотворенного собственным сердцем, нет рассуждений, устанавливающих путем размышления, так это или не так. [Его мудрость] — это книга приговоров [в руках] судебного исполнителя, это наставления, переданные через привратника. Каким было бы благом запечатать такую оконченную книгу и не передавать дальше, чтобы ошибки [прежних] наставлений и приговоров не повторялись!

Начетчик не исказит ни единой фразы, древние речи прежних учителей доныне сохраняются у него в неприкосновенности. Но пусть соберет он подле себя сотню и более учеников, займет пост «ученого обширных знаний» или «блюстителя литературы» — он всего лишь подобие привратника и судебного исполнителя!

[...] Некоторые скажут: «Святые совершенномудрые творили, мудрецы же излагают. Негоже мудрым творить. А „Весы суждений, управлению помогающие“ можно посчитать творчеством».

Отвечаем: Сие не есть творчество и не есть изложение, а есть рассуждение. Рассуждение идет за изложением. К примеру, рождение Пяти Канонов³² можно считать творением; написанное Господином Великим Астрологом, а затем приведенное в порядок Лю Цзычжэном и переданное Бань Шу-пи можно считать изложением, а «Рассуждения о новом» Хуань Цзюньшаня и «Рассуждения о цензorate» Цзоу Бо-ци³³ можно считать рассуждением.

Взглянем ныне на «Весы суждений, управлению помогающие» и на оба рассуждения: Хуаня и Цзоу — в них нет того, что называют творчеством. Создание изначального, меняющего деяния, чего-то никогда прежде не существовавшего, как созданное Цан Се письмо³⁴, и сотворенная Си Чжуном повозка³⁵ — вот что такое творчество! В «Книге перемен» сказано, что Фу Си создал восемь триграмм³⁶. Никогда прежде не существовало восьми триграмм, а Фу Си их создал — это и называется творчеством.

Царь Просвещенный³⁷, начертав восемь [триграмм], самостоятельно развил их в шестьдесят четыре [гексаграммы], и это называется развитием. Но считать составление «Весов суждений» подобным [проявлению] шестидесяти четырех гексаграмм тоже неправильно. В шестидесяти четырех гексаграммах [первоначальная] форма была развита добавлением и увеличением, умножением числа этих фигур перешло предел. Ныне же «Критические рассуждения» описывают нравы века, определяют в них истинное и ложное, делают различие между действительным и пустым, а не создают начала, меняющие деяния, и не имеют корней в предшествующем. Книжник-начетчик возвещает толкования предшествующих учителей и усердствует в них, просвещенный чиновник, просматривая административные и судебные дела, их разбирает. Если назвать «Критические рассуждения» творчеством, то не будут ли творчеством также [труды] книжника-начетчика и просвещенного чиновника?

Послания на высочайшее имя, доклады трону и памятные записки, представляя на рассмотрение благо-

приятные возможности, призваны содействовать управлению. Но у авторов нынешних книг, так же как в докладах трону и памятных записках, суждения исходят из сердца, а письма выходят из-под руки — их сущность одина. Потому-то послания на высочайшее имя [также] именуют докладами трону, а если доклад трону или памятную записку несколько повернуть, изменить, то имя им будет уже «писание», «книга».

В лихолетье эры «Начального устройства»³⁸ срединные области постиг жестокий неурожай, народ из Иньчуани и Жунани³⁹ рассеялся по окраинам, совершенномудрый повелитель предался скорби, сколько раз от него приходили послания и рескрипты! Тогда автор «Весов суждений» подал правителю области записку о том, что следовало бы запретить роскошь и излишество, дабы предотвратить крайнюю нужду и запустение. Когда же речи эти не были приняты во внимание или использованы, убрал заголовок «Проект памятной записки» и назвал свой труд «Предотвращение запустения».

Вино берет в полон пять злаков, порождает воров и грабителей; когда пьянство и разгул [укоренились] глубоко, воровству и разбою нет конца. [Поэтому-то я и] подал правителю области памятную записку о запрещении народу [пить] вино, [впоследствии же] убрал заголовок «Проект памятной записки» и назвал [свой труд] «Запрещение вина». Судя по этому, словесный узор создателей книг — тот же, что в посланиях на высочайшее имя, докладах и памятных записках. И если назвать творчеством «Весы суждений», то не творчество ли доклады, памятные записки, послания трону?

ЛУ ЦЗИ
ОДА ИЗЯЩНОМУ СЛОВУ¹

(1.) — Я всякий раз, когда читаю то, что творили люди с дарованьем, тотчас решаю как-то про себя, что есть во мне, чем постигать стремление воли их усердной.

(2.) — А между тем словам свободу дать, отправить в жизнь их сочетанья,— для этого всего; о, было очень много у них разнообразных претворений! И все-таки о том, что нас пленяет формой или, наоборот, уродливо для нас; о том, что я готов любить или ненавидеть,— об этом всем, пожалуй, я имею право говорить.

(3.) — И каждый раз, когда нанизываю сам я слова в литературном стиле, с особой ясностью я вижу, как дело обстоит со мной самим. И я постоянно боюсь: вдруг да мысли мои не ответят природе вещей! Вдруг да стиль мой не будет за мыслью моей поспевать! Ведь надобно сказать, что трудность здесь не в том, чтоб это понимать, а трудность в том, чтобы талантливо уметь!

(4.) — Вот почему я пишу эту «Оду изящному слову»! Я ею воспользуюсь, чтобы рассказать о цветении пышном ученых-писателей наших былых и, далее, в ней обсудить ряд причин, вызывавших удачу или неудачу творцов этих стильных вещей. Впоследствии, пожалуй, можно будет сказать об этой оде так: исчерпано в ней до конца и во всех направлениях, как есть, то самое тонкое, что в этом деле он мог наблюдать.

(5.) — Когда же речь теперь зайдет о том, чтобы, как говорится, «держа в руке топор, им вырубать и топорище», то, правда, в общем, недалек и сам искомый образец; но если будем говорить о жизни формы измененной вслед за рукой творящего ее, то очень трудно подойти к таким вещам словами оды. А впрочем, то,

¹ Публикуется по [6].

что я смогу теперь сказать о своих словах, я целиком представляю здесь, и вот как это зазвучит:

I. (6.) — Замру я в срединном устое вещей, откуда взираю на все извечно-таинственным оком; питаю я чувства и волю свои в древнейших писаниях наших, в «дощечках и связках» былого.

(7.) — Я иду за временами года и тогда вздыхаю: ах, уходят! Я взираю в тьму, тьму тем природы, и я думаю тогда: о, сколько их! Я скорблю по опавшей листве в мощную осень; люблюсь на нежные ветви душистой весной... И в сердце колотит удар за ударом, когда я почувствую иной холодный; а воля тогда — вся в высоком и чистом стремление, что уносит меня к облакам.

(8.) — Я пою теперь про наших замечательных людей с их достоинствами, живших среди нас; воспеваю чистый аромат тех людей, до нас здесь бывших, наших предков. И вот я блуждаю в дубравах, богатых дворцах изящного словосоздания; и слияние приветствую полное я тех начал, проповеданных нам для красот превосходного стиля. Весь взволнованный, книгу бросаю и тотчас хватаюсь за кисть: я распространил бы волнение свое в том самом классическом, древле прославленном слове.

II. (9.) — И когда начинается это во мне, я всегда собираю свой взор и вбираю свой слух; погружаюсь в себя, отовсюду ищу. Недрами духа взлетаю за восемь пределов земли; сердцем блуждаю в высотах за тысячи сажен вверх.

(10.) — Когда же все это дошло до самых последних высот, то в чувствах моих рассвет уже брезжит: все ярче, свежее они; а природа вокруг озаряется, светит, подходит ко мне отовсюду. Изливаю тогда животворную влагу всех лучших когда-либо сказанных слов; и уста переполнены сочною амброй шести основных и классических книг. И плыву я теперь по небесной пучине, спокойно катаясь в потоке ее; омываю себя в подземных источниках вод, погружаюсь в них, утопаю.

(11.) — И вот, в глубине зародясь, слова там в душе моей где-то идут, как будто плывущая рыба, во рту у которой крючок, когда ее тащат наверх из самых глубоких глубин. Их краски и образы их друг в друга проникли, как крылья, совсем наподобие птицы, парящей в высотах, но нитью продетой уже, свергающейся через облако-тучу, с громады, утесом стоящей. Я подниму теперь то, что века не дописали,—их сотня ведь таких

веков! Я соберу слова поэтов, нам их отдавших в тысячелетье. Распрошусь с цветами утренней поры, раз они уж распустились; разовью лишь те вечерние красоты, что еще не раскрывались никогда.

(12.) — Я взором окину мгновенье одно, прилетевшее с древних до новых веков; я длань наложу на весь мир среди морей — в одном лишь движенье зрачка.

III. (13.) — И только теперь я могу: выбрать слова с осмыслением должным и расположить их в порядке и стройно, так, чтобы каждое слово отборное встало на место свое. Все в себе заключающее светлый солнечный луч непременно и разом раскроется мною; и все, что таит в себе звук, до конца разовьется в ударе одним по струне.

(14.) — Иногда я пройду по ветвям, сотрясая листву; иногда же помчусь по волне и добьюсь, где истоки ее. А то, углубясь в тайники, я приду к освещению их; или брошусь в погоню за тем, что легко, и трудное вдруг обрету. То вдруг изменюсь я, как тигр; то, как зверь прирученный, я стану смирен; то в виде дракона явлюсь или птицей в воле закачаюсь... — Порою все гладко идет, легко развивается речь; порой же — зазубрины скал, нет мира, и все неспокойно.

(15.) — Я исчерпаю всю свою чистую мысль, в то же время весь сжавшись в раздумье; в непостижные дали заботы земные умчу и тогда лишь сложу свою речь. Я накрою и небо, и землю. Я спрячу их внутрь осязаемых форм; а все мириады созданий живых осажу на конец своей кисти писца.

(16.) — Вначале я словно топчусь с ноги на ногу... Губы засохли. В конце концов же источу из себя благодать в увлажненной, сочащейся кисти. Идея поддержит всю суть основную и тем установит мне стержень и ствол; ее выражение — стильная речь — нависнет, как ветви, и пышную завязь зачнет.

(17.) — Теперь я уверен, что чувства и формы уже разобщаться не будут; поэтому всякий тот раз, что я изменяюсь, опять все это уже у меня на лице; вот мысли мои на радость идут, — я сейчас засмеюсь непременно; но стоит лишь мне говорить о печали, как я уже начал вздыхать. Порой я дощечку схвачу и быстро, сейчас же... Порой же держу свою кисть на зубах — и медлю, и медлю... Да! Можно наслаждаться этим делом! Оно как раз и почиталось у совершеннейших и лучших из людей!

(18.) — Я вникаю теперь в пустоту и в безжизненный нуль, чтоб потребовать там бытия; я стучусь и в безмолвие мрака, хочу, чтоб звучал он. Я держу в себе дали, бескрайне тянущиеся на пространстве лишь фута какого-нибудь, кусочка бесцветного шелка; и я источаю волнение духа в безбрежно огромном потоке из сердца, что бьется в каком-нибудь дюйме груди. Слово мое, развиваясь, растет, становится шире и шире; мысль под давлением воли моей становится глубже и глубже.

(19.) — Разбросаю ж теперь благовоний исполнение, роскошные, всюду живые цветы; и раскрою я купы за купами темно-зеленые ветви цветущих деревьев. В ярких порывах ветра летит и бурей вздымается резко; грудой тяжелою подняты тучи, целою рощею писчих кистей.

IV. (20.) — Форма и стиль богаты десятками тысяч различий; и нет тех вещей, которые б меру одну для себя лишь имели. Хаос, разброд и быстрая, ловкая речь: их видимый образ мне трудно облечь в живописное нечто. Но слово идет от таланта поэта — он в нем выражает искусство свое; а мысль его делом заведует этим — оно его делает мастером цеха. И вот в существующем-несуществующем, полный всечасных исканий, от глубокого-неглубокого не отступится он никогда.

(21.) — Правда, бежит он от всяких углов и уходит он прочь от округлых шаблонов; но целью его является все, что он видит, исчерпать — и формы созданий явить до конца.

(22.) — Поэтому вот что: коль взоры чужие пленять, то надо в почете держать словесную пышность; а тот, кто лишь сердцем привольно живет, всегда предпочтет то, что правильно, надо. Если слова углубляются внутрь, не давай им излишне сужаться; коль речь к постижению высей идет, ей дар расширяться вне всяких пределов.

(23.) — *Ши*, как канцона, за чувством идет и становится ярко изящной. *Фу*, как поэма, природа во плоти, катится четким и ясным потоком. Надпись на камне, *бэй вэнь*, развивает изящно свой стиль и все ж помогает знать природу вещей. Плач типа *лэй* — он вьется сучею нитью, весь в тоне скорбящей печали. Надпись на бронзе — *ми мин (вэнь)* — полна эрудиции, но лаконична, чувством сочась и теплом. *Чжэнь*, наставленье, свой тон то снижает, то резко взметнется, но в стиле, и чистом и мощном. *Сун*, как евлога и гимн, свободно гуляет в богатых красотах и пышности стиля, а *лунь*, рассуж-

денье, и точно и тонко, в прозрачности душу раскроет мою. Доклад государю, иль *цзоу*: стиль ровный, исчерпать все может до дна: но все в должной мере, классически выдержанно. Суждение-проповедь *шо* пылает и блещет, но все в нем хитро и придумано ловко.

(24.) — Хотя все деленья и виды исчислены здесь, но всем запретительно им вдаваться в уклон или ересь: им надо развязность свою обуздать. Важнее всего, чтоб слова доходили до самых высот; чтоб идея поднята была целиком. Поэтому незачем нам увлекаться запутанным в лишних длиннотах.

V. (25.) — По сути живой это вот что: в нем много вообще красивого; по форме ж своей это вот что: оно изменяется часто. Оно сообщает идею вот так: на первом месте стоит искусство. Оно в распорядке словесном такое: всего дороже красивость слов. Затем, вообще, чередуя, меняя напев и звучанье, я дам их в подобии красок, друг с другом соседних пяти. Хотя это правда, что нет постоянства в движении идей или в их остановке на месте, но знаем мы все, что бывают неровности почвы гористой, с которыми справиться трудно.

(26.) — И если ты понял, постиг всю изменчивость стиля и знаешь порядок всему, то дело твое — что открытый проток, который вбирает родник. Когда же, теряя пружину-секрет, потом лишь начнешь все сводить к одному, то будет всегда, что, конец ухватив, ты надставить захочешь свой верх им! Ведь стоит тебе перепутать места краски черной и желтой, получится хаос и грязь: не будет свежо и красиво!

(27.) — Иные все кверху теснят, давая последним словам наседать на их первые ветви; другие обрушивают предыдущие вниз, тесня все к последним строфам. У одних весь порок в их словах, но идеи их сомкнуты в лад; у других же слова послушно идут, но вот с мыслью бывают заторы. Раздельно бы их сочетать — получится лучше: то и другое; составить их снова — тогда и то и другое плохи.

28. — Определи теперь, кого вперед, кого назад, по самой ничтожной их доле; реши затем, что надо выбросить и что оставить, до самой ничтожной ворсинки и усика в колосе хлебном. А если все будет и точно, и выверено на весах, то, конечно, по струнке все правильно будет — как надо.

VI. (29.) — Порою бывает, что стиль чрезвычайно насыщен в чреватой идеею вещи; но где направление

всего — отнюдь не показано ясно; даже при крайне удачном одном тех двух достижений не будет совсем, и, высказав полностью все, добавить полезное больше нельзя.

(30.) — Поставить лишь словечко небольшое, но там, где это очень важно, для вещи всей — удар кнута, ее образующий. И даже если есть порядок во всех словах моей поэмы, она, при сказанном лишь выше, добиться своего может. В ней будет превосходство светлых качеств, но лишне-отягчающего мало, оно тогда получит, что ей нужно, не изменяя больше ничего.

(31.) — Иногда художественность мысли сама в себе — что вытканый, сходящийся узор; отчетливо прекрасна и сияет великолепием своим невыразимым. Блещет, как яркая вышивка; болью звучит, словно струнный аккорд. И если теперь мне стремиться к тому, чтобы мое подражание ничем не отличное было от самого оригинала, то я, бессознательно в общем, с той вещью былого сольюсь. Тогда пусть поэма утком-челноком вся соткана будет во мне лишь, и только, — я все же боюсь, что другим я поэтом давно уже опережен. Но если пораню я сдержанность чувств, перед честью своей провинившись, то, пусть даже вещи мне жаль, ее я отбросить обязан.

VII. (32.) — Затем иногда поэма растет, как боб одинокий, как колос, отдельно торчащий, особо от прочих, в совсем необычной красе. За обликом этим угнаться нельзя, и этому звуку подтягивать трудно. Массой своею стоит одиноко: висится, ровно скала или утес; звукам обычным для нас это канвою не будет!

(33.) — А сердце у поэта там вдали, и не знает себе равного оно; мысль его блуждает там и сям; не сумеет ухватить ее никак.

(34.) — Но камни скрывают яшму в себе, и горы от этого славой сияют; воды таят ведь в себе жемчуга; реки красуются ими. И не надо срезать тебе поросль кустов: они тоже несут на себе блеск созданий своих в чаще гуще лесной. Подлажу-ка я к «Снегу белому» «Грубую улицу» и тем помогу в ней возвышенному.

VIII. (35.) — Иногда отдают свое слово в короткую рифму и станс: перед лицом потерянного сиротливо встает вдохновенье. Склониться к молчанью немому: там друга себе не найдешь; поднимешь свой взор: простор необъятен — ни с кем там не связан ты. Уподоблю все это случайной струне, одиноко натянутой мною:

таится в ней чистый напев, но нет ей ответного звука.

(36.) — Иные свой стиль отдают под какой-нибудь тон беспокойный: и вот получают они одну лишь красоту в словах, лишенных большой красоты! Смешать миловидность с уродством и сделать из этого стильное нечто; громоздко сложить превосходные, лучшие вещи и их запятнать недостатком — подобно все это случайному, резкому ритму тех «флейт, что играют вниз»; им даже тогда ведь, когда отвечают другие, не будет возможно гармонией стать.

(37.) — Другие поэты оставят совсем без внимания правду вещей, чтоб лишь удержать за собой причудливость, оригинальность; единственно, что они ищут, — химера, и в ней они гонятся мыслью за малосущественным чем-то. В словах их так мало чувствительности: редка в них любовь к человеку; их стиль по поверхности плавает как-то, с отходом от сосредоточенности. И это нам напоминает ничтожные струны под резким ударом: хотя б они были настроены в лад, в них нет элегичности тона.

(38.) — Порою поэт стремительно мчится к свободным созвучиям слов; старается перекричать, оглушить и шало пленить нас красотой их. Но этим он только приятен для глаза, подлаживаясь к несерьезным и грубым людишкам: и выйдет, конечно, что голос высок, напев же вульгарен и низок. Усвоив себе, что такое все эти «Росы берегись», «Там в тутах сидим», он даже тогда, при всем своем горе поэта, совсем не классически пишет стихи.

(39.) — Иной же поэт весь в чистом, пустотном; он и деликатен, и немногословен; он все надоевшее сразу вычеркивает, все лишнее он уничтожит. Ему не хватает остатного вкуса классических «высших отваров» для жертв алтаря; он точно такой же, что чистый и резкий звук красной струны, который, один раз пропетый, троих в восхищенье приводит: конечно, хотя он и явно классичен, не сможет к себе привлекать!

IX. (40.) — Но вот в распорядке словесном своем, где погуще и где побледнее, и в облике общем его, стремящемся вверх или вниз, идет он за правильным вслед, подчиняя себя эволюции вечной, и в каждом изломе-оттенке своем живет и владеет он чувством и тонким, и неуловимым.

(41.) — Бывают такие поэты, слова у которых просты, грубоваты, но очень искусны сравнения их. Дру-

гие — в идее своей простоваты, в словах же легки и свободны. Иной раз они, наследуя старому слову, особенно все-таки как-то свежи! Но есть и такие, что в гуще, грязи становятся как-то особо чисты. Иные при взгляде на слово сейчас уже знают, откуда оно; другие же сначала во многом разберутся и сосредоточенно после творят. Сравню их тогда с танцовщицей, которая в ритме идет и мерно колышет свои рукава; с певицей, которая в такт за струною свой голос и песню нам шлет. Вот то, что тележнику Бяню сказать было так невозможно, и то, что в цветистых словах нельзя объяснить в совершенстве.

Х. (42.) — Чтоб всюду развить мне словесные ветви, а с ними и строгие ритмы поэм, — вот то, что лелеял бы я, прижимая к груди дорогое! Отстраниться б затем от обычного зла и миру свойственных чувств; распознать бы теперь все, что было прекрасного в тех, кто и прежде меня совершенствовался! Хотя глубина разовьется в уме изощренном моем, иногда я могу потерпеть и насмешку в глазах простоватых людей.

(43.) — Но наличие этих чудесных алмазов и сад драгоценностей этих подобны бобам, что растут постоянно в Срединной Равнине. Одинаково это своей бесконечностью с горном кузнечным, мехами: совместно с землею и небом питается жизнью одной.

(44.) — И хотя много разных словесных сплетений теперь без конца разрослось в нашем мире, но — увы! — не заполняют они даже горсти моей одной. Как мне грустно, что часто пусты те сосуды, что «люди возьмут и потащат с собой»! И горе какое, что лучшее слово так трудно людям подобрать и ввести! И поэтому они все — скок да скок на рифму, самую короткую при этом. От этого же и звук их ничтожен, чтобы как-нибудь ритм их заполнить. И бывает всегда, что они с неизбывною грустью своей кончают свое сочиненье: куда тут быть гордым и полным собою, себя оправдавшим поэтом! Я пугаюсь покрытого пылью сосуда, ударив в него; в испуге вокруг осмотрюсь: не смеется ль уже надо мной поющая лучшая яшма?

ХІ. (45.) — Теперь же, когда совпадает волнение с ответом, когда есть законы для слов, что идут через жизнь, иль им путь прегражден. Приходят они — и нельзя помешать, уходят они — и нельзя задержать. Когда скрыто такое от нас, то исчезнет, как тень-силуэт; когда же в движение живет, то вздымается, эху подобно.

(46.) — А стремительность и резкость — те, что свойственны небесной, мировой пружине жизни! Вы скажите мне; какую же запутанную вещь она не приведет в свою систему? Вот мысли, как ветер, бушуют в груди и в уме... И слово течет родником среди губ и зубов у меня.

(47.) — И цветы у меня, и повсюду цветы, в галопе куда-то несущиеся! И это — предмет подражания кистью и шелком! Стилль мой прекрасным-прекрасен тогда и собой наводняет глаза; а звук моей речи звенит и звенит и уши собой наполнит.

(48.) — Когда же будет так, что настроения придавлены все шесть и выхода им нет, и воля моя куда-то уходит, хоть гений мой тут же, во мне, сижу я угрюмо тогда, как дерево, что умирает, и мертвопросторным лежу, как сохлое русло реки. Я бодрю душу свою, созидательницу, охватываю, как рукой, чтоб исследовать в ней все таинственное; усажу то, что лучшего в духе моем, за работу по самоисследованию.

(49.) — Идеи мои вдруг становятся словно прикрыты; все глубже там где-то, под спудом лежат; и мысли так трудно, так трудно идут, как будто их тащишь откуда-то сам. В таком настроении бывает, что все, что в нем есть, до конца исчерпает поэт. А сколько при этом раскаяний в нем, сожалений! Зато, вдруг свободой мысли объятый, в немногом лишь он ошибется. И пусть это самое вдруг поселилось во мне и живет, — это было не в силах моих, как бы их ни собрал я в себе.

(50.) — И вот я порой свою руку кладу на полое мыслехранилище-грудь и досаую сам на себя. Я дознаться доньше не мог той причины, что все открывает иль все заслоняет.

XII. (51.) — Да! Да! Ведь задача прекрасного этого самого слова, конечно, лежит в основание идей, своей сложную сетью заполнивших мир! На тысячи ли и десятки их тысяч развиты охваты ее, и нет ей пределов совсем. Она через тысячи тысячелетий пройдет и продолжит связующий брод.

(52.) — Она, принимая к живым на земле, оставляет завет свой грядущей листве поколений; она поднимает глаза и взирает на образ древнейших людей идеальных. Она помощь подаст и Культурному Вэню-царю, и Военственному его сыну У-вану в ту минуту, когда им пришлось бы упасть с пьедестала. Она развевает повсюду их дух, их голос услышать дает настолько, чтоб им не

исчезнуть совсем. Ее путь никаких таких далее не знает, чтоб им пребывать незаполненными; и нет таких тонких идей и правды такой, которые б ей меж собой не связать.

(53.) — Она приобщит благодать, в ней сочащуюся, к облакам и дождям, а свои изменения форм уподобит святым излученьям и темным началам земли и небес. Ею бронзу и камень покроют, и сила ее пойдет во все шири земли. Заструится она по кларнетам и струнам, и в жизни своей с каждым днем она будет новей и свежее.

ЛЮ СЕ

ДРАКОН, ИЗВАЯННЫЙ В СЕРДЦЕ СЛОВЕС

Глава 26. Одухотворенная мысль

Как говорили древние: «Телом ты еще за морями и реками, а сердцем уже у величественных дворцовых врат!» Это и есть мысль одухотворенная, мысль изящной словесности,— далеко уносится ее дух!

Так вот, когда в тишине мы погружаемся в размышление, мысль соединяет тысячелетия; в безмолвии лишь меняется выражение лица, а взгляд пронзает десятки тысяч верст. Мы декламируем — и уста источают жемчужно-нефритовый звон, а перед глазами — свиваются и расстилаются летящие по ветру облака.

Лишь таинство работы мысли позволяет духу странствовать по вещам и событиям. Дух обитает в груди, но жизненная сила и устремленья владеют ключами обители. Вещи проходят перед взором, касаются слуха, а слова открывают к ним двери. Коли двери распахнуты настежь, то в вещах ничего нет секретного, но лишь повернешь ключ в замке — и дух возвращается в сердце.

Когда, как на гончарном круге, формуют мысли изящной словесности, дороже всего пустота, тишина. Очистим же и омоем все Пять хранилищ тела¹, отмоем до снежной белизны Дух и его Семя, станем накапливать знания, дабы умножить богатство, взвешивать помыслы, дабы обогатить свой талант, станем смотреть и доискиваться, дабы ничто не осталось в тени, будем идти вперед, дабы найти слова,— а после — пусть Владыка, познавший тайну², подберет напев и начертит контур, а единственный знающий Мастер измыслит образы и топором пройдет³. Вот главный секрет, как сдержать в узде изящное слово, вот начало начал замышления глав!

Как только одухотворенная мысль приходит в дви-

жение, тьма путей возникает пред ней один за другим. Твой угольник и циркуль творят в пустоте, ты вырезаешь бесплотный узор... Поднимешься в горы — и чувства полны горами, любишь морем — и мысль переполнена морем. Сколько бы ни было во мне таланта — я мчусь вместе с летящей по ветру тучей. А едва лишь возьму в руки кисть, при виде написанных слов жизненной силы прибавляется вдвое. Когда ж произведение мое готово — начинаю думать, как бы его сократить вполювину. Почему это так? Да потому, что, когда замыслы витают в пустоте, легко создать необычное; но мысль должна плодоносить, и здесь искусным оставаться трудно. Итак, замысел служит мысли, а речь служит замыслу. Они могут быть близки беспредельно или отстоять друг от друга на тысячи верст. Бывает, весь смысл заключен в квадратном вершке⁴, а ищут его за пределами царства. Бывает, до смысла — рукою подать, а ты уносишься мыслью за горы и реки.

Поэтому, чтобы держать в руках сердце, выпестовать свое мастерство, не следует предаваться натужным раздумьям. Чтоб начертать прекрасный узор, не надо насиловать чувства. Врожденный талант человека может быть разным: медлительным или быстрым; заслуги же в создании плоти изящных словес различаются в зависимости от размера творенья. [Сыма] Сян-жу⁵, взявши в рот писчую кисть, изжевал ее до конца, Ян Сюнь бросал свою кисть⁶ и видел кошмары. Хуань Тань⁷ занемог от нелегких раздумий, Ван Чун жизненную силу свою истощил в размышлениях, Чжан Хэн потратил десятилетие, изучая столицы, Цзо Сы⁸, чтоб освоиться с ними, израсходовал дюжину лет! Правда, они создали великие словеса, но мысль их была неспешной. А вот Хуайнаньский князь⁹ всего лишь за утро одно представил свою «Лисао» — «Скорбь отрешенного», Мэй Бао¹⁰ оду сложил, едва получивши приказ, [Цао] Цзы-цзянь¹¹ покрывал письменами дощечки, словно читал наизусть. Чжунсюань¹² водил своей кистью будто по писаному, Юань Юй¹³ создавал послания, сидя в седле, Ни Хэн¹⁴ набрасывал черновик за едой. И пусть те творения невелики, их мысль была быстрой...

У мужа, который рвется вперед, словно скакун, в сердце таятся все секреты искусства; ему все ясно без размышлений — он принимает решения, откликаясь на главное. У того же, кто склонен к глубоким раздумьям, чувства блуждают окольными тропами, он видит [ясно],

как в зеркале, только после [долгих] сомнений, приходит к решению, доискиваясь и размышляя. Благодаря умению схватывать главное, успех достигается быстро, из-за сомнений и размышлений к завершению приходят нескоро. Но пусть трудное для одного легко для другого, всем нужны ученость и навык. Еще никто не слышал, чтоб можно было создать шедевр, попусту медля, если ученость неглубока, или действуя быстро, если скуден талант.

Погрузившегося в размышления над рукописью, обязательно подстерегают две беды: богатый идеями страдает от бедности [слов], утонувший в словах платится рыхлостью [текста]. Посему-то ученость — пища алчущего бедняка, а последовательность — лекарство от рыхлости. Как дополняют сердечные силы ученость и способность к [творению] единства! Ежели чувства различны, лукавы, запутаны, плоть тоже испорчена и склонна меняться. Неуклюжие слова могут таить в себе изощренную мысль, а новый смысл может пробиваться сквозь банальности. Старайся увидеть ткань еще в конопле: пусть дешева сама конопля, но, спряденная и вытканная, она станет блестящей и драгоценной... Что же до тончайших проявлений мысли и причудливых стремлений, лежащих за пределами текста, словам за ними не угнаться, а потому придержим здесь свою кисть. Сначала достигают совершенства, а после открывают свой секрет, сначала добиваются изменений, а после постигают их многообразие. [Даже] Инь Чжи¹⁵ не в состоянии был рассказать о [своих] треножниках, колесник Бянь¹⁶ не мог поведать о [своем] топоре — слишком уж это тонко!

В заключение скажем:

Дух проникает в образы вещей и явлений.
А чувства влияют на скрытый в них будущий плод;
Облик вещей и явлений [как бы] взывает —
А сердце откликается им идеей...
[Ты] вырезаешь узоры мелодий,
Взращиваешь побег сравнений и аналогий,
Достигаешь гармонии, сведя воедино концы размышлений,—
И одерживаешь победу, не выходя из шатра!

Глава 32. Отливка и шлифовка

Когда чувства и идеи обретут свое место [в произведении], красоты и узоры прорастут между ними. Когда пустит корни твердое и мягкое, изменчивое и постоян-

ное также последует велениям времени. Когда пущен корень, нарастает плоть. Однако же мысль может возрастать чрезмерно — и тогда поспешать за временем не будет возможности. Многообразие слов может быть чересчур велико — и придерживаться следует главной тропы. Тут на помощь приходят отливка и шлифовка. Направляют и правят идеи и чувства, гнут, выпрямляют узоры красот. Отливкой зовут начертание контуров корня и плоти согласно мерилу. Шлифовкой зовется срезание поверхности слов. Коль отшлифовано — уже не вырастут сорняки. Если отлито — значит, границы намечены ровно и ясно. Словно плотничный шнур отбивной разделил и отметил, словно топор столяра обрубил и стесал!

Когда [на руке] вырастают два больших пальца — причина в расточительности природы людей; когда растут бородавки и свисает дикое мясо — причина в излишестве плоти¹⁷. Мысль, прозвучавшая дважды, есть лишний палец смысла; повторение фраз, одинаковость слов суть дикое мясо словесности-вэнь. Всякий фраз, как начнет разматываться мысли моток, краски словес ложатся с трудом, в сердце, увы, нету весов, где-то будет немного, а где-то значительно больше. По этой причине, дабы наметить творение кисти великой, надо сперва установить три правила.

В начале, подобно тому как при расчете календаря определяют созвездия, определи свои чувства, дабы плоть обрела очертания. В середине, подобно тому как упорядочивают месяцы, упорядочь факты, дабы найти аналогии. В конце же, подобно тому как рассчитывают добавочные дни, отбери слова, дабы они подъяли основное. А уже после расставь цветы и разложи плоды, подноси и убирай со стола, приводи в порядок узоры. Стесывай даже добрый материал, выступающий за пределы плотничьего шнура, — и тогда сможешь свести голову и хвост в единый круг, пронизать все от начала до конца единой нитью¹⁸. Если же мастерство не станет первозданно чистым, а мысль послушно последует за словами, то разномастные нити станут свисать бахромой, а лишние пальцы и наросты неизбежно будут во множестве.

Итак, когда три правила установлены, можно говорить о словах и строках. Если строку можно ужать — ясно, что строчка рыхла. Если слово нельзя убрать — понимаешь, что они стоят плотно. Отточенные суждения,

речь только о главном — такова лаконичная форма. Странствия мысли, зыбкие фразы — такова форма пространная. Лаконичность и пространность зависят от склонности. Взял, растянул — и вот уже две фразы превратились в строфу. Сжал, чтобы насквозь пронизалась, — и вот от строфы осталось только две строчки. Обильный мыслями силен в многословии, талант же глубокий силен в отсечении лишнего. У искусного в отсечении иероглиф уходит, а смысл остается. У искусного в многословии слова рыхлы, а мысли ясны. Когда ж с отсечением слов теряется смысл, это не глубина, а бес-таланная краткость. И если слова обильны, но речь тяжела, то это не избыток, а сорняковая заросль.

Некогда в Западном заречье жили литераторы Се Ай и Ван Цзи. И Чжан Цзюнь¹⁹ полагал, что, хотя Се многословен, его сокращать невозможно, и, хотя Цзи лаконичен, добавить тут нечего. Про таких, как эти двое, можно сказать, что они достигли совершенства в отливке и в шлифовке, постигли краткость и многословие. Что же до (Лу) Ши-хэна²⁰, то он был редкий талант, но сплетал слова в чрезмерном обилии. А у [брата его, Лу] Ши-луна²¹, мысль была хилой, однако же он тяготел к прозрачной сжатости. Рассуждая о Ши-хэне, постоянно негодовал на его многословие, но не считал его за недуг, говоря, что [строки Ши-хэна] прозрачны, новы и друг к другу подходят. Что же, он почитал старшего брата!

Итак, когда шьешь платье даже из прекрасной парчи, не надобно удлинять его без меры. И пусть его краски ласкают глаз — не забывай о воротах и рукавах²². У искусных — и то многословие утомляет, что же сказать о бездарных?! Впрочем, [автор] «Оды изящному слову» полагал, что буйный подлесок нельзя корчевать²³, что даже звуки простые украсят напев²⁴. Отсюда видно, что в зеркало он гляделся, но жаль ему было выкашивать многословие!

Одним словом, плоть нарастает на ста костях, они друг на друга опираются и берегут избыток. Тьма достойных внимания вещей объединяется в словесный узор — но им не обойтись без чувств и слов. И разве же можно без отливки и шлифовки добиться того, чтобы чувства были всеобъемлющи, но не чрезмерны, чтобы слова оставались живыми, но не перехлестывали через край?

В заключение скажем:

Главы и строфы должны, подобно дверям и окнам,
Просматриваться насквозь.
А слова схожи со стремительным потоком —
Переполнится и захлестнет берега!
Соразмеряй же и взвешивай прибыли и потери,
Отливай и добавляй, сгущая и разжижая,
Скашивай многословие, выпалывай сорняки —
И ты облегчишь свою ношу!

РАДЖАШЕКХАРА
РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭЗИИ

Глава 4

[...] Сосредоточение есть внутреннее усилие,— говорит Яяварийя¹,— а упражнение — внешнее. Вместе же они помогают выявиться творческой способности. Последняя — и только она — есть причина, [вызывающая к жизни] поэтическое произведение. Она есть также наклонность к [проявлению] воображения и вкуса. В самом деле, воображение² и вкус суть действия, совершителем которых является способность: на способного находит озарение и способный обнаруживает понимание.

Воображение — это то, что озаряет, приводя на ум армии слов, караваны предметов, отряды украшений, разные способы выражения и иное в этом же роде. Если человек лишен воображения, караваны слов и предметов как бы скрыты от его взора, но наделенный воображением, даже если он слеп, словно видит их воочию. Ведь рассказывают же, что Медхавирудра, Кумарадаса³ и некоторые другие поэты были слепыми от рождения. И кроме того, даже великие поэты описывали обычаи дальних стран и иных миров, а также поведение [своих] героев, не обязательно посмотрев на все это собственными глазами. [...]

Воображение бывает двух родов — побуждающее к созиданию и оживляющее. Побуждающее к созиданию служит поэту. Оно, в свою очередь, трех видов: врожденное, приобретенное и выработанное. Врожденное зависит от опыта, [накопленного] в прежних рождениях, приобретенное вырастает из опыта, [накопленного] в этом рождении; выработанное рождается с помощью наставлений, [почерпнутых] из священных текстов, руководств и прочего. Первое лишь в малой степени [определяется] теперешним опытом, поэтому его и на-

зывают врожденным; приобретенное — в большой; а для выработанного время наставлений только теперешнее и время [накопления] опыта также только теперешнее.

Тех же трех типов бывают и поэты: одни — поэты от Бога⁴, другие — от упражнений, третьи — от наставлений. Поэт от Бога мудр, и его умение слагать прекрасные речи — результат опыта, [накопленного] в иных рождениях. У поэта от упражнений мудрость нахватанная, и красноречие у него появляется вследствие постоянных упражнений, [которым он предается] в данном рождении. Поэт от наставлений неумен и обнаруживает владение речью лишь после того, как его этому обучили. Но тогда, скажут учителя, поэтам первых двух типов не нужно читать оставшуюся часть [твоих] наставлений. Ведь виноград, будучи сладким от природы, не требует приправы из тростникового сока. Нет, нужно, говорит Яяварийя, ибо два действия, направленные на достижение одной цели, [соединяясь], приносят вдвое больший успех.

Шьямадева утверждает, что каждый предыдущий тип поэтов лучше последующего. Ибо

Поэт от Бога не знает границ своей воле,
[Воля] поэта от упражнений ограничена;
А поэт от наставлений просто
Болтает — красиво и бесполезно!

Лучше всего, говорит Яяварийя, совершенство, а совершенство возникает от сочетания многих достоинств. К тому же

Почти не бывает так, чтобы в одном были
сразу три вещи:
Мудрость, прилежание в изучении
Связанных с поэзией наук
И творческая способность — секрет [истинного] поэта.

Ближе других к поэтическому трону тот,
Кто умен, много упражнялся
В поэзии, изучал связанные с нею науки
И ревностно исполняет священные предписания.

Различие поэтов в степени совершенства породило эту вот поговорку:

Произведение одного поэта сидит дома,
Другого — доходит до дома его друзей,
Произведение же третьего, подобно любопытному,
вечно бродит кругом,
Оставляя следы слов на устах [даже] необразованных
людей.

Таково воображение, побуждающее к созиданию. Оживляющее воображение служит ценителю. Оно вдыхает жизнь в труд и замысел поэта. Воистину благодаря ему плодоносит древо деятельности поэта, а иначе оно засохло бы. Но как отличить два эти [воображения] друг от друга, говорят учителя, если поэт одновременно является ценителем, а ценитель — поэтом? Ведь есть же такое, например, высказывание:

Место [поэтов] на земле бывает разным,
Ибо сила воображения больше у одного и меньше у другого.
Поэт же, способный оценивать [произведения],
Занимает обычно не низкое положение.

Нет, говорит Калидаса, способность создавать поэзию и способность оценивать ее совсем не одно и то же⁵, ибо они различаются как по сущности, так и по сферам приложения. Как говорят,

Один умеет слагать речи, другой — только их слушать,
И удивлению нашему не будет предела, если
мысль твоя преуспеет и в том, и в другом.
Ибо не бывает так, чтобы в одном соединялось
сразу несколько чрезмерных достоинств:
Один камень рождает золото, другой служит
для его испытания.

Ценители, говорит Мангала, бывают двух видов — «страдающие от недостатка аппетита» и «поедающие все, вплоть до травы». По словам последователей Ваманы, и поэты бывают такими же⁶. Яварийя же говорит — [не двух, а] четырех, [ибо среди них есть еще] завистники и проникающие в суть [поэзии].

Последователи Ваманы утверждают, что первые [из них, т. е. «страдающие от недостатка аппетита»], обладают способностью суждения, а вторые — нет. А Яварийя говорит так: «недостаток аппетита» у них может быть либо врожденным, либо происходящим от [обширных] знаний. Врожденный все равно что чернота в свинце — его не вытравишь и сотнею чисток. Если же он происходит от знаний, то должен сменяться «аппетитом» в тех случаях, когда речь заключает в себе нечто в высшей степени достойное познания. Далее. Способность «поедать все, вплоть до травы», свойственна всем. В самом деле, у всякого стремящегося к знаниям, [всякого] любопытствующего, чем бы он ни занимался, сперва является эта [всеядность]. Ибо неразвитость воображения и способности суждения не позволяет раз-

межевывать достойное и недостойное, и оттого проходишь мимо многого [достойного] и приемлешь многое [недостойное]. Ведь только приобретая способность судить, ум начинает источать мед. Но в конце концов можно [научиться] видеть все, как оно есть. Перестать же делать ошибки — значит приблизить себя к блаженству конечного освобождения.

Что до завистника, то наделен он воображением или нет, остается неясным, ибо в отношении достоинств других он принимает на себя обет молчания. Человек понимающий и независтливый, впрочем, большая редкость. Вот что говорят об этом:

Кто ты? — Я поэт. — Прочти-ка что-нибудь из новых
[твоих] сочинений, друг!
— Что ты, я и говорить-то о стихах теперь перестал.
— Отчего так? — Слушай!

Такого ценителя, который бы правильно судил
о достоинствах и недостатках,
Сам будучи хорошим поэтом, вообще нет в мире, а если
встретится такой, обязательно окажется завистником.

А уж проникающий в суть [поэзии] бывает один на тысячу. Говорят об этом так:

Лишь в силу совершенных ими добрых дел
немногим мудрецам,
Задышающимся вследствие отсутствия ценителя
в темнице собственных уст,
Удастся иногда встретить человека,
Понимающего поэтический труд, того,
Кто знает толк в способах плетения слов,
Наслаждается красивыми оборотами речи,
Пьет густой нектар расы
И срывает печать, за которой скрыт истинный замысел.

Хозяин и друг, советчик
И ученик, учитель, наконец,
Бывает у поэта. Но что удивительного,
Если ему не попался истинный ценитель?

Что толку в собственном сочинении,
Если оно существует только у него в уме
И если ценители не разносят повсюду
Речи, из которых оно связано?

В каждом доме есть поэтические произведения,
Занесенные на страницы книг,
Но лишь два или три из них высечены
На каменных стелах сердец ценителей.

Ценителю видны те
Немногие неправильности в хорошем произведении,
Которых не увидел создатель спектакля,
Определяя все формы сценического изображения⁷.

Один [ценитель] оценивает словами,
Другой — сердцем,
Третий оценивает слезами, жестами
И иными проявлениями чувств.

Один [ценитель] склонен к приятию достоинств,
Другой склонен к неприятию недостатков,
Некоторые ценители склонны одновременно
К приятию достоинств и неприятию недостатков [...]

Глава 10

[Только] овладев [основными] и дополнительными знаниями, можно приниматься за поэтический труд. Полные списки имен и глагольных корней, словарь, учение о размерах и наука об украшениях суть [основные] поэтические знания, а шестьдесят четыре искусства — дополнительные.

Близость к поэту, пользующемуся покровительством хорошего человека, местные новости, споры с остроумным противником, житейские дела и беседы с учеными людьми — матери, [рождающие] поэзию. А также — произведения поэтов. Кроме того,

Здоровье, воображение, упражнения, набожность,
Беседы с учеными, обширные познания,
Твердость памяти и уверенность в себе —
[Вот] восемь матерей, [необходимых], чтобы быть поэтом.

И вдобавок всегда должна быть чистота. Чистота же тройка — чистота речи, чистота мысли и чистота тела. Две первые рождаются шастрами. А третья — [это] ноги с [аккуратно] подстриженными ногтями, рот, [освеженный] бетелем, в меру умашенное тело, дорогое, но не роскошное платье, голова, [украшенная] цветами. Ведь чистое поведение, как говорят, вызывает расположение Сарасвати: какого нрава поэт, такова и [его] поэзия («как выглядит художник, — гласит пословица, — так выглядит и его картина»). [Поэту подобает] вести разговор с улыбкой, говорить обо всем иносказательно, повсюду доискиваться до тайного смысла, воздерживаться от порицания чужих произведений, если его не спрашивают, а если спросят, высказываться о них так, как они того заслуживают.

Тщательно убранный дом его должен иметь разнообразные помещения, подходящие для [каждого из шести] сезонов, а также парк — со множеством скамеек, со оруженных под деревьями, с горкой для игр, с прудами, заросшими лотосами, с рекой, бурно бегущей к

морю, с канавками, по которым струится вода, с павлинами, антилопами, голубями, с журавлями, утками, гусями, с куропатками, кроншнепами, орланами, попугаями и дроздами; с гротами, душевыми, фонтанами, беседками и качелями — дабы уносить изнеможение, [рожденное] зноем.

Чтобы предотвратить стремление отвлечься от поэзии, которое [возникает] в уме, истощенном слишком усиленным занятием ею, там, где трудится поэт, либо вовсе не должно быть людей, либо должны быть [только] слуги, и притом онемевшие во исполнение приказа. [...]

Под рукой у него всегда должны быть шкатулка с записными дощечками и мелом, коробка с красками, листья тади⁸ или куски бересты и к ним — кисти и чернильница, пальмовые листья и к ним — железные иглы, хорошо вычищенные стены. [...]

Пусть [поэт] не презирает себя
Из-за того только, что люди хулят его.
Пусть он сам себя оценит,
Ибо толпа своенравна:

Она поет хвалебные гимны [поэту], отошедшему в иной мир,
Славит живущего в чужой стране,
Но поэта, который у нее перед глазами,
Даже если он велик, она презирает.

Редко кого восхищают
Стихи поэта-современника,
Красота родственницы
И ученость домашнего врача!

Великий смех вызывает такое поведение,
Когда поэтов, ставших уже океаном прекрасных речений,
Порицают за посредственность их поэтических способностей
Те, кто даже не гнушается красть чужие сочинения [...]

И вот еще секрет, [который надо знать] поэту: не должно читать [на публике] сделанное наполовину, ибо плодом этого будет незавершенность. Также нельзя читать новое [произведение] перед одним [слушателем], потому что, объяви тот [это произведение] своим, какой свидетель изобличит его во лжи?

Не следует еще очень высоко оценивать свое сочинение — ведь пристрастность мешает правильно видеть достоинства и недостатки. И не надо заноситься: даже капли заносчивости довольно, чтобы погубить все совершенства, обретенные в прошлых рожденьях. Определять же, чего стоит [твое произведение], следует с по-

мощью других. Ибо, как гласит пословица, «чего не увидит создатель, то увидит посторонний».

Тем же, кто мнит себя поэтами, надо угождать, подлаживаясь под их желания. Ибо изящно реченное в присутствии мнящего себя поэтом — все равно что вопль в пустыне и к тому же может уплыть [от тебя]. Об этом говорится так:

Наивысший секрет разумного поведения состоит в том,
Чтобы не читать хорошее произведение перед тем,
кто мнит себя поэтом.

Ведь он не только не оценит его по достоинству,
Но и погубит, включив его в свое сочинение.

Если разным занятиям не отвести свое время, они придут в беспорядок. Поэтому как день, так и ночь необходимо разделить на четыре части по числу страж⁹.

Встав на рассвете, поэт должен совершить поклонение утренней заре, а затем прочесть гимн Сарасвати. После того, удобно усевшись в комнате, [отведенной] для занятий, он должен вплоть до удара гонга штудировать основные и дополнительные науки, ибо ничто так не возбуждает воображение, как свежая шлифовка [ума]. Во второй [части дня следует заняться] сочинительством. Около полудня нужно искупаться и спокойно поесть; после же еды — завести беседу о поэзии, а иногда — [затеять игру в] «вопросы и ответы», в «завершение стихов», поупражняться в задачах, укрепляющих память, или [заняться] составлением «фигурных стихов»¹⁰. Так [проходят] три четверти [дня]. В четвертую один или в тесном кругу [поэт должен] просмотреть стихи, составленные в первой половине дня. Сочиняя стихи, находишься во власти расы и многого не замечаешь. Вот почему необходимо просмотреть [их] после — убрать лишнее, восполнить недостающее, переставить стоящее не на месте, восстановить упущенное. На это [уходит] вся [четвертая часть дня].

Вечером должно совершить поклонение вечерней заре и Сарасвати, а затем до наступления ночи заняться перепиской сочиненного и выверенного за день. [В начале ночи] следует насладиться женщиной в той мере, в какой это [тебе] необходимо, а в течение второй и третьей [части ночи] хорошенько поспать: глубокий сон — первейшее условие телесного здоровья. В четвертую [часть ночи] надо постараться проснуться и, очистив мысли [свои] в мухурту Брахмы¹¹, произвести досмотр различных дел. Так [проходят] день и ночь.

АБХИНАВАГУПТА
[КОММЕНТАРИЙ] АБХИНАВЫ
НА [«НАТЪЯШАСТРУ»] БХАРАТЫ

Глава 6¹

— Но как в таком случае следует понимать сущность *расы*? — спросят нас. — Что нам делать? [— ответим мы вопросом на вопрос].

Люди говорят: перед лицом традиции ничто не ново;
Люди говорят: знание растет не за счет повторения
пройденного.

И то и другое верно, и то и другое, будучи избранным
в качестве ценнейшего,
Становится основанием для хулы.

Если мысль твоя, взобравшись на самый верх,
Зрит истину, не ведая усталости, —
Это плод, к которому привел ее длинный ряд ступеней,
Сложенных размышлениями предшественников.

Я думаю также, что лишь первый шаг в обретении искомого,
Сделанный безо всякой опоры, действительно заслуживает
восхищения.

Когда правильный путь найден, ничто уже не удивляет —
Ни возведение моста, ни закладка крепости.

И потому суждения достойных не будут подвергнуты
Здесь осуждению, мы только очистим их [от ошибок].
Из всего, что создано предшествующими поколениями,
Традиция отбирает результаты, которые могут служить
фундаментом [для новых созиданий].

Теперь сообщим, в чем состоит истинная сущность [расы]. Ничего нового тут нет, все уже было сказано [самим] *муни*². В самом деле, [определяя *бхавы*], он сказал, [что они] «делают сущими поэтические предметы»³. Значит, раса — предмет поэзии.

Когда субъект, определяющей чертой которого является состояние нужды, слышит такие речения, как

«они лежали по ночам...», «он предал ее огню...»⁴, у него сразу вслед за только что возникшим и представляющим для него чрезвычайный интерес познанием [смысла этих речений] как такового появляется еще одно познание, которое характеризуется устранением воспринятого ранее времени и выливается в форму «я предаю [ее огню]» и т. д. Будучи по природе своей чем-то вроде переключения, это познание в учениях разных школ (*даршанах*) именуется по-разному — озарением, становлением, понуждением, побуждением и т. д. Нечто похожее имеет место и в поэзии. Здесь также высказывания рождают у субъекта дополнительное познание, только [отличительной чертой] субъекта в данном случае является его наделенность чистым, способным к отражению сердцем. Так вот, когда подобный субъект слышит такие высказывания, как «Прелестно шею изгибая...», «Склонила Ума...», «И дрогнул Хара...»⁵, у него сразу же вслед за осознанием смысла этих высказываний от них же рождается познание, которое позволяет увидеть умственным взором [все в них описанное] и таким образом до известной степени снимает различия [между временем самого субъекта] и временем, воспринятым в каждом из этих высказываний. Если же взять описанного [в первом из наших примеров] испуганного олененка, то страх этого олененка оказывается вообще вне пределов времени и места, поскольку, [с одной стороны], олененок лишен индивидуальности, [а с другой] — тот, кто его пугает, не принадлежит к миру реально существующих вещей. В результате страх, представляющий в этом познании, никак не похож на представления типа «я боюсь», «он — враг, друг или некто посторонний — боится», — ведь подобные представления по необходимости перебиваются формируемыми неудовольствием или удовольствием мыслями (скажем, мыслью о бегстве) и потому изобилуют помехами. Этот же страх постигается беспрепятственным познаванием и оттого, словно прямо входящий в сердце, словно вертящийся перед глазами, есть страшная раса.

Поскольку в такого рода страхе *атман* не устранен полностью, но и не особенно выявлен, [то как чувствует один субъект], так [чувствует] и другой. Поэтому, как и в случае постижения обязательной связи между огнем и дымом или страхом и дрожью, общее — [то, что связывает опыт разных людей], — тут не ограничено, но, напротив, расширено. Лучше же всего это состояние со-

«общности» расцветает [в театре], где актеры и разные сценические аксессуары [в высшей степени] способствуют созданию ощущения непосредственного вхождения [в изображенные в пьесе события], отчего реальные место, время, познающий субъект и иные ограничительные факторы и место, время, познающий субъект и т. д., изображенные в поэтическом произведении, приобретают взаимоисключающий характер и в силу этого совершенно устраняются. В результате познание всех зрителей становится единообразным, а это, в свою очередь, способствует расцвету расы, потому что во всех сознаниях, испещренных безначальными *васанами*⁶, *васаны* [в этот момент] звучат согласно друг другу.

Вот это беспрепятственное сознание есть *чаматка-ра* [«удивление», «восторг»]. Как сказано:

И ныне дивится Хари —
как не раздавила Мандара
Тело Лакшми, цветом подобное
лепесткам лунного света⁷.

О *чаматкаре* говорят, что она есть непрерываемая поглощенность наслаждением, прямо противоположная неудовлетворенности, а также что это сознание [человека], испытывающего наслаждение и объятая трепетом удивительного удовольствия. Акт сознания, природа которого состоит в непосредственном видении, мечтание или воспоминание иногда [при внимательном рассмотрении] оказываются [не мечтанием или воспоминанием], а этой именно [*чаматкарой*]. Вот пример:

Даже счастливый человек бывает охвачен томленьем,
Когда созерцает прекрасные предметы
и слышит сладостные звуки.
Сам того не сознавая,
вспоминает он в эти мгновенья
Привязанности, испытанные в прежних рождениях
и навсегда запечатлевшиеся в сердце⁸.

Если судить по слову «вспоминает», речь здесь идет о воспоминании. Но это не то воспоминание, которое известно логикам, ибо то, что является в данном случае объектом [воспоминания], не было пережито ранее [в этом рождении]. По сути своей это [не воспоминание, а] скорее непосредственное видение, которое иначе можно было бы назвать озарением. И уж в любом случае это такое познание, которое одновременно есть наслаждение и в котором любовь предстает как таковая, [в чистом виде]. Именно оттого, что эта [любовь] не наделе-

на никакими индивидуализирующими признаками и вследствие этого способна стать предметом вкушения, она не является ни обычной, ни ложной, ни лежащей за пределами речи, ни похожей на обычную, ни имеющей форму наложения обычной и т. д.⁹. Точно так же [при желании она] может быть представлена как сильная ступень [чувства] (поскольку не ограничена ни местом, ни чем-либо иным), как подражание (поскольку совершается вслед обычному чувству), как совокупность объектов (если принять точку зрения *виджнянавады*¹⁰). Но как бы о ней ни говорили, все равно раса — это чувство, постигаемое познанием, свободным от помех и потому состоящим во вкушении (наслаждении). Устраняют помехи *вибхавы* и прочее¹¹. А в обиходе такое освобожденное от всех помех сознание называют восторгом (*чаматкара*), захваченностью, вкушением, смакованием, наслаждением, поглощенностью, растворением, успокоением и т. д.

Помехами, препятствующими такому познанию, являются несообразность, именуемая также отсутствием правдоподобия; привязанность к определенному месту и времени из-за ограничения [переживания ощущением его] либо как только своего, либо как только чужого; невозможность вырваться из-под власти собственных [переживаний] — счастья и тому подобного; неисправность в средствах познания; отсутствие ясности; неглавность и появление сомнений.

Итак — первая помеха. Если [познающий субъект] не верит в возможность того, что он познает, и вследствие этого не может сосредоточить свое сознание на познаваемом, ни о каком успокоении, разумеется, говорить нельзя. Устраняет такую [помеху] сердечное согласие, рождаемое, [как правило], изображением вещей, хорошо знакомых по жизни. Если же [поэт хочет все-таки изобразить] деяния, выходящие за рамки обыденного, [ему] следует взять [для своего героя] какое-нибудь славное имя, например имя Рамы — [такие имена] окружены глубоким и привычным доверием, рожденным никогда не прерывавшимся преданием. Именно поэтому, как вы увидите дальше, в *натаке*, которая стремится преподавать уроки необыденные и высокие, предписано изображать непременно прославленные вещи, не такие, как в *прахасане* и иных, подобных ей [формах]¹². Об этом, впрочем, мы еще поговорим в своем месте, пока же удовлетворимся сказанным.

Далее. Если при вкушении сознания счастья или сознания страдания эти [счастье и страдание ощущаются] как свои только, это очень большая помеха, потому что [в таком случае непременно] возникают другие ощущения — в зависимости от ситуации это может быть или боязнь, что данное [состояние] уйдет, или страстное желание его сохранить, или стремление обрести нечто подобное, или желание избежать этого, или желание объявить об этом всему свету, или, [напротив], желание скрыть это, или что-нибудь еще. Также и при ощущении счастья и страдания как принадлежащих только другому в собственной душе вполне могут возникнуть другие [формы] сознания — радость, страдание, помрачение, равнодушие и т. д., и это тоже, конечно, помеха. Средством устранить ту и другую являются разнообразные (с помощью маски и т. д.) способы сокрытия [актером] своей актерской сущности после того, как [зритель] уже познакомился с этой сущностью [при выходе *сут-радхары*] в конце *пурваранги* (в соответствии с правилом «не следует очень затягивать»), а также когда он смотрел *праставану* (определение которой гласит: «разговор, который актриса либо *видушака...*») ¹³. К этому добавляется все, связанное с *натьядхарми* ¹⁴, — не употребляемые в обычной жизни языки, танцевальные номера, разбивка сцены на зоны и т. д. В самом деле, при взгляде на [одетого и говорящего таким образом] актера представление «у этого вот человека в этом вот месте и в этот вот миг случилось несчастье или счастье» не возникает, ибо собственное бытие актера отрицается [его костюмом, речью и т. д.], а на собственном бытии изображаемого им лица успокоиться невозможно, так как этому мешает сознание, что [перед тобой не реальность, а] видимость, и в результате дело кончается отрицанием бытия и действительно сущего, и воображаемого как таковых. Точно так же если мы возьмем «декламацию лежа», «цветочный запах» и иные [танцевальные номера] ¹⁵, то, хотя в жизни такого не увидишь, сказать, что это ничто, нельзя, потому что каким-то образом [происходящее в этих сценах] представляется нам возможным. Поэтому-то *муни*, понимая, что такие [сцены] формируют состояние со-общности [у зрителей] и тем самым способствуют вкушению расы, описал их все в полном объеме. Там, где он это сделал, они и будут разъяснены, здесь же не следует начинать о них разговор.

Итак, мы показали, как устраняется помеха, вызванная ограничением переживания либо принадлежностью себе, либо принадлежностью другому. Очевидно, далее, что тот, кто находится во власти собственного счастья [или горя], не может успокоить сознание на другой вещи. Чтобы устранить эту помеху, в соответствии с возможностями, заложенными в теме [спектакля], прибегают к воздействию [на зрителей] музыкой, пением, росписью театральных помещений, искусными гетерами, т. е. такими звуковыми и иными, обращенными к чувствам предметами, которые в силу их всеобщности способны доставить наслаждение каждому. Благодаря такому воздействию даже бессердечный обретает чистоту сердца и тем самым превращается в наделенного сердцем¹⁶.

Сказано ведь: «... которую можно было бы и смотреть и слушать»¹⁷.

Столь же очевидно, что при отсутствии средств познания невозможно и само познание и что, если какие-либо словесные знаки делают познание неясным, оно не успокаивается из-за нехватки уверенности, соответствующей ясному познанию, или, что то же,—познанию непосредственному (*пратьякша*). Как говорят, «всякое достоверное знание покоится на непосредственном познании»¹⁸. Всем по собственному опыту известно, что увиденное собственными глазами нельзя опровергнуть и сотней священных речений и выводов. Когда вращают горячей головней, [создавая тем самым огненный круг], в том, что это именно головня, убеждает только еще один, более напряженный акт непосредственного разглядывания — ход, хорошо всем известный по жизни. Вот поэтому, чтобы предотвратить обе эти помехи, помазаны на театральный трон *абхинайи*¹⁹, украшенные *локадхарми*, *вритти* и *правритти*²⁰. Ведь, как мы убедимся в дальнейшем, сценическое изображение в отличие от словесных знаков действует почти как непосредственное познание.

Разумеется, и на неглавной вещи ничье сознание успокоиться не может, потому что само представление о такой вещи не успокоено в себе, а устремлено к иной, главной вещи. А раз так, то, поскольку неодушевленному классу *вибхав* и *анубхав*, а также группе *вьябхичари* (которые хотя и представляют собой формы сознания, но по необходимости обращены к другому) естественно присуща неглавность, сосудом вкушения, безус-

ловно, является только отличная от них [в этом отношении] *стхайи* ²¹.

Главенство некоторых форм сознания обусловлено тем, что они способствуют осуществлению жизненных целей ²². Так, любовь способствует осуществлению *камы* и примыкающих к *каме* *дхармы* и *артхи*; гнев — у тех, в ком он доминирует, — способствует осуществлению *артхи*, хотя может иметь завершение и в *каме*, и в *дхарме*; отвraga ведет к осуществлению всех целей, начиная с *дхармы*; бесстрашие, пронизанное отрешением, рожденным знанием истины, является средством обретения *мокши*. Таким образом, главенство каждого из перечисленных [состояний] имеет свои пределы. Однако хотя [оно и не абсолютно и] все они могут оказаться в подчинении друг у друга, тем не менее, поскольку в разных драматических жанрах господствуют разные [состояния], каждое из них занимает в своем жанре главенствующее положение и, как мы покажем дальше, применительно к общей совокупности драматических жанров всем им присуще главенство. Кроме того, при внимательном рассмотрении даже одной драмы [можно обнаружить, что] все они — каждое в отдельности — главенствуют в разных ее частях.

Заметим, что, [как бы ни различались между собой эти состояния], все они предстают [в театре] по преимуществу удовольствием, потому что суть наслаждения — это целостный свет, состоящий во вкушении собственного сознания. В самом деле, понаблюдайте в жизни за женщинами — и вы убедитесь, что сердце обретает покой даже во вкушении сознания скорби, если оно целостно. Ибо удовольствие имеет плотью успокоение, не нарушаемое никакими вторжениями извне, а страдание есть отсутствие покоя. И если последователи Капилы ²³, говоря о действии *раджаса* ²⁴, называют душою страдания беспокойное движение, то отсюда вытекает, что все расы суть наслаждение. Однако это никоим образом не означает, что они всегда одинаковы. Напротив, изображенная в произведении ситуация сообщает [расе] свою окраску, в силу чего эта [раса] приобретает [особый] привкус. Так, в героической расе возможна горечь, поскольку героизм проявляется помимо прочего и в претерпевании несчастий.

Таково, следовательно, главенство любви и других [трех состояний]. Что же касается главенства смеха и таких [состояний, как скорбь, страх, отвращение и удив-

ление], то оно объясняется тем, что [эти состояния] легко возбуждаются у всех людей и потому в высшей степени наделены окрашивающей способностью. Благодаря этой именно способности смех и иные [состояния данного типа] свойственны по преимуществу натурам невозвышенным. Взгляните на памаров²⁵ — всякий из них смеется, горюет, страшится, склонен порицать других и, не умея толком ничего сказать, всему удивляется. Впрочем, и эти [состояния], если они связаны с любовью и прочими [состояниями первого ряда], могут способствовать достижению жизненных целей. Дальше мы покажем, что отношения главенства и подчинения между названными [состояниями] создают всякого рода различия, например различия десяти драматических форм²⁶.

Перечисленные [состояния], далее, и только они, обладают свойством постоянного наличия, поскольку формы сознания, владеющие человеком уже при его рождении, сводятся к этому именно набору. В самом деле, в полном согласии с правилом: «прикосновение страданья ненавидя и к наслажденью счастьем стремясь», всякий рождается жаждущим любви; полагая в себе превосходство, смеется над другими; при разлуке с тем, что ему дорого, горюет; гневается на то, что причиняет ему огорчения, и боится этого, если не наделен силой; стремится что-то обрести, отвращаясь при этом душой от вещей недолжных; отвергает нечто, ему неприятное; преисполняется изумления, глядя на те или иные собственные или чужие деяния, и испытывает желание от чего-то отрешиться. Нет человека, у которого не было бы васан этих переживаний. Только у кого-то одних [переживаний] больше, у других меньше; у кого-то их действие ограничено сферой должного, у кого-то — нет; какие-то из них, наконец, способствуют достижению жизненных целей и потому достойны быть предметом наставления. Этими различиями, между прочим, определяется [несходство] в поведении высоких и иных натур.

В отличие [от рассмотренных состояний] такие состояния, как бессилие, неуверенность и т. д., [не только не даны человеку с рождения, но] при отсутствии соответствующих *вибхав* могут не появиться и в середине жизни. Так, у *муни*, пьющего *расаяну*²⁷, не возникает ни бессилия, ни истомы, ни усталости. В том же, у кого они появляются под влиянием [тех или иных] *вибхав*, [эти состояния], разрушаясь с исчезновением [соответ-

ствующей] причины, совсем не обязательно оставляют *санскары*²⁸. В то же время отвага и прочие [состояния типа *стхайи*], даже когда они, выполнив свою задачу, как будто испаряются, не могут не оставаться в виде *санскар*, ибо, поскольку их ждут новые задачи, эти состояния никогда не разрушаются полностью. Как сказал Патанджали, «если Чайтра влюблен в одну женщину, это не значит, что он не полюбит других»²⁹. Вот почему эти *вьябхичари* обретают собственное бытие — с сотнями тысяч присущих ему свойств, со всем разнообразием рождений и умираний — лишь в том случае, когда они сшиты нитью состояния, имеющего постоянную форму. Представим себе хрустальные, стеклянные, рубиновые, изумрудные, сапфировые и иные бусины, редко нанизанные на красную, синюю или иного цвета нить и оттого переливающиеся на тысячи ладов. Не передавая нити собственного разноцветья, эти бусины тем не менее расцветчивают ее, поскольку составляют создаваемое нитью сложное украшение и сами по себе являются предметами разноцветными. Точно так же и *вьябхичари* — хотя они и дают возможность состоянию *стхайи*, словно нити, показываться между ними в чистом своем виде, но при этом, подобно разноцветным отблескам следующих друг за другом драгоценных камней, неизбежно придают ему пестроту. Оттого-то их и называют *вьябхичари* — «расходящиеся», «отклоняющиеся», «непостоянные».

И в самом деле, если скажут: «Он обессилел», тут же последует вопрос: «От чего?» И вот этот вопрос о причине данного [состояния] как нельзя лучше свидетельствует о его непостоянстве — никто ведь не станет спрашивать о причинах, услышав, что Рама исполнен отваги и могущества. Дело в том, что в случае любви, отваги и прочих [состояний типа *стхайи*] *вибхавы* только пробуждают [данные формы сознания], придают им окраску в соответствии с собственной природой и указывают на их сообразность или несообразность. Но отсутствие *вибхав* вовсе не означает, что [эти состояния исчезли и] о них ничего нельзя сказать — ведь, как мы уже говорили, они постоянно присутствуют во всех людях в виде *васан*. Что до состояний типа *вьябхичари*, то в отсутствие соответствующих *вибхав* их нет и в помине. Подробнее и как следует это будет разъяснено, когда речь пойдет об отдельных *вьябхичари*.

Итак. [мы показали, что] неглавность [есть препят-

ствие для вкушения расы и поэтому должна быть] исключена. То же сделал [и *муни*], когда, переходя от общего определения [расы] к определениям отдельных [рас], сказал о *стхайи* так: «[И возведем] состояния *стхайи* в ранг рас»³⁰.

Теперь — [о следующей помехе]. *Анубхавы*, *вибхавы* и *вябхичари*, взятые в отдельности, не несут в себе ограничения — как показывают наблюдения, слезы, скажем, могут быть рождены и радостью, и болезнью глаз, тигр может стать причиной и гнева и страха, а возбуждение и тревога могут сопутствовать и отваге, и страху, и многим другим состояниям. Но когда те же *анубхавы*, *вибхавы* и *вябхичари* выступают в сочетании друг с другом, в них появляется определенность. Так, если *вибхавой* будет смерть родича, *анубхавами* — причитания и слезы, а *вябхичари* — тревога, уныние и т. д., то это, конечно, скорбь, и ничто иное. Таким образом, когда возникает сомнение, для того чтобы погасить препятствующую [вкушению] неуверенность, нужно брать в рассуждение сочетание [всех трех факторов].

Итак. В каждодневном обиходе [человеку] нередко приходится делать умозаключения о своих или чужих переживаниях типа *стхайи*. Признаками, на основании которых он строит свои умозаклучения, являются наблюдаемые им следствия этих переживаний, их причины и сопутствующие им [состояния]. Поскольку он постоянно упражняется в подобных умозаклучениях, у него является своего рода сноровка, благодаря которой теперь, [когда он сидит в театре и] смотрит спектакль, те же самые парк, игривые взгляды, радость и т. д. должным образом соединяются в его сознании, обретая связность, или — иначе — однонаправленность. При этом и парк, и все иные [вещи в данной ситуации уже] не принадлежат обыденному миру и вследствие этого выходят из ряда причин и следствий, [в который они входили раньше]. Бытие их [теперь] определяется способностью всего лишь окрашивать [сознание] в тона соответствующего состояния, и потому именно они получают такие необычные названия, как «*вибхавы*» и т. д. (эти наименования — «*вибхавы*», «*анубхавы*» и т. д. — подобраны, однако, таким образом, чтобы всем было ясно, что [обозначаемые ими факторы] живут за счет санскар, имеющих форму прежних причин и следствий). Вот эти *вибхавы*, *анубхавы* и *вябхичари* (в главе о *бхавах* мы расскажем еще об их природе и разновидностях, выделяе-

мых в соответствии с понятиями вторичности и главенства) вводят в сферу действия вкушения (т. е. не встречающегося в обыденной жизни беспрепятственного познания) предмет, суть которого состоит в одной только вкушаемости, который не имеет природы чего-то готового и оттого существует лишь в данный момент и не выходит за пределы времени вкушения. Этот отличный от *стхайи* предмет и есть раса, а не то, что называют [расой] Шанкука³¹ и ему подобные.

По их словам, раса — это та же *стхайи*, наличие которой удостоверяется *вибхавами* и прочим и которая именуется расой постольку, поскольку она вкушается. Но если так, то почему бы и обычному жизненному чувству не быть тогда расой? Ведь, допустив, что даже ненастоящее, [разыгранное актером чувство] обладает способностью доставлять наслаждение, мы тем более должны будем допустить эту способность для [чувства] настоящего. [Главное же — рассуждая] таким образом, мы получим познание *стхайи*, имеющее природу вывода, но никак не расу. Поэтому-то в сутре и не использовано слово «*стхайи*»³². Будь оно тут, мешало бы, как заноза в пальце. А что о *стхайи* говорится, будто она становится расой³³, так это только из соответствия. Соответствие же появляется в силу того, что [те вещи], которые все мы привыкли считать причинами и следствиями такого-то состояния типа *стхайи*, теперь, обретя способность содействовать формированию вкушения, оказались на положении *вибхав* и *анубхав*. А так — что общего с расой в выводе об обычном душевном состоянии? Вкушение расы — это *чаматкара*, не имеющая места в обыденной жизни, и оно никак не похоже ни на воспоминание, ни на вывод, ни на обычное самопознание.

В самом деле. Красавица и все иное, что благодаря обычным умозаключениям оставило в сознании зрителя определенные впечатления, воспринимается им не равнодушно, а, напротив, с полной отдачей вкушению, которое становится возможным при отождествлении с познаваемым. При этом он не взбирается по ступеням выводов, воспоминаний и прочего, потому что в силу сердечной восприимчивости, или, иначе, согласности сердца, у него уже появляются [в этот момент] ростки наслаждения расой, которое затем достигнет своей полноты. И это вкушение не рождалось ранее от каких-либо источников достоверного знания, чтобы теперь имело место воспоминание о нем, и сейчас оно также не свя-

зано с действием непосредственного познания и иных источников достоверного знания. Это вкушение появляется лишь в силу соединения *вибхав*, *анубхав* и *вьябхичари*, не принадлежащих к миру обыденной жизни. И оно отличается и от осознания любви, рожденного от обычных источников достоверного знания (непосредственного познания, вывода, священного предания, аналогии и т. д.), и от незаинтересованного познания чужого сознания, рождаемого йогическим видением, и от чистого вследствие освобождения от всякой окрашенности объектом, целостного переживания блаженности собственного атмана, какое бывает у высших йогов. Ибо все эти [формы познания] лишены красоты, соответственно: [первое]—из-за того, что оно перебивается такими помехами, как стремление к обладанию, [второе]—из-за тусклости, рожденной незаинтересованностью, [третье]—из-за невозможности вхождения в объект. Здесь же нет ни невозможности вхождения в объект, ни тусклости, рожденной незаинтересованностью, ни помех, потому что, как уже не раз говорилось, в этом случае отсутствует ограничение тем только, что происходит в собственной душе, и в то же время, вследствие участия собственного «я», нет ограничения тем только, что происходит в душе другого, и, кроме того, пробужденные в силу всеобщности *вибхав* и прочего соответствующие им *васаны* собственной любви заставляют забыть обо всем на свете.

Отсюда следует, что *вибхавы* и прочее — не причины появления расы, ведь тогда раса была бы возможна и после прекращения их сознания; они не являются также и причинами обретения достоверного знания и, значит, не могут быть причислены к источникам такого знания — ведь расы как чего-то готового и проверяемого не существует. Но тогда что же такое эти *вибхавы* и *анубхавы*, спросите вы. Действие этих *вибхав* и *анубхав*, [ответим мы], способствует появлению вкушения, а потому в обыденной жизни ничего похожего на это нет. И если вы спросите: «А где еще можно увидеть такое?», то этим вопросом только украсите наше доказательство их необыденности. Впрочем, разве вкус панаки³⁴ можно найти в сахаре, перце и других вещах, из которых ее готовят? Так и тут. Ну хорошо, скажут нам, вы утверждаете, что раса непроверяема. С этим можно было бы согласиться — в самом деле, раз она живет одной вкушаемостью, значит, не имеет природы

того, что доступно проверке. Но почему в таком случае в сутре стоит слово «возникает»? Речь идет не о возникновении расы, ответим мы, а о возникновении вкушения, имеющего расу своим объектом. Не будет, впрочем, ошибкой и такое [толкование]: под «возникновением» разумеется возникновение расы [как предмета], существующего лишь в пределах этого [вкушения].

Что до вкушения, то оно не является функцией ни какого-либо из источников достоверного знания, ни действователя, но само по себе вполне достоверно, ибо доказывается собственным духовным опытом. Вкушение, далее, есть не что иное, как форма сознания, отличная, однако, от других, обычных форм сознания, поскольку отличны от обычных средства, с помощью которых оно осуществляется (такowymi являются вибхавы и прочее). Смысл сутры, следовательно, сводится к следующему: так как от сочетания *вибхав*, *анубхав* и *вьабхичари* возникает вкушение, необычный предмет, составляющий объект такого вкушения, есть раса — «вкус».

А теперь — вкратце все вышесказанное. Корона, маска и прочее затевают сознание того, что перед тобой актер. Из-за глубоких *санскар*, оставленных прежними актами сознания, привносимая поэтическим произведением мысль о том, что перед тобой Рама, также не находит себе здесь успокоения. Вследствие этого время и место, в которых существуют оба — [и актер, и Рама] — устраниаются. Трепет и иные [состояния], которые неоднократно вызывали в жизни представление о любви, теперь, когда их видишь здесь, [в театре], дают тебе осознать любовь вне границ, налагаемых местом и временем. В эту любовь включается и собственное «я», поскольку оно наделено васанами этого [чувства], и потому осознание любви в данном случае не предполагает безразличия. Эта любовь не осознается также ни как имеющая определенную причину (отчего могло бы возникнуть стремление к обладанию и т. д.), ни как нечто, принадлежащее только вот этому другому человеку (что могло бы породить страдание, ревность и т. д.). Эта любовь всеобща, усваивается [сознанием], функционирующим наподобие потока, или, иначе, — целостным сознанием, а потому есть [не любовь, а] страстная раса. Что касается всеобщности, то она осуществляется *вибхавами* и прочим.

ИБН РАШИК
ОПОРА В КРАСОТАХ ПОЭЗИИ,
ЕЕ ВЕЖЕСТВЕ И КРИТИКЕ

*Глава 18. Об определении поэзии
и строе ее*

Поэзия покоится помимо намерения (*ниййа*)¹ на четырех вещах: слове (*лафз*), размере (*вазн*), значении (*ма'на*), рифме (*кафийа*). Таково определение поэзии.

Есть речь размеренная (*маузун*), рифмованная (*мукаффа*), которая не является поэзией, ибо это вышло непреднамеренно. Так, поэзией не называют обладающее мерностью в Коране, речениях Пророка, да благословит его Аллах и приветствует, или в чем-то ином.

Мерное (*муттазин*)² — это то, что сопоставлено с размером и согласуется с ним, а значит, подвергшееся действию. На этом основании все подобные глаголы³ названы возвратно-страдательными. И это правильно. Однако некоторые теологи считают, что слова по модели *мунфа'ил* или *муфта'ил* обозначают то, что не является результатом чьего-то действия. Но ведь мясо зажарено (*мунишавин*) и обжарено (*муштавин*), когда его жарили; стена построена (*мунбанин*), когда ее строили; динар взвешен (*муттазин*), когда его взвесили⁴. Нет, мнение этих людей несостоятельно, неприемлемо для ума и уводит в сторону от того, что относится к делу. И упаси Аллах, чтобы люди увидели в таком словоупотреблении что-либо иное, чем иносказание и расширительный смысл, иначе впадет в ошибку даже тот, чей ум глубок и помыслы чисты. Это рассуждение я привел в качестве довода против тех, кто утверждает, что якобы мерное (*муттазин*) не входит в размеренное (*маузун*). Ведь если не сопоставить мерное с размером, а тогда оно будет размеренным, как можно узнать, что оно — мерное? Каким образом оно может тогда получить это имя?

Один ученый, толкуя рассматриваемый предмет, сказал: «Поэзия возведена на четырех устоях: восхваление (*мадх*), поношение (*хиджа*), воспевание женщины (*насиб*), оплакивание (*риса*)».

Говорили также: «Оснований поэзии четыре: поиск выгоды, страх, страсть и гнев. С поиском выгоды соотносятся восхваление и благодарение (*шукр*), со страхом — извинение (*и'тизар*) и умиловивление (*исти'таф*), со страстью — влюбленность и нежное воспевание женщины, с гневом — поношение, угроза (*тава'уд*) и упрек (*'итаб*), причиняющий боль».

Руммани, Али ибн Иса⁵, говорил: «Чаще всего в поэзии преследуют пять целей: воспевание женщины, восхваление, поношение, самовосхваление (*фахр*), описание (*васф*), а сравнение (*ташбих*) и метафора (*исти'ара*) относятся к описанию».

Абд ал-Малик ибн Марван⁶ спросил как-то Артата ибн Сухайфа⁷: «Сложил ли ты сегодня стихи?» Тот ответил: «Клянусь Аллахом, я не влюблен, не разгневан, не опьянен, не ищу выгод, а ведь стихи приходят вместе с чем-то из этого».

Абу Али ал-Басир⁸ сказал, назвав поиск выгоды конечной целью поэта:

Я восхвалял эмира Фатха ради его благодарности.
Что еще нужно поэту, если им движет поиск выгоды?

Я исчерпал красоты поэзии, а их так много,
но не исчерпал его подвигов и достоинств.

Абд ал-Карим^{8а} говорил: «Все виды поэзии сводятся к четырем: восхвалению, поношению, мудрому изречению (*хикма*), развлечению (*лахв*), а затем от каждого вида ответвляются разновидности. От восхваления — оплакивание, самовосхваление, благодарение; от поношения — порицание (*замм*), упрек, обвинение в проволочках (*истибта*); от мудрого изречения — пословицы (*амсал*), проповедь аскезы (*тазхид*), увещевания (*мава'из*); от развлечения — любовные стихи (*газал*), охотничьи стихи (*тард*), описание вина и опьянения».

Многие ученые говорили: «Вся поэзия бывает двух видов: восхваление и поношение. К восхвалению восходят оплакивание, самовосхваление, воспевание женщины (*ташбиб*) и связанные с ними описания всего похвального, например развалин и следов стоянок, а также прекрасные сравнения и всё, улучшающее нравы: пословицы, мудрые изречения, увещевания, слова, отв-

рашающие от мирской суеты и учание воздержанности. А к поношению относится все, что противоположно этому. Упрек же находится посередине между ними, в нем есть часть и от того, и от другого. Точно так же и натравливание (*игра'*) не является ни восхвалением, ни поношением, ибо, подговаривая против кого-либо, ты не говоришь, что он жалок и презренен, ведь тогда низкими оказываетесь и ты сам, и натравливаемый тобой, но и не собираешься расхваливать жертву, чтобы не получить прямо противоположный результат».

Бейт поэзии подобен дому (*бейт*): его пол — природный дар (*таб'*), его потолок — традиция (*ривайа*), его опоры — знание (*'илм*), его дверь — выучка (*дурба*), его жилец — значение, а дом, в котором никто не живет, ни на что не годен. Аруды и рифмы подобны формам и пропорциям зданий или же веревкам и колышкам палаток⁹. Все прочие красоты (*махасин*) поэзии — дополнительные украшения, без которых можно и обойтись.

Кади Али ибн Абд ал-Азиз ал-Джурджани, автор книги «Посредничество»¹⁰, говорил: «Поэзия — это одна из наук арабов, в которой играют роль природный дар, традиция и ум, а выучка — материя этой науки, придающая силу каждой из этих ее основ. Тот, в ком соединились эти качества, — прекрасный, выдающийся поэт, а мерой его достоинства является доля его от них».

Он говорил еще: «В этом вопросе я не делаю различия между поэтом старым и новым, жившим до ислама и увидевшим ислам, между арабом и неарабом, однако считаю, что новый поэт больше нуждается в традиции и должен больше запоминать и заучивать. Исследуя эту проблему, я обнаружил причину и основание в том, что даже обладающий природным даром и умом может усвоить слова и выражения араба только через традицию, а единственный путь к традиции — слушание (*сам'*), господин же слушания — заучивание (*хифз*)».

Ди'бил¹¹ в своей книге говорил: «К восхвалению побуждает поиск выгоды, к поношению — ненависть, к восхвалению женщины — любовь и страсть, к упреку — проволочки». Как ты видишь, он делил поэзию на четыре части. Оплакивание он в соответствии с уже упомянутой точкой зрения считал разновидностью восхваления, но на его место поставил упрек.

Не один ученый говорил: «Поэзия — то, что содержит крылатые изречения, дивные метафоры, точные сравне-

ния и прочее. Кроме того, слагающий ее пользуется достоинствами мерности».

Исхак ибн Ибрахим ал-Маусили¹² говорил: «Я спросил у бедуина: «Кто лучший поэт?» Он отвечал: «Кто на слово скор, чей язык искушен и остер, стихам которого внимают, кто, восхваляя, возносит, а понося — низвергает».

Некоего литератора спросили: «Кто лучший поэт?» Он отвечал: «Тот, чьи стихи заставляют тебя поносить своих сородичей и восхвалять своих врагов». Другими словами, тот, кто тебе нравится настолько, что ты заучиваешь стихи, которые порочат тебя и содержат неприятное для тебя.

Такова суть слов Абу-т-Таййиба^{12а}:

Я слышу его речи, и слова его
успокаивают мой слух, даже когда в них брань в мой адрес.

А позаимствовал он этот мотив из слов Абу Таммама¹³:

А если не похвалит тебя вслед за мной, умаяя себя,
твой враг, то знай, что и я не восхваляю.

Вслед за Абу Таммамом развил этот мотив Бухтури¹⁴:

Придет к тебе караван моих стихов, вышедший в путь.
Эти стихи о тебе передают за их красоту даже твои враги.

Абд ас-Самад ибн ал-Муаззал¹⁵ сказал: «Вся поэзия — это три выражения, но не каждый человек может их сложить. Когда восхваляешь, говоришь „Ты“, когда поносишь, говоришь „Ты не“, когда оплакиваешь, говоришь „Ты был“».

Некий критик говорил: «Самое малое в поэзии — плач, ибо его сочиняют не в поисках выгоды, но и не от страха».

Ибн Кутайба¹⁶ говорил: «Ахмад ибн Йусуф ал-Катиб¹⁷ сказал Абу Йакубу ал-Харими^{17а}: „В твоих восхвалениях Мухаммада ибн Мансура, катиба Бармекидов¹⁸, больше поэзии, чем в твоих плачах по нему“. Тот отвечал: „Тогда я творил, движимый поиском выгоды, а теперь сочиняю, движимый верностью...“»

Некто на вопрос «Какова самая лучшая поэзия?» ответил: «Та, что подчиняет против воли и достигает цели».

Абу Абдаллах, вазир ал-Махди¹⁹, говорил: «Лучшая поэзия — та, которую понимает чернь и желает знать».

Я слышал, как некий шейх сказал: «Знатоки говорили: „Если бы красноречие состояло в том, чтобы говорить длинно, Абу Нувас²⁰ и Бухтури не были бы в нем среди первых“».

Некий знаток из поздних говорил: «Лучший из поэтов тот, кто искренен и в восхвалении женщины и в плаче по ней».

Ибн ал-Мутазз²¹ говорил: «У блаженного спросили: „Какая поэзия самая лучшая?“ Он отвечал: „Та, которую от сердца ничто не заслоняет“».

Глава 19. О слове и значении

Слово — тело, а значение — душа его, и связаны они друг с другом, как душа с телом: в слабом теле слабая душа, в сильном — сильная. Если значение здорово, а слово ущербно, то это умаляет поэзию и увечит ее подобно тому, как хромота, паралич, кривота и тому подобное поражают тела, хотя душа в них при этом остается. Если же значение слабо и увечно, то и слову достается в полной мере. Подобно этому, когда больна душа, тело тоже постигает болезнь. С другой стороны, порча проникает в значение только через слово, когда то подобрано не как следует, в чем они также сопоставимы с болезнями тел и душ. А если все значение полностью испорчено и целиком разложилось, то слово оказывается мертвым, бесполезным, хотя и может быть приятным на слух. Точно так же и в мертвце может не быть никакого видимого глазу изъяна, но пользы от него нет и он ни на что не годен. С другой стороны, если слово полностью испорчено и мертво, значению в нем не бывать, ведь душа живет только в теле.

Относительно прочего люди высказывали разные взгляды, разделяя разные учения. Были такие, кто ставил слово над значением, делал его своей конечной целью. Их несколько групп.

Одни тяготели к величию и пышности речи, подражая безыскусности слога арабов. Пример — слова Башшара²²:

Если мы разгневаемся по-мударитски,
мы проткнем оболочку солнца и закапает с него кровь.

Если же мы дадим вождю какого-то племени
убежище у минбара, то благословит Он нас и приветствует,

Этот слог лучше всего выражает силу, полнее всего он воплощен в самовосхвалениях. Точно так же и восхваления царям должны быть изваяны по этому образцу.

Другие увлекались высокопарной трескотней, в которой смысл вообще проглядывал крайне редко. Это Абу-л-Касим ибн Хани²³ и те, кто следовал за ним. Вот начало его позолоченной (*музаххаба*) касыды:

Она прислушалась и молвила: «Цокот коня гладкошерстного,
статного».

Она всмотрелась и сказала: «Блеск меча сверкающего,
острого».

Но испугалась она лишь звяканья своих украшений,
и в глаза ей бросились лишь колечки ножного brasлета.

Ничего путного за этим не стоит, и смысл получается обратный тому, что имелось в виду. О чем может поведать нам то, что восхваляемая красавица надела свои украшения и, приглядевшись и вслушавшись, вообразила в них цокот копыт и блеск мечей? О том, что на нее набрасываются в ее собственном доме или что она сама не знает, что на ней надето? Правда, можно догадаться, что поэт хотел сказать, что красавица ожидает его. Тогда к чему все это?

Наряду с природным даром была у Абу-л-Касима и деланность. Когда он стремился к сладости и изяществу и следовал природному дару и естественной склонности, он походил на других людей и входил в число достойнейших. Когда же он изощрялся ради пышности и следовал путем деланности, он вредил себе и утомлял слушателей его поэзии. Однако есть у него прекрасные образцы и естественной, и изощренной речи. Например, как естественно его описание храбрецов:

Волк не ест останки забитого из них
из-за торчащих из него обломков копий.

В таком толковании мы полагаем, что речь идет о «забитом из них», и тогда смысл бейта в том, что из-за своей отваги никто из них не умирает, пока в него не вонзится столько копий, что волку через них не добрать-ся до мяса. А если предположить, что речь идет о «забитом ими», то бейт становится поношением, ибо тогда поэт описывает их слабость, раз они все набрасываются на одного. А вот его стих из числа изощренных:

Вы сорвали плод сражений созревшим,
румяным (вариант перевода: от победы.— Д. Ф.)
с зеленых железных веток.

Все здесь хорошо и дивно изобретено, причем он развил мотив Бухтури:

Пронесли его прошлые поколения плод
из времени племени ад — неувядающий позор.

А еще передают: «из времени *туббы*»²⁴.

Были такие, кто думал и заботился прежде всего о легкости слова, прощая ему за это и некоторую неправильность, и излишнюю слабость, например Абу-л-Атахийа²⁵, Аббас ибн ал-Ахнаф²⁶ и те, кто следовал за ними. Для них предел совершенства — слова Абу-л-Атахийи:

Братья! Любовь убивает меня.

Приготовьте же саван скорее.

Не упрекайте за то, что я поддался страсти.

Мне и так не сладко.

Глаза мои из-за Утбы проливают
слезы, обильно текущие.

Видел ли кто убитого до меня, плачущего
от силы чувства к убийце?

Я протянул к вам просительно ладонь.

Чем ответите вы просящему?

Если вы не одарите его, скажите ему
слово ласковое вместо подаяния.

А если вы в этом году мучились
от него, то окажите милость ему в следующем.

Рассказывали, что однажды собрались Абу-л-Атахийа, Абу Нуас и ал-Хусайн ибн ад-Даххак ал-Хали²⁷ и Абу Нуас сказал: «Пусть каждый из нас декламирует свою касыду на любой предмет, но не восхваление и не поношение». Тогда Абу-л-Атахийа произнес эту касыду, и те двое уступили ему и не стали декламировать своих стихов после него, сказав: «После легкости этих слов, изящества этого смысла, красоты этих намеков мы ничего декламировать не будем. В своей области — воспевании женщины — это прекрасный, непревзойденный образец».

Были и такие, кто ставил значение выше слова и прежде всего добивался правильности значения, не обращая внимания на то, что порой слово было не вполне правильным, некрасивым или неизящным, например Ибн ар-Руми²⁸, Абу-т-Таййиб и те, кто похож на них. Это — прирожденные поэты, а об изощрившихся речь пойдет ниже, если захочет того Аллах.

Большинство людей ставят слово выше значения. Я слышал, как некий знаток говорил, что ученые утвер-

ждают: «Слово более драгоценно, чем значение, более дорогостояще и труднодостижимо. Ведь значения пребывают в душах (*тиба'*) людей, в отношении них равны и знаток и невежда, а вот чтобы подобрать прекрасные слова, красиво сплести их и правильно сложить, нужно потрудиться. Разве ты не видишь, что человек, захотевший подобрать сравнения для восхваления мужа, без-ошибочно сравнит его в щедрости с дождем или морем, в отваге — со львом, в твердости — с мечом, в силе — с бурным потоком, в красоте — с солнцем? Но если он не сможет оправдать эти значения в наилучшие слова, одновременно изящные и величественные, свежие и плавные, легкие и сладостные, значение останется неоформленным».

А некто, я полагаю, что это был Ибн Ваки, сравнил значение с фигурой (*сура*), а слово — с одеждой. Если прекрасная фигура не облачена в достойные ее и под-обающие ей одежды, ее достоинство умалется и стано-вится менее заметным для глаз смотрящего.

Абд ал-Карим, который ставил слово намного выше значения в своих стихах и сочинениях, говорил: «Вели-чественная речь менее нуждается в увлекательных зна-чениях, чем увлекательные значения — в величественной речи». Эту мысль он заимствовал у того, от кого ее пе-редавал ан-Наххас²⁹.

Еще Абд ал-Карим говорил: «Один знаток утверж-дал: „Значение — образец, слово — подражание, а под-ражание следует за образцом: изменяется вместе с ним и остается неизменным вместе с ним“».

Он же передавал высказывание ал-Аббаса ибн Ха-сана ал-Алави³⁰, описывавшего красноречивого: «Зна-чения его — формы (*калиб*) для его слов». Так переска-зывал Абд ал-Карим, считавший это обязательным ус-ловием речи, но в другом месте он высказывал прямо противоположную мысль: «Слова его — формы для его значений, а рифмы его подогнаны к их строю». Облик саджа³¹ свидетельствует в пользу этой, более известной версии.

Форма (*калиб*) — это либо сосуд, в котором отливают кувшины и формуют саман и кирпич, либо колодка, по которой тачают обувь, либо образец, по которому куют подковы или кроят головные уборы. Поэтому-то формой может быть иногда слово, а иногда значение.

Поэты имеют принятые слова и привычные обороты, и им не следует выходить за этот круг и употреблять

что-то иное. Точно так же и писцы сделали терминами совершенно определенные слова, назвав их писцовыми, и к другим словам не обращаются. Конечно, поэт может захотеть в виде исключения щегольнуть иноязычным словом, когда представится случай, как это делали из древних Аша³², а из новых — Абу Нувас, и в этом нет ничего плохого. И философия и история — отдельные области, не относящиеся к поэзии, и если что-то из них попадает в нее, то этому должна быть мера. Но не нужно глядеть на них как на опору и упование, ведь поэзия — то, что волнует, трогает душу, потрясает сердца. Это — сфера поэзии. Ради этого она создана — и ни для чего другого.

Образец остроумных высказываний о слове и значении передавал Абу Мансур Абд ал-Малик ибн Исмаил ас-Саалиби³³: «Красноречивый плетет речь в соответствии с чаяниями и сшивает слова по мерке значений».

А другой говорил: «Слова для слуха — что образы (сура) для взора».

Абу Ибада ал-Бухтури сказал:

Слух прикован к словам, и они точно
лицо любимой, представшее перед глазами влюбленного.

Глава 27. О вежестве поэта

Поэт должен обладать прекрасным характером, добрым нравом, открытым лицом, глубокомыслием, располагающим поведением, приятным обхождением, готовностью помочь. Ведь это внушает людям любовь к нему, украшает его в их глазах, открывает ему их сердца. Кроме того, ему следует иметь благородную душу, тонкий вкус, быть несуетным, чисто одетым, держать себя с достоинством. Тогда он вызовет почтение у простого люда, а знать не будет видеть в нем чужака, когда он войдет в ее круг. Рука его должна быть щедрой, иначе к нему будет относиться сказанное Ибн Аби Финаном, имя которого Ахмад³⁴:

Более всех заслуживает порицания поэт,
порицающий других за скупость и скупающийся сам.

Тот же мотив имел в виду Таит³⁵, сказавший:

Что же, буду бранить того, чья рука скупа, а сам
назавтра
стану скупости товарищем? Мерзко такое поведение!

Поэт — пособник в любой науке, помощник в любом достойном деле, ибо поэзия просторна и вмещает все, что в нее поместили: грамматику, лексику, законоведение, историю (*хабар*), счет, обряды. Большинство этих наук нуждается в ее свидетельствах, сама же она довольствуется собой и ни в чем прочем не нуждается. Нужна она всем и потому, что представляет собой сохранение предания (*ахбар*) и обновление наследия (*асар*). Сочинитель поэзии, который бранит и превозносит, ругает и восхваляет, которому ведомо хорошее и презренное в людях, сам себе свидетель и сам себе пособник.

Пусть он заучивает стихи и предание, изучает генеалогию и подвиги (*аййам*) арабов. Это ему пригодится, когда он захочет поведать о прошлом и помянуть его героев, чтобы воспринять в свою душу часть их души и укрепить себя силой их характера. Мы видели, что и среди древних «природных» поэтов превосходства над прочими добивались те, кто передавал поэзию, изучал предания, учился у поэта, стоявшего выше его. О таком говорят «поэт-передатчик», имея в виду, что, передавая стихи, он узнал задачи (*макаsid*) поэзии, научился свободно строить речь и его перестал стеснять поэтический слог (*мазхаб аш-ши'р*). Природный же поэт, не обладающий знанием и неискушенный в передаче, заблудится и пойдет, сам не зная куда. Может статься, что он не сумеет дотянуться до нужного ему значения, даже когда оно будет у него под рукой. Причина — несовершенство его орудий. Поэт уподобится паралитику, который душою стремится подняться, но его орудия — ноги — не слушаются.

Рубу ибн ал-Аджжаджа³⁶ спросили, кого можно назвать мастером (*фахл*) поэзии. Он ответил: «Передатчика», имея в виду, что, передавая поэзию, обучаются мастерству. Йунус ибн Хабиб³⁷ пояснял: «Так происходит потому, что к собственной хорошей поэзии поэт добавляет знание хороших стихов других и в своем деле станет прозорливее». Описывая поэта, Руба сказал:

Я боялся, что ты окажешься чародеем,
Когда — передатчиком, когда — поэтом.

Он так возвеличил поэта, что сравнил его с чародеем (*сахир*).

Асмай³⁸ говорил: «Мастером в сложении стихов поэт становится лишь после того, как займется передачей

стихов арабов и собиранием преданий, изучит мотивы и приучит слух к словам. Прежде всего он должен знать аруд, чтобы сделать его мерилом речи; затем грамматику, чтобы улучшить ею свой язык и выправить его строй; генеалогию и битвы арабов, чтобы познать доблести и пороки, которые можно упомянуть в восхвалении и поношении».

Фараздак³⁹, корифей своего ремесла, передавал много стихов Хутайи⁴⁰. Хутайа был передатчиком Зухайра⁴¹. Зухайр был передатчиком Ауса ибн Хаджара⁴² и Туфайла ал-Ганави⁴³. Имруулкайс⁴⁴, при благородстве происхождения и силе дарования, был передатчиком Абу Дуада ал-Ийади⁴⁵ и, безусловно, использовал полученный опыт в своих стихах и опирался на него. Аша из племени кайс ибн салаба⁴⁶ предстал на ярмарке в Указе⁴⁷ перед Набигой Зубйани⁴⁸ и декламировал его стихи, и тот выделил его. Стихи Набиги декламировали также Хассан ибн Сабит⁴⁹ и Лабид ибн Рабиа⁵⁰, и это никак не порочит их и не умаляет их достоинства. Кусаййир⁵¹ был передатчиком Джамила⁵² и высоко ставил его стихи. Когда его просили почитать стихи, он всегда начинал с Джамила, а уже затем декламировал то, что хотели слушатели. А ведь он был не ниже Джарира⁵³ и Фараздака, а по единодушному мнению хиджазцев — даже превосходил их. Абу Хаййа ан-Нумайри⁵⁴, которого звали ал-Хайсам ибн ар-Раби, один из лучших поэтов, одаренный чистейшей речью, избрал себе имамом Фараздака, учился у него, был беззаветно предан ему и передавал его стихи.

«Натурализованному» (*муваллад*) поэту непременно нужно познакомиться со стихами других «натурализованных» поэтов, ибо их отличают изящные слова, доступный смысл, остроумные намеки, приемы *бади'*, подобных которым мало в стихах древних. Ведь хотя древние и открыли путь к этим приемам и сорвали с них покровы, поздние развили их и изощрились в них. Однако было бы неправильно для поэта опираться на изучение только того, что я упомянул в конце, забыв о том, что было сказано в начале. Поступив так, он лишит себя достоинств крепости, силы и мощи, которые доступны тому, кто идет по торному пути. А если поддержкой ему будут чистоязычие древних и сладость поздних поэтов, его рука станет твердой и он не промахнется, как бы далеко ни стояла мишень. Стрелы его станут точнее, прицел — вернее, чем у тех «новых» поэтов (*мухдасун*), кто попы-

тался бы состязаться с ним. Все они уступили бы ему, и никто не смог бы сравняться с ним. Сначала он должен стремиться к правильности, а по достижении ее — к благозвучию. Сладость и плавность пусть будут ему столь же желанны, сколь величие и пышность; пусть он пользуется как общепонятными, расхожими, так и редкими, необычными словами. Тогда его поэзия избежит обеих крайностей. Как сказал поэт:

Держись середины, в ней —
спасение. Ни выражений пошлых, ни выражений трудных.

Первое, что нужно поэту, — после серьезного намерения, то есть осознанной цели, чего, впрочем, может быть и достаточно, — навык гибкого, подходящего поведения и владение оттенками речи. Если он воспеваеет женщину, пусть являет покорность и смирение; если восхваляет, пусть не скупится на лесть и тем обратит на себя внимание; если поносит, пусть забудет о приличиях и старается ужалить побольнее; если возносит себя, пусть придумывает и сочиняет; если упрекает, пусть одновременно и принижает и поднимает; если ищет милости, пусть будет мягок и кроток. А конечная цель его — изучить все оттенки речи, сколько бы их ни было, чтобы к каждой цели (*гарад*) речи подойти с правильной стороны и облечь ее в подходящие одежды. В этом секрет и суть ремесла поэта, во владении которым люди сильно разнятся, превосходя один другого.

Говорят: «Где стоишь, так и говоришь» (*ли-кулли макам макал*). Поэзия, сочиненная поэтом для себя и о своем, сугубо личная, шутливая (*мазах*), любовная, эпистолярная (*мукатаба*), непристойная (*муджун*), винная и так далее, не похожа на торжественные касыды, которые исполняются перед массой людей. В тех видах простительна нестесненная речь, сложенная легко и беззаботно, здесь же допустима только тщательно сплетенная речь, обдуманная, добротная, уверенная, без изъянов и пороков. Стихи, обращенные к правителю и военачальнику, отличаются от поэзии, обращенной к вазиру и катибу. А с судьями и законоведами поэт говорит не так, как с теми, кто упомянут выше...

Позднему по времени поэту не вредит то, что он поздний, если он хороший, а древнему нет пользы от его древности, если он ущербен. В этом случае за него — достоинство предшествования, но против него — мера ущербности, а позднему достанется достоинство

превосходства или приумножения. Искусный мастер лишь тот поэт, кто заботится о своих стихах, снова и снова возвращается к ним, отбрасывает плохое, сохраняет хорошее, нетерпим к шаткому, отказывается и отворачивается от него. Ведь один хороший бейт стоит двух тысяч плохих.

Имруулкайс, который, как говорят, первым заслужил признания как лучший и превосходнейший из поэтов, сказал:

Я отгоняю рифты от себя
словно отважный отрок — саранчу.

Когда же ее становится много, так что нет от нее мочи,
он выбирает из нее самых лучших.

Так и я отбрасываю в сторону мелкий жемчуг,
а беру лишь жемчуг отборный.

Так в большинстве рукописей, а в одной сказано «ящериц» вместо «саранчи»...

Если лучший поэт, по его собственным словам, поступал так, то что остается делать всем прочим?

А Ибн ал-Калби⁵⁵ утверждал, что автор — Имруулкайс ибн Бакр ибн Имруулкайс ибн ал-Харис ибн Муавийа ал-Кинди и передавал вместо «отважный» слово *сафийй*, что значит одновременно и «глупый», и «податливый», как доказывает его этимология. Другой же авторитет полагал, что эти бейты принадлежат Имруулкайсу ибн Абису ал-Кинди⁵⁶.

Говорят, что точно так же поступал и Абу Нувас: отказывался от дурного и оставлял хорошее.

Пусть слова у поэта будут легкие, намерения — справедливые, значения — ясные, понятные, очевидные. Некто из древних сказал: «Нет хуже поэзии, чем та, о значении которой задают вопросы». Хутайа говорил: «Лучше всего тщательно сплетенная поэзия, над которой поэт работал целый год», следуя в этом за Зухайром, Аусом и Туфайлем.

Поэту, в отличие от прочих, нельзя восхищаться самим собой, превозносить свои стихи, даже если они хороши и нравятся слушателям. Ведь если стихи хуже, чем полагает поэт, он походит на человека, посвятившего своему делу жизнь, отдавшего всего себя, но оставшегося ни с чем. Аллах, велик Он и славен, сказал: «Не превозносите самих себя» (53 : 33/32)⁵⁷. Восхваление себя и перечисление достоинств своих стихов допускается и разрешается лишь с целью заинтересовать или порадовать восхваляемого. Многим поэтам случалось в своих

стихах превозносить собственные касыды. Однако Абу Таммам сказал:

Он не любит похвал и не похож на того,
кто приходит к тебе, очарованный собственными стихами.

Правда, сам Абу Таммам чаще других описывал достоинства своих касыд и делал это с особой любовью, но в поэзии это находит оправдание в вышесказанном. Отвратительно, когда такое встречается в прозаической речи или в письменных сочинениях. Тогда это заслуживает порицания. Вот, например, Абу-л-Аббас ан-Наши⁵⁸ в книге, посвященной сравнительным достоинствам стихов, упоминает свои стихи, восхищается ими, то прямо, то скрыто ссылается на них, ставя их выше стихов корифеев, таких, как Джарир и другие. В частности, речь заходит о словах Джарира:

Очи, в уголках которых притаился недуг,
умертвили нас, но потом не оживили убитых из нас⁵⁹.

Девы поражают обладающих сердцем, и те остаются
недвижны,
а ведь слабее их Аллах людей не создал.

Приведя то, что он считал доказательствами, автор утверждает, что его строки:

Нет ничего чудесней твоих глаз. Они
лишают силы лишь тогда, когда сами слабеют —

лучше, чем стихи Джарира, лаконичнее и менее противоречивы.

Поэт должен проявлять скромность перед тем, кто ниже его, и воздавать должное тому, кто выше его из поэтов. Имруулкайс, например, был высокого мнения о своей поэзии и полон уверенности в своих силах. Он постоянно вступал в состязания с другими поэтами, утверждая свое первенство. Как-то раз он встретился с Тауамом ал-Йашкури, которого звали Харис ибн Катада⁶⁰, и сказал ему: «Если ты поэт, как ты утверждаешь, добавь-ка к каждому моему полустушию свое и заверши бейты». Тот ответил: «Согласен». Имруулкайс начал:

Сосед! Ты видел молнию, полыхнувшую в ночь,
Т: словно костер огнепоклонника, взметнувший пламя.
И: Я не сомкнул глаз, а Абу Шурайх заснул.
Т: Его страх прошел, когда я утешил его словами.
И: Раскаты грома за завесой дождя⁶¹ —
Т: словно отряд отчаянных встретился с врагами.

И: Когда нависли крылья Удаха ⁶²,
Т: задрожали столбы дождя под крылами,
И: И не осталось в Зат ас-Сирр газели,
Т: и не встретиться на его просторах с ослами.

Когда Имруулкайс увидел, что соперник взял верх, притом что не было в ту эпоху никого, кто мог бы одолеть его, он решил больше до конца жизни ни с кем не состязаться в поэзии. Это сообщение передавал Абу Убайда ⁶³ со слов Абу Амра ибн ал-Ала ⁶⁴. Действительно, если сравнить сочиненное обоими, становится ясно, что Тауам выказал больше мастерства, поскольку Имруулкайс начинал и был ничем не стеснен, а Тауаму зачин бейта был задан, и он еще должен был рифмовать за обоих. Вероятно, на этом основании, а Аллах знает лучше, Имруулкайс и сделал вывод об исходе поединка. А еще он состязался с Алкамой ибн Абадой ⁶⁵, и Алкама, как говорят, его победил.

А вот Джарира поносил в стихах один поэт, которого звали Бардаخت. Джарир спросил: «Как его имя?» Ему ответили: «Бардаخت». Он спросил: «А что это значит?» Ему сказали: «Пустой». Тогда Джарир воскликнул: «В таком случае, клянусь Аллахом, мне его собой никогда не заполнить!»—и помирился с ним. А ведь это был Джарир, который брал верх над шайтанами поэзии, затыкал рот самым острым на язык мастерам.

Другой случай. Укба ибн Руба ибн ал-Аджжадж ⁶⁶ произнес перед Укбой ибн Салмом ⁶⁷ в присутствии Башшара урджuzu ⁶⁸ и спросил его: «Каково твое мнение, Абу Муаз?» Башшар, как и подобает человеку его положения, похвалил и выразил одобрение, но Укба не ответил ему как положено и не поблагодарил за его слова. Более того, он сказал Башшару: «Этим видом поэзии ты не владеешь». Башшар ему ответил: «Это ты мне говоришь? Клянусь Аллахом, я слагаю раджаз лучше, чем ты, твой отец и твой дед».

Затем он произнес в честь Укбы ибн Салма урджuzu, начало которой:

О следы становья в Зат ас-Самад!
Ради Аллаха, скажите, как вы жили после меня?

Так опозорил он сына Рубы, без чего тот вполне мог бы обойтись.

Все очень восхищались Бухтури, а он, бывало, прочтя стихи, спрашивал: «Почему это я не вижу восторга?»

Разве не прекрасно то, что вы слышали?» Однажды он декламировал Мутаваккилу⁶⁹ касыду, начало которой:

Какими устами ты улыбаешься?
Какими очами ты выносишь приговор?

При этом был Абу-л-Аббас ас-Саймари⁷⁰. Когда он увидел, как Бухтури восхищен собой, он встал напротив него и сказал:

Каким дерьмом ты питаешься?
Какой ладонью по морде получаешь?
Борода Валида Бухтури,
Абу Убады — в срамном месте.

Бухтури в ярости повернулся к нему, а тот сказал: «Я понял, что и тебя можно победить». Тут Мутаваккил задрыгал ногами от смеха, а потом щедро наградил Саймари.

ДЖАЛАЛ АД-ДИН АС-СУЙУТИ
СОВЕРШЕНСТВО В КОРАНИЧЕСКИХ НАУКАХ

Глава 64. О неподражаемости стиля Корана
Раздел 2. Рассуждения о сути неподражаемости

Когда установлено, что Коран есть чудо Пророка нашего, да благословит его Аллах и приветствует, должно обратиться к познанию того, в чем проявляется его неподражаемость. Мнений об этом было высказано много. Были и правые, и неправые. Так, некоторые говорили, что арабам был брошен вызов относительно Вечного Слова, которое есть атрибут Сущего, и они оказались бессильны потому, что на них была возложена непосильная задача. Такой взгляд неприемлем, ибо нельзя соперничать с тем, что непостижимо. Право было большинство, говорившее, что имелось в виду соперничество со словами, указывающими на Вечное Слово.

Наззам¹ утверждал, что неподражаемость покосится на недопущении. Иначе говоря, Аллах не допустил арабов к соперничеству с Кораном, заворотив их. Задача, дескать, была им по силам, но помешало внешнее обстоятельство, отчего Коран стал подобен прочим чудесам.

Мнение это несостоятельно, на что указывает свидетельство самого Корана: «Скажи: „Если бы собрались люди и джинны, чтобы сделать подобное этому Корану, они бы не создали подобного, хотя бы одни из них были другим помощниками“» (17:90/88)². Ведь из этих слов ясно, что они бессильны, хотя все их способности остаются при них. Зачем им собираться, если они лишились своих способностей? Все равно, как если бы собрались мертвецы, а бессилие мертвых вряд ли заслуживало бы специального упоминания.

Кроме того, большинство согласно с тем, что основу неподражаемости следует искать в самом Коране, а не

вне его. Действительно, как он, будучи чудом, может не обладать атрибутом неподражаемости? Тогда чудом оказывается Всевышний, лишивший арабов способности создать нечто равное Корану.

И еще. Из утверждения о недопущении неизбежно следует, что должно наступить время, когда вызов забудется и Коран утратит свою неподражаемость, лишившись чудесности, а это противоречит согласному мнению (*иджма'*) общины, что величайшее чудо Пророка — вечно и что Коран — его единственное и непреходящее чудо.

Кади Абу Бакр³ говорил: «Утверждение о недопущении ложно уже потому, что если бы соперничество было возможным, но не допускалось, то Слово либо вообще не было бы чудом, либо было бы им только в силу запрета и само по себе ничем не превосходило бы любую другую речь».

Он говорил: «Но еще более удивительны утверждения некоторых, что якобы любой мог создать подобное Корану, но арабы не справились, ибо не знали, как такое сочинять, а если бы научились, то сравнялись бы с ним, или же мнения других, что тогдашние арабы не были на это способны, а живущим после них вполне по силам создать подобное Корану. Все это не заслуживает внимания».

Одни говорили: «Неподражаемость Корана — в содержащихся в нем известиях о том, что скрыто и грядет в будущем, ибо арабам это не было свойственно». Другие говорили: «Она — в содержащихся в нем повествованиях о деяниях древних, которые подобны рассказам очевидцев». Третьи говорили: «Она — в содержащихся в нем указаниях на то, что скрыто в душе и не проявилось ни в слове, ни в деле, например в словах Его: „Вот задумали два отряда из вас оробеть...“ (3:118/122) или „...и говорят в своих душах: „Отчего бы не наказать нас Аллаху...“ (58:9/8)».

Кади Абу Бакр говорил: «Проявления неподражаемости Корана — его строй, слог и склад, ведь он не похож ни на какие образцы слога, к которым арабы были привычны, отличен от приемов их ораторского искусства». И говорил: «Поэтому-то и не удалось им создать подобное Корану». И говорил: «Неподражаемость Корана не следует усматривать в фигурах *бади'*, которыми арабы украшали поэзию, ибо *бади'* не есть нечто сверхъестественное. Им можно овладеть в результате изучения, упражнения и применения, слагая стихи, составляя

речи, сочиняя послания и оттачивая этим свое красноречие. К *бади'* ведет торная дорога. Что до предела совершенства — слога Корана, то здесь нет ни образцов, которые следует копировать, ни имама, которому должно подражать, поскольку — в чем согласны все — сравняться с ним невозможно». И говорил еще: «Мы полагаем, что неподражаемость в некоторых частях Корана выступает явственней, а в других она не столь значительна и очевидна».

А имам Фахр ад-Дин⁴ говорил: «Неподражаемость складывается из совершенства языка, необычности слога и отсутствия каких бы то ни было изъянов».

А Замлакани⁵ говорил: «Неподражаемость заключается не в слоге Корана как таковом, а в том, что отличает и выделяет этот слог, где слова соразмерны по своему строению и форме, а их сочетанием управляет смысл, где всякое искусство обращения со словом и смыслом достигает высшего предела».

А Ибн Атиййа⁶ говорил: «И люди сведущие, и все прочие правы, когда полагают, что неподражаемость Корана проявляется в его слоге, ибо все значения в нем правильны, а слова — совершенны, ведь Аллах владеет знанием обо всем и всей речью. Определяя слову место в Коране, Он уже знает текст целиком. Иначе говоря, слова в изъяснении одного значения за другим подходят друг к другу, и так с начала Корана до самого его конца. Люди же поголовно страдают от невежества, забывчивости и рассеянности. Не подлежит сомнению, что никто из людей не в состоянии охватить всего. Вот почему слог Корана — предел высшего совершенства. И не правы те, кто утверждает: „Арабы могли бы сравняться с Кораном, но их до этого не допустили“. На самом деле никто этого не мог и не может. Красноречивый иногда целый год сочинял касыду или проповедь, а затем, просмотрев ее, снова начинал править, и так без конца, а стоит из писания Всевышнего убрать слово, то заменить его лучшим не удастся, хоть переверни в поисках весь арабский язык. Если же для нас достоинство Корана, очевидное в большей части его, в некоторых местах не столь заметно, то это потому, что нам далеко по тонкости вкуса и верности чутья до арабов того времени, которые для всего мира стали доказательством неподражаемости Корана, так как владели совершеннейшей речью. Поэтому всем было ясно, что если бы кто-то и мог сравняться с ним, так только они.

Точно так же доказательством чуда Мусы стали колдуны, а чуда Исы — врачи⁷. Аллах каждому пророку, которого он решал явить, выбирал чудо сообразно тому, что было более всего прославлено в его время. Так колдовство достигло своего предела во времена Мусы, врачевание — во времена Исы, красноречие — во времена Мухаммада, да благословит его Аллах и приветствует».

А Хазим в «Наставлении красноречивым»⁸ говорил: «Неподражаемость Корана проявляется в том, что красноречие и чистоязычие объемлют его всесторонне и целиком, нигде не сходя на нет. Человек на такое не способен. Арабы и те, кто говорит на их языке, крайне редко возвышаются до совершенства красоты и чистоты речи и могут удержаться на этом уровне очень недолго, а затем дают себя знать человеческие слабости — и речь тускнеет и портится. Именно поэтому безупречной бывает не вся речь, а только отдельные части и фрагменты ее».

А Марракуши в комментарии к «Светильнику»⁹ говорил: «Проявления неподражаемости Корана познаются размышлением над наукой изъяснения, которая, согласно общепринятому определению, есть то, что предохраняет от ошибок и путаницы в передаче смысла и указывает способы украшения речи после того, как соблюдены требования ситуации. Неподражаемость Корана не в отдельных словах, иначе слова были бы чудом и до ниспослания его, не в сочетаниях их между собой, иначе любые сочетания слов сами по себе были бы чудом, не в словоизменении, иначе любая речь, соблюдающая правила словоизменения, уже была бы чудом, не в особом способе речи¹⁰, иначе возникновение способа поэзии тоже было бы чудом, ведь любой способ — это проторенный путь, и бред Мусайлимы¹¹ был бы чудом. Кроме того, Коран остается неподражаем и там, где нет никакого особого способа. Ну что особого в способе речи в таких примерах, как: „И когда они отчаялись в нем, то остались наедине совещаться...“ (12:80/80) или „Рассеки же, как тебе приказано...“ (15:94/94)? Неподражаемость и не в недопущении к соперничеству, ибо арабы дивились именно чистоязычию Корана. Мусайлима, Ибн ал-Мукаффа, Маарри¹² и другие пробовали тягаться с Кораном, но смогли создать лишь то, от чего вянут уши и отвращаются души, строй чего вызывает только смех. Этим-то, этой своей складностью, Коран повергал красноречивых и сражал златоустов. В самом

общем виде неподражаемость Корана доказывается тем, что ни арабы, владевшие языком Корана, ни тем более все остальные никак не преуспели в соперничестве с ним. А более детализированное доказательство вырастает из размышлений над особыми чертами строя Корана, плодом которых является знание, что Коран ниспослан Тем, Кто во всякой вещи сведущ».

А Исфакхани в своем комментарии¹³ к Корану говорил: «Знай, что в неподражаемости Корана усматривают две стороны: во-первых, неподражаемость, заключенную в нем самом; во-вторых, неподражаемость, связанную с недопущением людей к соперничеству с ним. В первом случае ее относят либо к чистоязычию и красноречию Корана, либо к его смыслу.

Неподражаемость Корана, обусловленная его чистоязычием и красноречием, имеет отношение не к его субстанции, которая есть слова и значения. Слова в нем арабские. Всевышний сказал: „... Кораном арабским“ (12:2/3 и др.) и „... на языке арабском...“ (2:195/196 и др.). А из значений многие встречаются в древних книгах. Всевышний сказал: „И ведь он, конечно, в писаниях первых“ (26:195/196). Неподражаемость содержащихся в Коране знаний о божественном, повествований о начале и обетованном конце, известий о сокровенном состоит не в том, что этого нельзя найти нигде, кроме Корана, а в том, что их обретению не предшествовали обучение и изучение. Известия о сокровенном останутся известиями о сокровенном, изложены они этим слогом или другим, переданы по-арабски или на другом языке, выражены словом или жестом.

Если слова и значения — субстанция Корана, то его формой является особый слог. А характер вещи и ее имя меняются с изменением формы, а не субстанции. Возьмем, например, перстень, серьги и браслет. Мы называем эти вещи по их форме, а не по субстанции, которая для любой из них может быть и золотом, и серебром, и железом. Перстень, сделанный из золота, серебра или железа, все равно называется перстнем, какова бы ни была субстанция. И наоборот, если взять перстень, серьги и браслет, сделанные из золота, то имя будет меняться постольку, поскольку изменяется форма, притом что субстанция остается одной и той же».

И говорил: «Из сказанного ясно, что неподражаемость Корана как такового состоит в его особом слоге. А чтобы показать, в чем проявляется неподражаемость

слога, необходимо сначала рассмотреть характер слога вообще, а затем выявить то, чем слог Корана не похож ни на какой другой.

Мы говорим: есть пять ступеней построения речи.

Первая: соединение поставленных рядом звуков в слова, которые бывают одним из трех: либо именами, либо глаголами, либо частицами.

Вторая: составление из этих слов осмысленных предложений, с помощью которых люди общаются и объясняются друг с другом и выражают свои потребности; этот вид называют прозаической речью.

Третья: соединение в такую речь отрезков, имеющих начало и конец, зачин и исход; тогда речь называют ритмизованной.

Четвертая: соблюдение рифмы в конце таких отрезков; в этом случае речь называют рифмованной.

Пятая: добавление ко всему этому размера; тогда говорят: это стих, или ритмизованная речь.

Если речь — устная, ее называют ораторствованием, если же письменная, то — посланием. Других подразделений речи нет, и каждый перечисленный вид обладает собственным слогом. Коран же объемлет достоинства всех видов в слоге, который отличен от слога любого из них. Последнее доказывается тем, что Коран нельзя назвать ни посланием, ни ораторствованием, ни стихом, ни рифмованной прозой (*садж*), а вот речью его назвать можно. Стоит услышать Коран, как красноречивый сразу отличит его от всех прочих видов слога. Поэтому и сказал Всевышний: „...поистине, это — книга великая! Не приходит к ней ложь ни спереди, ни сзади...“ (41:41—42), указывая на то, что строй его — не по образу слога, доступного людям, которые ведь могут и прибавить, и убавить, как мы замечаем в других книгах».

И говорил: «Что же касается неподражаемости от недопущения людей к соперничеству с Кораном, то здесь тоже все ясно, если посмотреть внимательно. К любому делу, хорошее оно или плохое, человек должен чувствовать внутреннее влечение и благорасположение. Ведь когда человеку нравится его ремесло, когда оно притягивает его, тогда он вкладывает в него все силы, исполняет дело радостно и трудится ревностно. Когда же Аллах вызвал знатоков красноречия и искусников слова, способных своим острым языком передать любой смысл, на соперничество с Кораном, а они оказались бессиль-

ны создать нечто равное ему и не стали даже пробовать, то прозорливые уразумели, что сам Всевышний отвратил их от этого. И разве это не вершина неподражаемости, когда ни один златоуст не смог сравняться с Кораном явно, будучи отвращен от этого тайно».

Саккаки в «Ключе наук»¹⁴ говорил: «Узнай, что неподражаемость Корана может быть осознана, но не описана. Подобно этому и верность размера стиха осознается, но не поддается описанию. Так же ощущаются сладость и красота напева в звуках чьего-то голоса. А если человеку не дано безупречное чутье, то постичь суть неподражаемости он может, только изучив и усвоив в совершенстве две науки — науку о значениях и науку об изъяснении»¹⁵.

Абу Хаййан ат-Таухиди¹⁶ говорил: «Однажды Бундара ал-Фариси¹⁷ спросили о месте неподражаемости в Коране, а он ответил: „Этот вопрос — насилие над смыслом, подобно вопросу о месте человека в человеке. У человеческого нет никакого особого места в человеке. Только указав на него целиком, ты охватишь его суть и природу. Так и Коран совершенен настолько, что, какое место в нем ни укажи, смысл его уже будет чудесным знамением, вознесенным над посягающим на него и озаряющим путь для произносящего его. Не в силах человека ни охватить все, что Аллах вложил в свои слова, ни проникнуть во все тайны Его писания. Тут разум омрачается, взор туманится“».

Хаттаби¹⁸ говорил: «Большинство теологов полагали, что неподражаемость Корана коренится в его красноречии, однако они не смогли выделить в этом положении его отдельные стороны и поэтому в своих суждениях опирались на вкус».

И говорил: «Суть в том, что роды речи различны и занимают разные ступени совершенства изъяснения. Есть речь красноречивая, степенная и основательная, есть речь чистая, легкая и доступная, есть речь приемлемая, свободная и нестесненная. Таковы подразделения речи, достойной похвалы и одобрения. Первый род — наивысший, второй — средний, третий — низший и доступный.

Так вот, в красноречии Корана есть доля от каждого из этих разрядов, оно взяло нечто от каждого вида. Сочетание разнообразных черт дало манеру речи, соединяющую в себе атрибуты величия и сладости, которые сами по себе, в своих характеристиках, являются противоположностями, ибо сладость — порождение легкости,

а добротность и основательность сопряжены с некоторой тяжеловесностью. Совмещение столь несовместимых черт в слоге Корана — его отличительное достоинство как знамения Пророка нашего, да благословит его Аллах и приветствует.

Люди не могут создать ничего подобного в силу ряда обстоятельств. Среди них то, что их ученость не в состоянии охватить всех имен арабского языка и прочих слов, которые суть вместилища значений, их ум не способен постичь все значения, которые вкладываются в эти слова, а их знание не может исчерпать всех сторон строя речи, придающих ей связность и упорядоченность. А без этого они не в силах, двигаясь от хорошего к лучшему, сравняться с коранической речью.

Речь образует три вещи: слово, являющееся носителем значения; значение, в слове утверждающееся; и связь, их сочетающая. Когда обращаешься к Корану, видишь, что это — предел достоинства и совершенства каждой из трех сторон. Нет слов безупречней, величественней и слаще, чем его слова, нет слога прекрасней, строже и стройней, чем его слог. Что же касается значений, то в этом каждый, наделенный разумом, отдаст ему первенство и признает, что тут он достиг наивысшей степени. Эти три достоинства по отдельности можно встретить в различных видах речи, но все вместе они есть только в речи Всезнающего и Всемогущего.

Из этого следует, что Коран неподражаем, ибо он содержит безупречнейшие слова, соединенные наилучшим слогом и заключающие в себе самые правильные значения — утверждение единства Всевышнего и отдельности Его от Его атрибутов, призыв к повиновению Ему, разъяснение пути поклонения Ему, указание на запретное и дозволенное, заповедное и разрешенное, проповедь и поучение, повеление творить добро и запрет делать зло, наставление в добрых нравах и предостережение от дурных. Все в нем на своем месте, так что отыскать и вообразить разумом что-либо более подходящее и достойное, чем то, что есть, невозможно. Он повествует о прошедших веках, приводит ниспосланные Аллахом притчи о восстававших и упорствовавших, возвещает о грядущих событиях. Он соединяет в себе доказательство и доказываемое, свидетельство и засвидетельствованное, и от этого обязательность того, к чему он призывает, выступает еще резче, а непреложность его повелений и запретов видна еще четче.

Ясно, что высказать все это так, чтобы возник стройный порядок, выше человеческих сил и возможностей. Люди так и остались ниже Корана, и никому не удалось сравняться с ним, создав что-либо подобное ему или же противопоставив ему какую-то другую форму. Тогда одни из упорствовавших стали говорить, что это поэзия, поскольку узрели его ритмизованность, другие — что это волшебство, поскольку убедились в его недостигаемости и недоступности. Они видели, что Коран рождает отклик в сердцах и оставляет след в душах, и это смущало и пугало их. Против своей воли они были вынуждены до некоторой степени признать Коран, сказав: „В нем сладость, и от него радость“. А кто-то из них по своему невежеству сказал однажды: „Сказки первых! Он приказал записать их для себя, и читаются они ему утром и вечером“ (23 : 6/5), хотя все знали, что тот, кого они имели в виду, — неграмотный и что нет рядом с ним никого, кто умел бы читать или писать. Много подобных измышлений рождало невежество совокупно с бессилием и упрямством».

И еще говорил Хаттаби: «Я подметил одну сторону неподражаемости Корана, мимо которой прошли другие. Это — его влияние на сердца и воздействие на души. Ни в стихах, ни в прозе нет ничего, что, едва коснувшись слуха, рождало бы в сердце, подобно Корану, такое наслаждение и восторг, а уже в следующий миг — такое почтение и трепет. Ведь сказал Всевышний: „Если бы Мы низвели этот Коран на гору, ты увидел бы ее смиренно расколовшейся от страха перед Аллахом...“ (59 : 21/21). И еще сказал Аллах: „Аллах ниспослан лучший рассказ — книгу со сходными повторяемыми частями, от которой съезживается кожа тех, которые боятся своего Господа, затем смягчаются их кожа и сердца к упоминанию Аллаха...“ (39 : 24/23)».

Ибн Сурака¹⁹ говорил: «Ученые придерживались разных точек зрения относительно проявлений неподражаемости Корана, высказывали об этом всевозможные правильные и мудрые суждения, но все вместе не охватили и сотой доли ее сторон. Одни говорили: „Неподражаемость — в лаконизме и красноречии“.

Другие говорили: „Она — в ясности и чистоте языка“.

Третьи говорили: „Она — в строе и слоге речи“.

Четвертые говорили: „Неподражаемость в том, что Коран — не одного рода с речью арабов, которая бывает стихами и прозой, речами и поэзией, притом что звуки

его — из их речи, его значения встречаются в их ораторствовании, а слова его — одного рода с их словами. Сам же он не может быть отнесен к их речи, и род его отличен от родов их ораторствования. Если попытаться сохранить его значения, но заменить его слова, уйдет его великолепие, а если изменить значения, сохранив слова, извратится его смысл. В этом заключено самое красноречивое доказательство неподражаемости Корана“.

Пятые говорили: „Она — в том, что читающий его не устает, а слушающему он не надоедает, сколько его ни повторять“.

Шестые говорили: „Она — в содержащихся в Коране известиях о прошлых делах“.

Седьмые говорили: „Она — в знании сокрытого и непререкаемости суждений о вещах“.

Восьмые говорили: „Она — в том, что Коран соединяет в себе столько наук, что их не только разъяснить, просто перечислить трудно“».

А Заркаши в «Доказательстве»²⁰ говорил: «Правы те, кто считает, что неподражаемость проявляется во всем сказанном выше, а не в чем-то одном. А поскольку она объединяет в себе все это, бессмысленно возводить ее к чему-то одному. Более того, в ней есть и другие, еще не упомянутые стороны. Это — благоговение, которое рождается в сердцах услышавших Коран, будь то верующий или неверующий. Это — то, что он всегда был и продолжает оставаться вечно новым для ушей слушающих и языков читающих, никогда не устаревая. Это — соединение в Коране атрибутов великолепия и сладости, которые, будучи противоположностями, обычно не встречаются в речи людей вместе. Это — то, что он есть последнее писание, которое не нуждается в предшествующих, а те, напротив, требуют разъяснения, вытекающего из него. Всевышний сказал: „Поистине, этот Коран повествует сынам Исраила большую часть того, в чем они расходятся“ (27:78/76)».

А Руммани говорил: «Стороны неподражаемости Корана суть следующие: отказ от соперничества, в котором была острая нужда и к которому многое побуждало; вызов, обращенный ко всем; недопущение; красноречие; известия о грядущих событиях; выход за рамки привычного; подобие всем прочим чудесам».

И говорил: «Что касается выхода за рамки привычного, то привычное здесь состоит в известных видах

речи. Это и стих, и рифмованная проза, и устные речи, и послания, и обычная прозаическая речь, которой пользуются люди в разговорах. Коран же не похож ни на что из этого и выходит за рамки привычного, но по своему совершенству превосходит любой вид, в том числе и поэзию, которая есть высший вид».

И говорил: «Что касается подобия Корана всем прочим чудесам, то оно сводится к тому, что любое чудо, как-то: расступившееся море или превратившийся в змею посох, равно как и Коран,—единственно и неповторимо, ибо выходит за грань привычного и не допускает соперничества со стороны людей».

А кади Ийад в «Исцелении»²¹ говорил: «Узнай, что все многочисленные проявления неподражаемости Корана можно свести к четырем видам. Во-первых, красота строя Корана, соразмерность его слов и его чистоязычие, а также его лаконизм и красноречие, в чем Коран выходит за грань привычного для арабов, бывших витязями слова и повелителями речи. Во-вторых, удивительный слог Корана и необычный способ речи, непохожий на способы речи арабов, будь то стих или проза, состоящий в том, что аяты его расчленены на отрезки, завершают которые рифмующиеся слова, аналога чему не было ни до, ни после Корана».

И говорил: «Уже любой из этих двух видов: лаконизм с красноречием или необычный способ речи — достаточен для утверждения неподражаемости, ибо арабы не смогли справиться ни с одним из них, так как оба оказались им не по силам из-за непохожести на привычную и естественную для них манеру речи. Не правы те, кто утверждал, что неподражаемость возникает лишь из сочетания красноречия и способа речи. В-третьих, содержащиеся в нем известия о сокрытом и о том, чего еще не было, но что потом сбывается точно так, как возвещено. В-четвертых, поведенные в нем рассказы о прошлых веках, об исчезнувших народах и прежних откровениях. Знать эти рассказы могли только ученейшие из мужей, весь век просидевшие над книгами. И вдруг пророк Мухаммад, да благословит его Аллах и приветствует, не умевший ни читать, ни писать, пересказывает их дословно, повествуя о событиях в точном соответствии с ними».

И говорил: «Эти четыре стороны неподражаемости очевидны и бесспорны. Однако у неподражаемости есть и другие стороны и проявления. Взять, например, аяты,

указывающие, что некие люди на что-либо не способны, и предсказывающие этим людям, что они этого не сделают, что потом и подтверждается. Вот слова Его, обращенные к иудеям: „...то пожелайте смерти, если вы правдивы! Но никогда они ее не пожелают...“ (2:88/94—89/95). И ведь никто из них не пожелал смерти. Правда, эта сторона неподражаемости входит в упомянутый выше третий вид.

А вот еще одна сторона. Это — благоговение, которое проникает в сердце, стоит только услышать Коран, почтение, которое охватывает душу, едва лишь его начинают читать. Так случилось, например, с Джубайром ибн Мутимом²², который услышал, как Пророк, да благословит его Аллах и приветствует, читал перед закатом суру „Гора“. Джубайр рассказывал: „Когда до моего слуха донесся аят: „Или они сотворены из ничего, или они сами — творцы?“ (52:35/35) — и далее до слова „управители“ (52:37/37), мое сердце словно воспарило“. Джубайр говорил еще: „Так впервые ислам запал в мое сердце“. А многие, о чем упоминается в различных сочинениях, умерли, услышав его аяты».

И еще говорил кади Ийад: «Коран неподражаем и как вечное знамение, которое не исчезнет, покуда пребудет этот мир, ибо о сохранности его печется сам Аллах.

Одной из сторон неподражаемости является то, что читающий Коран не устает, а слушающему он не надоедает. Напротив, чем дольше его читаешь, тем слаще он кажется, чем больше повторяешь, тем сильнее любишь. А ведь любые слова, когда повторяешь их снова и снова, надоедают и перестают нравиться. Поэтому-то Пророк, да благословит его Аллах и приветствует, сказал о Коране, что он „не изнашивается от частоты повторения“.

Еще одной стороной является соединение в нем стольких наук и знаний, сколько не вмещает ни одна другая книга, причем выразить их в столь немногих словах не дано никому другому».

И говорил: «Впрочем, эта сторона входит в красноречие и не должна считаться отдельной гранью неподражаемости».

И говорил: «Но все это — особенности и достоинства Корана, а не стороны его неподражаемости, которых, как было сказано выше, четыре, ибо на них стоит Коран».

ШАМС-И КАИС АР-РАЗИ
СВОД ПРАВИЛ ПОЭЗИИ АДЖАМА

Заключение¹

И поскольку, дописав эту главу², мы освободились от заботы об основной части книги и— о необходимости чего было сказано во вступлении к ней — преодолели трудности изложения обеих ее составляющих, метрики (*аруз*) и рифм (*кавафи*), доведем теперь книгу до конца при посредстве сего заключения, являющего собой начало подлинного знания и сердцевину ожерелья этого умения, завершим книгу наставлением, указующим верный путь³. Да будет на то воля Аллаха!

Глава

Знай, что у поэзии имеются орудия (*адават*), а у поэта — предпосылки (*мукаддимат*), при отсутствии коих ни один не удостоится почетного звания «поэт» и ни одному стихотворению не снискать по праву доброго имени. Касательно орудий поэзии — к ним относятся правильные слова (*калимат-и сахих*) и приятные словесные формы (*алфаз-и 'азб*), красноречивые выражения (*'ибарат-и балиг*) и изящные смыслы (*ма'ани-йи латиф*). Будучи отлиты в форму приемлемых метров и нанизаны на шнурок порожденных талантом (*матбу'*) бейтов, они начинают именоваться «хорошими стихами» (*ши'r-и ник*). А полнота мастерства (*сан'ат*) достигается лишь при совершенстве инструментов (*алат*) и орудий (*адават*) поэзии, [подобно тому как] совершенство человека достигается не иначе, как при здоровье всех его членов и органов⁴.

Теперь о предпосылках поэта, они таковы: пусть человек приобретет знания о тех отдельных словах языка

(*муффридат-и лугати*), используя которые он станет слагать стихи, пусть запомнит виды их сочетаний (*таркибат*), правильных (*сахих*) и дурных (*фасид*), пусть узнает о путях самобытных поэтов и эмиров слова, которые, подвигаясь по торной дороге стихосложения, возводили здание поэзии, пусть уяснит их правила и обычаи в восхвалениях и описаниях, и существующие разряды речей, и искусство намеков и разъяснений, и законы сравнений (*ташбих*), и звуковых уподоблений (*таджнис*), и правила сопоставления (*мутабакат*) и углубления значений (*мугалатат*), и способы [построения] иносказаний (*маджазат*) и переносов (*исти'арат*), и другие ухищрения речи⁵ и пусть почерпнет из [собрания] мудрых мыслей и изречений, из анналов древних царей и мудрецов прошлого. Пусть [научится] отличать полнокровные значения от хилых и вникнет в красоту первого бейта (*матла'*) и изящество последнего (*макта'*) в каждом стихотворении, с тем чтобы на пиру стихотворства всякое значение предстало бы облаченным в подобающие одежды⁶. И пусть, соединяя колечки в кольчуге речи, избегнет он бесцветного содержания и ложных сравнений, туманных указаний и труднодоступных намеков, неприятных двусмысленностей и шаблонных звуковых уподоблений (*таджнис*), чуждых описаний и далеких переносов значений, неверных иносказаний, тяжеловесных ухищрений и неприемлемых сочетаний слов. И пусть во всяком деле не выходит из границ необходимого и не впадает в крайности, пусть не урезает необходимого и не раздувает неуместного.

А прежде чем приступит [поэт] к стихотворству и приобщится к поэтическому соперничеству, пусть он изучит основные положения наук о метрике (*аруз*) и рифмах (*кавафи*), с тем чтобы приобрести знания о древних и новых метрах, и отличать пригодные размеры от непригодных, и уяснить, какие варианты размеров (*азахиф*) дозволены, а какие — нет, и разбираться, какой бейт сложен правильно (*сахих*), а какой — уродлив (*сагим*), и судить, какие из рифм — коренные (*асли*), а какие — составные (*ма'мул*)⁷.

Вслед за тем пусть обогатится на славу, зачерпнув из сокровищницы порожденных талантом (*матбу'*) и мастерски украшенных (*масну'*) творений знатоков сей науки и непревзойденных вершителей дела сего, пусть изучит из конца в конец касыды и кыт'а, правильно составленные, пленительно звучащие, наполненные сла-

достным содержанием, обладающие славным началом, достойным завершением и изящными переходами от одной темы к другой, из знаменитых и признанных диванов, а также всевозможные стихи, наделенные красотой и прелестью, и направит все усилия мысли на прочтение их и запоминание. Пусть обсуждает и анализирует подлинные тонкости красот речи, с тем чтобы значения и мотивы стихов утвердились в его сердце, а их словесные оболочки закрепились в сознании, и язык его усвоил сии выражения, а их совокупность стала опорой его таланта и побудительной причиной его помыслов⁸. Тогда, ежели его собственное дарование пойдет в дело и откроется запруда, сдерживавшая его талант, вкусит он впоследствии пользы изучения тех стихов и выгоды сохранения их в памяти, и его поэзия уподобится роднику с прозрачной водой, питающемуся от великих рек и глубоких ручьев, и целебному напитку из пахучих трав, благоухание которого услаждает душу, хотя состав ароматов остается неизвестным⁹.

А приступая к созданию поэзии и сочинению стихотворения, подобает сперва придумать оное в прозе, и начертать содержание его на странице сердца, и привести в должный вид приличествующую [содержанию] словесную оболочку, и выбрать размер, подходящий для данного стихотворения, и написать на листке те рифмы, которые тут возможны и приходят на память, предпочесть все изящные и верные, уместные и годные для данного размера, и отместить неточные (*шайган*)¹⁰ и составные (*ма'мул*), а при сложении бейтов не следует уделять внимания строю речи и отделке значений, покуда поэт не набросает всю касыду целиком в черновом варианте, не сочинит и не напишет, как само получается. А ежели случится, что для [выражения] некоторого значения он применит некую рифму и употребит в некотором бейте, а после возникнет значение получше и выявится бейт поизящней и представится более уместным перенести в него ту рифму, тогда, если в том первом бейте есть необходимость, пусть отыщет для него другую рифму, а если нет — пусть расстанется с ним¹¹.

Когда число бейтов умножится, а значения в них обретут законченность, пусть сочинитель перечитывает все целиком раз за разом для [достижения] совершенства работы, усердствуя в критике и отделке стихов, подгоняя бейты один к другому, отводя каждому его постоянное место и устраняя погрешности в способах

«сочетания слов, чтобы значения не оказались куцыми, а бейты — чужими друг другу.

При всех обстоятельствах потребны взаимное согласие между бейтами и между полустишиями [бейта], а также соответствие между значениями и их словесной оболочкой, ведь как часто случается, что два полустишия или же два бейта не гармонируют друг с другом с точки зрения значений, по каковой причине стихи лишаются всякого блеска¹². К примеру, поэт сказал:

В его чаше — источник живой воды, ибо благодаря ему
вера тверда и устои царства незыблемы.

Первое полустишие здесь недостойно второго. Такое чаще встречается в рубай, когда поэту приходит на ум хорошее значение, и он обыкновенно делает из него последний бейт, после чего присоединяет к нему первый, не заботясь при этом о гармонии слов и соответствии значений. Так, Рази Нишапури сказал:

Каждое мгновение из-за тебя сердце исторгало
тяжкие вздохи,
а глоток из твоей чаши [вселял] мужество.

Если я причинил беспокойство, мне простительно —
Я причиняю беспокойство оттого, что сам я лишен покоя.

Он сперва сложил последний бейт, а уж потом прибавил к нему первый бейт, и второе полустишие первого бейта оказалось недостойным содержания бейта, а союз второго полустишия с первым получился некрепким. Также и вазир Бу Наср Кундури¹³ сказал:

Без того, чтобы я кого-нибудь притеснял
или потревожил сердце хотя бы муравья,
Нежданно вызвали — так бесчестно —
во мне сумятицу кончики твоих разметавшихся локонов.

Здесь цель поэта — второй бейт, а первый бейт всего стихотворения присоединен к нему. Без сомнения, гармония понесла урон, по той причине, что сумятица, возникающая из-за кончика локона подруги, не есть результат насилия или притеснения, разве что задумано так: «Без того, чтобы я принес огорчения хоть одному сердцу, кончик твоего локона принес огорчения моему сердцу», каковое значение в стихах о любви и влюбленности почитается слабо мотивированным¹⁴.

Что касается рифм, то первая пусть будет определена прежде содержания, а уж потом [поэт] присоединяет к ней содержание. Рифма скрепляет его, становясь

полновластной, и никому не подвластно ее изменить¹⁵.
Например, Анвари сказал:

Душ ба асман хами-гофтам
бар сабил-е суал-э матлаб эй
Ки мадар-э хайат-э алам кист
руй су-йе то кард о гофта хэй
Гофтам ин-ра далил байад гофт
хич дани ки ми-че-гуйи вэй
Мир аб-аст о хакк хами-гуйад
ва мина-л-ма'и кулла ма'ин хэй.

Вчера я обратился к небосводу
с вопросом, требующим разрешения: «Эй!
Кто управляет жизнью вселенной?»
Он оборотился к тебе и молвил: «Сей».
Это, сказал я, требуется доказать. Он сказал:
«Знаешь ли ты что-нибудь, ежели так говоришь, а?»
Эмир — влага, а Творец изрек:
«(И сделали) из воды всякую вещь живую» (Коран 21 : 31).

Никто из поэтов не смог бы заменить ни единой рифмы в этом стихотворении на другую, более подходящую. А если [поэт] приступит к сложению стиха, а потом уже станет прикреплять к нему рифму, то, бывает, рифма выходит не слишком сильной и возможны ее изменение и замена, как сказал другой [поэт]:

Суда-йе то та дар сар-э ман сахт макар
гамха-йе то аз тан-ам бенгозашт асар
Ва конун дар дэл арезу-йе хич-ам нист
джоз арезу-йе ру-йе то эй зибя хвар.

С тех пор как думы о тебе обосновались в моей голове,
тоска по тебе не оставила и следа от моего тела.

И теперь в моем сердце нет иных стремлений,
кроме стремления к твоему лицу, о солнце красавиц!

Ежели бы кто захотел, то мог бы заменить эти рифмы другими, лучшими, к примеру, сказал бы:

Суда-йе то та дар сар-э ман сахт гарар
гамха-йе то аз тан-ам бар-авард дамар
Ва конун дар дэл арезу-йе хич-ам нист
джоз арезу-йе ру-йе то эй зибя йар.

С тех пор как думы о тебе укрепились в моей голове,
тоска по тебе истребила мое тело.

И теперь в моем сердце нет иных стремлений,
кроме стремления к твоему лицу, о прекрасная подруга.

Точно так же надлежит [поэту] проявлять наивозможное усердие при отделке значений и их словесных оболочек, чтобы, если встретится негодное слово, заменить его более приятным, а если обнаружится немощ-

ное значение, усилить его. И пусть уподобится он в этом деле искусному живописцу, который, создавая свои картины и распределяя ветви и листья, всякий цветок помещает в [нужном] месте и всякую ветвь направляет в [нужную] сторону. При раскрашивании он отводит место каждому оттенку и каждую краску кладет в полной мере, не тратит полутонов там, где годится насыщенный цвет, а там, где надлежит быть светлому оттенку, не употребляет темных. И пусть уподобится [стихотворец] мастеру-ювелиру, который умножает блеск изготавливаемого ожерелья красотой сочетания [камней] и подходящею оправкой, не умаляя сияния перлов огрехами в их соположении и просчетами в их размещении (назм)¹⁶.

И пускай сочинитель не уклоняется с пути великих поэтов и славных ученых в искусствах речи и манерах стихотворства, к коим принадлежат насиб и ташбиб, восхваление (*мадх*) и поношение (*замм*), превознесение (*афарин*) и предание проклятию (*нафрин*), жалоба (*шикайат*) и благодарение (*шукр*), рассказ (*хикайат*) и повествование (*кисса*), вопрос (*суал*) и ответ (*джаваб*), упрек (*'итаб*) и порицание (*исти'таб*), самообладание (*таманну'*) и воздержание (*тавазу'*), снисхождение (*та-самух*) и отрицание (*та'абба*), упоминание о странах и обычаях и описание небес и светил, воспевание цветов и ручьев и рассказ о дождях и ветрах, сравнение (*ташбих*) дня и ночи и прославление коня и оружия, плач по битве и по бойцам и искусство поздравления и превозношения. И пусть почтет для себя обязательным, переходя от одного значения к другому и от одного разряда [речи] к другому, соблюдать изящество перехода и красоту вступления¹⁷.

И пусть усердствует, по мере сил своих блюдя разницу в степенях речи и способах восхваления в зависимости от адресата: султанов и правителей превозносит только лишь за царские достоинства, как о том писалось в главе «Гипербола»; эмиров и вазиров восхваляет за поразительные деяния меча и калама, боевого барабана и знамени; сеидов и ученых мужей пусть прославляет за благородство происхождения, и чистоту родословия, и изобильную мудрость, и многочисленность познаний, и чистоту помыслов, и высоту сана; затворников и подвижников пусть опишет удалившимися от мира, просветленными и обращенными ликом к Всевышнему.

Пусть не низводит [сочинитель] сливки рода людско-

го до степени людей простого звания и не слишком отдаляет чернь от подобающего ей места, ко всякому пусть обращается с речью, положенной его чину и сообразной его сану.

И надлежит ему всякое значение выставлять напоказ в сообразном обличье слова (*лафз*) и подходящем платье выражения (*'ибара*), ибо многочисленны одежды выражений, а лики значений — разнообразны.

Точно так же женщина прекрасной наружности в некоторых нарядах представляется еще красивей, а дорогостоящая рабыня в некоторых уборах особенно хороша для продажи. Для каждого значения имеется наиболее приемлемая словесная оболочка и выражение, в котором оно предстает наиболее привлекательным. Это в равной степени относится и к поэзии, и к прозе, одинаково для речи метризованной и лишенной метра.

Так, рассказывают, один из каирских халифов послал в некий город своего наместника и повелел ему довериться некоему мужу из числа знаменитых людей той области, всячески его расхвалив. Наместник, повинаясь верховному приказу, проявил к помянутому лицу всемерное уважение и по ходатайству последнего предписал ему управлять некоторыми из поместий края, оставив в его ведении сбор части причитающегося казне. Затем стараниями злобствующих и усердием клеветующих сердце наместника отвратилось от него. Между сторонами возникло отчуждение, но помянутый муж, находясь под защитой милости правителя, не брал того в расчет и не обращал на то внимания, пока по прошествии времени обида наместника не переросла в полномерную ненависть и не стала великой враждой. Наместник отстранил его от ведения дел и внес [такую] сумятицу в его исчисления, [что] однажды тот преславный муж в разговоре с наместником повысил голос и сказал резкое слово. Наместник дал знак поучить его хорошим манерам, и с разных сторон потянулись к нему руки, обрушились кулаки и палки. Один из тех разнообразных ударов оказался для него смертельным, и он мгновенно испустил дух. Наместник устыдился содеянного и призадумался, опасаясь царского гнева. Он принялся раздавать золото и искать защиты у приближенных халифа, он уцепился за полы близких ко двору его величества рукой смирения и каждому направил послание, дабы кто-нибудь из них довел происшедшее до Высочайшего слуха в изящном виде, и нашел извинение

его поведению в том деле, и оправдал жестокую кару ущербом, причиненным казне, и помог наместнику избежать Высочайшего гнева. Но ни один смертный не дерзнул внять тем мольбам и предпринять хотя бы шаг для его спасения. Все единодушно полагали, что, ежели весть об обстоятельствах того дела коснется Высочайшего слуха, халиф, без сомнения, повелит казнить наместника, и никто не в силах помочь ему.

У наместника был дабир, муж ученый и во владении словом искушенный. Когда волнение и смятение наместника обнаружили и стали заметны его злополучие и смущение, тот сказал: «Не следует господину давать волю таким мыслям и наделять происшедшее такой важностью, поскольку в послании, что я напишу на Высочайшее имя, и в отчете, что мы пошлем Его Величеству, я облеку обстоятельства этого дела в соответствующие одежды выражений (*ибара*) и дам этому событию подобающее объяснение, так что на тебе не будет никакого греха и не понадобятся для убажания халифа никакие ухищрения и уничижения». Вслед за тем он взялся за перо и выставил напоказ все благоприятные стороны дела и, когда повествование дошло до того события, сказал так: «Положение известного лица было таково, что я доверил ему некоторую часть принадлежащего казне и обнаружил в нем вероломство. Я наказал его, и час его наказания совпал с его смертным часом»¹⁸.

Когда Его Величества достигло сие послание и происшедшие события привлекли Высочайшее внимание, наслаждение, доставленное красноречивостью выражения, и удовольствие, проистекшее от уместности извинения, воспрепятствовали тому, чтобы пламя гнева разгорелось в сердце халифа или же расположение к наместнику пошатнулось в его душе. Наместник благополучно вышел из затруднительного положения и безо всякого труда избавился от опасности.

Множество раз случалось стихам одной строкой творить великие дела, и обуздывать умы, и обращать давнюю ненависть в дружбу и приязнь. И наоборот, часто случалось, что один бейт пробуждал великие смуты и проливал потоки крови, как сказал поэт:

Один бейт обращает злобного в кроткого,
от другого бейта вскипает в жилах кровь.
О, как много сердец усмирили стихи,
О, как много голов порубила поэзия.

И не подобает здравомыслящему мужу, наделенному доблестью и великодушием (*мурувва*), лишать своего восхвалителя, поднесшего ему стихи из сребролюбия, вознаграждения и обходить благосклонностью, большой или малой. От Хусейна, сына Али, да будет милостив Господь к ним обоим, передают, что однажды он щедро наградил некоего поэта. Один из находившихся в собрании сказал: «Лучшее, на что ты можешь употребить богатства,— это ограждение своего доброго имени от злой молвы, а одно из пожеланий [богатству], выпавшему на твою долю,— избавлять от злоязычия и не навлекать его на себя»¹⁹. И в подтверждение всего этого поэт сказал кыт'а:

Не всякий способен обращать в стихи прозаическую речь,
ибо стихотворство есть дар Бога Единого.

Ежели поэт возгордился, не дивись,
ибо такое достоинство определил ему Господь.

Его похвала одного наделяет достатком,
его хула другого лишает головы.

Пусть проза красива, она становится краше,
когда поэт прекрасными выражениями обращает ее в поэзию.

Стихами развлекается беспечный муж в день веселья,
стихами похвается воюющий муж в день сраженья.

Тот, кого нарисовал поэт,
никакими уловками не сумеет отделаться от своего облика.

Ищи, коли умеешь, признания у поэта и уважения,
не задевай его, если у тебя есть голова на плечах.

И другой [поэт] сказал:

Стихом увековечивают имена добрых людей,
стихом порицают пустословов,

Чтобы человек устремился к добрым делам,
чтобы расстались с дурным помыслы благоразумных.

На том же основании не следует ученому, блюдущему свое имя, бесстрашно выступать, обвиняя и осуждая поэта, и затевать с ним разговор об ущербности слов (*лафз*) и скудности мыслей (*ма'на*), кроме тех случаев, когда [ученый] твердо знает, что поэт сочтет его слова вызванными расположением и служащими к обучению, извлечет из них пользу и изберет верную дорогу. Ведь нет в наши дни искусства более презренного и занятия более распространенного, чем поэзия и ремесло поэта. Не бывает дела более низкого и искусства более доступного, ибо, покуда человек не поусерд-

ствуется ради овладения любым другим делом и не достигнет умения, вызывающего одобрение мастеров этого дела, он не берется соперничать и не выставляет созданного подле того, что уже признано. Не то в поэзии, где всякий, кто отличает метризованную речь от лишенной метра, и выучил шиворот-навыворот горстку касыд, и прочел со вниманием малую толику из двух-трех диванов, притязает на стихотворство и мнит себя поэтом лишь потому, что сочинил нечто, напроочь лишенное отделки слов и гармонии значений. А уж если невежда возомнил о себе и уверовал в собственные стихи, нет никакого способа его переубедить и никакой возможности рассказать ему о пороках его стихов, а советы и наставления послужат лишь тому, что он уязвится словами говорящего и сочтет их уловками скупости и приметами зависти.

Вполне допустимо даже, что с досады он станет говорить вздор и приступит к поношениям [...]²⁰.

Вместе с тем, по справедливости говоря, виды (*ан-ва'*) речи людской разнятся и различаются так же, как степени и разряды человеческой природы: один — пригожий, а другой — мерзкий, один — хороший, а другой — скверный, один — изящно обточенный, а другой — крепко сколоченный. Все они переходят из поколения в поколение, и каждому в занятиях людских находится применение. Так, бывает, что дурная острота или безвкусная шутка настолько приходится ко двору в большом собрании, а автор ее извлекает с ее помощью такую пользу, что доброй шутке и изящной остроте не заслужить и десятой доли того. Также и ничтожные стишки [шутов]-гермафродитов, убогие по форме и низкие по смыслу, приводят народ в некоторых собраниях в такой восторг, какого не снискать многим и многим искусно построенным речам и изящно сложенным песням. А раз так, опровергать кого-нибудь или же говорить ему в лицо о безвкусице в его речах неразумно, непредусмотрительно и по законам великодушия — предосудительно.

Ну, а ежели кто-то желает достичь совершенства в ремесле поэзии и добиться у признанных талантов одобрения своему красноречию, пусть усердствует, наделяя творения поэзии и прозы не тронутыми доселе словесными формами и сладостными значениями. Пусть не прельщают его невиданные значения, облаченные в блеклую одежду слова, и не соблазняют витиеватые выражения (*ибарат*), основанные на хилых значениях,

поскольку значение без выражения начисто лишается сочности, а выражение без значения ни на что не пригодно²¹. Абу-л-Хузайл Аллаф²², услышав какую-то речь, лишенную изящного смысла, сказал: «*Каламун фаригун* (порожняя речь)». Тогда у него спросили, что означает «*каламун фаригун*». Он ответил: «Словесные оболочки — хранилище значений, а значения — наличествующие в них ценности, следовательно, всякая речь, не содержащая какого-либо изящного смысла, заслуживающего одобрения искушенных ценителей, подобна хранилищу, пустому и порожнему, лишенному каких бы то ни было ценностей».

И ни при каких обстоятельствах не подобает [поэту] в первый же миг проникаться верой в свое сочинение. Покуда он множество раз не представит своего творения критикам и ученым друзьям, настроенным благосклонно, и не выслушает от них наставлений о допущенных промахах и достигнутых успехах, и не узнает их приговора о правильности стихосложения (назм), приемлемости метра, верности рифмы, прелести (*'азубат*) словесных выражений и красоте [облаченных в них] значений — до тех пор пусть не выставляет его на всеобщее обозрение и не предлагает любому на обсуждение. А если некий многознающий муж снискал известность своей осведомленностью в поэзии и, общаясь с искушенными литераторами, обрел право судить о стихах и покрыл себя славой, пусть [стихотворец] воспримет его мнения о том, что из слов и значений сохранить, а что отвергнуть, как точные указания, а самого его сочтет предводителем, наставляющим в писании. И пусть не требует от него по всякому поводу неопровержимых аргументов и ясных оснований, ибо многочисленны вещи, невыразимые словом, но внятные вкусу и проницанию.

Так, Ибрахим Маусили²³ рассказывает: «Однажды Мухаммад Амин спросил у меня о двух стихотворениях — мол, которое лучше. Стихи были весьма схожи друг с другом, однако я интуитивно постиг прелесть одного из них, которую не умел изъяснить. Я сказал: „Эти стихи лучше“. Амин сказал: „На каком основании одному отдается предпочтение перед другим?“ Я сказал: „Одно из них наделено особой прелестью, свидетельствующей об [истинном] таланте, и язык бессилен растолковать ее“. Он сказал: „Ты прав. В самом деле, иногда попадается такая пара коней, что в обоих мы

находим все приметы совершенства, или приводят двух рабынь, и в обеих мы обнаруживаем все возможные признаки красоты и миловидности, а когда предъявляем тех или других знающему торговцу, он предпочитает одного коня другому и в одной рабыне находит преимущество перед другой. А ежели потребуем, чтобы он объяснил, на каком основании предпочел одно другому, какие нашел преимущества, он не сможет растолковать словами то, что определяет при помощи интуиции, обретенной за счет долгой привычки к делу и многолетнего опыта в ведении купли-продажи рабов и скота“».

И надлежит знать, что [способность] критиковать стихи и постигать, что в них прочно и беспорочно, а что хило и худосочно, не имеет отношения к стихотворству. Многочисленны поэты, что слагают прекрасные стихи, а судить о стихах надлежащим образом не способны, и многочисленны критики, не способные сочинить хороших стихов. Одного из ученых мужей, искушенного в слове, спросили: «Отчего ты не сочиняешь стихов?» Он ответил: «Я не способен на то, что приемлю, и отвергаю то, на что я способен».

Стихотворцы большей частью сходятся во мнении, что лишь прославленные поэты способны критически оценивать стихи и никто другой не может судить об их пороках и изъянах. Но это заблуждение, потому как поэт в стихосложении подобен мастеру-ткачу, изготовляющему дорогостоящие одежды и уснащающему их разнообразными узорами, изящными орнаментами, утонченными изображениями и отменной тесьмой, однако определить им цену могут одни лишь торговцы нарядами и тканями, через руки которых проходит во множестве всякого рода драгоценное платье и товар из разных краев. Никто не сравнится с ними в знании того, какой товар достоин царской сокровищницы и что за ткань годится для одеяний каждого ранга сановников. И никто не скажет ткачу: «Установи-ка цену этого платья», а уж если ткач возьмется назначать цену своему изделию, он не сможет отрешиться от подсчета [пошедшей на него] пряжи, и шелка, и золотой нити, и дней своего труда; и не может он знать, насколько изящно платье, ладно ли оно и красиво ли сшито, разве что сам занимался куплей-продажей и стал знатоком нарядов. В этом случае словам его станут внимать по той причине, что он торгует одеждой и тканями, а не потому,

что он их ткёт и изготавливает. Ведь всякий, кто узрит некую вещь в готовом и собранном виде и станет ее в таком виде употреблять, скорей узнает ее недостатки и преимущества, чем производитель, создающий ее путем сочетания отдельных элементов.

Так же и поэт, побуждаемый природным даром, придает речи форму поэзии и слагает стихи согласно природной потребности и сообразно жизненным обстоятельствам, а критик отбирает из них по красоте слова и смысла²⁴. И велика разница между тем, к чему стремятся влекомые страстями и [жаждой] признания, и тем, чего хотят ищущие прекрасного и достойного прославления²⁵.

Стихи — дитя поэта. Раз он сложил несколько бейтов, то ни за что не станет уничтожать свое творение, даже если знает, что оно слабее других. И сказано мудрецами: «Человеку свойственно обманываться и обольщаться в отношении своего ума, своих стихов и своего потомства и вкушать несчастья из-за высокого мнения об уме, стихах и потомстве своем»²⁶. Что же до критика, то у него за чужие стихи сердце не болит, ведь не он испепелял свою душу, сочетая и сочленя слова и значения. Поэтому он избирает то, что превосходно, и отвергает то, что негодно, ибо поэты, слагая стихи, стремятся заслужить признание, а критики устанавливают, чего они заслужили.

ПРИМЕЧАНИЯ*

Книга песен (Ши цзин). Великое введение (II в. до н. э.)

¹ Этому тексту в корпусе «Ши цзина» предшествует следующий комментарий, относящийся к первой песне свода, «Встреча невесты»: «„Встреча невесты“ являет [нам] качества, [присущие] государыне. Здесь начало *фэн*. [Песни] *фэн* как бы овевают Поднебесную и исправляют [отношения между] супругами. Потому к ним прибегают селяне, прибегают города и уделы» (последнее имеет в виду употребление песен *фэн* в древней дипломатической практике).

² «Фэн» — первый раздел «Ши цзина», объединяющий в основном народные песни разных уделов Чжоуского царства. Кроме значений, которые даны для этого слова в тексте, — «ветер», «веяния» и др. — имеет также значение «нравы».

³ В «Книге истории» («Шаншу чжушу») сказано: «Стихи говорят об устремлениях»; о стихах как о выражении человеческих устремлений (*чжи*) говорится и в других книгах конфуцианского канона: в «Комментариях Цзо» и в «Книге установлений».

⁴ В «Книге установлений» («Ли цзи чжэнь») сказано: «Чувства приходят в движение внутри [нас] и обретают формы в звуках».

⁵ Этот отрывок (от слов «звуки же образуют узор» и до слов «народ его страждет») приводится также в «Книге установлений».

⁶ Эта фраза не просто образ. По воззрениям древних китайцев, небо, земля и человек являют собой неразрывное единство. Поэтому не только небо влияет на жизнь людей, но и события жизни человеческой находят отклик у земли и неба. Эти события — словно камешки, брошенные в океан бытия, круги от которых доходят до его пределов. Откликом на них могут быть, например, зловещие знамения — землетрясения, наводнения и т. д.

⁷ Это перечисление приводится также в «Установлениях царства Чжоу» («Чжоули чжушу»).

⁸ Комментаторы считают, что данный здесь иероглиф *чжэн* по смыслу соответствует своему омониму, который встретится в следующей фразе. Поскольку, однако, иероглифическое различие в тексте сохраняется, мы решили перевести два этих иероглифа разными, но производными от одного корня словами («правильный», «правление»), что довольно точно передает их семантику в китайском языке.

⁹ «Великие оды» и «Малые оды» — названия разделов «Ши цзина».

¹⁰ В китайском тексте букв.: «форма и облик», или «воплощенный образ» (*синжун*). Таким «зримым» произведением древний ки-

* Примечания составлены переводчиками.

тайский гимн мог быть потому, что неразрывно связывался с танцем и являл собой целое театрализованное представление.

¹¹ Под «Четырьмя Началами» здесь имеются в виду четыре раздела поэзии «Ши цзина» — «Веяния» («Фэн»), «Малые оды» («Сяо я»), «Великие оды» («Да я») и «Гимны» («Сун»), — о которых шла речь выше. «Началами» они именуются прежде всего как истоки всякой поэзии вообще; конфуцианские комментаторы видят в них также истоки расцвета и гибели царства.

¹² Эта фраза приводится также в «Книге установлений». В «Литературном сборнике» Сяо Туна (VI в.) последний иероглиф текста *чжи* («предел», «достигать предела») заменен своим омонимом, означающим «помысл», «устремления».

Ван Чун (I в.)

Весы суждений (Луньхэн)

¹ Ван Чун (27—100?) — философ-скептик, подвергавший сомнению все и вся. Здесь и дальше Ван Чун выступает против слепого преклонения перед традицией, прежде всего конфуцианской.

² Духовное семя (*цзин*) — о так называемом «семени без оболочек» мы читаем еще у Лао-цзы. *Цзин* есть некое первоначальное зерно, из которого произрастает дух человеческий.

³ Ученые книжники нашего поколения... Роль, книжника (*жу*) в эпоху Хань несколько отличалась от его роли во времена Конфуция: он был начетчиком, знатоком и толкователем конфуцианского канона. Против некритического отношения начетчиков к традиции и ополчается Ван Чун.

⁴ Разделение интеллектуалов на начетчиков, эрудитов, литераторов и ученых, по-видимому, базируется на старой традиции. Например, в трактате «Цзиньлоу-цзы» читаем: «Итак, начетчик превращается в эрудита, эрудит становится человеком изящного слова, а человек изящного слова превращается в могучего ученого». Однако критерии Ван Чуна для определения каждой категории не обязательно совпадают с традиционными. Ср. в одном из древних сочинений (сохранилась только цитата): «Того, кто в состоянии проникнуть в один какой-нибудь канон, именуют начетчиком, тот, кто широко обзореает стаи книг, получает прозвание великого ученого».

⁵ «Читает нараспев „Триста стихов“, а применить их для управления не может» — цитата из «Бесед и суждений» Конфуция. «Триста стихов» (или «Книга песен») — это «Ши цзин», который Конфуций и его последователи рассматривали как неисказательный текст, вполне пригодный для использования при решении самых различных вопросов.

⁶ Лю Цзы-чжэн (77—6 гг. до н. э.) — второе имя филолога ханьского времени Лю Сяна, отредактировавшего немало памятников древней литературы; в этом ему помогал также его сын Лю Синь (ок. 53 г. до н. э. — 23 г. н. э.).

⁷ Ян Цзы-юнь — второе имя конфуцианского философа и поэта Ян Сюна (53 г. до н. э. — 18 г. н. э.). Автор знаменитой книги «Образцовые речи» («Фа янь») Ян Сюн в этом и других произведениях старался очистить учение Конфуция от новых наслоений, одновременно всячески подчеркивая конфуцианский рационализм и идею «человеколюбия» (*жэнь*). Покончил с собой, когда надежды

на возрождение «золотого века», связанные с реформами императора Ван Мана (см. примеч. 15), рухнули.

⁸ Хуань Цзюнь-шань — второе имя философа Хуань Таня (ок. 43 г. до н. э. — 28 г. н. э.), автора знаменитого «Рассуждения о новом». Знаток музыки и конфуцианского канона, талантливый стилист. В царствование Гуан У-ди (25—56), первого императора новой, позднечаньской династии, Хуань Тань, защищая чистоту конфуцианского учения, выступал против всеобщего увлечения мистическими, апокрифическими книгами. По приказу императора был отправлен в ссылку; умер в дороге.

⁹ Просвещенный и Воинственный государи — государи древней чжоуской династии Вэнь-ван и У-ван (XII—XI вв. до н. э.), превозносимые конфуцианцами в качестве идеальных правителей. Столь же идеальным считался и Чжоу-гун (XI в. до н. э.), младший брат У-вана, опекун его малолетнего наследника. В Чжоугуне конфуцианская традиция подчеркивает государственную мудрость, с одной стороны, преданность созерцанию — с другой.

¹⁰ Оба образа: и гора Тайшань, и рослый варвар, по-видимому, заимствованы у великого историка Сыма Цяня (145—86 гг. до н. э.). Тайшань — одна из пяти главных горных вершин Китая, символизирующая центр мироздания, в то время как четыре других горы как бы отмечают четыре стороны света — восток, запад, север и юг. Сыма Цянь, рассуждая (в послании Жэнь Шао-цину) о значении для общества смерти того или иного человека, сравнивал тяжесть смерти одного — с горой Тайшань, другого — с легковесным гусиным пером.

О «рослых варварах» (*чан ди*) Сыма Цянь говорит в «Исторических записках», в главе о Конфуции: «При [династиях] Сюй, Ся и Шан были ванваны, при [династии] Чжоу они стали [именоваться] чан ди; ныне их называют „великанами“. Гость спросил: „А как высоки [эти] люди?“ — „Карлики у них в три фута (ок. 1 м. — *И. Л.*) высотой, они самые крохотные, рослые же достигают десяти футов с лишком“ (т. е. более 3 м. — *И. Л.*)». Сравнивая ученого с горой Тайшань, а заурядного человека — с варваром-великаном, Ван Чун хочет подчеркнуть, что даже самые возвышенные среди людей заурядных ни в какое сравнение с ученым не идут.

^{10a} Чжоу Чан-шэн — литератор начала позднечаньской эпохи, современник Ван Чуна, много пишущего о нем в этой главе. Его жизнеописание дает в «Истории Позднечаньской династии» Фань Е (?—445 г.). Однако в истории китайской литературы он остался совершенно незаметным автором — время и традиция не подтвердили высоких оценок Ван Чуна. Гуйцзи — древняя область при впадении р. Янцзы в море; была в ханское время весьма населенной и процветающей.

¹¹ Изначальный эфир (*юаньци*) — некая первосубстанция, из которой произошло все сущее. Говоря о ней и о Духовном семени (*цзин*, см. примеч. 2), Ван Чун хочет сказать, что мир в своей материальной и духовной основе во все эпохи был одинаков, поэтому современность ничем не хуже древности. Мысль эта не традиционная и явно антиконфуцианская.

¹² передвигают стоящее впереди назад — по воззрениям древних (не только китайцев, но и, например, вавилонян), прошлое располагалось как бы впереди говорящего. Автор хочет сказать, что «недостойное» в древности следует передвинуть и поставить «ниже» современного, а лучшее в современности, напротив, сравнять с древним.

¹³ Почтительный к родителям Воинственный государь — император ханьской династии У-ди (140—86 гг. до н. э.).

¹⁴ Дун Чжун-шу (≈179—93 гг. до н. э.) — выдающийся ученый-конфуцианец и крупный государственный деятель эпохи Хань; немало способствовал упрочению социальных позиций конфуцианства и превращению его в государственную идеологию империи. Из его сочинений наиболее известен трактат «Раскрытие сложных мест в „Вёснах и осенях“» («Чунь-цю фаньлу») — своеобразный комментарий к летописи Конфуция.

¹⁵ Ван Ман — правил Китаем в 9—23 гг.; пытался основать собственную, так называемую Новую династию и провести радикальные реформы в стране, но потерпел крах. Традиция видит в Ван Мане узурпатора, не получившего «небесного мандата» на правление Поднебесной.

¹⁶ «Книга перемен» («И цзин») — один из древнейших письменных памятников Китая, первоначально гадательного характера.

¹⁷ годы под девизом «Великое спокойствие» («Юн пин») — т. е. 58—76 гг., правление императора позднеханьской династии Мин-ди — «Почтительного к родителям Просветленного государя».

¹⁸ Бань Гу (32—92) — историк, автор «Истории ханьской династии» («Ханьшу»).

¹⁹ Цзя Куи (29—101) — потомок знаменитого поэта Цзя И. Знаток конфуцианского «Пятикнижия», а также летописи «Гуляньчжуань» и «Речей царств»; к двум последним сочинениям написал комментарий. Сумел обратить на себя внимание государя, но карьеры не сделал, отдавая все силы литературе и наукам.

^{19a} Фу И (I в.) — известный поэт позднеханьской эпохи. Вместе с Бань Гу и Цзя Куем приводит в порядок книжные сокровища императорской «Террасы орхидей». Его поэтические сочинения составили пять свитков, однако мало что из этого сохранилось.

²⁰ Ян Чжун (?—100) — ученый конфуцианец, получивший известность среди современников как «честный чиновник» и знаток «Вёсен и осеней» Конфуция. По поручению императора редактировал тексты «Исторических записок» Сыма Цяня.

²¹ Хоу Фэн — о нем нам ничего не известно.

²² «Ода об Учителе Пустом» («Цзы Сюй фу») — произведение известного ханьского поэта Сыма Сян-чжу (Сыма Чанцина; 179—118 г. до н. э.). В нем, используя спор вымышленных персонажей, автор рисует идеальный образ «Сына неба» и противопоставляет его образам «неразумных» удельных правителей.

²³ Почтительный к родителям Свершающий государь — император раннеханьской династии Чэн-ди, правивший в 32—6 гг. до н. э.

²⁴ должность с окладом в тысячу мер [зерна] — люди, занимающие такие должности, относились к чиновной элите, хотя и не высшего ранга.

²⁵ Э Дунь — известный богач.

²⁶ Книга Хань Фэя — труд философа-легиста Хань Фэй-цзы (288—233 гг. до н. э.), названный по имени автора («Хань Фэй-цзы»). Первый император — объединитель Китая Цинь Шихуан, впоследствии толкнувший столь превозносимого им философа на самоубийство.

²⁷ Лу Цзя (ок. 216—172 гг. до н. э.) — литератор и дипломат

из ближайшего окружения императора Лю Бана, основателя династии Хань; славился красноречием и литературным слогом. Мастерски полемизировал с приверженцами страны, утверждая самоценность вновь создаваемой Империи. Возгласы придворных: «Да здравствует десять тысяч лет!» — относились не к нему, а к императору, однако они свидетельствовали о литературном успехе Лу Цзя, мощи его жизненной силы *ци*, поскольку именно ему удалось вызвать столь сильный прилив верноподданнических чувств. Высокий Предок — посмертное имя Лю Бана.

²⁸ Тан — (здесь) прозвание совершенномудрого государя древности Яо; Юй — прозвание его совершенномудрого преемника Шуня. Яо и Шунь почитались конфуцианцами как образец государственной мудрости, а время их правления считалось «золотым веком». В соответствии с этим в цитируемом Ван Чуном высказывании Конфуций на самом деле говорит лишь об относительном процветании при династии Чжоу — имея в виду обилие талантов. Учитель сказал: «Трудности с талантами не те, что при Тане и Юе, ныне — процветание». Однако Ван Чун обращается с текстом «Бесед и суждений» несколько вольно. Цитата начата с середины предложения, далее часть текста также опущена. Поэтому Конфуций, всегда ставивший превыше всего древность, у него становится апологетом современности. Отсюда логический вывод, столь нужный Ван Чуну: живи Конфуций в иное время, он восхвалял бы и его. В 8-й главе «Весов суждений» автор использует этот же пример, чтобы доказать, что и дурную натуру можно исправить воспитанием.

²⁹ Чжао Та, Чжао Вэй-та — наместник первого объединителя Китая, императора Цинь Шихуана. В смутное время после смерти Цинь Шихуана провозгласил себя «царем Южного Юэ». В его царство вошли самые южные области Китая, населенные тайскими племенами. Стремясь снискать себе популярность среди подданных, новый царь демонстрировал свою приверженность их национальным обычаям (прическа, платье, манера сидеть и т. д.). Еще очень слабой ханьской династии пришлось подтвердить право Чжао на престол взамен на признание им своей вассальной зависимости от центральной власти (196 г. до н. э.). Однако окончательно он был приведен к покорности только при императоре Вэнь-ди (в 177 г. до н. э.), сохранив за собой титул царя. Умер Чжао в 137 г. до н. э. Его жизнеописание составлено Сыма Цянем.

³⁰ сидел корзинкой — это выражение имеет несколько толкований, одно из которых — «сидеть, вытянув обе ноги». Обозначаемая так поза осуждается еще в «Книге установлений»: с точки зрения древнего китайца, она была непозволительно вольной, присущей варвару.

^{30а} Мэн-цзы (? 372—289 гг. до н. э.) — возможно, имеется в виду великий последователь Конфуция, книга которого, названная именем автора, вошла в конфуцианское четверокнижие.

³¹ Бань Шу-пи (I в. до н. э. — I в. н. э.) — второе имя Бань Бяо, известного историка эпохи Хань. Господин Великий Астролог — придворный титул Сыма Цяня.

³² Пять Канонов являлись основными текстами ханьского конфуцианства и включали «Книгу перемен», «Книгу писаний», «Книгу песен», «Книгу установлений», «Вёсны и осени». Их авторами считались либо совершенномудрые правители древности, либо Конфуций.

³³ Цзоу Бо-ци — ханьский автор.

³⁴ Цан Се — согласно традиции, изобретатель иероглифического

письма, современник и сподвижник императора Хуанди (26—25 вв. до н. э.).

³⁵ Си Чжун — согласно традиции, изобретатель колеса, также, по-видимому, современник Хуанди.

³⁶ Фу Си — совершенномудрый государь мифической древности, «культурный герой», подаривший Китаю многие блага цивилизации. Среди них — восемь триграмм (*ба гуа*), воплощение первообразов мира, которые легли затем в основу магических знаков «Книги перемен» («И цзина»).

³⁷ Царь Просвещенный — основатель чжоуской династии Вэнь-ван (XI в. до н. э.).

³⁸ Эра «Начального устройства» (*Цзяньчжу*) — 76—84 гг.

³⁹ Иньчуань и Жунань — крупнейшие административные округа, располагавшиеся к югу от р. Хуанхэ, в центре тогдашнего Китая.

Лу Цзи (III в.)

Ода изящному слову (Вэнь фу)

Комментарий-парафраз

(Предисловие.) (1). Когда я наблюдаю произведения, отмеченные гением, то мне кажется, что я могу о них судить по существу, по самому процессу их творчества. (2) А между тем сколько в них разнообразия! О нем стоит поговорить! (3) Литературное умение гораздо выше литературной эрудиции, и в нем все дело! (4) В этой оде своей я критикую всех когда-либо бывших стилистов и стараюсь выявить их достоинства и недостатки. (5) Правда, нетрудно стилисту видеть то образцовое, чему он должен подражать; оно в виде непревзойденных шедевров древности, которые у него всегда и в памяти, и перед глазами; точь-в-точь как у мастера, вырубашего топором по тому самому, которое у него в руках. Однако индивидуальность творчества не поддается учету и невыразима в словах. Если же она все-таки ими выражима, то вот приблизительно в каких словах!

(I. Волнение и транс поэта.) (6) Меня транс уносит в мировой центр, где мои человеческие очи прозревают и видят весь мир потусторонне-извечным, сверхчеловеческим оком. Я питаюсь миллиеумом, восходя к мудрецам, писавшим еще на бамбуковых планках и связывавшим их в книги — доски. (7) Я весь в волнении: переживаю каждое из времен года. (8) Упоенный своим начитанностью в древних книгах и прославляя их авторов, я сам творю в их же духе, в духе Конфуция, вдохновленного «этим самым [вещим] словом» (*сы вэнь*), которое он духовно унаследовал от великого основателя китайской культуры Вэнь-вана, Государя-Культуроположника, и которое, как особую красоту, он заповедал мне единить с искреннею прямою моею души, — ее как бы основною материей.

(II. Творческий подъем.) (9) Я теперь уже не от мира сего: я весь в эфирном пространстве мироздания; я — чувствилище миров (10) и лучших слов древнего человечества, общающих меня со вселенной. (11) Слова исторгаются из моих глубин или свер-

гаются во всей своей красочности как с неба на землю. (12) Я — преемник веков, их дополняющий выразитель.

(III. Всемогушество поэта.) (13) Теперь я звучу, как струна. (14) Нет мне недоступного; я живу своим словом повсюду, со всеми, во всех изменениях форм; (15) и весь мир теперь живет внутри моих словесных созданий, (16) которые, однако, распределяют свою силу между полнотой моего духа и красотой его выразительности. (17) Да, это дело литературы — дело Конфуция и лучших его последователей! (18) Но и философия идеального покоя, стремление к тайносущему небытию, которой учит книга Лао-цзы, создает моему вдохновенно особую жизнь, бесконечную по существу и так ограниченную по месту на письменном шелку! (19) И вог вдохновенье мое то бурно цветет, то бурно проносится по целому лесу писчих кистей поэта, сменявших друг друга в истории нашей литературы.

(IV. Форма, стиль, жанр.) (20) Стиль столь же многообразен, сколь сама природа и вещи: все дело в его искусстве, которое не знает границ бытия и небытия, глубин и мелей (21) и особенно шаблонов и всякой убогой искусственности. (22) Есть люди, гоняющиеся за пышной словесностью; другие предпочитают суть вещей, а не вкус [к ним] толпы, но и тем и другим надо рекомендовать не сужаться во имя чего бы то ни было. (23) Каждый жанр имеет свои особенности стиля: *ши* — древняя классическая форма народных и храмовых песен, песнопений и од, изучением которых в перспективе истории и морали занимались все, начиная с Конфуция: красива она своим классически-искренним чувством; *фу*, поэма в прозе, напоминающей своим кадансом скорее стихи, дорога своею ритмичной напевностью; надпись на камне, *бэй вэнь*, имеет свой особый повествовательный и славословный стиль — лапидарный, но содержательный и отчетливый, нужный историку и моралисту; плач типа *лэй* (есть и другие) вьет свою скорбную мысль как сложную нить воспоминаний о покойном; *мин*, надпись на бронзе или камне, много говорит в нарочито кратких, типичных для нее словах, сочащихся теплым чувством или назиданием; но назидание, *чжэнь*, должно быть суровым и важным, прозрачным и ясным; *сун*, древнейший тип стихотворного славословия (обычно четырехсложного), блещет точностью слов, свободных от шаблона, обильных и красочных; *лунь*, рассуждение на тему, очень часто историко-критическую, вникает во все подробности дела, мыслит в большой сосредоточенности, блещет ясною определенностью приговора над человеческими действиями в ту или другую сторону; *цзоу*, доклад государю, произведение по крайней мере не менее стильное, чем другие, пишется в спокойном, уравновешенном тоне, словами, излагающими все весьма основательно, но вместе с тем с непринужденным изяществом речи высокого литературного достоинства; *шо*, объяснительное суждение, теория явлений, доказательство правильности мнения, не может быть изложено в простых и грубых словах, но должно блистать своим стилем, ослепляющим читателя, пленяющим его изворотливостью мысли, остроумием. (24) Но от всех жанров повелительно требуются ясность и выпуклость идеи, без лишних слов.

(V. Достоинство поэмы и ее пороки.) (25) Изменчивость и разнообразие красок в природе поэт отражает в многообразии красок и тонов, в их неровностях. (26) Все дело в стержневой пружине, в том главном, что нельзя в производстве упустить. Так, в вышивке нельзя на место, например, черного шелка положить желтый: везде должны быть порядок и главная цель. (27) Поэты по-

рой грешат непропорциональным изложением, причем иногда их идеи и фразы в своих достоинствах как бы разобщены, (28) и трудно, но надо выяснить их во всех тонкостях.

(VI. Подражание древним.) (29) Однако без основного направления всей вещи ни мысль, ни слово не действительны. (30) Важным в этом отношении бывает иногда одно какое-нибудь, казалось бы, незначительное слово: оно как бы подстегивает общее направление, и выбросить его уже нельзя. (31) В общем, надо подражать древним вещам, как и в других областях искусства, в вышивке, в музыке, хотя надо везде оставлять место для себя, а не обкрадывать предков.

(VII. Важнейшее.) (32) Поэт культивирует одинокую в себе обособленность, (33) не ища содружеств и сходств. (34) Да, но жемчужины редки, и нет надобности им быть на выставке — вне жизненных условий.

(VIII. Пороки поэта.) (35) Поэту быть слишком кратким — значит часто быть недовыраженным; (36) еще хуже смешать красивое с уродливым: это напоминает музыкальный хаос флейт, играющих внизу под лестницей в храм предков и не поспевающих за стройною музыкой, что исполняется в самом храме, наверху. (37) Не будет гармонии и в намеренной причудливости стиля, (38) как не будет ее и в бравурной вульгарности популярных тем. (39) Всякое отклонение от величавой простоты губительно. Пример ей — вкус «величайшего бульона» — того, что приносят в жертву предкам от чистого, а не кулинарного усердия.

(IX. Его достижения) (40) — в неуловимой, вечно живой эволюции форм; (41) в разнообразных подходах к творчеству, чисто индивидуальных и в общем неуловимых, — ни дать ни взять как у искусной танцовщицы! Тележник Бянь, по словам поэта-философа Чжуан-цзы (IV в. до н. э.), даже о своем простом мастерстве говорил как о не передаваемом никому: тем паче неописуемы достижения поэта!

(X. Его древние идеалы) (42) лежат в творениях предшественников, как антидот вульгарной и грубой современности. (43) Однако их мало, как бобов в степи; зато они велики, как мировой воздух и эфир вокруг ничтожных людишек — тоже авторов! (44) Грустно было бы причисляться к их лику! Страшно издать звук горшка, покрытого слоем пыли, когда чистая яшма своим звуком будет над тобой глумиться!

(XI. Его движущая сила!) (45) — в словах, ведущих в свет и простор; (46) в той именно пружине, которою движется весь мир: (47) в цветочном, жизненном экстазе. (48) Без нее — полное замриание и окостенение. Поэт ищет снова в себе эту силу, (49) но не найдет ее сам, а вдруг почует ее жизнь, вне всякой собственной инициативы: (50) ему непонятно, кто же вводит его в простор духа и кто этому мешает.

(XII. И благодать ее) (51) живет во всем мире, во всех веках, (52) не давая культуре слова, завешанной Конфуцием древними государями-культуроположниками Вэнем и У, исчезнуть с лица земли; (53) она просачивается во всю жизнь, как благодатный дождь, и в веках запечатлевается на памятниках в металле, камне и звуках.

Общее содержание поэмы по комментатору Фан Тин-гую (XVIII в.) (из наиболее обстоятельных и умелых педагогов). — В этой поэме всего 12 частей (*дуань*), которые надо расчленить в

общем содержании как можно подробнее. Иначе читатель неизбежно будет, что называется, «вздыхать, стоя перед океаном», и ему будет казаться, что в разных ее частях много повторений и нагромождений. Первая часть — это предисловие, говорящее о происхождении поэмы и о поводе к ее написанию. Далее (I—II—III) описывается постижение духа древних авторов и его разнообразной жизни и творении нынешнего их читателя и подражателя. Однако (IV) при всем этом разнообразии творчества и вдохновения как у одного, так и у многих писателей есть все же ряд стилей и жанров, даже правил, идущих точно так же от древних авторов, так что есть критерий для отбора лучших произведений (V—IX) и можно видеть, в чем отстают от древних нынешние авторы: они просто не умеют им как следует подражать, не ощущают в себе той божественной (небесной) пружины, которая движет древним духом; но те, кто ее провидят, имеют и литературный успех. В самом конце (XII) автор поет хвалу изящному слову, движущему вековой культурой и слова и дела.

Лю Се (V—VI вв.)

*Дракон, изваянный в сердце словес
(Вэньсинь дяолун)*

¹ Пять хранилищ тела — имеются в виду сердце, в котором хранится Дух; печень, в которой хранится небесная душа *хунь*; легкие, в которых хранится земная душа *по*, и селезенка, в которой хранятся душевные стремления; гениталии, в которых хранится семя.

² Владыка, познавший тайну — сердце.

³ Мастер... топором пройдет — намек на образ плотника из древней даосской книги «Чжуан-цзы», который достиг такого совершенства в своем мастерстве, что способен был стесать топором белое пятнышко с носа, не повредив кожи.

⁴ Квадратный вершок — перевод буквальный: некое место в человеческом сердце около 3 см по периметру, где обитает Дух; инсказательное выражение, обозначающее сердце.

⁵ Сы ма Сян-жу — см. примеч. 22 к тексту: Ван Чун. Весы суждений.

⁶ Ян Сюн — см. примеч. 7, там же.

⁷ Хуань Тань — см. примеч. 8, там же.

⁸ Чжан Хэн (78—139), Цзо Сы (250?—300) — один за другим посвятили свои оды воспеванию двух китайских столиц — Чанъани и Лояна.

⁹ Хуайнаньский князь — Лю Ань (II в. до н. э.), принадлежал к ханьскому императорскому дому, увлекался даосизмом. Из его окружения вышел даосский компендиум «Учителя из Южного заречья реки Хуай» («Хуайнаньцзы»). Его вариант «Лисао» («Скорбь отрешенного») — очевидно, подражание поэме Цюй Юаня — не сохранился.

¹⁰ Мэй Бао (II—I вв. до н. э.) — придворный описец времен династии Хань.

¹¹ Цао Цзы-цзянь (192—232) — великий китайский поэт, брат вэйского императора Вэнь-ди. Известен своими лирическими стихами.

¹² Чжун-сюань — прозвание Ван Цаня (177—217), одного из «Семи корифеев» поэзии эпохи Цзяньань. Писал в основном в стиле народной песенной лирики.

¹³ Юань Юй (?—212) также входил в число «Семи корифеев»

поэзии. Служил Цао Цао, наиболее могущественному владыке эпохи Троецарствия. Участвуя в его походах, писал стихи, сидя в седле. Из пяти свитков его сочинений ныне сохранилось только двенадцать стихотворений.

¹⁴ Ни Хэнь (173—198) — поэт-одописец. Прославился умением слагать оды на заданную тему. Сохранилась лишь его ода «Ода сове».

¹⁵ Инъ Чжи — второе имя легендарного совершенномудрого мужа И Иня (XVIII в. до н. э.), который начал свой «путь наверх» с должности императорского повара. «Изменения, происходящие в треножнике, так тонки и неуловимы, так незаметны и таинственны, — говорил он, — что их не выразить словом и не уследить за ними мыслью».

¹⁶ Колесник Бянь — персонаж даосской книги «Чжуан-цзы» (IV—III вв. до н. э.). Говорит в ней об интуитивности мастерства, о невозможности объяснить и передать кому-либо его секреты.

¹⁷ Лю Се перефразирует древнего даосского философа Чжуан-цзы (IV—III вв. до н. э.), который говорил, что «лишний палец выходит за пределы человеческой природы и порожден расточительностью дэ (небесной благодати, манифестации Дао. — И. Л.), а бородавки и дикое мясо выходят за пределы плоти и порождены расточительностью человеческой природы».

¹⁸ Букв. «ветвью».

¹⁹ Все эти поэты оставили очень незначительный след в литературе. Больше всех известно о Чжан Цзюне (265—419), его жизнеописание вошло в «Историю династии Цзинь». Биографические сведения о Се Ае можно найти у того же Чжан Цзюня, а о Ван Цзи не известно вообще ничего.

²⁰ Ши-хэнь — литературное прозвище известного поэта Лу Цзи (261—309), чья «Ода изящному слову» вошла в данную подборку.

²¹ Ши-лун — литературное прозвище младшего брата Лу Цзи, Лу Юня. Лю Се имеет в виду письмо Лу Юня к старшему брату, где высказывается ряд мыслей о творчестве последнего; неприятие некоторых поэтических особенностей высказано в нем с должным для того времени пиететом и сделано в достаточно завуалированной форме. В текст нашего перевода добавлены слова «старший брат», делающие более понятными взаимоотношения двух поэтов.

²² По воззрениям древних китайцев, ворот и рукава — главные части всякой одежды, придающей ей форму. (Характерно, что впоследствии оба слова объединились в одно с новым значением — «вождь».)

²³ Буквально в «Оде изящному слову» сказано: «...эти заросли не выкорчевывают, ибо их красят слетающиеся вниз зимородки».

²⁴ Лю Се имеет в виду то место в «Оде изящному слову», где автор обращается к образу древнего одописца Сун Юя [у того буквально сказано так: «Если к „Белому снегу“ (изысканный напев. — И. Л.) добавить кое-что из песни „Пойду в деревню“ (простонародный напев. — И. Л.), то моя песня станет еще величественнее»].

Раджашекхара (X в.)

Размышления о поэзии (Кавьямиманса)

¹ Яяварийя, т. е. происходящий из рода Яяваров. Так представляет себя Раджашекхара, приступая к изложению собственной точки зрения, расходящейся с мнением авторитетов.

² Воображение — лишь приблизительное соответствие гораздо более широкому и богатому содержанию термину *пратибха*. В древнейших своих употреблениях, например в буддийской литературе, где им передается состояние певца, импровизирующего по поводу только что услышанной проповеди Будды, слово «пратибха» означает нечто, близкое к «озарению», «вдохновению». Позднее, когда оно начинает использоваться в теоретических сочинениях, в его значении на первый план выдвигается понятие одаренности, таланта. В IX в., в связи с предпринимаемыми в это время попытками анализа психологии творческого акта, содержание термина вновь претерпевает трансформацию. Теперь теоретики акцентируют в нем моменты проникновения в суть вещей, видения, способности мысленного конструирования новых словесных выражений и особенно предметов. В этом смысле прежде всего употребляется термин «пратибха» и Раджашекхара.

³ В известной нам традиции не сохранилось ни произведений поэта Медхавирудры, ни сведений о нем. Что до Кумарадасы, то Раджашекхара, возможно, имеет в виду сингальского поэта, автора поэмы «Джанакыхарана» (VII—VIII вв.). Цейлонская традиция, правда, ничего не говорит о его слепоте.

⁴ ...от Бога — букв. «От Сарасвати». Сарасвати — богиня мудрости и красноречия.

⁵ Основанием для этой ссылки на мнение Калидасы послужили, видимо, некоторые места его сочинений, в которых высказывается мысль о том, что мастер (поэт, режиссер) не может сам оценивать свое произведение и потому должен представлять его на суд знатоков. Ср.: «Род Рагху» (1.10): «Да соблаговолят выслушать эту [поэму] знатоки, выявляющие достоинства и недостатки [в поэтических сочинениях] — ведь только в огне можно обнаружить, чисто золото или загрязнено»; «Шакунтала» (1.2; слова сутрадхары — хозяина актерской группы и режиссера): «Я не могу считать, что хорошо владею искусством постановки, пока не увижу удовлетворения на лицах знатоков, ибо мысль мастера, как бы сильна она ни была, не уверена в себе».

⁶ См.: *Вамана*. «Кавья-аланкара-сутра-вритти» (1.2.1): «Поэты [бывают] „страдающими от недостатка аппетита“ и „поедающими все, вплоть до травы“». И дальше (1.2.2—3): «Первых должно учить, ибо они обладают способностью суждения. Вторых — нет, ибо у них [наблюдается] обратное этому».

⁷ Ср. вышеприведенную (примеч. 5) цитату из «Шакунталы» Калидасы.

⁸ Тади — разновидность пальмового дерева, листья которого использовались в качестве писчего материала.

⁹ Так называли промежуток времени, равный трем часам (через три часа полагалась смена ночной стражи). Так как вторая стража кончается у Раджашекхары в полдень (см. ниже), ясно, что день начинается в 6 часов утра (а ночь соответственно в 6 часов вечера).

¹⁰ Здесь перечислены литературные игры, которыми принято было заниматься в поэтических кругах. «Вопросы и ответы» — стихотворение, составляющееся следующим образом: один из играющих сочиняет вопрос, обязательно двусмысленный (что достигается использованием двузначных слов и выражений); партнер должен так построить ответ, чтобы он откликнулся на второй — не лежащий на поверхности — смысл вопроса. «Завершение стихов» — своего рода контаминация, состоящая в том, что строка или полустрофа известного произведения дополняется органически с ней сочетающимися

строками собственного сочинения. «Фигурные стихи» — стихи, создающие зрительный образ предмета (меча, колеса, плуга и т. д.) путем определенного расположения повторяющихся слогов.

¹ Мухурта — временной промежутка, равный 48 минутам. Мухуртой Брахмы, видимо, именовалась начальная мухурта четвертой стражи ночи, традиционно считавшейся «стражей Брахмы».

Абхинавагупта (кон. X—XI в.)

[Комментарий] Абхинавы на [«Натьяшастру»] Бхараты (Абхинавабхарати)

¹ Предлагаемый фрагмент 6-й главы труда Абхинавагупты представляет вторую часть его комментария к так называемой сутре из шестой главы «Натьяшастры». Сутрой традиционно считается правило, открывающее раздел о *расе* (театральной и — шире — эстетической эмоции). Правило это допускает, заметим, два чтения: 1) «Раса возникает от сочетания [стхайи] с вибхавами, анубхавами и व्याбхи-чари»; 2) «Раса возникает от сочетания вибхав, анубхав и व्याбхи-чари». Как будет видно дальше, Абхинавагупта придерживается второго чтения. В комментаторской традиции толкование сутры рассматривалось как повод для изложения взглядов на природу зрительского (и — шире — эстетического) восприятия. Не нарушая этой традиции, Абхинавагупта посвящает разъяснению сутры обширный трактат. Первую его часть занимает полемика с предшественниками, вторую — развертывание собственной концепции расы.

² Муни — мудрец. Так называет Абхинавагупта легендарного создателя «Натьяшастры» — Бхарату.

³ Фрагмент из определения *бхавы*, открывающего главу 7. См. примеч. 11.

⁴ Абхинавагупта цитирует здесь какие-то ритуальные предписания, но какие именно — неясно.

⁵ Все три примера взяты Абхинавагуптой из Калидасы. Приводим тексты цитируемых строф: «Прелестно шею изгибая, то и дело бросает взгляд на колесницу, что мчится по его пятам; /Из страха пред стрелой почти соединились в беге ноги задние с передними; /Усыпана дорога пучками недожеванной травы, что выпали из пасти, открытой от усталости,— /Смотри! Так высоко он прыгает, что больше в воздухе парит, чем по земле несется» (Шакунтала 1.7). «Склонила Ума голову /Перед Быкознаменным, /И скользнул на землю сиявший в черный кудрях цветок карникары, / Выпал из ушка украшавший его молодой лист» (Кумарасамбхава 3.62). «И дрогнул Хара, / Будто океан при восходе луны, / К лицу Умы, к нижней губке, похожей на плод бимбы, / Устремил взоры» (Кумарасамбхава 3.67).

⁶ В а с а н ы — впечатления, следы, оставляемые в глубинах сознания (или, точнее, в подсознании) пережитым в нынешнем и в прошлых рождениях.

⁷ В стихотворении обыгрывается известный миф о пахтанье амриты. Среди сокровищ, добытых богами при взбалтывании океана горой Мандара, была и богиня Лакшми, ставшая супругой Вишну (Хари). Для Абхинавагупты тут важен глагол «дивиться» (чаматкароти). Контекст, в котором он использован, позволяет указать на особый — божественный — характер чаматкары.

⁸ Калидаса. Шакунтала (5.9).

⁹ Этот и следующий пассажи ориентированы на учения предшественников, раскритикованных в первой части комментария к сутре. Абхинавагупта прилагает предложенные в этих учениях характеристики расы к собственной концепции, тем самым как бы выправляя их, придавая им должные значения.

¹⁰ Имеется в виду учение школы йогачаров.

¹¹ Вибхавы и прочее — т. е. *вибхавы*, *анубхавы* и *вьябхи-чари*. В системе «Натьяшастры» вибхавы и анубхавы — признаки состояния (бхавы), существенные как для изображающего его актера, так и для воспринимающего его зрителя. Вибхавы (букв. «различители бхавы») — это стимулы, причины состояния, анубхавы — его внешние, прежде всего пластические проявления. Перечни вибхав и анубхав, образующие характеристики бхав, включаются также в характеристики соответствующих рас, но в последних появляются еще и вьябхичари — «непостоянные», побочные состояния, группирующиеся вокруг главного состояния, выступающего в качестве основы расы. В системе Абхинавагупты вибхавы, анубхавы и вьябхи-чари рассматриваются как составляющие художественной действительности, формирующей эстетическую эмоцию.

¹² Натика — высокий драматический жанр с «прославленным», т. е. основанным на предании, сюжетом (см.: Натьяшастра 20.10), прахасана — фарс (см.: Натьяшастра 20.102—107).

¹³ Пурваранга — религиозная церемония освещения сцены, предшествующая спектаклю. Составитель «Натьяшастры» советовал делать ее покороче — см. правило (5.163), на которое ссылается Абхинавагупта. По завершении пурваранги на сцене появлялся хозяин актерской труппы (*сутрадхара*), что служило знаком начала *праставаны* — пролога к спектаклю. Праставана строилась как беседа актеров, готовящихся к предстоящему спектаклю (см. определение 22.28—29).

¹⁴ Натядхарми — нормы поведения на сцене, возможные только в театре (иначе — театральные условности).

¹⁵ Здесь упоминаются танцевальные сцены, входившие в репертуар придворного театра. В первой из них (см.: Натьяшастра 20.139) изображалась влюбленная, страдающая в разлуке с милым, во второй (20.140) — красавица, в шутку переодевшаяся мужчиной.

¹⁶ Здесь игра слов. Ценитель, художественно восприимчивый человек в индийской теоретической традиции обозначается термином *сахридая*, «наделенный сердцем» (соответственно, по Абхинавагупте, не готовый к восприятию спектакля зритель «лишен сердца», «бес-сердечен»). Непременное условие восприятия искусства для Абхинавагупты — «чистота сердца», т. е. очищенность от практически-жизненных интересов.

¹⁷ Абхинавагупта имеет в виду характеристику театрального искусства, фигурирующую в легенде о его творении. См.: «Натьяшастра» 1.11: «Боги во главе с Махендрой сказали Деду (Брахме): „Мы хотим, [чтобы ты создал] забаву, которую можно было бы и смотреть, и слушать“».

¹⁸ Ватсьяна. Ньяябхашья 1.3.

¹⁹ Абхинайи — средства создания сценического образа, к каковым относили речь, тело актера, его темперамент, а также костюм, грим и разнообразные театральные аксессуары.

²⁰ Локадхарми — жизнеподобные нормы сценического поведения. Вритти — четыре стиля, основанные на разных сочетаниях в рамках спектакля декламации, музыки, бутафории и т. д. Прав-

ритми — региональные театральные стили, понятие, близкое к понятию «вритти».

²¹ С т х а й и (букв. «устойчивый», «постоянный») — группа состояний (бхав), непосредственно соотносимых с расами. Во времена Абхинавагупты к категории стхайи причисляли девять состояний — любовь, отвагу, гнев, страх, скорбь, смех, отвращение, удивление и отрешение (или покой).

²² Ж и з н е н н ы е ц е л и (*пурушартха*, букв. «цели людей») — это *кама*, обнимающая разного рода наслаждения; *артха*, включающая материальные ценности (богатство прежде всего); *дхарма* — религиозные добродетели и заслуги и *мокша* — освобождение от мирских привязанностей.

²³ П о с л е д о в а т е л и К а п и л ы — философы, принадлежащие к школе санкхья.

²⁴ Р а д ж а с — одно из трех качеств (*гун*), пронизывающих, по учению санкхьи, мир существ и предметов, воплощает принцип энергии, активности, движения.

²⁵ П а м а р а — низкорожденный, но также любой человек низкого духовного и интеллектуального уровня.

²⁶ Д е с я т ь д р а м а т и ч е с к и х ф о р м — традиционный набор драматических жанров.

²⁷ Р а с а я н а — чудесный эликсир здоровья и долголетия.

²⁸ С а н с к а р ы — то же, что и васаны (см. примеч. 6).

²⁹ *Паранджали*. Йогасутра (2.4).

³⁰ Натьяшастра (6.45, проза).

³¹ Ш а н к у к а (X в.) — один из предшественников Абхинавагупты.

³² Шанкука, как и другие предшественники Абхинавагупты, считал, что в сутре опущено слово «стхайи» (см. примеч. 1).

³³ См. приводившуюся выше цитату (Натьяшастра, 6.45): «Возведем стхайи в ранг рас».

³⁴ П а н а к а — название напитка.

Ибн Рашик (XI в.)

Опора в красотах поэзии, ее вежестве и критике (ал-Умда фи махасин аш-ши'р ва адабих ва накдих)

¹ В арабской теории проводится грань между преднамеренно ритмизованной речью, продуктом сознательного стихотворчества — поэзией и случайными образцами ритмизации в речи, поэзией не являющимися. Эта чисто филологическая проблема в арабской культуре приобрела религиозное значение, поскольку в Коране были обнаружены ритмизованные вкрапления, совпадающие по структуре с арудным стихом, а Коран в сознании мусульман — антипод поэзии.

² Обычный термин для обозначения ритмизованной речи — *маузун* («размеренный»), однако для Корана выбран особый термин — *муттазин* («мерный»), фактически словообразовательный дуплет первого, причем, как явствует из данного пассажа, внешне имеющего вид лексикологического рассуждения, а по сути направленного против интерпретации некоторых теологов, которые пытались доказать, что значения этих терминов сильно расходятся и что «муттазин» обо-

значает изначальное качество объекта, не связанное с действием (пусть даже бессознательным) на него какого-то субъекта, тем самым еще более разводя Коран и творение человека — поэзию.

³ Здесь «муттазин» (причастие) несколько вольно названо глаголом, поскольку в арабской лексикологии все отглагольные имена (причастия, масдары и т. д.) трактуются вместе с глаголом как одно лексико-семантическое гнездо.

⁴ Исходное значение «муттазин», равно как и «маузун», — «взвешенный». Образ взвешенности как размеренности, упорядоченности речи — основной для арабской филологии, пронизывающий собой как метрическое, так и морфологическое учение арабов.

⁵ Али ибн Иса ар-Руммани (ум. 994) — грамматист, филолог и теолог, автор трактата о неподражаемости Корана.

⁶ Абд ал-Малик ибн Марван — один из трех крупнейших халифов омейядской династии (685—705).

⁷ Артат ибн Сухайй (ум. 685) — доисламский поэт и воин из числа долгожителей, которому в правление Абд ал-Малика, по преданию, было более 130 лет.

⁸ Абу Али ал-Басир — поэт IX в., часто цитируемый в филологических сочинениях.

^{8a} Возможно, Абу Саид Абд ал-Карим ибн Раух ал-Гаффари, живший в IX в., мутазилит, современник Джахиза, занимался проблемами красноречия.

⁹ Под арудами здесь имеются в виду размеры арабского арудного стиха, а слова «веревки» и «колышки палатки», являющиеся техническими терминами аруда, обозначают слабые и сильные доли в стопах стиха.

¹⁰ Абу-л-Хасан Али ибн Абд ал-Азиз ал-Джурджани (вторая половина X в.) — выдающийся теоретик литературы, автор знаменитого «Посредничества между Мутанабби и его противниками».

¹¹ Ди'бил (ум. 861) — известный аббасидский поэт.

¹² Исхак ал-Маусили (ум. 850) — знаменитый аббасидский музыкант и теоретик музыки, сын крупнейшего арабского средневекового певца Ибрахима ал-Маусили (ум. 804).

^{12a} Абу-т-Таййиб ал-Мутанабби (ум. 965) — выдающийся арабский средневековый поэт.

¹³ Абу Таммам (ум. между 845—847) — известный поэт и собиратель поэзии, составитель антологии ранней арабской поэзии «Доблесть» («Хамаса»).

¹⁴ Абу Ибада ал-Валид ал-Бухтури (ум. 897) — известный поэт и собиратель поэзии, составитель второй антологии под названием «Хамаса».

¹⁵ Абд ас-Самад ибн ал-Муаззал (ум. ок. 854) — аббасидский поэт, прославившийся беспутным образом жизни и поношениями.

¹⁶ Ибн Кутайба (ум. 889) — один из крупнейших теоретиков литературы.

¹⁷ Ахмад ибн Йусуф ал-Катиб (ум. 828) — вазир аббасидского халифа ал-Мамуна, одаренный оратор и поэт.

^{17a} Абу Йакуб Исхак ибн Хассан ал-Харими (ум. 816) — аббасидский придворный поэт.

¹⁸ Бармекиды — династия вазиров аббасидских халифов, находившаяся у власти практически всю вторую половину VIII в.

¹⁹ Махди — аббасидский халиф (775—785).

²⁰ Абу Нувас (ум. 813) — знаменитый аббасидский поэт.

²¹ Ибн ал-Мутазз (ум. 908) — известный арабский поэт, филолог и теоретик поэзии, создатель науки *бади'*.

²² Башшар ибн Бурд (ум. 783) — знаменитый аббасидский поэт.

²³ Ибн Хани (ум. 973) — известный андалусский поэт.

²⁴ Согласно преданию, древние племена *ад* и *самуд* были уничтожены за грехи задолго до ислама, выражение «времена племени ад» употреблялось в значении «далекое прошлое, седая древность». Туба — титул доисламских химйаритских (южноаравийских) царей.

²⁵ Абу-л-Атахийа (ум. 825) — известный аббасидский поэт.

²⁶ Аббас ибн ал-Ахнаф (ум. после 808) — аббасидский поэт.

²⁷ Хусайн ибн ад-Даххак ал-Хали (ум. 864) — аббасидский поэт.

²⁸ Ибн ар-Руми (ум. 889 или 896—897) — известный арабский поэт.

²⁹ Абу Джафар Ахмад ан-Наххас (ум. 950) — знаток языка, грамматики, Корана.

³⁰ Среди потомков Али ибн Аби Талиба есть несколько человек по имени Аббас ибн Хасан. Трудно сказать, кто конкретно имеется в виду.

³¹ Термин *сadj*, обозначающий всякую внеарудную ритмизованную и рифмованную речь, обнимает собой и древнейшие формы доарудного арабского стиха, и украшенную литературную рифмованную прозу мусульманского времени.

³² Аша, Маймун ибн Кайс (ум. ок. 629) — знаменитый доисламский поэт, доживший до времен ислама, автор одной из десяти муаллаков.

³³ Абу Мансур Абд ал-Малик ибн Исмаил ас-Саалиби (ум. 1038) — известный арабский филолог и знаток литературы.

³⁴ Ахмад ибн Салих, Ибн Аби Финан — аббасидский поэт конца VIII — начала IX в.

³⁵ Имеется в виду Абу Таммам, см. примеч. 13.

³⁶ Руба (ум. 762) — знаменитый сочинитель раджазных стихов, которые усилиями прежде всего его отца Адждаджа (ум. 715) и его самого были подняты на уровень высокой поэзии.

³⁷ Йунус ибн Хабиб (ум. 798) — грамматист, филолог, учитель имама арабской грамматики Сибавайха.

³⁸ Асмаи (ум. 828) — один из крупнейших филологов, лексиколог и знаток литературы, автор антологии «Асмайийат», бывший «передатчиком» значительной части доисламского поэтического наследия.

³⁹ Фараздак (ум. 732) — крупнейший омейядский поэт, один из трех наиболее знаменитых панегиристов своего времени.

⁴⁰ Хутайа (ум. после 650) — крупный доисламский и раннеисламский поэт.

⁴¹ Зухайр ибн Аби Сулма (ум. ок. 627) — доисламский поэт, автор одной из муаллаков.

⁴² Аус ибн Хаджар (ум. ок. 620) — доисламский поэт.

⁴³ Туфайл ал-Ганави (ум. ок. 610) — доисламский поэт.

⁴⁴ Имруулкайс (ум. ок. сер. VI в.) — доисламский поэт, автор самой знаменитой муаллаки.

⁴⁵ Абу Дуад ал-Ийади (ум. между 540—550) — крупнейший поэт хирской школы доисламской поэзии.

⁴⁶ Не путать с другим Ашей, см. примеч. 32.

⁴⁷ Указ — место самой знаменитой из доисламских ярмарок в Аравии, где собирались поэты и устраивались поэтические состязания.

⁴⁸ Набига Зубйани (ум. до 610) — доисламский поэт, автор одной из *муаллак*.

⁴⁹ Хассан ибн Сабит (ум. 674) — доисламский и раннемусульманский поэт, панегирист Пророка.

⁵⁰ Лабид ибн Рабаа (ум. 661) — доисламский и раннемусульманский поэт, автор *муаллаки*.

⁵¹ Кусаййир (ум. 723) — омейядский поэт, представитель «узритской школы» любовной лирики.

⁵² Джамил (ум. ок. 701) — поэт, представитель «узритской школы».

⁵³ Джарир (ум. 733) — один из трех омейядских панегиристов.

⁵⁴ Абу Хаййа ан-Нумайри (ум. ок. 800) — придворный панегирист как омейядских, так и аббасидских халифов.

⁵⁵ Ибн ал-Калби (ум. 819) — историк, знаток доисламской древности.

⁵⁶ Эти стихи приписывались еще и четвертому Имруулкайсу — Ибн Малику ал-Химйари.

⁵⁷ Этот перевод соответствует пониманию Ибн Рашика и большинству комментариев к Корану. И. Ю. Крачковский дает иной перевод: «Не очищайте же самих себя...»

⁵⁸ Абу-л-Аббас ан-Наши (ум. 906) — филолог и теолог.

⁵⁹ Во втором полустииши бейта намек на неоднократно повторяющуюся в Коране формулу: «Аллах умерщвляет людей, а потом оживляет», см., например, (2:26/28), что придает строке, с точки зрения средневекового ценителя, особую красоту.

⁶⁰ Тауам ал-Иашкури — доисламский поэт, современник Имруулкайса.

⁶¹ Из двух сохранившихся вариантов этого полустииши для перевода выбран тот, который более подходит к контексту.

⁶² Удах — гора, под крыльями Удаха имеются в виду тучи.

⁶³ Абу Убайда (ум. 825) — филолог и историк, знаток доисламской поэзии, ученик Йунуса ибн Хабиба и Абу Амра ибн ал-Ала.

⁶⁴ Абу Амр ибн ал-Ала (ум. между 771 и 776) — крупнейший филолог, один из основателей басрийской филологической школы, знаток доисламской поэзии.

⁶⁵ Алкама ибн Абада ал-Фахл (ум. ок. 598) — доисламский поэт.

⁶⁶ Укба — представитель третьего поколения семьи знаменитых сочинителей раджаза, см. примеч. 36.

⁶⁷ Укба ибн Салм — наместник Басры до правления аббасидского халифа ал-Мансура (754—775).

⁶⁸ Урджуз — длинное стихотворение касыдного типа, написанное раджазом.

⁶⁹ Мутаваккил — аббасидский халиф (847—861).

⁷⁰ Абу-л-Аббас ас-Саймари (ум. 888) — придворный астролог Мутаваккила.

*Джалал ад-Дин ас-Суйути (XV в.)
Совершенство в коранических науках
(ал-Иткан фи улум ал-Куран)*

¹ Наззам (ум. 846) — мутазилит, учитель Джахиза.

² Здесь и далее коранические цитаты даны в переводе И. Ю. Крачковского.

³ Абу Бакр ал-Бакиллани (ум. 1013) — крупнейший теолог ашаритского толка, трактат которого о неподражаемости Корана представляет собой высшую точку в развитии учения.

⁴ Фахр ад-Дин ар-Рази (ум. 1210) — знаменитый теолог, автор более 120 сочинений, в том числе двух о неподражаемости Корана.

⁵ Камал ад-Дин аз-Замлакани (или аз-Зимликани) (ум. 1253) — автор двух сочинений на данную тему.

⁶ Ибн Атиййа ал-Мухариби (ум. 1147) — андалусский ученый, филолог, корановед.

⁷ Муса соответствует библейскому Моисею, Иса — Иисусу.

⁸ Хазим ибн Мухаммад ал-Картаджани (ум. 1285) — поэт, грамматист, теоретик риторики, автор «Наставления красноречивым и светильника литераторов» («Минхадж ал-булага ва-сирадж ал-удаба»).

⁹ Абу Абдаллах Мухаммад ал-Марракуши (ум. 1399) — законовед маликитского толка, автор комментированного стихотворного переложения книги «Светильник» («Мисбах») — комментария Ибн Малика (ум. 1287) к «Ключу наук» Саккаки (ум. 1229).

¹⁰ Термин *услуг ал-калам* («способ речи»), относится прежде всего к разделению речи на прозу, поэзию и рифмованную прозу.

¹¹ Мусайлима — современник и соперник Мухаммада, «лже-пророк» племени бану ханифа, образцы проповедей которого, сохранившиеся в литературе, по форме напоминают ранние мекканские суры Корана.

¹² Помимо Мусайлимы Суйути в соответствии с традицией упоминает среди подражателей Корану одного из зачинателей арабоязычной прозы, автора «Калилы и Димны» — Ибн ал-Мукаффу (уб. ок. 760), и одного из величайших арабских поэтов — Абу-л-Ала ал-Маарри (ум. 1057).

¹³ Вероятно, имеется в виду «Свет божественных истин в истолковании» («Анвар ал-хакаик ар-раббаниййа фи-т-тафсир») Шамс ад-Дина ал-Исфахани (ум. 1348).

¹⁴ Саккаки (ум. 1229) — крупный арабский филолог, автор энциклопедии филологических наук «Ключ наук» («Мифтах ал-'улум»), в известном смысле «подведшей черту» креативному периоду их истории.

¹⁵ Имеются в виду *'илм ал-ма'ани* и *'илм ал-байан* — две из трех наук, составляющих арабскую риторику, в разработку которых наиболее значительный вклад внес создатель арабской риторики Абд ал-Кахир ал-Джурджани (ум. 1078).

¹⁶ Абу Хаййан ат-Таухиди (ум. ок. 1023) — выдающийся арабский литератор и философ.

¹⁷ Бундар ал-Фариси, он же Бундар ибн Абд ал-Хамид ал-Кархи ал-Исфахани (IX в.), — арабский филолог, знаток поэзии и генеалогии.

¹⁸ Абу Сулайман ал-Хаттаби (ум. 998) — литератор, лексиколог и хадисовед, близкий к кругу Саалиби (ум. 1037), см. примеч. 33.

¹⁹ Личность не установлена.

²⁰ Бадрад-Дин Мухаммад аз-Заркаши (ум. 1392) — крупный египетский правовед, книга которого о коранических науках вдохновила Суйути на написание «Совершенства в коранических науках». Название книги Заркаши — «Доказательство относительно коранических наук» («Бурхан фа 'улум ал-куран»).

²¹ Ийад ибн Муса (ум. 1149) — один из известнейших правоведов маликитского толка, близкий к Альморавидам. Из 20 его сочинений самое известное — «Исцеление в истории истин Избранника» («Шифа би-тарих хукук ал-мустафа»).

²² Джубайр ибн Мутим — знатный бедуин из племени курайш, сподвижник Мухаммада, один из лучших знатоков генеалогий племени.

*Шамс-и Кайс ар-Рази (XIII в.)
Свод правил поэзии Аджам
(ал-Му'джем фи ма'айир аш'ар ал-'аджам).*

¹ Здесь приводится лишь первая часть «Заключения» («Хати-ма») трактата Шамс-и Кайса по поэтике, посвященная наиболее общим вопросам классической литературной теории.

² Имеется в виду глава, предшествующая Заключению.

³ Заключение «Му'джем» с точки зрения рассматриваемых в нем проблем не имеет параллелей в трудах персоязычных предшественников Шамс-и Кайса — ни в «Тарджуман ал-Балага» Радуйани (XI в.), ни в «Хадаик ас-сихр» Рашида Ватвата (XII в.). Судя по определениям («начало подлинного знания» и «сердцевина ожерелья»), Шамс-и Кайс считает изложенные здесь вопросы наиболее важной частью науки о поэзии. Заключение содержит ряд положений, связанных с традиционными арабскими науками о значениях ('илм ал-ма'ани) и формах их выражения ('илм ал-байан). Эти проблемы впервые обсуждаются в рамках персидского стиховедческого трактата.

⁴ Шамс-и Кайс раскрывает определение поэзии, перечисляя ее орудия и инструменты: приятные словесные формы и изящные смыслы, правильным образом соединенные — это ясная и красивая речь вообще, а когда к ней добавляют метр и рифму, получается «рифмованная, метризованная речь» — поэзия.

⁵ Автор перечисляет приемы, как бы давая рубрику науки о *бади'*, выделяя «основные направления» украшения: звуковые уподобления — для формы стиха и сравнения, виды сопоставления (включая противопоставление) и метафорического описания — для значений.

⁶ Термины, употребляемые Шамс-и Кайсом, напоминают о традиционном сравнении, при помощи которого объясняются в арабских трактатах термины *лафз* (словесная оболочка) и *ма'на* (значе-

ние): значения именуются здоровыми или хилыми, так как они — тела, скрытые под одеждой слова.

⁷ Шамс-и Кайс называет здесь виды персидской рифмы: *асли* (как «маст — раст», где рифмуются основные слова) и *ма'мули* («ха-ва-ст — куджа ст», где рифмуются «управляемые» слова).

⁸ Вопрос о «предпосылках» поэта непременно включал в араб- и персоязычных сочинениях подробные указания о том, что и как следует изучать. Ал-Асма'и, Ибн 'Абд Раббихи, 'Али ал-Джурджани, Ибн Рашик писали о том, что современникам надлежит учиться у классиков. Из домонгольских персидских авторов наибольшей известностью пользуется в этом смысле Низами Арузи, который привел в «Четырех беседах» целую программу подготовки поэта, указав даже конкретные сочинения. Г. фон Грюнебаум считает такую установку на изучение родной традиции губительной «для понимания, а следовательно, и для развития оригинальности» [40, с. 149]. Однако в работах последних лет (в особенности у А. Б. Куделина [63]) дан совершенно иной подход к проблеме соотношения оригинального и традиционного в средневековой арабской литературе и поэтике, связывающий особый тип творческой оригинальности со свойствами канонической по типу литературы.

⁹ Эти два сравнения демонстрируют, насколько далек был Шамс-и Кайс от превознесения «подражательности» в литературном творчестве. Вся многолетняя программа обучения поэта, познание гуманитарного комплекса наук, приобретение сведений из других областей знания, заучивание наизусть десятков тысяч стихов призваны были, на его взгляд, подготовить наделенную талантом душу поэта к порождению творений, синтезирующих в себе весь опыт прошлого, а не попросту имитирующих традицию (о парадоксальных с точки зрения современных представлений отношениях между традицией и оригинальностью в арабской классической поэзии и их осмыслении в поэтиках VIII—XI вв. см. у А. Б. Куделина [63, с. 176]).

¹⁰ «Шайган» — вид рифмы, когда, к примеру, рифмуются «джан» (душа) и «ашиган» (влюбленные), где «ан» — показатель множественного числа. Рифмы такого типа считались не вполне правильными и допускались в касыде или газели не более одного раза.

¹¹ Отрывок интересен тем, что Шамс-и Кайс последовательно излагает в нем ход работы над словом, различая черновой, «неотесанный» набросок, который «получается сам», и творение, возникающее после художественной обработки.

¹² Гармония, соответствие мотивов бейтов друг другу — такое же неперемное требование к хорошим стихам, как и смысловая завершенность бейта. Однако смысловая завершенность, законченность значения в пределах бейта легкоразличима, как и отдельные случаи анжамбемана, переноса завершающей части значения в соседний бейт, тогда как соответствие значений между бейтами, их взаимная соотнесенность, зачастую нелегко поддается расшифровке. Эта эстетическая категория наиболее тесно связана с тем общекультурным «багажом», которым располагают поэты и ценители поэзии.

¹³ Амид ал-Мулк Абу Наср Кундури — везир Али-Арслана Сельджукида.

¹⁴ Слабая мотивировка («иллат-и ракик»), т. е. недостаточная с точки зрения традиции образно-смысловая связь между частями бейта, числилась среди основных пороков значения (ма'на) бейта.

¹⁵ Требование вначале позаботиться о рифме отнюдь не свиде-

тельствует о преимущественном внимании к формальной стороне стиха, ведь персидская рифма, в особенности снабженная редифом, весьма часто становится опорой выраженного в бейте поэтического значения.

¹⁶ В этой развернутой метафоре можно увидеть отголосок той «нерасчлененности ремесла и искусства», исследованию которой посвящены многие работы по европейскому средневековью (см. об этом в статье: Д. Э. Харитонович. Средневековый мастер и его представления о вещи.— Художественный язык средневековья. М., 1989, с. 24—25). Д. Э. Харитонович, исследуя представления средневекового мастера о создаваемой им вещи (на основе текстов рецептурных сборников), замечает, что «указание на оформление есть знак того, что вещь получила окончательную форму, определенное бытие» (там же, с. 28), и там же: «Раз вещь есть произведение искусства, то она должна быть прекрасной, то есть украшенной, и, значит, окончание вещи, завершение придания ей формы, есть ее украшение». Так и Шамс-и Кайс ставит в один ряд деятельность поэта, живописца-декоратора и ювелира, каждый из которых, создавая положенную ему вещь, максимально украшает ее.

¹⁷ Здесь перечислены основные группы мотивов, встречающиеся в поэзии, большие «ма'на». Ср. с названиями глав знаменитого каталога мотивов «Диван ал-ма'ани» ал-Аскари [63, с. 74].

¹⁸ Строки послания приведены по-арабски, затем дан перевод на персидский.

¹⁹ Текст приведен по-арабски, затем дан персидский перевод.

²⁰ Далее следует рассказ о незадачливом факихе, состоявшем на службе у Шамс-и Кайса и мнившем себя большим поэтом. Ученый попытался указать ему на просчеты и грамматические ошибки в стихах и нажил себе злейшего врага. В данной публикации этот фрагмент опущен из-за экономии места.

²¹ Р. Мусульманкулов отмечает, что «в XII—XIV вв., особенно в труде Шамс-и Кайса, элементы и формы и содержания получают дальнейшую разработку. Своим суждением о том, что залогом успеха поэта является умело выбранное соотношение формы с содержанием, Шамс-и Кайс внес ценный вклад в формирование закона...» (далее следует та цитата из Мудждам, к которой относится наше примечание; см.: Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X—XV вв. М., 1989, с. 140). Это, безусловно, верно, однако Шамс-и Кайс был далеко не пионером в дискуссии о соотношении формы и смысла. Напомним хотя бы известное суждение Ибн Рашика о лафе — теле и ма'на — душе речи, которое заключается словами: «Если же ма'на полностью испортилось и прогнило, то лафз оказывается мертвецом, не имеющим пользы, даже если он и красив на слух. Точно так же и в мертвце нет никакого видимого изъяна, однако нет от него ни выгоды, ни пользы. Если же лафз полностью испорчен и распался, то не может у него быть и ма'на, так как душа обнаруживается только в телах» [22, с. 224], пер. Д. В. Фролова).

²² Абу-л-Хузайл Аллаф (ум. ок. 849 г.) — му'тазилитский теолог из Басры.

²³ Ибрахим Маусили (742—804) — знаменитый певец и музыкант, о нем рассказывает, в частности, Абу-л-Фурадж ал-Исфахани в «Книге песен».

²⁴ Шамс-и Кайс придерживается распространенной точки зрения на роли критика и поэта в оценке произведения: поэт руководствуется личным вкусом, а критик — объективными критериями. Спор

о том, могут ли поэты критиковать стихи, активно велся в арабской филологической традиции, однако борьба поэтов за то, чтобы их мнение ставилось выше критических суждений филологов, не увенчалась успехом. Г. фон Грюнебаум сопоставляет эту дискуссию с борьбой за право дилетантов критиковать в античной традиции [40, с. 147].

²⁵ Имеется в виду традиционный антагонизм между поэтами, пишущими ради денег и славы, и критиками, ищущими истинно прекрасные творения.

²⁶ Высказывание приведено по-арабски и в персидском переводе.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ *

- Абд ал-Кахир ал-Джурджани 41, 54, 66, 104, 114, 132—136, 143, 190
 Абд ал-Малик ибн Марван 102
 Абдуллах Ямани 221
 Абу Сулайман ал-Хаттаби 66
 Абхинавагупта 54, 61, 73—75, 91—93, 101, 149, 150, 153
 «Авантисундарикатха» («Повесть о красавице из Аван-ти») 76
 Авель 62
 Аверинцев С. С. 4, 14
 «Агнипурана» («Пурана об Агни») 34, 35
 Адам 62
 Азиз Насафи 88
 «Айюрведа» («Веда медицины») 34
 Алексеев В. М. 11, 71
 Алиханова Ю. М. 16, 23, 117, 124
 Амри 159
 Анандавардхана 16, 54, 64, 65, 73, 101, 120, 128, 144
 «Анвар ат-танзил» («Свет нисхождения») 222
 Аристотель 162
 «Артхашастра» («Учение о политике») 34, 35
 ал-Аскари 40, 114, 122
 «Асрар ал-балага» («Тайны красноречия») 104, 134
 «Атхарваведа» («Веда заклинаний») 34
 ал-Ахталъ 103
 Бао Си 56
 «Бахар-и даниш» («Весна познания») 165
 «Бахр ан-ниса» («Море женщин») 225
 Бахрам Табут 226
 Бахтин М. М. 14
 Берма Сакти 226
 Бертельс А. Е. 16
 Босх Ф. Д. 196
 Бранка В. 13
 Брахма 59, 60, 75, 76
 Будда 236, 242
 «Буддхачарита» («Жизнь Будды») 180
 Бузурджмихр 172
 «Бустан ас-салатин» («Сад султанов») 213
 Бхавабхути 75
 «Бхагавадгита» («Божественная песнь») 149, 228
 Бхамаха 61, 72, 115, 117, 119, 147
 Бхарата 43, 59, 91, 147, 156
 Бходжа 61
 Бэй-хай 108
 Вагбхатта 73
 Ваиз Кашифи 84
 Вальмики 59, 65, 74—76, 92, 93
 Вамана 73, 119
 «Вангбанг Видея» 234, 235
 Вахид Табризи 16, 62, 84, 167
 Вач 61
 «Великое введение» (к «Шинцин») 31, 91, 100
 Вишванатха 61, 116, 119, 143, 147, 148

* Указатели не включают материал приложения «Из средневековых сочинений по поэтике».

Вишну 58, 59, 148, 152, 153,
237

«Вишнудхармоттара» 34, 35

Ворожейкина З. Н. 158

«Вэньсинь дяолун» («Дракон,
изваянный в сердце словес»)
42, 54

Газали 99

«Гандхарваведа» см. «Гейя-
веда»

Ганеша 76

Гаури 59

«Гейяведа» («Веда музыки») 34

Голыгина К. И. 124

Гонда Я. 60

Гринцер П. А. 16, 102

Грюнебаум Г. фон 62

«Гулшан-и раз» («Розовый сад
тайн») 139

Гуркас 226

«Далаил ал-и'джаз» («Свидетельства неподражаемости») 132

Дандин 43, 76, 115, 117

«Дар духу Пророка» см. «Тух-
фат ал-мурсала ила рух ан-
наби»

Дашаратха 75

Де С. К. 235

Джабраил 86

Джалалуддин Руми 88, 89, 98,
138, 142, 225

Джами 145

«Джатакамала» («Гирлянда
джатак») 180

Джахандар 165

Джахиз 93, 122

«Джила ар-рух» («Полировка
духа») 145

ал-Джурджани см. Абд ал-Ка-
хир ал-Джурджани

Дибил 110

«Дракон, изваянный в сердце
словес» («Резной дракон
изящной словесности») см.
«Вэньсинь дяолун»

Дхавака 148

«Дханурведа» («Веда лука») 34

«Дхваньялока» («Свет дхва-
ни») 128

Дылыкова В. С. 242

Дьяконов И. М. 21

Дэва Лангкурба 226

Заххак 220

Зубайр ибн Баккара 159

Зутмюльдер П. 235, 236, 238

И Цзин 239

«И цзин» («Книга перемен») 32, 56

Ибн Араби 86, 138

Ибн Кутайба 111, 159

Ибн ал-Му'таз 66, 144

Ибн Рашик 40, 63, 79, 102—
104, 110, 112, 113, 121, 123,
144, 159, 162, 163

Ибн Рушд 94

Ибн Сина 83, 84, 94—97, 162,
165

Ибн Табатаба 77, 103, 129—
131, 159

Ибн Туфейл 138

Ибн ал-Фарид 88, 142

Ибн Хазм 160—162

Ибн Халдун 77, 136, 165, 168,
187

Ибрахим ибн Адхам 224

Ибрахим Мосульский 94

«Изборник» (Сяо Туна) 42

«Ийар аш-ши'р» («Мерило
поэзии») 129, 130

Инаятуллах Канбу 165

Индра 60

Индрапутра 184, 208, 210, 211,
224—226

Искандар Двурогий (Алек-
сандр Македонский) 201, 217,
218

«Итихасаведа» («Повествова-
тельная веда») 34

Ишвара 152

Иа'руб Ибн Қахтан 62

Қабул Мухаммад 163

«Қавьяланкара» («Поэтические
украшения») 72

«Қавьямиманса» («Рассужде-
ния о поэзии») 34

«Қавьяпракаша» («Свет поэ-
зии») 40, 58, 147

Қавьяпуруша 59, 60, 197

Қалидаса 148

«Қалила дан Дамина» («Қали-
ла и Дамина») 213

Қама 237

Қамадхука 148

«Канджур» («Перевод слов [Будды]») 243
 «Канон медицинской науки» см.
 «Канун фи-т-тибб»
 «Канун фи-т-тибб» («Канон медицинской науки») 165
 «Кисас ал-анбийа» («Истории о пророках») 222
 «Китаб ал-ма'ани» («Книга ма'ани») 114
 «Китаб ал-хайван» («Книга о животных») 122
 «Китаб-и дэдэм Коркут» («Книга моего деда Коркута») 46
 «Книга Коркута» см. «Китаб-и дэдэм Коркут»
 «Книга о животных» см. «Китаб ал-хайван»
 Конрад Н. И. 9—15, 24, 25
 Конфуций 32, 57, 153, 172, 173
 Коран 31, 37, 39, 43, 62, 66, 67, 68, 78, 79, 123, 132, 174, 175, 181, 194, 215, 229
 «Корона царей» см. «Тадж ас-салатин»
 Крачковский И. Ю. 10
 Кришнамурти К. 102
 Кудама ибн Джафар 112, 113
 Куделин А. Б. 16, 23, 63, 66, 130
 Кумарасвами А. 41, 61, 125, 146
 Кунтака 73
 Лакшмана 75
 «Лалитавистара» («Подробное описание игр [Будды]») 180
 Лао-цзы 172
 Лахиджи 139
 «Ли цзи» («Книга установлений») 32, 57
 Лисевич И. С. 16, 23, 42, 90, 91, 126
 Лихачев Д. С. 13, 14, 15, 24, 44, 106
 Лу Цзи 155
 «Лунь-юй» («Беседы и суждения») 32
 Лю Дж. 54, 55, 69, 70, 72, 76, 101, 127, 155
 Лю Се 41, 42, 54—56, 68—71, 100, 101, 106, 107, 110, 111, 118, 126, 127, 143, 145, 154, 155, 197
 Лю Синь 32
 Маджлиси 166

Майюра 148
 Мамдум 225
 Маммата 40, 143, 147, 148
 Маргинани 81
 Маронг Махавангса 219
 Масиньон Л. 229
 «Махабхарата» 34, 35, 116
 Махаиндравангса 220
 «Махасин ал-калам» («Украшения речи») 81
 «Махзан ал-асрар» («Сокровищница тайн») 86
 Махимабхатта 74, 75
 Махмуд Газневид 166
 Махмуд Шабистари 139, 141, 166
 Менгиндра Сери Бунга 226
 Меньшиков Л. Н. 33
 Михайлов А. Д. 15
 «Море женщин» см. «Бахр ан-ниса»
 «Мукаддима» («Прологомена») 136, 187
 Муса (Моисей) 221
 Мухаммад (пророк) 31, 39, 43, 83, 85, 174, 183, 222, 228
 Мухаммал Тахир 223, 224
 Навои 165
 ан-Надим 37, 38
 Нарада 74, 76
 Нараяна 148
 Насируддин Туси 84
 «Натяшастра» («Учение о драме») 43, 59, 91, 147, 149
 Низами 86, 87, 165, 166
 Низами Арузи Самарканди 81, 83, 84, 94, 95, 98, 158
 Никольсон Р. 142
 Никулин Н. И. 24
 Ньоли Р. 92
 «Опора» см. «Умда»
 Осипов Ю. М. 24
 Пандей К. 151
 Панджи 200, 217, 218, 233, 234, 240
 Панини 173
 Панофский Э. 13
 Пара Вак 91, 92
 Парфионович Ю. М. 242
 «Повесть о Бахтиаре» 213, 214
 «Повесть о Берме Шахдане» 203
 «Повесть о Закарии» 222

«Повесть о Корисе Менгиндре» 203
 «Повесть о Ланглане Буане» 201
 «Повесть о Маракарме» 201
 «Повесть о Маронге Махавангсе» 218
 «Повесть о мудром попугае» 213
 «Повесть о победоносных Пандавах» («Хикаят Пандава джайя») 192, 201
 «Повесть о Санг Боме» 201
 «Повесть о Сери Раме» 201
 «Повесть о султани Ибрахиме ибн Адхаме» 223, 224
 «Повесть о Хаййе ибн Якзане» см. «Рисала Хайй ибн Якзан»
 «Повесть о Чекеле Ваненг Пати» 234, 235
 «Повесть о Шахе Кобаде» 203
 «Повесть о Шахе Мардане» 193, 194, 212, 225, 226
 «Повесть о Юсуфе» 222
 «Повесть об Амуре Хамзе» 201
 «Повесть об Индре Менгиндре» 208
 «Повесть об Индрапутре» 184, 203, 208—210, 212, 225, 226, 229, 232
 «Повесть об Исме Ятиме» 193—195, 209, 230
 «Полировка духа» см. «Джила ар-рух»
 «Поэма о Бидасари» 203
 «Поэма о Селиндунг Делиме» 203
 «Поэма о сове» («Шаир бурунг пунггук») 193, 233
 «Поэма о Чистой Птице» («Шаир бурунг пингай») 227
 «Поэма о Ятиме Нестале» 203
 Праджапати 60, 91
 Прачетас 60
 Пригарина Н. И. 22, 141
 Равана 148, 219
 Рагхаван 60
 Раджа Берсиунг 220, 221
 Раджашекхара 34, 35, 58, 60, 73, 124
 Рама 74, 75, 148, 217, 218
 «Рамаяна» 34, 35, 59, 74—76, 180
 Рашид Ватват 16, 81
 «Ригведа» («Веда гимнов») 34, 60

«Рисала Хайй ибн Якзан» («Повесть о Хаййе ибн Якзане») 138
 Рифтин Б. Л. 15, 24
 Робсон С. О. 234
 Рождественский Ю. В. 15, 24
 Рудрата 117
 Руми см. Джалалуддин Руми
 «Сады волшебства в тонкостях поэзии» см. «Хадаик ас-сихр фи дакаик аш-ши'р»
 «Самаведа» («Веда напевов») 34
 Сарасвати 58, 59, 61, 237
 Сахитья 59
 «Сахитьядарпана» («Зеркало поэзии») 116, 147
 «Сейфульмулюк» 166
 Семенцов В. С. 228
 «Семь климатов» см. «Хафт иклим»
 Серебряков И. Д. 24
 «Синь бу» («Новая опись») 32
 Сита 75
 Сити Салеха 223, 224
 «Сокровищница тайн» см. «Махзан ал-асрар»
 Су Ши 155
 Суварнанабха 60
 Сулейман (пророк) 219
 Сухраварди 86
 Сыкун Ту 71, 157
 Сюнь Сюй 32
 Сяо Тун 40, 42
 «Сяо сюэ» («Малое учение») 32, 33
 «Сяо цзин» («Книга почтения к родителям») 32
 «Тадж ас-саладин» («Корона царей») 193, 194, 213—215
 Талела Мадуратна 184
 «Танджур» («Перевод трактатов») 243
 «Тарджуман ал-ашвак» («Толкователь страстей») 138
 «Тухфат ал-мурсала ила рух ан-наби» («Драгоценный дар духу Пророка») 186
 Тора 135
 «Тысяча и одна ночь» 165
 Уилкинсон Р. 206
 «Украшения речи» см. «Махасин ал-калам»

Уктигарбха 60
«'Умда» («Опора») 63
Уордер А. К. 235
Ушана 59

Фараби 84, 94, 95, 160—162
Фильштинский И. М. 122
Фирдоуси 219
«Фихрист» («Указатель») 37
Фома Аквинский 125
Фролов Д. В. 22, 80
Фу И 108

«Хадаик ас-сихр фи дакаиш аш-ши'р» («Сады волшебства в тонкостях поэзии») 81
Хазим ал-Картаджани 162, 163
Хатем Тайский 221
Хаттаби 123
«Хафт иклим» («Семь климатов») 163
ал-Хваризми 38
Хейзинга Я. 21
Хизр 221
Хуан Тинцзинь 155

Цао Пи 91
«Ци люэ» («Семь подразделений») 32
Цюй Юань 173
Чалисова Н. Ю. 16, 22
Чандра Лела Нур Лела 226
«Чахар макалэ» («Четыре беседы») 81

Чжоу Дуньи 154, 155
«Чжуанцзы» 69
«Чунь-цю» («Весны и осени») 31, 32, 57

Шабистари см. Махмуд Шаби-стари
Шамс-и Кайс 123, 130, 131, 163
«Шах-наме» («Книга царей») 219, 220
Ши В. 100
«Ши цзин» («Книга песен») 31, 32, 57, 91, 100, 172, 174
Шива 59, 73, 74, 237
Шидфар Б. Я. 93, 94, 103, 112, 121, 122
«Шо вэнь» см. «Шо вэнь цзе цзы»
«Шо вэнь цзе цзы» («Описание простых и объяснение сложных знаков») 173
Шри Харша 148
«Шу цзин» («Книга истории») 32, 57

«Эр-я» («Книга, близкая к канону») 32, 173

«Юэ цзин» («Записки о музыке») 32

«Яджурведа» («Веда жертвенных изречений») 34

УКАЗАТЕЛЬ ИНОЯЗЫЧНЫХ ТЕРМИНОВ

- агама 36
 аград см. *гарад*
 адаб 21, 38, 39, 159, 172, 213
 аджаиб 191
 'акл 134
 акхьянка 117, 121
 алам-и ма'ани 139—141
 алам мисал 186
 аланкара 143, 144
 алкаб 144
 алфаз см. *лафз*
 алфаз-и масму' 140
 ананда 102, 152, 235
 анвикшики 34
 анубхава 101, 127
 апабхранша 45, 58
 апаурушейя 34
 ариф-биджаксана 190
 арти 189
 артха 35, 61, 73, 147, 148
 аруд 63
 асл 39, 79
 атман 41, 61
 аупадешики 73
 аучитья 115, 118
 ахамидам 152
 ахарья 73
 ахл-и дил 140

 бади' 37, 40, 63, 66, 81, 174
 байан см. *'илм ал-байан*
 бака 226
 балага см. *'илм ал-балага*
 баньяк рагам 190
 батин 189
 берфикир 185, 186
 биншу люэ 33
 брахи 191, 192
 Брахман 39, 42, 61, 68
 брахмамиманса 35
 брахмана 34
 брахмани 75

 буньи 189
 бхава 101, 127, 129, 156
 бхаша 31
 бяо 118

 вагатмани 75
 ваз' 140
 вазн 131
 вайдарбхи 59, 120
 вайшешика 61
 ваккели 58
 вакратва 40, 73
 ванмайя 34
 васана 101, 151
 васф 112, 122, 158
 вуджудийя 229
 вахм 82, 95
 ваянг 203, 234
 веда 21, 31, 34, 60
 веданга 31, 34, 35, 60
 веданта 61
 вибхава 101, 127, 129
 видьястхана 35
 виччхитхи 73
 вуджудийя 229
 व्याбхичарибхава 101, 127
 व्याкарана 31, 58, 62
 взнь 40, 42, 55—57

 газал 111, 122, 158, 163
 газель 105, 123, 163, 195, 215
 гараба 135
 гарад 111, 114, 133, 162
 гариб 121, 191
 гауди 120
 ге 118
 гу 126, 127, 143
 гуна 58, 119, 124, 127, 143

 дабир 84
 далалат 140
 даланг 234, 235

Дао 17, 39, 42, 55—58, 68, 70—
72, 90, 91, 154—156

Дао чжи вэнь 55

джалал 140

джамал 140, 237

джьотис 31

диван ал-ма'ани 63

дикаранг 191

диньянакан 189

дипатуткан 189

дхарма 35, 61, 147, 148

дхвани 40, 41, 64, 101, 137, 236

дхвани-раса 40, 54, 119, 120,
147

дэ 39, 55, 90, 91

жу шэнь 156

заук 140, 168

захир 185, 189

зикр 186—189, 237, 238

зухдийят 110, 122

и 118, 119

и'джаз 31, 37, 66, 122

иджма 78

иджтихад 78

'илм 37, 39, 213

'илм ал-бади' 136, 144

'илм ал-байан 40, 136, 137, 168

'илм ал-балага 40, 66, 136, 137,
190

'илм ал-ма'ани 136

имам 83

инбисат 94, 96

ингат 185

индах 191, 192, 239

инкибад 94, 96

иньци 90

иси 189

исм 122

истилахат аш-шу'ара 139

итихаса 34, 35, 36, 147

итнаб 122

ифтихар 110

ихам 94—96

йогин 72

кави 60, 61

кавьа 28, 35, 36, 59, 60, 147,
149, 173, 239

какавин 234, 236

калам 38, 81, 123, 138

калб 85, 167

калепасан 238

кальпа 31

кама 61, 147, 148

карма 147

кармамиманса 35

каруна 75

касыда 105, 111, 113, 114, 129,

131, 132, 145, 195

ката 189

катиб 37, 38

катха 117, 121

кашф 141

кеадаан 189

кидунг 234

кийас 79, 80

кинайя 122

китаб 181, 198—200, 222, 223,
230, 231

китаба 38

кирти 147

коша 115

кувва мутахайила 82

кувват-и газбани 94, 96

кувват-и шахвани 94, 96

ланго 235, 236, 238, 239

лати 120

латиф 167

лафз 37, 38, 41, 67, 103, 104,

112—114, 122—124, 129, 130,

132, 137, 139—141, 143, 164,

165, 167, 188

лафзи 140

лахв 110

локоттара 149

лунь 107, 108, 109

лупа 192

лю-и люэ 32

лэй 57, 107

ма'ани см. ма'на

ма'ани ан-нахв 133

ма'ани аш-ши'р 66, 132, 139

мадх 110, 112, 113, 121, 123,

131, 158, 159, 161

мадах себаранг 190

мадхурья 119

мазмун 131

мазх 163

мазхаб 140

макна 189

мамдух 112

ма'на 37, 38, 41, 63, 64, 67, 68,

78, 94, 95, 103, 104, 112—114,

122—124, 129—132, 136, 137,

140, 141, 143, 145, 164—167,

189

ма'на ма'на 134, 136
 мантра 34, 60, 73
 манфа'ат 193
 марга 40
 мард-и ма'ани 139
 ма'рифат ал-макамат 122
 марсийя 62
 маснави 195, 212
 матбу' 79
 махакавья 74, 115—117, 121,
 124, 129
 махасин 144
 мерду 191
 мерча 192
 мизадж 96
 миманса 35
 мин 57
 мирадж 83, 85, 86
 мисра 131
 мишрака 58
 мокша 61, 147, 148, 238
 му'аллака 86
 мувафикат 131
 муджун 163
 муджтахид 78
 мукаддимат-и мухама 94
 мукатаба 163
 мухтасар 190
 муктади ал-хал 136
 муктака 114, 120
 мурувва 174
 мутабака 136, 137
 мухайал 84
 Мухаммад-Логос (Нур Мухам-
 мад) 39, 42
 мэн 57

назм 132, 133, 136
 насиб 110, 112, 113, 121, 123,
 124, 131
 насихат 198
 наснас 82
 натака 115, 121, 129, 144
 нафс 225, 226
 нирукта 31
 нискала 237

оджас 119

падишах 83
 пайшачи 58
 пандита 184
 пантун 203
 панчали 120
 парьяябандха 114
 патут 189

паурушейя 34
 пенглипур хати 192
 пенгхибур хати 192, 193, 241
 праматир 149
 прасада 119
 пратибха 72, 73, 74, 91, 92, 99,
 151—153
 пратибхам чакшу 75
 пурана 147
 прити 147
 пяньли 40

раса 41, 42, 58, 61, 64, 74, 76,
 92, 93, 99, 101, 102, 114—116,
 119—121, 127—129, 143, 144,
 148, 149, 152, 155, 156, 193,
 235, 236
 расика 149
 расикатва 150
 риса 110, 112, 161
 рити 40, 59
 риши 60

садж 67
 садхана 74
 садхаранибхава 150
 сакала 237
 сакала-нискала 237
 сакит 122
 саласилах 198, 229
 сама' 166
 самадхи 72
 самхита 34, 60
 сандхи 116, 128
 санкхья 61
 сахаджа 73
 сахитья 59, 73
 сахитьявидья 59
 сахридая 149
 сахридаятва 93, 150
 седжарах 181, 198, 229
 си 57, 118
 сирр 85, 167
 сихр 192
 смрити 35
 стхайибхава 101, 152, 156
 сукр 140
 сун 57, 108, 118
 сунна 31, 37, 211, 228
 сурат 133
 сутра 31
 суй 57
 сы ку 32
 сынф 110

таб' 79, 130

та'вил 79, 80, 134
тадатмья 150
таджалли 140
тазхид 110
такаллуф 145
тамсил 134, 135, 208, 241
тамсил ибарат 189
танасуб 140
тантра 73
тапас 60
тард 111
тардийят 111, 122
тасавур 237
тасдик 141
ташбиб 131
ташбих-и кулл 140
телекур 185, 186
ти 106
тиада дибуат 190
тиба' 94, 96, 135

укти 58
упанишады 28, 34
уччхвас 117

фалсафа 54
фан 110, 130, 131
фана 140, 226
фанцзы люэ 33
фар' 39, 79
фахир 122
фахр 110
фаэдах 193
фикх 31, 38
фу 28, 57, 107—110, 118, 173
фунун см. фан
фуру' см. фар'
фэн 90, 99, 126, 127
фэнгу 126

хабар 218
хадис 31, 181, 194, 215
хайал 82
хал 136
халь 137, 138, 139, 141
хамрийят 111, 122, 158, 163
ханван 44
ханмун 44
харф 168
хафиза 82
хидаят 181, 198, 229
хиджа 103, 110, 112, 113, 122,
158, 159, 161
хикамат 192

хикаят 181, 192, 198—213, 218,
223, 224, 228—232
хикма 110
хикмат 192
хисс муштарак 82
хифз 77
хуа 91

цзань 57
цзи 33, 57, 107
цзи люэ 32
цзин 32, 33, 57, 109
цзоу 57, 118
цзы 33
ци 69, 90, 91
цин 41, 99, 100, 107
цы 57
цэ 57

чаматкара 235, 236
чатурварга 61, 115, 147, 148
чжан 55, 57, 118
чжао 57
чжу 57
чжуань 57
чжуцзы люэ 32
чжэн 91
чжэнь 57
читтавритти 102
чхандас 31

шабда 73
Шабда-Брахман 58, 61
шабдартха 58, 119
шаир 181, 198—200, 203—208,
212, 227—232
шастра 35, 36
шатака 114
шариат 140, 181, 194
шахада 187
ши 33, 107, 118, 127
ши-фу люэ 32
шикша 31
ши'р 36, 62, 192
шлока 74
шо 57
шока 74
шрути 34
шу 107, 119
шушу люэ 33
шэнь-сы 68, 69, 72, 74

янтра 238, 239
янци 90

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ *

- Абсолют — средоточие мироздания 17*, 18—19, 22, 39, 55, 61—62, 68, 70—75, 76—80, 81, 83, 85, 87—88, 89—90, 91—93, 98, 99—100, 102, 104, 106, 126, 137, 138, 141, 146, 149, 152—153, 155, 156, 157, 166, 168—172, 174, 176, 178, 182—188, 191, 196, 222, 224—229, 235, 237—239
- абсолют — литературная традиция 62—63, 64*, 66—68, 77—79, 90, 98—99, 141—142, 146, 171, 174, 184—185
- авторство (индивидуальное) 28, 42, 64, 181, 223
- анонимность 27, 42, 47, 198
- воздействие литературного произведения (см. также *литература — письменная словесность*: система текстов: функциональные сферы; *психологические уровни*; *творческий процесс*: восприятие литературного произведения) 52, 60—61, 76, 84, 90—99, 101, 106, 108—109, 113, 114—116, 135, 145, 146*, 147—149, 153—155, 157—167, 169, 176, 189, 191, 196—198, 222, 224, 226, 229, 236, 242, 243
- прагматический эффект 84, 146*, 147, 153—155, 157—159, 169, 193—195, 214—216, 218, 221, 224, 230
- этический эффект 146*, 147, 151, 157—163, 169
- эстетический эффект 92—93, 135, 146*, 147, 149—153, 155—158, 163—169, 191—195, 200—201, 207—209, 214—215, 218, 224, 227—229, 233—236, 238—241
- жанр 11, 14, 16, 27, 29, 41—42, 47, 57—58, 105*—107, 109—112, 114—127, 129, 131, 145, 160—163, 167—168, 178—181, 199—200, 203, 205, 209, 213, 216—217, 221—223, 229—232, 241—243
- жанровый стереотип 105*, 125—126
- жанровая структура 41, 99, 105*—107, 110, 125—126, 197—199, 230
- жанровая форма 105*, 181, 200, 211, 223, 229
- простой жанр 105*, 110—111
- составная жанровая структура 105*, 111, 114, 131—132
- жанровая разновидность 131, 200*, 203, 205
- зонаобразующие литературы (культуры) 25*—27, 30—32, 39, 41—44, 46, 48—50, 52, 54, 170, 172—173, 175, 178, 241, 243
- интегрируемые литературы

* В Указателе систематизированы основные понятия и термины метаязыка, использованного в книге. Номера страниц, на которых вводятся определения соответствующих понятий, помечены знаком «звездочка»; курсивом в ряде случаев обозначены страницы, на которых описываются (но не названы терминологически) непосредственно соответствующие данным понятиям явления.

(культуры) 25*—26, 30, 42—50, 52, 175, 179, 241, 243
 двухукладность 46*
 двуязычие 14, 45*, 46—47, 180—181, 223
 рецензия зонообразующей литературной системы 44*—47, 49, 181, 231, 240, 243
 трансплантация корпуса сочинений зонообразующей литературной системы — см. *литературные связи*
 картина мира (см. также *система культуры*: идеологический уровень) 17, 22, 30, 54, 83, 84, 176, 182, 202
 литература — изящная словесность 15, 16, 18, 19—20, 21, 22, 28, 32, 33, 36, 39—42, 44, 46—47, 52, 54—58, 61, 67, 68, 73, 91, 93—94, 100, 102, 104, 108, 115, 120, 126, 127, 129, 134, 145—147, 153—157, 159, 162—178, 180—182, 201, 212, 233, 241
 эстетическая отмеченность см. также *воздействие литературного произведения*: эстетический эффект) 19*, 40—41, 73, 92—93, 95, 98, 101—102, 104, 143, 146, 156—157, 159—160, 164—165, 167—168, 173, 191—192, 205—207, 209, 218, 235—241
 «энергетизм» 89, 90*—95, 98—99, 104, 146, 169, 178, 183, 185, 191
 внешний аспект (см. также *творческий процесс*: опредмечивание интеллектуализированной эмоции) 40*—41, 105, 120, 127, 137—141, 164, 167, 189—190, 205, 229
 внутренний аспект (см. также *творческий процесс*: идеальный образ произведения, интеллектуализированной эмоции) 41*—105, 120, 127, 137—141, 164, 167, 189—190, 194, 205, 229
 функциональность (см. также *воздействие литературы*

ного произведения) 84, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 117, 125, 129, 146, 158, 193—194, 240, 241
 система литературы — изящной словесности (см. также *литература — письменная словесность*: система текстов: функциональные сферы) 20, 22, 106, 124—125, 178*—179, 243
 литература — письменная словесность 15, 27, 28, 30, 43—44, 46—47, 180, 181—182, 241
 система текстов (система письменной словесности) 11, 14—16, 18*, 19—20, 22, 31—40, 44, 46—47, 52, 54, 60, 168, 170, 171*—176, 178—182, 195—200, 213, 216, 218, 221, 228—231, 240, 241—243
 непрерывного типа 171*, 172—174, 176
 прерывного типа 171*, 172, 174, 175, 176,
 функциональные сферы (см. также *психологические уровни*; *воздействие литературного произведения*) 182, 194—196, 197*, 198—199, 228—231, 242—243
 сфера духовного совершенства 196, 197*, 199, 204, 221—230, 242
 сфера пользы 196, 197*, 199, 204, 206, 213—221, 226—227, 229, 242
 сфера красоты 196, 197*, 199, 200—211, 213—214, 221, 223—224, 228, 229, 242
 литература древнего типа 9, 24, 27*—29, 43, 45—46, 172—173, 174—175
 литература античного типа 28
 литература средневекового типа 4, 9—15, 19, 29, 43—44, 46, 172—174, 175
 литература нового типа 9, 13
 литературные общности 5, 7, 9—10, 22, 24, 231
 зональные литературные общности (см. также *эта-*

- пы эволюции зональных литературных общностей) 5, 24, 25*, 30, 30, 41, 43, 45, 49, 50—52, 173, 179, 242, 244
- арабо-мусульманская литературная общность 25*, 30, 39, 43, 45, 48—50, 80—81, 179, 195, 223, 230—240
- индийско-юго - восточно-азиатская литературная общность 25*, 30, 42, 45, 48—50, 179—180, 231—233, 235—240
- китайско - дальневосточная литературная общность 25*, 30, 43, 45, 48—50
- региональные литературные общности 24, 49*, 223, 244
- литература-посредница 14, 49, 242
- язык-посредник 49, 223
- литературные связи (см. также *литературные общности*) 5, 26, 48—51, 172, 175—176, 219—220, 233, 239
- трансплантация 14, 43*—44*, 49, 180—181, 231, 243
- влияние 49*—50, 205, 220, 231
- синтез 50*, 81, 179, 181, 199, 201, 211—212, 229, 231—233, 240
- психологические уровни (см. также *литература — письменная словесность: система текстов*: функциональные сферы; творческий процесс: духовная интуиция, интеллектуализированная эмоция) 82, 84, 85, 88—89, 98—100, 146—147, 166, 169, 171—172, 182, 196, 198, 215, 229, 237, 241, 242
- уровень «духовного сердца» (интуиции) 85—86, 147, 149, 157, 167, 171*, 182—183, 187, 194, 196—197, 222, 227, 237, 242
- уровень разума 82, 133—137, 147, 158—159, 165, 167, 171*, 182, 190—192, 194, 196—197, 208, 213, 224, 227, 241, 242
- уровень души 82, 84, 85—86, 95—98, 133—135, 158, 160—165, 167, 171*, 182—184, 186—197, 200, 205—208, 224, 227, 233, 237, 241, 242
- религия 10, 22, 27
- архаическая религия 27*, 29, 174
- религия нового типа 29, 42, 173—175, 177, 181
- религиозный канон 16, 18—19, 27—28, 29*—34, 36—37, 39—40, 42, 44, 46, 56—58, 60—61, 67—68, 109, 123, 132, 147, 149, 154, 171—175, 180—181, 194, 215, 222, 229—230, 240, 242
- язык канона 30, 42, 44—47, 49, 180—181
- самосознание (авторerefлексия) культуры 18*—20, 22, 31—32, 36—37, 42, 63, 171, 175—176, 178, 215, 243
- самосознание (авторerefлексия) литературы 15—16, 18, 19*—20, 22, 27—29, 42, 46, 48, 52, 170, 172—173, 175—177, 179, 181—182, 187, 193, 195—196, 200, 209, 223, 232, 233, 236—237, 239, 240, 243
- синкретизм 27, 42, 47
- система культуры (см. также *литература — письменная словесность: система текстов*) 14, 16*—17*, 18—20, 22, 169—170
- идеологический уровень — принципы культуры 17*—19, 27, 212, 230
- уровень системы ценностей — правила культуры 17*—18, 22
- поведенческий уровень — реализованные правила 17, 19—20, 22
- система словесности (см. также *литература — письменная словесность: система текстов*) 14, 18*, 28, 47, 174
- социальная психология (см. также *воздействие литературного произведения*) 21—22
- игровое начало 21
- подражание 21
- средневековая культура 6, 17*—22, 30, 171

- моноцентричность 17*
 авторитарность 17*
 каноничность 17*, 126, 172, 190
 традиционность 17*
 стиль (языковой) 40—41, 58—59, 99, 107—110, 112—124, 142, 145, 168, 174, 199, 203, 205, 209, 212, 228—230
 творческий процесс (см. также *литература — изящная словесность: «энергетизм»*) 52*, 53, 60, 62, 68, 72, 87, 107, 152, 153, 155, 166, 168, 170, 173, 178, 215
 создание литературного произведения 52*, 60—61, 68—78, 83, 87—90, 92—93, 98—100, 104—106, 126, 138—142, 166—170, 173, 177, 182—184, 186, 188, 190, 237—240
 рецептивная фаза 68, 99—100, 168*, 183—184, 187—188
 агентивная фаза 100, 104, 126—127, 129, 134, 136—137, 142—144, 168—169*, 183—184, 189—190
 восприятие литературного произведения (см. также *психологические уровни*) 52*, 95, 100, 102—104, 134, 146, 149—153, 155—157, 166—170, 172, 173, 175—177, 189, 191—192, 207, 215, 226—228, 234—236, 238—239, 241
 агентивная фаза 169*
 рецептивная фаза 169*
 духовная интуиция (см. также *психологические уровни*) 68—75, 76—77, 79, 85, 87, 89, 91—92, 98—99, 137, 140, 146, 151, 152, 167, 168, 171, 172, 185, 234
 медитация 68, 70—76*, 85, 87—89, 141, 146, 149—153, 155—156, 166—167, 168*—169, 172, 186—188, 189, 226—228, 234—239, 241
 меморизация 77*—78*, 98, 99, 141—142, 146—147, 168, 172, 185, 189
 идеальный образ произведения — воспринятое вдохновение 69, 71—76, 78, 82, 83, 86—89, 92—93, 98, 141, 138—142, 156, 168*—169, 172, 183—188, 190—191, 196, 238, 239
 интеллектуализированная эмоция (см. также *психологические уровни*) 20—21, 41, 61, 64, 70—71, 76—77, 99*—104, 126, 127, 134, 145—146, 155, 168*, 172, 234—235
 опредмечивание интеллектуализированной эмоции (см. также *жанр; стиль*) 92—93, 98—99, 103, 104*—107, 108—111, 114—116, 118, 120—122, 123, 125—127, 129, 131, 133, 142—145, 155, 183—186, 189—190
 ментальная структура произведения 103, 104, 125, 126*—134, 136—137, 141—145, 151, 168, 183—191, 213, 237, 239
 вербальная структура произведения 69, 71, 73, 76, 87—89, 92, 93, 103, 104, 106, 125, 126, 127, 129—130, 133—134, 136—137, 138—141, 142*—145, 155, 164, 167, 168, 189—190
 неукрашенная 143—145
 украшенная 136, 143—145
 типология литератур 3—9, 11—16, 22, 24, 51—53, 56, 170, 212, 233, 237, 239, 240
 типология литературных систем 11, 14—15, 170, 178—180, 241, 243—244
 типология текстов 11, 15
 устная словесность 5, 28*, 36, 43, 46—47, 205
 фольклор 14, 28*, 47, 201, 216, 232
 этапы эволюции зональных литературных общностей 9—10, 26
 этап становления общностей 26, 42—45, 47, 49
 этап зарождения в интегрируемых литературах письменной словесности на этническом языке 26, 44, 47
 этап расцвета интегрируемых литератур 26, 48—49

SUMMARY

In the preface to his study, *Problems of Typology in Medieval Literatures of the East (Essays in Culturology Studies of Literature)*, V. Braguinsky defines the term «typology of medieval literatures of the East» and reviews Soviet studies in the field; he also outlines here the methodology involved. The latter includes research of the types of medieval literatures of the East within the context of medieval, i. e. religious culture, interpretation of medieval culture, and literature (one of its projections) as monocentric multilevel systems; a study of these in terms of their sense of self, that is cultural and literary self-consciousness respectively. The author views literary self-consciousness as aggregate rules of creating a literary text in their relation to the vision of the world and the idea of the Absolute peculiar to a given culture, on the one hand; and to the behavioral models as represented in the texts, on the other. The methodology is focussed on the functional aspect of literature, in particular its socio-psychological functions. The study cites representative cases to spotlight a range of vital typological issues, like medieval aggregations (or communities) of literatures, as discussed in Essay One; literary sense of self specific to various aggregations and its features common to them (Essay Two); and patterning literary systems as comparable entities (Essay Three). In short, the study outlines some areas of typological comparison of literatures and suggests a variant of a metalanguage thus required.

Essay One, «*Zonal aggregations of literatures in the East in the Middle Ages: structure, evolution, and contacts*» investigates the type of literary amalgamations most representative of the time — vast territorial, linguistic, and ethnic zonal aggregations. The study specifies three of them. The first, Arab-Moslem, brought together

Arabic, Persian, Turkic, Urdu, and some Moslem literatures of India, as well as the Malay and Moslem literatures of South-East Asia. The second, Indo-South-East-Asian, or Indo-South-Eastern, incorporated the Hindu literatures of India, the Hindu-Buddhist literatures of South-East Asia, and, as a particular group, the Buddhist literatures of these regions, Sri Lanka, Tibet, and Mongolia. The Third grouped together the Chinese, Japanese, Korean, and Vietnamese literatures.

Each of these zones had a zone-shaping literature, several integrated literatures, and, unless their links were direct, one or more mediating literatures. What singled out the zone-shaping literatures was their self-transformation in transition from antiquity to medieval times. Socially they grew out of the class-corporate feudal society, and ideologically from religions of a new type, supraethnic or at least capable of transcending the original ethnic bounds, and which gave rise to the Canon of sacred texts. Apart from laying down supplied them with a canonical language to articulate their needs. Pondering the canonical texts distilled both a religious norm and a sense of self, a more or less fully recorded exposition of the ideas of the system of a given culture. An important aspect of cultural sense of self was a literary sense of self specifying the body of writings and the place of literature in it. The core of the system was the Canon, and the other parts related to it in a definite way forming a hierarchy of several concentric circles as it were, whose authority gradually diminished away from the centre. Literature came to be identified with the outermost of them. The rules for creating literary texts were laid down by an independently emerged and written down poetics and monitored by literary criticism. Perusal of the sense of self of the zone-shaping literatures shows them to have passed beyond the syncretism of types of writings and literary genres, as well as their anonymity, which was common in antiquity. As zone-shaping literatures, the Chinese came into its own in the 2nd-6th centuries, the Sanskrit in the 3rd-7th centuries, and the Arabic in the 7th-9th centuries. About that time there also emerged the zonal aggregations of literatures.

This latter development involved the molding of integrated literatures and their joining up with the zone-sha-

ping ones. In the process the integrated literatures drew on the experience of the zone-shaping literature within a particular zone, and started off by transplanting a body of the works of the source literature of medieval type written in the canonical language. Later followed creation of a recension of this zone-shaping literature, including the above corpus of transplanted writings and those created within a given integrated literature, but done in the language and in line with the rules of the zone-shaping literature. Later, or in parallel with this development, came the fashioning of a literature in the ethnic language of this integrated tradition. This second stage in the evolution of the aggregations dates from between the late first millenium and the first few centuries of the second millenium A. D. It was literarily bilingual and, occasionally bistructural, that is, it had a medieval-type literature in the canonical language coexisting with ancient-type literature in the ethnic language; the latter featured a recorded oral tradition and showed evidence of transition from the ancient to the medieval type. The two language spheres gradually evolved a single entity typically representative of the hierarchy of the zone-shaping literature. Works in the canonical language were at its core, and those in the ethnic language at its periphery. Over time, things were changing and the latter language was able to expand throughout the system. Finally, the third stage of evolving zonal literary aggregations was the flowering of integrated literatures, as they came closer to the zone-shaping literatures in type, artistic merit, literary sense of self, and full-blown status. This stage, begun in individual integrated literatures in the 9th-11th centuries, affected most of them in the 14th-18th centuries. The zone-shaping literatures were losing their role of «gravitation centres» in the aggregations, as transplantations were giving way to peacemeal influences and, now and then, literary syntheses.

Essay Two, *«Problems of literary sense of self in zone-shaping literatures»*, is a generalized comparison of Chinese, Indian (Sanskrit), and Arabic conceptions of creating a work of literature, its structure, its perception by readers and its functions. The comparison used a specially elaborated metalanguage to describe the major stages of creative process meaning both the creation of literary works and readers' response to them. The

comparison's generalized approach also required a fairly generalized treatment of the poetological theories reviewed. Only two stages were therefore singled out in Indian poetology: one predating the teaching on *dhvani-rasa* (5th-9th cc.), and the stage of the teaching itself, chiefly considered in relation to the ideas of Anandavardhana and Abhinavagupta. The Chinese tradition in the Essay is principally represented by the tract of Liu Hsieh (the late 5th-early 6th cc.), an eminently authoritative work harmonizing many concepts of Chinese poetology. In the Arab-Moslem theory, due to much fluctuation over its history, separately considered were the classical poetology of the 9th-11th centuries, «the science of eloquence» (chiefly in the works of its founder Abd al-Qahir al-Jurjani, the 11th century), the philosophic (from the 10th century), and the Sufi (from the 11th century) doctrines of literature.

The literary momentum passed through several stages. The first is progression up the «beam» of spiritual intuition (or natural endowment) to attain unity with the Absolute in one of its two forms: the spiritual focus of the Universe (China and India) or the poetic tradition itself (classical Arab poetics). This unity comes through poetic meditation (or memorization in the Arab tradition; the Moslems developed a meditation theory comparable to the Chinese and Sanskrit one only when Sufism became widespread); the meditation makes 'he subject and object one and helps the writer conceive of an ideal image of his work from the Absolute. This justifies defining the stage as a receptive phase of creation. The second stage is descending down the «beam» of intellectualized emotion to the text, this beam being symmetrical to the intuition beam. This movement through several interim phases (creation, within the framework of a certain genre and style, of the mental and verbal structures of an individual work of literature) generates a material and thus not quite an adequate replica of the ideal image (conceived inspiration) — the literary work proper. The first stage is where the Absolute predominates (it is not unreservedly dominant, as any meditative effort is straining to halt whatever activity there is and thus gain an unblurred receptivity); the second is pervaded by the writer's activity and would properly be called the agentive stage of production.

A canonically proper execution of both stages affords the energy of the Absolute to suffuse a literary work, reach a reader and evoke a definite response in him; the poetics thus seen is but a channel via which the energy infused the work; helping this is a range of correlations induced by poetics, like those between the mental structure and intellectualized emotion, between the verbal structure and the mental structure. Perception of a literary text has the same two stages mirroring the poet's generative activity: the agentive, whereby the reader ascends to the work and comes to ultimately identify himself with it, his effort predominating in the event; and the receptive, with the prevailing momentum of the text possessing the energy of the Absolute. The «duality» of the intellectualized emotion encompassing the entire psychological sphere of man relates to the duality of literature's pragmatic and aesthetic impact on him: in both cases the «duality» is a conventional notion to assist the analysis; it actually does not refer to the fusion of two entities, but to a «single flow», a unity assuming either aspect. The pragmatic, including the ethical impact of literature, shaping a proper behavioral pattern in the reader, integrates him in the system of culture. The aesthetic impact, at its lowest level working as some preparatory means of the pragmatic impact, stops short of other things in some traditions; in others, like the Chinese, Sanskrit, and Sufi practicing literary meditation and thus the cognizance of the Absolute, the spiritual focus of the Universe, the aesthetic impact at the supreme level enables the reader to feel one with the noumenal unity of the Cosmos—this being the ultimate objective of literature as sort of a religio-mystical path.

In exploring ideas of literature's «energism» generated by the Absolute, and the proper expression as a means of transmitting it to the readers inevitably leads to the problem of creating ideal models of literary systems based on a hierarchy of genres, with a poetological mechanism making them functionally operable. Creation of these models, i. e. the adequately detailed universal constructs affording typological comparison of medieval oriental literatures, is challenged by the lack of a uniform methodology of typologically identical and therefore comparable descriptions of genres and genre combinations in various literatures. The study deals with this problem in

Essay Three, *«On creating a model of a literary system of integrated literature»*.

This Essay differs essentially from the two earlier ones, as here the author foregoes comparison and focuses on the literary system he has the clearest idea of, the Malay classical literature between the latter half of the 16th and the early half of the 19th centuries, within the Arab-Moslem zone. Malay classical writings show the way a typically integrated literature was being incorporated into a zonal aggregation, how it went on to assimilate the literary sense of self predominant in the zone, and evinced an incomplete differentiation between written culture and literature typical of many integrated literatures; they further allowed to trace the emergence of a literary synthesis on the borderline of the Indian-South-Eastern and Arab-Moslem zones.

Investigation of introductions and conclusions to various works and interpolations of literary criticism help reconstruct the sense of self of Malay classical literature, its typical concepts of creativity, beauty, and the didactic benefit of some individual work or other. These concepts precisely underlay a single, integral and hierarchically ordered literary system of the Malays. An element of late medieval Islamic culture, the Sufi-inspired idea of the Muhamad-Logos, the source and pillar of any created thing, bringing as it does order to the Universe, made the literary system an integral whole. The order of this system was based on the fact that each group of works related to a definite level in the hierarchy of a Universe springing from this source, as well as a corresponding stage of human spirituality. Wishing to create a work of literature and by prayer soliciting the help of Allah who made himself knowable in the Muhamad-Logos, Malay authors attained a particular stage of spiritual world; thus their works could admittedly influence the appropriate level of human spirituality. The least ascent spawned a work possessing beauty and as such capable of harmonizing the reader's soul. A higher one produced things which benefitted the human intellect. The most exalted one generated works making human cognizance of God perfect and preparing the «spiritual heart» for revelation. Thus embracing the entire levels of the human psyche, the Malay literary system itself emerged «humanlike». What it resembled most was a cast in which a person

was moulded as a spiritual being forever thirsting for perfection. ,

These three levels of ascent were in correspondence with major divisions of the literary system, its functional spheres of beauty, benefit, and spiritual perfection respectively; for its part, each sphere did its work due to distinct genre structures: the genres with a relatively stable content, form and their interaction (the *sejarah/salasilah*, or chronicle; the *hidayat*, or didactic mirrors), alongside genre forms expressing heterogenous content (the *kitab*, or treatise; the *hikayat*, or narrative; the *syair*, or poem). Though lacking a contrived genre theory, owing to interaction between a genre form and a specific content, Malay classical literature saw a transformation of genre forms into genres proper, like love-adventure and hagiographic hikayat, the romancical and historical syair etc. The love-adventure hikayat and romancical syair harmonized the soul with beauty and inculcated courteous demenour; benefitting the intellect were didactic «mirrors» and historiosophic rather than historiographic chronicles. Lastly, the «literature of the kitabs», hagiographic hikayats, tales and poems — Sufi allegories, and others cultivated the «spiritual heart» for revelation. The author of the study gives an analysis of all the genres within each functional sphere of the literary system, recapitulates the poetological mechanisms of each sphere, and explores model works to show the way these mechanisms influenced the reader.

The progress of literary sense of self and theoretical comprehension of literary system went together with the evolvment of literary synthesis. The Malay literature was being prepared for accomplishing this synthesis by a selection of works in the early Moslem period. It was then that works of Hindu-Buddhist and Moslem origin, filtered and somewhat modified by the autochthonous Malay tradition, first came in touch within the framework of Malay literature constituting a sort of an integral whole. In the classical period, with growing Islamization and mounting literary sense of self, the fusion of mixed elements was coming out in sharp relief. The elements were combined within a new entity, an individual literary work, like the chronicle, the love-adventure hikayat, and the romancical, allegorical, or historical syair. This synthesis had a variety of forms. The highest form resulted from the «typological flair» of Malay

literature, that is its knack not just to combine various traditions (autochthonous, Indian-Javanese, and Arab-Persian) but to pinpoint affinities between their fragments and thus to identify these traditions with one another.

The author sums up by arguing for the validity of his model for integrated literatures in other zones, as it is comparable to a system of Buddhist Tibetan literature developed by some of its students.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ОЧЕРК I. ЗОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЩНОСТИ НА ВОСТОКЕ В СРЕДНИЕ ВЕКА: СТРУКТУРА, ЭВОЛЮЦИЯ, ВЗАИМОСВЯЗИ	24
Этап становления общностей: трансформация зонообразующих литератур	26
Этап зарождения в интегрируемых литературах письменной традиции на этнических языках	44
Этап расцвета интегрируемых литератур	48
Литературные связи	48
ОЧЕРК II. ПРОБЛЕМЫ САМОСОЗНАНИЯ ЗОНООБРАЗУЮЩИХ ЛИТЕРАТУР	52
Литература и духовный центр традиции	54
Абсолют — вдохновение — поэт	68
«Энергетизм» средневековой литературы	89
Универсальное в системе литературного выражения: интеллектуализированная эмоция, жанровая структура, стиль	99
Индивидуальное в системе литературного выражения: ментальная и вербальная структуры отдельного произведения	125
Воздействие изящной словесности на читателя: синтез прагматического и эстетического эффектов	145
Еще раз о включении изящной словесности в средневековую систему текстов	168
ОЧЕРК III. К ПОСТРОЕНИЮ МОДЕЛИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СИСТЕМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ МАЛАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)	178
Самосознание малайской классики: творческий процесс и функциональные сферы литературы	182
Функциональные сферы и жанровые структуры	197
Жанры сферы красоты	200
Жанры сферы пользы	213
Жанры сферы духовного совершенства	221
Система жанров и литературный синтез	229
Применимость предложенной модели	241
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	245
ЛИТЕРАТУРА	246

ИЗ СРЕДНЕВЕКОВЫХ СОЧИНЕНИЙ ПО ПОЭТИКЕ	253
Книга песен. Великое введение. <i>Перевод И. С. Лисевича</i>	254
Ван Чун. Веса суждений. <i>Перевод И. С. Лисевича</i> .	256
Лу Цзи. Ода изящному слову. <i>Перевод ак. В. М. Алексеева</i>	269
Лю Се. Дракон, изваянный в сердце словес. <i>Перевод И. С. Лисевича</i>	276
Раджашекхара. Размышление о поэзии. <i>Перевод Ю. М. Алихановой</i>	282
Абхинавагупта. [Комментарий] Абхиnavы на [«Натьяшастру»] Бхараты. <i>Перевод Ю. М. Алихановой</i>	289
Ибн Рашик. Опора в красотах поэзии, ее вежестве и критике. <i>Перевод Д. В. Фролова</i>	302
Джалал ад-Дин ас-Суйути. Совершенство в коранических науках. <i>Перевод Д. В. Фролова</i>	318
Шамс-и Кайс ар-Рази. Свод правил поэзии Аджамы. <i>Перевод Н. Ю. Чалисовой</i>	330
Примечания	343
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	365
УКАЗАТЕЛЬ ИНОЯЗЫЧНЫХ ТЕРМИНОВ	370
ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ	374
Summary	378

Научное издание

Брагинский Владимир Иосифович

**ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ
СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЛИТЕРАТУР
ВОСТОКА**

(очерки культурологического
изучения литературы)

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
АН СССР*

Заведующий редакцией *Л. Ш. Рожанский*

Редактор *О. Ю. Бессмертная*

Младший редактор *М. И. Новицкая*

Художник *А. Фатенко*

Художественный редактор *Э. Л. Эрман*

Технический редактор *М. Г. Гуцина*

Корректор *А. В. Шандер*

ИБ № 16376

Сдано в набор 05.02.91. Подписано к печати 10.10.91. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 20,58. Усл. кр.-отт. 21,21. Уч.-изд. л. 22,04. Тираж 900 экз. Изд. № 7059. Зак. № 74. Цена 6 р.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»

Главная редакция восточной литературы
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

готовит к изданию книгу:

Д. Е. Челышев. Джаяпракаш Нараян: Политическая биография. 9 л. 1 р. 80 к.

В книге рассказывается о мировоззрении и деятельности известного индийского политического лидера Джаяпракаша Нараяна (1902—1978).

Дж. Нараян пользовался большим авторитетом у индийцев, которые прозвали его «народным вождем».

Заказы на книгу принимаются всеми магазинами книготоргов и «Академкниги», а также по адресу: 117393, Москва, ул. Академика Пилюгина, д. 14, корп. 2, магазин № 3 («Книга — почтой») «Академкниги».

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

готовит к изданию книгу:

А. Г. Бельский, Д. Е. Фурман. Сикхи и индусы: Религия, политика, терроризм. 10 л. 2 р.

Проблема взаимоотношений сикхов и индусов относится к числу тех сторон индийской политической жизни, которые вызывают интерес не только в Индии, но и за ее пределами. Авторы анализируют суть сикхизма, рассказывают о зарождении и развитии этой религии, о ее взаимоотношениях с индуизмом на протяжении ряда веков.

Заказы на книгу принимаются всеми магазинами книготоргов и «Академкниги», а также по адресу: 117393, Москва, ул. Академика Пилюгина, д. 14, корп. 2, магазин № 3 («Книга — почтой») «Академкниги».

КНИГИ ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В КНИГОТОРГОВЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ
ВСЕСОЮЗНОЙ ФИРМЫ «АКАДЕМКНИГА»

Для получения книг почтой
заказы просим направлять по адресу:

Магазины «Книга — почтой»

- 252208 Киев, пр-т Правды, 80а;
197345 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7;
117393 Москва, ул. Академика Пилюгина, 14, кор. 2;
700043 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6.

Магазины «Академкнига» с указанием отделов «Книга — почтой»

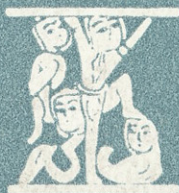
- 480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);
370005 Баку, ул. Коммунистическая, 51 («Книга — почтой»);
232600 Вильнюс, ул. Университето, 4 («Книга — почтой»);
690088 Владивосток, Океанский пр-т, 140 («Книга — почтой»);
320093 Днепропетровск, пр-т Гагарина, 24 («Книга — почтой»);
734001 Душанбе, пр-т Ленина, 95 («Книга — почтой»);
375002 Ереван, ул. Туманяна, 31;
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 («Книга — почтой»);
420043 Казань, ул. Достоевского, 53 («Книга — почтой»);
252030 Киев, ул. Ленина, 42;
252142 Киев, пр-т Вернадского, 79;
252025 Киев, ул. Стретенская, 17;
277012 Кишинев, пр-т Ленина, 148 («Книга — почтой»);
343900 Краматорск, Донецкой обл., ул. Марата, 1 («Книга — почтой»);
660049 Красноярск, пр-т Мира, 84;
443002 Самара, пр-т Ленина, 2 («Книга — почтой»);
191104 Санкт-Петербург, Литейный пр-т, 57;

199164 Санкт-Петербург, Таможенный пер., 2;
194064 Санкт-Петербург, Тихорецкий пр-т, 4;
220012 Минск, Ленинский пр-т, 72 («Книга — почтой»);
103009 Москва, ул. Тверская, 19а;
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;
630076 Новосибирск, Красный пр-т, 51;
630090 Новосибирск, Морской пр-т, 22 («Книга — почтой»);
142284 Протвино, Московская обл., ул. Победы, 8;
142292 Пущино, Московская обл., МР «В», 1 («Книга — почтой»);
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
700047 Ташкент, ул. Ю. Фучика, 1;
700029 Ташкент, ул. Газеты «Правда», 73;
700100 Ташкент, ул. Ш. Руставели, 43;
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49;
720000 Бишкек, бульвар Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 («Книга — почтой»).

Исправление

С. 379 строка 20 сверху следует читать:

the ideologies of the zone-shaping literatures, the Canon



В.И. Брагинский

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЛИТЕРАТУР ВОСТОКА

Когда в тишине мы погружаемся в размышление, мысль соединяет тысячелетия; в безмолвии лишь меняется выражение лица, а взгляд пронзает десятки тысяч верст. Мы де-ламирусы — и уста источают жемчужно-нефритовый звон, а перед глазами свиваются и расстилаются летящие по ветру облака.

*Лю Се. «Дракон, избавленный
в сердце словес»*

Поэзия порождает славу, приносит богатство, знакомит с путями жизни, избавляет от всего, что несет несчастье, сулит неизменное счастье и, наконец, подает добрый совет, подобный нежной просьбе возлюбленной... Она — чудесное изобилие радости.

Маммата. «Свет поэзии»

Стих подобен дому: его пол — природный дар, его потолок — традиция, его опоры — знание, его дверь — выучка, его обитатель — значение, а дом, в котором никто не живет, ни на что не годен.

Ибн Рашик. «Опора в красотах поэзии»

428