РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Институт высших гуманитарных исследований
им. Е.М. Мелетинского

Институт восточных культур и античности

РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

ЛИРИКА
ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ

Москва
2007

УДК 80
ББК 83я43
Л 62

Составители:
И.Г. Матюшина,
С.Ю. Неклюдов

Художник
Михаил Гуров

ISBN 978-5-7281-0922-8

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2007

Памяти
Елеазара Моисеевича Мелетинского

Введение

Лирика интуитивно опознается легко, но точному определению поддается трудно. Как всякий жанр, она совмещает в себе разные признаки на разных уровнях строения произведения. Друг из друга они не выводимы, сосуществование их складывается исторически, а начало этой истории уходит в фольклорную глубину и ускользает от непосредственного наблюдения. В разных культурах эти признаки соотносятся по-разному, и в разные эпохи важность их оценивается по-разному. Современный носитель европейской культуры обычно держит в своем сознании преимущественно европейскую поэзию последних трех столетий и лишь небольшие фрагменты внеевропейской поэзии разных эпох.

В них он выделяет те немногие признаки лирики, которые представлялись главными романтической и постромантической критике, называет их «лирическим началом» и «подлинным лиризмом» и распространяет это представление на всю мировую поэзию. Расширить этот кругозор и показать относительность таких критериев – одна из задач предлагаемой книги.

Самый общий признак лирики – небольшой объем произведений. Лирическое произведение, как правило, имеет такую длину, что целиком может быть воспринято за один раз. Такое малое произведение легче запоминается, чем большое. Поэтому оно чаще воспринимается как цельная структура («симультанно», по выражению Тынянова): читая или повторяя его про себя, читатель в любом месте заранее ориентируется на то, что будет дальше. Впечатление неожиданности, открытости, свежести, часто приписываемое лирике, – обычно иллюзия или игра читателя с самим собой. Конечно, длинные лирические поэмы тоже существуют, но обычно считаются лирикой лишь с оговорками. Насколько они воспринимаются как целое, а насколько распадаются на отдельные куски, способные к самостоятельному существованию (в восточной поэзии это очень частый случай), – вопрос особый, в этой книге не затрагиваемый.

На уровне звукового строения главный признак лирики – это стихотворная форма. Важность этого признака понятна: сти-

хотворный ритм способствует запоминанию и тем самым цельному восприятию лирического текста. Стихотворная форма лирики кажется настолько саморазумеющейся, что обычно особо не отмечается. Между тем это не так уж очевидно: существует и лирическая проза, обладающая всеми признаками лирики, кроме стиха. Текстов такого рода немало, и в современной европейской литературе их больше, чем в старой, но в общем сознании лирика все равно отождествляется прежде всего с поэтической формой. Характерно, что тексты, которые точнее всего было бы назвать «лирика в прозе», обычно носят название «стихотворения в прозе». Характерно и то, что когда обсуждается сравнение поэзии и прозы вообще, то самой чистой формой поэзии сплошь и рядом негласно считается именно лирика, хотя это заведомо не одно и то же.

На уровне словесного строения главный признак лирики – это стилистическая украшенность, ornatus. Эту особенность лирика разделяет с остальными родами поэзии. Насколько специфичны стилистические средства лирики по сравнению с эпосом и драмой – изучено мало. Даже те, кто занимаются только европейской литературой, помнят, что лирические вставки в греческих драмах – хоры – резко отделяются от диалогических частей не только густотой тропов и фигур, но и просто языком.

Лучший материал для рассмотрения этой особенности должна предоставить арабская и индийская литературы, в которых стилистическая орнаментация, «бади» и «аланкара», была регламентирована строже всего. В предлагаемой книге этот вопрос лишь частично затрагивается в статье о персидской лирике.

Между тем априори понятно, что короткие тексты позволяют более сложную и темную стилистическую шифровку, trobar clus, чем длинные: лирика более удобна для поэтических экспериментов. Не случайно авангардная поэзия XX в., почти сплошь экспериментальная, решительно предпочитает короткие лирические жанры. Но это не общее правило: и «Александра» Ликофрона, и «Адонис» Марино, и «Cantos» Паунда – очень длинные поэмы.

На уровне образного строения главный признак лирики – это статическая композиция. В эпосе, как стихотворном, так и прозаическом, образы и мотивы располагаются (в основном) во временной последовательности событий, а в лирике – в последовательности логических связей мысли или психологических ассоциаций чувства (со множеством переходов между этими «или»). Простейшей формой таких психологических ассоциаций считается психологический параллелизм: «Не былинушка во чи-

стом поле зашаталася – Зашаталася бесприютная моя головушка», с этого как бы начинается вся мировая лирика. На логических связях держится лирика публицистическая и медитативная, на психологических – та, которую со времен европейского романтизма принято считать «настоящей лирикой». При этом часто одна маскируется под другую. Опять-таки понятно, что чем короче лирическое стихотворение, тем меньше оно нуждается в отчетливой композиционной схеме, тем легче оно подменяет ее напором стиховой интонации, на которую нанизываются любые мотивы. Если пересказать лирическое стихотворение прозой, неминуемо покажется, что мысль в нем топчется на одном месте.

Наконец, на уровне идей и эмоций лирика теоретически не знает тематических ограничений. Практически – другое дело: в каждой культуре исторически складывается и закрепляется свой традиционный набор тем, идей и эмоций, и носитель такой традиции при взгляде на другие культуры обращает внимание прежде всего на те их фрагменты, которые ближе к его собственной. Так, в европейской культуре со времен романтизма «настоящей лирикой» считаются стихи ограниченного кругозора – такие, темы которых как бы лично ближе тому автору, человеческий образ которого воображается за условным поэтическим «я». Панегирик возлюбленной безоговорочно считается лирикой, панегирик повелителю – лишь неохотно, панегирик божеству (гимн) – лишь с оговорками. Инвектива против соперника в любви у Катулла считается лирикой первого сорта, а обличение всеобщего падения нравов у Тибулла – лишь второго сорта. О средневековых «женских песнях» вспоминают часто, а о бойцовских самовосхвалениях – редко. Любовные и философские стихи Тютчева представляются центром его лирики, а публицистические – досадным балластом. На первый план выдвигаются две самые личные темы: плач о близких и любовь. Это сводится в часто повторяемую формулировку: «лирика есть поэзия индивидуального чувства».

Все эти вкусовые ограничения нового времени сильно мешают научному анализу. Религиозные славословия часто переносились на возлюбленных, как у куртуазных поэтов, а любовные славословия осмыслялись как иносказания религиозных, как у суфиев.

Современный европейский читатель готов понимать это умом, но привычное размежевание любовной и религиозной лирики мешает ему правильно воспринять поэзию других культур. Даже в собственной его культуре остаются целые пласты, допускаемые в лирику лишь с оговорками. Например, поэзия природы.

Она присутствует в новоевропейской традиции едва ли не от скрещения библейского «небеса вещают Божью славу» и античных описаний loci amoeni. Однако это не мешает убеждению, что в лирике предпочтительными являются образы душевного мира («лирика есть поэзия индивидуального чувства»), а образы внешнего мира служат лишь допустимыми стимулами к ним: пейзажное описание или философское размышление признаются полноценной лирикой, только если они «пережиты». Пережиты они или нет – определяется сплошь и рядом только интуитивно. Так, в тютчевском «Как весел грохот летних бурь...» все образы в тексте стихотворения – только внешние, а внутренние соответствия им домысливает читатель и критик. По существу, это ничем не отличается от многовековых аллегорических толкований Шицзина, Гомера и Библии или от современного мифопоэтического и психоаналитического интерпретаторства – только делается менее сознательно, просто в силу историко-культурной привычки.

Всякое стихийное отношение к мировой культуре эгоцентрично: нам хочется видеть в ней лишь предвосхищение того, что нравится нам в нашей собственной современной культуре. Для лирики это – «индивидуальное чувство», «лирическое начало», «подлинный лиризм», «глубина, проникновенность, искренность». Представляется, что чем более искренне написаны стихи, тем они лучше. На самом деле наоборот, чем лучше (по принятым нами эстетическим критериям) написаны стихи, тем охотнее мы предполагаем, что они писались искренне. А лучшим обычно кажется редкое. Чем более распространен тот или иной лирический жанр, тем больше нам кажется, будто поэт подлаживается под его общие нормы, а чем менее он распространен, тем больше нам кажется, будто поэт говорит собственным искренним голосом. Б.И. Ярхо когда-то заметил: в скандинавской поэзии, где господствующей была панегирическая лирика, нам на ее фоне кажется более искренним любовный мансенг, потому что его меньше; а в провансальской поэзии, где господствующей была любовная лирика, нам по той же причине кажется более искренней политическая сирвента.

Искренность, индивидуальность, психологическая неповторимость лирики – такая же литературная условность, как и все в поэзии. Когда поэт утверждает: «Языком сердца говорю», все равно он говорит по общепринятым правилам грамматики и запасам лексики сердца и не может сказать ничего, что не укладывалось бы в эти правила. Авторская личность – лишь совокуп-

ность оттенков в подборе общепринятых в данной поэзии психологических и иных мотивов: они не более существенны, чем, скажем, стилистические предпочтения. В историческом отдалении оттенки становятся трудноразличимы, поэтому давнее кажется нам безличным, а ближнее индивидуальным: в чужих культурах мы видим прежде всего общее между разными поэтами, в своей культуре – прежде всего особенное. Обычно это осмысляется как прогресс: будто бы развитие литературы – это эволюция от унифицированного к индивидуальному. На самом деле это обман зрения: из будущего, из чужих культур наша литература будет видеться такой же безлично унифицированной. Об этом писал еще Веселовский.

«Я» в поэзии всегда условно: это не то, что автор есть, а то, чем он хочет быть. Хочет быть не столько из стремления выразить свою неповторимость, сколько из стремления выразить повторимость, социализироваться, стать оттенком общего вкуса. Даже когда он пишет о любви, он не столько изливает личное, сколько описывает общее – представление своего общества о месте любви в своей культуре или субкультуре. Поэзия вообще есть форма социализации: стихи пишут не потому, что они лучше выражают «я» (для этого всегда можно найти гораздо более действенные способы, их хорошо знают психиатры), а потому, что это престижная, уважаемая обществом форма высказывания. Главное для поэта, пишущего о любви, – вписаться в круг прежних поэтов, писавших о любви, будь то классики или авангардисты. Есть неопределенное понятие «маска»; может быть, оно значит, что иногда автор не только демонстрирует то, что у него общего с другими, но и намеком дает понять, что на самом деле он не только таков: как бы показывает из-под одной маски другую. Но так бывает редко.

Эта книга – о литературной, а не о народной лирике: об уже обособившейся, а не о первобытно-синкретичной. Но напоминать о ее генезисе, конечно, приходится здесь на каждом шагу: о первоначальных «хороводно-игровых сценариях» разного рода; о связи лирики с обрядами, даже очень поздними, придворными; о ее прагматических, магических функциях, еще ощутимых даже в изощренной поэзии скальдов; о первом выделении условного образа автора («песни аэда были славой героям – стали славой также и аэду»), от которого пошел весь новоевропейский миф о лирической индивидуальности; о канонизации, антологизации, комментировании лирики прошлых эпох ради того, чтобы уложить ее в единую эстетику и идеологию,

как это делается и в наши дни. Материал книги – ранняя лирика античности, европейского Средневековья, ближнего Востока и дальнего Востока. Кто дорожит современным представлением, что главное в лирике – поэзия индивидуального чувства, тому лучше начать чтение со статьи о становлении европейской средневековой лирики. Кто ищет противоположного, для того интереснее будет начать со статей о лирике Китая и Японии.

М.Л. Гаспаров

Н.П. Гринцер

Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления

Проблемы с определением термина «лирика» уже давно стали предметом постоянных забот литературоведов, особенно применительно к самой истории этого рода литературы. Быть может, наиболее парадоксальным здесь является пример самой древней «лирики» Европы – поэзии ранней Греции, которая собственно и становится источником лирических тем и мотивов для последующей европейской традиции. Нет нужды напоминать, что употребляя понятие «лирика» по отношению к поэтам архаической и классической Греции, мы, сознательно или неосознанно, впадаем в своего рода анахронизм, обозначая греческим по происхождению термином то явление, которое самими греками так не называлось. Прилагательное λυρικός и его производные обозначали буквально «исполняемое под аккомпанемент лиры (или иного струнного инструмента)» и именно в таком значении бытовали в античности[1]. Соответственно, применительно к поэтическим жанрам этим словом именовались те формы «песен», которые сопровождались игрой на лире, кифаре, форминге, барбитоне и т. п., т. е. те произведения, которые традиционно включаются в подразделы «сольной» (монодийной) или «хоровой лирики»[2] в противовес элегии и ямбу – здесь стихи не пелись, а, как полагают большинство исследователей, произносились на манер речитатива, а аккомпанирующим инструментом была по преимуществу флейта[3]. Впрочем, и в этом значении понятие λυρικός не использовалось до александрийцев – соответствующие жанры и авторы определялись терминами μελικός, μελοποιός – «мелик», «создатель мелодий» (см., например: Платон. *Ион* 533e, 534a, *Протагор* 326a и др.)[4]. Именно в рамках александрийской филологии значение «лирического» начинает постепенно расширяться, приводя к созданию знаменитых «канонов», включавших имена наиболее признанных авторов хоровой и монодийной лирики (см.: Pfeiffer 1968: 205–206; Kirkwood 1974: 2 сл.), а затем –

и к распространению термина «лирический» на всю совокупность архаической авторской поэзии, противопоставляемой эпосу, с одной стороны, и драматическим жанрам – с другой[5]. Впрочем, нельзя сказать, что именно такое понимание доминировало в античности: под лирикой продолжала прежде всего подразумеваться «песенная поэзия», т. е. парадоксальным образом как раз то, что менее всего в ранней поэзии «лирично» с нашей точки зрения. Ведь если понимать под лирикой нечто «субъективное», прежде всего отражающее некий «внутренний мир» автора или лирического героя, то под этот стандарт скорее, чем величальные оды Пиндара или девичьи хоры Алкмана, подходят жаркие инвективы Архилоха или томные переживания Мимнерма. Однако, по мнению древних, именно эти авторы «лириками» в точном смысле слова и не были. Отдавая себе отчет в условности используемого термина, классики вынуждены признавать, что «современная тенденция относить к категории лирики и эти два жанра (т. е. элегию и ямб. – *Н. Г.*) тем самым не верна с точки зрения эллинистической терминологии. Однако, в свете их содержания и того взаимодействия поэта и его аудитории, которое эти произведения призваны создавать, определение "лирика" к ним в общем подходит» (Gentili 1988: 32).

Таким образом, конечным критерием родовой и жанровой принадлежности становятся прежде всего содержательные характеристики. Но это в известной мере формирует некий порочный круг: мы называем «лирикой» не то, что греки считали таковой, но приписываем ей черты, выводимые из современной трактовки этого понятия. Положение усугубляется еще и тем, что трактовка данного термина в современном литературоведении тоже претерпевала, хотя бы на протяжении XX в., серьезные, если не сказать драматические, изменения. Эти сдвиги связаны прежде всего с изменением взгляда на природу литературного жанра как такового. Скептический подход к традиционной трактовке жанров как некоего условного содержательно-формального единства был положен в основу сборника «Теории жанра», вышедшего в 1986 г. под редакцией Ж. Женнетта и Ц. Тодорова[6]. Если суммировать претензии к традиционному понятию жанра, то оно представляется ученым двадцатого века (начало здесь было положено «новой критикой», с одной стороны, и трудами М.М. Бахтина – с другой) условно-прескрептивным и телеологичным, а значит, и внеисторичным. Иными словами, «втискивая» то или иное произведение в изначально заданные учеными дефинициями жанровые рамки, мы, во-первых, пренебрегаем исторической реальностью, а во-вто-

рых, осуществляем некое насилие над индивидуальным трудом художника. Результатом подобной «атаки» на саму идею вычленения неких постоянных литературных структур стало по сути полное отрицание концепции жанра в постструктурализме[7]. Естественно, это вызвало и своеобразную «защитную» реакцию, целью которой стало переосмысление понятия родов и жанров литературы в контексте социологического подхода и новой концепции авторства. В итоге возникает новая трактовка понятия «жанр», видящая в этой категории своеобразное соотнесение индивидуального авторского труда с предшествующим опытом, наличие неких повторяющихся речевых форм и кодов, в которых обобщается как индивидуально-творческий, так и социальный опыт (Eco 1979: 68–90; Todorov 1990). Для западного литературоведения такой подход стал наиболее значимым и зримым результатом освоения работ Бахтина (см.: Morson, Emerson 1990).

Лирика является одним из наиболее частых предметов дискуссии и переосмысления в рамках новой жанровой парадигмы. Расплывчатость термина осознавалась многими уже давно, в том числе Т. Элиотом, предлагавшим заменить его в своем рассуждении о «трех голосах» поэзии понятием «медитативные стихи», сохраняя тем не менее общую идею лирики как поэзии, говорящей от первого лица и содержащей собственные мысли и чувства автора (Eliot 1954). Правда, по Элиоту, этот субъективный мир был замкнут на самом говорящем, адресующемся к самому себе, но общая идея субъективности и повествования от первого лица сохранялась в качестве основных характеристик этого рода литературы. Но – и это был следующий существенный шаг в переосмыслении понятия – с развитием литературоведения и в ходе его сближения с иными науками, прежде всего с мифологией и фольклористикой, суть подобного представления о поэтическом «я» также изменилась. Так, наличие повествования от первого лица в фольклорных «пра-лирических» текстах[8] естественным образом побуждало к поиску четких границ между фольклором и собственно литературными жанрами[9]. Одним из вариантов проведения этой границы стала дихотомия письменной/устной культуры: так, по мнению П. Зюмтора, присутствие «я» само по себе недостаточно для признания произведения «лирическим»; лирика возникает лишь с автономизацией литературы в эпоху письменной культуры, и именно тогда лирическое «я» приобретает законченный и осознанный «субъективизм» (Zumthor 1983: 40, 231, 268 etc.).

Показательно, что осмысление и переосмысление понятия «лирика» в рамках классической филологии – прежде всего по

отношению к ранней греческой поэзии – сконцентрировано вокруг тех же самых проблем, которые в течение последнего века были в центре общелитературоведческих теоретических дискуссий[10]. Начиная с XIX в. общий взгляд на природу греческой лирики определялся привычной идеей субъективизма и индивидуального начала: появление новых лирических жанров описывалось как «пробуждение личности» (Gomperz 1896, I: 8). В середине XX в. эта идея была переосмыслена в рамках целостного восприятия ранних этапов развития древнегреческой литературы, сформированного в работах выдающихся филологов Х. Френкеля и Б. Снелля (см. в первую очередь: Fränkel 1962; Snell 1975). Вкратце их подход сводится к некоей прогрессивной картине развития «греческого духа» (отсюда и название программной книги Снелля «Открытие духа»), когда на смену синкретичному мифологическому сознанию «эпической эпохи» постепенно приходит все более индивидуализирующееся сознание эпохи классики, и «век лирики» становится литературным проявлением этой смены культурных парадигм. По мнению Френкеля, например, окончательная смена литературного стиля происходит во времена Ивика, когда лирика обособляется в виде особой жанровой структуры, проникнутой авторским самосознанием, с одной стороны, и стремлением к внутренней законченности литературной формы – с другой (Fränkel 1962: 319 сл.). Во многом прослеживание подобных сдвигов было основано на анализе поэтической лексики и отчасти композиционной структуры произведений, иными словами, на формальных критериях. Однако обоснованность этих критериев и, соответственно, четкость выстраиваемой последовательной схемы вызывают немало сомнений, что впоследствии стало причиной достаточно жесткой критики в адрес «школы Френкеля–Снелля». Лексический метод кажется достаточно субъективным, ибо основан прежде всего на интерпретации контекстов, а она зачастую в немалой степени отражает точку зрения исследователя, порой изначально заданную (Fowler 1987: 4–6); кроме того, мы достаточно мало знаем о том, что представлял собой «обыденный» язык, скажем, VII в. до н. э., а следовательно не можем адекватно оценить степень поэтических инноваций и отклонений от принятой языковой нормы (Dover 1964). В более широкой перспективе идея смены «века эпоса» «эпохой лирики» тоже выглядит весьма условной, особенно в свете все большего распространения в классических исследованиях теории «устного эпоса» Пэрри–Лорда, согласно которой временные рамки создания и функционирования эпической

традиции оказываются весьма протяженными и размытыми и охватывают весь период от VIII в. до н. э. до начала эпохи эллинизма. Тем самым понятие «время эпоса» становится более или менее условным[11]. Не добавляют ясности и попытки проследить генетическую взаимосвязь раннего эпоса и первых лирических жанров[12]; при этом картина усугубляется еще и необходимостью принимать во внимание возможное восточное влияние, следы которого обнаруживают как в памятниках архаического эпоса, так и в первых лирических произведениях[13].

Теория «литературного прогресса» оказывается уязвимой в своей главной внутренней установке – в идее постепенного «пробуждения» индивидуального начала, символом которого и становится ранняя лирика. Уже в упоминавшейся нами статье 1964 г. К. Довер высказал весьма обоснованные сомнения в «реальности» поэтической «индивидуальности» Архилоха, заново открыв одну из самых популярных дискуссий о сути лирического «я» древнегреческой поэзии. Идея лирического «я» как своего рода маски, за которой не следует искать ни исторических реалий, ни описания истинных переживаний и чувств, стала весьма популярной среди исследователей греческой лирики, которые все чаще обнаруживают в наиболее «личностно окрашенных» стихах архаических поэтов следы условных литературных моделей или типологических мотивов и ситуаций. Одним из наиболее ярких проявлений этой тенденции стало новое направление в «пиндароведении», связанное прежде всего с именем Э. Банди (Bundy 1986), цель которого – доказать, что все или почти все «реалистические фрагменты» од Пиндара – дань жанровым, социальным и ситуативным условностям эпиникия. Эта цель ясно прослеживается в трудах признанного авторитета в исследовании античной литературы М. Лефковиц (Lefkovitz 1991). Разумеется, остается немало исследователей, продолжающих традицию Виламовица-Мёллендорфа и настаивающих, скажем, на личностной окраске пиндаровской поэзии: так, одни утверждают, что его оды проникнуты отчетливо аристократическим мировоззрением (Campbell 1983: 114), а другие – что «я» его произведений – это «последовательно исторический персонаж» (Most 1985: 117). В известной мере промежуточную и более сдержанную позицию занимает Л. Кёрк (Kurke 1991: 9 сл. et passim), стремящаяся в первую очередь подчеркнуть социальный контекст пиндаровских од, их связь с условностями, определяющими прежде всего характер исполнения (performance) величальной оды[14]. В этом случае мы оказываемся в силах примирить полюса «реального» и

«условного» подходов: «я» не воспринимается буквально, но в то же время не является и полностью условной маской, его «черты» принимают обобщенно-социальный характер, тем самым все же сохраняя некую реально-историческую основу[15].

Показательно, что именно такой «промежуточный» подход возобладал (или, по крайней мере, пользуется наибольшей популярностью) не только при анализе отдельных авторов – того же Пиндара или Алкея[16], но и в исследовании архаической лирики как таковой. Подход к изучению ранних форм древнегреческой словесности с точки зрения «истории духа», Geistesgeschichte, отнюдь не утратил своей популярности: продолжая традиции Френкеля–Снелля, ученые продолжают говорить об Архилохе – изобретателе греческой лирики – как о «первом субъективисте» (Kirkwood 1974: 30 сл.; Podlecki 1982: 30–52), о его «всегда персонализированном "я" (Tsagarakis 1977: 46); а о поэзии Сафо – как о рождении лирического женского «я» (Gans 1981: 33–43). И все же основная масса исследователей склонна подчеркивать некую обобщенно-социальную значимость лирического текста, где повествование от первого лица служит утверждению ценностей и идеалов определенной социальной группы. В известной мере отдельные элементы такого подхода можно обнаружить уже в трудах того же Х. Френкеля, противопоставлявшего два типа лирического «я»: собственно биографическое и генерализованное «я», высказывающее суждения (*urteilende*) не личностного, но общественного свойства[17]. Однако в 70–90-е годы такой подход можно признать возобладавшим: во многом вследствие некоторой обратной реакции на теории К. Довера или М. Уэста, для которых лирическое «я», по сути, являлось не более чем условной литературной маской[18]. Главным аргументом против такого «формального» подхода стало стремление проследить особую роль, которую играет в античной лирике обращение к определенной аудитории, «учет» ее поэтом[19]. В этом случае «маска» поэта подразумевает скорее не чисто литературную фикцию, но определенную социальную роль, которую он исполняет и которая вполне может включать в себя и реальные черты исторической «личности»[20].

Проблема субъективности/объективности или условности/реальности лирического «я» часто непосредственно связывается с проблемой устного или письменного создания и бытования лирических произведений. Исторические свидетельства об устном исполнении произведений Архилоха рапсодами в одном ряду с поэмами Гомера и Гесиода (см., например, Платон. *Ион* 531a–532a) побудили Д. Пэйджа (Page 1964) в свое время пред-

положить, что элегические стихи «изобретателя лирики» создавались устным путем, в то время как в своих ямбах он «пробовал» письменную технику. Хотя эта идея впоследствии была подвергнута серьезной критике[21], вряд ли можно сомневаться в том, что произведения ранних греческих поэтов предназначались для устного исполнения. Это вполне очевидно для хоровой лирики[22], достаточно явственно и в случае монодийной лирики Алкея и Сафо[23]; чем дальше, тем больше ученые убеждаются в том, что и элегия с ямбом также были рассчитаны прежде всего на устное исполнение[24]. Поэтому все больше современных исследований сосредоточиваются именно на внешней, формальной стороне ранней лирики, будь то метрические новации и особая ритмическая организация лирического стиха (Adkins 1985; Cole 1988) или особенности поэтического синтаксиса (Conrad 1990). В более широкой теоретической перспективе архаическая лирика становится одним из главных, помимо эпоса, предметов для исследователей устного характера греческой культуры до эпохи «культурного переворота» (Зайцев 1985), понимаемого теперь во многом как «письменная революция» (Havelock 1982: 17сл.).

Стремление установить некие общие «основания» архаической лирики (будь то пробуждение «субъективности» по Френкелю–Снеллю или формирование «социального я») ставит под сомнение традиционные условные классификации лирических видов и жанров. С одной стороны, такие подразделения (впрочем, как и само название лирики) не существовали в античности: монодия не противопоставлялась хоровому пению, а «элегия» до V в. тоже не была термином в сколько-нибудь строгом смысле слова (West 1974: 7). Вообще, как известно, с этим жанром ситуация сильно запутана, начиная с самого слова, которым он обозначается. Традиционные ссылки на этимологическую связь ἐλεγεῖον «элегический стих» с ἔλεγος «мелодия флейты, плач» кажутся достаточно сомнительными, связь может быть и обратной, когда семантика «плача» начинает «вчитываться» в соответствующий жанр. Кроме того, первые плачи представляли собой гекзаметры, а наиболее ранние примеры стихов, написанных элегическим дистихом, вовсе не исполнены скорби и печали. Не ясен и вопрос со временем и содержанием первых элегических произведений. По свидетельству античных источников, первым элегические дистихи (ἐλεγεῖα) писал некий Сакад из Аргоса (Псевдо-Плутарх. *О музыке* 1134a), а первые «жалобы» (ἔλεγοι) – Эхемброт из Аркадии (Павсаний. *Описание Эллады* 10.7.4 сл.)[25]. Но, как справедливо замечает Р. Фаулер, «мы не знаем, писал ли Эхемб-

рот элегическими дистихами и были ли элегии Сакада плачами» (Fowler 1987: 87)[26]. Похоже, что единственно надежным критерием определения элегии остается метр, и сохранившиеся фрагменты ранней элегии (достаточно вспомнить воинственные марши Тиртея) скорее подсказывают путь «от метра – к жалобе», а не наоборот[27].

С иным представителем речитативной поэзии – ямбом – ситуация ненамного лучше. Не раз подчеркивавшаяся (начиная еще с Аристотеля) его связь с фольклорной инвективой (см.: West 1974: 22–39) в принципе не вызывает особых возражений, однако реальное содержание наиболее ранних примеров ямбической поэзии отнюдь не всегда соответствует идее «фольклорного поношения». К тому же ситуация усугубляется весьма значительным разнообразием метрических схем, определяемых общим понятием «ямб». Потому авторы соответствующего раздела в кембриджской «Истории античной литературы» вынуждены признать, что имеет смысл «называть ямбом все, что не является элегией (не написано элегическим дистихом)» (CHCL: 120) – утверждение, которое вряд ли можно считать удачным и исчерпывающим определением даже самого широкого вида литературы.

Эти и подобные проблемы с определением границ жанра заставляют исследователей скептически пересматривать и привычную классификацию античной лирики, знакомую всем по учебникам античной литературы. Так, еще тридцать лет назад К. Павезе (Pavese 1972: 199–203) предложил свою систему деления различных видов архаической поэзии, основанную на двух основных критериях: форме исполнения и характере повествования или описания. Итогом стала нижеследующая таблица:

	Речитатив	*Пение под аккомпанемент*
«Объективная» поэзия	Рапсодия (это понятие охватывает следующие тематические формы: гимны; героическая, ироикомическая и дидактическая поэзия)	Кифародия (опять-таки гимны, героическая и эротическая поэзия)
«Субъективная» поэзия	Элегия и ямб	Мелика («лирика» в строгом смысле слова), распадающаяся на монодию и хоровую лирику

Как видно, классификация действительно стремится учесть как внутренние (авторская позиция и манера повествования), так и внешние (способ исполнения) характеристики различных видов древнегреческой поэзии. Это, безусловно, ее положительный аспект: впрочем, немало и отрицательных. Очевидно, что критерий объективности/субъективности субъективен сам по себе и не до конца показателен: доказательством может служить хотя бы отнесение эпоса одновременно и к речитативной и к «аккомпанируемой» поэзии. Традиционное противопоставление речитатива/пения остается неизменным; однако у нас есть свидетельства о том, что, скажем, «изобретатель» элегии Сакад был победителем в состязании флейтистов (помимо того, что писал одновременно мелические произведения и элегии), известны и упоминания об игравшем на флейте Мимнерме и певшем свои элегии Солоне (Fowler 1987: 132–133). Иными словами, попытки улучшить традиционные схемы вряд ли можно признать удавшимися; оттого в историографических очерках античной литературы по-прежнему сохраняется деление на элегию и ямб, хоровую лирику и монодию, хотя сами авторы подобных очерков многократно сетуют на условность и неадекватность таких классификаций.

С полным основанием можно заключить, что проблемы изучения первых «лирических опытов» Европы совпадают с вопросами, которыми задается и теоретическое литературоведение; классическая филология, частично отдавая себе в этом отчет, а частично нет, оказывается «на уровне» современной критической мысли. В сумме все сводится к нескольким ключевым вопросам: проблеме «лирического я», жанровой принадлежности (и определению жанра как такового) и соотношению письменной/устной культуры в становлении литературы древности.

Последний аспект и стал причиной того, что одним из главных путей исследования особенностей античной лирики стало соотнесение ее с предшествующей, эпической традицией. Рассуждения об «устности» Архилоха и других ранних поэтов в большой степени основаны на обнаружении в их поэзии огромного числа прямых – словесных и тематических – соответствий поэзии Гомера. Наличие этих соответствий было замечено учеными уже давно[28], и сам по себе этот факт может быть проинтерпретирован по-разному: параллели можно просто констатировать, как это делается во всех уважаемых изданиях античной лирики; количество заимствований из эпоса можно считать показателем «невычлененности» или непротивопоставленности лирики эпо-

су; напротив, изменение в трактовке традиционных элементов можно считать знаком наступления новой литературной эпохи. Считая подобные сравнения действительно ключевыми для понимания специфики раннегреческой поэзии, мы хотели бы в дальнейшем предложить свой взгляд на природу лирических «цитат», почерпнутых из эпоса. Начнем со стихов самого «первооткрывателя лирики» – Архилоха. Здесь весьма показателен уже первый из корпуса его фрагментов:

> εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος
> καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος
>
> *Я служитель владыки Эниалия, но знаю и любовный дар Муз* (fr. 1 West).

На чисто лексическом уровне чрезвычайно показательна своеобразная «игра» Архилоха с эпическими формулами. У Гомера мы встречаем словосочетание θεράπων Ἄρηος – «служитель Ареса» (*Илиада* 7, 382; 19, 47), но не «служитель Эниалия» (эпитет Ареса). Выражение «владыки Эниалия» (Ἐνυαλίοιο ἄνακτος – в той же падежной форме и метрической позиции) встречается в другом эпическом тексте – приписываемом Гесиоду «Щите Геракла»[29]. Тем самым возникает своеобразная комбинация эпических способов выражения, одновременно как бы и отдающая дань традиции, и меняющая ее. Та же особенность характеризует еще одно словосочетание, присутствующее в этих же двух строках, – ἐρατὸν δῶρον Μουσέων – «сладостный, любовный дар Муз». Д. Пэйдж (Page 1964: 134) считал его традиционной эпической формулой[30], однако у Гомера подобные «любовные дары» естественным образом связаны с Афродитой (*Илиада* 3, 64). О «даре Муз» говорит Гесиод в «Теогонии» (102), но у него Музы даруют поэту «желанную песнь» (δότε δ' ἱμερόεσσαν ἀοιδήν – 103) – эпитет схожий, но не тождественный[31]. В свою очередь у Гесиода и в гомеровых гимнах, например, поэт порой именуется «служителем (θεράπων) Муз» (*Гом. Гимны* 32, 20, *Теогония* 100). Таким образом, мы опять-таки имеем дело со своеобразным «сопряжением формул», но при этом традиционный «дар служителя Муз» приобретает новые черты: поэт «служит» еще и Аресу, а его «дар» именуется «любовным».

Использование именно этого эпитета кажется далеко не случайным. По сути, ἐρατός является ключевым словом архаической лирики, определяя ее главную – любовную тему. Не случай-

но ἐρατός становится своего рода «постоянным эпитетом» лирического (в том числе и хорового) стиха: Алкман просит музу Каллиопу стать «началом любовных слов и сделать гимном хор желанным[32] и приятным» (fr. 27 Page: Μωσ' ἄγε Καλλιόπα θυγάτερ Διὸς ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον ὕμνωι καὶ χαρίεντα τίθη χορόν); «любовной песней» именует свой энкомий Пиндар (fr.124a-b1 Snell: ἐρατᾶν ὄχημ' ἀοιδᾶν), отсюда и имя одной из Муз – Эрато. Противопоставление «любовного» труда поэта воинскому занятию у Архилоха (с которого, собственно, и начинается «лирика») позволило Д. Пэйджу утверждать, что «этот отрывок несет в себе знак социальной революции» (Page 1964: 134), поскольку для эпоса невозможно, чтобы один и тот же человек был и поэтом, и воителем[33]. Именно в этом исследователи видят особую природу стиха Архилоха, за которым стоит новый, «двойной» человек (Burnett 1983: 33–41) с новой, принципиально неэпической системой ценностей[34]. Но особенность его стиха состоит в том, что война и любовь не разделяются, а соединяются, пусть и парадоксальным образом. Сложное взаимодействие двух этих мотивов пронизывает не только его поэзию, но и творчество иных лириков греческой архаики. Наиболее ярким примером может служить одно из стихотворений Сафо, которая по праву считается самым «любовным» поэтом Эллады:

> o]ἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πέσδων
> οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
> ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅτ-
> []τω τις ἔραται·
>
> *Кому-то войско конных или пеших кажется самым прекрасным на черной земле, а мне – тот, кто любит*
> (fr. 16, 1–4 Lobel–Page).

В дальнейшем стихотворение строится на описании покинувшей героиню возлюбленной («чей лик и любезная [ἐρατός] походка боле мне милы, чем колесницы и оружие лидян» – ст. 17–20), сравниваемой с Еленой Троянской[35], покинувшей отчий дом ради любви. Истолкование стихотворения (текст которого к тому же сильно испорчен) представляет собой существенную проблему[36]; но что несомненно, так это прямая аллюзия на гомеровский эпос. Понятно, что во вступлении речь идет в том числе и о «предпочтениях» поэтических: воспевать должно не только и не столько войну, сколько любовь. На первый взгляд, идея Сафо – в пря-

мом противопоставлении собственной системы ценностей системе эпической (именно так трактовал этот фрагмент Х. Френкель – Fränkel 1962: 211), впрочем, многие исследователи полагают, что Сафо не отрицает, но «дополняет» традиционную парадигму[37]. Так, Л. Рисман в своей книге, целиком посвященной теме «любви и войны» в лирике Сафо, утверждает, что эти два мотива по сути неотделимы друг от друга (в частности, обращая внимание на использование глагола ἔραμαι – «любить» – в гомеровском эпосе – Rissman 1983: 31–32) и суть оды Сафо именно в демонстрации возможности такого сопряжения. В действительности, почти все знаменитые любовные стихи Сафо так или иначе оказываются связанными с гомеровскими темами. Например, ученые обратили внимание на то, что мольба к Афродите в первом фрагменте поэтессы («Пестрым троном славная Афродита...») явно напоминает обращение Диомеда к Афине в пятой песни «Илиады» (так, вторая строфа оды содержит практически дословные соответствия – Di Benedetto 1973: 121–123; Winkler 1990: 167–170). Парадоксальность такого соотнесения: в «Илиаде» мольба Диомеда приводит к ранению Афродиты – богини, к которой обращается Сафо в своей оде, – придает стиху почти ироническое звучание[38]. Диомед просит победы в битве, Сафо – взаимности в любви: противопоставленные мотивы вновь развиваются параллельно.

В этом контексте дополнительный смысл приобретает и начало еще одного знаменитого фрагмента Сафо: «Тот мне кажется подобным богу...» (φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν ἔμμεν' ὤνηρ – fr. 31 Lobel–Page). На фоне рассуждений большинства комментаторов, погруженных в выяснение реальной подоплеки стиха[39], мало замеченным осталось наблюдение Л. Рисман (Rissmann 1983: 86 сл.), подметившей, что самая первая, «программная», строка тоже несет в себе очевидную аллюзию: выражение «равный богам», ἴσος θέοισιν, весьма близко гомеровскому ἰσόθεος«богоравный», являющемуся постоянным героическим эпитетом в рамках формулы ἰσόθεος φώς «богоравный муж» (*Илиада* 2, 565, 4, 212 и т. д.). Вновь гомеровская формула меняется: ἰσόθεος φώς превращается в ἴσος θέοισιν ὤνηρ, причем слово для «человека, мужа» – греч. ἀνήρ, эол. ὤνηρ – в контексте лирики Сафо приобретает, как было не раз отмечено[40], специфическое значение «мужчина, муж, жених». Тем самым «воинская формула» видоизменяется и становится описанием влюбленного.

Примеры сопряжения любовной и воинской темы в ранней лирике могут быть легко умножены. Одним из них является, ска-

жем, описание любовника при помощи слов и выражений, характеризующих в эпосе героя-воина (Rissman 1983: 66 сл.). Другим – изображение любовного переживания, в котором опять-таки преобладает топика, свойственная эпической традиции. Весьма показательно, например, то, как лирики описывают любовное томление, само «физическое» состояние героя своих стихов. Так, Алкман (fr. 3,61 Page) и Архилох (196 West) называют «страсть» «расслабляющей члены» (πόθος λυσιμελής), Сафо использует тот же эпитет по отношению к любви как таковой (ἔρος λυσιμελής – fr. 130,1 Lobel-Page). Греческое λυσιμελής постоянно используется и в эпосе, но у Гомера это формульный эпитет для «сна» (ὕπνος– см. *Одиссея* 20, 57; 23, 43)[41]. Кроме того, «расслабление» (букв. «развязывание» – греч. λύω) «членов» – это обычный способ изображения раненого или умирающего героя (ср., например, *Одиссея* 18, 213 – τῶν δ' αὐτοῦ *λῦτο γούνατα* – букв. «у него развязались [ослабли] колени»)[42]. Интересно, что в только что упомянутом фрагменте Алкмана «расслабляющая члены страсть» стоит в одном ряду со «сном» и «смертью»:

> λυσιμελεῖ τε πόσωι, τακερώτερα
> δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτιδέρκεται
>
> *С расслабляющей члены страстью смотрит на меня*
> *нежнее сна и смерти.*

Хотя большинство комментаторов склонны синтаксически связывать выражение λυσιμελεῖ τε πόσωι с предшествующей частью фразы (Campbell 1983: 9; впрочем, эта предыдущая часть нам не известна, поскольку в данном месте фрагмента зияет лакуна), это в принципе необязательно: последующая часть может, напротив, пояснять именно это словосочетание (частица δέ в таком случае несет именно такой разъясняющий смысл). В любом случае само соседство «расслабляющей страсти» со «сном» и «смертью» показательно, ибо тем самым возникает неизбежная ассоциация с эпосом: лирическая «страсть» сильнее двух состояний, которые именуются «расслабляющими члены» в эпосе. Весьма характерно, что если в эпосе «мгла застилает очи» умирающего героя (κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς – *Илиада* 5, 696; 13, 44 и др.), то у Архилоха (fr. 191 West) этой «мглой» глаза героя застилает любовь, одновременно «расслабляя ему сердце» (τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν). Вновь любовь опосредованно уподобляется

смерти, развивая еще один аспект возможного соотнесения «воинской» и «любовной» поэзии[43].

Для нас принципиально важно то, что каждая из этих тем ассоциируется с определенным родом поэтического творчества и с определенной традицией: война – с авторитетной традицией эпоса, любовь – с зарождающейся традицией «лирики». Поэты VII–V вв. до н. э. сами постоянно подчеркивают именно это отличие своей музы: они поют не войну, но любовь. В этом смысл разобранного выше фрагмента Сафо, об этом прямо говорит, например, и самый «эпичный» из лириков[44] Стесихор (fr. 33 Page):

> Μοῖσα σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένα πεδ' ἐμοῦ
> κλείοισα θεῶν τε γάμους ἀνδῶν τε δαίτας
> καὶ θαλίας μακάρων
>
> *Ты, Муза, отринув от меня войны, прославляешь браки богов, пиры людей и торжества блаженных*[45]

Но правда и то, что эти традиции не кажутся взаимоисключающими: образ Елены именно поэтому ценен для Сафо и других лирических поэтов (того же Стесихора, например), что он несет в себе оба этих мотива: из-за любви к ней началась война. В контексте такой «дружбы-вражды» любви и войны, лирики и эпоса дополнительный смысл приобретают многие другие значимые фрагменты раннегреческой поэзии. Опять-таки в качестве, быть может, самого яркого обратимся к знаменитому «прославлению трусости» Архилохом (fr. 5 West):

> ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἣν παρὰ θάμνωι,
> ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
> αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπὶς ἐκείνη;
> ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω.
>
> *Радуется саиец моему щиту, безупречному оружию, которое я бросил под кустом не по своей воле. Но сам я спасся. Ну и что мне в том щите?! Пусть его – себе скоро найду другой, не хуже.*

Ни один исследователь греческой лирики не может, разумеется, пройти равнодушно мимо этого коротенького рассказа. Конечно, главное, что занимает комментаторов: правда или нет? Большинство склонно «оправдывать» Архилоха, даже признавая пер-

сонализированность его поэтического «я»[46], но все комментаторы согласны с очевидно присутствующим здесь «литературным» подтекстом: это своего рода «выпад» против эпической традиции и прежде всего против Гомера (CHCL: 119). Впрочем, в последнее время становится все более очевидно, что этот «вызов» отнюдь не так однозначен и прямолинеен. Действительно, в гомеровском эпосе обнаруживается прямая параллель к этому фрагменту Архилоха: в «Одиссее» (14, 276 сл.) главный герой тоже рассказывает о том, как, бросив щит (ἔθηκα καὶ σάκος [ὤμοιιν]), он припал к стопам египетского царя, дабы спасти свою жизнь[47]. Разница, разумеется, в том, что рассказ Одиссея пастуху Эвмею – вымысел, призванный скрыть истинное имя героя. Однако от этого параллель не становится менее значимой: получается, что «Одиссей вполне мог сделать то же самое» (CHCL: 119). Быть может, именно этим объясняется популярность этого мотива и у других архаических лириков. Так, Анакреонт тоже признается, что «бросил щит у реки» (εἶμι λαβὼν εἰσάρας, ἀσπίδα ῥίψας ποταμοῦ καλλιρόου παρ' ὄχθας – fr. 51 Diehl), а Геродот (5,95,2) и Страбон (13,1,38) приводят историю о бросившем свое оружие Алкее, чьи доспехи афиняне потом якобы выставили в храме; по свидетельствам античных историков, Алкей тоже посвятил этому происшествию стихотворение (fr. 428 Lobel–Page). Такая «повальная трусость» античных лириков не могла не показаться комментаторам подозрительной; принято было полагать, что Алкей и Анакреонт подражали Архилоху (Lasserre, Bonnard 1958: 5–6); однако чем больше исследователи обращали внимание на «гомеровскую подоплеку» стихов самого Архилоха, тем больше они проникались убеждением в том, что «все три поэта исходили из общего источника, который обладал непререкаемым культурным престижем» (Miller 1994: 21). Таким авторитетным источником, безусловно, могла являться только эпическая традиция, которой Архилох нарочито противостоял, но в то же время ее же и обыгрывал. Интересно, что в том же фрагменте «Одиссеи» (вымышленный рассказ Эвмею) герой говорит, что он рожден от богатого отца и матери-рабыни (*Одиссея* 199–202): это не может не напомнить стихотворную «биографию» Архилоха, который тоже якобы был незаконнорожденным сыном рабыни[48]. Вполне вероятно, что и это «гомеровский мотив», никак не соответствующий реальности[49]. Весьма показательно, что Архилох, похоже, с особым вниманием отнесся к определенному отрывку гомеровского текста – возможно, потому, что это своего рода «рассказ в рассказе», причем

от первого лица и к тому же вымышленный. Иными словами, «лирика», действительно, начинается с эпоса и из эпоса[50].

В этой связи чрезвычайно характерно, что нередко лирические произведения непосредственно сохраняют темы, мотивы и фразеологию эпоса без каких-либо явственных изменений. Мы уже упоминали творчество Стесихора в качестве одного из наиболее убедительных примеров такой преемственности; можно найти и немало других случаев. Так, скажем, одним из наиболее традиционных приемов остается инвокация – обращение к божеству. Можно, конечно, утверждать, что инвокации Пиндара, например, носят отчетливо личностный характер (Campbell 1983: 274 сл.), но в то же время многие примеры обращения к божеству лирических поэтов вполне «эпичны» и по форме, и по содержанию. Вот, например, как обращается к Музам Ивик – «образец нового стиля», по Френкелю (fr. 282a, 23–29 Page):

καὶ τὰμὲ[ν ἂν] Μοίσαι σεσοφι[σ]μέναι
εὖ Ἑλικωνίδ[εσ] ἐμβαίεν λόγω[ι,
θνατ[ὸ]ς δ' οὔ κ[ε]ν ἀνὴρ
διεὸς τὰ ἕκαστα εἴποι,
ναῶν ὅ[σσος ἀρι]θμὸς ἀπ' Αὐλίδος
Αἰγαῖον διὰ [πό]ντον ἀπ' Ἄργεος
ἠλύθο[ν ἐς Τροία]ν

Пусть мудрые геликонские музы хорошо расскажут это; ибо не способен смертный все описать подробно: сколько кораблей пришло из Авлиды в Трою через Эгейское море от Аргоса

Очевидно, что данный пассаж прямо соответствует началу гомеровского «Каталога кораблей» (см.: Fowler 1987: 36–37; Goldhill 1991: 116–117), но еще более показательно, что Ивик, похоже, следует Гомеру не только формально; сохранена и своеобразная гомеровская «мотивировка» необходимости обратиться к Музам. Ср. в «Илиаде» (2, 484–492):

Ныне поведайте, Музы, живущие в сенях Олимпа:
Вы божества – вездесущи и знаете все в поднебесной;
Мы ничего не знаем, молву мы единую слышим:
Вы же поведайте, кто и вожди и владыки данаев;
Всех же бойцов рядовых не могу ни назвать, ни исчислить,
Если бы десять имел языков и десять гортаней,

Если б имел неслабеющий голос и медные перси;
Разве, небесные Музы, Кронида великого дщери,
Вы бы напомнили всех приходивших под Трою ахеян.
(Пер. Н. Гнедича)

Эпический певец обращается к Музе, ибо не в силах справиться с огромным числом описываемых предметов или событий[51] – точно так же Ивик объясняет необходимость прибегнуть к знанию Муз тем, что смертный не может передать количество кораблей, приплывших под Трою. Общность темы определяет и общность поэтического приема, и общность мотивировки.

Весьма интересно проследить развитие этого параллелизма в стихотворении Ивика. Оно посвящено прославлению патрона поэта – тирана Поликрата, и вот как Ивик переходит от гомеровских «воспоминаний» к своей основной задаче: сначала он описывает великих воинов Ахилла и Аякса, затем переключается на двух прекрасных юношей, тоже участвовавших в войне, грека Зевксиппу и троянца Троилу, и, наконец, обращается к своему главному герою:

Τρῶες Δ[α]ναοί τ' ἐρό[ε]σσαν
μορφὰν μάλ' ἐίσκον ὅμοιον.
τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰὲν
καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς
ὡς κὰτ ἀοιδὰν καὶ ἐμὸν κλέος.

Их любезный (букв. пробуждающий любовь) облик равно ценили троянцы и данайцы. Вечно славиться будут они красой[52], подобно тому, как нетленную славу будешь иметь ты, Поликрат, в песне и собственной моей славе (282a, 44–48 Page).

Все стихотворение буквально пронизано гомеровскими мотивами и фразеологией[53], но от темы Троянской войны Ивик переходит к описанию пробуждающей любовь красоты двух молодых воинов, и тем самым эпическая картина воинской доблести дополняется темой любви. Оба этих мотива наконец смыкаются в образе «славы», в равной мере ожидающей прославляемого Поликрата и прославляющего его Ивика. Этот мотив «славы» опять-таки носит двойственный характер. С одной стороны, Ивик использует гомеровскую формулу κλέος ἄφθιτον «вечная, нетленная слава» (ср. *Илиада* 9, 413), которая к тому же имеет

очевидные параллели в эпических традициях иных культур и, соответственно, возводится к прототипическому «индоевропейскому поэтическому языку»[54]. С другой – «слава» эта уже в равной мере принадлежит и прославляемому герою, и самому поэту. В гомеровском эпосе главной темой является «слава мужей» – κλέα ἀνδρῶν[55]. Надо заметить, что уже в рамках гомеровского эпоса эта тема «славы» достаточно последовательно связывается именно с поэзией, которая призвана сохранить для потомков деяния героев. Певцы должны прославлять великие дела (*Одиссея* 1, 338); о «славе мужей» поет Ахилл в «Илиаде» (9, 189); Елена, напротив, страшится дурных песен, которые будут петь в будущем о них с Парисом (6, 357–358). В гомеровском гимне «К Аполлону» слепой певец обещает делосским девам разнести о них «славу» по всей земле (*Гом. Гимны* 3, 74). Гесиод тоже видит свое призвание – «дар Муз» – в том, чтобы «славить прошлое и будущее» (*Теогония* 32).

Мотив и образ «вечной славы» сохраняется и в ранней лирике. В зависимости от контекста использоваться он может поразному. Так, Тиртей, утверждая величие погибшего за родину мужа, в полном соответствии с гомеровским источником говорит, что «блистательная слава и имя его не погибнут, и он станет бессмертным, хотя и пребывая под землей» (οὐδέ ποτε κλέος ἐσθλὸν ἀπόλλυται οὐδ᾽ ὄνομ᾽ αὐτοῦ, ἀλλ᾽ ὑπὸ γῆς περ ἐὼν γίνεται ἀθάνατος – fr. 12, 29–30 West). В свою очередь, образуя привычную лирическую «смену темы», воинские подвиги уступают место любви – слава тоже может приобретать эротический оттенок. Вновь наилучшим примером здесь может служить фрагмент Архилоха (fr. 23, 17–20 West):

πό]λιν δὲ ταύτη[ν ...]α[.... ἐ]πιστρέ[φεα]ι[
οὔ]τοι ποτ᾽ ἄνδρες ἐξε[πόρθη]σαν, σὺ δ[ὲ
ν]ῦν εἶλες αἰχμῆι κα[ὶ μέγ᾽ ἐ]ξήρ(ω) κ[λ]έος.
κείνης ἄνασσε καὶ τ[υραν]νίην ἔχε·

Эту крепость, в которую ты входишь, никогда не брали приступом мужи, но ты своим копьем покорил, и велика твоя слава, цари над ней и властвуй.

Искусным образом эпическая фразеология используется для описания победы любовной, и, соответственно, мотив грядущей награды за подвиг – «славы» – тоже меняет свою суть, на поверхности будучи вполне «встроен» в традиционный лексический ряд[56].

Однако все большую значимость приобретает мотив славы поэтической: славы, которую поэзия приносит и своему предмету, и своему автору. Помимо уже упоминавшегося фрагмента Ивика, показательными в этом отношении можно считать стихи Сафо. С одной стороны, она тоже пользуется гомеровской формулой κλέος ἄφθιτον «нетленная слава» применительно к деяниям героев древности (fr. 44,4 Lobel–Page); но с другой – для нее именно поэзия становится залогом того, что о ней будут помнить и после ее смерти (fr. 55). Еще более отчетливо тот же мотив звучит у Феогнида, который сулит вечную славу адресату своих стихов Кирну (237–246 West):

> Σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷσ' ἐπ' ἀπείρονα πόντον
> πωτήσηι, κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος
> ῥηιδίως· θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνηισι παρέσσηι
> ἐν πάσαις πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν,
> καί σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
> εὐκόσμως ἐρατοὶ καλά τε καὶ λιγέα
> ἄισονται. καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
> βῆις πολυκωκύτους εἰς Ἀίδαο δόμους,
> οὐδέποτ' οὐδὲ θανὼν ἀπολεῖς **κλέος**, ἀλλὰ μελήσεις
> **ἄφθιτον** ἀνθρώποισ' **αἰὲν** ἔχων ὄνομα
>
> *А я дал тебе крылья, на которых ты легко воспаришь над бескрайним морем и всей землей. Ты будешь на каждом празднестве и пире, на устах многих людей. Юноши будут, как должно, громко воспевать тебя под звуки сладкозвучных флейт. И даже когда скроешься в мрачные глубины земли, в печальные Аидовы жилища, даже после смерти твоей* ***слава*** *твоя не погибнет вовсе, но* ***вечно*** *людям будет знакомо твое* ***бессмертное имя****.*

Если твое имя запечатлено в стихах, оно становится бессмертным, точно так же как навеки будет сохранено и имя самого поэта[57]. Характерно, что Феогнид при этом точно описывает ситуацию, в которой будет «вечно жить» память о Кирне, давая тем самым своеобразное определение жанра, в котором написаны его стихи: элегия – это застольная песнь, исполняемая под аккомпанемент флейты. Но еще более важно то, что, повествуя о «славе», приносимой поэзией, Феогнид опять-таки использует гомеровское наследие. Как справедливо заметил С. Голдхилл, «эпитет ἄφθιτον – «нетленная» – важнейшая характеристика *славы* Ахил-

ла – в данном случае связывается с *именем* Кирна» (Goldhill 1991: 114); иными словами, Феогнид искусным образом преобразует гомеровскую героическую формулу, делая ее главным отличительным свойством собственной поэзии.

Бесспорно, наиболее полно тема «славы» – одновременно героической и поэтической – представлена в творчестве Пиндара[58]. Деяния адресатов его од подобны подвигам мифологических героев времен Троянской войны, и потому дела и тех, и других покрыты «славой» (см., например, постоянное употребление κλέος и его производных в первой олимпийской оде: 23, 60, 93, 110[59]; ср.: Пиф. 8, 38–57; Нем. 9, 39–42[60]). Однако «проливают славу» на победителей Хариты (например, Ол. 6, 76) – покровительницы искусств, прежде всего поэзии. И потому, в полном соответствии с уже упоминавшимися фрагментами Тиртея, Сафо и Феогнида, Пиндар утверждает, обращаясь к своему герою: «мало радости, Агесидам, когда человек, даже совершив прекрасные дела, нисходит в жилище Аида без песней о нем. Тебе же радость несут сладкогласная лира и нежная флейта. Вскормили твою *широкую славу* Периды, дочери Зевса» (καὶ ὅταν καλὰ μὲν ἔρξαις ἀοιδᾶς ἄτερ,Ἀγησίδαμ', εἰς Ἀΐδα σταθμόν ἀνὴρ ἵκηται, κενεὰ πνεύσαις ἔπορε μόχθῳ βραχύ τι τερπνόν. τὶν δ' ἀδυεπής τε λύρα γλυκύς τ' αὐλὸς ἀναπάσσει χάριν· τρέφοντι δ' εὐρὺ κλέος κόραι Πιερίδες Διός – Ол. 10, 91–96). Но при этом Пиндар, который, быть может, даже более других ранних поэтов занят своего рода поэтической авторефлексией[61], одновременно считает поэзию и залогом собственной посмертной славы: «Я надеюсь обрести высокую славу впредь» (ἐλπίδ' ἔχω κλέος εὑρέσθαι κεν ὑψηλὸν προωσ – Пиф. 3, 111). Отсюда многочисленные эпитеты поэтического творчества: «славящий голос» (Пиф. 10, 5–6) , «славящее слово» (Нем. 6, 26), «славящий язык» (Вакхилид 5, 97)[62]. «Слава» субъекта и объекта творчества окончательно смыкаются.

Поэзия Пиндара во многом знаменует вершину «самоопределения» древнегреческой литературы в VII–V вв. до н. э. Утверждение С.М. Боуры о том, что «Пиндар единственный говорит о процессе творчества изнутри» (Bowra 1964: 2), верно постольку, поскольку тема поэтического мастерства поистине главенствует в его поэзии; однако и другие, более ранние, лирики постоянно стремятся определить свое «место» в ряду других «искусств» и найти первые критерии своего мастерства[63]. При этом весьма важно, что подобное «самоопределение» осуществляется путем постоянного соотнесения своих стихов с предшествующей традицией – разумеется, прежде всего эпической. Эта идея – пре-

емственность поэтов прошлого и настоящего – подчеркивается немалым количеством поэтических контекстов. Во многих из них поэты говорят о «древних людях», причем здесь в равной степени могут иметься в виду как герои, так и поэты прошлого. Так, Мимнерм, сравнивая некоего древнего героя с нынешними людьми, говорит:

> Не такова была сила и яростный дух копьеносца,
> Я о котором узнал *от стародавних людей* (προτέρων πείθομαι),
> Что лицезрели его теснящим сплошные фаланги
> Конелюбивых лидян Гермия возле реки (14, 1–4 West).

«Стародавние», «первые» люди – уже не объект изображения, но свидетели старых событий, описавшие их для потомков, т. е., скорее всего, именно поэты[64]. Еще более очевидна апелляция именно к своим предшественникам у Пиндара. Так, воспевая Пелопса, он соотносит свою хвалу с творениями «прежних»: «Я провозглашу о тебе перед лицом древних» (σὺ; δ' ἀντία προτέρων φθέγξομαι – Ол. 1, 36); рассказ об Ахилле он предваряет словами: «песнь моя – речение древних» (λεγόμενον δὲ; τοῦτο προτέρων ἔπος ἔχω– Нем. 3, 52–53)[65]. Точно так же описание подвига Геракла вводится как обращение к «старой повести» (ἀρχαῖον ὀτρύνων λόγον – Нем. 1, 34), и это следует понимать одновременно как «повесть о старых временах» и «старый сказ», идущий от древних поэтов. Соответственно, и нередкие апелляции Пиндара к «древней славе» подразумевают некое возрождение традиции его предшественников. В этом смысле характерно противопоставление, с которым мы сталкиваемся в середине 9-й пифийской оды (103–105): «Вот жажду песен я утолил, но некто движет меня разбудить еще и древнюю славу твоих предков» (ἐμὲ δ' οὖν τις ἀοιδᾶν δίψαν ἀκειόμενον πράσσει χρέος, αὖτις ἐγεῖραι καὶ παλαιὰν δόξαν ἐῶν προγόνων). Смысл фразы сводится к следующему: «здесь я мог бы закончить *свою* песнь, но стоит прибавить еще и древнюю молву». «Слава», «молва» здесь практически равносильна «песне», в данном случае песне «древней», соединяемой с собственной одой Пиндара[66]. Не случайно в другой оде Пиндар вновь пользуется схожей формулой «пробудить древнюю молву о славных делах» (φάμαν παλαιὰν εὐκλείων ἔργων – Ист. 4, 22–23), но здесь прямо говорит о том, что эти подвиги уже успели заслужить «листву песен тогдашних певцов» (τῶν τότ' ἐόντων φύλλ' ἀοιδᾶν – 4, 27). Здесь вполне очевидна идея подобия песен настоящего и прошлого: связь их предстает в виде единого древа, с каждым новым поколением поэтов меняющего свою листву[67].

В том же метафорическом контексте находятся фрагменты, где идея некоего обновления и поддержания традиции связывается с мотивом «цветения»: «Многоцветные Оры вкладывали в сердца мужей многие древние мудрости» (Ол. 13, 17–18). «Древняя мудрость» (ἀρχαῖα σοφίσματα) здесь – истории о древних временах, а «многоцветье» (πολυάνθεμοι) покровительниц поэзии предполагает возможность многообразного и неоднократного поэтического воспроизведения древних сказаний. Та же интерпретация приложима в этом контексте к, вероятно, самому известному и многократно цитируемому высказыванию Пиндара о поэтической новизне: «Превозноси старое вино и цветение новых гимнов» (αἴνει δε παλαιὰν μὲν οἶνον, ἄνυεα δ' ὕμνων νεωτέρων – Ол. 9, 48–49). Новизна песни опять-таки не означает здесь «уникальность» и «неповторимость», напротив, она подобна новому цветку «на старом стебле», иными словами, речь идет о новом способе и новом варианте передачи традиционного содержания («древней мудрости»)[68].

Тем самым сами лирические авторы постоянно – скрыто или эксплицитно – встраивали свое творчество в предшествующую традицию. Как видно, идея преемственности, рассмотренная нами ранее на уровне нескольких основных тем и мотивов, в самой лирике получала и своеобразное «теоретическое» осмысление. Потому не случайно, что в самой античности не раз говорилось, что, скажем, «изобретатель лирики» Архилох был подражателем Гомера (ср. Псевдо-Лонгин. *О возвышенном* 13,3 или не дошедшее до нас сочинение «О Гомере и Архилохе» Гераклида Понтийского – Диоген Лаэртский 5,86); да и Аристотель, как известно, прямо выводил лирику из эпоса. Означают ли наши наблюдения, что у такой интерпретации есть основания?

С точки зрения генезиса лирики, разумеется, нет (еще раз повторим, что собственно о *происхождении* лирики мы и не считаем возможным говорить с какой-либо степенью определенности). Что же касается литературной сущности самого явления, именуемого «лирикой», здесь они позволяют прийти к определенным выводам. Во-первых, пожалуй, одним из главных шагов, сделанных в изучении раннегреческой поэзии в последнее время, является постепенная возникшая убежденность в том, что о «лирике» можно и нужно говорить «в целом», как об определенном тематическом и стилевом единстве, делая меньший акцент на ее делении на жанры, тем более что само существование таковых вызывает существенные сомнения. Идеи К. Довера, М. Уэста и их последователей о сугубо «окказиональном» подходе к лиричес-

ким произведениям – каждое из них приурочено к определенной ситуации – оказываются более здравыми, чем даже сугубо формальные критерии метра, и тем более, чем содержательное разграничение лирики по «темам»[69]. Во-вторых, единство «лирики» определяется не столько спецификой «разговора от первого лица», сколько общностью неких внутренних поэтических установок. Среди них первая и главная – это постоянное стремление соотнести себя с предшествующей традицией. Варианты этого соотнесения могут быть самыми разными: от прямого воспроизведения (как у Стесихора) или уравнивания себя с предшествующими эпическими поэтами (как у Пиндара), с одной стороны, до противопоставления себя ей (как у Архилоха) или прямого пародирования (как, например, у Гиппонакта[70]) – с другой. Но при всей разности интерпретаций идея преемственности, пусть и путем преобразования традиционных тем, мотивов и формул, остается главенствующей. Именно это, на наш взгляд, и может служить основной отличительной чертой той новой литературной формы, которая традиционно носит название «архаическая лирика». Поэты VII–V вв. до н. э. осознают свое искусство как новую профессиональную форму деятельности и устанавливают ее формы, рамки и границы («меры»[71]). Для этого необходима поддержка авторитета, которым для них является Гомер и отчасти Гесиод. Но собственный новый статус требует и определенной новизны формы, поиск которой велся тем не менее в рамках традиции. Потому лирическая «любовь» – это не столько изображение психологических переживаний, сколько преобразование и замещение прежней главной темы поэзии – «войны», а поэтическая «слава» – одновременно и сохранение прежних эпических парадигм, и их новое переосмысление, где основной акцент сделан уже на субъекте творчества. В этом смысле «я» архаической лирики – это не только и не столько пробуждение «индивидуальности», сколько пробуждение «литературной индивидуальности», осознание «авторства», иными словами, новация, но новация прежде всего «литературная»[72].

Отчасти при таком понимании мы оказываемся способными по-новому взглянуть и на всем известную картину развития античной литературы, о которой пишет, например, М.Л. Гаспаров (1980: 331): всем известно, что VIII в. в Греции – эпоха эпоса, VII–VI вв. – расцвет лирики, а V в. – век трагедии. Да, это так, но почему так? Не в последнюю очередь потому, что таким оказался процесс собственно становления литературы: от большой эпической (не-авторской) формы к новой большой (авторской) драма-

тической форме. Малые формы лирики играли в нем важнейшую, хотя и в некоторой степени «промежуточную» роль – это был период «открытия автора». Заметим, что тот же самый подход может быть в известной мере оправдан по отношению и к лирическим формам позднейшей античности. Отчаявшись обнаружить «проснувшуюся индивидуальность» у ранних греческих поэтов, исследователи в последнее время склонны утверждать, что «лирика в современном ее понимании началась не с архаических греческих лириков элегии и даже не с александрийских поэтов, она возникла уже в эпоху Рима, точнее в I в. до н. э.» (Miller 1994: 3). Если ранняя лирика – это действительно своеобразный поиск новой формы и нового автора, то эллинистическая поэзия тоже решает весьма схожую задачу: здесь вновь переосмысливается прежняя литературная традиция и утверждается новый образ «ученого автора», и основным инструментом опять-таки становятся «малые формы» поэзии. Но заметим, что и римская поэзия – это опять-таки новое осмысление традиции (в данном случае инокультурной – греческой) и утверждение нового (римского) авторства. Разумеется, каждый из этих периодов развития античной поэзии требует отдельного осмысления – и это не задача данной статьи, но, возможно, «лирика в современном ее понимании» в античности так и не родилась, а то, что принято называть этим термином (и вполне оправданно, за неимением лучшего), всегда оставалось не столько формой литературного осмысления человеческого «я», сколько формой осмысления «я» литературного.

В заключение необходимо отметить, что подобный подход к феномену архаической греческой лирики отнюдь не отменяет возможность обсуждения ее фольклорных корней. Более того, соотнесение лирической и эпической традиций в рамках единого процесса формирования древнегреческой словесности как раз дает конкретные инструменты для такого анализа. Скажем, соотнесение тем войны и любви, о котором пространно говорилось выше, вполне возможно соотнести с определенным типом древнейших песен и соответствующих обрядов («завоевание невесты»); не случайно, что именно в лирических текстах мы сталкиваемся порой с гораздо более четким воплощением пра-индоевропейского мотива (той же «нетленной славы»), чем в эпосе. Такие параллели, с одной стороны, дают возможность реконструировать (причем порой и на лексическом уровне) некий общий единый источник для лирической и эпической поэзии[73], а с другой – продемонстрировать варианты «обработки» этого ис-

точника, специфичные соответственно для эпоса и лирики. Первый путь оставляет нас в сфере фольклора, который благодаря такому подходу может перестать быть извечным «фантомом» в истории античной культуры; второй – позволяет проследить, как собственно возникали первые большие «формы» европейской литературы[74].

Примечания

[1] См., например, упоминание «лирической» музы в анакреонтическом стихотворении (Anacreontea 3.2 λυρτκῆς ἄκουε Μούσης) или рассуждение Плутарха об обучении юношей искусству игры на лире, λυρικὴ; τέχνη (De liberis educandis 1413b10)

[2] Именно в таком значении, по-видимому, использует данный греческий термин Цицерон, говоря о модуляциях голоса, которые не пристали оратору (Об ораторе 183).

[3] Ср. различение двух Гераклитов – одного «лирического», другого «элегического» поэта – Диогеном Лаэртским (IX 17, 2) или противопоставление поэзии «лиры» и «флейты» в трактате Псевдо-Плутарха «О музыке» 1142b8–9. Следует оговориться, что «флейтой» мы называем древнегреческий «авл» (*aulos*) и, делая это, следуем ради простоты за «бесчисленными грецистами», которых, впрочем, резко критикует М. Уэст, полагая, что греческий инструмент был гораздо ближе современному гобою (West 1994: vii).

[4] Взаимозаменяемость или близость этих терминов вполне осознавалась и самой античной традицией: об этом говорит, например, фраза Галена: «... у мелических поэтов, которых иные именуют лирическими» (...παρὰ τοις μελικοῖς ποιηταῖς, οὓς ἔνιοι λυρικοὺς ὀνομάζουσιν). – *De usu partium* 4.365.18–366.1).

[5] Первым подобным употреблением принято считать разграничение «комических, трагических и лирических произведений» (τὰ κωμικὰ; καὶ τραγικά καὶ λυρικά) в трактате «О поэтических произведениях» эпикурейского ученого II–I вв. до н. э. Филодема из Гадары (II 35, Hausrath 1889: 255; впрочем, Р. Дженко предлагает читать μελικά вместо λυρικά – Janko 2000: 417). Схожее противопоставление мы обнаруживаем и у античного музыковеда Аристоксена во фрагменте (103), сохраненном в «Пирующих софистах» Афинея (630c), где речь идет о типах музыкального строя, сопутствующих, соответственно, «сценической» и «лирической» поэзии. Для первой таковыми являются «трагический, комический и сатиров» (по сути тождественные драматическим жанрам), для второй – «воинственный, гимнический и танцевальный» (впрочем, и здесь, по-

видимому, речь может идти прежде всего о «песенной» поэзии). Ср. также содержащееся в «Искусстве грамматики» Дионисия Фракийского (I 1,6) описание различных типов «чтения», подходящих для разных видов литературы, а именно для трагедии, комедии, элегии, эпоса, лирики и плача. Опять-таки показателен набор терминов: «лирика» по-прежнему обособлена от «элегии» и «плача» (разграничение двух последних жанров весьма показательно в свете соображений о генезисе античной элегии).

[6] См., например, опубликованную в нем статью Х. Яусса о приложимости (а точнее неприменимости) традиционной теории жанров к средневековой литературе (Jauss 1986: 37–71). Ср. также программную статью Р. Коэна (Cohen 1986), во многом лежащую в основе критики принятого жанрового деления античной литературы в книге (Miller 1994: 37–51). В отечественной литературе схожий скепсис по поводу принятых жанровых разграничений античного наследия выражал еще 15 лет назад С.С. Аверинцев (1989).

[7] Наиболее ярким примером здесь могут служить работы йельских постструктуралистов, прежде всего их лидера П. де Мэна, для которого, кстати, одним из главных объектов критики стало именно понятие «лирики» (Man 1984, 1985).

[8] См. о присутствии «я» в подобных типах текстов уже в праиндоевропейскую эпоху в (Schmitt 1967); о языковом смысле этого «я» и его связи с происхождением сознания см. в (Costa 1998: 158–174).

[9] В данной статье мы не будем специально затрагивать трудноразрешимую проблему генезиса лирических жанров: идеи Веселовского о связи их с фольклором и ритуалом вполне хороши как общая схема, а проблемы с наполнением ее конкретным содержанием выходят за рамки стоящих перед нами задач.

[10] Как зачастую свойственно классической филологии, во многом исследования архаической греческой лирики шли независимо от сдвигов в теоретическом литературоведении – тем показательнее параллелизм этих процессов. Впрочем, в последние десятилетия ситуация резко меняется: в качестве примеров работ, стремящихся применить современный теоретический аппарат к античному поэтическому наследию, можно назвать, скажем, книги (Johnson 1982, Miller 1994, Calame 1997). Классическая филология, особенно в ее «американском варианте», испытала сильное воздействие со стороны структурализма (здесь показательны труды Г. Надя и Ч. Сигала – Надь 2002, Nagy 1996[1], Segal 1998) и постструктурализма (Benjamin 1988, Svenbro 1993, Pucci 1998). Одним из последних значимых примеров совместной попытки применить современные методы к исследованию античного материала стала коллективная монография со знаковым названием «Помещая античность в контекст: идеология, перформанс, диалог». В предисловии к этому

труду Ч. Сигал говорит, в частности, о том, что именно «изучение греческой лирики претерпело за последнее время особенно явственные сдвиги» вследствие сближения классической филологии с иными гуманитарными дисциплинами, прежде всего с семиотикой (Segal 1999: 6–7).

[11] Впрочем, даже внутри устной теории существует тенденция относить момент письменной кодификации гомеровских поэм к достаточно ранней эпохе в соответствии с выдвинутой А. Лордом концепцией «oral dictated texts»: к активным поборникам такой точки зрения можно отнести, например, столь известных гомероведов, как Р. Дженко и М. Уэст (Janko 1998, West 1998). Однако не менее сильна и точка зрения, согласно которой процесс создания поэм был непрерывным, а текст их продолжал модифицироваться вплоть до первых александрийских «изданий» Гомера – таково, например, мнение Г. Надя (Nagy 1996^2).

[12] Так, некоторые исследователи полагают, что традиции гесиодовой поэзии, с одной стороны, и лирики – с другой, развивались независимо от гомеровской и были связаны прежде всего с материковой Грецией (Pavese 1972); однако против этого можно привести немало возражений как общеисторического свойства, так и основанных на конкретном текстовом анализе (см.: Fowler 1987: 10 сл. с литературой вопроса: 107–108).

[13] Здесь, вне всякого сомнения, показательны труды Мартина Уэста, и прежде всего одна из его последних книг «Восточный лик Геликона», в которой он, в частности, сопоставляет многие фразы и целые фрагменты Архилоха с ближневосточным эпосом, жалобы Феогнида – с «плачем Иеремии» и другими псалмами и т. п. (West 1997: особ. 495–543).

[14] Ср. также (Heath 1988; Stoddart 1990).

[15] Весьма показательна в этой связи, например, дискуссия по поводу одного из ключевых мотивов пиндаровской поэзии. Исследователи не раз отмечали достаточно частые у Пиндара упоминания о «плате» (μισθός) и «выгоде» (κέρδος), сопутствующей поэзии. В этом видят порой знак завершения исторического процесса профессионализации поэтического творчества («Муза внаем» – Пиф. 11, 41). Что же касается отношения самого Пиндара к этому «материальному» аспекту, то исследователи в равной степени готовы приписать ему как положительную, так и отрицательную оценку. Особенно часты в этом отношении споры об интерпретации 2-й Истмийской оды, в начале которой речь идет о древних временах, когда Муза не была еще «корыстной» (φιλοκερδής) и «платной работницей» (ἐργάτις – Ист. 2, 6). Многие комментаторы полагают, что «плата» – здесь вполне положительная цель поэзии (Descat 1981: 25–27; Hubbard 1985: 158–162), отражающая тот факт, что ко времени Пиндара «Муза стала ценить деньги и стала стремиться

прокормить себя» (Woodbury 1968: 535). В то же время общий анализ структуры данной оды заставляет иных ученых полагать, что образ «наемной Музы» служит для Пиндара неким отрицательным полюсом, на фоне которого он стремится утвердить бескорыстную традицию древней поэзии, к которой сам хочет принадлежать (Nagy 1990[1]: 188–190; Kurke 1991). Как видим, при общей уверенности во вполне конкретном значении этого мотива, его интерпретация приводит к противоположному пониманию его «личностной» трактовки Пиндаром. При этом если учесть, что, скажем, в 1-й Пифийской оде подобным воздаянием, или платой (μισνός), за свой поэтический труд Пиндар считает ту «приязнь» (χάρις – одновременно и получаемое удовольствие, и благодарность за это удовольствие), которую его песнь способна снискать у слушателей, то буквальное понимание «платы» вряд ли можно считать исчерпывающим. Вознаграждение, получаемое от покровителя, является лишь конкретизацией общепоэтической темы «пользы» и «воздаяния», причем тема эта отнюдь не всегда должны иметь конкретно-материальное «наполнение».

[16] Опять-таки за стихами Алкея нередко видят описание его реальных занятий и интересов – отсюда, скажем, утверждения о том, что «он был глубоко вовлечен в митиленскую политику» (Campbell 1983: 32); но в то же время и в изучении его фрагментов все больше начинает преобладать социально-исторический взгляд, различающий в них выражение не личной позиции, но интересов и взглядов определенной социальной группы (Rösler 1980; Herington 1985: 195–200). При этом подобную позицию вовсе не следует сводить исключительно к чисто политической интерпретации стихов Алкея (то же относится и, например, к Феогниду) как своего рода реакции традиционной аристократии на возвышение «новых людей» (см. такую интерпретацию в: Rose 1992: 77, 140–147).

[17] См. об этом: (Slings 1990: 1–4). Впрочем, как кажется, автор этого весьма подробного и интересного обзора истории вопроса слегка преувеличивает значимость данного противопоставления в трудах Френкеля, стремясь подчеркнуть влияние его наследия и на современные «социологические» интерпретации античных лириков.

[18] «Мой подход... – это подход агностика, если не сказать нигилиста; и если он верен, то означает лишь то, что мы более не знаем о том же Архилохе многое... что мы давно полагали твердо известным» (Dover 1964: 211; ср.: West 1974: 27).

[19] Наиболее репрезентативными примерами такой интерпретации можно считать работы Б. Джентили и В. Рёслера (Gentili 1988; Rösler 1980, 1985).

[20] Именно эта идея четко прослеживается, например, в трудах об античной лирике В.Н. Ярхо (см. наиболее емкое выражение его позиции

в: Jarcho 1990). Ср. вывод об «универсальном голосе» архаического поэта в (Tsagarakis 1977: 65).

[21] См. историю полемики в (Fowler 1987: 13–16). Впрочем, следует заметить, что у этой теории были и свои весьма решительные последователи (Notopoulos 1966: 311–315).

[22] В случае Пиндара, например, основные дискуссии ныне посвящены уже не тому, *как* исполнялись его произведения, а вопросу о том, *кто* их исполнял: хор или отдельный певец, может быть, сам поэт (см.: Lefkowitz 1988, 1991; Heath 1988; Carey 1989; Bremer 1990).

[23] Об устной природе поэзии Сафо см.: (Segal 1998: 43–61). Ныне вопрос состоит скорее в том, какой аудитории эти стихи были адресованы: были ли это пресловутые мужские сообщества – «гетерии» в случае Алкея (Gentili 1988: 1), или женские «кружки» для Сафо (McEvilley 1978: 8–9; «лишь малое количество ее произведений было предназначено для более широкой аудитории» – CHCL: 203), или все же они функционально мало отличались от гимнов или прославляющих од (не случайно в античности не было разграничения между монодийной и хоровой лирикой – Lefkowitz 1988).

[24] Самое известное свидетельство о публичном исполнении элегии – это, безусловно, история с «Саламином» Солона, которая, по справедливому замечанию Б. Нокса, «напоминает нам о том, что архаическая поэзия не письменный текст, а представление, которое надо слышать и видеть» (CHCL: 147).

[25] Впрочем, схолии к «Птицам» Аристофана и «Большой Этимологик» приписывают заслугу изобретения элегии некоему Дидиму (CHCL: 128–129). Не случайно еще Гораций в «Искусстве поэзии» (77) признавал, что по поводу «неравного элегического стиха грамматики спорят и до сих пор тяжба не разрешена».

[26] Впрочем, для некоторых ученых вопрос более или менее ясен, так, О. Цагаракис (Tsagarakis 1977: 15) уверенно пишет о «скорбных элегиях» Эхемброта.

[27] Несоответствие «формы и содержания» побуждает некоторых исследователей идти еще дальше, чем это делал М. Уэст, и утверждать, что элегию в принципе нельзя называть жанром в строгом смысле слова (Fowler 1987: 102–103).

[28] См. хотя бы краткую историю вопроса в (Fowler 1987: 110–111).

[29] Здесь, разумеется, важна не столько датировка, сколько сам факт наличия эпической формулы.

[30] С ним, впрочем, не согласен Р. Фаулер (Fowler 1987: 17)

[31] «Желание» (ἵμερος) – довольно распространенная характеристика поэзии в эпосе. Ср. (*Илиада* 18, 570, 603; *Одиссея* 1, 421). О смысле мотива см. (Гринцер 2000: 274–275).

[32] Обращает на себя внимание и сохранение привычной «эпической» характеристики поэзии – «желанный». Ср. также определение поэтического труда («дара Муз») как «меры желанной мудрости» у Солона (fr. 13,52 West: ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδαχθείς, ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος).

[33] В действительности это не совсем так: вспомним Ахилла, поющего Патроклу про «славу мужей» (*Илиада* 9, 189–190), или Одиссея, предстающего порой весьма похожим на странствующего певца (см. об этом: Надь 2002).

[34] Так, в книге А. Алони, посвященной стилистическим особенностям поэзии Архилоха, «поэту и солдату» отведена специальная глава (Aloni 1981: 31–48). При этом не обязательно признавать, что «исторический» Архилох в самом деле был наемником; важно, что его поэтическое «я» соединяет эти два несоединимых занятия.

[35] О значимости образы Елены в лирике Сафо см.: (Meyerhoff 1984: 54–75; Austin 1994: 51–68; Dubois 1995: 98–126).

[36] Из последних интерпретаций см., например: (Pfeiffer 2000).

[37] См., например, интерпретацию этого стихотворения как своего рода «героического эпиникия, исполняемого в определенном социальном контексте и имеющего конкретного адресата», в книге (Lasserre 1989: 161–181).

[38] В свое время еще Д. Пэйдж предположил, что Афродита в этой оде «насмехается» над Сафо (Page 1955: 12–18); впрочем, эта интерпретация отвергнута большинством исследователей (см.: CHCL: 203), многие из которых стремятся увидеть в стихах Сафо «подлинно религиозное переживание» (Snyder 1989: 15–16) или, по крайней мере, явственный ритуальный подтекст (Segal 1998: 51–52).

[39] Так, еще Виламовиц-Мёллендорф и Снелль полагали, что речь идет о свадьбе, против этого решительно возражал Д. Пэйдж (Page 1955: 30–33). Иные исследователи полагают, что, хотя формально ода близка свадебной песни-гименею, она таковой реально не являлась, была адресована пресловутому «женскому кружку» Сафо (McEvilley 1978: 1–18) и в ней могла описываться конкретная реальная сцена (Tsagarakis 1977: 72–73). См. подробный обзор интерпретаций в статье И. Латача (Latasz 1985: 74–93), который считает, что, каков бы ни был реальный контекст исполнения, стихотворение является следствием «сильнейшего душевного переживания» и продиктовано страхом за возлюбленную. Подобное толкование связано еще с одним направлением дискуссий вокруг этого фрагмента: какую эмоцию он передает. Здесь опять-таки разброс мнений весьма широк: от «подавления гомосексуальности» (Kirkwood 1974: 121–122) до «отчаяния перед лицом соперника» (Marcovich 1972).

[40] См., например (McEvilley 1978; Latacz 1985: 86–87).

[41] Правда, у Гесиода мы встречаемся с употреблением λυσιμελής по отношению к Эроту (*Теогония* 120–121).

[42] См. о данном соотношении лирической и эпической фразеологии в: (Campbell 1983: 1–10).

[43] Бесспорно, одним из наиболее ярких примеров разработки такого соотнесения становится все тот же 31-й фрагмент Сафо, где у нее «скачет сердце» (καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν – 6), «перестают видеть глаза» (ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἔν ὄρημμι – 11) и «кажется, что вот-вот она умрет» (τεθνάκην δ ὀλίγω 'πιδεύς φαίνομ' ἔμ' αὔται – 15–16). Фразеология в данном случае перестает быть «эпической», но идея уподобления любви смерти является, по сути, центральной.

[44] Достаточно вспомнить хотя бы его «Разрушение Илиона» (см. подробный анализ новонайденных фрагментов поэта в Kazansky 1997).

[45] Одним из наиболее известных «школьных» продолжений той же темы можно считать анакреонтическое стихотворение, знакомое проходившим начальный курс древнегреческого языка (23, 1–4: Θέλω λέγειν 'Ατρείδας, θέλω δὲ Κάδμον ἄιδειν, ὁ βάρβιτος δὲ χόρδαις ἔρωτα μοῦνον ἤψει – «Хотел воспеть Атридов, хотел я Кадма славить, а барбитон струнами Эроту только вторит». В рамках собственно архаической лирики весьма интересен фрагмент Алкмана (41 Page): ἔρπει γὰρ ἄντα τῶ σιδάρω τὸ καλῶς κιθαρίσδην. Обычный перевод: «Ибо прекрасная игра на кифаре сопровождает железо» (= войну, воинский строй). Такое понимание вытекает из рассуждения Плутарха, приводящего эту цитату «лаконского поэта» (которым, по почти единодушному мнению комментаторов, является Алкман) в доказательство того, что спартанцы были искушены «одинаково сильно и в мусическом, и в военном деле» (Плутарх. *Ликург* 21,6). Впрочем, такое понимание достаточно спорно с точки зрения лексического значения греч. ἄντα: этот предлог в сочетании с родительным падежом означает «против, вопреки». Тогда смысл меняется на противоположный: «игра на кифаре» противостоит «войне», и мы имеем еще один вариант все той же темы. Понимание Плутарха вполне можно объяснить его стремлением «облагородить» спартанцев. В любом случае фрагмент весьма показателен как пример «двойственности» мотива, о которой было немало сказано: лирическая поэзия и противостоит «войне», и неразрывно связана с нею, так что оба толкования имеют право на существование.

[46] Впрочем, Х. Френкель признавал (вслед за античной традицией – см. Критий fr. 44 DK; Секст Эмпирик. *Пирроновы положения* 3,216) возможность того, что подобный эпизод действительно имел место (Fränkel 1962: 152–153). Последователи Френкеля–Снелля именно в данном случае предпочитают говорить о том, что «элегическое "я" может говорить за другого или целую группу» (Tsagarakis 1977: 21) и потому

отрицать реальность описанного. Иногда аргументация кажется весьма забавной: Архилох на самом деле не бежал, поскольку тогда «у него не было бы времени, чтобы положить щит» (Kirkwood 1974: 32). Но по-прежнему есть исследователи, трактующие фрагмент буквально. Для такого «реалистично-исторического» понимания фрагмента показательно следующее рассуждение: «Подход Архилоха заставляет предположить, что либо тактика, либо ценности, характерные для боя гоплитов, еще недостаточно развились» (Adkins 1985: 51; «шокирующим» словам Архилоха противопоставляются ценности, утверждаемые Тиртеем).

[47] Эта параллель была в свое время подробно проанализирована в работе: (Seidensticker 1978: 5–22). См. также ранее (Lloyd-Jones 1971: 38–41).

[48] Интересно, что для некоторых исследователей эта деталь (по всей вероятности, вымышленная) биографии Архилоха служила своего рода психологической мотивировкой яростного обличительного пафоса его стихов: Архилох-де был чуть ли не «помешан» на собственном низком происхождении. См. (Svenbro 1976: 130 сл.; Adrados 1981: 81).

[49] Даже имя мнимой матери Архилоха – Энипо – может быть говорящей «ямбической» маской. См. об этом (West 1974: 28; Nagy 1979: 247–248). В таком случае это дополнительный аргумент против «реальности» других героев его стихов, прежде всего неверной возлюбленной Необулы и ее отца Ликамба (см. об этих именах: Mirailles, Portulas 1983: 151; Miller 1994: 28). Не может не вызывать сомнений и сама история о том, что Архилох своими оскорбительными ямбами довел дочерей Ликамба до самоубийства. Не случайно, что схожее предание существовало и о другом знаменитом ямбографе Гиппонакте, который якобы довел до самоубийства двух скульпторов (правда, в это не верил уже Плиний. *Естественная история* 36, 5, 11–13).

[50] В этой связи следует упомянуть и еще одну параллель, подмеченную в свое время В. Егером. Известное обращение Архилоха к собственной душе (fr. 113 West) можно соотнести с еще одним местом «Одиссеи» (20, 18 сл.), где герой разговаривает со своим «сердцем». Таким образом, один из самых первых и явных примеров субъективного, «лирического» разговора с самим собой (Дж. Кёрк, например, видит здесь пример «страстного и сардонического самоконтроля», противостоящего сбалансированности эпических эмоций – Kirk 1977: 41) тоже может иметь «эпический» подтекст.

[51] Эта мотивировка скрыто присутствует и в иных случаях обращения Гомера к Музам (см.: Гринцер 1991: 41–42).

[52] Эта часть стиха достаточно сложна для перевода. Часть комментаторов считают греч. πέδα глаголом (= μέτεστι «присутствовать»), тогда переводить следует: «вечно будет у них красота» (Goldhill 1991:

117–118). Правда, это является достаточно произвольным допущением, да и синтаксис падежей остается не до конца ясным. Другой вариант: считать πέδα предлогом (= μετά «из-за, по причине»). Так понимали текст, например, Виламовиц, Френкель и Пэйдж (см. также: Woodbury 1985: 203–204), переводя «Ты, Поликрат, будешь вечно славиться красой среди героев». Это, в свою очередь, нарушает смысл последующей строки, где «слава» Поликрата явно ассоциируется со «славой» самого Ивика. Нам кажется, что πέδα – все же предлог, но в строке 46 опущена «вечная слава» (зато κλέος дважды повторено в двух следующих строчках – это дает достаточные основания для эллипса). Причина славы Зевксиппа и Троила – в их красоте, Поликрата – в его прославлении Ивиком.

[53] Показательно, что, по мнению исследователей, Ивик прибегает к наиболее известным и очевидным эпическим приемам и выражениям. Использование гомеровского материала «носит нарочитый и ограниченный характер, сводясь к наиболее принятым фразам из эпического словаря» (Sisti 1967: 74).

[54] См.: (Watkins 1995: 173–178). О значимости этой формулы в гомеровском эпосе см.: (Edwards 1988; Надь 2002). Впрочем, некоторые ученые отрицают связь древнегреческого выражения с древнеиндийскими или древнеисландскими примерами и вообще отказывают «нетленной славе» в праве считаться гомеровской «формулой» (Finkelberg 1986). Однако тот факт, что именно это выражение используют (и сознательно) Ивик и Сафо (см. далее), пожалуй, опровергает такой скептический подход.

[55] Как кажется, и компаративный материал, и свидетельство самих гомеровских поэм вполне убеждают в обоснованности этой традиционной характеристики героического эпоса, несмотря на критику этого представления (названного «монументальной теорией эпоса») в некоторых работах последнего времени. См. (Finkelberg 1998: 73–88).

[56] Этот пример уже описанного нами ранее тематического перехода «война–любовь» ценен прежде всего тем, что в данном случае двойственность прослеживается и на метафорическом, и на лексическом уровне. В известной мере эти опыты архаической лирики (быть может, Архилоха прежде всего) заставляют вспомнить о дальнейшем развитии этого уподобления «война=любовь» в позднейшей античной литературе. Здесь, разумеется, самый блистательный пример – одна из «Любовных элегий» Овидия (1,9): *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido* – «Всякий любовник – солдат, и есть у Амура свой лагерь».

[57] Не случайно именно «Феогнид был первым автором греческой литературы, озаботившимся дальнейшей судьбой своих произведений» (CHCL: 138). В этом смысл его «печати» (см.: 19–38 West) – упоминания

своего имени в собственных стихах. Впрочем «печать» эта (иногда исследователи предполагают, что на самом деле его свитки хранились под храмовой печатью), как и в случае с Фокилидом, стала, напротив, наилучшим способом подделки, и потому комментаторы теперь предпочитают именовать собрание соответствующих элегий не стихами Феогнида, а «Феогнидовым корпусом» (*Theognidea*), допуская разнородность его состава.

[58] О теме славы в поэзии Пиндара см. подробнее: (Nagy 1990: 202 сл.; Kurke 1991: 17 сл.).

[59] См. об этом подробнее в комментарии: (Gerber 1982: 51).

[60] Зачастую то, что адресат пиндаровской оды достоин этой древней славы, подчеркивается самым его именем (воплощающим его связь с собственными предками). Таково, например, имя Клеандра, «славы мужей», и его двоюродного брата Никокла, «славного победами», в Истм. 8 (Nagy 1990: 205–207). Замечательно, что схожую связь содержания песни с именем ее адресата можно обнаружить уже в «Илиаде» (9, 189 сл.), где Патрокл, «славный отцом [предками]», внимает песни Ахилла о «славе древних мужей». См.: (Frontisi-Ducroux 1986).

[61] «Трудно найти хотя бы одну величальную оду Пиндара, которая не содержит какого-либо утверждения о его собственном искусстве; и в сохранившиеся фрагментах других жанров тоже обнаруживается эта тема» (Campbell 1983: 273).

[62] Одним из вариантов реализации этого мотива является также метафорическое приравнивание песни к призу на состязаниях (прежде всего, победному венку – см., например: Нем. 3, 8; Ист. 5, 63). И то и другое служит неким знаком славы и признания победителя.

[63] См. об этом подробно в: (Гринцер 2000: гл.1).

[64] В толковании данного фрагмента мы в основном следуем интерпретации Г. Надя, видящего в нем изображение эпифании древнего героя, подобного Ахиллу. Амбивалентность эпитета «древние» в этом и схожих контекстах позволяет исследователю предположить, что уже упоминавшаяся нами формула κλέος ἀνδρῶν, «слава людей», в принципе допускала двойное толкование (из-за неразличения субъективной и объективной функций генитива): и «слава героев», и «слава, [рассказанная] о героях» (Nagy 1990: 200–202).

[65] В обоих этих случаях перевод фрагментов неоднозначен. В Нем. 3, 52–53 λεγόμενον προτέρων возможно понимать не как «рассказ древних», а как «рассказ о древних [людях, временах]» (см.: Nagy 1979: 325; Hubbard 1985: 42–43); а в 1-й олимпийской оде αξντιωα может трактоваться и как просто «в присутствии, перед лицом», так и «вопреки» (Nagy 1990: 129). В последнем случае можно говорить и о некоем состязании поэта со своими предшественниками.

[66] Тождественность «древней молвы» «песням древних поэтов» подчеркнута, быть может, тем, что Пиндара побуждает обратиться к ней «некто» (τις), под которым, вполне вероятно, скрывается отсылка к некоей фигуре предшественника-поэта.

[67] Этот образ, бесспорно, лежит в том же метафорическом ряду, что и семантика формулы «нетленная слава». В самом эпитете ἄφθιτον заключена семантика «потока» или «произрастания», и буквально он может означать «непрерывно текущий» или «непрерывно растущий» (Nagy 1979: 174–189; Steiner 1986: 38). В свою очередь и «слава», κλέος, тоже в греческой поэзии ассоциируется с водным потоком (например, Пиндар. Нем. 7, 61–63: «Я принесу дорогому мне человеку подлинную славу, *подобную речному потоку*»), точно так же, как и собственно поэзия (ср., например, «струи слов», ἐπέων ῥοαί, как метафору стиха у Пиндара: Ист. 7, 19). Таким образом, немеркнущая поэтическая слава предстает в виде беспрерывного течения или вечно растущего «древа» – метафора, тем более подчеркивающая единство и преемственность поэтической традиции. Этот образ будет подхвачен и последующей традицией: достаточно вспомнить картину развития языка (подразумевающую, в частности, изменения в языке поэтическом), нарисованную Горацием в «Науке поэзии»: *Как листы на ветвях изменяются вместе с годами, / Прежние ж все облетят, – так слова в языке. Те, состарясь, / Гибнут, а новые, вновь народясь, расцветут и окрепнут* (60–62, пер. М. Дмитриева).

[68] При таком понимании фраза Пиндара не столь очевидно противостоит утверждению Симонида: «Как по новому вину / Видно, что оно не из давних лоз, / Так и новое сказанье – пустомысленно» (фр. 97 West), как это полагает, например, М.Л. Гаспаров (1980: 409), следуя комментарию схолиаста (Sch. Pind. Ol. 9, 74d2). Симонид говорит о «пустоте нового сказанья (νέος κενεόφρων μῦθος)», т. е. о ненужности изобретения новых сюжетов, Пиндар – о возможности обретения старым преданием «нового цвета» в устах нового поэта.

[69] Как справедливо констатировал, например, Р. Фаулер, один и тот же размер подходит для разработки различной тематики, а одна и та же тема может реализовываться в разных размерах (Fowler 1987: 89).

[70] См. например, комическую инвокацию: «Муза, воспой сына Эвримедонта, бездонную прорву, / Страшную пузоязву, что жрет без подобья порядка (οὐ κατὰ κόσμον)» (fr. 77, 1–2 Diehl). Показательно, что пародируя традиционную гомеровскую форму обращения к Музе, Гиппонакт, помимо прочего, сохраняет и одну из главных характеристик поэзии по Гомеру -- «порядок» (см. обращение Одиссея к Демодоку – *Одиссея* 8, 489). Весь фрагмент состоит практически целиком из гомеровских формул (Campbell 1983: 278).

[71] Ср. упоминание о «мере» (μέτρον) поэтической «мудрости» у Солона (fr. 13,52 West) и Феогнида (876).

[72] Из недавних работ, стремящихся дать античной лирике «литературную» – правда, точнее сказать «социально-литературную» – интерпретацию, следует упомянуть книгу (Walker 2000), в которой основной акцент сделан на «риторичности» ранних поэтов. Впрочем, нам эта идея, а тем более стремление автора вывести некую модель лирического произведения из аристотелевского представления об «энтимеме», кажется весьма спорной.

[73] Именно такой анализ и способен, на наш взгляд (ср. выше прим. 9), конкретизировать, скажем, обсуждавшиеся тем же А.Н. Веселовским представления о «лирико-эпическом жанре» (Веселовский 1989: 193 и далее).

[74] В этом смысле мы не согласны с идеей О.М. Фрейденберг, которая полагает греческую лирику «по сути долитературным жанром», хотя и принципиально отличным от эпоса. Справедливо считая главной особенностью лирики «открытие автора», она полагает, что «...особенность этого раннего лирического "себя" состоит в том, что в нем нет чистого "я", оторванного от объективного "оно", и поэт-лирик по сути является "формой Аполлона", неотделим от той мифопоэтической реальности, которую он описывает» (Фрейденберг 1973: 106–109). При всей разнице конечных выводов нельзя не отметить безусловную революционность этой работы О. Фрейденберг (впервые прочитанной в виде лекции в 1946 г.) для своего времени, и остается только посетовать, что она во многом осталась невостребованной в отечественной, не говоря уж о зарубежной, науке (см. прилож., с. 392–413. – *Ред.*).

Литература

Аверинцев 1989 – *Аверинцев С.С.* Жанры как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М.

Веселовский 1983 – *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.

Гаспаров 1980 – *Пиндар. Вакхилид.* Оды. Фрагменты / Пер., статьи и коммент. М.Л. Гаспарова. М.

Гринцер 1991 – *Гринцер Н.П.* «Протопоэтика» – становление античного научного мышления // Балканские древности. М.

Гринцер 2000 – *Гринцер Н.П., Гринцер П.А.* Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.

Зайцев 1985 – *Зайцев А.И.* Культурный переворот в Древней Греции. Л.

Надь 2002 – *Надь Г.* Греческая мифология и поэтика / Пер. с англ., предисл., примеч. Н.П. Гринцера. М.

Фрейденберг 1973 – *Фрейденберг О.М.* Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. № 11.

Adkins 1985 – *Adkins A.W.H.* Poetic Craft in the Early Greek Elegists. Chicago.

Adrados 1981 – *Adrados F.R.A.* El mundo de la lirica griega antigua. Madrid.

Aloni 1981 – *Aloni A.* Muse di Archiloco: ricerche sullo stile archilocheo. Copenhagen.

Austin 1994 – *Austin N.* Helen of Troy and her Shameless Fantom. Ithaca.

Benjamin 1988 – Post-structuralist Classics / Ed. A. Benjamin. L.; N.Y.

Bowra 1964 – *Bowra C.M.* Pindar. Oxford.

Bremer 1990 – *Bremer J.M.* Pindar's paradoxical ἐγώ // The Poet's «I» in Archaic Greek Lyric. Amsterdam.

Bundy 1986 – *Bundy E.L.* Studia Pindarica. Berkeley; Los Angeles.

Burnett 1983 – *Burnett A.P.* Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho. L.

Calame 1997 – *Calame C.* Choruses of Young Women in Archaic Greece: their Morphology, Religious Role and Social Function. Lanham.

Campbell 1983 – *Campbell D.A.* The Golden Lyre. The Themes of the Greek Lyric Poets. L.

Carey 1989 – *Carey C.* The Performance of the Victory Ode // American Journal of Philology. 110.

CHCL – The Cambridge History of Classical Literature / Ed. P.E. Easterling, B.M.W. Knox. Cambridge, 1985.

Cohen 1986 – *Cohen R.* History and Genre // New Literary History. 17.

Cole 1988 – *Cole T.* Epiploke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric. Cambridge; London.

Conrad 1990 – *Conrad C.W.* From Epic to Lyric. A Study in the History of Traditional Word-Order in Greek and Latin Poetry. N. Y.; L.

Costa 1998 – *Costa G.* Le origine della lingua poetica indoeuropea. Firenze.

Descat 1981 – *Descat R.* Idéologie et communication dans la poésie grecque archaique // Quaderni Urbinati di Cultura Classica. 15.

Di Benedetto 1973 – *Di Benedetto V.* Il volo di Afrodite in Omero e in Saffo // Quaderni Urbinati di Cultura Classica. 16.

Diehl 1952–1954 – Anthologia Lyrica Graeca / Ed. E. Diehl. Leipzig.

Dover 1964 – *Dover K.* The Poetry of Archilochos // Archiloque. Entretiens Hardt 10. Génève.

Dubois 1995 – *Dubois P.* Sappho is Burning. Chicago.

Eco 1979 – *Eco U.* A Theory of Semiotics. Bloomington.

Edwards 1988 – *Edwards A.T.* Κλέος ἄφθιτον and Oral Theory // Classical Quarterly. 38.

Eliot 1953 – *Eliot T.S.* Three Voices of Poetry. N. Y.
Finkelberg 1986 – *Finkelberg M.* Is ΚΛΕΟΣ ΑΦΘΙΤΟΝ: a Homeric Formula? // Classical Quaterly. 36.
Finkelberg 1998 – *Finkelberg M.* The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece. Oxford.
Fowler 1987 – *Fowler R.L.* The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies. Toronto.
Fränkel 1962 – *Fränkel H.* Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. München.
Frontisi-Ducroux 1986 – *Frontisi-Ducroux F.* La cithare d'Achille. Essai sur la poètique de Iliade. Roma.
Gans 1981 – *Gans E.* The Birth of the Lyric Self: from Feminine to Masculine // Helios. 8.
Gentili 1988 – *Gentili B.* Poetry and Its Public in Ancient Greece. Baltimore.
Gerber 1982 – *Gerber D.E.* Pindar's Olympian One: A Commentary. Toronto.
Goldhill 1991 – *Goldhill S.* The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature. Cambridge.
Gomperz 1896 – *Gomperz Th.* Griechische Denker: eine Geschichte der antiken Philosophie. Leipzig.
Hausrath 1890 – Philodemi peri poiematon libri secundi quae videntur fragmenta / Ed. A. Hausrath. Lipsiae.
Havelock 1982 – *Havelock E.A.* The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences. Princeton.
Heath 1988 – *Heath M.* Receiving the κῶμος: the Context and Performance of Epinician // American Journal of Philology. 109.
Herington 1985 – *Herington J.* Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition. Berkeley; Los Angeles.
Hubbard 1985 – *Hubbard T.K.* The Pindaric Mind: A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry. Leiden.
Janko 1998 – *Janko R.* The Homeric Poems as Oral Dictated Texts // Classical Quaterly. 48.
Janko 2000 – Philodemus. On Poems Book 1 / Ed. R. Janko. Oxford.
Jarcho 1990 – *Jarcho V.N.* Das poetische 'Ich' als gesellschaftlich-kommunikatives Symbol in der frühgriechischen Lyrik // The Poet's «I» in Archaic Greek Lyric. Amsterdam.
Jauss 1986 – *Jauss H.R.* Littérature médiévale et théorie des genres // Théorie des genres. P.
Johnson 1982 – *Johnson W.R.* The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry. Berkeley; Los Angeles.
Kazansky 1997 – *Kazansky N.* Principles of the Reconstruction of a Fragmentary Text (New Stesichorean Papyri). Saint-Petersburg.

Kirk 1977 – Archilochos / Intr. and transl. by M. Ayrton with an essay by G.S. Kirk. L.

Kirkwood 1974 – *Kirkwood G.M.* Early Greek Monody: The History of Poetic Type. Ithaca.

Kurke 1991 – *Kurke L.* Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy. Ithaca.

Lasserre 1989 – *Lasserre F.* Sappho: une autre lecture. Padova.

Lasserre–Bonnard 1958 – Archiloque. Fragments. Texte établi par F. Lasserre, trad. et comm. par A. Bonnard. P.

Latacz 1985 – *Latacz J.* Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεταί μοι κῆνος -Lied // Museum Helveticum. 42.

Lefkowitz 1988 – *Lefkowitz M.* Who sang Pindar's Victory Odes? // American Journal of Philology. 109.

Lefkowitz 1991 – *Lefkowitz M.R.* First-person Fictions: Pindar's Poetic «I». Oxford.

Lloyd-Jones 1971 – *Lloyd-Jones H.* The Justice of Zeus. Berkeley.

Lobel–Page 1955 – Poetarum Lesbiorum Fragmenta / Ed. E. Lobel et D. Page. Oxford.

Man 1984 – *Man P. de.* Anthropomorhism and Trope in the Lyric // The Rhetoric of Romanticism. N. Y.

Man 1985 – *Man P. de.* Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss // Lyric Poetry: Beyond New Criticism. Ithaca.

Marcovich 1972 – *Marcovich M.* Sappho, fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration // Classical Quaterly. 22.

McEvilley 1978 – *McEvilley T.* Sappho, fr. 31: the Face Behind the Mask // Phoenix. 32.

Meyerhoff 1984 – *Meyerhoff D.* Traditionelle Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho. Hildesheim.

Miller 1994 – *Miller P.A.* Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of Genre from Archaic Greece to Augustan Rome. L.; N. Y.

Mirailles, Portulas 1983 – *Mirailles C., Portulas J.* Archilochus and the Iambic Poetry. Roma.

Morson, Emerson 1990 – *Morson G.S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford.

Most 1985 – *Most G.W.* Measures of Praise: Structure and Function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes. Göttingen.

Nagy 1979 – *Nagy G.* The Best of Achaeans: Concepts of Hero in Archaic Greek Poetry. Baltimore.

Nagy 1990 – *Nagy G.* Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past. Baltimore; London.

Nagy 1996[1] – *Nagy G.* Poetry as Performance. Cambridge.

Nagy 1996[2] – *Nagy G.* Homeric Questions. Austin.

Notopoulos 1966 – *Notopoulos J.A.* Archilochus the Aoidos // Transactions of American Philological Association. 97.
Page – Poetae Melici Graeci / Ed. D.L. Page. Oxford, 1962.
Page 1955 – *Page D.L.* Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry. Oxford.
Page 1964 – *Page D.* Archilochus and the Oral Tradition // Archiloque. Entretiens Hardt. 10. Génève.
Pavese 1972 – *Pavese C.* Tradizioni e generi poetiche della Grecia arcaica. Roma.
Pfeiffer 2000 – *Pfeiffer I.L.* Shifting Helen: an Interpretation of Sappho, fragment 16 // Classical Quaterly. 50.
Podlecki 1984 – *Podlecki A.J.* The Early Greek Poets and their Times. Vancouver.
Pucci 1998 – *Pucci P.* The Song of the Sirens: Essays on Homer. Lanham.
Rissman 1983 – *Rissman L.* Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho. Königstein.
Rose 1992 – *Rose P.W.* Sons of the Gods, Children of the Earth: Ideology and Literary Form in Ancient Greece. Ithaca.
Rösler 1980 – *Rösler W.* Dichtung und Gruppe: Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios. München.
Rösler 1985 – *Rösler W.* Persona reale o persona poetica? L' interpretazione dell' io nella lirica greca arcaica // Quaderni Urbinati di Cultura Classica. 19.
Schmitt 1967 – *Schmitt R.* Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden.
Segal 1998 – *Segal C.* Aglaia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna. Lanham.
Segal 1999 – *Segal C.* Retrospection on Classical Literary Criticism // Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue. Lanham.
Seidensticker 1978 – *Seidensticker B.* Archilochus and Odysseus // Greek, Roman and Byzantine Studies. 19.
Sisti 1967 – *Sisti F.* L'ode a Policrate: un caso di recusatioin Ibico // Quaderni Urbinati di Cultura Classica. 4.
Slings 1990 – *Slings S.*R. The «I» in Personal Archaic Lyrik // The Poet's «I» in Archaic Greek Lyric. Amsterdam.
Snell 1964 – *Pindarus.* P. 1–2 / Ed. B. Snell. Leipzig.
Snell 1975 – *Snell B.* Die Entdeckung des Geistes Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. Göttingen.
Snyder 1989 – *Snyder J.* The Women and the Lyre. Women Writers in Classical Greece and Rome. Carbondale.
Steiner 1986 – *Steiner D.* The Crown of Song: Metaphor in Pindar. L.

Stoddart 1990 – *Stoddart R.* Pindar and Greek Family Law. N. Y.
Svenbro 1976 – *Svenbro J.* La parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque. Lund.
Svenbro 1993 – *Svenbro J.* Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece. Ithaca.
Todorov 1990 – *Todorov T.* Genres in Discourse. Cambridge.
Tsagarakis 1977 – *Tsagarakis O.* Self-Expression in Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry. Wiesbaden.
Walker 2000 – *Walker J.* Rhetoric and Poetics in Antiquity. Oxford.
Watkins 1995 – *Watkins C.* How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics. Oxford.
West – Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati. Oxford, 1998.
West 1974 – *West M.L.* Studies in Greek Elegy and Iambus. Berlin.
West 1994 – Greek Lyric Poetry. A New Translation by M.L. West. Oxford.
West 1997 – *West M.L.* The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford.
West 1998 – Homeri Ilias / Ed. M. West. Oxford.
Winkler 1990 – *Winkler J.* The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece. L.
Woodbury 1968 – *Woodbury L.* Pindar and the Mercenary Muse: Isthmian 2.1–13 // Transactions of American Philological Association. 99.
Woodbury 1985 – *Woodbury L.* Ibycus and Polycrates // Phoenix. 39.
Zumthor 1983 – *Zumthor P.* Introduction à la poesie orale. P.

И.Г. Матюшина

Становление лирики в средневековой Европе

Проблема происхождения лирики на новоевропейских языках, по общему признанию, до сих пор остается среди сложнейших в истории науки. Определенный вклад в ее исследование может внести анализ раннесредневековых лирических систем и истории отдельных жанров. Насколько известно, обобщающих трудов по истории средневековой лирики Европы почти не существует. Исключение составляют две книги Питера Дронке[1], который сосредоточивает свое внимание на романской, преимущественно латинской, средневековой поэзии и, как видно из предисловия к одной из них, осознает уникальность своего труда: «В настоящее время не существует ни одной книги ни на каком языке, в которой рассматривается лирическая традиция в целом. Попытаться написать такую книгу значит решиться на рискованную авантюру» (Dronke 1968: 9). Считая предметом лирики воспевание «куртуазной любви» (amour courtois), Дронке утверждает, что эта тема возникла в Египте во II тысячелетии до н. э. и «может появиться в любое время, в любом месте и в любом обществе» (Dronke 1965: 2). Тем не менее и в его книгах, и в частных работах, посвященных изучению отдельных поэтических традиций, древнегерманская и кельтская поэзия, как правило, обходится молчанием. Любовные стихи скальдов, песни «Старшей Эдды», древнеанглийские, валлийские и ирландские поэтические памятники никогда не анализировались в научной литературе с точки зрения присутствия или зарождения в них характерных черт лирической поэзии[2].

Генезис лирики, как писал еще А.Н. Веселовский, связан с обрядовыми циклами – «переходными» (рождение, инициация, смерть), свадебными, календарными (Веселовский 1989: 155–190). Ее начала восходят к эмоциональным словесным откликам хора на повествовательный запев корифея: возгласам радости и огорчения в обрядовом действе или весеннем хороводе.

Типологически наиболее древними представляются изначально неотделимые от календарного цикла ритуально-лирические песни-заклинания, универсальные мотивы которых составляют мольбы о любви, просьбы о замужестве и т. д., унаследованные раннесредневековой, в частности романской, лирикой и определяющие особенности ее отдельных жанров (например, «песен несчастливого замужества»). Постепенно освобождаясь от связи с определенным временем года, ритуально-лирические песни (родильные, свадебные, похоронные) дают начало как жалобам, плачам, причитаниям, так и панегирикам. Однако, несмотря на то что календарные и бытовые обрядовые песни иногда содержат описания переживаний, доминирует в них прагматическая, восходящая к магической, функция.

Формальная организация ритуально-лирической поэзии, очевидно, восходит к кратким магическим формулам, которые, постепенно усложняясь по своей структуре, развивают обрядовую символику и параллелизм, предвосхищающий «психологический параллелизм» литературной лирики. Фольклорные четверостишия, построенные на «психологическом параллелизме» между явлениями природы и переживаниями человека, вероятно, представляют собой наиболее ранние примеры лирической поэзии, с которыми связан генезис средневековой рыцарской любовной поэзии провансальских трубадуров и немецких миннезингеров с характерным для них Natureingang (Веселовский 1989: 155–246).

Основное внимание в теории А.Н. Веселовского уделено исследованию различных видов ритуально-магической поэзии на той стадии, когда она еще не вполне отделилась от своих первоначальных связей с трудовыми и обрядовыми действиями. Непосредственно вслед за описанием синкретической стадии развития словесности анализируются образцовые произведения лирической поэзии – античная лирика и позднесредневековые песни трубадуров, труверов и миннезингеров. Таким образом, в том, что касается исследования генезиса и развития европейской лирики, в теории А.Н. Веселовского обнаруживается «недостающее звено», поискам которого (равно как и проблемам происхождения и становления лирической поэзии вообще) в современной науке почти не уделялось внимания.

В качестве такого «звена», соединяющего синкретическую обрядово-магическую стадию развития словесности и классические образцы европейской лирики, может быть рассмотрена поэзия древних германцев и кельтов – наиболее типологически

ранняя из всех сохранившихся европейских литературных традиций. Проследив историю развития основных лирических жанров начиная с их возникновения, можно попытаться заполнить лакуну между синкретической стадией словесного творчества и позднесредневековыми образцами лирики. В англосаксонских, древнескандинавских и кельтских, а также стадиально ранних романских поэтических памятниках обнаруживаются реликты тех обрядовых жанров, которые могут быть рассмотрены как источник позднейшей лирической поэзии.

В Англии, Скандинавии, Ирландии, Уэльсе почти не сохранилось записей фольклорной лирики, однако в Средние века здесь были записаны памятники того словесного искусства, которое существовало в устной традиции до появления письменности. Это мифологический и героический эпос, духовная поэзия, скальдические висы, любовные стихи. Изучая их, можно наблюдать постепенное развитие авторского самосознания, появление того индивидуального поэтического выражения, которое поэт дает своим чувствам, и, следовательно, говорить о генезисе лирики как литературного рода.

Основные стадии отделения литературной лирики от фольклора, историю становления авторской индивидуальности позволяет показать лингвостилистический анализ исследуемых памятников. Изучение семантики слова говорит о том, что лексика, связанная с выражением эмоций, оказывается превалирующей в собственно лирических произведениях. Даже в стадиально ранней лирике появляются, а затем и воспроизводятся те лексемы, которые передают эмоциональное состояние или ассоциируются с основной темой, связанной с выражением переживания. Концентрация лексем, описывающих определенное эмоциональное состояние, характерна и для нескольких лирических фрагментов, инкорпорированных в эпос, – именно их, как будет показано дальше, можно отнести к наиболее стадиально ранним образцам лирической поэзии. Так, в 66 строках одного из лирических фрагментов, включенных в «Беовульф» (см. ниже), теме переживания лирическим героем бренности всего земного и осознания своего былого величия посвящено 25 и 29 полустрок соответственно. В другой героической поэме «Деор» (см. ниже) из общих 42 строк тема страданий, горести, радости, счастья так или иначе затрагивается в 36 полустроках, теме переживания бренности всего земного посвящено 19 полустрок. В типологически поздней лирике концентрация эмоциональной лексики значительно

выше, например, в медитативной лирической поэме «Скиталец» (общий объем – 115 строк, см. ниже) встречается несколько лирических тем: переживание лирическим героем своего одиночества (57 полустрок), осознание утраты (32 полустроки), страданий, горестей (103 полустроки), терпение, смирение (84 строки), душевная тревога, беспокойство (50 строк), тема бренности всего земного (36 полустрок), ощущение несвободы, скованности (39 строк).

Семантический анализ эмоциональной лексики – один из наиболее важных, но не единственный критерий для отнесения того или иного произведения к лирике. Помимо концентрации эмоциональной лексики, были приняты во внимание следующие формальные и содержательные критерии: относительно небольшой объем произведения, вневременная нелинейная (неэпическая) последовательность событий и мотивов, ослабление нарративного начала, представление рассказа от первого лица (субъективность позиции говорящего) обычно в монологической форме, акцент на выражении душевных переживаний, введение лирического пейзажа (использование приема психологического параллелизма). Наконец, в случае включения лирического фрагмента в иножанровый, нередко эпический, контекст – целостность и отдельность, выделимость во всем произведении, подчеркиваемая и семантикой (акцент не на сюжетности, как в эпосе, но на ситуативности), и звуковой организацией (концентрация орнаментальных созвучий).

Наиболее показательной для эволюционно-типологического исследования представляется **поэтическая традиция англосаксов**. В ней мы находим примеры как протолирических форм, включенных в эпическую поэзию, так и лирики образцовой. Расположив все поэмы в порядке усиления в них лирического начала, можно выделить некую шкалу, меру, применимую впоследствии ко всему материалу. Среди древнеанглийских поэтических памятников обращает на себя внимание небольшая группа текстов, включенных в рукопись «Эксетерской книги» (ок. 970 г.). Основные темы этих поэм во многом отличаются по тону и настроению от привычной нам «личной» лирики, оплакивающей или прославляющей индивидуальные горести и радости. Они обусловлены универсальными мотивами: трагичности бытия, бренности мирской славы. Англосаксонские поэты размышляют о всеобщности судьбы людей, их обреченности, предвосхищая многие темы современной лирики с ее акцентами на слабости человека, недолговечности красоты, непостижимо-

сти тайны смерти. Эти темы появляются в древнеанглийской поэзии начиная с «Беовульфа», что позволяет проследить типологическую эволюцию англосаксонской лирической традиции от наиболее стадиально ранних образцов, включенных в эпический контекст и, очевидно, восходящих к традиции плача, до тех поэм «Эксетерской книги», в которых лирическое начало выражено наиболее ярко.

Первый лирический фрагмент в «Беовульфе», который условно можно назвать «Плачем последнего отпрыска великого рода» (*2231–2270*), посвящен теме sic transit. Великая нация людей исчезла, остался последний представитель некогда могущественного рода. Он унаследовал все родовое богатство, но дни его сочтены, и недолго осталось ему наслаждаться своим сокровищем. Он относит весь клад в курган на берег моря и там охраняет его, пока не приходит смерть:

Swa giomormod	giohðo mænde	Так грустный духом, он оплакивал
an æfter eallum,	unbliðe hwe [arf]	свои несчастья, одинокий, всех
dæges ond nihtes,	oð ðæt deaðeswylm	переживший; нет ему покоя днем,
hran æt heortan.		и ночью несчастен он, пока длань
	(*2267–2270a*)	смерти не сожмет его сердце.

Элегические мотивы сосредоточены преимущественно в речи этого последнего отпрыска великого рода. Характерный для англосаксонской поэзии лирический монолог, пронизанный жалобой на миновавшее величие прошлого, начинается с обращения героя к земле:

Heald þu nu, hruse,	nu hæleð nc	Храни ты теперь, земля, то, что
eorla æhte!	m[o]stan,	мужи не смогли сохранить,
	(*2247–2248a*)	достояние вождей!

Погиб великий род, все прожили свои жизни, все своей чередой покинули пиршественные палаты. Не осталось никого, кто мог бы вычистить оружие, покрывшееся пылью и ржавчиной. И воины, и их доспехи тлеют в земле:

...guðdeað fornam,
feorhbealo frecne fyr[a] gehwylcne
leoda minra þa[r]a ðe þis [lif] ofgeaf,
gesawon seledream. Nah, hwa sweord wege
oððe fe[o]r[mie] fæted wæge,
dryncfæt deore; dug[uð] ellor s[c]eoc.
Sceal se hearda helm [hyr]stedgolde,
fætum befeallen; feormynd swefað,
þa ðe beadogriman bywan sceoldon;
ge swylce seo herepad, sio æt hildegebad
ofer borda gebræc bite irena,
brosnað æfter beorne. Ne mæg byrnan hring
æfter wigfruman wide feran,
hæleðum be healfe. Næs hearpan wyn,
gomen gleobeames, ne god hafoc
geond sæl swingeð, ne se swifta mearh
burhstede beateð. Bealocwealm hafað
fela feorhcynna forð onsended!
(*2249a–2266*)

...смерть в битве унесла, страшное горе, каждого мужа из моего рода, все отдали жизни: они видели радость пиршественных палат. Никого нет у меня, кто бы мог носить меч или заставить сверкать блестящую чашу, дорогой пиршественный сосуд; воины отошли в мир иной. Должен крепкий шлем, покрытый золотом, лишиться своих украшений; полировщики спят, те, кто должны начищать боевые шлемы; и кольчуга, что выстояла в сражении, среди треска щитов все удары мечей, гибнет, как и воин; не может изукрашенная броня отправиться далеко за своим воином, с могущественными людьми. Нет ни радости арфы, восхищения веселящим древом, не проносится стремительный сокол по пиршественным палатам, быстрый конь не бьет копытом землю во дворе. Горестная смерть изгнала многих из рода людского.

Так, из некогда славного рода остался один, чтобы скорбеть о прошедшем величии, один, кому даровано еще несколько дней или лет, пока и его не настигнет смерть. О былом могуществе напоминают лишь сокровища, которым тоже суждено вернуться в землю. Все погружено в молчание, покой смерти и беспрерывный ход неостановимого времени. Настоящее в этом фрагменте совмещается с прошедшим, которое оказывается бесконечно более реальным – утраченное в прошлом делает вечным нынешнее горе. Эта особенность восприятия времени, сообщаемая субъективностью памяти говорящего, придает лирическую окрашенность всему отрывку. Целостность и отдельность этого лирического фрагмента в общем эпическом контексте поэмы подчеркивается и его звуковой организацией, в частности орнаментальными созвучиями, пронизывающими каждую строку. На этом отрезке текста чаще, чем в других местах, встречаются и внутренние рифмы (такие как hegep***ad*** – geb***ad***), и межстрочные созвучия (подобные ***wege*** – ***wæge***), и консонансы (например, beo***rn***e – by***rn***an,

l***if*** – ofge***af***), и дополнительные по отношению к канонической аллитерации ассонансы (b***ea***teð – b***ea***locw***ea***lm, h***ea***lfe – h***ea***rpan).

Второй, еще более краткий, лирический фрагмент в «Беовульфе» может быть условно назван «Плачем отца». Этот лирический отрывок связан с рассказом Беовульфа о смерти Херебальда, убитого своим братом. Горе его отца (дяди Беовульфа), старого короля Хределя, сравнивается с горем отца, чей сын был повешен на виселице. На нарративном уровне основанием для этого сравнения служит то, что ни один из них не может отомстить за смерть сына. Этот лирический фрагмент кажется инкорпорированным в эпическую ткань «Беовульфа» с единственной целью – он служит тому, чтобы дать лирическое объяснение (а возможно, и психологическое обоснование) чувствам Хределя:

Swa bið geomorlic gomelum ceorle
to gebidanne þæt his byre ride
giong on galgan, þonne he gyd wrece,
sarigne sang, þonne his sunu hangað
hrefne to hroðre, ond he him help[e] ne mæg
eald ond infrod, ænige gefremman.
Symble bið gemyndgad morna gehwylce
eaforan ellorsið; oðres ne gymeð
to gebidanne burgum in innan
yrfeweardas, þonne se an hafað
þurh deaðes nyd dæda gefondad.
Gesyhð sorhcearig on his suna bure,
winsele westne, windge reste
reote berofene, – ridend swefað,
hæleð in hoðman; nis þær hearpan sweg,
gomen in geardum, swylce ðær iu wæron.
Gewiteð þonne on sealman, sorhleoð gæleð
an æfter anum; þuhte him eall to rum,
wongas ond wicstede.

(*2444–2462a*)

Так горестно старому мужу вынести то, что его сын скачет юным на виселице; тогда он жалобу слагает, скорбную песнь, тогда как сын его висит на радость воронам, и он ему помочь не может, старый и мудрый, ничего не может сделать. Постоянно напоминает ему каждое утро о гибели сына; другого не хочет он ждать в твердыне наследника, когда одного постигла нужда смерти. Печально смотрит он на жилище сына; покинута пиршественная палата; ветром продуваемое место отдохновения лишено радости; всадники спят, воины в могилах; нет звуков арфы, нет веселья в палатах, как некогда бывало. Так идет он ко сну, тоскливую песнь поет один об одном; все кажется ему слишком просторным – и поля, и жилище.

В первых строках «сын скачет юным на виселице» явственно различимы отголоски древнейшего мифологического образа [напомним и о мировом древе в скандинавской мифологии – ясене Иггдрасиле – букв. «коне Игга = *Одина*», на котором повесился Один, и о том, что виселица называется «конем Одина» (Harris 1994: 49)]. Лирический контекст фрагмента «скрадывает» риту-

ально-мифологические аллюзии употребленного выражения, сообщая ему психологическую нагруженность. После гибели сына безутешный отец ходит по своим владениям, где некогда радовался пирам и забавам. С тоской смотрит он туда, где жил его сын, – не слышно там ни звуков арфы, ни веселья, как прежде. Во фразе «все кажется ему слишком просторным – и поле, и жилище» поразительно точно использована чисто психологическая деталь (когда дом или комната недавно умершего вдруг начинают казаться огромными и пустыми). Всего в нескольких строках описывается вся безнадежность горя старика-отца, потерявшего сына. Здесь нет места действию, речь идет только о чувствах. Жилище сына, пустое и безмолвное, – символ неутолимого горя отца.

В качестве древнеисландской параллели к элегическому фрагменту в «Беовульфе» можно привести произведение одного из самых знаменитых скальдов – Эгиля Скаллагримссона – «Утрата сыновей». Подобно безутешному отцу в «Беовульфе», для которого невозможна даже месть – его сын наказан по закону, Эгиль говорит о том, что не может отомстить морской богине Ран, отнявшей у него сына. Потеряв тех немногих, кто был ему дорог – родителей, сыновей, брата, он избегает общества людей. Эгиль не хочет других детей, не ищет никаких возмещений за смерть сыновей и лишь в поэзии находит утешение. В «Беовульфе» приведенный лирический фрагмент также заканчивается тем, что безутешный отец сочиняет «горестную песнь» о гибели сына, подсказанную ему его переживаниями. Легко заметить, как далеко отошел создатель «Беовульфа» от основной эпической темы поэмы, описывая исключительно чувства, но не события.

В приведенных строках некоторые детали как будто лишены уместности. Сын скорбящего старца мертв. Но кто же те воины и всадники, которые спят в своих могилах? Может быть, это условные образы исчезнувшего прошлого, чьи призрачные тени вызываются воспоминаниями лирического героя и в таких англосаксонских произведениях, как «Скиталец» и «Руины». Кажется, что элегическая условность, а не повествовательная функциональность приводит их на память в «Беовульфе», предвосхищая универсальность лирического топоса.

Можно предположить, что этот лирический отрывок приобретает в эпической поэме особую композиционную функцию. Он задает тон всей заключительной части поэмы, предвосхищая гибель самого́ главного героя, чьим дружинникам тоже суждено «спать в могиле», а пиршественным палатам – стоять «продуваемыми ветром». Рассказ Беовульфа о трагическом прошлом свое-

го рода превращается в эмоциональное провидение им своего будущего. Таким образом, весь лирический фрагмент, описывающий переживания главного героя, оказывается эмоционально нагруженным, чем оправдывается его включение в основную эпическую ткань поэмы.

В приведенных фрагментах «Беовульфа» характерные черты, ассоциирующиеся в современном восприятии с лирической поэзией, присутствуют в эмбриональном виде: относительно небольшой объем, субъективная позиция говорящего, представление всего рассказа от первого лица, отсутствие временной последовательности событий, акцент на выражении личных чувств, концентрация эмоциональной лексики. Тем не менее «плачами» оба отрывка могут быть названы лишь условно. По своим жанровым признакам они более близки к элегиям, ибо сочиняются не в момент гибели тех, о ком скорбит герой, но тогда, когда память принуждает его вспомнить о них. Неявно выражена, особенно в первом фрагменте, субъективная позиция говорящего. Всего один раз появляется в этих лирических фрагментах «Беовульфа» обращение от первого лица («Нет у меня никого», *2252*). О рассказчиках в обоих фрагментах говорится в третьем лице – описывается их горе, вызванное утратами сородичей, сына; на самом же деле – всего героического, эпического мира.

Можно высказать предположение, что древнеанглийская лирика зарождается как выражение ностальгических чувств, вызванных утратой ценностей эпоса. Этот эпический, героический мир всюду напоминает о себе в стадиально ранней лирике: и характерной для эпоса детализацией в перечислении, и конвенциональной формульностью языка обоих отрывков, и сохранением, хотя и в минимальной степени, повествовательного начала. Очевидно, из эпоса (как будет показано ниже) унаследованы древнеанглийской лирикой и ее главные мотивы пути, путешествия (siþ), и ее основной тон подчеркнутой объективности, дистанцированности. Склонность к объективизации переживания позволяет ввести в лирику гномические мотивы – индивидуальное чувство обобщается и возвышается до общечеловеческих переживаний. Характерно окончание первого лирического фрагмента в «Беовульфе», где рассказчик заключает повествование о своих несчастьях и гибели сородичей гномической фразой о «страшной смерти» (bealocwealm), унесшей многих из «рода людского» (feorhcynn). Гибель последнего представителя некогда великого племени кладет конец его скорбному рассказу. Этому, возможно, одному из самых типологически ранних лирических монологов в

англосаксонской поэзии не суждено перейти ни в более распространенную гномику, ни в полном смысле слова лирику.

Лирические мотивы в другой англосаксонской поэме «Деор» тоже появляются в контексте эпических древнегерманских сюжетов. В основной части поэмы идет речь о пленении Веланда Нидхадом, мести Веланда сыновьям Нидхада и его дочери Беадохильд, любви Геата к Мэдхильд, изгнании Теодрика, «волчьем нраве» Эорманрика. Нельзя не заметить, что даже в этой части поэмы, связанной с сюжетами германского героического эпоса, основное внимание уделяется не поступкам, но чувствам героев. Так, в первых строфах, содержащих реминисценции скандинавской героико-эпической поэзии, Веланд (в отличие от героя эддической «Песни о Вёлунде») изображен не яростно мстящим, но страдающим, тоскующим, изгнанным, а соблазненная им Бёдвильд – горюющей, растерянной. Упоминание о жестоком короле остготов Эрманарихе (в англосаксонской поэме – Эорманрике) заставляет автора рассказать о безвестном «муже, печалями скованном, ждущем беды». Теме, более характерной для любовной лирики, чем для героического эпоса, посвящена строфа (сюжет которой не известен по другим древнегерманским сказаниям) о страсти Геата к Мэдхильд.

Выражение личного переживания сосредоточено исключительно в последней строфе поэмы «Деор», где ведется речь от первого лица; именно здесь герой говорит о своих страданиях:

Þæt ic bi me sylfum secgan wille,
Þæt ic hwile wæs Heodeninga scop
dryhtne dyre, me wæs Deor noma.
Ahte ic fela wintra folgað tilne,
holdne hlaford, oþþæt Heorrenda nu,
leoðcræftig monn, londryht geþah
Þæt me eorla hleo ær gesealde.
Þæs ofereode: Þisses swa mæg!
(*35–42*)

О себе самом хочу поведать, что я был
однажды певцом Хеоденингов, любезным господину, мое имя было Деор.
Многие зимы верно служил милостивому повелителю, пока Хеорренда –
человек, искусный в песнях, то право
на землю получил, которое защитник
воинов прежде мне даровал. То прошло, и это пройдет!

Эта последняя строфа придает оттенок личного переживания и тем германским героическим сказаниям, которые упоминались в предшествующих строфах. Певец, страдающий в несправедливом изгнании, утешает себя мыслью о еще горших бедах, ставших уделом славных героев прошлого. Авторское «я» здесь в большой степени иллюстративно – пример несчастий самого певца так же показателен, как и судьба героев германских герои-

ческих сказаний в других exempla, и подтверждает главную мысль – и гномической строфы, и всей поэмы – о бренности всех земных горестей и радостей (Гвоздецкая 1995: 64–71). Как и всегда в древнеанглийской лирике (что легко заметить и на примере «Беовульфа»), личное чувство включено здесь в более универсальный контекст. Не только гномическое размышление о человеческой судьбе в «юдоли страданий», но и рефрен поэмы напоминает о том, что все горести мирской жизни преходящи. Этот подчеркнуто «стоический» рефрен, героические аллюзии, занимающие, несмотря на компрессию, большую часть поэмы, управляют и сковывают выражение непосредственных переживаний поэта. Как и в «Беовульфе», общий тон произведения остается объективным и отстраненным, о самих несчастьях поэта говорится сдержанно и сжато, в чем, вероятно, определенную роль играет и текстуальная краткость «Деора» (всего 42 строки).

Деор – или реальное имя не известного нам англосаксонского скопа, или некий фиктивный персонаж, или ритуальная маска. Возможно, что, как и нехарактерная для древнеанглийской поэзии строфика, будто ищущая для лирики наиболее приемлемую форму самовыражения, необычное имя, вынесенное в заглавие этого произведения, говорит о желании создателя поэмы найти подходящий способ обозначения произносящего лирический монолог персонажа, отличного и от автора, и от действующего лица, но предвосхищающего появление образа лирического героя в англосаксонской словесности. «Деор» – одно из наименее лиричных произведений во всей англосаксонской поэзии, хотя и единственное, почти безоговорочно (на чисто формальных основаниях: использование рефрена и деление на строфы) причисляемое в критических исследованиях к лирике.

Характерные черты лирики, присутствующие в эмбриональном виде в отдельных фрагментах героического эпоса, можно обнаружить в англосаксонских медитативных поэмах. Так, духовная поэма «Смирение», содержащая молитву, представляет собой рассказ от первого лица: Ic bi me tylgust secge þis sarspel (*96b–97a*) – «Я о себе самом рассказываю эту горестную историю». В ней вводится образ страдающего, повествующего о своих переживаниях героя: Eala, dryhten min, // meahtig mundbora, / þæt ic eom mode /s/eoc, // bittre abolgen. / Is seo bot æt þe // butan earfoþum / ænge þinga, // feasceaft hæle, / foldan /w/unian. (*96b–113*) – «Увы, Господи мой, могущественный Защитник. Я болен сердцем, горько страдаю, одно спасение в Тебе после жизни. Я, несчастный человек, не могу никак жить без страданий в

свете на этой земле». Появляется главная тема англосаксонской лирической поэзии – изгнания, раскрывающаяся при помощи свойственных лирике образных средств. В «Смирении» используются характерные для фольклорной лирики стилистические приемы, например психологический параллелизм (в первой, духовной, молитвенной, части изгнанник называет себя «ветвью, побегом» – «lim» – на теле Господнем, в последней, лирической, части он сначала уподобляет, затем противопоставляет себя зеленеющему лесу), причем в его употреблении сказывается жанровая синкретичность поэмы.

Медитативные англосаксонские поэмы, «Скиталец» и «Морестранник», посвящены почти исключительно выражению переживаний. В них сохраняются только те реликты нарративной структуры, которые допускают обобщающую интерпретацию: от жизни частного человека, лирического героя – к бытию рода людского вообще, от микрокосма – к макрокосму. Обрамляющее повествование, уже достаточно обобщенное и в стадиально ранней англосаксонской лирике – лирических фрагментах «Беовульфа», сокращается здесь до нескольких общих замечаний. Введение образа лирического героя в поэмах «Морестранник» и «Скиталец» позволяет автору раскрыть основную тему, избегая прямого морализирования. Внутренний мир лирических героев насыщен переживаниями, их душевное состояние сложно и противоречиво, чувства предельно обострены и напряжены, что позволяет поэту добиться своеобразного лирического катарсиса.

Эмоциональную нагруженность приобретает изображение лирического пейзажа, при всей реалистичности деталей содержащего элементы психологического параллелизма. Отождествление лирического героя со всем природным миром после грехопадения подчеркивается образной тканью этих поэм. День здесь сведен к ночи и предрассветным сумеркам, самому тревожному времени в англосаксонской поэзии, когда чаще всего происходят несчастья. Ранним утром (вероятно, перед рассветом) – «uht(a)» – разворачивается действие многих древнеанглийских лирических поэм. Это – время особенно мучительной тоски (ср. употребленное в любовной поэме «Жалобы жены» слово «uhtcearu» – «утреннее горе, забота», 7), одиночества (ср. строку из той же поэмы «Жалобы жены»: þonne ic on uhtan / ana gonge[3] – «тогда я утром / одна иду», 35). В лирическом отрывке «Беовульфа» страдающий отец каждое утро (morne gehwylce, *2450*), когда поднимается сильный ветер, усиливая его горе и тоску, оплакивает своего повешенного сына, горестно глядя на его

покинутое, продуваемое ветрами жилище (*2455–2457*). В «Скитальце» герой именно по утрам говорит о своем горе: Oft ic sceolde ana / uhtna gehwylce / mine ceare cwiþan – «часто должен я один / каждое утро / о моей печали говорить» (*8–9*). Контексты, подобные приведенным, помогают понять mod morgenseoc – «душу, больную утром» («Смирение», *96*), лирического героя англосаксонской поэзии.

Неполон и годовой цикл лирических героев англосаксонской поэзии. Скиталец живет в единственном времени года – зимнем, с его бурями, штормами, ледяным морем (hrimcealde sæ, *4*), инеем, градом и снегом (hrim and snaw, hægle gemenged, *48*). Бушующие волны, ночь, зима усиливают впечатление вселенского хаоса и потерянности в нем героя. Холод, зима и мороз, так же как и утро, ассоциируются в древней английской лирике с несчастьями и страданиями: в «Скитальце» лирический герой называет себя wintercearig – «опечаленным зимней заботой»; в «Деоре» Веланд страдает от wintercealde wræce – «зимнестуденого несчастья» (*4a*); инеем (hrimgeat, 4a; hrim on lime, *4b*) покрыты развалины, символизирующие упадок – тлен и бренность всего земного в поэме «Руины». В приведенных (и подобных им) строках важно не только денотативное значение, но и ассоциативный ореол использованных слов.

Описания морской бури (ср. «Скиталец», *3–4; 46–49; 101–105*; «Морестранник», *7–11a; 14–25; 30–32*) метафорически передают наивысшие страдания героя. В «Жалобах жены» героиня представляет себе мщение своему мужу «под каменным холмом, овеваемым бурями, омываемым морем» (*48–50*). Применительно к этим картинам можно говорить о лирических пейзажах, изображенных как антитеза описанию райских кущ в англосаксонских духовных поэмах, таких как «Книга Бытия» и «Феникс». Вероятно, в подобных сценах поэт стремился не столько к реалистичности деталей, сколько к созданию у читателя определенного настроения.

В поэме «Скиталец» холод, стужа и горе ассоциируются с морем (*101–105*), в «Морестраннике» лирический герой, тоже страдающий во время морского плавания, оказывается узником ледяных оков (*8–10*). Образ темницы (cofa), оков (gebind), заключения (loca), несомненно, имеющий отношение к выражению чувства, можно назвать центральным в древнеанглийской лирике. В «Скитальце» в качестве ключевого слова употреблен глагол bindan – «связывать, сковывать», пять раз встречающийся только в речи главного героя. Воспроизводятся в этой поэме сложные

слова со вторыми элементами -loca – «заключение» и -cofa – «ограниченное (замкнутое) пространство, комната, сундук». В «Жалобах жены» жилище героини описывается словами «земляная пещера» (eorðscræf, *28, 36*), «земляные палаты» (eorðsele, *29*), создающими впечатление могилы. Только воображение способно разомкнуть тесные границы этой темницы и вызволить из неволи душу героя: se hreo hyge, *16a* – «встревоженную (как море в шторм) душу». Тот же образ используется и в описании странствующей души-птицы в «Морестраннике» (*58–64a*). С темой скованности, несвободы контрастируют образы бесконечного пространства (часто морского), тема скитальчества, беспокойных поисков героя.

Эволюция образа лирического героя отражена в композиции всей поэмы «Морестранник», чье единство не нарушается контрастом первой части с ее пронзительными воспоминаниями о прошедших радостях и описаниями морских бурь в настоящем и второй части, всецело сосредоточенной на предвосхищении иной жизни. Средствами психологического параллелизма в первой части с графической наглядностью передан индивидуальный опыт лирического героя (морское плавание с его зимней стужей). Во второй части, гомилетической и вводящей эсхатологические мотивы, повествуется о неизбежности смерти, упадке всего земного и возможности счастья лишь в ином мире. Эти основные темы введены при помощи двух видов речевых актов: утверждения того, что мирская жизнь мертва, и увещевания, содержащего призыв к иной жизни, переплетающихся в последовательности abab (строки *66b–71* и *80b–90* – утверждение; *72–80a*; *106–125* – увещевание). И увещевание, и утверждение, составляющие вторую часть поэмы, тесно связаны с главными темами и образами первой части при помощи необыкновенно богатой и выразительной лексики.

Слово «господин» (dryhten), например, сначала употребляется для называния земного владыки, а затем для обозначения Бога. Образ моря предстает то в буквальном (в первой части), то в переносном, аллегорическом значении – «житейское море» (во второй части). Основные образы первой части: зима, мороз, сковывающий землю, град, проносящийся над волнами, – дают лирическому герою импульс для осознания собственной греховности, обреченности, – это те чувства, выражению которых посвящена вторая часть. Описание осени в поэме отсутствует, однако гомилетическая часть содержит его метафорический вариант – картину увядания, угасания мира и старца (*89–96*), завершающую годовой

круг времен в поэме. Лирические пейзажи весны – зеленеющие рощи, цветущие равнины – сулят надежду на спасение, возрождение (*48-49*). Кукушка с ее «тоскующим голосом» возвещает наступление лета и пробуждает «горькую печаль в сокровище груди» (т. е. в душе; sorge beodeð/ bitter in breosthord, *53b–55a*).

Повествование об индивидуальной судьбе лирического героя в поэме «Морестранник» редуцируется и пересматривается в соответствии с общей дидактической задачей. Тот рудиментарный нарративный фон, который еще сохранялся в поэме «Скиталец», здесь почти отсутствует; вся необходимая для слушателя информация сосредоточена в самом монологе лирического героя. Гномические, и отчасти гомилетические, размышления героя приобретают особенную значимость – изменение темы и тона во второй половине поэмы нарушают ее композиционную однородность. В конце поэмы перестает звучать голос героя, жалующегося на свою судьбу, – главная примета лирической поэзии. Лиричность этого произведения ослабляется эксплицитностью в нем дидактики.

Дидактическая, морализирующая установка играет важную роль и в таком образце медитативной лирики, как «Рифмованная поэма», основная тема которой – бренность земной жизни и необходимость покаяния – раскрывается на примере жизни лирического героя. Свое название это произведение получило благодаря последовательному применению рифмы, как конечной, так и в отдельных группах строк внутристиховой, добавляющейся к обязательной аллитерации. Такая звуковая организация делает «Рифмованную поэму» уникальной в древнеанглийской литературе и, возможно, объясняет ее необычную лексику (использование редких слов и окказионализмов), а также многосмысленность и темноту содержания. Хотя часто предполагается, что на формальную организацию «Рифмованной поэмы» оказала влияние латинская гимнография, это произведение имеет акцентную структуру стиха и тем отличается от латинских гимнов с их квантитативной метрикой. Поэтому более вероятным кажется скандинавское влияние на метрику «Рифмованной поэмы». Вполне возможно, что создатель этого произведения имитирует популярный скальдический размер рунхент, сочетающий как использование конечной рифмы, так и аллитерации.

Каково бы ни было происхождение формальной организации этой поэмы, в том, что касается содержания (насколько о нем можно судить, несмотря на многочисленные, в том числе палеографические, трудности), она остается в рамках традиционной

для англосаксонской лирики тематики. По сравнению с «Мореплавателем» это произведение ближе к рассказу о становлении личности, внимание к которой характерно для самых ранних христианских «автобиографий» начиная с «Исповеди» Блаженного Августина. Основной прием описания во всей англосаксонской лирической поэзии – контраст – приобретает в этом произведении особенную выразительность: за рассказом героя о веселой юности следует внезапный переход к отрицанию земных радостей в повествовании того же героя о страданиях старости. Поэма насыщена разнообразными лексическими средствами выражения эмоционального состояния. Немалая роль в интенсификации изображенных переживаний принадлежит фонетическим средствам – последовательная рифмовка полустиший подчеркивает прием перечисления: мирских благ – в первой части поэмы, земных страданий – во второй.

Подобно медитативной лирике, поэма «Руины» посвящена описанию бренности всего земного, неизбежности упадка и разрушения. Композиция этого произведения тоже строится на контрасте прошлого и настоящего. Ключ к пониманию поэмы – постоянное ощущение противопоставления минувшего и нынешнего, красоты и тлена, счастья и горя: «каменная стена великолепна» (Wrætlic is þes wealstan, *1a*) – «разрушенная судьбой» (Wyrde gebræcon, *1b*); «земля хранит строителей <...> сотни поколений людей умерли» (Eorðgrap hafað / waldendwyrhtan <...> / oþ hund cnea / werþeoda gewitan, *6b–7a, 8b–9a*) – «эти стены пережили многие царства» (Oft þæs wag gebad... / rice æfter oþrum, *9b, 10b*).

В приведенных строках кратко выражена главная тема поэмы, напоминающая читателю, что все творения человека, как и сам он, тленны – описание развалин превращает их в символ людской бренности. Внимание привлекается сначала к судьбе зданий («дворцы разрушились, в прах обратилось творение великанов» – burgstede burston, / brosnað enta geweorc, 2), затем к судьбе их создателей («хватка земли хранит строителей» – eorðgrap hafað / waldendwyrhtan, *6b–7a*). Как и в «Рифмованной поэме», фонетические средства (внутренние рифмы, хотя и спорадические) и параллелизм синтаксических конструкций (использование причастия II и форм претерита) помогают выделить прием перечисления и подчеркнуть контраст (земные богатства изображаются сначала в их величии, а затем – подвергнутыми разрушению и тлену). Совершенство творения прошлого возникает перед глазами поэта: сияющие здания, бани с высокими

стропилами – все полно ликованья и радости. Внезапно картина меняется: чума уносит жизни людей, град разрушается; ничего, кроме развалин, не остается там, где некогда счастливые люди веселились, наслаждаясь изобилием в «медовых палатах». Во всех древнеанглийских лирических произведениях прошлое контрастирует с настоящим, в «Руинах» то же противопоставление включает картины жизни и тлена. Контраст, наиболее последовательно проведенный в этой поэме, можно назвать общим поэтическим принципом англосаксонской лирики.

Главная тема поэмы «Руины» – разрушение и упадок городов и зданий – существует в средневековой литературе на правах лирического топоса, особенно распространенного в латинской поэзии (ср. «Песнь о провидении Господнем» Проспера Аквитанского, V в., «О разрушении Тюрингии» Венанция Фортуната, VI в.; элегии о разрушении Рима Хильдеберта Лаварденского, XI в.) и в кельтской поэтической традиции: это и знаменитая поэма о Киддилане, вложенная в уста его сестры Хеледд (IX в.), и стихотворение о покинутом хозяевами очаге Регеда (IX в.), и поэтический рассказ, посвященный падению Тары, который приводится в «Календаре Энгуса» (Félire Óengusso Céli Dé, ок. 800 г.), и стихотворение (IX в.) из «Лейнстерской книги» о древней крепости в Рат Имган (Ráth Imgain, совр. Ратанган), оставшейся покинутой правителями и их воинами. Наиболее близко к англосаксонской поэме «Руины» валлийское хвалебное стихотворение о былом величии крепости Тенби (IX в.) из «Книги Талиесина».

Говоря о происхождении лирической топики руин, можно вспомнить древнейшие в мировой словесности фольклорные плачи о падении городов, распространенные в шумерской поэзии (плач о разрушении города Лагаша, плачи о гибели Ура, Шумера и Аккада). При несомненной связи с ритуалом шумерские плачи о падении городов имеют фольклорный характер, что подтверждается, в частности, их формальной организацией (использованием повторов, параллелизмов, простейших созвучий). Предположение о фольклорном источнике лирической темы упадка городов и разрушения зданий не исключает того, что на ее становление могла оказать влияние античная поэзия: описание разрушения Трои в «Энеиде» Вергилия, философские элегии Овидия о превратностях его собственной судьбы. Еще более важны для развития этой темы и превращения ее в топику картины руин в Священном Писании (Книга Пророка Исаии *13–37*, Книга Пророка Иезекииля *4–43*, Книга Пророка Иеремии *1–52*, Книга Плач Иеремии *1–2*) и в христианских сочинениях о сует-

ности всего земного, восходящих к труду «О Граде Божием» Блаженного Августина, «Мировой истории» Орозия, сочинению «О разрушении и завоевании Британии» Гильдаса. Можно предположить, что в теме руин, очевидно, восходящей к фольклорному жанру, но опосредованному библейской традицией, христианской культурой и античностью, отразилась судьба всей лирической поэзии Средневековья, обязанной своим появлением тем же культурным и литературным традициям.

Англосаксонские любовные поэмы настолько необычны на фоне всей остальной раннєсредневековой европейской лирики, что исследователи подвергали сомнению не только их жанр («женской песни»), но и присутствие в них любовной тематики. Вспомним, что в «Аллегории любви» К.С. Льюис пишет: «Европейская литература до XI в. не знала темы романтической любви. Французские стихотворцы в XI столетии изобрели, открыли или первыми выразили ту романтическую страсть, о которой английские поэты все еще писали в XIX в. <...> Наша единственная трудность состоит в том, чтобы представить себе всю скудость ментального мира, который существовал до ее открытия» (Lewis 1958: 4). На этом основании многие поколения ученых возражали против причисления «Жалоб жены» и «Вульфа и Эадвакера» к «женским песням», ссылаясь на то, что ни в одной другой англосаксонской поэме любовное переживание не становится объектом поэтического изображения.

С приведенными взглядами трудно согласиться, если иметь в виду, что помимо Эксетерских и Коттонских гномических стихов, любовные мотивы представлены в англосаксонских загадках, особенно обсценных. Трудно усомниться и в том, что именно о любовном переживании или, во всяком случае, о связанных с ним страданиях героини идет речь в поэме «Жалобы жены». Это произведение изобилует синонимами (около 40 лексем в 53 строках) со значением «горе, несчастье, страдание, тоска, испытание, печаль сердца, томление, неудовлетворенное желание» (modcearu, longaþ, wræcsiþ, uhtcearu, weaþearf). О том, что вызвало несчастье героини – разлука с любимым, изгнание, – сообщается с помощью синонимов: «разделять» (todælan), «разъединять» (miðan), «страдать, терпеть» (dreogan), «томиться» (longian), «изгнанница, осужденная» (fah), «изгнание» (wræcca). Ключевым для всего произведения следует назвать слово «печальный» (geomor), встречающееся или изолированно, или в сложных словах (*1b, 17b, 19b, 42b*). Контекст поэмы позволяет заключить, что речь в ней идет о страданиях и тоске женщины, по-

кинутой мужем и оплакивающей свое изгнание (все чувства выражены героиней от первого лица).

Структура этого произведения более прозрачна, чем других памятников древнеанглийской любовной лирики. Поэма легко делится на три основные части: в первых пяти строках героиня, подобно другим изгнанникам, говорящим о своих переживаниях, обещает рассказать «полную печали» (ful geomorre, *1b*) историю своих страданий, которые «никогда не были так велики, как сейчас» (hwæt ic yrmþa gebad <...> no ma þonne nu, *3a–4b*); в следующих 35 строках описываются ее беды и горести; последние 12 строк можно истолковать и как традиционное для англосаксонской лирики гномическое заключение, и как выражение личных чувств (проклятия и пожелания горя) по отношению к тому, кто послужил причиной ее несчастий. Свои чувства к мужу героиня описывает с помощью конвенциональной лексики поэм «изгнания» – как отношение «слуги и господина». Однако, называя его «мой владыка» (min hlaford, hlaford min), «предводитель людей» (leodfruma), она думает о нем как о супруге, а не как о властелине. Героиня размышляет о том, как хорошо они, казалось, подходили друг другу, и все-таки ее муж скрывал мрачные мысли за «светлым челом» (bliþe gebæro, *21a*), втайне готовя для нее злую участь. «Таящим душу» (mod miþendne, *20a*), «замышляющим преступление» (morþor hycgende, *20b*) называет она мужа. Напоминая вероломному супругу о взаимных обетах верности («что ничто, кроме смерти, не разъединит» их – þæt unc ne gedælde / nemne deað ana, *22*), героиня с горечью признает, что родственникам мужа удалось разлучить их (þæt hy todælden unc, *12b*), и теперь все забыто им, «как будто бы никогда и не существовало» (swa hit no wære, *24b*).

В «Жалобах жены» (и во всех англосаксонских лирических поэмах) выражается крайне субъективное восприятие времени и устанавливается свое определенное соотношение настоящего и прошедшего. Однако если в медитативной и духовной лирике осознается преходящесть всех ценностей: жизни человека, отношений людей, то в «Жалобах жены» все лирическое время относится к «вневременному» настоящему, настоящему «без конца». «Сейчас» для героини статично и неизбежно: она обречена сидеть в темнице под дубом все «долгие летние дни» (sumorlangne dæg, *37b*). Максимум субъективности достигается тем, что время измеряется чувствами героини: «Стара эта земляная пещера, / вся я полна тоски» (Eald is þes eorðsele; / eal ic eom oflongad, *29*) – параллелизм, подчеркнутый полной корневой рифмой в ключевых

словах строки eald – «старый» и eal – «вся». Даже воображение героини не способно избавить ее от преисподней, в которую она заточена.

Рассказ героини о прошедшем (*17b–25a*) тоже лишен линейной временной последовательности. Сначала говорится, что муж героини уехал. Иллюзия последовательности создается употреблением наречий: æresta – «сначала», ða – «тогда, потом»: (тогда) она сама отправилась в путь (*9a*), потом родственники мужа стали тайно вынашивать замыслы о том, как разлучить супругов (*11–13*). В конце концов героиня была изгнана на остров (*15–16*). Затем она вновь возвращается мыслями к тому, как они с мужем обменялись взаимными обетами верности (*22–23*), но «потом это изменилось. Сейчас так, как будто и никогда не было нашей дружбы» (Eft is þæt onhworfen. / Is nu / swa hit no wære / freondscipe uncer, *23b–25a*). Ход событий, во многом сложных и запутанных, передает противоречивость чувств героини. Можно предположить, что в контексте поэмы важна не столько последовательность событий, сколько их эмоциональное восприятие лирической героиней. Непереносимость, «вневременность» настоящего, условно говоря, отменяет прошедшее: «потом это изменилось. Сейчас так, как будто и никогда не было...». Ощущение вечности настоящего усиливается благодаря тому, что в поэме отсутствует будущее, какая бы то ни было перспектива. Героиня говорит, что «навсегда» (æfre) останется смятенной ее душа (*39–41*).

Описание безнадежного положения героини, будто «выключенной» из хода времени, позволяет до некоторой степени противопоставить «Жалобы жены» другим лирическим поэмам. Во многих из них присутствует, пусть и отдаленно, перспектива будущего – вечности, следующей за земной жизнью (как в «Скитальце», «Мореплавателе», «Рифмованной поэме»). В «Жалобах жены» время воспринимается предельно субъективно. В отличие от духовной и медитативной лирики здесь нет чувства истории, нет предвкушения будущей жизни, нет никакого ощущения иного времени, кроме того, которым героиня меряет собственное бытие. В восприятии времени поэма следует раннесредневековым концепциям времени с их максимальной индивидуальностью (ср. в «Исповеди» Блаженного Августина: «В тебе, душа моя, измеряю я время. <...> Впечатление от проходящего мимо остается в тебе, и его-то сейчас существующее, я измеряю, а не то, что прошло и его оставило». Пер. М.Е. Сергеенко. С. 229). Благодаря крайней субъективности во всем, включая восприятие времени,

«Жалобы жены» оказывается едва ли не самой лиричной из всех англосаксонских поэм.

К «женским песням», где лирическая героиня изливает свои чувства, можно отнести и поэму «Вульф и Эадвакер». Ее основная тема – эмоциональная разобщенность супругов, не преодолеваемая даже физической близостью, о которой афористически говорится в гномическом заключении: «Легко разлучить то, что никогда не было связано, нашу песнь вместе» (Þæt mon eaþe toslitеð þætte næfre gesomnad wæs, uncer giedd geador, *18–19*) – обобщение, вероятно, содержащее аллюзию на стих из Евангелия (*Матф.* 19: 6): «Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает». Употреблением формы причастия II gesomnad, образованной от глагола gesomnian – «сочинять песнь, поэму», мотивируется появление существительного giedd – «песнь, поэма», использованного как в своем прямом значении, так и в качестве метафорического обозначения «брачного, семейного союза». Героиня обращается к своему мужу: «Слышишь ли ты, Эадвакер?» (Gehyrest þu, Eadwacer? *16a*), утверждая, что никогда в их «песне» (союзе) не было гармонии. Горькая ирония, подчеркнутая этой игрой слов, будто противопоставляет трезвость оценки семейного несчастья и страстность обращенного к возлюбленному призыва, сосредоточенного в намеренно краткой строке: «Вульф, мой Вульф!» (Wulf, mīn Wulf, *13a*). Рефрен «не так у нас» – ungelice is us (т. е. «разные у нас судьбы») – пронизывает всю поэму как крик отчаяния.

Необычность употребленных в поэме языковых средств позволяет создать в ней образные системы: «наша песнь вместе» (uncer giedd geador, *19*), скорее всего, обозначает любовный, семейный союз; «ветви» (bogum, *11b*) – руки; «дождливая погода» (renig weder, *10a*) – слезы героини (психологический параллелизм, устанавливающий связь между состоянием души и природы – þonne hit wæs renig weder, / ond ic reotugu sæt, *10* – «когда дождь шел, и я, горюющая, сидела»). Многосмысленность лексики использована в этом произведении как средство, позволяющее ярче подчеркнуть напряженность отношений героини к обоим связанным с ней персонажам: любимый ею Вульф называется словом lac – «дар, подарок», но также и «жертва». Родичи героини хотят «принять» – aþecgan (также «пожрать, поглотить, переварить», т. е. убить) – этот «дар» («жертву»). Такие слова, как aþecgan – «принимать» («приветствовать») и «потреблять» («уничтожать»), dogode (hapax legomenon, значение и происхождение неясно); reotugu (hapax legomenon, вероятно, связанный с

reotian – «скорбеть», «жаловаться»); bogum – «ветви» (применительно к человеку), явным образом почерпнуты не из основного поэтического фонда древнеанглийской лексики. Хотя тематически эта поэма близка к другим англосаксонским элегиям, в ней не встречаются традиционные формулы, связанные с конвенциональными лирическими темами: изгнанием, разлукой, душевными или физическими страданиями.

Это произведение отличается от остальной древнеанглийской лирики и по метрике. Строки здесь часто перегружены безударными слогами или нерегулярны метрически (ср. Wulf, mīn Wulf, *13а*, где отсутствует первый безударный слог в а-стихе) и в большей степени различаются по слоговому объему, чем это принято в классической англосаксонской поэзии. Отклонения от канонической структуры аллитерационного стиха заставляют вспомнить о нерегулярном, близком к фольклорному ритме древнеанглийских заклинаний. Возможно, эта поэма сохраняет непосредственные связи с фольклором и восходит к менее аристократической традиции, чем остальная англосаксонская лирика.

«Вульф и Эадвакер», скорее всего, представляет собой наиболее архаичную стадию развития древнеанглийской лирики, почти не содержащей философских обобщений и, возможно, сохраняющей близость (о которой напоминают, в частности, присутствующие в поэме собственные имена) к героическим сказаниям. В «Жалобах жены» исчезают все собственные имена, но, как и в медитативной лирике, вводится гномическая часть. Чувства лирических героинь обеих поэм так противоречивы и сложны, интенсивность их переживаний столь высока, что даже в восприятии читателя XX в. эти поэмы, вне сомнения, будут отнесены к лирике.

Из трех древнеанглийских поэм, которые можно условно назвать любовными, «Послание мужа» в наименьшей степени сосредоточено на выражении чувств героев. В отличие от «женских песней» («Жалобы жены» и «Вульф и Эадвакер»), где нарративная структура почти полностью утрачена, в «Послании мужа» повествовательное начало превалирует, лирическое – ослаблено. Можно предположить, что перемена тональности в «Послании мужа» по сравнению с жалобами героинь в поэмах «Вульф и Эадвакер» и «Жалобы жены» обусловлена «переменой пола» лирического героя. Если жалоба и, следовательно, в известном смысле, лирика входят в культурную роль женщины (очевидно, генетически связанную с женскими оплакиваниями покойника), то произносящий жалобу мужчина в какой-то степени присваи-

вает себе «женскую роль». Приняв на себя пассивную роль жалобщика, обреченный на бездействие герой становится отшельником, изгнанником, странником, скитальцем (Смирницкая 1982: 214). В отличие от «женских песен» в «мужских» лирических поэмах («Скиталец», «Морестранник») жалобы обычно имеют не любовный, а философский характер. Так формируется новая культурная роль мужчины, что происходит, вероятно, не без влияния «женских» лирических песен.

В англосаксонских «женских песнях» и «Послании мужа» можно заметить черты сходства, предвосхищающие типологические особенности новоевропейской любовной лирики. Акцент в них ставится на частных, индивидуальных ситуациях. Стремление к глобальности обобщений, столь характерное для медитативной лирики, здесь полностью отсутствует. Лирических героинь этих поэм трудно назвать представителями всего человечества, обобщающими свой эмоциональный опыт в гномических размышлениях. Судьбы людские интересуют героинь любовных произведений несравненно меньше, чем их собственные. В отличие от героев медитативной лирики они не идеализируют прошлое, существуя лишь в настоящем с его болью, страстью, благословением и проклятьем тому, кто обрек их на горе.

Во всех рассмотренных древнеанглийских поэмах присутствует один из основных признаков лирики – доминанта в изображении внутреннего над внешним, – отличающий ее от архаической поэзии, которая описывает любые выражения переживаний как прилюдные, публичные, касающиеся всех. Даже для самых типологически древних лирических поэм англосаксов, не исключая фрагменты «Беовульфа», характерна также общая основная тема – одиночество. Эта тема, превращенная в ранней лирике в своеобразную «культурную» позицию, аномальна для более архаической поэзии, к рассказу о которой мы переходим.

Элегические мотивы в **песнях «Старшей Эдды»** можно отнести к лирическим лишь с большой долей условности. Характерные черты древнейших, дошедших до нас элегий, такие как сетование на личное горе, печаль, вызванная разлукой с любимым, страдание изгнания или одиночества, перемена доброй судьбы, сравнение с прошлым счастьем, любовное томление, выраженное в тоне жалобы, не типичны для героических поэм «Старшей Эдды».

Если сопоставить так называемые элегии в «Старшей Эдде» с произведениями древнеанглийской лирики, то нельзя не заметить целый ряд существенных типологических различий. В древнеисландских «элегиях» в большей степени присутствует

нарративное начало, почти полностью утраченное англосаксонской лирикой. Основной акцент в них ставится на повествовании о событиях, как правило, данных в определенном хронологическом порядке. Напротив, в древнеанглийской лирике хронологическая последовательность событий зависит от эмоционального состояния лирического героя, а нарративный фон в значительной мере редуцирован за счет введения обобщающих гномических мотивов.

Повествовательная сложность и детализованность обусловлены в эддических «элегиях» сохранением тесных связей с соответствующими героическими легендами, что выражается, в частности, во введении многочисленных собственных имен. Следует заметить, что во всей англосаксонской лирике упоминается всего четыре имени собственных, причем исключительно в тех поэмах, которые также содержат больше всего аллюзий на героические сказания: «Вульф и Эадвакер» и «Деор» (Деор и Хеорренда). Таким образом, если применительно к древнеанглийской лирике можно говорить о создании обобщенного образа лирического героя, то в эддической поэзии монологи произносятся от лица определенных, хотя и не всегда индивидуализированных персонажей.

Сказанное свидетельствует о большей типологической древности исландских «элегий» по сравнению с англосаксонской лирикой. На ранней стадии развития лирики, представленной эддической поэзией, отсутствует лирический пейзаж, который в англосаксонской лирике играет важную роль как средство, помогающее раскрыть переживания героя. Описанием чувств отнюдь не исчерпывается основная тема эддических песней (в противоположность древнеанглийским лирическим поэмам). Хотя эддические монологи героинь, перечисляющих свои беды, всегда глубоко личные, предмет изображения составляет в них не индивидуальное переживание, не непосредственное излияние чувств, но, условно говоря, героическая реализация личности в драматически объективной ситуации. В эддических «элегиях» можно заметить отсутствие интереса к анализу внутреннего мира личности и несколько отстраненный, эмфатически объективный тон повествования. Языковые средства, в частности «имена чувств», показывают, что субъективное переживание (печаль, скорбь, грусть, гнев) не отчленяется в произведениях этого жанра от способов выражения действий (борьба, вражда, вред) (Гвоздецкая 1999: 206–226). Героиню так называемых эддических героических «элегий» («Плача Оддрун», «Первой Песни о Гудрун», «Второй Песни о Гудрун», «Поездки Брюнхильд в Хель») скорее характе-

ризует сила духа, чем сила чувства. В соответствии с эддической героической традицией расставлены акценты не на чувствах, но на поступках и в хронологически более поздней «Третьей Песни о Гудрун», в которой явственно заметно христианское влияние.

Неорганичные для героической поэзии «Старшей Эдды» лирические мотивы появляются в «Подстрекательстве Гудрун», одной из немногих неповествовательных песней. На фоне остальных эддических песней, создающих образ деятельной и активно действующей героини, поразительна ее пассивность и эмоциональность в этом почти лирическом монологе. Хотя героиня описывается как harðhuguð[4] – «наделенная суровым духом», а произносимое ею подстрекательство как grimmom orðom – «мрачные слова», изображение ее горя оказывается главной темой песни, и именно этим мотивирована жестокость речей, обращенных к сыновьям: подобно Брюнхильд в «Отрывке Песни о Сигурде» (*Brot 15*), Гудрун сначала смеется, вооружая своих сыновей (hlæiandi Guðrún), а затем плачет, провожая их.

В рассказах о своей жизни Гудрун предстает не яростно мстящей героиней, как в «Песни об Атли» или в «Речах Атли», но жалующейся на свои несчастья женщиной: она потеряла нескольких мужей, из них Сигурд был для нее «лучше всех» (ǫllom betri), но был убит ее братьями Гуннаром и Хёгни («более тяжелого горя никогда не знала», говорит Гудрун об убийстве Сигурда, но не мстит своим братьям). Даже гибель сыновей Гудрун представляет как плату за свои «многочисленные страдания» (máttigak bǫlva, *Ghv. 12.3*). Подобно героиням англосаксонской поэзии, она почти не совершает поступков. Единственное, что она пытается сделать, – покончить с собой, ей не удается – волны выносят ее к дому нового мужа, Йонакра. Однако все надежды героини на лучшее (hugðak mér fyrr betra! *Ghv. 14.2*) развеиваются со смертью ее дочери Сванхильд. О ней Гудрун говорит: «Из моих детей / я любила ее больше всех» (er ek minna barna / bazt fullhugðak, *Ghv. 15. 3–4*) – и добавляет: «Сванхильд казалась лучом яркого солнца в моих палатах». Поэтому ее гибель под копытами готских лошадей Йормунрекка оказывается для Гудрун «тяжелейшим горем» (harðaz harma, *Ghv. 16.5*). Гудрун перечисляет все страшные беды в своей жизни, соизмеряя их со смертью Сванхильд и вводя каждую из них новым суперлативом: sárastr (*Ghv. 17.1*) – «горчайшая» – убийство Сигурда; grimmastr (*Ghv. 17.5*) – «суровейшая» – гибель Гуннара в змеином рву; hvassastr (*Ghv. 17.9*) – «острейшая» – вырезанное из груди Хёгни сердце. И заключает: «fiǫlð man ek bǫlva...» (*Ghv. 18.1*) – «много горя я помню...».

Последние четыре строфы «Подстрекательства Гудрун», возможно, представляют собой более позднюю интерполяцию, включенную в текст под влиянием того, как изображается смерть Брюнхильд на погребальном костре. Это описание дается, кроме того, и в «Краткой Песни о Сигурде» (Sg. *66–71*), вероятно, следующей тому же не дошедшему до нас источнику. В этих заключительных строках песни появляются необычные для героической поэзии «Старшей Эдды» «романтические» образы и мотивы. Страстно желая расстаться с жизнью, Гудрун зовет Сигурда, с которым они обменялись обещанием встретиться вновь, а затем велит огню погребального костра растопить (þíðna) ее сердце, замерзшее от горя. Даже необычайно яркие образы, появляющиеся в предшествующих строфах этой поэмы, – сияющая красота Сванхильд и ее золотые волосы, втоптанные в грязь копытами лошадей, сверкающие змеи (fránir ormar), ползущие отнять жизнь у Гуннара, – уступают по выразительности этому последнему лирическому образу.

Мотив встречи любящих после смерти, может быть, и соответствует создаваемому этой песнью образу Гудрун – безутешной вдовы Сигурда. Однако эта романтическая тема не вполне отвечает тому представлению о героине, которое создается всей остальной эддической традицией. Введение темы романтической любви, вероятно, отражает те изменения, которые происходят в литературном образе героини в эпоху после христианизации, что объясняет и некоторые черты, сближающие образ Гудрун в этой песни с героиней одной из древнеанглийских лирических поэм («Жалобы жены»), – преданность возлюбленному, покорность в перенесении страданий и, наконец, самое главное – лиричность произносимого монолога.

Подобно героине древнеанглийской элегии «Жалобы жены» или Сигне в рассказе Саксона Грамматика о Хагбарде (*Saxonis Gesta Danorum*. VII. vii, 14), Гудрун вспоминает те обеты, которые они с мужем принесли друг другу. Однако в отличие от Сигурда ни Хагбард, ни супруг героини в древнеанглийской поэме не обещали своим женам явиться к ним после смерти. Вместе с тем этот мотив не нов для эддической поэзии. Во «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» герой – Хельги – приезжает к своей возлюбленной Сигрун после того, как его убивает ее брат.

Так же как и в «Подстрекательстве Гудрун», героиня в этом произведении оказывается жертвой роковых обстоятельств. Сначала от руки Хельги погибают в битве ее отец и брат. В прозаическом комментарии говорится, что «тогда Сигрун заплакала» (þá

grét Sigrún). Но любовь в ее сердце побеждает скорбь, и она восклицает, обращаясь к мужу: «Lifna mynda ek nú kiósa, /er liðnir ero, /ok knætta ek þér þó í faðmi felaz» (*НН. II, 29. 4–6*) – «Живыми хотела бы я теперь видеть тех, кто погиб, и все же я могла бы укрыться в твоих объятьях». Оставшийся в живых брат Сигрун Даг, мстя за смерть брата и отца, убивает Хельги. И вновь героиня остается верной мужу и проклинает Дага: его корабль не поплывет, конь не поскачет, меч не сразит. Судьбу отверженного предрекает Сигрун брату. Она желает ему, чтобы, как волк, жил он в лесу, лишенный радости и пищи, питаясь трупами. Даг отвечает Сигрун, что лишь безумная может проклинать собственного брата, и предлагает ей половину своих владений в возмещение за убийство мужа. Сигрун отказывается, однако, как и Гудрун, которая не мстила братьям за убийство Сигурда, не пытается отомстить Дагу. Вместо этого она, как и положено лирической героине, начинает оплакивать свою горькую судьбу (*НН. II, 36*). В традиционных для героической поэзии идеализирующих выражениях превозносит Сигрун мужа: в такой ужас приходили враги Хельги и весь их род, в какой приходят обезумевшие от страха козы, обращающиеся в бегство при виде преследующего их волка (*НН. II, 37*). Сам же Хельги был настолько выше всех конунгов, насколько стройный ясень выше чертополоха, насколько молодой олень, сбрызнутый росой, возвышается над стадом, когда рога его сверкают, возносясь к небу (*НН. II, 38*).

Если в «Подстрекательстве Гудрун» героиня призывала погибшего Сигурда вернуться к ней скачущим на коне, то Сигрун во «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» дано воочию увидеть своего мужа, возвращающегося со всею дружиной из Валгаллы. Встреча их происходит у погребального кургана Хельги, к которому Сигрун отправляется ночью одна, несмотря на предостережения об опасности. Свою радость при виде Хельги она выражает с помощью весьма уместных, но несколько зловещих, метафорических выражений: «Так счастлива я сейчас нашей встрече, как голодные соколы Одина, когда они чуют убитых теплые трупы; или тяжелые от росы видят рассвет дня. Прежде хочу я поцеловать конунга неживого, чем ты окровавленную кольчугу сбросишь; волосы твои, Хельги, заиндевели от мороза, весь ты покрыт смертной росой; руки, как лед, у зятя Хёгни» (*НН. II, 43, 44*). В этих скорее лирических, чем героических, словах Сигрун обращает на себя внимание та же ассоциативная связь горя и холода, что и в «Подстрекательстве Гудрун», где героиня надеялась растопить холод своего заледеневшего от скорби и боли сердца

огнем погребального костра. Речь Хельги развивает этот образ: он отвечает Сигрун, что ее слезы, падающие к нему на грудь, холодны как дождь. Ту же ассоциативную связь можно проследить и в древнеанглийской лирике, где страдания также обычно ассоциируются со стужей, хотя обычно вполне реальной – зимней (ср. «Скиталец», «Морестранник»).

Характер речей, которыми обмениваются Сигрун с Хельги, отличается от диалогов в песнях о Гудрун или Брюнхильд. Если в поэмах о Гудрун героиня обычно рассказывает о своем прошлом и будущем или описывает собственные утраты и беды, то во «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» никаких жалоб, выраженных изъявлений чувств или ретроспективных и проспективных речей почти нет. Можно заметить, что основное внимание уделяется здесь описанию ситуаций, а не переживаниям героев. Вводит новую ситуацию или служит дальнейшему развитию действия прямая речь персонажей. Нередко только таким образом, благодаря введению новой ситуации, оказываются переданными чувства героев. Так, на обвинения Хельги Сигрун отвечает тем, что готовит ему постель в могильном кургане. Хельги счастлив снова обнять свою жену, но говорит ей, что должен возвращаться обратно в Валгаллу, «скакать багровыми путями» (at ríða roðnar brautir, *НН. II, 49.1–2*) на своем бледном скакуне. На следующую ночь Сигрун вновь приходит к могильному кургану, но Хельги больше не приезжает к ней. В прозаическом комментарии, заключающем эту песнь, говорится, что Сигрун прожила короткую жизнь и умерла от печали и горя.

На современного читателя эта поэма производит более сильное впечатление, чем эддические песни о Сигурде, Гудрун или Брюнхильд. В отличие от Гудрун или Брюнхильд Сигрун почти не говорит ни о себе, ни о своей тоске. Ее чувства выражаются в том, что она или страстно проклинает своего брата, убившего Хельги, или безудержно превозносит возлюбленного. О своем горе она произносит лишь несколько слов: «Никогда больше не буду я сидеть счастливо в Севафьёлль, ни утром, ни ночью, не буду радоваться жизни» (*НН. II, 36. 1–4*). Сразу после этого в ее речи размышления о собственных страданиях уступают место выражению восхищения возлюбленным. Увидев Хельги, Сигрун забывает о своей печали, свою радость она высказывает в ярких, почти устрашающих сравнениях, весьма подобающих той роли, которую отводит ей прозаический комментарий в начале песни: «Хёгни звался конунг. Его дочь была Сигрун, она была валькирией и скакала по воздуху и морю» (*НН. II, Prosa 4. 5–6*). Во время

встречи с мертвым Хельги Сигрун говорит лишь о нем самом: о его окровавленной кольчуге, покрытых инеем волосах, ледяных руках, а на его обвинения она отвечает тем, что готовит ему постель. В отличие от героини «Второй Песни о Гудрун», описывающей, какой мрачной и темной была ночь и как показались волки, когда она в одиночестве сидела, горюя над мертвым Сигурдом (*Gðr. II, 12.1–6*), Сигрун у могильного кургана Хельги думает только о нем одном. О ее бессонных ночах и горьких слезах говорит Хельги (*HH. II, 45*). Однако и в речах героя чувство, заставившее его восстать из могилы и явиться к возлюбленной, выражено скорее при помощи торжествующих, чем скорбных, речей. Хельги горд тем, что в его объятьях проводит ночь знатнейшая и красивейшая из людей (*HH. II, 46, 48*).

«Вторую Песнь о Хельги Убийце Хундинга» отличает от других эддических песней введение темы романтической любви, а также не вполне типичный для «Старшей Эдды» образ героини, безгранично преданной своему любимому. Несмотря на сфокусированность на описаниях ситуаций, а не переживаний, это произведение поражает современного читателя глубиной страсти и скорби героев. Скорее всего, для «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» существовал более древний и до нас не дошедший прототип, вероятно, лишенный тех лирических нот, которые заставляют современного читателя столь остро сопереживать героям этой эддической поэмы.

Можно заключить, следовательно, что большинство эддических песней трудно отнести к элегиям. Говорить об элегических мотивах кажется возможным лишь применительно ко «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» и, с большей долей условности, «Подстрекательству Гудрун».

Обращаясь к **скальдическим стихам**, мы находим отдельные образцы протолирической поэзии в любовных висах. Синхронно-функциональный анализ любовной поэзии (мансёнга) позволяет представить его в качестве самостоятельного скальдического жанра, характерная черта которого состоит в доминанте прагматической, восходящей к магической, функции. Отсутствие выраженных формальных особенностей (основную единицу составляет скальдическая строфа – виса) не может рассматриваться как свидетельство нечеткой жанровой отграниченности мансёнга, так как объясняется жесткостью и консерватизмом канонизованной скальдической традиции, полностью подчинившей себе поэтическую практику и унифицировавшей вису в качестве абсолютно обязательной минимальной структуры.

Эволюция мансёнга начинается с констатации конкретных фактов ради угрозы и похвальбы. Факты скорее сообщаются, чем описываются, а констатируемая индивидуальная ситуация укладывается в простейшую схему: субъект – объект – посессивность. В оценке этой ситуации скальдом главное – хула в адрес субъекта действия, второстепенное – хвала его объекту (ср. висы Халльфреда: «Смрадной пот от Гриса / Покрыл на коже ложа / – *Душно ей, чуть дышит* – / Льдины рук осину. / Ран перины клонит / Рядом с жарким смрадом, / Что в заливе лебедь, / Льном повиту выю» / – *Хвалю я нрав светлых женщин* (*№ 18*); «Чайкою качаясь, / Чибис вони чивой / Прет дорогой влаги, / Прежде влезет, нежели / Сей серпов тупитель / Подлый, дабы подле / Хлин колец на ложе / Лечь гнилым поленом» (*№ 19*). *Пер. С.В. Петрова* дан в кавычках).

В мансёнге Эгиля [Ókynni vensk, ennis, / ung, þorðak vel forðum, / hauka klifs, at hefja,/ Hlín, þvergnípur mínar; / verðk í feld, þás, foldar, / faldr kømr í hug skaldi / berg-óneris, brúna / brátt miðstalli hváta. *B I 45, 14* – Незнакомой со мной кажется молодая Хлин утеса сокола (= *женщина*). *Прежде я смело поднимал глаза.* Должен теперь я прятать нос в меховую накидку, когда приходит на ум скальду земля Торольва (= *Асгерд*), (или «головной убор земли великана» = *Асгерд*)] предмет описания все еще составляет не чувство автора, но внешние симптомы его проявления, сообщаемые как побуждение к действию. Прагматика на этой стадии развития жанра явным образом доминирует над информативностью. Мансёнг все еще стоит ближе к любовной магии, чем к любовной лирике.

К следующей ступени эволюции относятся те скальдические висы, в которых факты описываются ради изображения переживания автора [например, строфы *№ 2–3* Кормака: «Сейчас возникла сильная любовь в моем / дыхании йотуна (= *груди*), / ноги носительницы ожерелья (= *Стейнгерд*) только что / показались из-за порога. / Эти ноги Герд повязки (= *Стейнгерд*), / я думаю, будут чаще, чем теперь, / причинять мне горе, – другого я ничего / не знаю об этой женщине»; «Сверкнули мне сияющие / огни обеих щек (= *глаза*) / женщины, – меня это не радует, / – из-за двери каминной палаты. / Лодыжки женщины / красиво сложенной смог я / увидеть, – мое желание никогда / не состарится, – за порогом»]. Стабилизируется структура строфы: в первом хельминге сообщаются обстоятельства сочинения висы, второй хельминг содержит реакцию скальда на эту ситуацию. Описание ситуации занимает здесь бóльшую часть висы, что свидетельству-

ет о появлении установки на коммуникативность. Преодоление информативной недостаточности обусловливает относительную независимость мансёнга от комментирующего текста саги, самодостаточность вис выражается в вариативности атрибуций и контекстов. Внешний повод к сочинению на этой ступени развития жанра важнее, чем внутреннее переживание – изъявление эмоций вытесняется во вставное предложение, чувства лишь называются, но не описываются.

В отдельных висах Кормака, Гуннлауга, Магнуса Голоногого, напротив, указание на ситуацию дается во вставном предложении, индивидуальное чувство заявляет о своих правах и поглощает автора настолько, что становится основным, а иногда и единственным предметом изображения [ср. висы *№ 7, 8* Кормака, *№ 24* – Бьёрна Асбрандссона и *№19* – Гуннлауга: «Рождена была эта женщина для раздора сынам / мужей. Древо Гунн (= *воин*) стал причиной / тому (или «завладел ею»). *Я слишком страстно / желал обладать древом сокровищ* / (= *женщиной*, т. е. *Хельгой*). / Не нужно мне теперь смотреть – *у меня / темнеет в глазах* – на лебединопрекрасную / Гунн света земли запястья (= *женщину*, или /сияющую Гунн земли запястья)»]. Переживаемое скальдом изображается не по внешним признакам, а по внутреннему состоянию автора. Непосредственным описанием чувства утверждается право автора на индивидуальную эмоциональную жизнь. Лирическое самовыражение сопровождается на этой стадии эволюции появлением эстетизированного пейзажа и изображением внешности женщины. Наряду с прагматической, информативной и экспрессивной целью впервые появляется эстетическая задача. Тем не менее как лирика скальдический мансёнг остается не вполне полноценным: о недоразвитости художественной функции говорит сохранение функционального синкретизма – знака архаики. Эволюция мансёнга – это история его освобождения от магической функции, однако даже полностью переродившийся в лирическое общее место, мансёнг в рифмованных эпических поэмах (римах) содержит инвокации как воспоминание о своей исконной утилитарности. С прагматичностью мансёнга связано сохранение им (на всем протяжении его развития) «направленности на конкретное лицо» (преодоленной только поэтикой рим), так же мешающей ему окончательно превратиться в лирику, как и функциональный синкретизм.

«Протолирика» скальдов отражает древнейшую стадию индивидуальной лирики, содержание которой предопределено

событиями действительности. Автобиографическая конкретность стихов присутствует всегда, но в типологически позднем мансёнге скальдам удается абстрагироваться от единичных фактов и конкретных подробностей и вычленить нечто общее в индивидуальных ситуациях [ср. висы Бьёрна Аргейрссона: «Там на западе у подножья гор / сосна тонкого одеяла (= *Оддню*) / оправдает, муж, твои надежды, / – влечет меня к тебе Ринд (*хейти валькирии*) руки; / если нарядно одетая женщина / приживет с кустом золота (= *мужем*) / сына, похожего на меня, / предчувствие выйдет в руку» и Бьёрна Асбрандссона, героя «Саги о людях с Песчаного берега»: «Стройная сосна вин (= *Турид, возлюбленная Бьёрна*) / оправдает надежды Тородда (= *мужа Турид*), / – любит меня белоснежная / земля одежды (= *женщина*), – / если высокородная носительница / сокровища (= *женщина*) родит / сына, похожего на меня, / – я жажду Гунн золота (= *женщину*)»]. На этой ступени эволюции появляется иное отношение к ситуации: из способа фиксации единичного факта мансёнг превращается в средство поэтизации действительности. Лирическое переосмысление содержания и появляющиеся признаки обобщения ситуации говорят о том, что в мансёнге впервые в скальдической поэзии авторское самосознание начинает преодолевать пассивность по отношению к содержанию. Второстепенный жанр, каковым является мансёнг, не скованный столь жесткими канонами, как, например, панегирическая поэзия, скорее способен побороть бремя традиционности. Освобождение автора любовной поэзии от обязанности сообщать только «действительно случившееся», предопределявшее содержание стихов внехудожественными биографическими фактами, говорит о распространении авторского самосознания от формы к содержанию.

Параллельно с этим процессом идет упрощение скальдического стиха и стиля: дроттквет осознается как неадекватная форма для лирического самовыражения. На закате скальдической традиции начинаются поиски новых, более подходящих метрических средств (мунворп, хрюнхент), приводящих к переходу в мансёнге рим к размеру ферскейтт. Постепенно преодолевается формальная гипертрофия поэзии скальдов – результат особого типа авторства, распространявшегося преимущественно на форму. Чем индивидуальнее вклад автора в содержание, тем менее условной, вычурной, аномальной становится форма. Авторская индивидуальность начинает проявляться по-новому: не в бесконечном варьировании, детализации и усложнении формальных канонов, но в эстетизации и обобщении содержания.

Шаг к типизации, сделанный скальдическим мансёнгом, приближает его к поэтике «общих мест», возвращая на стадию героических элегий «Старшей Эдды» и обогащая его содержание ореолом фольклорных ассоциаций. Подчеркнутая «неформульность» скальдической поэзии – следствие культа индивидуального формального эксперимента, вызвавшего неутолимую жажду обновления формы как единственного средства подчинить действительность, – сменяется в типологически позднем мансёнге традиционностью почти фольклорных изобразительных средств: психологических параллелизмов, сравнений, эпитетов [ср. вису *№ 28* Халльфреда: «Кажется мне, когда я вижу Гунн головного / убора (= *женщину*, т. е. Кольфинну), точно / судно плывет по пути кораблей / (= *по морю*) между двух островов, / и когда в собрании женщин / я смотрю на Сагу оторочки (= *Кольфинну*), / точно скользит изукрашенная (нарядная) / ладья с золотыми снастями»]. Может показаться, что скальдический мансёнг не достигает в своей экспрессии ни мизогинической гномики мифологических песней «Старшей Эдды» (ср. «Драпу о йомсвикингах» Бьярни Кольбейнссона и «Речи Высокого»), ни силы духа и глубины переживаний, изображенных в героических элегиях. Однако поздний скальдический мансёнг нельзя считать шагом назад по сравнению с эддической поэзией, так как в этом жанре скальды вновь обретают утраченную способность к обобщению ситуации и эстетическому восприятию действительности, но не неосознанную, как в «Эдде», не стихийную, продукт которой осознается как быль, а достигнутую в результате индивидуальной творческой деятельности. Когда творческий акт, прежде направленный только на форму, захватывает и содержание, делая авторство полноценным, рождается лирика в собственном смысле слова. Магическая «эффективность» скальдического мансёнга уступает место эстетической действенности лирической поэзии.

Возможность аналогий с поэтиками инокультурной, в частности провансальской, традиции исключается прежде всего потому, что скальдическая протолирика стадиально значительно более ранняя. Можно утверждать ее большую типологическую «древность» даже по сравнению с античной лирикой. Уже в любовной поэзии первого греческого лирика Архилоха, выливающейся потоком оскорбительных ямбов в адрес отца отобранной невесты [ср. вису *№ 13* Гуннлауга: «Змеиный язык не был радостен ни один день под палатами гор (= *небом*), с тех пор как Хельга Красавица стала называться женою Хравна. Белый (*намек на прозвище отца Хельги – Торстейна Белого*) хёвдинг шума мечей,

отец женщины, – *отдана была юная Эйр за золото* – мало считался с моим языком»], речь идет о вымышленных событиях (ср. связь вымысла с поэтической формой в «Поэтике» Аристотеля: «поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров»), достигнуто обобщение ситуации (ср. в «Поэтике»: «поэзия говорит об общем, история – о единичном»), хотя сохраняется «направленность на конкретное лицо» (ср. у Аристотеля: «ямбические поэты пишут на отдельных лиц»), автор уже полностью отделен от лирического героя, а чувство одухотворено достаточно, чтобы появилось незнакомое скальдам понятие возвышенно-духовной любви. Можно в самой гипотетической форме высказать предположение, что скальдическая поэзия типологически ближе к тому этапу развития словесности, который реконструируется для долитературного периода античной культуры, когда на единой стадии магической дорелигиозной обрядности еще соседствуют плач, брань и эротика, дающие начало элегиям, ямбам и любовной лирике.

«Прорыв» к лирике оказался возможным на той ранней ступени развития словесности, которую представляют собой стихи скальдов, так как в них впервые в истории литературы Западной Европы предметом высокой поэзии становится единичный факт настоящего, а индивидуальное самосознание автора, утверждающееся иногда почти агрессивно, делает все творчество предельно субъективным, насквозь проникнутым оценочным началом (ср. «я оцениваю» Кормака). Несмотря на то что появление авторского самоутверждения обычно относят к XI в., скальды на два века раньше осознают себя индивидуальными творцами высокоценимой поэтической формы. Результат этого осознания в прозе – те саги, которые принято называть в литературе «сагами о скальдах». Хотя это не собственно «биографии» в современном смысле слова, а те же «саги об исландцах» (или «родовые саги»), они говорят об утверждении интереса к личности скальда и могут рассматриваться как свидетельства того, что в скандинавской словесности начинается переход «от певца к поэту». Об утверждении интереса к личности поэта говорят и исландские «саги о скальдах».

«Саги о скальдах», обе «Эдды», исландские судебники – эти памятники образуют своего рода синхронное контекстуальное окружение для рассмотренного скальдического жанра. Диахрония мансёнга – происхождение и эволюция – проецируется в синтагматику: от этиологии поэзии, связанной в «Младшей Эдде» и «Саге об Инглингах» с заклинаниями, рунической магией и кол-

довством; от запретов, налагаемых на мансёнг исландскими судебниками, – свидетельств особого статуса поэзии в Исландии; от эддической «версии» заклинаний (гальдралага) – к стихийной типизации элегий «Старшей Эдды», предвосхищающих ее осознание в мансёнге, и подтверждению уже заявленной авторской индивидуальности «сагами о скальдах». Парадигматика жанров – начиная с зарождения культа формы, укорененного в магии заклинаний, и до его преодоления в мансёнге, эволюционизирующем в лирику, – заключает всю историю скальдической поэзии. Гипотетическая эволюция жанра – не самоцель, но один из возможных способов установить закономерности происхождения индивидуальной авторской поэзии и ее преобразования в лирику. Уникальность скальдической поэзии состоит в том, что она дает возможность наблюдать процессы самозарождения лирики в Европе.

Типологически близкий аналог англосаксонской лирике представляет собой **валлийская поэзия**. Эта поэтическая традиция, одна из самых ранних в европейском Средневековье, сохранилась в древних рукописях Уэльса, которые содержат произведения, описывающие героический мир VI–VII вв. Древнейшая дошедшая до нас валлийская поэзия связана с именами Анейрина и Талиесина и восходит предположительно к VI в. Согласно преданиям, Талиесин, как и Браги в скандинавской культуре, положил начало валлийской поэзии, просуществовавшей более тысячелетия. Очевидно тем не менее, что его стихи, совершенные по метрике, стилистике и языку, могли появиться, только если им предшествовала развитая поэтическая традиция. Создание приписываемых Талиесину поэм предположительно датируется VI в., однако содержатся они в рукописи XIII в. «Книги Талиесина» (Llyfr Taliesin). Из 58 произведений, включенных в эту рукопись, вероятно, лишь двенадцать стихотворений могли быть сложены Талиесином, придворным бардом Уриена, правителя Регеда (королевства бриттов на северо-западе Англии). Эти поэмы, действие которых происходит на севере Британии в конце VI в., можно почти без оговорок отнести к героическим. После смерти Уриена Талиесин становится бардом его сына Оуэйна, в честь которого тоже сочиняет хвалебные стихи. Даже в поэме, посвященной гибели юного вождя, трудно найти лирические интонации. Ее основная тема – прославление доблести юного правителя, проявленной им в сражении. Хотя поэма начинается и заканчивается молитвой о его душе, это не столько плач по погибшему, сколько хвала ему, сходная со скальдическими энкомиями. Подобно панегирическим драпам скальдов, поэма посвящена

воспеванию таких героических добродетелей, как великодушие с друзьями («этот воин давал певцу скакунов в сверкающей упряжи») и беспощадность к недругам.

В отличие от панегириков Талиесина структура поэмы «Гододдин» (I Gododdin), приписываемой Анейрину и сохранившейся в рукописи 1250 г. «Книга Анейрина» (Llyfr Aneirin), и ее содержание не во всем соответствуют канонам героического эпоса. В том виде, в каком до нас дошло это произведение, оно представляет собой не связное повествование, но целый ряд почти не зависящих друг от друга фрагментов; причем некоторые заслуживают названия «лирических» не менее, чем «героических». Большинство фрагментов, составляющих поэму, содержат обращения от первого лица, в них часто упоминается о чувствах того, в чьи уста вложен рассказ. Героическое повествование окрашено в глубоко прочувствованные эмоционально приподнятые или скорбные тона. Лиричность интонаций, звучащих в поэме, подчеркивается ее композицией – изолированностью составляющих ее фрагментов, малая форма которых привычно ассоциируется с лирикой. Выделимость отдельных частей достигается и разнообразием их метрической организации. Здесь встречаются такие размеры, как краткосложный энглин (englyn penfyr, строфа которого состоит из трех строк: десятисложной и двух семисложных с общей основной рифмой; в конце первой строки после основной рифмы используется один, два или три слога, подхватываемые аллитерацией или рифмой в первой половине второй строки) и «солдатский» энглин (englyn milwr, строфа которого включает три семисложные строки, объединенные рифмой). Оба эти размера применяются только в самой ранней валлийской поэзии и полностью выходят из употребления к XII в. Помимо этих основных размеров, в отдельных фрагментах поэмы применяются ритмические варианты, осложненные аллитерацией, ассонансами и внутренними рифмами: **Gw**yr a **aeth** gat**raeth** oed f**raeth** eu ll*u*[5]. Кроме перечисленных звуковых повторов, эти строки содержат и конечную рифму, которая используется на протяжении всей поэмы, причем каждый фрагмент обычно имеет свою, отличную от других, рифму. Эта звуковая и метрическая обособленность отдельных фрагментов, дополнительно удостоверяющая их тематическую изолированность, также создает впечатление «малых форм», обычно ассоциирующихся с представлением о лирике.

Лирическая тональность фрагментов поэмы «Гододдин», типичная для лирики краткость их формы не характерны для остальной героической поэзии Уэльса. Тем не менее древнейшая

валлийская поэзия дает примеры того, как лирические интонации, появляющиеся в героических поэмах, ведут к рождению подлинной лирики. К лирической поэзии следует отнести плачи по погибшим, жалобы на горести и невзгоды, описания природы, контрастирующие или соответствующие настроению героя.

Самые ранние стихи, которые можно без преувеличения считать древневаллийской лирикой, связаны с именем Лливарха Старого (Llywarch Hen) и девушки, называемой Хеледд (Heledd, Hyledd). Исторические личности, носившие эти имена, скорее всего жили в конце VI – начале VII в. Однако, по-видимому, поэтические произведения, приписываемые им в рукописях (в основном в «Красной книге Хергеста») и включенные в прозаические циклы, созданы позднее (исследование метрических и языковых особенностей текстов и данные орфографии позволяют датировать их сочинение примерно 850 г.).

Стихи, вложенные в уста Лливарха и Хеледд, поражают беспросветностью выраженного в них горя и неизбывностью страдания. Тоска лирического героя или героини – не преходящее настроение, это предел отчаяния, вызванного столкновением с самой безнадежной и жестокой стороной жизни. Лирический герой, носящий имя Лливарха, признается, что несчастен от рождения. Героиня Хеледд от горя теряет рассудок. Подобно Иову, они жаждут смерти, ибо их постигло то, чего они более всего страшились. Оба говорят о том, что страдания посланы им за гордые речи. Хеледд считает себя повинной в том, что ее родина лежит перед нею в развалинах: «Мой язык содеял это». Оплакивая своих сыновей, Лливарх восклицает, что его собственные слова привели их к гибели. Ни Талиесин, ни Анейрин не пытались искать объяснений несчастьям, их отношение к случившемуся было неизмеримо проще.

По сравнению с валлийскими героическими поэмами стихи, приписываемые Лливарху и Хеледд, несомненно, типологически более поздние. Если Талиесин и Анейрин, как можно предполагать, создавали свои произведения о современных им героях и событиях, то поэт, сочиняющий от имени Лливарха и Хеледд, основывает свои стихи на преданиях, легендах и, возможно, на фольклорных песнях. В его творениях присутствует художественный вымысел. Описание тоски Лливарха по погибшим сыновьям, изображение отчаяния Хеледд, чей взгляд прикован к пылающим развалинам ее дома, – плод воображения самого поэта, сознательно использующего тропы, риторические приемы для создания наибольшего художественного эффекта.

В сохранившемся плаче по Уриену, обычно приписываемом Лливарху, с помощью симметричных синтаксических конструкций описывается, как тот, от чьего лица ведется повествование, несет с поля боя голову убитого короля: Pen a bortaf ar fy nhu / Pen Urien llary llywiai llys; / Ac ar ei fron wen frein a'i hys *(110)*. Rhy thyrfis fy mreich, rhy garddwys fy ais. / Fy nghalon neur dorres. / Pen a borthaf a'm porthes *(119)*[6]. – «Я несу голову на своем боку, голову щедрого Уриена, правившего двором; а его белую грудь терзают вóроны. Моя рука онемела, моя грудь содрогается. Мое сердце разрывается. Я несу голову, которая вскормила меня». Мастерство, с которым выражены чувства лирического героя, трудно переоценить: парономазия, полисемия, аллитерация – все служит решению единой художественной задачи. Поэтическая многосмысленность задается полисемантичностью самого первого слова «pen», которое обозначает не только голову, но и главу, вершину, предводителя, каковым был при жизни Уриен. Форма «borthaf» – 1-е лицо единственного числа от глагола «porthi» – «нести, поддерживать, вскармливать» – обычно употребляется применительно к той «поддержке», которую воин вправе ожидать от своего господина. То, что Уриен именно такой «идеальный» господин, подчеркивается строкой, где важным средством смыслового сопряжения слов служит аллитерация – в соответствии с традицией панегириков король величается «llary llywiai llys» – «щедрым, правящим двором». В контексте строфы буквальное значение оказывается на переднем плане: устами воина лирический герой говорит, что поддерживает голову своего правителя. В последней строке второй строфы обыгрывается метафорический план, который вновь совмещается с буквальным: «Pen a borthaf a'm porthes» – «Я несу голову, которая вскормила (поддерживала) меня».

Традиция плачей, с которой, возможно, связан генезис лирики, была широко распространена в средневековой Европе. Однако поэма Лливарха несравненно более лирична и субъективна по сравнению с такими плачами, как, например, анонимные песни на смерть маркграфа Фриульского Эриха, Фулькона Реймского или плач по Карлу Великому (ок. 814), сочиненный с использованием аллитераций и, возможно, имевший германский или романский прототип. Лирический субъект присутствует в них только в рефрене, в остальной части стихотворения рассказ ведется от третьего лица. В отличие от плача Лливарха в латинской песни на смерть Карла Великого нет еще ни лирического героя, ни изображения его переживаний. Напротив, в скорбных

стихах, приписываемых Лливарху, каждая строка, даже описательная, пронизана чувством: «Стройное красивое тело предано погребению сегодня / между землей и памятным камнем, / горе моей руке, погиб мой господин».

Для лирического героя Лливарха кончина вождя ведет к гибели всего героического мира. Некогда радостный двор Регедда ныне лежит разрушенным: «Много прекрасных гончих и мощных соколов / было вскормлено на этом полу, / прежде чем это место превратилось в развалины. / Этот очаг, свинья роется в нем, / он был более привычен к радостным крикам / мужей и к пущенному вкруговую рогу». На первый взгляд затронутая в этой поэме тема бренности земного напоминает англосаксонские элегии (несомненно, более поздние стадиально), в частности «Скиталец», «Морестранник», «Руины». Если в древнеанглийской поэзии превратности судьбы осмысляются как посланные Свыше и ведущие в конце концов к спасению и вечной жизни (за исключением поэмы «Руины», в которой чувства поэта не выражены непосредственно), то в глубоко прочувствованных стихах о гибели Уриена нет речи о Божественном промысле и грядущем утешении. Можно предположить, что приписываемая Лливарху поэма развивается из исконной традиции героического панегирика, в котором воздаваемые вождю хвалы неотделимы от выражения скорби о гибели защитника, главы рода, щедрого предводителя. Однако от придворных плачей-панегириков, сочиняемых непосредственно после гибели правителя, плач Лливарха отличается тем, что представляет собой плод художественного вымысла, произведение, созданное воображением поэта, для которого все описываемые события были литературным преданием.

Последняя поэма в прозаическом цикле о Лливархе Старом изображает его лишенным сыновей, несчастным, обездоленным и больным. Начинаются эти проникновенные стихи с жалобы на несчастья, которые причиняет лирическому герою старость. Символичен возникающий здесь образ оторвавшегося от ветки листа, гонимого ветром и уже обреченного на смерть: «Он уже стар, хотя рожден лишь в этом году». Уподобление судьбе героя лишь подразумевается, подсказывается одним упоминанием о старости. Никогда прежде валлийская лирика не знала столь пронзительной образности, сходной тонкости намека на сравнение. Лирический герой вспоминает о былых сражениях, резвых скакунах, на которых прежде скакал, о девушках, любивших его когда-то. Незавидное положение, до которого он доведен старостью, вызывает в нем отвращение к самому себе. Самые ненавистные враги напа-

дают на него – кашель, старость, болезни и тоска. Заканчивается поэма призывом к смерти: страдалец просит освободить его от мучений старости. Заключительная строка «Я согбен. Я тяжел. Я несчастен» (wyf keuyngrwm – wyf trwm – wyf truan) полна выразительности, в ней есть и словесный повтор, и аллитерация, и ассонанс, и внутренняя рифма. Тематическому совершенству соответствует формальная структурированность всей поэмы: большинство строф связано анафорическими повторами («Пока не согнулась моя спина...» или «Деревянный костыль...») и единым размером (englyn milwr – «солдатский» энглин: строфа обычно состоит из трех семисложных строк с рифмой). Этот размер использован во всех строфах, содержащих призыв к деревянному костылю. Обращение к костылю (как и везде в поэме – от первого лица) само по себе примечательно, так как вновь подчеркивает всю полноту одиночества лирического героя, чьим единственным собеседником и поддержкой служит та деревянная палка, на которую он опирается.

Главная тема поэмы Лливарха известна мировой литературе с Античности: риторические сетования на страдания преклонного возраста пронизывают всю древнегреческую и римскую лирику начиная с Мимнерма, которого поэты александрийской школы считали создателем элегий, и Анакреонта, которому подражал Пушкин. Этот топический мотив снова появляется в эпикурейских элегиях Филодема, жалующего на то, что старость лишает его любовных утех. В отличие от Античности, когда тема старости раскрывается или в гномическом стиле (как некое общее рассуждение о том, сколь обременителен для человека груз прожитых лет), или в профетических тонах (лирический герой испытывает страх перед теми будущими несчастьями, которыми грозит ему преклонный возраст), в эпоху раннего Средневековья тема старости осмысляется как глубоко прочувствованное личное горе. Устами своего лирического героя поэт рассуждает уже не о будущих утратах и возможном лишении дорогих ему утех, но говорит о страданиях, боли, скорби, тоске, испытываемых им в настоящем.

Близкую параллель произведению Лливарха легко найти в ирландской поэтической традиции: в жалобе Буи, старухи из Берри, и в элегических стихах, приписываемых легендарному Ойсину, сыну Финна, и в поэмах их соотечественника монаха из Бангора Колумбана (543–615) – основателя аббатства, собирателя рукописей, превосходно знавшего античную поэзию. Стихи Колумбана о старости, возможно, не свободны от влияния Боэция, чьи стихи ирландский поэт мог избрать в качестве образца

для подражания. В элегических двустишиях, открывающих «Утешение Философией», Боэций тоже с тоской говорит о приближающейся старости и призывает смерть даровать ему избавление от невзгод.

Призыв к смерти Боэция почти буквально воспроизводится в стихах, приписываемых Лливарху. Несмотря на почти топическую тематику этой поэмы, каждая ее строфа проникнута глубоко прочувствованным личным горем: «я несчастен», «тяжко мне смотреть», «я печален», «я одинок» и т. д. Себя поэт называет «тоскующий старик» и в отчаянии твердит, что никто больше не любит его. Эти полные тяжелой старческой боли и скорби стихи способствовали созданию ставшего широко известным образа жалующегося старца. Возможно, именно с этим произведением связано прозвище его предполагаемого автора Llywarch Hen – «Лливарх Старый». Горечь, пронизывающая каждую строку, напряженность выраженных здесь чувств, та сила переживаний, с которой поэт говорит о своих страданиях, делают всю поэму глубоко лиричной.

Поэмы, связанные с именем Лливарха Старого, тематически сходны с монологами, приписываемыми девушке по имени Хеледд, сестре Киндилана, правителя Пенгуэрна. Об историческом лице, носившем имя Киндилан, известно немногое: он жил в середине VII в., его двор в Пенгуэрне был сожжен англосаксами. Плач по Киндилану произносится от имени его сестры. Она слышит крики двух жадных хищников – орла Эли и орла Пенгуэрна, чующих поживу там, где разыгралась роковая битва. В ее воображении возникают пугающие образы: «Орел Эли кричит сегодня / после кровавого пира, / после крови из сердца прекрасного Киндилана. / Орел Пенгуэрна с серым хохолком на голове, / сегодня поднят его коготь, / жаден он до плоти того, кого я любила». Киндилан для Хеледд – не только славный вождь, но и любимый брат, с которым связано для нее чувство родины, дома, безопасности. Знаменательно, что каждая из строф, описывающих ее горе, начинается с ключевых для всей поэмы слов «Stauell Gyndylan» – «палаты Киндилана»: «Палаты Киндилана темны сегодня, / без огня, без свечей. / Кто, кроме Господа, позволяет мне не потерять рассудка? / Палаты Киндилана заброшены сегодня, / нет того, кто владел ими; / о, смерть, почему я осталась? / Палаты Киндилана темны сегодня, / без огня, без песни, / слезы струятся по моим щекам».

Стихи о палатах Киндилана, вложенные в уста его сестры Хеледд, напоминают поэму об очаге Регеда (Diffaith Aelwyd

Rheged, IX в.), в которой гибель правителя тоже осмысляется как причина разрушения героического мира. Короли Регеда пали, некогда радостный двор ныне лежит разрушенным, заброшенный очаг – символ его гибели. Рефреном звучат слова «уг aelwyd hon» – «этот очаг», связывающие самодостаточные строфы в единую поэму. Лирический герой видит в руинах Регеда знак того, что весь героический мир близок к концу. Хеледд тоже оплакивает разрушение родного очага, дома, белого города. Скорбя о смерти восьми сестер, гибели семерых отважных братьев, она завидует своей сестре Фрэуэр, погибшей при пожаре Пенгуэрна, ведь ей не привелось увидеть кончину близких и родной дом, лежащий в развалинах. Характерный прием стадиально ранней лирической поэзии – гиперболизированное описание утрат героини (ср. жалобу Гудрун в древнеисландской поэтической традиции) – дополняется еще одним типичным для древней лирики композиционным средством – вся поэма строится на противопоставлении горестного настоящего счастливому прошедшему. Скорбь героини о своей безрадостной судьбе становится непереносимой, когда она, подобно Гудрун, какой она изображена в эддической песни «Подстрекательство Гудрун», сравнивает свои беды и утраты в настоящем с теми радостями, почетом и богатствами, которыми наслаждалась в прошлом: «Меня зовут дикой Хеледд, / о Господи! Кому достанутся / кони моих братьев и их земли?» Прежде она носила дорогие пурпурные наряды и скакала на лучших лошадях, теперь постелью для обезумевшей от горя девушки служат жесткие козьи шкуры. На память ей приходят пиршественные забавы, песни, былая беззаботность и безопасность: «Длинен путь солнца <...> длиннее мои воспоминания» (Hir hwyl haul <...> hwy fy nghofion). Теперь, когда она потеряла всех своих близких, ей остаются только страдания и тоска.

Отчаяние Хеледд доходит до того, что она, подобно Лливарху, обвиняет себя во всех несчастьях, в смерти братьев, в разрушении домашнего очага: «Из-за моего несчастного языка они были убиты». Трудно понять, чувствует ли она раскаяние от того, что во времена счастливого прошлого не спешила нарушить свой покой, если кому-то была нужна помощь: «Тогда, когда я жила в роскоши, / я не поднялась бы на помощь / больному чумой». Возможно, в намерения поэта входило показать, что гордыня и высокомерие неизбежно ведут к трагическому концу. Тем не менее в том виде, в каком сохранилась жалоба Хеледд, она лишена эксплицитной дидактики. В этом лирическом произведении поража-

ет та острота, с которой переданы переживания героини, при крайней экономности языковых средств. В ее монологах почти нет сравнений и метафор. Как и поэмы, традиционно связываемые с именем Лливарха, стихи Хеледд построены исключительно на использовании повторов с вариациями (или без них), которые усиливают общую минорную тональность плача.

Анафорические повторы характерны для произведений, приписываемых Мирддину Дикому или Безумному (Myrddin Gwyltt), которого предание относит к VI в. Упоминаемые в прорицаниях Мирддина события позволяют датировать приписываемые ему стихи XI в., однако, возможно, некоторые, лишенные профетических мотивов строки в поэмах «Яблоня» («Afallennau») и «Приветствия» («Oianau») относятся к более раннему времени и включены в поэтический текст с целью мотивировать «пророческую» часть. В этом случае становится понятно, почему лирическое начало в приписываемых Мирддину стихах, содержащих лишь немногие примеры психологического параллелизма, выражено столь слабо. Очевидно, это объясняется тем, что доминируют в них иные функции, восходящие к магии и ритуалу. Магическую роль имеют даже немногие упоминаемые в стихах Мирддина детали природы: волшебная яблоня, прячущая героя от врагов и никому, кроме него, не дающая своих чудесных плодов, снежное покрывало, скрывающее его от волков, и т. д. Вместе с тем поэтические прорицания, обычно содержащие картины природы, могут оказывать определенное влияние на развитие описательной пейзажной лирики.

Знаменателен образ поэта-безумца и прорицателя, создаваемый валлийской традицией. Таковы почти все поэты Уэльса, чьи имена уже здесь упоминались: и Анейрин, которого предание называет бешено-вдохновенным, и Талиесин, изображенный в валлийских легендах предсказателем и чародеем, и потерявшая разум Хеледд, по прозвищу Дикая, и Мирддин Безумный. Нам еще придется говорить об образах других поэтов, потерявших рассудок, чьи имена сохранила ирландская традиция, например о Суибне Безумном. Представление о поэтической одержимости распространено во многих мифологических и древних литературных традициях и, вероятно, относится к числу архетипических. В подтверждение приведем происхождение имени скандинавского бога поэзии Одина (от уðr – «поэзия», ср. также древнеисландское прилагательное уðr – «безумный») или латинское обозначение поэта vates – «пророк, поэт», этимологически родственное древнеирландскому faith – «пророк, прорицатель». Имя первого, по преда-

нию, скальда, к которому восходит скальдическое искусство, – Браги – тоже происходит от слова со значением «поэзия» (древнеисландское bragr – «поэзия», возможно, этимологически родственно древнеиндийскому brâhman – «жрец», латинскому flamen – «жрец», древнегреческому farmakoj – «колдун»).

Представление о поэтической одержимости было систематизировано в Античности Платоном, особенно подробно в диалогах «Федр» и «Ион». По учению Платона, поэт может открыть мир идеальной красоты, лишь потеряв разум, впав в безумие (греч. mania), тогда он забывает о правилах искусства и подражании и становится творцом, вдохновленным музами. Гораций говорит о себе как о жертве Вакха и безумия (insania, *Carm. III. 4, 5*; *III, 25*). В Средние века Архипиита Кёльнский тоже утверждает в «Послании к Регинальду», что поэтическое вдохновение посылает ему Вакх, высказывая, однако, и противоположное представление о поэтическом труде как о неблагодарной, изнурительной работе, которое парадоксальным образом сосуществует с образом поэта как одержимого пророка. Очевидно, именно от Средних веков унаследовали последующие эпохи учение о поэзии как о «труде и вдохновенье». В кельтских легендах, отражающих представления о поэзии, более близкие к античным и древнескандинавским, чем к вагантовским, поэтический дар обычно предполагает и профетический. Валлийские предания неизменно наделяют Мирддина пророческим даром, полученным поэтом тогда, когда он потерял рассудок. Из валлийской традиции, связывающей имя Мирддина с даром прорицаний, почерпнул сведения об этом поэте Гальфрид Монмутский, который дал ему роль одного из главных литературных персонажей (с латинизированным именем Мерлин) в артуровских легендах.

Поэтические жалобы, приписываемые валлийской традицией Мирддину, по содержанию сходны со строфами (датируемыми предположительно второй половиной IX в.), вложенными в уста больного, возможно проказой, лежащего в Аберкуауге. Глубиной выраженного в них чувства и проникновенностью эти лирические строфы, полные боли и тоски, напоминают поэмы, приписываемые Хеледд и Лливарху. Герой жалуется в них на свое одиночество («мое жилище пустынно» – «diffaith fy nhyddyn», *1*), болезнь («я очень болен сегодня» – «terydd glaf wyf heddiw», *2*), собственную старость («У меня есть право забыться сном в старости» – «Dylywn pwyth hun y henaint», *12*). Переживания лирического героя изображены яркими и непосредственными: «Мое горе о тех, кого я любил, еще тяжелее» («Edlid a

gerais neud mwy», *8*); «Мое сердце далеко от веселья» («Pell chwerthin o'm calon», *19*); «Тоскует мой ум, унынье мучает меня сегодня» («Crai fy mryd rhad lledfryd heno», *27*). Больной не может принять участия в сражениях, так как тяжко страдает; он не в силах идти, когда другие воины спешат на битву (*17–18*). Он знает, что гибель в бою почетна, но не кровавые сцены борьбы, а мирные картины счастливой жизни у домашнего очага предстают перед его мысленным взором. Он смотрит на лес, на берег моря, слышит крики птиц и еще сильнее чувствует тоску и боль.

Подобно произведениям, приписываемым Лливарху Старому и Хеледд, это стихотворение имеет много общего с англосаксонскими поэмами (такими, как «Морестранник», «Смирение», «Скиталец»). В лирическую ткань этих произведений вплетаются гномические мотивы. В обеих поэтических системах в качестве фона, на котором разворачиваются события, более или менее имплицитно подразумевается счастливый мир героического прошлого или того настоящего, из которого волею судьбы, обстоятельств, болезни или возраста исключен лирический герой – изгнанник или отверженный. Основные темы ранней лирики Англии и Уэльса – одиночество и бренность всего земного; важную роль играет пейзаж, позволяющий ярче передать душевное или физическое состояние героя.

Описание лирических пейзажей в древней английской и валлийской поэзии обычно строится по сходным законам. Так, изображение пейзажа в поэме «Морестранник» начинается с описания весеннего ликования природы (*48–49*), затем говорится, что печаль лирического героя усиливается, когда он слышит пение кукушки (*53–55*), рассказывается о желании героя отправиться в путешествие (*50–52*). Сходным образом пейзаж изображается и в небольшом валлийском стихотворении «Kintevin» – «Майский день», сохранившемся в рукописи «Черной книги Кармартена». Эта рукопись датируется XII в., однако интересующее нас произведение, вероятно, сочинено (судя по лингвистическим и метрическим данным) в древневаллийский период – около 850 г.: «Майский день, / прекраснейшее время года, / шумные птицы, зеленые травы, / . . . бык – в ярме, / синее море, пестрые поля. / Когда кукушки поют / в верхушках прекрасных деревьев, моя тоска растет; / дым ест глаза, горе усиливается, / ведь мои родные ушли в мир иной». Композиционно это валлийское стихотворение близко лирическому пейзажу в «Мореструннике»: вначале дается описание природы весной (*1–4*), затем говорится о тоске лирического героя и его стремлении отправиться в путе-

шествие. Сходство можно заметить даже в отборе отдельных деталей, составляющих лирические пейзажи: кукушка в них упоминается как вестница печали; зеленеющие деревья и пестрые поля возбуждают в героях обеих поэм желание пуститься в странствие. Для древневаллийской поэзии характерен тот же «двойной фокус» описания, что и для «Морестранника», – пробуждение природы и зов свыше.

Как и в «Морестраннике», в валлийской поэме описание природы непосредственно связано с чувствами лирического героя. Тем не менее, если для древней английской лирики психологическая мотивированность пейзажей оказывается правилом, для валлийской поэзии – это скорее исключение. В англосаксонских произведениях лирическое описание природы никогда не самодостаточно. Пейзажи в «Морестраннике», «Скитальце», «Жалобах жены» и других древнеанглийских поэмах раскрывают душевное состояние лирических героев. В противоположность этому в валлийской поэзии мир природы, описанный с отстраненной объективностью, существует вполне изолированно от мира людей. Природа здесь будто «равнодушно взирает» на человеческие горести. Страдания, о которых обычно идет речь в валлийских стихах, преимущественно физические, вызваны болезнью или старостью. Бытие лирического героя ограничено настоящим. В отличие от англосаксонской поэзии надежда на спасение в мире ином эксплицитно не выражена.

В древнеанглийской лирике основное внимание уделяется душевным переживаниям, обычно описываемым с поразительной для любой стадии развития словесного искусства психологической точностью и глубиной. Гномическая часть в англосаксонских поэмах появляется как результат выстраданных острейших переживаний и, будучи высоко функциональной, более органично следует из основного лирического контекста. В связи с этим представляются маловероятными гипотезы заимствования или жанрового влияния древней валлийской поэзии на англосаксонскую лирику. В Англии лирическая поэзия кажется значительно более развитой и прочно укорененной по сравнению с ее валлийскими аналогами.

В области поэтической формы валлийские поэмы с их эпиграмматическим, иногда почти каламбурным, оксюморонным стилем имеют мало общего с развитыми экспликациями древнеанглийских элегий. Структурное использование повторов (анафор или эпифор), строфики, рефренов или конечной рифмы, которые, как предполагалось, имитируют валлийские englynion,

скорее сближают англосаксонскую поэзию с древнескандинавской, чем с валлийской. В отличие от валлийской поэзии все эти приемы используются в древнеанглийских элегиях лишь эпизодически и всегда, кроме, возможно, рефренов в «Деоре», имеют чисто орнаментальную функцию. В противоположность валлийской конечной рифме, представляющей собой организующий принцип стиха, в англосаксонской и древнеисландской поэзии эту роль исполняет аллитерация. Разнообразию и просодической осложненности валлийских размеров можно противопоставить единую систему древнеанглийского аллитерационного стиха, получившего название благодаря своему основному композиционному принципу.

По сравнению со средневековой английской и валлийской поэзией **ирландские памятники** представляются стадиально более поздними. Единственный образец ирландского эпоса – так называемые саги, прозаические произведения с поэтическими вставками, которые появляются в сагах в кульминационные моменты, когда повествование достигает высшего напряжения, и часто передают речи героев. По форме они обычно составляют четверостишия, сочиненные силлабическими размерами и включающие четыре семисложные, реже шести- или пятисложные строки (с цезурой после третьего или четвертого слога), которые попарно связаны рифмой или ассонансом (аллитерация используется факультативно). В них широко распространены повторы, параллелизмы, украшающие эпитеты и другие восходящие к фольклору поэтические приемы. Тем не менее стилистическая близость поэтических вставок к фольклору не всегда может рассматриваться как довод в пользу их архаичности. На процесс фольклоризации саг, свидетельствующий о разложении мифопоэтической традиции, оказывает влияние изменение среды их бытования, что происходит тогда, когда носителями устной традиции становятся уже не только филиды, профессиональные мастера стиха и прозы, но народные сказители.

Устное бытование саг, предшествовавшее их письменной фиксации, в разной степени накладывает отпечаток на поэтическую и прозаическую части. Стихотворные фрагменты, вероятно, мало варьировались в устном исполнении, так как их предохраняла жесткость формальной организации: счет слогов, обязательная рифма, размер. В рукописях они записывались в относительно полном и неизменном виде. Поэтическая часть, следовательно, нередко архаичнее прозаической, которая не защищена строгими канонами метрики, рифм и ассонансов и потому легче подверга-

ется процессам модернизации. Считается, что большая часть древнейших саг могла быть записана уже в VII в., с этих оригиналов позднее (в X в.) были сделаны копии, на которых в свою очередь, очевидно, основывались известные нам рукописи. В различных рукописных версиях саги прозаический текст часто сопровождается несходными поэтическими вставками. В отдельных случаях, особенно в традиционно формульных «общих местах», таких как описание битвы, пира, вооружения, они могут совсем отсутствовать.

Сохранившиеся фрагменты ирландской поэзии до VIII в. имеют мало общего с лирикой. Их основные темы – прославления вождей, генеалогические перечни, юридические формулы, предсказания и просьбы о дарах, церковные праздники. Не исключено, что поэтическая форма применялась в них преимущественно с мнемоническими целями. Наиболее ранние из дошедших до нас стихов сочинены нерифмованными, однако использующими аллитерацию, строками с нерегулярным ритмом (ср. знаменитую «Хвалебную песнь Колум Килле» – «Amra Choluim Chille»).

Поэтические фрагменты сравнительно редко встречаются в плохо сохранившемся мифологическом эпосе. Те немногие стихотворные вставки, которые мы находим в мифологических сказаниях, например в «Битве при Маг Туиред» («Cath Maige Tured»), трудно отнести к лирике. Напротив, в героических сказаниях, которые дошли до нас преимущественно в рукописях XII в. – «Лейнстерской книге» («Lebor Laigen», до 1160 г.) и «Книге бурой коровы» («Lebor na Huidre», ок. 1100 г.), но, несомненно, восходят к более ранней эпохе, нередко встречаются поэтические отрывки, поражающие проблесками подлинного лиризма.

Рассмотрим стихотворные вставки в саги, а также те изолированные поэтические фрагменты, которые не принадлежат к циклам саг, но относятся к древнейшей ирландской лирике. Многие из этих лирических фрагментов встречаются в анналах, посвященных описанию прославленных личностей или знаменательных событий. Другие сохранились как цитаты в глоссариях или примеры в учебниках по метрике и грамматике (например, стихотворение, условно озаглавленное «Колокол», IX в.). Иногда лирические строфы появляются на полях рукописей без всякой связи с непосредственным контекстом (например, стихотворение с условным названием «Писец в лесу» – подлинный шедевр пейзажной лирики начала IX в., записано на полях латинской грамматики Присциана). Тематика ирландских стихотворных отрывков необычайно разнообразна и с трудом поддается классификации.

Если сравнить содержание ирландских стихов с основными темами англосаксонских, исландских или валлийских поэм, которые с большими или меньшими основаниями можно отнести к лирике, то трудно не заметить поразительного расширения лирической тематики в ирландской поэзии. В германской и кельтской лирике рассказывалось или о трагической страсти, или о безысходном горе, или о таких универсальных человеческих чувствах, как тоска по навсегда утраченному, скорбь, вызванная бренностью всего живого, муки старости. Напротив, образцы ирландской монастырской поэзии представляют собой непосредственные зарисовки повседневной жизни, проникнутые покоем и радостью бытия. Эти стихи сочиняются «на случай» и рассказывают о птичьих трелях, распускающихся цветах, солнечном майском дне, колокольном благовесте.

Тематическое распространение ирландской лирики на предметы вполне обыденные и самые разнообразные можно, с одной стороны, объяснить влиянием латинской литературы, где и в Античности, и в Средневековье лирическая поэзия не только была весьма популярной, но и характеризовалась широчайшим охватом тем. С другой стороны, расцвет лирической поэзии в Ирландии мог быть связан с распространением в VIII–X вв. аскетического идеала отшельников, странников, монастырских подвижников. Ирландский поэт, часто отшельник или монах, живущий на лоне природы, с особым восхищением вглядывался в окружающий его мир, видя в животных своих «братьев меньших», в лесных деревьях – отведенную ему келью. Симптоматично, что именно монастырская поэзия, постоянно оказывающая разнообразное и сильнейшее влияние на всю кельтскую литературу, осваивает прежде недоступные для лирических жанров темы и сюжеты. Напротив, лирика, которую можно условно назвать «светской», остается, как это ни парадоксально, преимущественно в границах привычных для древнегерманской и валлийской поэзии жанров и тем.

Если монастырская поэзия относительно легко находила путь в скриптории, то для нецерковной лирики этот путь был нередко осложнен продолжительным бытованием в устной традиции. Возможно, этим обстоятельством объясняется то, что тексты немонастырской лирической поэзии часто не вполне понятны и метрически менее совершенны. Однако даже то состояние, в котором «светская» лирика Ирландии дошла до нашего времени, позволяет заметить ее типологическое сходство с древнегерманской и валлийской поэзией. Основные темы ирландской поэзии

составляют плачи и жалобы на преклонный возраст, несчастную любовь, одиночество, изгнание.

Именно этим темам посвящены стихи из цикла сказаний о Суибне (Суини) Безумном, который, как считается, жил во второй половине VII в. Хотя этот цикл сохранился в самой полной форме в тексте XII в. под названием «Безумие Суибне» («Buile Suibne»), он, скорее всего, восходит к более древним источникам, генетически связанным с бриттскими сказаниями о Мирддине Диком, или Безумном. Персонифицированность природы, ощущение того, что весь мир для поэта – родной дом со звездным небом вместо крыши, превосходно переданное в стихотворении о келье Суибне или жилище Марбана, вероятно, унаследованы ирландской лирикой из христианской традиции. Знаменательно, что возрождение движения отшельников в Ирландии, которое приходится на VIII–X вв., совпадает по времени с расцветом лирической поэзии. Не случаен, вероятно, и выбор лирического героя – вдохновенного безумца, устами которого провозглашается аскетический идеал. Ирландская традиция часто говорит о том, как святые и отшельники имели обыкновение посещать утративших разум, творящих по наитию Свыше (так, св. Моллинг почтил дружбой Суибне). Может быть, проникнутые глубоким личным переживанием стихи, приписываемые Суибне Безумному или отшельнику Марбану, сочинены именно в монастырских скрипториях. Ирландский поэт известен нам в тех же ипостасях, что и его лирический герой, – изгнанник, отшельник, монастырский писец.

Изгнанник и старец становятся ключевыми образами в валлийской и ирландской поэзии. Обреченные на изолированность от мира людей, они живут в лесах, на берегу моря, среди диких зверей, которые проявляют к ним то дружелюбие, то враждебность. Об окружающей их природе говорят они в поэтических строках, скорбя об утрате былой силы и могущества или горюя о нынешних бедах. В одних жалобах описания природы играют более важную роль (как в цикле Суибне), тогда переживания лирического героя раскрываются через посредство психологического параллелизма, в других – они редуцируются до нескольких строк, как в валлийском плаче Лливарха Старого, сравнивавшего свою жизнь с судьбой подхваченного вихрем листка.

В монологах старцев картинам природы обычно отводится незначительное место, страдания лирических героев изображаются в них при помощи сравнений и психологического параллелизма. Например, в ирландской жалобе Старухи из Берри (Sentainne или Caillech Bérri) жизнь героини уподобляется тому

старому желудю, который, как и «всякий желудь, когда-то должен упасть»[7]. Эта поэтическая жалоба – одна из самых ранних ирландских лирических поэм. На основании данных грамматики, лексики и метрики ее сочинение обычно датируется примерно 800 г. Типологически же ее можно отнести к условно выделенной стадии развития лирической поэзии, промежуточной между древнеисландскими героическими элегиями и валлийской лирикой (эта поэма лишена той напряженности и глубины чувства, той силы переживания, которая отличает каждую строку произведения, приписываемого Лливарху Старому).

Жалобы на старость, сетования изгнанника, пейзажные зарисовки составляют традиционно лирическую тематику в стихах цикла Финна, сложившегося в IX–XI вв. Едва ли не самые проникновенные картины природы, включенные в психологический параллелизм, содержатся в принадлежащей к циклу Финна саге «Преследование Диармайда и Грайне», которая может считаться одним из источников сюжета о Тристане и Изольде. Поэтические фрагменты, приписываемые Грайне, значительно архаичнее, чем дошедший до нас прозаический текст. Первое упоминание о любви Грайне к Диармайду встречается в четверостишии, которое приводится в рукописях как часть прозаического комментария XI в. к «Хвалебной песни Колум Килле»: «Есть один, на кого я хочу смотреть, кому я отдала бы всю золотую землю; все, все, и не была бы в проигрыше». Чувства героини выражены здесь просто и непосредственно, мысль ее предельно ясна – все сокровища мира, отданные за счастье видеть любимого, кажутся ей невысокой платой. Звуковая и просодическая организация строфы тоже прозрачна: первая (трехсложная) строка короче остальных (семисложных), так как в ней заключено главное содержание стихотворения: только в возлюбленном весь смысл существования любящей. Эта строка выделяется и семантикой, и слоговым объемом; ее изолированности не препятствует и участие в схеме рифм с другими строками четверостишия. Конечная рифма соединяет также вторую и четвертую строки, в последнем двустишии присутствует аллитерация. Таким образом, сквозные звуковые повторы пронизывают всю эту небольшую по объему строфу.

Второй фрагмент, который обычно приписывается Грайне, принято датировать XII в. Героиня называет имена тех влюбленных, кто, тайно убежав от женихов и отчего дома, спал без тревоги в час опасности, а потом в ужасе вспоминает о грозящей им беде: «Разлучить нас значит разлучить двух детей из одного дома, разделить тело и душу, воин с озера Карман. <...> Пусть никогда

ни смерть, ни беда не настигнут тебя, пусть не пошлют тебе вечного сна!» Эта песня, которую Грайне поет Диармайду в лесу, очень похожа на колыбельную и, скорее всего, имеет фольклорное происхождение. Она сочинена в популярном размере deibide – семисложными строками, попарно связанными рифмой. В начальных двустишиях первой и второй строфы рифма падает исключительно на ударные слоги, тем самым дополнительно выделяя их и подчеркивая лексемный повтор. В остальных строках удовлетворяются минимальные требования размера – в рифму включены ударные и безударные слоги.

Другой древнейший пример колыбельной, восходящей к VI–VII вв., сохранился как интерполяция в рукописи валлийской поэмы «Гододдин» (см. выше). Эту песню мать поет своему сыну по имени Диногад: «Цветная, цветная накидка у Диногада. Из шкур куницы смастерила я ее. Фюйть, фюйть, посвистим! Все споем ему, восемь рабов споют ему. Отец пошел на охоту, копье – на плече, дубинка – в руке, свистнул шустрым псам: Гифф, гафф, поймай, поймай, хватай, хватай! Из лодки рыбу он пронзил, как лев пронзает <оленя>. Отец в горы ушел, принес нам косулю, кабана, оленя, пятнистую куропатку, рыбу из водопада Дервеннидд. Что ни ударил отец копьем, кабана ли, лисицу, не ушло от него живьем, если только не улетело». Это стихотворение из семнадцати строк уникально в европейской литературе Средневековья прежде всего потому, что представляет собой редкую по выразительности бытовую зарисовку – мать, пытаясь успокоить сына, насвистывает ему песенку. Сначала она говорит о том, что видит перед собой, – о цветной накидке ребенка, о восьми рабах, которых подзывает спеть младенцу, потом рассказывает сыну об отце, ушедшем на охоту, о его добыче: косуле, кабане, олене, куропатке, о том, как он ловит рыбу в водопаде. Все в этой небольшой колыбельной свидетельствует о том, что перед нами один из редчайших примеров непосредственной фиксации фольклорной традиции. Подобно песне Грайне, колыбельная насыщена повторами, не только словесными, но и звуковыми.

Особенно много повторов, параллелизмов, аллитераций и внутренних рифм во второй части песни Грайне, в которой, как и в валлийской колыбельной, тоже упоминается о птицах и зверях: «Там не спит большой кулик // он летает – слышу крик, // бури брань и ветра стон – // он на страже, он не спит» (Пер. В. Тихомирова). Иногда эту часть приписывают Диармайду, предупреждающему Грайне об опасности. Более вероятно, что она произносится самой Грайне, предчувствующей грозу и умоляющей

возлюбленного пробудиться ото сна. Может быть, вся поэма – это проникновенное поэтическое описание бури: крика птиц, растревоженных непогодой, трубного зова оленя, ищущего след, неистового ветра, воющего в кронах деревьев. Возможно также, что в этих строках метафорически изображено смятение, испытываемое влюбленными, которые безуспешно пытаются скрыться от преследующих их врагов. В любом случае эти поэтические картины природы, то враждебной, то дружелюбной к людям, подсказаны поистине безудержным воображением, поразительной чуткостью к богатству оттенков, редкостным пониманием красоты. Пейзажная лирика в этой саге принадлежит к лучшим страницам европейской поэзии.

Сохранились примеры ирландских плачей, таких как, например, жалобы Дрейдре, Лиадан, Крейде (ок. VIII–IX вв.), посвященных не только выражению горя героини, но и привязанности к погибшему юноше. Изображение чувства языком физической любви характерно для древнейших дошедших до нас и, вероятно, восходящих непосредственно к фольклору «женских песен». Характер выраженных переживаний и стилистика «женских песен» не оставляют сомнения в причине их запрета и преследования в эпоху раннего Средневековья. Становится понятным, почему до нас не дошли «женские песни» (германские winileodas или романские cantigas de amigo – букв. «песни к другу» или «песни о друге») этого или более раннего периода. Можно предположить, что ирландские жалобы наиболее близки к winileodas и позволяют реконструировать характерные для этого лирического жанра признаки.

В поздней ирландской лирике черты, свойственные «женским песням», исчезают, уступая место идеализированным чувствам. Такие переживания изображены в поэме (приблизительно 1175 г.), вложенной в уста другой героини, тоже носящей имя Крейде, дочери Кайрбре. Это плач Крейде по ее утонувшему мужу. Большая часть строф в ирландской поэме построена на сравнении тоски героини, будто меряющей свое горе глубиной вселенской скорби, и печали всего ее окружающего. Этот вселенский «масштаб», заданный в «Плаче Крейде, дочери Кайрбре», создает впечатление абсолютности и идеальности чувств женщины. Изменения, произошедшие в жанровой тематике и стилистике на протяжении четырех столетий, поразительны. Героиня почти не говорит о своих физических переживаниях. Величие и чистота ее любви и горя исключают для нее любой другой исход, кроме смерти вместе с возлюбленным.

* * *

В **немецкой поэзии** примеры исконной лирики, свободной от романского влияния, фрагментарны и малочисленны. К такой лирике можно отнести немногие дошедшие до нас «женские песни», стихотворный обмен репликами между героями (Wechsel); с меньшей вероятностью – «дневные песни» и плясовые с рефренами, сохранившиеся в Carmina Burana. В области формальной организации исконная лирика характеризуется простой монострофической структурой. Ее основные единицы составляют или четырехударные, или долгие (обычно восьмиударные) строки, разделенные цезурами и связанные парными конечными рифмами (точными или ассонансами). Долгие строки представляют собой исконное германское достояние, краткие же четырехударные строки могут иметь различное происхождение: они или восходят к народной немецкой лирике, что подтверждается примерами из Carmina Burana, или появляются в результате распадения основной древнегерманской метрической единицы – долгой строки. В последнем случае можно предположить, что катализатором процесса явилось сходство структуры парных четырехстопных кратких строк (восходящих к полустишиям) и романской семи- или восьмистопной строки.

Если от анонимных немецких песен обратиться к авторской поэзии, то следует признать, что вся она в той или иной степени затронута романским влиянием. Ранние немецкие поэты, имена которых сохранила литературная традиция, были знакомы с тематическими и формальными канонами лирики трубадуров и труверов. Структурные и содержательные условности этих канонов обычно присутствуют в авторской немецкой лирике наряду с характерными чертами, унаследованными от архаичной немецкой поэзии. Дольше всего традиционные формы и мотивы, которые дает возможность реконструировать анонимная немецкая лирика, сохраняются в поэзии Кюренберга и бургграфа фон Регенсбурга (сер. XII в.), но модифицируются в произведениях Дитмара фон Айста (ок. 1139–1171) и Мейнлоха фон Сефелингена (ок. 1180 г.). В их творчестве основные мотивы провансальской и французской поэзии прививаются на немецкой почве. Мейнлох и Дитмар по-прежнему используют исконные лирические жанры, восходящие к фольклору, и традиционную форму, однако вводят темы и образы, характерные для куртуазной лирики: возлюбленный как слуга, заботящийся о чести дамы, ее «лице» (центральное понятие в средневековой иерархии ценностей);

«соглядатаи» (merkære), угрожающие близости любящих, и «опекуны» (huote) – блюстители придворной морали; «посланец», помогающий влюбленным не быть скомпрометированными. В стихах бургграфа фон Ритенбурга и кайзера Генриха (1165–1197) исконные, унаследованные из народной лирики темы и структуры нередко уступают место образам и поэтическим формам, заимствованным из романской поэзии.

В следующий период развития (примерно 1170–1230 гг.), т. е., условно говоря, от Генриха фон Фельдеке (1140–1200) до Вальтера фон дер Фогельвейде (1170–1230), немецкая лирика испытала романское влияние в еще большей степени и еще дальше отошла от исконных немецких традиций, восходящих к фольклору. Почти перестает использоваться унаследованный из фольклора природный зачин, характерный для более ранней немецкой поэзии. Это время прямых заимствований тематики и поэтических форм романской лирики непосредственно знакомыми с ними поэтами (такими, как, например, Фридрих фон Хаузен (1155–1190) и Рудольф фон Фенис (1158–1192)). Во многих случаях можно установить конкретные текстуальные и формальные аналогии с теми романскими образцами, которые послужили источником имитации для немецких миннезингеров. Эпоха текстуальных заимствований завершается приблизительно к 1200 г., когда основные романские темы и формы окончательно осваиваются и ассимилируются. Вслед за периодом влияния наступает время более общих подражаний, часто опосредованных использованием неоригинальных источников. В немецкой поэзии культивируются такие поэтические формы, как песня (lied – две строфы с заключением) и лейх (leich – более свободное соединение ряда строф). Тем не менее и в этот, и в предшествующий периоды немецкую лирику пронизывают унаследованные из фольклорных песен темы, мотивы, образы и символы (зеленеющий лес, сорванный цветок, роза на шипу, оставшаяся без листвы липа, щебечущая на ветке птица, парящий в небе сокол).

В XIII в., в особенности в поэзии Вальтера фон дер Фогельвейде и Нейдхарта фон Ройенталя (1210–1270), немецкая лирика вновь обращается к исконным темам и мотивам (в том числе и к природному зачину), однако уже на новом уровне – обогатившись всем лучшим, что могла дать романская лирика. Таким образом, средневековая лирика в Германии развивается из соединения исконных традиций фольклорной песни, несомненно, существовавших задолго до первых дошедших до нас в записи стихов, и заимствованных, ассимилированных условностей кур-

туазной, духовной, а возможно, и народной романской поэзии, в неповторимо индивидуальном творчестве немецких поэтов. Начиная с XIII в. немецкая лирика из аристократических придворных кругов переходит в бюргерскую среду, где темы «высокой любви» получают сниженную трактовку в народном стиле (например, в «деревенской поэзии» Нейдхарта и Штейнмара, 1251–1288). Так на примере немецкой поэзии мы имеем возможность наблюдать непрерывность лирической традиции, восходящей к фольклору и вновь возвращающейся в народную городскую и деревенскую среду.

* * *

В отличие от древнегерманской поэзии в **романской лирике** напряженность переживаемого лирическим героем подчеркивается ограниченным употреблением любых видо-временных форм, кроме настоящего времени. Если другие формы и появляются, то лишь для сопоставления чувств в настоящем с пережитым в прошлом или реже – с тем, каков будет эмоциональный мир лирического героя в будущем. Относительности лирического времени соответствует условность пейзажной топики, характерная для самой стадиально поздней лирики, романской и немецкой. «Песнь на рассвете» (нем. Tagelied, прованс. alba, франц. aube, aubade, галисийск. alva) ассоциируется с определенным временем суток, которое явствует из ее названия, и местом – комната в замке или в крепости. Пастурель (прованс. pastorela, франц. pastourelle) предполагает диалог в летнем лесу или недалеко от деревни. «Любовная песнь» (нем. Minnelied, франц. chanson, прованс. chanso, итал. canzone, галисийск. cantiga de amor) и реверди (франц. reverdie) обычно начинается с изображения идеального пейзажа, природы, расцветающей весной. Описание весенней или зимней природы соотносится с выражением переживания лирического героя (близость к возлюбленной или разлука с нею). Во французской поэзии топика пейзажа чаще, чем в провансальских песнях, наполняется личным чувством. В немецкой лирике описание природы и указание на время становятся менее значимыми, так как основное внимание сосредоточено на выражении внутренних переживаний лирического героя.

В отличие от типологически ранней поэзии, где чувства лирического героя обычно передаются с помощью монолога, в стадиально поздней лирике формы выражения поэтической индивидуальности значительно многообразнее. Например, прован-

сальской, а также испытавшей ее влияние немецкой лирической поэзии известны и различные способы удаления от монологического типа (например, в «песне на рассвете», пастурели), и возможности маскировки авторского сознания. Так, в «песне на рассвете» лирический голос принадлежит одному из влюбленных или сочувствующему наблюдателю (стражу), в «любовной песне» – лирическому герою, пытающемуся завоевать благосклонность недосягаемой дамы, в «женских песнях» – героине, тоскующей о возлюбленном и молящей его о любви, в пастурели – бесстрастному наблюдателю или лирическому герою, занимающему более высокое социальное положение, чем пастушка, любви которой он домогается. В староиспанской лирике, в большой степени основанной на фольклорных песнях, лирический герой вновь сближается с автором.

Вместе с тем даже стадиально поздняя романская лирика сохраняет унаследованную от фольклора невыраженность, абстрактность лирического субъекта, так называемое грамматическое «я». В некоторых лирических жанрах, например объединяемых в группу «женских песен» («песни полотна», «песни несчастливого замужества» и т. д.), присутствуют и другие признаки фольклорной лирики, в частности склонность к анонимности. Обычно анонимны близкие к фольклорным танцевальные песни (прованс. balada, dansa). Для этих песен характерно неполное освобождение от ритуальной или бытовой функции, определяющей их содержание. Воспоминание о бытовом назначении песен сохраняется в их названии: кроме «песен полотна» и «песен неудачного замужества», приведем в качестве примеров также «рондель» (rondet, rondel, rondeau от франц. rond – «круг») – хороводный танец, «эстампи» (estampie, estampida от старофранц. estampir – «притоптывать») – танец с притоптыванием, «баллада» (франц. ballade, прованс. balada, итал. ballata – «танец»). Музыкальный строй – реликт изначального синкретизма поэзии, музыки и танца – также унаследован романской и немецкой лирикой от фольклора.

С фольклором средневековую лирику сближает ее устное бытование. Предназначенность для устного исполнения во многом обусловливает характер и стиль средневековой лирики. Скандинавские, провансальские, французские, итальянские поэты рассматривают слушателей как неотъемлемую часть своего произведения. Они обращаются к аудитории с риторическими вопросами, просят поддержки, льстят, укоряют за нежелание помочь. Топика обращений к слушателям не столь развита в не-

мецкой лирике, для которой характерна интериоризация переживания, меньший интерес к образу возлюбленной, отсутствие конкретных указаний на время и место. Если для скальдов слушатели были, несомненно, реальностью, то для миннезингеров и романских певцов обращение к аудитории могло быть литературной условностью, художественным приемом, позволяющим поэту самому задавать риторические вопросы, ожидая ответа от себя самого. Провансальская лирика, вероятно, сочинялась для весьма изысканной аудитории – ее бытование ограничивалось небольшим числом придворных кружков. Напротив, итальянская лирика, скорее всего, предназначалась не только профессионалам, о чем говорят, в частности, распространенные в итальянских стихах обращения к поэмам. Итальянские и галисийско-португальские лирические стихи, возможно, с самого своего появления сочинялись с пером в руке и посылались тем, кому адресованы. Торжественное произнесение лирической песни перед аудиторией становилось все более формальной церемонией и полностью прекратилось в XIII–XIV вв.

Близость к фольклору сказывается в особенностях жанровой системы лирической поэзии. В стадиально ранней лирике система жанров ускользает от определения, так как находится в процессе становления. Скальдическая поэзия не различает способов формального выражения различных жанров. Основные структурные формы поэзии скальдов (виса, драпа, флокк) могли быть с равной уместностью использованы для создания и панегирика, и хулы в адрес врага, и любовного признания. В латинской поэзии поэтическая форма тоже не была закреплена за определенным жанром – секвенциями и амвросианской строфой создавалась и духовная, и любовная, и сатирическая, и дидактическая поэзия. Жанры не получают особого формального выражения ни в провансальской поэзии, достигшей необычайной виртуозности в строфической организации, ни во французской, ни в немецкой лирике с их более простыми формами строфики. В староиспанской поэзии, развившей свою метрику, и в итальянской лирике, основанной на провансальских типах метрической организации строфы, поэтическая форма тоже не определяет жанр.

Тем не менее в стадиально поздней лирике поэты, несомненно, стремились соблюдать тематические условности того определенного жанра, который избирали для своего произведения. Любовная тематика, например, совершенно по-разному трактуется в «песне на рассвете», где изображается взаимная привязанность влюбленных, и в «песне несчастливого замужества», в

которой от лица героини говорится о ненависти и отвращении. Поэтический язык и стилистика соответствуют трактовке темы: в главном жанре романской и немецкой поэзии – «любовной песне» – обычно предпочитается возвышенный стиль, в пастурели персонажи используют стили, соответствующие их положению, в итальянском контрасто, напротив, смешение высокого и низкого стиля становится поэтической нормой.

Способ существования средневековой лирики состоит в непрекращающемся процессе ее дефольклоризации. Первоначально анонимная лирическая поэзия получает авторский характер, удаляется от обрядового и бытового назначения, теряет ситуативную обусловленность, перестает исполняться устно, лишается музыкального сопровождения (галисийско-португальская и итальянская лирика, возможно, не были связаны с музыкой с самого появления). Фольклорные по происхождению жанры (пастурель, альба, реверди) утрачивают унаследованные от народной песни черты и, приспосабливаясь к куртуазной культуре, интегрируются в систему жанров литературной лирики. Отдельные жанры, сохранившие основные признаки народной лирики («женские песни»), вытесняются на периферию и остаются в разной мере востребованными литературной лирикой (особенно это заметно на примере итальянской и немецкой поэзии). Другие жанры (например, «любовная песнь»), напротив, претерпевают воздействие ученой, книжной традиции, кодифицируются первыми национальными поэтологическими трактатами и полностью формируются как литературные жанры. Оформление литературного жанра в эпоху позднего Средневековья выражается в трактовке темы, стилистике, метрике, строфической организации, наличии или отсутствии рефрена.

* * *

Лирическая поэзия как отдельный литературный род возникает, когда акт творчества направляется не на воссоздание готового целого, как в фольклорной лирике, но на выявление индивидуальности автора. Если в фольклоре преобладающим было хоровое, коллективное начало, а личность или имя того, кто первым сочинил песню, не представляло интереса, то в раннесредневековой лирической поэзии зарождается личное отношение к творчеству, начинает формироваться авторская индивидуальность как категория поэтики. В новоевропейской словесности, вероятно, первыми индивидуальными творцами поэтической формы осознают себя исландские скальды, избирающие в качестве предмета высокой по-

эзии единичный факт настоящего. Потребность в поэтическом самоутверждении делает скальдическую поэзию предельно субъективной, насквозь проникнутой оценочным началом. Заявленная авторская индивидуальность находит отражение в древнеисландских «сагах о скальдах», наделяющих отдельных поэтов собственной «биографией». Само сочинение «саг о скальдах» говорит о появлении интереса к личности автора и завершении перехода «от певца к поэту» в скандинавской словесности.

В отличие от фольклорного певца, выражавшего свои чувства в рамках «общей» художественной формы, лирический поэт дает личным чувствам индивидуальное выражение, первоначально только на уровне формы, как это можно наблюдать на примере наиболее стадиально ранней скальдической поэзии. В этой древнейшей поэзии унаследованная от прошлого традиция взаимодействует с утверждением нового особым образом. Творческие усилия скальдов направлены прежде всего на мастерское овладение формой. Их авторская индивидуальность выявляется в том, чтобы, соблюдая все формальные каноны, по-новому воплотить их. В типологически более поздней (например, романской) лирической поэзии осознанное авторство затрагивает и область содержания, однако и здесь ее традиционализм не подлежит сомнению. Техническая виртуозность в области поэтической формы сочетается с традиционностью содержания.

В противоположность фольклорным песням произведения раннесредневековой лирики строятся по принципам поэтики литературы. Для них характерно текстуальное единство и автономность, замкнутость композиции (в отличие от «открытости» фольклорных текстов). Скальдические висы нельзя «недопеть» или продолжить как-либо иначе. Максимальная функциональная нагруженность концовки висы подтверждается тем, что она соединяет воедино дотоле разорванные уровни композиции – синтаксический, смысловой, просодический. Все элементы текстов раннесредневековой лирической поэзии иерархически связаны друг с другом и обусловлены целым.

Стадиально ранняя лирика не знает различий в формах выражения поэтической индивидуальности. В древнейшей протолирике Европы, скальдической, звучит только голос, принадлежащий автору, чья личность, как предполагается, может быть интересной слушателям сама по себе. Скальд, говорящий о себе как автор, одновременно оказывается и объектом изображения. Если принять во внимание то, как автор включен в структуру своего произведения, скальдические висы можно условно

назвать субъектно-объектными. В типологически более поздней поэзии, например англосаксонской или кельтской, автор лирического произведения начинает присутствовать не только как объект изображения, но и как его субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента. Лирический голос дается в этой поэзии определенному воображаемому лицу – лирическому герою.

Англосаксонская или кельтская лирика обычно воплощается в предельной лирической форме – авторском монологе от имени лирического героя. Почти все рассмотренные нами кельтские и англосаксонские лирические поэмы (за исключением «Руин» и одного из фрагментов в «Беовульфе») представляют собой рассказы об обстоятельствах индивидуальной жизни героя или его личных чувствах и переживаниях. Характерная особенность этих поэм состоит в присутствии говорящего от первого лица. Англосаксонские поэмы «Морестранник» (*1–2a*) и «Жалобы жены» (*1–2a*) начинаются с утверждения, что рассказываемая ими история основана на их собственных переживаниях. В «Деоре» то же заявление содержится в конце поэмы (*35–40a*). В «Скитальце» (*8–9a*) тоже идет речь о том, что говорящий рассказывает о своих горестях. Эмбриональные формы лирических монологов можно заметить уже в эддических песнях. Например, в эддической песни «Поездка Брюнхильд в Хель» (*5.1*) рассказ героини вводится ее непосредственным обращением: «Я расскажу тебе, великанша...»

Монолог – наиболее распространенная форма самовыражения в раннесредневековой поэзии, в которой раскрывается личность лирического героя. Его единственная цель – рассказ об индивидуальных переживаниях, излияние личных чувств. У лирического героя нет никакой иной мотивации для душевного излияния, кроме потребности выразить свои чувства. Беспричинность лирического монолога сродни арии или песне, не случайно герои древнеанглийской поэзии часто называют свои рассказы «песнями» (giedd), что вновь напоминает нам о том соединении слова с музыкой, к которому в генезисе восходит вся лирика. Слово «giedd» – «песня» (изолированно или в сложных и производных словах) встречается в «Скитальце» (*55*), «Морестраннике» (*1*), «Вульфе и Эадвакере» (*19*), «Жалобах жены» (*1*), в одном из лирических фрагментов «Беовульфа» (*2446*) в аппозиции к словосочетанию sarigne sang («горькая песнь») и используется в характерных лирических коллокациях со словами geomor («печальный, скорбный»), sylf («себе»), sar («горький, причиняющий боль»), soð («истинный»), sið («путешествие, опыт»).

С фольклорной песней древнейшие лирические монологи сближает и относительное отсутствие динамики повествования. Однако статичность, фиксированность на единичной ситуации свойственна лишь самой стадиально ранней лирике, например инкорпорированным в эпос лирическим фрагментам или поэзии скальдов. Для этих протолирических форм характерна парциальность, отнесенность к определенному периоду времени и сочетанию обстоятельств или событий, которые не могут повториться. Образный мир в них описывается не в движении и развитии, но как ряд последовательных стадий. В типологически поздней лирике отдельные эпизоды начинают распределяться в определенной пространственно-временной последовательности, а возможные отступления от нее приобретают особую семантическую нагруженность и используются как средство выражения повышенной эмоциональности в изъявлении чувств автора или лирического героя (например, в англосаксонской любовной поэзии).

Воплощенное в древнейшей лирике авторское сознание еще не способно к обобщениям. Герой типологически ранней лирики, например скальдической, преимущественно так же статичен, как и та частная, индивидуальная, изолированная ситуация, взятая безотносительно к последовательности событий, в которой он изображен чувствующим или размышляющим (но никогда не действующим, как в эпосе). Возможно, под влиянием фольклора, для которого характерна типизация образов, в раннесредневековой лирике начинают делаться первые шаги к обобщению ситуаций и персонажей, возникает стремление к описанию универсальных переживаний.

Выражаемые героем чувства, вначале самые примитивные – желание обладать возлюбленной, вражда к сопернику, постепенно усложняются. Тематика ранней лирики, также первоначально простая – все произведение подчинено раскрытию одной мысли, – детализуется. Описываемый эмоциональный мир лирического героя обогащается. Если плачи по погибшему, подобные плачу Кухулина о Фердиаде или плачу Гудрун или Сигрун, находятся у истоков жанра, так как в них речь идет не столько о собственных переживаниях героя или героини, сколько о восхвалении погибшего, то плач Дейрдре по сыновьям Уснеха или Лливарха по Уриену, где изображаются личные чувства героя, можно отнести к следующей стадии развития жанра. Еще более поздними представляются плачи, в которых отсутствует образ погибшего (например, англосаксонские монологи изгнанников и скитальцев, валлийские поэмы, приписываемые Лливар-

ху Старому или больному из Аберкуауга, ирландские стихи цикла Суибне Безумного).

Во всех рассмотренных кельтских и древнеанглийских поэмах присутствует один из основных признаков лирики – доминанта в изображении внутреннего над внешним, – отличающий ее от архаической поэзии, например эддической и скальдической, которая описывает любые выражения переживаний как прилюдные, публичные, касающиеся всех. Даже для самых типологически древних лирических поэм англосаксов и кельтов, не исключая фрагменты «Беовульфа», характерна общая основная тема, превращенная в ранней лирике в своеобразную «культурную» позицию. Это тема одиночества, предвосхищаемая в эддических песнях только в единственном монологе Гудрун: «Я одинока, что в роще осина...». Связанные с темой одиночества мотивы изгнания, скитания, путешествия обычно обусловлены чувством утраты чего-то желанного для лирического героя. Этим утраченным, но желанным может быть жизнь, возлюбленный, юность, состояние духовной гармонии, вся цивилизация. Выражение горя, связанного с невыполнимостью желания, принимает форму монологической лирической жалобы. Такие англосаксонские лирические поэмы, как «Скиталец», «Морестранник», «Деор», мотивированы только страстной потребностью в самовыражении. В «Скитальце» одиночество героя, принужденность таить свои страдания и печальные мысли приближают его к лирическому герою эпохи романтизма, изливающему боль своего сердца, когда он не может долее сдерживаться. В «Морестраннике» лирический герой пытается посредством своего монолога разрешить обуревающие его сомнения и примирить соблазны мирской жизни с открывающимися ему вечными истинами. В «Деоре», как и в древнеисландской «Утрате сыновей» Эгиля Скаллагримссона, певец пытается с помощью поэзии спасти себя от бед, которые, как он надеется, будут развеяны его поэтическим словом.

Не сам лирический монолог заставляет нас поверить в то, что поэт описывает собственные чувства, но субъективность, индивидуальность выраженного в нем взгляда. Присутствие эмоциональной реакции говорящего по отношению к основной теме произведения создает впечатление того, что поэт, условно говоря, «изнутри» изображает свои переживания и события, их вызвавшие. Сконцентрированность чувства или размышления героя на небольшом пространстве текста придает ему максимальную выразительность.

На фоне эпической, дидактической, духовной, гномической поэзии древнеанглийские и кельтские лирические поэмы выделяются относительно малым объемом. Их можно условно расположить между двумя англосаксонскими произведениями: самой краткой поэмой – «Вульф и Эадвакер» (19 строк) и самой длинной – «Морестранник» (124 строки). Вербальная краткость – характерная черта лирической поэзии, обусловленная «краткостью» описываемого в ней события. В отличие от больших форм, например эпических, изображающих продолжительные действия и требующих нескольких (многих) персонажей, те древнейшие произведения, которые можно назвать лирическими, обычно в соответствии с общими канонами лирики выделяют одного героя, показанного в единственной ситуации (иногда даже в единственный момент). Ситуативность лирики можно противопоставить сюжетности эпоса.

Несмотря на то что в тех древнейших произведениях, которые дают основание отнести их к лирическим, содержатся размышления, идеи и обобщения, главное в них подчинено стремлению передать чувства героев с наибольшей интенсивностью. Поэмы, о которых идет речь, в минимальной степени дискурсивны: нарративы, объяснения или суждения составляют относительно небольшую их часть, тем не менее они способны не только выражать чувство, но и говорить о нем. Звучащий в произведениях лирический голос соединяет с выражением переживания рефлексию или анализ, как, например, в поэмах «Морестранник» или «Скиталец», что давало основание исследователям предполагать присутствие в них второго персонажа.

Индивидуальность переживаемого утверждается в древнейшей лирике двумя основными способами: представлением всего рассказа от первого лица (о чем уже шла речь) и противопоставлением настоящей ситуации или переживаний лирического героя в настоящее время прошлому, как его собственному, так и прошедшей/настоящей жизни других людей. Таким образом, его чувства представляются как более индивидуальные, что интенсифицирует переживаемое лирическим героем. В любовной лирике страдания героя/героини, вызванные разлукой с любимым, усиливаются воспоминаниями о былых радостях или, как, например, в «Жалобах жены» (*33–36*), противопоставлением собственных горестей блаженству счастливых влюбленных. В духовной лирике, например в древнеанглийской поэме «Смирение», прошлое с его мирскими наслаждениями контрастирует с настоящим, исполненным физических страданий и предвосхищения будущего. В медитативной

поэзии лирический герой ставится в ситуацию изолированности от общества и осознает одновременно и неизбежность собственной гибели и обреченность этого общества. Переживания героя из индивидуальных, локальных становятся экзистенциональными.

И в ранней медитативной, и в духовной, и отчасти даже в любовной поэзии лирический герой говорит от лица всего страдающего, кающегося человечества. Справедливо, однако, что «поэтическое Я» для Средних веков значило нечто отличное от более поздних эпох. Сущность «поэтического Я» в Средние века составляет репрезентативная, иллюстративная роль поэта как представителя всего человечества, как говорящего от лица всех, а не одного. Поэтому в рассматриваемых произведениях с такой легкостью совершается переход от речи об индивидуальных эмоциях к универсальным чувствам, от лирики к гномике. Гномические мотивы создают перспективу в восприятии переживаемого лирическим героем (и читателем/слушателем). Одновременно с этим и усвоение дидактической задачи облегчается благодаря образному раскрытию основной темы. В медитативных и духовных лирических произведениях, главные темы которых связаны с универсальностью земных страданий и непрочностью всякого величия в этом мире, введение образа лирического героя, повествующего языком поэзии о своих страданиях и переживаниях, позволяет автору раскрыть главную тему, избегая прямой дидактики.

Тем же целям служат все образные средства ранней лирики. Изображение конкретных картин, лирических пейзажей со всей реалистичностью и детализованностью описаний помогает создать определенное настроение, вызвать переживание. Объективность, реалистичность в изображении деталей и явлений не делает раннюю лирическую поэзию менее индивидуальной, субъективной в выражении эмоций. С самого ее появления эта двойственность фокуса достигается в лирике благодаря своеобразию ее образной системы. Стремление к максимальной объективности описания лирического фона соседствует с беспредельной гиперболизацией в изображении эмоций. В «Подстрекательстве Гудрун» (*17–18*) героиня перечисляет свои несчастья, всякий раз вводя их новым суперлативом: «не знала я горчайшей боли...», «тяжелейшим горем для меня было...», «ужаснейшей бедой была...» и т. д. В «Речах Хамдира» (*4–5*) Гудрун говорит о страданиях, вызванных острейшим ощущением своего одиночества, хотя у нее остаются в живых еще два сына. Список трагических примеров приводится и в «Деоре», и в «Первой Песни о Гудрун». В «Утрате сыновей» Эгиля Скаллагримссона, в «Жалобах жены», в

«Скитальце» речь идет о том, что из-за невыносимых страданий жизнь лирического героя подошла к концу. В «Руинах», «Мореструннике», «Скитальце» слушателей (или читателей) потрясают картины «тотального» (= *лирического*) разрушения: «властители лежат (мертвые)» («Скиталец», *78*), «строители пали, воины – в земле» («Руины», *28*), «пали все эти дружинники» («Мореструнник», *86*). Множественное число в этих примерах приобретает конвенциональную лирическую нагруженность, превращая гиперболу в характерную черту образной системы в ранней лирике.

Центральные образы передаются в лирических поэмах при помощи постоянно воспроизводимых ключевых слов. Анализ семантики, проведенный на примере англосаксонской поэзии, свидетельствует, что слова, так или иначе связанные с выражением эмоций, оказываются превалирующими в собственно лирических произведениях. Исследование гиперсемантизированного поэтического языка ранней лирики (компонентный анализ) может быть использовано в целях установления одного из критериев, позволяющих выделить лирические произведения на фоне остальной нелирической (эпической, заклинательной, гомилетической, гномической) поэзии.

В происхождении литературной лирики, как мы пытались показать, сыграли свою роль самые разнообразные традиции, нередко сливавшиеся воедино. Несомненно участие фольклорных традиций в генезисе литературной лирической поэзии: к народным плясовым песням восходят провансальские канцоны и итальянские канцоны, романские баллады, сонеты, рондо и рондели, вирелэ. Большое значение в становлении средневековой лирики имело усвоение наследия античной поэзии, с которой отдельные ее системы, например латинская, были, возможно, связаны (через каролингскую культуру) единой литературной традицией. Трудно переоценить влияние библейской образности, мотивов и тем на новоевропейскую лирику, редкий памятник которой не пронизан реминисценциями «Песни Песней».

Едва ли не главную роль в формировании лирической поэзии сыграло пришедшее с христианством внимание к душевной жизни человека. Восходящая к Блаженному Августину традиция исповеди, дань которой отдали и Отлох Эммерамский, и Гвиберт Ножанский, и, наконец, Петр Абеляр, показала европейской литературе пример психологического анализа становления личности, ее внутреннего развития. «Открытие индивида» в Средние века, стремление понять его внутренний мир заставили искать средства самовыражения личности, к которым относится

и лирическая поэзия. Светская лирика многим обязана духовной лирической поэзии, достигшей совершенства и в средствах индивидуального авторского выражения, и в области поэтической техники (к литургическим антифонным секвенциям восходят провансальские дескорты, французские лирические лэ, немецкие лейхи). В развитии образной системы куртуазной лирики нашли отражение и секуляризация мотивов, связанных с поклонением Деве Марии, и комплекс социологических факторов, обусловленных феодальной средой ее бытования.

Нельзя исключать того, что на развитие лирической поэзии в романских странах оказали влияние арабские поэты Кордовы и Севильи, суфийские представления о любви, пронизывающие с XI в. поэзию мусульманских стран. Однако со времен А.Н. Веселовского известно, что усвоение внешнего влияния невозможно без предрасположенности в воспринимающей культуре. Иначе говоря, теории самозарождения и заимствования могут не исключать, но дополнять друг друга. После христианизации в романских странах, в Ирландии, Уэльсе, Англии, Германии исконная лирическая традиция сосуществовала с латинской литературой. Представить себе, как именно происходила органичная эволюция поэзии, не претерпевшей инокультурного воздействия, позволяет наиболее архаичная из рассмотренных поэтических систем – скандинавская.

На основании представленных нами поэтических памятников мы пришли к выводу о полигенетичности новоевропейской литературной лирики. К магическим заклинаниям, по-видимому, восходит поэзия скальдов; погребальные плачи и панегирики генетически связаны с древнейшими европейскими элегиями (ирландскими, валлийскими, англосаксонскими); любовный и семейный фольклор находит отражение в немецкой и романской поэзии (испано-арабской, галисийско-португальской, латинской, провансальской, итальянской). Для большинства этих поэтических систем оказывается возможным обнаружить реликты типологически более ранних форм, предшествовавших появлению литературной лирики. Так, лирические фрагменты, инкорпорированные в англосаксонский эпос «Беовульф» и героико-эпические песни «Старшей Эдды», в эпическую прозу древнескандинавских саг и кельтский эпос, можно рассматривать как начальные этапы типологического развития лирики, заставляющие вспомнить о первоначальном синкретизме лирической и эпической поэзии.

Примечания

[1] Речь идет о двух монографиях Питера Дронке: *Dronke P.* Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric. Oxford, 1965. Vol. 1–2; *Idem.* The Medieval Lyric. L., 1968.

[2] Подробное исследование любовных стихов скальдов, песней «Старшей Эдды», древнеанглийских, валлийских и ирландских поэтических памятников содержится в: *Матюшина И.Г.* Древнейшая лирика Европы: В 2 т. М.: РГГУ, 1999.

[3] Здесь и далее англосаксонская поэзия цит. по: Beowulf and the Fight at Finnsburg / Ed. Fr. Klaeber. Boston, 1950; The Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study / Ed. A.L. Klinck. Montreal, 1992.

[4] Здесь и далее примеры из песней «Старшей Эдды» цит. по: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von G. Neckel. I. Text. 2. Aufl. Heidelberg, 1927.

[5] Примеры из поэмы «Гододдин» цит. по: *Jackson K.* The Gododdin: The Oldest Scottish Poem. Edinburgh, 1969.

[6] Здесь и далее примеры из поэм, приписываемых Лливарху, цит. по: *Ford P.* The Poetry of Llywarch Hen / Introduction, Text and Translation. Berkeley; Los Angeles. 1974.

[7] Переводы сделаны по: Early Irish Lyrics Eighth to Twelfth Century / Ed. with Translation, Notes, and Glossary by Gerard Murphy. Oxford, 1977.

Источники и переводы

Аврелий Августин. Исповедь / Пер. с лат. М.Е. Сергеенко. Общая ред. А.А. Столярова. М., 1997.

Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982.

Поэзия Ирландии / Сост. Г. Кружков, Т. Михайлова, А. Саруханян. М., 1988.

Поэзия скальдов / Изд. подгот. С.В. Петров, М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1979.

Старшая Эдда / Пер. А. Корсуна // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: БВЛ, 1975.

Beowulf and the Fight at Finnsburg / Ed. Fr. Klaeber. Boston, 1950.

The Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study / Ed. A.L. Klinck. Montreal, 1992.

Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von G. Neckel. I. Text. 2. Aufl. Heidelberg, 1927.

Jackson K. The Gododdin: The Oldest Scottish Poem. Edinburgh, 1969.
Ford P. The Poetry of Llywarch Hen / Introduction, Text and Translation. Berkeley; Los Angeles. 1974.
Early Irish Lyrics Eighth to Twelfth Century / Ed. with Translation, Notes, and Glossary by Gerard Murphy. Oxford, 1977.

Литература

Веселовский 1989 – *Веселовский А.Н.* Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.
Гвоздецкая 1995 – *Гвоздецкая Н.Ю.* Язык и стиль древнеанглийской поэзии. Проблемы поэтической номинации. Иваново.
Гвоздецкая 1999 – *Гвоздецкая Н.Ю.* Семантика harmr-böl в «Старшей Эдде» (опыт текстоцентрического анализа) // Скандинавские языки: Диахрония и синхрония / Отв. ред. Т.В. Топорова. М.
Матюшина 1999 – *Матюшина И.Г.* Древнейшая лирика Европы: В 2 т. М.: РГГУ.
Смирницкая 1982 – *Смирницкая О.А.* Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М.
Dronke 1965 – *Dronke P.* Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric. Oxford.
Dronke 1968 – *Dronke P.* The Medieval Lyric. L.
Harris 1994 – *Harris J.* A Nativist Approach to Beowulf: The Case of Germanic Elegy. Companion to Old English Poetry / Ed. H. Aertsen, R.H. Bremmer. Amsterdam.
Lewis 1958 – *Lewis C.S.* The Allegory of Love. N.Y.

Принятые сокращения

Brot	Brot af Sigurðarkviðo	«Отрывок Песни о Сигурде»
Ghv.	Guðrúnarhvǫt	«Подстрекательство Гудрун»
Gðr. II	Guðrúnarkviða II	«Вторая Песнь о Гудрун»
HH.II	Helgakviða Hundings-bana II	«Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга»
Sg.	Sigurðarkviða in scamma	«Краткая Песнь о Сигурде»
Vkv.	Vǫlundarqviða	«Песнь о Велунде»

А.Б. Куделин

Средневековая арабская поэзия*

Аравийская словесность VI–VIII вв.: опыт рассмотрения в фольклорно-мифологическом контексте

I

Обозначенная в названии статьи тема недостаточно изучена в современной арабистике. Вопросы фольклорно-мифологические поднимались по преимуществу применительно к «народной» литературе и сказкам «1001 ночи», т. е. применительно к позднему Средневековью (правда, с оговорками, что фольклорно-мифологические реликты восходят к очень раннему времени). Попытка И. Гольдциера в конце XIX века проследить в указанном аспекте важные стороны генезиса и эволюции древнеарабской поэзии была удачной (Goldziher 1876; подробнее см.: Крымский 1911: 134–142), но, к сожалению, большого практического продолжения в мировой арабистике не имела – во всяком случае в том, что касается жанров классической арабской поэзии. Мусульманская мифология и, в частности, ангело-

---

* Варианты этих статей ранее были опубликованы в книгах:

Проблемы исторической поэтики литератур Востока / Отв. ред. И.В. Стеблева. М.: Наука: ГРВЛ, 1988. С. 33–54.

Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении: Сб. ст. / Отв. ред. Н.Р. Лидова, Н.И. Никулин. М.: Наследие, 1999. С. 236–257.

Куделин А.Б. Арабская литература. Поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи / Рос. академия наук. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Языки славянской культуры. М., 2003. С. 141–169 (Studia philologica).

логия и демонология изучаются, как правило, вне литературы. Так, например, в энциклопедии «Мифы народов мира» представлены обзорные статьи по древнеарабской (Лундин 1988), западносемитской (Шифман 1988) и арабской мифологии мусульманской эпохи (Грязневич, Басилов 1988). Многочисленные статьи по частным вопросам арабской мусульманской мифологии есть и в «Мифах народов мира», и в энциклопедическом словаре «Ислам» (Пиотровский 1991, 1991а, 1991в и др.). Есть также книга о коранических легендах и преданиях (Пиотровский 1991б).

В изучении доисламской словесности фольклорно-мифологический контекст практически мало учитывается. Традиционно существуют два подхода:

1) повторяются старые способы изложения материала по авторам – воспроизводятся сообщения легендарного, полулегендарного, исторического и квазиисторического характера с использованием любого поэтического и прочего материала; указывается на его возможную недостоверность, но без практических следствий (разговоры о необходимости использования новых подходов, в частности устно-формульной теории Парри–Лорда, носят в основном «орнаментальный» характер);

2) отвергаются как ненадежные, недостоверные, не могущие быть основой для создания «научной» биографии древнего автора многие раннесредневековые сообщения и тексты; доисламская словесность изучается как комплекс жанрово-тематических тенденций без «авторов» в современном понимании, т. е. лиц с определенными биографическими и иными характеристиками, которым можно было бы с достаточной уверенностью приписать те или иные произведения, несущие на себе знаки «индивидуального авторства» (Blachère 1952, 1964, 1966).

Попытки выйти из круга старых представлений совершаются лишь учеными-«неспециалистами», не обремененными грузом старых арабистических концепций, смотрящими на арабскую доисламскую словесность «со стороны». Здесь необходимо указать прежде всего на перспективный, с нашей точки зрения, опыт типологического соотнесения аравийской словесности VI–VIII вв. в историко-поэтологическом плане: арабская домусульманская поэзия условно соотносится с поздней архаической литературой (Аверинцев и др. 1994: 6; Мелетинский и др. 1994: 65), что создает принципиально новые рамки для изучения всей доисламской аравийской словесности.

II

Обсуждение взглядов старой арабистики на арабские древности подвело нас к необходимости определить в самом общем виде типологическое место раннесредневековой арабской поэзии в истории мировой литературы. Здесь мы можем руководствоваться общим принципом, сформулированным в коллективном труде «Историческая поэтика»: «Нижняя хронологическая граница памятников архаического и тем более традиционного фольклора, в связи с особыми социально-экономическими условиями бытования ряда культур, часто отодвигается далеко за пределы древности, и хронологические рамки в таких случаях последовательно заменяются стадиально-типологическими» (Аверинцев и др. 1994: 6).

Поэтическое творчество доисламских арабских авторов надо рассматривать, по нашему мнению, как систему, где все звенья взаимосвязаны и взаимообусловлены, предполагают друг друга. Вариативность текстов этой поэзии при высоком проценте повторяющихся элементов в ней сочетается с часто легендарными или полулегендарными характеристиками личностей авторов; иначе говоря, особый статус (тип) текста сочетается с особым статусом автора (типом авторства).

Эта поэзия, несомненно, не фольклор, однако она в то же время отличается и от развитой средневековой индивидуально-авторской поэзии арабов. От фольклора ее отличают многие признаки – прежде всего авторские атрибуции большинства произведений (хотя часто и противоречивые), определенные (по сравнению с фольклором) указания на время их создания, небольшая (опять-таки по сравнению с фольклором) изменчивость (вариативность) текстов и пр. От развитой средневековой поэзии ее отличает бóльшая изменчивость текстов, часто неясные авторские атрибуции многих произведений, неопределенность хронологии создания этих произведений, легендарные и сказочные элементы в биографиях авторов и т. п. Все это позволяет нам квалифицировать древнюю арабскую поэзию как «устную литературу» (понятие введено П.Г. Богатыревым и Р.О. Якобсоном), т. е. как явление переходное от фольклора к литературе.

Вместе с тем данное определение применительно к задачам нашей работы оказывается все-таки слишком широким и требует дополнительных уточнений, потому что сама архаическая (устная или письменная) литература претерпевала существенные изменения в ходе своего развития. По нашему мнению, раннесредневеко-

вые арабские поэты – это не фольклорные исполнители, но и не такие поэты, как Абу Нувас (762–813), Абу Таммам (805–846), ал-Бухтури (ум. 897 г.) и др., жившие позднее второй половины VIII в. В то же время Имруулкайс (другое написание этого имени – Имру ум-Кайс; ум. до 550 г.) или Джамил (ум. ок. 701 г.) в пределах архаического типа словесности отличаются, например, от легендарных Хикара и Лукмана[1]. Имена двух последних, согласно С.С. Аверинцеву, выражают не категорию авторства, а категорию авторитета: «Чтимое имя (например, Соломон или Лао-цзы) прикрепляется к чтимому тексту (например, "Книга притчей Соломоновых" или "Дао дэ-цзин") как ритуальный знак его чтимости» (Аверинцев, Роднянская 1978, стлб. 29). Имруулкайс же и другие раннесредневековые арабские поэты относятся, скорее, к концу архаического периода развития литературы, когда возникают первые признаки авторства индивидуального, которое можно было бы определить понятием «автор-в-себе» (предложено С.С. Аверинцевым)[2].

III

Наметив контуры статуса автора в раннесредневековой арабской поэзии, попытаемся в самом общем виде определить специфику арабского «автора-в-себе», создававшего свои произведения в лоне арабской «устной литературы».

Обратимся к анализу сведений, связанных с личностью Имруулкайса и кругом произведений, объединенных традицией вокруг его имени.

Мы не будем рассматривать весь корпус сведений о поэте, донесенных до нас средневековыми трудами[3], но лишь обратим внимание на характер этих сведений и с этой целью исследуем некоторые из них.

Мировая арабистика уже давно отметила наличие в биографиях раннесредневековых арабских поэтов легендарных, сказочных и эпических мотивов, образующих вместе с сообщениями исторического или квазиисторического характера своеобразные «романы». Выделим в «романе» об Имруулкайсе два эпизода. Один из них связан с местью Имруулкайса за убитого отца, другой освещает обстоятельства смерти поэта.

Начнем с первого. Направляясь к племени *бану Асад* с целью отомстить ему за смерть отца, Имруулкайс решил прибегнуть к традиционному гаданию на стрелах, чтобы узнать о воз-

можном исходе своего предприятия. Вот как излагается этот эпизод в книге под названием «Дни арабов» («Айям аль-араб»), своде устных преданий о доисламском прошлом, собранных и записанных известным ученым Абу 'Убайдой (728–825): «В пути он прошел через Табалу, где находился почитаемый арабами идол. Имруулкайс решил погадать около него на стрелах, а их было три: "повелевающая", "запрещающая" и "выжидающая". И вот, Имруулкайс смешал их, и выпала ему стрела "запрещающая". Второй раз он кинул их, и выпала ему та же стрела. В третий раз смешал, и опять выпал ему запрет. Тогда он собрал стрелы, сломал их, ударил ими по лицу идола, обругал его и сказал: "Если б у тебя был убит отец, ты не препятствовал бы мне". И он продолжил путь и в конце концов одолел бану Асад» (Пер. Вл.В. Полосина: «Дни арабов» 1983: 107; ср. Исфахани 1925–1974, т. 9: 92–93; Исфахани 1980: 96). Эпизод строится по законам эпического повествования с троекратным повторением действия.

Перейдем ко второму эпизоду. Судьба забросила, согласно преданию, Имруулкайса во владения византийского императора (по-арабски – *кайсар*) Юстиниана, расположения которого поэт через некоторое время и добивается. Император ставит его во главе своего войска и отправляет в поход, заканчивающийся смертью Имруулкайса. Вот как об этом рассказывается в «Днях арабов»:

«...Он отправился в путь и, когда, наконец, добрался к кайсару, тот принял его с почетом и приблизил к себе.

Потом один человек из бану Асад, по имени ат-Таммах, у которого Имруулкайс убил брата, пробрался тайком в страну румов и скрывался там какое-то время. Прошло время, и кайсар дал Имруулкайсу многочисленное войско, с которым пошли несколько царских сыновей. А когда Имруулкайс ушел, ат-Таммах сказал кайсару:

"Имруулкайс – соблазнитель и распутник. Когда он уходил от тебя с войском, он сказал, что обменивался посланиями с твоей дочерью и встречался с ней. А теперь он слагает о ней стихи и ими он ославит ее среди арабов и опозорит и ее, и тебя".

Тогда кайсар послал вслед за Имруулкайсом отравленное платье, расшитое золотом, и написал ему: "Чтобы почтить тебя, я послал тебе свою одежду. Когда она прибудет к тебе, носи ее со счастьем и благословением и шли мне вести о себе с каждой стоянки".

Получил Имруулкайс это платье, очень обрадовался и надел его. Но вскоре яд подействовал, и стала у него облезать кожа. Тут он понял, что замыслил против него кайсар...

Когда Имруулкайс добрался до Анкары, он почувствовал приближение смерти ... Потом он умер, и там его и похоронили» (Перевод Вл.В. Полосина: «Дни арабов» 1983: 109; ср. Исфахани 1925–1974, т. 9: 99–100; Исфахани 1980: 100). Р. Никольсон и Р. Блашер справедливо видят в этом эпизоде сходство с греческим мифом о смерти Геракла из-за отравленного хитона (Nicholson 1930: 104; Blachère 1952, 1964, 1966: 261; ср.: Аполлодор 1972. Кн. II, гл. VII, 6–7).

Помимо этих двух эпизодов, нам хотелось бы обратиться еще к одной «истории», связанной с именем Имруулкайса, которая не привлекала (вероятно, в силу своей совершенно определенной сказочности) внимания исследователей. Эту «подлинную историю», как и две предыдущие, приводит в своей знаменитой «Книге песен» («Китаб ал-агани») ал-Исфахани (897–967). В истории рассказывается, что Имруулкайс поклялся жениться лишь на той женщине, которая ответит ему на хитроумный вопрос. После ряда неудач он встретил девушку, «подобную полной луне во мраке ночи»[4], которая смогла правильно ответить на его вопрос. Имруулкайс посватал девушку у ее отца. Однако девушка, в свою очередь, поставила перед Имруулкайсом два условия: он должен будет привести к ней сто верблюдов, десять рабов и десять рабынь и трех лошадей, а также отгадать в брачную ночь три загадки. Имруулкайс принял эти условия. Вслед за этим он послал своего раба к этой девушке и дал ему для нее сосуд с маслом, сосуд с медом и полосатый плащ. По дороге раб остановился у источника, надел плащ, который зацепился за колючку и разорвался, открыл оба сосуда и угостил их содержимым людей, находившихся у источника. Затем он прибыл в дом девушки, где, кроме нее самой, никого не было. Раб спросил ее, где находятся ее отец, мать и брат, и вручил подарки Имруулкайса. Девушка сказала: «Передай своему господину, что мой отец пошел сближать отдаленное и отдалять близкое, а моя мать пошла делить душу надвое, а мой брат пасет солнце, а также скажи, что ваше небо раскололось, а два ваших сосуда порожние». Когда раб вернулся к своему господину, он передал ему все, что сказала девушка. Тогда его господин так разъяснил сказанное ею: «Слова о ее отце означают, что он пошел заключать союз своего племени с другим, а слова о матери означают, что она пошла принимать роды, а слова о ее брате означают, что он пасет стадо и ждет заката солнца, чтобы вернуться домой, а слова о небе и двух сосудах означают, что ты разорвал плащ[5] и принес порожние сосуды. Говори же правду». И раб рассказал все, как было, на что господин посоветовал

ему поостеречься так поступать впредь. Затем он направил к девушке сто верблюдов с рабом, который не мог с ними управиться самостоятельно, и Имруулкайс стал ему помогать. По дороге раб бросил своего господина в колодец и пришел к девушке один, сообщив ее людям, что он ее муж, пригнавший к ней в соответствии с условием верблюдов. Девушка устроила рабу испытания, чтобы узнать, тот ли он человек, за которого себя выдает. Раб не выдержал этих испытаний и по приказу девушки был связан. А тем временем Имруулкайса вытащили из колодца проходившие мимо люди. После этого он вернулся в свое становище, вновь взял сто верблюдов и прибыл к девушке. Имруулкайс был подвергнут тем же испытаниям, что и его раб, с честью выдержал их и был признан девушкой в качестве ее законного супруга (Исфахани 1925–1974, т. 9: 101–103; ср. Исфахани 1980: 101–103).

Мы достаточно подробно изложили историю, помещенную ал-Исфахани среди других сообщений об Имруулкайсе. В ней легко выявляются сказочные мотивы (мудрая дева, брачные испытания, вероломство раба, пребывание в колодце и т. д.), и она едва ли окажется полезной при составлении «научной» биографии поэта. Для нас же она представляет несомненный интерес, поскольку дополняет облик поэта, намеченный в двух предыдущих эпизодах. Все эти «сообщения» представляют собой, на наш взгляд, неотъемлемую часть характеристики раннесредневекового арабского поэта. Отделение подлинного от неподлинного, достоверного от недостоверного в этих сообщениях – задача не только неблагодарная, но и некорректная в научном отношении, поскольку она предполагает игнорирование специфики статуса архаического арабского автора. Отсутствие достоверных сообщений и достоверно принадлежащих данному поэту стихов связано с самой сутью этого статуса, а достоверные (или кажущиеся современному исследователю таковыми) сообщения, вероятно, не имели большой ценности для арабов в раннее Средневековье, поскольку они, по всей видимости, просто и не различали между собой две группы сообщений. Для исторической поэтики, занимающейся типологией категории автора, ни одна из этих двух групп сообщений также не может иметь приоритета. В противном случае современный исследователь должен будет отказаться от каких-либо попыток воссоздать целостный облик раннесредневекового арабского автора; исследователю придется расчленять нерасчленимое единство «лика» и «деяний» этого автора, с одной стороны, и их отражений в его поэтическом наследии, с другой.

Как известно, мифолого-сказочные сюжеты и мотивы пронизывают арабские «народные романы» (сиры)[6] и повести о всемирно известных влюбленных-поэтах из племени *бану 'узра*[7]. Поскольку в этих «романах» и «повестях» речь идет о раннесредневековых арабских поэтах (Антара, Маджнун и др.), но никак не о более поздних поэтах, постольку вполне правомерно поставить вопрос о закономерности циклизации мифолого-сказочных и эпических сюжетов и мотивов вокруг этих ранних авторов. Очевидно, специфика статуса раннесредневекового арабского «автора-в-себе» создавала благоприятные условия для формирования подобного рода сюжетов и мотивов и их циклизации вокруг авторитетного имени Имруулкайса, Антары, Маджнуна и др. К этому следует добавить и то, что характеристической чертой такого автора является также способность притягивать к своему имени произведения многих безвестных поэтов – обстоятельство давно замеченное в арабистике[8]. Наконец, необходимо заметить, что мифологические, сказочные и эпические мотивы могут проявляться не только в «биографии» архаического автора, но в определенной мере и в содержательной стороне его произведений, хотя бы и в ослабленной, но узнаваемой форме. Однако судить об этой последней стороне дела пока трудно. Являются ли эти мотивы существенным элементом поэзии раннесредневековых арабских авторов (выполняя в их произведениях пусть даже чисто орнаментальную функцию) как неким знаком преемственности по отношению к недоступной для нас на арабском материале стадии мифопоэтического творчества, предстоит еще выяснить в ходе дальнейших более обстоятельных разысканий.

IV

Определив некоторые характерные черты арабского «автора-в-себе», попытаемся теперь в самом общем виде охарактеризовать статус текста в раннесредневековой арабской «устной литературе» в плане его отношения к реальности.

Согласно одной из самых ранних средневековых оценок, Имруулкайс называется «вождем поэтов на пути в огненный ад» (Ибн Кутайба 1969: 67; Гибб 1960: 24). Она приводится в предании (*хадисе*), соотносимом с самим основателем ислама. Как и большинство других хадисов, касающихся Имруулкайса, данный хадис не рассматривался авторитетными знатоками хадисов как совершенно достоверный. Однако мы считаем необходимым поговорить о нем несколько подробнее.

Известный средневековый филолог Ибн Кутайба (IX в.) приводит вместе с этим хадисом еще один, более пространный. Имруулкайс характеризуется в нем следующими словами: «Этот человек известен в дольнем мире, возвышается в нем, забыт в загробном мире, пребывает в нем в безвестности, в день воскресения он отправится со знаменем поэтов в огненный ад» (Ибн Кутайба 1969: 67–68). Последний хадис, хотя и не признаваемый достоверным (см.: Ибн Кутайба 1969: 68, примеч. 1), вполне созвучен с общим критическим отношением Корана к поэтам и поэзии.

Существуют различные истолкования подобного отношения. Высказывалось мнение, что Мухаммад поэзию не любил, поскольку практически вся поэзия была для него воплощением язычества. Исключение допускалось, по Корану, только для поэтов мусульманского направления – Ка'ба ибн Зухайра, Хассана ибн Сабита и др. (Крымский 1911: 32–33). Верное по существу, данное объяснение, как мы увидим ниже, нуждается в существенных дополнениях.

Согласно другому объяснению, здесь мы видим отражение старинного спора проповеднической и поэтической традиций, следствие корпоративной вражды между *кахинами* (прорицателями) и *ша'ирами* (поэтами). Мухаммада могло отвращать от поэтического творчества также и наличие в нем художественного вымысла, который, по понятиям Мухаммада, является ложью, а стало быть, грехом (подробнее см.: Фильштинский 1985: 146). Однако хорошо известно, что в Коране решительно критикуется не только поэтическая, но и проповедническая традиция; и относительно второй части данного объяснения, как станет очевидно позднее, дело в целом обстояло значительно сложнее.

Для рассмотрения этого вопроса нам необходимо проанализировать роли *кахина* (прорицателя), *ша'ира* (поэта) и *хатиба* (оратора) в доисламской и раннеисламской Аравии.

Начнем с *кахина*. Он входил в совет племени, часто бывал его вождем (укажем здесь на знаменитого Тулайху, противника Мухаммада до принятия ислама). Роль *кахина* подчеркивается выдающимся автором IX в. ал-Джахизом (Джахиз 1968, I: 358 и сл.). Как прорицатель *кахин* часто распространял свое влияние за пределы собственной группы; тогда он имел звание «арбитр», «судья». *Кахины*-женщины также в исключительных случаях могли руководить племенем, но, согласно рассказам о них, они были по большей части гадательницами. *Кахины* не были ни ма-

гами, ни колдунами, не были они и жрецами или жрицами при определенном святилище. Вся их деятельность разворачивалась среди племени, с которым они разделяли жизнь, удачи и неудачи. Во время экстатических сеансов они передавали прорицания, полученные от *джинна*. Последний обозначается разными именами, в частности очень характерным именем *ра'ий* (букв. – «видящий») (Исфахани 1925–1974, т. 4: 124). В сообщениях мусульманских авторов рассказывается, как эти прорицатели объявляют будущее, предсказывают катаклизмы, иногда объясняют сны, отвечают на вопросы, поставленные им в связи с потерей животного, и пр.

Кахин впадал в транс всегда спонтанно. Он не мог его вызвать сам, но ждал, когда транс наступит и божество «выскажет» свое решение по поводу того или иного вопроса.

Ко времени деятельности Мухаммада значение *кахинов* упало, и их функция свелась к простому гаданию. Однако представление о прежней роли *кахинов* сохранялось; и много позже ал-Мас'уди (X в.) и Ибн Халдун (XIV в.) выделяли кахинство как высшую после пророчества стадию приобщения людей к знаниям потустороннего мира.

Вторая фигура, которая должна привлечь здесь наше внимание, – это *ша'ир*. Слово «*ша'ир*» является субстантивированным причастием от глагола *ша'ара*, имеющего первое значение *'алима* («знать»). В Коране этот глагол используется в значении «интуитивно знать» (см., например: «Они пытаются обмануть Аллаха и тех, которые уверовали, но обманывают только самих себя и не знают [*ма йаш'урун*] ... Разве нет? Ведь они – распространяющие нечестие, но не знают они [*ла йаш'урун*]. А когда говорят им: "Уверуйте, как уверовали люди!" – они отвечают: "Разве мы станем веровать, как уверовали глупцы?" Разве нет? Поистине, они – глупцы, но они не знают! [*ла йа'ламун*]» (Коран 1986, 2: 8, 11–13)[9]. Таким образом, словом «*ша'ир*» обозначается «тот, кто интуитивно знает» (см.: Goldziher 1876, I: 2)[10].

Ша'ир не аналогичен *кахину*, хотя последний иногда прорицает в стихах. С прорицателем древний поэт имеет то общее, что получает свое вдохновение из невидимого мира.

Третьей категорией лиц, передававших людям слова божества, были *хатибы* – ораторы. Они были сродни *кахинам* и *ша'ирам* по своей социальной роли, но отличались формой своих речей (подробнее о *кахине*, *ша'ире* и *хатибе* см.: Blachère 1952, 1964, 1966; Пиотровский 1981, 1984, 1984а).

V

Все три рассмотренные фигуры были связаны, по представлениям доисламских арабов, со сверхъестественными существами – с *джиннами* и *шайтанами*[11], рассматривавшимися в качестве посредников и вдохновителей *кахинов*, *ша'иров* и *хатибов* в общении с потусторонним миром.

Ограничимся примерами, характеризующими отношения, которые связывали раннесредневековых арабских *ша'иров* с *шайтанами* и *джиннами*. В нашем распоряжении имеются рассказы-мемораты, записанные в IX в., в которых фигурируют *джинны*-вдохновители. Так, со слов известного филолога ал-Асма'и (ум. между 825 и 831 гг.) передается история, в которой некий человек рассказывает, что он остановился в гостях у одного племени во время своего путешествия, когда потерял дорогу. Его накормили, а затем шейх попросил одного из юношей прочесть стихи. Человек узнал стихи ал-Хутай'и, а юноша признался, что является его, ал-Хутай'и, *джинном*-вдохновителем (Исфахани 1925–1974, т. 2: 177–178; ср. Исфахани 1980: 68).

Представляет интерес и рассказ Кусаййира (ум. в 723 г.) о том, как он начал складывать стихи. По словам поэта, он не слагал стихов до тех пор, пока его не заставили их складывать. Когда Кусаййир однажды в полдень проезжал на своем верблюде через местечко рядом с Мединой, к нему приблизился всадник из меди и потребовал слагать стихи, сказав, что он является его двойником из *джиннов* (Исфахани 1925–1974, т. 9: 24).

Уединение, одиночество, судя по сообщениям, рассматривались как способствующие встрече *ша'ира* и его гения-вдохновителя. Согласно филологу Абу 'Убайде (ум. 825 г.), ал-Фараздак (ум. 732/733 г.) отправлялся на своей верблюдице в пустынное место около Медины, призывал своего *джинна*, и вдохновение к нему приходило (Исфахани 1925–1974, т. 21: 370–373).

В двух стихах, приписываемых ал-А'ша (ум. ок. 629 г.), поэт настаивает на своей связи с *джинном*, который диктует ему его стихи [А'ша 1966: 119; Кураши 1967: 62 (3 бейта с коммент., вариант); см.: там же: 47 – о *джинне* ал-А'ша]. В труде ал-Кураши (IX в.) имеется специальная глава «О стихах джиннов на языке арабов», в которой особый интерес представляет сообщение, приписываемое ал-Фараздаку, где он уточняет, что существуют хорошие и плохие *джинны*-вдохновители (Кураши 1967: 62–63; см. также: Meier 1966; Khairallah 1980; Брагинский 1991: 62 и др.).

VI

Согласно имеющимся в нашем распоряжении сообщениям, *кахины*, *ша'иры* и *хатибы* владели искусством импровизации. Языковыми средствами их импровизации были *садж'* и *раджаз*.

Первый из них представляет собой скандировавшуюся рифмованную прозу, тесно связанную с магией; подобная рифмованная проза была в распоряжении арабов с незапамятных времен.

Средневековые авторитеты объясняют термин *садж'* как «воркование» голубки, т. е повторение однообразно размеренных звуков. Приведем определение *садж'а* из работы Р. Блашера: «Названием садж' арабо-мусульманские авторы обозначают вид прозы, отличный как от свободной прозы (la prose libre), так и от метрической поэзии ... Эта проза характеризуется использованием ритмических единиц, обычно довольно коротких – от четырех до восьми или десяти слогов, иногда и более, оканчивающихся клаузулой. Эти ритмические единицы объединяются в группы, имеющие одну рифму. В этих группах каждая ритмическая единица не обязательно содержит одно и то же количество слогов, и в конечном итоге основной элемент составляет рифмовая клаузула. Слово "садж'" можно приблизительно перевести как "рифмованная и ритмизованная проза"» (Blachère 1952, 1964, 1966: 189).

В VI в. *садж'* представлял собой необычную форму речи, имевшую мнемотехническую функцию. Он был связан с практикой магических действий и унаследованных от предков религиозных культов. *Садж'* встречается в пословицах и поговорках, в торжественных речах. Он появляется в формулах, распеваемых совместно во время церемоний паломничества в Мекку. Есть основания полагать, что и здесь ислам воспринял языческий обычай. *Садж'* использовался, вероятно, в коллективных и индивидуальных молитвах, в заплачках женщин на похоронах, а также в проклятьях, исполненных магической силы, которые произносили воины перед тем, как вступить в схватку. У *кахинов садж'* был обычной формой выражения, хотя иногда они высказывали свои пророчества и в стихотворной форме (подробнее см.: Blachère 1952, 1964, 1966).

Садж' кахинов включал в себя следующие группы текстов: а) предсказания о явлении Пророка; прорицания, связанные с крупными историческими событиями, оставшимися в памяти арабов; б) предсказания, связанные с племенными междоусобицами и войнами, толкования снов, гадания по птицам; в) предска-

зания погоды, связанные с восходом и заходом небесных светил (Фролов 1991: 70–71).

Для того чтобы составить известное представление о *садж'е* в VI и начале следующего века, приведем примеры, часть которых относится, скорее всего, к более позднему времени, сохраняя, видимо, при этом многие характеристики древних образцов. Первый текст – это оплакивание (отрывок приписывается матери доисламского поэта Та'аббата-шарран) (Blachère 1952, 1964, 1966: 192):

1. ва бна:!
ва бна-л-лайл
3. лайса би зумайл
раку:д би-л-лайл
5. Шару:б би-л-кайл!
ва вадин зи: хавл
7. 'а'джазта би-л-лайл
би риджлин ка-т-тавл!

1. О, мой сын!
О, сын ночи,
3. [который] не был ни трусом,
ни спящим ночью,
5. ни страдающим от жажды в полуденный зной!
Сколько опасных *вади* [ущелий. – *А. К.*]
7. ты встретил ночью
[,когда шел] на ногах, [стройных], как [натянутые] поводья!

Приведем еще один пример – *садж'* Мусайлимы о лягушке:

йа: дифда'
'ибната дифда'
накки: ма: тунакки:н
'а'ла:ки фи-л-ма:'
ва 'асфалук фи-т-ти:н
ла-ш-ша:риба тамна'и:н
ла-л-ма:'а тукаддири:н

О лягушка,
дочь лягушки!
Очисти то, что очищаешь!
Верх твой в воде,
а низ – в глине.

Пьющему не мешай!
Воду не мути!

(Пер. Д.В. Фролова; см. Фролов 1991: 83)

Второе средство импровизации, *раджаз*, метрически близко *садж'у*. Существуют разные этимологические объяснения термина «*раджаз*» («дрожь в задних ногах верблюда при вставании»; «треск, грохот, раскаты грома», когда громкие звуки чередуются с более слабыми), однако все они применительно к речи в самом общем смысле передают идею ее расчлененности, ритмизованности, основанной на альтернации (Фролов 1991: 100–101).

Как средство импровизации *раджаз* использовался в VI и начале следующего века в сходных с *садж'ем* случаях. Нам известны такие, например, раджазные тексты: плач прорицательниц (Исфахани 1925–1974, т. 9: 165–166), мольба Мухаммада (Бухари 1887, IV: 46) и молитва-импровизация (с коранических реминисценциями) некоего мединского верующего, совершенная по просьбе пророка (Ибн Хишам, III: 379). В нашем распоряжении имеется также несколько раджазных импровизаций, содержащих проклятия в адрес противника (Исфахани 1925–1974, т. 8: 239). Естественно, эти проклятия быстро превращались в осмеяния. Часто проклятия произносились перед боем. Импровизация широко использовалась при создании «военных песен», когда надо было вдохновить воинов (Исфахани 1925–1974, т. 11: 56). Общий тон таких «военных песен» хорошо передает клич мекканца перед битвой (Ибн Хишам, III: 68):

1. Вайхан бани: 'абди-д-да:р
2. Вайхан хума: та-л-'адба:р
3. Дарбан би кулли батта:р

1. Мужества! О бану 'Абд ад-дар!
2. Мужества! О вы, защищающие тылы!
3. Рубите тонким мечом!

Приведем два раджазных текста, приписываемых пророку Мухаммаду (Бухари 1887, IV: 46; Ибн Манзур 1968, V: 350–351/«р-дж-з»/):

I. 'ана-н-набиййу ла: казиб
'ана-бну 'абди-л-мутталиб

Я – пророк, а не лжец.
Я – потомок 'Абд ал-Мутталиба.

II. хал 'анти 'илла: 'исба'ун дами:ти:
ва фи: саби:ли-лла:хи ма: лаки:ти:

Ведь ты всего лишь палец кровоточащий,
а сколь много ты претерпел на пути Аллаха!

(Пер. Д.В. Фролова; см. Фролов 1991: 96)

Напомним, что древний *раджаз* по своей сфере бытования практически ничем не отличался от *садж'а*. Так, *раджаз* использовали *кахины*, которые часто изрекали свои прорицания *садж'ем* или даже стихами. Таков *раджаз кахина* Хатара ибн Малика:

'аса:баху: 'аса:баху:
ха:мараху: 'ика:буху:
'а:джалаху: 'аза:буху:
'ахракаху: шиха:буху:
за:йалуху: джава:буху:
йа: вайлаху: ма: ха:луху:
балбалаху: балба:луху:
'а:вадаху: хиба:луху:
ва гуййират 'ахва:луху:

«Поразил его, поразил его! // Постигло его наказание его! // Упредило его мучение его! // Сожгла его падающая звезда его! // Оставило его попечение Его! // Горе ему! Каково состояние его! // Растревожила его тревога его! // Вернулось к нему помешательство его! // И порваны узы его! // И изменилось состояние его!» (Пер. Д.В. Фролова; см. Фролов 1991: 104–105).

Садж' и *раджаз* были слишком тесно связаны с практикой *кахинов*, чтобы в них не видели форму выражения, свойственную язычеству. Подобное отношение, очевидно, отражается в часто приводимом хадисе. Верующему, использовавшему *садж'*, Мухаммад якобы неодобрительно сказал: «Как! садж', подобный садж'у кахинов?» (Аскари 1971: 267). С другой стороны, и противники Мухаммада были склонны смешивать коранический *садж'* с *садж'ем* прорицателей. Однако с победой ислама стало принято считать, что вдохновение Мухаммада имело совершенно другую природу, нежели вдохновение *кахинов*; последнее стали рассматривать как имеющее демоническое происхождение (подробнее см.: Blachère 1952, 1964, 1966: 196).

VII

Рассмотрим подробнее, как с приходом ислама стали различать вдохновение доисламских (и современных раннему исламу) *кахинов*, ша'иров и хатибов, с одной стороны, и вдохновение пророков (в особенности вдохновение Мухаммада), с другой. Забегая несколько вперед, скажем, что такой анализ должен привести нас к осмыслению причин практически полного исчезновения *кахинов* и радикального пересмотра функции *ша'иров* и *хатибов* и появлению у них нового статуса на Аравийском полуострове во второй половине интересующего нас периода.

Известно, что в Аравии VII в. существовало пророческое движение. Во всех главных районах и у всех категорий жителей Аравии имелись лица, выдававшие себя за пророков. Некоторые из них до того, как объявить себя пророками, были *кахинами*, впадали в трансы и действовали в соответствии с традициями кахинства (подробнее см.: Пиотровский 1984а).

Проповедь ислама в Мекке должна была привести к переосмыслению этих традиций. Многие современники Мухаммада видели его сходство с *кахинами* и *ша'ирами*. Поначалу и сам Мухаммад, когда к нему стали приходить откровения, испугался, что становится *ша'иром* или *кахином*[12]. В Коране содержатся характерные свидетельства «грешников» (язычников Мекки): «Ведь они, когда им говорили: "Нет божества, кроме Аллаха!" – возносились и говорили: "Разве мы в самом деле оставим богов наших из-за поэта одержимого [*ша'ир маджнун*]?"» (Коран 1986, 37: 34–35). В Коране можно найти и решительное отрицание за Мухаммадом способности слагать стихи: «Мы не учили его стихам [*ши'р*], и не годится это для него» (Коран 1986, 36: 69). Здесь уместно привести еще одну цитату из Корана, в которой столь же категорично отвергается какое бы то ни было сходство проповеди Мухаммада со словами *ша'иров* и *кахинов*: «Поистине, это – слова посланника благородного! Это не слова поэта [*ша'ир*]. Мало вы веруете! И не слова прорицателя [*кахин*]. Мало вы припоминаете! Ниспослание от Господа миров» (Коран 1986, 69: 40–43).

И, наконец, процитируем известные айаты (стихи Корана), в которых определяется отношение Корана собственно к *ша'ирам*: «И поэты [*шу'ара'* – мн. ч. от *ша'ир*] – за ними следуют заблудшие. Разве ты не видишь, что они по всем долинам бродят и что они говорят то, чего не делают, кроме тех, которые уверовали и творили добрые дела и поминали Аллаха много. И получили они помощь после того, как были угнетены...» (Коран 1986, 26: 224–228).

Имея в виду именно последние айаты, европейские ученые XIX – начала XX в., как говорилось выше, указывали на негативное отношение Корана, Мухаммада и его ближайших сподвижников к *ша'ирам* и поэзии в целом, которое объяснялось, по мнению исследователей, тем, что последняя воспринималась мусульманами как «воплощение язычества» и это вызывало опасения, как бы она вновь не разожгла межплеменные, религиозные и другие противоречия[13]; исследователи отмечали, что исключение допускалось лишь «для поэтов мусульманского направления» (Крымский 1911: 32–33)[14].

Эти представления сегодня могут быть дополнены и уточнены. Как верно замечает Р. Блашер, Коран нигде не содержит (и приведенные цитаты подтверждают это) запрета поэзии как таковой. Данные хадисов и других источников (независимо от степени их достоверности) ввиду своей противоречивости также не подтверждают безусловно, что Пророк, его семья и его окружение не принимали поэзию в целом (Blachère 1952, 1964, 1966: 355 и др.). Действительно, с одной стороны, для многих верующих, ссылавшихся на авторитетные высказывания, любовь к поэзии была несовместима с верой. «Лучше иметь живот, наполненным гноем, чем поэзией» – так, согласно хадису, сказал Мухаммад (Бухари 1887, IV, 47). «Не обучайте ваших дочерей письму, не читайте им стихов» – советовали еще в IX в. (Джахиз 1968, II, 180). Однако, с другой стороны, хадисы вкладывают в уста Мухаммада афоризм: «От поэзии происходит мудрость» (Бухари 1887, IV, 46)[15]. Согласно хадисам, Пророк просит также читать ему стихи поэтов доисламского и раннеисламского времени и высоко оценивает их за то, что они полны мудрости, сходной с мудростью новой религии (Бухари 1887, IV, 46) (подробнее см.: Blachère 1952, 1964, 1966: 355, примеч. 7)[16]. Ко времени жизни Пророка относится и сообщение, согласно которому некий мусульманский законовед, сочинявший стихи, в ответ на укоризненные замечания говорил: «Человек с больным горлом должен кашлять» (Джахиз 1968, II, 97; Blachère 1952, 1964, 1966: 355).

Итак, приведенные свидетельства рисуют достаточно противоречивую картину. Попытаемся разобраться в ней. Выделим наиболее важное для нашей статьи из сказанного в Коране о *ша'ирах* и их стихах. В Коране подчеркивается отличие «слов посланника благородного» от слов *ша'ира* и *кахина* (1), неумение Мухаммада сочинять стихи (*ши'р*) и несовместимость подобного умения с его статусом пророка (2); утверждается, что *ша'иры* «говорят то, чего не делают» (3), за исключением тех *ша'иров*, «которые уверовали и творили добрые дела и поминали Аллаха много» (4).

Из перечисленных положений наиболее ясны 1, 2 и 4. Мухаммад и его проповедь не имеют ничего общего с предсказаниями *кахинов* и *ша'иров*. Истолкование оговорки относительно благочестивых *ша'иров* также не вызывает больших затруднений. Авторитетный суннитский комментатор Корана ал-Байдави (ум. между 1282 и 1316 гг.), в частности, поясняет, что под *ша'ирами*, «которые уверовали и творили добрые дела и поминали Аллаха много», могут иметься в виду 'Абдаллах ибн Раваха, Хассан ибн Сабит, Ка'б ибн Зухайр и Ка'б ибн Малик[17]. Свой комментарий ал-Байдави подкрепил ссылкой на хадис, согласно которому пророк сказал, поощряя Хассана ибн Сабита, выступившего с поддержкой Мухаммада и сторонников нового вероучения: «Читай [стихи], и Дух Святой [*рух ал-кудус*] пребудет с тобой» (Байдави 1926: 528)[18].

Положение 3: *ша'иры* «говорят то, чего не делают» – также подчеркивает отсутствие какого бы то ни было сходства Мухаммада с ними. Согласно комментарию ал-Байдави, большинство стихов *ша'иров* заполнено выдумками, не имеющими под собой основания, лживыми (*казиб*) обещаниями, неправдоподобными самовосхвалениями и воспеванием недостойных (Байдави 1926: 527). В другом известном комментарии (XV в.) говорится, что *ша'иры* в своих восхвалениях и поношениях не знают меры и лгут (*йакзибун*) (Джалалайн 1964: 498). Коротко говоря, смысл положения 3 состоит в противопоставлении лжи стихов *ша'иров* истине, содержащейся в словах пророка.

Истолкование положения 3 возвращает нас к проблеме вдохновения *ша'иров* и его отличия от пророческого вдохновения Мухаммада.

Обратимся в этой связи к тексту Корана, непосредственно предшествующему айатам, обращенным к *ша'ирам*: «Не сообщить ли Мне вам, на кого нисходят сатаны [*шайатин*]? Нисходят они на всякого лжеца ['*аффак*], грешника. Они извергают подслушанное, но большинство их лжецы [*казибун*]» (Коран 1986, 26: 221–223). Ал-Байдави поясняет смысл этого текста: «То есть лжецы прислушиваются к шайтанам, воспринимают от них догадки и веления (по недостатку своего знания) и добавляют к ним, по мере своей фантазии, такое, что по большей части не соответствует [истине]. (Как сказано в хадисе: "Джинн подслушивает речи и нашептывает их на ухо своему близкому [*вали*], прибавляя к ним больше сотни лжей [*казба*]".) Но у Мухаммада – благословение и привет ему – не так: он сообщает много сокровенных тайн без счету, и все они соответствуют [истине]...»

(Байдави 1926: 527; цит. по: Коран 1995: 507; пер. М.-Н.О. Османова с незначительными уточнениями и добавлениями в квадратных скобках).

Комментарий ал-Байдави дает достаточные основания полагать, что в контексте данной суры Корана *ша'иры*, по его мнению, являются также теми «лжецами», на которых «нисходят шайтаны»[19]. И это вполне соответствует тому, что говорилось выше о связи *ша'иров* с *джиннами* и *шайтанами*. В свете Откровения данная связь получает отрицательную оценку: *ша'иры* распространяют лживые (т. е. противоречащие истине) сведения, полученные от *джиннов*, и поэтому заслуживают порицания. Стихи же *ша'иров*, порвавших свои отношения с *джиннами* и уверовавших в Аллаха, (таких, как Хассан ибн Сабит) не ложны, ибо они сочиняют их с санкции самого «Духа Святого» (т. е. Джибрила-Гавриила).

Хадис, процитированный ал-Байдави, зафиксировал постепенное изменение функции *ша'иров* в первой половине VII в. Именно в это время они все меньше продолжают быть «ведунами» и все больше становятся поэтами. Данный процесс нашел свое отражение и в интерпретации понятия «ложь» в поэзии. В исламскую эпоху ложь больше не воспринималась как противоположное пророческой истине, а стала квалифицироваться как художественный вымысел. Подобное радикальное переосмысление позволило позднее Кудаме ибн Джа'фару (ум. в 948 г.) сформулировать знаменитый принцип: «Наилучшая поэзия – наилживейшая [*акзабу*]» (Кудама 1963: 65), т. е. такая, в которой вымысел, неправдоподобие, достигшие высокой меры и никак не соотносимые с истинами Откровения, свидетельствуют о высшем поэтическом мастерстве автора-поэта[20]. Ал-Аскари (ум. после 1005 г.) поддерживает Кудаму в этом вопросе: «Некоему философу сказали: "Такой-то лжет [*йакзибу*] в своих стихах". И тот ответил: "От поэта требуют красоты речи, истины же ищут у пророков"» (Аскари 1971: 143). Ибн Рашик (ум. в 1063 г. или в 1071 г.), подводя итог обсуждению данного вопроса в средневековой арабской филологической науке, настаивает: «К достоинствам поэзии следует отнести то, что ложь [*кизб*], во мнении людей сама по себе отвратительная, в ней прекрасна» (Ибн Рашик 1972, I: 22)[21].

Итак, мы видели, что еще в эпоху Мухаммада началась подготовительная работа для нового понимания функции поэзии и поэта в средневековом исламском обществе – работа, продолжавшаяся несколько веков. Важным компонентом данного процесса было переосмысление древней арабской поэзии в исламском ду-

хе, создававшее, так сказать, «объективные» основания для ее реабилитации (выражение Р. Блашера)[22]. По завершении данного процесса *ша'ир*-«ведун», вдохновляемый *джинном*, превращается в поэта-мастера, законы ремесла которого определяются, по мнению исламских идеологов, в конечном счете, высоким промыслом Божьим[23].

В терминах исторической поэтики названный процесс может быть описан еще и так: в течение VI–VIII вв. в арабской «устной литературе» текст, первоначально отождествлявшийся с самой реальностью, к концу этого периода стал восприниматься лишь как изображение (отображение) реальности (ср. Мелетинский и др. 1994: 59). Одновременно при создании текста все большую роль играет автор, «ложь» которого теперь воспринимается не как лжепророчество, лжереальность, но как «правда его искусства» (Аверинцев 1994: 118–119), как свидетельство его все возрастающего индивидуального мастерства в изображении реальности.

Примечания

[1] Мы ограничиваемся именами праведного книжника Хикара (или, по-сирийски, Ахикара; в русской православной традиции его зовут Акир Премудрый) и автора мудрых изречений и басен – Лукмана (был известен в древней Аравии до ислама, упоминается в Коране), чтобы не выходить за пределы круга ближневосточной словесности.

[2] М.И. Стеблин-Каменский пользуется терминами «неосознанное авторство» и «осознанное авторство» (Стеблин-Каменский 1978: 91, 126 и др.).

[3] Литература об Имруулкайсе обширна. Укажем только часть работ, в которых имеются отсылки к относительно полной библиографии: Крымский 1911: 163–169; Blachère 1952, 1964: 261–263; Sezgin 1975: 122–126; Фильштинский 1985: 70–79.

[4] Здесь и далее, если это не оговорено иначе, перевод иноязычных текстов принадлежит авторам статей.

[5] Полосатый плащ по традиции сравнивается с ночным небом в звездах.

[6] См. работы: Фильштинский 1975, 1975а; Шидфар 1975, 1980; Ибрагимов 1984.

[7] Здесь нам необходимо прежде всего указать работу И.Ю. Крачковского с анализом сообщений о Маджнуне: Крачковский 1956; см. также: Фотиева 1960; Куделин 1996.

[8] В «Книге песен» читаем: «Количество стихов, подброшенных Маджнуну и приписанных ему, больше того, что он сам сказал» (пер. цит. по: Крачковский 1956а: 597). Даже такой бесспорно исторический персонаж, как Омар ибн Аби Раби'а (655–712 гг. или 719 г.), не избежал подобной участи: ему охотно приписывали «бездарные произведения его современников и стихотворцев более поздних поколений» (Крачковский 1956: 459).

[9] Здесь и далее в статье переводы из Корана И.Ю. Крачковского; арабские слова в скобках добавлены автором статьи.

[10] В начале XIII в. фарсиязычный автор Шамс-и Кайс придерживался этой этимологии: «А поскольку постижение [*шу'ур*] размеренной речи пришло... без посредства учения и получения наставлений, ее назвали поэзией [*ши'р*], а слагающему ее дали имя *ша'ир*» (Шамс-и Кайс 1997: 77–78; см. коммент. С. 347, 442).

[11] Мусульманские богословы изучали вопрос о соотношении *шайтанов* и *джиннов*. Согласно одной из точек зрения, *шайтаны* – это «самая строптивая и неверующая часть *джиннов*». Согласно другой – это особая категория существ, изначально обреченных на неверие и наказание в аду, тогда как часть *джиннов* может уверовать в Аллаха и тем самым спастись (Пиотровский 1991а, 1991в).

[12] Отметим здесь же, что И.Н. Винников, анализируя средневековые сообщения о призвании Мухаммада, считает возможным говорить о чертах в его раннем психическом состоянии (когда речь идет о трансах и откровениях), типологически сближающих его с шаманством (Винников 1934).

[13] В этой связи, в частности, отмечается запрет халифа Омара читать стихи, которыми в прошлом обменялись мединцы, принявшие ислам, и мекканские многобожники (Исфахани 1925–1974, т. 4: 140; Blachère 1952, 1964, 1966: 354).

[14] Данное исключение европейские исследователи связывают с мединским периодом, «когда [ислам Мухаммада прославляли] придворные поэты» (Коран 1986: 585; Коран 1995: 507).

[15] Существуют варианты этого высказывания: «От поэзии происходит мудрость, а от ясного изложения – волшебство» и др. (Кураши 1967: 29; Ибн Рашик 1972, 1: 27).

[16] По сообщениям хадисов, Мухаммад высказал, например, сожаление, что ему не пришлось быть лично знакомым со знаменитым темнокожим доисламским поэтом-воином Антарой (VI в.) (Исфахани 1925–1974, т. 8: 243).

[17] Напомним в этой связи несомненно достоверную историю исполнения Ка'бом ибн Зухайром касыды в честь пророка в присутствии последнего. Согласно сообщениям, Мухаммад не только наградил поэта

(речь идет о знаменитой касыде «Плащ»), но даже лично откорректировал один из ее бейтов (подробнее см.: Имара 1950: 108).

[18] Под «Духом Святым», согласно мусульманским комментаторам, подразумевается Гавриил (Джибрил) (см.: Пиотровский 1991). В источниках хадис передается в разных вариантах (в одном из них прямо упоминается Джибрил) (Бухари 1887, IV: 47; Исфахани 1925–1974, т. 4: 137, 143).

[19] Не ссылаясь на средневековых комментаторов, Г.Э. Грюнебаум также склонен считать, что данные стихи о *шайтанах* и *ша'ирах* составляют логическое целое (Грюнебаум 1981: 181) (см. также: Грюнебаум 1981а: 158–159, 167–168).

[20] Принцип, декларируемый Кудамой, адекватно характеризует культуру продолжительной «риторической эпохи», к которой отчасти принадлежал и Н.М. Карамзин, чьи строки из стихотворения «К бедному поэту» (1796) представляется уместным здесь привести: «Что есть поэт? искусный лжец: // Ему и слава и венец!» (Карамзин 1965, т. 2: 65).

[21] Заметим, что в XX в. принцип: «наилучшая поэзия – наилживейшая» – часто получает неверную трактовку (стремление к «прекрасной художественной лжи» – воплощение «антиреалистической концепции» и пр.) как у обновителей арабской поэзии, например у тунисского поэта и критика аш-Шабби (Шабби 1961: 139) (подробнее см.: Куделин 1975: 19), так и у европейских ученых [см., например, критику данного принципа на материале фарсиязычной поэзии (Низами Самарканди 1963: 55 и сл.) в: Болдырев 1963: 15–16].

[22] О включении мусульманских реалий, коранических реминисценций, мотивов предвосхищения миссии Мухаммада и пр. в доисламские поэтические тексты подробнее см.: Куделин 1985: 22–25 и др.

[23] Подробнее о данной проблеме, выходящей за тематические и хронологические рамки настоящей работы, см.: Куделин 1983: 166–182 и др.; Брагинский 1991: 62–68.

Литература

Аверинцев 1994 – *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.

Аверинцев и др. 1994 – *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Там же.

Аверинцев, Роднянская 1978 – *Аверинцев С.С., Роднянская И.Б.* Автор // КЛЭ. М. Т. 9. Стлб. 29–34.

Аполлодор 1972 – *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Л.

Аскари 1971 – *Ал-Аскари.* Китаб ас-сина'тайн (Книга двух Ремесел). 2-е изд. Каир.

А'ша 1966 – Диван ал-А'ша (Диван ал-А'ши). Бейрут.

Байдави 1926 – *Ал-Байдави.* Анвар ат-танзил ва асрар ат-та'вил (Свет откровения и тайны толкования). Каир.

Болдырев 1963 – *Болдырев А.Н.* Предисловие // Низами Арузи.

Брагинский 1991 – *Брагинский В.И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литературы). М.

Бухари 1887 – *Ал-Бухари.* Ас-Сахих (Достоверное, или [Собрание] достоверных [хадисов]). Т. I–IV. Каир.

Винников 1934 – *Винников И.Н.* Легенда о призвании Мухаммеда в свете этнографии // Сергею Федоровичу Ольденбургу: Сборник статей. Л.

Габриэли 1978 – *Габриели Ф.* Основные тенденции развития в литературах ислама // Арабская средневековая культура и литература. М.

Гибб 1960 – *Гибб Х.А.Р.* Арабская литература. Классический период. М.

Грюнебаум 1981 – *Грюнебаум Г.Э.* Отражение духа ислама в мусульманской литературе // Грюнебаум Г.Э. Основные черты арабо-мусульманской культуры: Статьи разных лет. М.

Грюнебаум 1981а – *Грюнебаум Г.Э.* Эстетические основы арабской литературы // Там же.

Грязневич, Басилов 1988 – *Грязневич П.А., Басилов В.Н.* Мусульманская мифология // Мифы народов мира. Т. 1–2. 2-е изд. М. Т. 2. С. 183–187.

Джалалайн 1964 – Тафсир ал-Джалалайн (Комментарий двух Доналалов). Дамаск.

Джахиз 1968 – *Ал-Джахиз.* Китаб ал-баййан ва ат-табйин (Книга ясного изложения и разъяснения). Т. 1–4. 3-е изд. Каир.

«Дни арабов» 1983 – Дни арабов // Аравийская старина. Из древней арабской поэзии и прозы / Пер. с араб. А.А. Долининой и Вл.В. Полосина. М.

Ибн Кутайба 1969 – *Ибн Кутайба.* Аш-Ши'р ва аш-шу'ара' (Поэзия и поэты). Т. 1. Бейрут.

Ибн Манзур 1968 – *Ибн Манзур.* Лисан ал-'араб (Язык арабов). Т. I–XV. Бейрут.

Ибн Рашик 1972 – *Ибн Рашик.* Ал-'Умда фи махасин аш-ши'р ва адабих ва накдих (Опора в красотах поэзии, ее науках и критике). Т. 1–2. 4-е изд. Бейрут.

Ибн Хишам – *Ибн Хишам.* Ас-Сира ан-набаввийа (Жизнеописание Пророка). Т. I–IV. Бейрут, б. г.

Ибрагимов 1984 – *Ибрагимов Н.* Арабский народный роман. М.

Имара 1950 – *'Имара М.М. Ал-'Ис'ад.* Шарх «Банат Су'аду» (Комментированное издание касыды «Откочевала Су'ад»). Каир.

Исфахани 1925–1974 – *Ал-Исфахани, Абу-л-Фарадж.* Китаб ал-агани (Книга песен). Т. 1–24. Каир.

Исфахани 1980 – Абу-ль-Фараджаль-Исфахани. Книга песен / Пер. с араб. А.Б. Халидова, Б.Я. Шидфар. М.

Карамзин 1965 – *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения в 2-х томах. М.; Л.

Коран 1986 – Коран / Пер. и коммент. И.Ю. Крачковского. 2-е изд. М.

Коран 1995 – Коран / Пер. и коммент. М.-Н.О. Османова. М.

Крачковский 1956 – *Крачковский И.Ю.* 'Омар ибн абу Раби'а // Избранные сочинения. М.; Л. Т. 2.

Крачковский 1956а – *Крачковский И.Ю.* Ранняя история повести о Маджнуне и Лейле в арабской литературе // Там же.

Крымский 1911 – *Крымский А.Е.* Арабская литература в очерках и образцах. I–III. М.

Кудама 1963 – *Кудама ибн Джа'фар.* Накд аш-ши'р (Критика поэзии). Каир.

Куделин 1975 – *Куделин А.Б.* О путях развития новой арабской поэзии // Взаимосвязи африканских литератур и литератур мира. М.

Куделин 1978 – *Куделин А.Б.* Формульные словосочетания в «Сират Антар» // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М.

Куделин 1983 – *Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI в.). М.

Куделин 1985 – *Куделин А.Б.* Ранняя арабская поэзия: опыт историко-функционального анализа // Классические памятники литератур Востока (в историко-функциональном освещении). М.

Куделин 1996 – *Куделин А.Б.* Романический эпос о Маджнуне и его арабские корни // Эпос народов зарубежной Азии и Африки. М.

Кураши 1967 – *Ал-Кураши.* Джамхара аш'ар ал-'араб (Собрание стихов арабов). Каир.

Лундин 1988 – *Лундин А.Г.* Древнеарабская мифология // Мифы народов мира. Т. 1–2. 2-е изд. М. Т. 1. С. 395–396.

Лундин 1988а – *Лундин А.Г.* Йеменская мифология // Там же. С. 597–598.

Мас'уди 1966 – *Ал-Мас'уди.* Мурудж аз-захаб (Промывальни золота). Т. 1–4. Бейрут.

Мелетинский и др. 1994 – *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.

Низами Арузи 1963 – *Низами Арузи Самарканди.* Собрание редкостей, или Четыре беседы / Пер. с перс. С.И. Баевского и З.Н. Ворожейкиной. М.

Пиотровский 1981 – *Пиотровский М.Б.* Мухаммед, пророки, лжепророки, кахины // Ислам в истории народов Востока. М.

Пиотровский 1984 – *Пиотровский М.Б.* О природе власти Мухаммада // Государственная власть и общественно-политические структуры в арабских странах (История и современность): Сборник статей. М.

Пиотровский 1984а – *Пиотровский М.Б.* Пророческое движение в Аравии VII в. Ислам: Религия, общество, государство. М.

Пиотровский 1991 – *Пиотровский М.Б.* Джибрил. Ислам: Энциклопедический словарь. М.

Пиотровский 1991а – *Пиотровский М.Б.* Джинн. Ислам: Там же.

Пиотровский 1991б – *Пиотровский М.Б.* Коранические сказания. М.

Пиотровский 1991в – *Пиотровский М.Б.* Шайатин. Ислам: Энциклопедический словарь. М.

Стеблин-Каменский 1978 – *Стеблин-Каменский М.И.* Историческая поэтика. Л.

Фильштинский 1975 – *Фильштинский И.М.* Арабский героико-романтический эпос о Сайфе, сыне царя Зу Язана // Жизнеописание Сайфа, сына царя Зу Язана. М.

Фильштинский 1975а – Народный роман о султане аз-Захире Бейбарсе // Жизнеописание султана аз-Захира Бейбарса. М.

Фильштинский 1985 – *Фильштинский И.М.* История арабской литературы. V – начало X века. М.

Фильштинский 1991 – *Фильштинский И.М.* История арабской литературы. X–XVIII века. М.

Фотиева 1960 – *Фотиева В.С.* Материалы о лирических поэтах омейядского периода (поэты-бедуины) // Вопросы истории и литературы стран зарубежного Востока. М.

Фролов 1991 – *Фролов Д.В.* Классический арабский стих: История и теория аруда. М.

Шамс-и Кайс 1997 – *Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази.* Свод правил персидской поэзии (ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам). Ч. II. О науке рифмы и критики поэзии / Пер. с перс., иссл. и коммент. Н.Ю. Чалисовой. М.

Шидфар 1975 – *Шидфар Б.Я.* От сказки к роману (Некоторые черты арабского «народного» романа) // Народы Азии и Африки. № 1.

Шидфар 1980 – *Шидфар Б.Я.* Генезис и вопросы стиля арабского народного романа (сиры) // Генезис романа в литературах Азии и Африки. М.

Шифман 1988 – *Шифман И.Ш.* Западносемитская мифология // Мифы народов мира. М. Т. 1. С. 456–460.

Blachère 1952, 1964, 1966 – *Blachère R.* Histoire de la Littérature Arabe des origines à la fin du XV-e siècle de J.-C. 1–3. P.
Goldziher 1876 – *Goldziher I.* Abhandlungen zur arabischen Philologie. I: Über die Vorgeschichte der Higâ-Poesie. Leiden.
Khairallah 1980 – *Khairallah As'ad.* Love, Madness, And Poetry. An Interpretation of the Magnun Legend. Beirut.
Meier 1966 – *Meier F.* Some Aspects of Inspiration by Demons in Islam // The Dreams in Humain Society. Berkeley; Los Angeles.
Nicholson 1930 – *Nicholson R.A.* A Literary Hystory of the Arabs. 2nd ed. Cambridge.
Sezgin 1975 – *Sezgin F.* Geschichte des arabischen Schriftumms. Bd 2. Poesie bis ca. 430 H. Leiden.

Стилистическая эволюция арабской поэзии VI–IX вв.

I

Вопросы стиля занимают значительное место в исследованиях о средневековой арабской литературе. Еще в конце первой четверти XIX века немецкий востоковед П. Болен (Bolen 1824) написал интересную и во многом не устаревшую до наших дней работу об ал-Мутанабби, в которой большое внимание уделяется изучению стиля поэта. Стоит отметить и более поздние исследования немецкого ученого П. Шварца (Schwarz 1909) об 'Умаре ибн Аби Раби'а и австрийского арабиста Р. Гейера (Geyer 1921) о доисламском поэте ал-'Аша.

Существенный вклад в изучение стиля средневековой арабской поэзии внес акад. И.Ю. Крачковский. Им разработаны такие вопросы, как классификация фигур поэтического стиля в труде Ибн ал-Му'тазза «Китаб ал-бади'» («Книга о стиле "бади'"») и проблемы генезиса этой классификации (предшественники Ибн ал-Му'тазза, возможность влияния Аристотеля и др.). В связи с рассмотрением «нового стиля» (*бади'*) И.Ю. Крачковский наметил общие контуры проблемы исторического изменения стилистического облика арабской поэзии от доисламского периода до IX в. (Крачковский 1924; Крачковский 1932; Крачковский 1933 и др.).

В более поздних трудах отечественных исследователей рассматриваются важные аспекты теории стиля классической арабской литературы. Б.Я. Шидфар, например, весьма обстоятельно изучила жанровую дифференциацию стилей арабской поэзии – высокого, среднего и низкого (Шидфар 1974: 118–150). И.М. Фильштинский касается представлений ал-Джахиза о стилистической норме арабской поэзии и прозы (Фильштинский 1985: 466–469). Можно было бы указать и другие интересные исследования по данному вопросу.

Надо, однако, отметить неравномерность изучения стиля средневековой арабской литературы. Наряду с хорошо разработанными аспектами в теории средневекового арабского стиля на сегодняшний день остается значительное число вопросов, слабо изученных арабистикой или вообще не изучавшихся. К ним следует отнести такую важную проблему, как эволюция стиля классической арабской поэзии. Между тем в средневековой арабской филологической науке эта проблема, можно сказать без преувеличения, была одной из главных и определяла отношение ко многим явлениям литературы и к литературному процессу в целом со стороны виднейших и авторитетнейших ученых. Пренебрегая взглядами средневековых авторитетов и будучи недостаточно знакомыми с их оценками, современные ученые нередко приходят к принципиально отличным от средневековых трактовкам важнейших вопросов истории и теории арабской литературы. Но, поскольку речь идет о литературе, отделенной от нас значительной культурно-исторической дистанцией, игнорирование мнения непосредственных свидетелей литературного процесса может привести к непониманию специфически сложных проблем. И.Ю. Крачковский справедливо писал о слабой стороне в целом хорошей для своего времени работы французского ученого Р. Блашера о выдающемся арабском поэте ал-Мутанабби (915–965): «Определение места поэта в общем развитии данной поэзии является, несомненно, одной из основных задач всякого историко-литературного исследования, но она должна быть решена не только и даже не столько с точки зрения европейских взглядов, сколько с привлечением местных, арабских теорий и с учетом точки зрения арабских критиков» (Крачковский 1941: 552–553).

Недостаточное внимание прежде всего к средневековым стилистическим критериям привело, как известно, к неверной интерпретации многих аспектов творчества ал-Мутанабби в большинстве работ представителей европейской науки. И все-

таки в целом место этого поэта в арабской классике европейские ученые определили правильно: настолько высок авторитет ал-Мутанабби в средневековой традиции. Однако есть в классической арабской литературе поэт, пренебрежение к средневековым оценкам которого со стороны современных исследователей привело к резким искажениям в восприятии всего литературного процесса. Речь идет о предшественнике ал-Мутанабби, выдающемся поэте Абу Таммаме (805–846). Средневековая арабская и современная европейская наука принципиально расходятся в оценке его роли в стилистической эволюции арабской поэзии. Этот вопрос имеет прямое касательство к теме нашей работы, поэтому рассмотрим его более подробно.

В европейской арабистической литературе Абу Таммам уже очень давно рассматривается как представитель и защитник «древней» традиции, консерватор, вступивший в борьбу с «обновителями» раннего периода аббасидской литературы. Так, И.Ю. Крачковский еще в 1913 г. объяснял популярность Абу Таммама на Востоке «его рабской приверженностью к традиционным ложноклассическим формам, которые единственно и находили отзвук среди создававших репутацию ученым читателей» (Крачковский 1913: 131). Известный английский ученый Х.А. Гибб также характеризует поэта как «представителя древней традиции» (Гибб 1960: 45). Р. Блашер отнес творчество Абу Таммама к так называемому классицизму, культивировавшему древнеарабские традиции (Blachère 1957). Видимо, под влиянием европейской науки современный (XIX в.) арабский ученый Х. ал-Фахури видит в Абу Таммаме также одну из главных фигур периода возврата к доисламским традициям в классической арабской поэзии (Фахури 1959–1960, т. 2: 5–6 и сл.)[1]. Итак, в работах европейских ученых Абу Таммам интерпретируется как главная фигура периода возврата к древнеарабским традициям, участник течения классицизма или неоклассицизма (см.: Фильштинский 1985: 362). Его имя часто ставят рядом с именем его ученика и последователя, а также соперника ал-Бухтури (ум. 897 г.). Характеризуя их творчество, И.Ю. Крачковский писал в 1924 г., что они «и по своим композиционным приемам, и по тематике всецело поддерживают традицию» (Крачковский 1924: 257). Сравнивая Абу Таммама и ал-Бухтури в связи с полемикой вокруг их творчества, Б.Я. Шидфар пишет: «Каждый из этих поэтов имел своих сторонников, ожесточенно споривших о преимуществах того или другого поэта... Но так ли велика разница между ними? Если вчитаться в стихи Бухтури, сравнив их со стихами Абу Таммама, то можно убедиться в

том, что творчество обоих поэтов покоится на одной канонической основе», коренных различий между ними не существует, поскольку их творчество «развивалось в одном направлении» (Шидфар 1974: 200, 203)[2].

Нечто совершенно иное в плане сопоставления творчества двух поэтов, а также о поэзии Абу Таммама мы находим в трудах средневековых ученых. Ограничимся для начала одной цитатой. Автор известного труда «Сопоставление поэзии Абу Таммама и ал-Бухтури» ал-Амиди (ум. в 981 г.) писал: «Хотя многие люди относят их к одному классу и сравнивают их между собой, они различны. Ал-Бухтури, бедуин в своей поэзии, естествен [*матбу'*], он придерживался пути древних, не отклонялся от столпа поэзии [*'амуд аш-ши'р*], сторонился усложненности, отвратительных *лафзов* и грубых речений. И его лучше всего было бы сравнить с Ашджа' ас-Сулами, Мансуром ан-Намари, Абу Йа'кубом ал-Хурайми, слепцом, и подобными им из естественных поэтов. Абу Таммам же – поэт очень вычурный [*шадид ат-такаллуф*], искусственный, он отбирает из *лафзов* и *ма'ани* отвратительные, а его стихи не напоминают по манере стихи древних из-за содержащихся в них непривычных [букв. "далеких". – *А. К.*] метафор и порожденных *ма'ани*. Правильнее было бы отнести его к кругу Муслима ибн ал-Валида и тех, кто пошел по его следам» (Амиди 1961: 6)[3].

В приведенном отрывке из труда ал-Амиди отражена позиция практически всех средневековых арабских ученых. Давая разные оценки поэзии Абу Таммама и ал-Бухтури, они единодушно относили первого к представителям *школы бади'*, основы которой закладывали Муслим ибн ал-Валид (ум. 823 г.), Абу Нувас (762–813), Башшар ибн Бурд (ум. 783 г.), а второго – к «древней» арабской традиции[4]. Абу Таммама считают склонным к усложненности, вычурности и т. д., полагают, что его творчество в целом отходит от «пути древних», тогда как ал-Бухтури предстает в этой оценке «естественным» поэтом бедуинского толка, следующим «путем древних», не отклоняющимся от «столпа поэзии», т. е. от устоявшихся правил и норм классической традиции.

В высказывании ал-Амиди важно выделить и то, что средневековые арабские филологи считали Абу Таммама продолжателем школы Муслима ибн ал-Валида и Абу Нуваса[5], именно тех поэтов-шуубитов, «обновителей», чье творчество, по мысли ряда современных исследователей, вызвало волну «возврата к древности», натиск классицизма (или неоклассицизма).

Расхождения в оценках, как мы видим, разительные. Попытаемся выяснить их причину. Главное, думается, состоит в том,

что средневековые ученые, с одной стороны, и современные – с другой, при оценке творчества Абу Таммама и ал-Бухтури, выявлении их места и роли в истории арабской литературы исходили из учета самых важных, по их мнению, но, как оказывается, различных моментов. Для современных исследователей главное состоит в том, что Абу Таммам, как и ал-Бухтури, стремился в отличие от «обновителей» воспринять поэтические образы, мотивы и темы древних поэтов. Поэзия Абу Таммама была «традиционно консервативной» по «тенденции подражать духу, мотивам и поэтическим темам древней поэзии», читаем мы в одной из работ (Фильштинский 1985: 384). Для средневековых же филологов главное то, что Абу Таммам является продолжателем Муслима ибн ал-Валида, Абу Нуваса и Башшара ибн Бурда в новом поэтическом стиле (*бади'*), изменившем, по их мнению, облик классической арабской поэзии[6]. Именно стиль оказывается для них ведущей, определяющей категорией, и на этой основе они проводят четкое и последовательное размежевание между Абу Таммамом и другими поэтами *бади'*, с одной стороны, и поэтами «столпа поэзии», например, ал-Бухтури – с другой.

Действительно, стиль Абу Таммама в значительной мере определил отношение к его произведениям как современников поэта, так и многих последующих поколений литераторов и филологов. Необычность творчества Абу Таммама, никак не ассоциировавшегося в умах средневековых знатоков с древней традицией, вызвала среди представителей филологической науки бурную полемику[7], не имевшую прецедента и сопоставимую только с более поздней полемикой вокруг ал-Мутанабби. Приведем некоторые мнения о поэзии Абу Таммама.

Известный филолог Ибн ал-'Араби (767–846), сторонник древней традиции (см.: Куделин 1983: 9, 38, 200), сказал о стихах Абу Таммама: «Если это – поэзия, то все, сказанное арабами, – вздор!» (Сули 1937: 244; цит. по: Киктев 1969: 72). Известный поэт Ди'бил (765–860), противник Абу Таммама, заявил: «Абу Таммам был не поэт, а оратор, его стихи [букв. "речь". – *А. К.*] больше похожи на ораторское искусство, чем на поэзию» (Сули 1937: 244). Необычность поэзии Абу Таммама заставляла делать выводы, подобные следующему: «Либо этот человек поэтичнее всех людей, либо все люди поэтичнее его» (Сули 1937: 245; 'Аскари 1971: 17–18)[8].

Причины полемики вокруг Абу Таммама в средневековой науке европейской арабистикой выявлены недостаточно, поскольку сама полемика, как отмечалось, представляется не столь

уж значительной. Здесь в полной мере сказалось существование культурно-исторического барьера, препятствовавшего восприятию произведений древних и средневековых литератур. Об этом верно писал Б.А. Ларин: «Не меньше, чем незнание традиции, искажает наше восприятие древних литературных памятников (лирических в особенности) и недостаточная чуткость к своевременной новизне их стиля, это происходит вследствие неверно направленного интереса у нас, читателей другой эры, и вследствие утраты для нашей восприимчивости именно тех речевых нюансов, какие образовывали свежесть, художественную действенность этих памятников для современников» (Ларин 1974: 76).

Преодоление культурно-исторической дистанции возможно, очевидно, при внимательном отношении к суждениям современников Абу Таммама, чувствовавших оригинальность его произведений. Верный подход к творчеству Абу Таммама, учитывающий средневековые оценки, отстаивается в современной арабистике учеными преимущественно из арабских стран или связанных своим происхождением с арабской культурой[9]. Укажем прежде всего работы Дж. Беншейха (Bencheikh 1957), где поэзии Абу Таммама уделено значительное внимание, и М. Аджами (Ajami 1984), который дает ретроспективу восприятия «естественной» и «искусственной» поэзии арабской средневековой литературной критикой и в свете этого интерпретирует поэзию Абу Таммама и ал-Бухтури. Но и в этих работах нельзя найти удовлетворительные ответы на многие важные вопросы истории арабской литературы. Ответить на эти вопросы, по нашему мнению, невозможно, не установив, хотя бы предварительно, основные вехи стилистической эволюции классической арабской поэзии от доисламского времени до эпохи Абу Таммама.

II

До недавней поры исследователи арабской литературы не признавали принципиальных стилевых различий между древней и «новой» поэзией. Конечно, они учитывали известную прозрачность, ясность доисламской (джахилийской) и раннемусульманской поэзии, отличающейся в этом плане от усложненной «новой» поэзии аббасидского периода. Но мы имеем в виду другое. Древняя поэзия противостоит «новой» по более существенному признаку: она сохраняет в своем стиле особенности анонимного устного творчества, коренным образом отличающие ее

от более поздней (начиная приблизительно со второй половины VIII в.) письменной поэзии с обозначенными признаками индивидуально-авторского начала.

На это кардинальное отличие впервые обратил внимание американский ученый Дж.Т. Монроу (Монроу 1978). По его наблюдениям, в основе древней и «новой» арабской поэзии лежат «два диаметрально противоположных и противопоставленных друг другу метода: устно-формульный и письменно-литературный» (Монроу 1978: 123). Отсюда следует вывод, касающийся непосредственно стиля: формульность является ведущей чертой доисламской и раннемусульманской поэзии; постепенный отход от формульности – главный признак «новой», аббасидской поэзии.

Не будем останавливаться на издержках несколько упрощенного, а потому не во всех (иногда важных) деталях верного подхода Дж.Т. Монроу[10]. В данном случае нас даже устраивает это отчасти огрубленное противопоставление древней поэзии «новой». Оно хорошо отражает главный процесс, протекавший в арабской поэзии в период перехода от доисламского общества к мусульманскому. Изменение функций поэзии, переставшей быть «особым типом социальной памяти» арабов (см. об этом: Грязневич 1982: 78; Куделин 1985) и приобретавшей новые (во многом эстетические) функции, сопровождалось развитием индивидуально-авторского начала и сопряженной с этим процессом деформулизацией стиля поэтических произведений. Со второй половины VIII в. начинается период активного устного фиксирования доисламского наследия. *Равии*-аэды уступают место *равиям*-рапсодам именно в то время, когда в арабской поэзии появляется яркая плеяда поэтов «нового» стиля (Муслим ибн ал-Валид, Башшар ибн Бурд, Абу Нувас и др.). Проследим несколько подробнее этот процесс в его начальной и конечной стадиях, представляющих, так сказать, наибольший контраст.

Начнем с различий стиля древней и «новой» поэзии, выявленных до появления работы Дж. Т. Монроу. Четкое разграничение древней (доисламской и раннемусульманской) и поздней (после второй половины VIII в.) поэзии мы находим у И.Ю. Крачковского, выделяющего ряд важных признаков. «Словесная инструментовка этих произведений, в общем, слаба, – пишет ученый о древней поэзии, – звуковая сторона в этот период не вызывала внимания, и только изредка можно подметить внутренние ассонансы. Немногим сильнее поэтическая семасиология – фигуры и тропы. Более часты только различные метафоры и метонимии, но особо нужно выделить сравнения, играющие

очень важную роль» (Крачковский 1924: 253). Противопоставляя древнюю арабскую поэзию [доисламская поэзия с «примыкающей к ней по традиции поэзией VII–VIII вв., не дальше конца династии дамасских Омейядов (750 г.)»] аббасидской, И.Ю. Крачковский подчеркивает: «Характерной чертой нового периода является не иное отношение к темам, а главным образом к поэтической фонетике и семасиологии, к различным тропам и фигурам, к тому, что арабы называли "новым" в стиле ... Этот "новый" стиль – разукрашивание поэтического произведения большим количеством фигур – совершенно меняет вид стихов» (Крачковский 1924: 258). В интересной работе Б.Я. Шидфар «Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.)» дается новое освещение роли поэтических фигур и тропов в древней поэзии арабов, позволяющее углубить сопоставительную характеристику доисламской и аббасидской поэзии у И.Ю. Крачковского. Б.Я. Шидфар говорит о «поэтической семасиологии» в рассматриваемый ею период не как о наборе средств простого украшения речи, а как об особой форме мысли, донаучного объяснения мира: «В древнеарабской поэзии в своеобразной форме проявляется нерасчлененность сознания человека родоплеменного общества, представлявшего себе весь мир как единое целое, где нет незначительных, маловажных явлений или предметов ... Эта поэзия по-своему объясняет мир, пользуясь при этом присущим ей языком образов. Древнеарабская культура не дошла до философского осознания и объяснения мира, но зато ее художественное мышление отличается чрезвычайной яркостью и образностью ... И араб-кочевник по-своему истолковывает окружающий мир, описывая его, т. е. объясняет его через образ, пользуясь не отвлеченными философскими категориями, с которыми он незнаком, а художественными образами» (Шидфар 1974: 17–18).

Можно сказать, что стиль в древней арабской поэзии не был носителем эстетического смысла. Отсюда проистекают такие особенности ранних поэтических произведений арабов, как отсутствие усложненной фонической организации, редкое употребление (причем в иной функции по сравнению с поздней поэзией) фигур речи. Объясняя окружающий мир, древнеарабская поэзия выполняла функцию «особого типа социальной памяти», выступала в качестве знания, «достовернее» которого не было у древних арабов (подробнее см.: Куделин 1985).

Выполнению коммуникативной функции была подчинена и формульность – наиболее яркая отличительная черта древнеарабской поэзии. Формулы как необходимые элементы техники

устного исполнения одновременно служили сохранению и передаче информации, накопленной «памятью» поэзии.

Однако уже в раннюю эпоху мы встречаемся в арабской поэзии с явлениями, обусловившими ее стилистическую эволюцию в дальнейшем. Собственно древняя поэзия в сохранившихся до наших дней образцах, очевидно, не может быть полностью уподоблена в плане ее формульности устным эпическим произведениям. Уровень формульности доисламских произведений в статье Дж.Т. Монроу, вероятно, несколько завышен. На наш взгляд, доисламскую и раннемусульманскую поэзию было бы правильнее рассматривать как «устную литературу», как одно из переходных от фольклора к литературе явлений (см.: Богатырев, Якобсон 1971: 382–383). В этой связи хотелось бы привлечь внимание к признакам разложения формульного стиля в древней арабской поэзии. Таких признаков мы выделяем два, опираясь на труды средневековых арабских филологов.

Обратимся прежде всего к определению формулы, данному М. Парри: «Группа слов, регулярно используемая в одних и тех же метрических условиях для выражения какого-либо необходимого понятия» (Parry 1930: 80, цит. по: Гринцер 1974: 37). Сформулированные в этом определении условия формульности нередко нарушались в ранней арабской поэзии. Во всяком случае средневековые филологи отмечали, что многие традиционные понятия этой поэзии выражались у разных авторов с помощью различных и не регулярно соотносимых с этими понятиями «групп слов». Расценивая разные реализации традиционного понятия (*ма'на*, мн. ч. *ма'ани*), филологи указывали, кому из древних принадлежит «лучшее из сказанного» (лучшая «группа слов», в арабской терминологии – *лафз*, мн. ч. *алфаз*) об этом понятии. Таким образом, традиционные понятия (*ма'ани*) арабской поэзии на каком-то этапе освобождаются от жесткой соотнесенности с определенными «группами слов» (*алфаз*), что является признаком разрушения формульного стиля.

Второй признак разложения формульного стиля состоит в постепенном нарушении смысловой самостоятельности строки-бейта[11]. В арабскую поэзию проникают анжамбеманы, что было зафиксировано средневековой критикой. Она отметила удлинение «групп слов» (*лафзов*), обозначавших понятия *ма'ани*. Если в устно-формульной поэзии «группа слов», как правило, занимает полустишие или меньше, то при разложении формульного стиля она растягивается до пределов строки-бейта и более (подробнее см.: Куделин 1983: 67–68).

Эти признаки деформулизации древней арабской поэзии были обусловлены становлением и развитием индивидуально-авторского начала[12], что привело к радикальному изменению стиля. Говорить с определенностью о хронологических рамках этого процесса было бы очень трудно, но, по мнению И.Ю. Крачковского, с которым совпадают и наши наблюдения (Куделин 1983: 68), древняя поэзия как устойчивая система принципов творчества просуществовала до конца омейядского периода (т. е. до 750 г.)[13]. К середине VIII в. в арабской поэзии «окончательно утвердилось индивидуальное авторство»[14] и практически полностью были изжиты признаки устно-формульного стиля. К концу же VIII в. можно уже отнести зарождение и более или менее четкое обозначение признаков стиля, который средневековые ученые и критики назовут впоследствии *бади'* («новый стиль»).

Теория этого стиля появилась, как известно, в конце IX в. («Китаб ал-бади'» Ибн ал-Му'тазза), но практическая его разработка шла полным ходом со второй половины, а точнее, с последней четверти VIII в.[15]. Стиль *бади'* отличает «новую» поэзию от древней, как отмечают средневековые и современные ученые, но не в силу наличия фигур и тропов, а в силу их интенсивного использования. Но дело, конечно, не ограничивается только этим. Сами средства фигуративной речи в стиле *бади'* трансформируются и получают иную по сравнению с древней поэзией нагрузку. Не ставя перед собой задачи дать всестороннюю и полную картину стилистической эволюции арабской поэзии на протяжении избранного нами отрезка времени, попытаемся проследить изменения в стилистическом облике арабской классики на примере двух фигур. Для анализа мы избрали две первые фигуры из трактата Ибн ал-Му'тазза «Китаб ал-бади'» – *исти'ару* и *таджнис*.

III

Исти'ара буквально означает «заимствование», но часто передается термином «метафора», которым мы для удобства и будем пользоваться в нашей статье[16]. Об этой фигуре, встречающейся уже в самых ранних образцах арабской поэзии, имеется значительное число исследований, однако мы ограничимся отсылкой лишь к одному из них.

В работе В. Хайнрихса (Heinrichs 1977) на основе анализа поэтического материала и средневековых арабских поэтологических представлений выделяются два типа метафоры в классичес-

кой арабской поэзии – «старый» и «новый». Первый тип метафоры, согласно этому ученому, может быть продемонстрирован примером из *му'аллаки* Лабида (545–661): «Сколько утр я раскрывал – утр ветреных и морозных, поводья которых в руке северного ветра» (Лабид 1956: 230; Крачковский 1933: 190, 287). Второй тип – примером «нарциссы вместо глаз».

В. Хайнрихс предполагает, что существование этих двух типов метафоры обусловлено самим развитием арабской поэзии, однако от изучения этого вопроса он отстраняется (Heinrichs 1977: 1–2; ср: Bonebakker 1974). Тем не менее ученый относит наибольшее распространение «старой» метафоры к раннему (доаббасидскому), а «новой» – к позднему (аббасидскому) периоду арабской поэзии. Переходя затем к более обстоятельной характеристике этих двух типов метафоры, В. Хайнрихс устанавливает, что «старый» тип основывается на построении «метафорической картины». Ученый демонстрирует это на примере анализа бейта Абу Зуайба (ум. ок. 650 г.): «И когда судьба выпустит свои когти, ты увидишь, что ни один амулет не помогает» (Крачковский 1933: 189, 286; Амиди 1961: 252).

Поэт исходит здесь из двух утверждений: когда судьба настигает кого-либо, ее не избежать; когда хищный зверь вцепится своими когтями в жертву, ей не уйти от него. Выражение «когти судьбы» выводится поэтом из сопоставления этих двух утверждений: когда судьба настигает кого-либо, ее не избежать, точно так же как не уйти от хищного зверя, если он вцепится когтями в свою жертву (Heinrichs 1977: 6).

«Новый» тип, по мнению В. Хайнрихса, генетически и исторически восходит к простому сравнению и строится на сопоставлении элементов: нарциссы подобны глазам. Приведем пример из поэзии Ибн ар-Руми (род. в 836 г., ум. в 896, или в 889/90, или в 897 г.), являющийся характерным образцом зрелой аббасидской поэзии: «Эти слезы – словно капли росы, падающие из нарцисса на розу» (Ибн Рашик 1972: 292). В этом бейте нарцисс замещает глаза, роза – ланиты красавицы.

Итак, в основе «старого» типа лежит то, что более поздние теоретики назвали *тамсил*, – аналогия (analogy), в основе «нового» типа – уподобление (simile), в позднейшей терминологии – *ташбих* (см.: Heinrichs 1977: 6–7)[17].

Было бы соблазнительно представить эволюцию арабской поэзии в сфере метафоры как последовательный и постепенный переход от «старого» типа *исти'ары* к «новому». Однако этому препятствуют многочисленные историко-литературные факты. «Новая» метафора, пусть и относительно редко, но встречается в

«старой» поэзии; «старая» метафора, существенно потесненная в начале аббасидского периода «новой», вовсе не уходила со сцены, а, более того, временами вновь набирала силу. Несмотря на неизученность этого вопроса, попытаемся в общих чертах наметить предварительную картину, заранее зная, что наши обобщения укажут скорее на тенденцию к преобладанию того или другого типа в тот или иной период, на их внутренние изменения, чем на однозначное и ясное вытеснение одного типа метафоры другим.

Для выполнения данной задачи необходимо представить определенный набор репрезентативных примеров для каждого типа метафоры. Мы будем опираться на труды средневековых арабских филологов, учитывая, впрочем, существование разного рода искажений общей картины развития арабской поэзии в этих трудах в силу различных причин[18].

Набор образцов «старого» типа метафоры в древней арабской поэзии у многих теоретиков в значительной мере совпадает. Один из наиболее повторяющихся примеров – строка из *му'аллаки* Имруулкайса (ум. ок. 550 г.) с описанием ночи: «И я говорил ей [ночи. – *А. К.*], когда она вытягивала хребет, двигая за ним круп, и с трудом поднимала грудь» (Имруулкайс 1969: 18; Крачковский 1933: 185, 284; Амиди 1961: 250; Ибн Рашик 1972: 276).

Упоминавшийся выше филолог ал-Амиди считает, что метафора Имруулкайса, несмотря на критические высказывания о ней, превосходна. Поэту удалось метафорическим уподоблением ночи потягивающемуся зверю передать представление о длинной, нескончаемой ночи (Амиди 1961: 250). Данная метафора – образец «старого» типа *исти'ары* – строится на развернутой аналогии.

В стихотворении Зухайра ибн Аби Сулма (ум., вероятно, в начале VII в.) мы читаем: «Отрезвилось мое сердце от Салмы, и заблуждение его сократилось, лишены упряжи [и] лошади страсти и верблюды» (Зухайр 1964: 124; Крачковский 1933: 186, 284; Амиди 1961: 251). Ал-Амиди отмечает, что аналогия «лошади страсти» опирается на принятые и общеупотребительные в арабском языке метафорические выражения (например, *ракиба хавах̣у* – «поступать по велению своей страсти», «быть во власти своей страсти» – буквально означает «оседлать свою страсть»). Поэтому она может считаться образцовой (Амиди 1961: 251, 15).

Законченный образец создается и в строке Туфайла ал-Ганави (вторая половина VI – начало VII в.): «И поместил я седло на быстро спасающей [от врагов верблюдице], мясо горба у которой ест седло» (Крачковский 1933: 188, 286; Амиди 1961: 251; Ибн Рашик 1972: 274).

По разъяснению ал-Амиди, образ строится на том, что во время пути горб верблюдицы постепенно размягчается под седлом, как бы становится пищей. К этому же типу метафоры, напомним, относятся и приводившиеся выше бейты Лабида и Абу Зуайба, также относимые филологами к числу образцовых в древней поэзии.

И наконец, приведем еще один пример, рассматриваемый средневековыми учеными среди достойных подражания *исти'ар* древних. 'Амр ибн Кулсум (VI в.): «О, сообщи ан-Ну'ману послание от меня: слава твоя – годовалый [верблюд], а позор твой – взрослый [пятилеток]» (Крачковский 1933: 189, 286; 'Аскари 1971: 293). Согласно комментарию ал-Амиди (Амиди 1961: 251–252), поэт в данном бейте хочет сказать, что слава ан-Ну'мана много меньше его позора (в строке осмеивается ан-Ну'ман). Эта *исти'ара* ближе ко второму, «новому», типу, в основе которого, как говорилось, лежит не аналогия, а уподобление (*ташбих*). Действительно, перед нами сравнения без компаратива (в средневековой арабской терминологии – *адат ат-ташбих* – «инструмент»: слава подобна годовалому верблюду, позор подобен взрослому, пятилетнему верблюду).

В более поздней поэзии подобные *исти'ары*, лишившись субъекта сравнения, стали метафорой «нового» типа. «Нарциссы вместо глаз» есть не что иное, как такое эллиптическое сравнение с пропуском субъекта[19]. И эта «новая» метафора в ранней аббасидской поэзии существенно потеснила «старую».

Истоки «новой» метафоры находятся в древней поэзии. Бейт 'Амра ибн Кулсума не является чем-то исключительным. Известный филолог Ибн Рашик (род. между 995 и 1000 г., ум. в 1063/64 или в 1070 г.) приводит другой пример, где содержатся даже не два, как у 'Амра ибн Кулсума, а четыре эллиптических сравнения. В *му'аллаке* Имруулкайса описывается конь: «У него бока газели, ноги страуса, бег волка и скок лисенка» (Имруулкайс 1969: 21; Ибн Рашик 1972: 293). В этом примере при отсутствии компаратива производится четырехкратное сопоставление: бока коня – как у газели, его ноги – как ноги страуса и т. д.

В «новой», аббасидской, поэзии тенденция использования эллиптических сравнений укрепилась. В следующем описании красавицы Ибн ал-Му'тазз (861–908) использует по три пары сопоставляемых объектов в двух бейтах:

Полная луна, ночь и ветвь – лик, волосы и талия.
Вино, жемчуг и роза – слюна, зубы и ланиты
(Ибн Рашик 1972: 292).

В этом примере при отсутствии «инструмента» сравнения сопоставляемые объекты к тому же настолько отрываются друг от друга, что становятся как бы независимыми. Это, по существу, готовые метафоры. Причем ввиду обратимости многих сравнений в классической арабской поэзии в каждой паре сопоставляемых объектов субъект может становиться объектом и наоборот, т. е. не только полная луна может выступать метафорой лика, но и лик может выступать метафорой полной луны и т. д. В этой обратимости сравнений, собственно, и состоит прелесть строк Ибн ал-Му'тазза.

Устойчивая, конвенциональная соотнесенность многих сопоставляемых объектов создавала предпосылки для последовательной метафоризации сравнений в арабской классике. Так появляется и утверждается «новый» тип метафоры.

Один из ранних ее образцов представлен в труде Ибн Рашика бейтом Абу Нуваса (ок. 757–814 или 815): «Она плачет, роняя жемчужины из нарцисса, и бьет розу [плодами] юбы» (Абу Нувас 1953: 242; Ибн Рашик 1972: 293).

В данном бейте содержатся четыре метафоры «нового» типа, образовавшиеся в результате сокращения субъекта и компаратива в следующих сравнениях: слезы, как жемчуг; глаза, как нарциссы; ланиты, как розы; кончики пальцев, покрашенные хной, как красные плоды растения юбы.

После Абу Нуваса эта метафора стала нормой поэтического стиля. Для поэзии IX в. показателен следующий бейт ал-Бухтури (ок. 819–897): «Словно он улыбается нанизанными жемчугами, или градинками, или ромашками» (Бухтури 1963–1965, т. 1: 435; Ибн Рашик 1972: 291).

В этом бейте зубы обозначаются тремя метафорами, которые образовались от сокращения трех сравнений, призванных подчеркивать ослепительную белизну субъекта сравнения.

Примеры «новой» метафоры мы завершим знаменитым бейтом ал-Ва'ва (ум. после 980 г.), где сосредоточено пять метафор: «И она пролила дождь жемчужин из нарцисса, напоив розу, и укусила градинками [плоды] юбы» (Крачковский 1914: 47; Ибн Рашик 1972: 294).

Воспроизведя четыре метафоры и способ их соединения у Абу Нуваса, поэт добавил к ним пятую: «градинки» в соответствии с традицией означают белые зубы.

Примеры «новой» метафоры можно было бы продолжить. Следует, впрочем, напомнить, что «старая» метафора не отмирает в этот период. Ибн ал-Му'тазз в разделе «Исти'ара» «Китаб ал-

бади‘» приводит значительное число ее образцов в «новой» поэзии. Процитируем некоторые из них.

Абу Нувас пишет о вине: «Золотистое растерзывает умы, но ты не видишь у них от него никаких ран, кроме дремотности» (Абу Нувас 1953: 2; Крачковский 1933: 195, 290).

В этом бейте образ строится на метафоре «старого» типа: зубы вина растерзывают умы. В основе образа – аналогия, а не уподобление.

Другая «винная» строка того же поэта: «В собрании, где радость рассмеялась [показывая] зубы, и вино стало дозволенным» (Абу Нувас 1953: 478; Крачковский 1933: 195, 290). И здесь мы отмечаем «старую» метафору – «зубы радости», развернутую в аналогию.

Пример из поэзии Абу-ш-Шиса (ум. ок. 915 г.) напоминает нам древнюю поэзию и тематически:

«О край, где стоит шатер, чьи остатки истлели, о развалины, следы которых стерлись!

Судьба простерла над ними крыла, оперенные разрушением и разлукой» (Крачковский 1933: 195, 290, цит. по: Шидфар 1978: 87).

Собственно, большинство примеров в разделе «Китаб албади‘» об *истиʻаре* в «новой» поэзии можно, безусловно, отнести к «старой» метафоре[20]. Тематически обновленная, как можно видеть из приведенных выше примеров из Абу Нуваса, она все-таки не играла столь заметной роли в ранней аббасидской поэзии, как метафора «нового» типа. И тем не менее «старая» метафора продолжала существовать. Расширились и изменились ее тематические рамки (образец из поэзии Абу-ш-Шиса, судя по выборке Ибн ал-Му‘тазза, кажется не очень характерным). Но главное состоит в том, что «старая» метафора существенно трансформируется изнутри. Ясный поэтический образ, создававшийся древними поэтами[21], в «старой» метафоре «новых» поэтов, особенно в зрелый аббасидский период, нередко приобретает нарочито усложненную, замысловатую форму, требуя специальной расшифровки. Поэзия, основанная на таких метафорах, становится, по определению средневековых ученых, «вычурной», «искусственной».

Ибн ал-Му‘тазз приводит один из ранних примеров такой усложненной «старой» метафоры в «новой» поэзии, относя его к «неодобряемым» случаям. Поэт ал-‘Аббас ибн ал-Ахнаф (род. ок. 750 г., ум. ок. 813 г.): «У меня веки, которые обидел сон, и задние части слез соединились с шеями текучей крови» (Крачковский 1933: 202, 294).

Ал-'Аббас ибн ал-Ахнаф, известный мастер любовной лирики, пытается создать образ влюбленного, страдающего в разлуке с любимой. Однако метафоры «задние части слез» и «шеи текучей крови» не создают той развернутой аналогии (влюбленный льет в разлуке непрерывные потоки слез, смешанные с кровью), добиться которой, очевидно, желал поэт. В отличие от «старых» метафор древних поэтов указанные метафоры не мотивированы общепринятыми представлениями и поэтому выглядят, с точки зрения Ибн ал-Му'тазза, искусственными.

Подборка «неодобряемых» метафор в «Китаб ал-бади'» завершается бейтом Абу Таммама (род. ок. 805 г., ум. в 845 г.): «И ударил ты зиму по обеим шейным венам таким ударом, который превратил ее в старого, заезженного [верблюда]» (Абу Таммам 1964–1965, т. 1: 166; Крачковский 1933: 203, 295; 'Аскари 1971: 313; Амиди 1961: 245).

В труде Ибн ал-Му'тазза этот бейт дан без комментариев. Ал-Амиди, приводящий ее в подборке плохих *исти'ар* у Абу Таммама, дает некоторые разъяснения. По его мнению, метафора «шейные вены зимы» здесь до известной меры оправданна, так как старых верблюдов действительно бьют с двух сторон по шее, когда хотят заставить их подчиниться (Амиди 1961: 255). Образная аналогия бейта Абу Таммама проясняется в контексте панегирического произведения, из которого он извлечен. Благодеяния восхваляемого позволяют восхваляющему перенести тяготы жестокой, холодной зимы; она как бы превращается в старого, покорного верблюда.

Образцы «старой» *исти'ары* у ал-'Аббаса ибн ал-Ахнафа и Абу Таммама, приведенные выше, дают некоторое представление о характере трансформации этого типа метафоры в зрелой аббасидской поэзии. Для полноты картины рассмотрим еще несколько «неодобряемых» метафор этого типа в творчестве Абу Таммама. Мы воспользуемся подборкой ал-Амиди, удобной для нас тем, что средневековый филолог, как правило, объясняет, чем его не удовлетворяет та или иная *исти'ара* у этого автора.

К «плохим» метафорам ал-Амиди относит следующую строку: «Приходят к нам ежедневно беды, как будто судьба ими одержима» (Абу Таммам 1964–1965, т. 2: 324; Амиди 1961: 245; 'Аскари 1971: 313). Поэт хочет сказать, что на него непрестанно обрушиваются беды. Ал-Амиди не устраивает то, что Абу Таммам представляет судьбу обладающей свойствами человека. Подобная аналогия не имеет прецедента в традиции и кажется ученому неприемлемой.

В «оплакивании» Абу Таммам говорит: «Дни сбросили его со своей спины, хотя прежде его ноги были прочно вдеты в стремена» (Абу Таммам 1964–1965, т. 4: 46; Амиди 1961: 249; 'Аскари 1971: 314). Метафорическое уподобление дней, судьбы коню и последующее развертывание этой метафоры в аналогию вызывают критику ал-Амиди. Прежде чем дать определенную оценку позиции ученого, приведем еще несколько однотипных примеров, в которых метафоры Абу Таммама не опираются на предшествующую традицию.

Оживленный комментарий вызвала следующая строка Абу Таммама: «И сколь часто разъединяли вас превратности разлуки, имеющие отвратительные талии, с изнеженными девушками, обладающими прекрасной талией» (Абу Таммам 1964–1965, т. 2: 110; Амиди 1961: 248; 'Аскари 1971: 314). Несмотря на разъяснения комментатора дивана Абу Таммама, что «отвратительная талия», «отвратительный стан» в данном случае следует понимать как «отвратительный облик» и т. п., многие находили эту *исти'ару* неудачной вследствие буквального понимания реализованного в ней образа.

Такой же подход встретила и следующая метафора: «Словно я, обнажив мою надежду на него, подобно острому мечу, пролил воду на судьбу» (Абу Таммам 1964–1965, т. 3: 249). Поэт хочет сказать, что его надежда на восхваляемого помогает ему бороться с превратностями судьбы. Комментатор же недоумевает, как можно «лить воду на судьбу».

И последний пример этого рода: «Я вынес столько, что если бы судьбу вознамерились обременить только одной из частей (этой ноши), то она надолго задумалась бы, какая из частей тяжелее» (Абу Таммам 1964–1965, т. 3: 74; Амиди 1961: 255; 'Аскари 1971: 313). Обратимся к комментарию ал-Амиди, проливающему дополнительный свет на его позицию по отношению к метафорам Абу Таммама. Ученый считает неудачным наделение судьбы разумом; лучше было бы сказать: «то она ослабела бы...» и т. п. Однако Абу Таммам предпочитал говорить о простых вещах с помощью сложных, «далеких» метафор, рассеянных в стихах древних. Он стремился подражать этим метафорам, но не знал меры. Среди образцов древней поэзии, которые могли вдохновить Абу Таммама на создание его «далеких» *исти'ар*, ал-Амиди отмечает «макушку мрака» у Зу-р-Руммы (696–735), «нос смерти» у Та'аббата Шаррана (VIII в.), «зад судьбы» у анонимного древнего автора, «спину судьбы» у другого раннего поэта. Однако, подчеркивает филолог, подобные

метафоры в древней поэзии были редки и не становились основой для подражания (Амиди 1961: 255–259).

Попытаемся разобраться в аргументации ал-Амиди. В своей подборке «плохих» *исти'ар* Абу Таммама он дважды сопоставляет образцы поэзии аббасидского автора с метафорами древних. Первый раз он противопоставляет фигурам Абу Таммама образцовые метафоры Имруулкайса, Лабида, Абу Зуайба и других, второй раз пытается найти истоки «отвратительных» *исти'ар* этого автора в «далеких» метафорах ранних арабских поэтов. Однако при внимательном взгляде на «хорошие» и «плохие» метафоры древних создается впечатление, что ал-Амиди при их оценке руководствуется чисто вкусовыми критериями. Он, например, считает уподобление длинной ночи потягивающемуся зверю у Имруулкайса образцовой метафорой, а другие филологи ее критикуют. Если у судьбы могут быть, как у зверя, когти (в строке Абу Зуайба – образцовая метафора), то почему у нее не может быть спины (строка раннего поэта, признанная неудачной)? Таких вопросов к комментарию ал-Амиди можно было бы поставить много. Очевидно, филологу было необходимо осудить «плохие» метафоры Абу Таммама и он пытается сделать это принятым в науке его времени приемом – ссылкой на «хорошие» и «плохие» прецеденты. Возникает мысль, что филологу не нравится само по себе интенсивное использование «старого» типа метафор в творчестве Абу Таммама.

Дело заключается, видимо, в том, что «старые» метафоры Абу Таммама не были и не могли быть продолжением или воспроизведением древней традиции. «Возврата к древности» в новых условиях быть не могло, и ал-Амиди воспринимал опыты Абу Таммама как нарочитую стилизацию под древность, измену этой древности и порчу поэзии в целом. «Старые» метафоры Абу Таммама, даже очень близкие к древнеарабским образцам, все же принципально от них отличаются. «Старая» метафора у древнего поэта служит образному освоению мира, она органически присуща его мироощущению. «Старая» метафора у Абу Таммама является средством сознательной стилизации под старину, способствует воплощению определенных эстетических установок и возникает как результат чистой «игры ума». Критикуемая за нарушение основополагающих древних принципов, трансформированная «старая» метафора Абу Таммама продолжала тем не менее развиваться в творчестве более поздних авторов.

IV

Таджнис, по определению Ибн ал-Му'тазза, «состоит в том, что появляется слово, родственное с другим в стихе поэзии или в речи. Родство же первого со вторым выражается в том, что оно походит на него по сочетанию своих букв ... [Оно] бывает таково, что слово родственно с другим по сочетанию своих букв и по смыслу и [этимологически] образуется от него ... Иногда же [выражение] бывает родственным только по сочетанию букв, а не по смыслу» (Крачковский 1933: 203, 295–296). В европейской науке есть традиция передавать это слово термином «парономасия»[22].

Эволюция *таджниса* в сравнении с эволюцией *исти'ары* относительно проста. Она хорошо описана средневековыми авторами. Если у древних поэтов разные виды *таджниса* встречались относительно редко, то более поздние поэты им чрезмерно увлеклись (см.: Амиди 1961: 267, 270–271). Большинство филологов сходятся также во мнении относительно образцовых примеров использования парономасии. Приведем некоторые из них.

Поэту ал-Кутами (ум. ок. 720 г.) принадлежит строка: «Когда же он вернул ее к поднимающим хвост [*аш-шаули*], она подняла [*шалат*], снабженный шлейфом, служащий ей покрывалом» (Крачковский 1933: 204, 296; Кутами 1960: 39; Амиди 1961: 265).

В строке Мискина ад-Дарими (вторая половина VII – первая половина VIII в.) также два слова составляют *таджнис*: «И проезжаю я через пустыню [*ал-харкати*] на благородной [*ал-харкаи*], (бегущей) [верблюдице], забавляясь, когда звезды в ночном мраке бывают светильниками» (Крачковский 1933: 206, 297; Амиди 1961: 266).

В строке ал-Фараздака (ок. 640/641–732/733) в *таджнисе* обыгрывается имя собственное: «Пусть Аллах ослабит [*ахаффа*] над ал-*Хуфафом* облако и пусть широко окружит его всякими разносящими пыль и камешки [ветрами]» (Крачковский 1933: 206, 297; Амиди 1961: 266).

Отметим, что к удачным примерам *таджниса* Ибн ал-Му'тазз и ал-Амиди относят и бейт Джарира (ум. между 728 и 733 гг.) с двумя парами созвучных слов: «И *Икал* продолжал быть запертым [*макулан*] перед щедростью, а Хабис продолжал быть заключенным [*махбусан*] перед славой» (Крачковский 1933: 205, 296; Амиди 1961: 266; Джарир 1969–1971, т. 1: 184).

Для большинства «удачных» парономасий характерно незначительное число созвучных слов. Обычно это два слова, реже – три или даже четыре.

Исключение составляет строка анонимного, по-видимому «нового», автора, в которой в описании облака встречается пять близкозвучных слов (*аттрактантов,* по терминологии В.П. Григорьева [ЯП 1977]): «И угостило [*кара*] оно [т. е. облако. – *А. К.*] всякий поселок [*карйатин*], к которому направлялось [*йакруха*], таким угощением [*киран*], от которого не может высохнуть поток [*ал-карийу*]» (Крачковский 1933: 211, 301).

Таджнис привлекал внимание средневековых теоретиков, разрабатывавших проблемы его классификации, проблемы его поэтики (см.: Bencheikh: 186–188). Однако вопросы исторической эволюции этой фигуры остались вне их поля зрения. Не поднимаются эти вопросы и в современных работах. Между тем значение данных вопросов для оценки исторического изменения стиля классической арабской поэзии трудно переоценить. Не претендуя на полноту освещения проблем, связанных с *таджнисом,* попытаемся наметить предварительно основные моменты его эволюции[23].

Изучение примеров употребления *таджниса* приводит к выводу, что в арабской поэзии VI–IX вв. происходило постепенное функциональное переосмысление звукописи. В древнейших образцах арабской поэзии, тех, что не были связаны с магической практикой, спорадическая игра созвучий, вероятно, возникала случайно. Искать дополнительные семантические связи между близкозвучными словами, как правило, бесполезно; звуковые повторы подчиняют себе план выражения паронимических аттрактантов и характеризуют лишь фоническую схему поэтических текстов.

В более поздних текстах, очевидно, начинается переосмысление функции *таджниса.* Глубокие звуковые повторы характеризуют не только (быть может, не столько) фонические схемы бейтов, но и входящие в них слова как смысловые компоненты данных текстов. Это хорошо видно на примере из поэзии Джарира, приведенном выше, где семантические сближения между паронимами несомненны. Такие *таджнисы* осознаются вначале поэтами, а затем и филологами как средство выразительности, один из видов «украшения речи». Именно как таковой *таджнис* рекомендуется к использованию в авторитетных средневековых поэтиках.

Наконец, с раннего аббасидскогго периода[24] *таджнис* начинает превращаться в самоцель. Строка анонимного «нового» поэта с подобным функционированием *таджниса* приводилась выше. Крайнего своего выражения эта тенденция достигла у Абу Таммама, о котором ал-Амиди писал: «Он сделал его [*таджнис.* –

А. К.] своей целью и строил на нем большую часть своих стихов» (Амиди 1961: 267). Рассмотрим некоторые из *таджнисов* Абу Таммама.

Ибн ал-Му'тазз и ал-Амиди единодушно относят к «плохим» *таджнисам* бейт Абу Таммама с четырьмя близкозвучными словами: «С его уходом [*би мазхабихи*] ушла [*захабат*] щедрость и сплелись относительно него все мысли: губитель он [*музхибун*] или дорога [*мазхабу*»] (Крачковский 1933: 214, 303; Амиди 1961: 268; Абу Таммам 1964–1965, т. 1: 129).

В другой строке Абу Таммама *таджнис* строится на использовании четырех омонимов: «...места́ [ал-*ахда*] благодаря тебе орошены слезами [ал-*ахду*], ливнями [ал-*ахду*] и бесконечными дождями [ал-*ахду*]» (Абу Таммам 1964–1965, т. 2: 85–86; Bencheikh 1957: 198).

Перевод последнего *таджниса*, как и последующего, приблизителен ввиду сложности и принципиальной непереводимости[25] поэтических строк Абу Таммама, в которых компрессия паронимов становится самоцелью:

фа-*слам салимта* мина-л-афати ма *салимат*
силаму салма ва махма аврака-с-*саламу* (Амиди 1961: 269).

(«Будь благополучен, ведь ты избавился от бед, от которых не избавились глыбы скалы, хотя и покрылось листьями дубильное дерево».)

По мнению ал-Амиди, последний *таджнис* напоминает лихорадочный бред больного. Вместе с тем творчество Абу Таммама требует серьезного отношения к его усилиям в сфере *таджниса*. При всех издержках паронимического стиля следует заметить, что все-таки не этот «рекордный трюк» определяет *таджнис* Абу Таммама (к слову сказать, последний пример отсутствует в авторитетном списке дивана поэта). *Таджнис* не был для Абу Таммама простым школьным упражнением, он определяет лицо его парадных панегириков и оплакиваний, т. е. подавляющего большинства его произведений. Во многих касыдах Абу Таммама и других поэтов IX в. ('Али ибн ал-Джахм, Дик ал-Джинн, Ибн ад-Даххак) *таджнис* занимает более половины поэтического текста (подробнее см.: Bencheikh 1957: 187, 198). Таким образом, *таджнис* стал самоценным и самостоятельным приемом в художественном мире поэтов ранней и зрелой аббасидской эпохи, и как таковой он заслуживает специального внимания исследователей.

Мы проследили только отдельные моменты непростой эволюции стиля арабской поэзии VI–IX вв. Тем не менее можно сделать некоторые предварительные заключения. За этот период постепенно сформировался эстетический подход к творчеству и к восприятию поэзии. Художественные устремления, практически чуждые древним авторам, стали главными в стилевой системе «поэтических украшений» ранних поэтов *бади'*, а затем привели Абу Таммама к созданию на основе этой системы «темного» стиля.

Примечания

[1] В книге И.М. Фильштинского, следующего в данном случае за европейской традицией, творчество Абу Таммама рассматривается в главе под названием «Возврат к древнеарабским традициям» (Фильштинский 1978: 110–136). В другой работе того же автора Абу Таммам отнесен к течению арабского классицизма – с некоторыми коррективами, не имеющими, правда, принципиального значения для оценки его творчества в целом (Фильштинский 1985: 377–392).

[2] Вместе с тем современные исследователи учитывают и различия между двумя поэтами, установленные средневековыми учеными. «Если Абу Таммам ... оказался более поэтичным в выборе чужих произведений, чем в своих собственных стихах, – отмечает И.Ю. Крачковский, – то несомненно, что ал-Бухтури обладал большим поэтическим талантом» (Крачковский 1913: 130). Б.Я. Шидфар пишет, что у Абу Таммама «больше, чем у Бухтури, образов, которые не употреблялись до него, больше неожиданных, нетрадиционных сравнений, хотя они также ограниченны» (Шидфар 1974: 200).

[3] *Лафз* (мн. ч. *алфаз*) – «словесное облачение», звуковое выражение *ма'на* (мн. ч. *ма'ани*) – мотива арабской поэзии. Ашджа' ас-Сулами (ум. в 810 г.), Мансур ан-Намари (ум. в 805 г.), Абу Иа'куб ал-Хурайми (вторая половина VIII – первая половина IX в.), Муслим ибн ал-Валид – известные арабские поэты. «Порожденные *ма'ани*» – новые мотивы, созданные на основе старых, традиционных. Подробнее о терминах (понятиях) *лафз* и *ма'ани* см. Куделин 1983.

[4] Ссылка ал-Амиди на «многих людей», относящих обоих поэтов к одному классу, не подтверждается источниками.

[5] Здесь можно вспомнить сообщение об Абу Таммаме, исходящее от филолога Тайфура (819–893), согласно которому поэт высоко ценил стихи Абу Нуваса и Муслима ибн ал-Валида (Сули 1937: 173). Впрочем, интерес к поэтам второй половины VIII – начала IX в., как неоднократно отмечалось, сочетался у Абу Таммама со стремлением глубоко изучить древнюю поэзию.

[6] «Первым, кто испортил поэзию, был Муслим ибн ал-Валид, затем за ним последовал Абу Таммам», – говорит один из противников «нового» стиля (Амиди 1961: 18).

[7] Современных исследователей, относящих Абу Таммама к течению классицизма, должно было бы насторожить активное неприятие творчества поэта именно защитниками древних традиций в арабской филологической науке. Действительно, трудно представить себе, чтобы «возврат к древним традициям» мог вызвать отрицательную реакцию среди носителей средневековой культуры, в целом ориентированной на прошлое (подробнее об этом см.: Гуревич 1972; Куделин 1983: 8–45).

[8] О полемике вокруг Абу Таммама в средневековой филологической традиции существует большая литература (см.: Аббас 1971; Мандур 1948; Салам 1964; Bencheikh 1957).

[9] Верные замечания о творчестве Абу Таммама содержатся также в работе М.С. Киктева (Киктев 1969: 71–74).

[10] Подробнее характеристику работы Дж.Т. Монроу см.: Куделин 1983: 46–68; Куделин 1985.

[11] Завершенность стихотворной строки в устной поэзии арабов не представляет собой исключительного явления. Характерным признаком фольклорной эпики, например, считают то, что «именно строка, а не строфа является элементарной метрической и смысловой единицей» (Гринцер 1974: 7, с. 49; Zumthor 1963: 58–62, 124–125).

[12] Разложение формульного стиля эпических произведений также объясняют внедрением индивидуального начала. При письменной обработке эпические формулы ощущались как «стертые, недостаточно эффективные словесные штампы», и они «оживлялись» каким-либо особым стилистическим приемом (Гринцер 1974: 134–135).

[13] Сказанное, разумеется, не означает, что омейядская поэзия не имела крупных имен и оригинальных фигур. И.Ю. Крачковский, например, считает, что «яркая индивидуальность ал-Ахталя (ок. 640–710) позволяет нам ... видеть в его стихотворениях отнюдь не только обветшалые литературные формы» (Крачковский 1932: 420). Подобную характеристику следует дать и 'Умару ибн Аби Раби'а (655–712 или 719) (см.: Крачковский 1936а), и другим омейядским поэтам. Речь идет о некоем единстве древней поэзии, общих признаках ее стиля до тех пор, пока она оставалась, по словам И.Ю. Крачковского, арабской «в строгом смысле этого определения» (Крачковский 1924: 246).

[14] Характерные свидетельства о сотворчестве современников 'Умара ибн Аби Раби'а, воспринимавших его поэзию как образец для подражания, зафиксированы средневековыми источниками (см.: Крачковский 1936а). Современная интерпретация этого явления дается в книге Д.С. Лихачева (Лихачев 1979: 184–208).

[15] Вновь сошлемся здесь на авторитетное мнение И.Ю. Крачковского, связывающего становление «нового» стиля с именем Муслима ибн ал-Валида (род. между 747 и 757 гг., ум. в 823 г.) (Крачковский 1936: 457).

[16] В трактате Ибн ал-Му'тазза *истиʻара* определяется как «заимствование слова для такого предмета, в (применении к) которому оно неизвестно, от такого, в котором это слово известно» (Крачковский 1933: 281) (здесь и далее все цитаты из данного труда, за исключением оговоренных, даются в переводе И.Ю. Крачковского). И.Ю. Крачковский указывает на условность передачи слова *истиʻара* термином «метафора», поскольку «метафора, входящая как одна из категорий в *истиʻару*, не покрывает этого понятия целиком: *истиʻарой* по арабской терминологии может быть названо и то, что по греко-римской называется метонимией и синекдохой» (Крачковский 1933: 126; см. также: Ватват 1985: 184).

[17] «Старый» и «новый» типы метафоры в арабской поэзии могут быть сопоставлены соответственно со сравнением (*upamā*) в санскритской и уподоблением (*similitudo*) в античной поэтиках. Санскритское сравнение – *упама* – заключает в себе поэтическую тему и реализует ее как поэтический образ, тогда как античное уподобление служит иллюстрацией поэтической или риторической темы. Последнее является материалом для художественного образа, тогда как первое и есть такой образ (подробнее см.: Гринцер 1983: 38, 57).

[18] Одно из главных таких искажений состоит в том, что, как отметил В. Хайнрихс, многие теоретики метафоры дают определение второго типа этой фигуры, а иллюстрируют его примерами метафоры первого, «старого», типа (это, в частности, справедливо в отношении Ибн ал-Му'тазза, см.: Heinrichs 1977: 5).

Мы не будем вдаваться в подробности относительно причин этого, заметим лишь, что метафоры «нового» типа мы находим, как правило, в главах, посвященных другим фигурам (у Ибн ал-Му'тазза и Ибн Рашика, например, в разделах о *ташбихе*, см.: Куделин 1983: 189–192).

[19] Подобное превращение сравнения в метафору является обычным и подробно описано в литературе (см.: Арутюнова 1979; Кожевникова 1979; ЯП 1977: 278–285).

[20] В этом сказалось представление Ибн ал-Му'тазза об арабской поэзии как не изменяющейся во времени (подробнее см.: Куделин 1983: 24–26, 191–192).

[21] Часто в основе «старых» метафор лежат неясные для нас историко-культурные реалии. Но в данном случае речь идет об историко-культурной дистанции, а не о неясности «старой» метафоры как таковой.

[22] Этот термин во многом неудовлетворителен. И.Ю. Крачковский предлагает переводить *таджнис* как «сроднение» (подробнее см.: Крачковский 1933: 126–127).

[23] В нашей работе мы воспользуемся некоторыми наблюдениями общетеоретического характера, сделанными В.П. Григорьевым на материале русской поэзии XX в. (ЯП: 186–239).

[24] Впрочем, ал-Амиди стремится найти истоки «отвратительных» *таджнисов* Абу Таммама в доисламской поэзии – у Имруулкайса (бейт с сомнительной атрибуцией) и ал-А'ша (Амиди 1961: 269–270).

[25] Дж. Беншейх верно пишет в этой связи, что «дешифровать стих Абу Таммама, т. е. декодировать его, значит уничтожить его как поэтическое означающее» (Bencheikh 1957: 186).

Литература

Аббас 1971 – *Аббас И.* Тарих ан-накд ал-адаби 'инд ал-'араб (История литературной критики у арабов). Бейрут.

Абу Нувас 1953 – Диван Аби Нувас (Диван Абу Нуваса). Каир. Репринт: Бейрут [б. г.].

Абу Таммам 1964–1965 – Диван Аби Таммам би шарх ал-Хатиб ат-Тибризи (Диван Абу Таммама с комментарием ат-Тибризи). Т. 1–4. Каир.

Амиди 1961 – *Амиди, ал-.* Ал-Мувазана байн ши'р Аби Таммам ва ал-Бухтури (Сравнение поэзии Абу Таммама и ал-Бухтури). Т. 1. Каир.

Арутюнова 1979 – *Арутюнова Н.Д.* Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М.

'Аскари 1971 – *'Аскари, ал-.* Китаб ас-сина'тайн (Книга двух ремесел). 2-е изд. Каир.

Богатырев, Якобсон 1971 – *Богатырев П.Г., Якобсон Р.О.* Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.

Бухтури 1963–1965 – Диван ал-Бухтури (Диван ал-Бухтури). Т. 1–4. Каир.

Ватват 1985 – *Ватват, Рашид ад-Дин.* 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.

Гибб 1960 – *Гибб Х.А.Р.* Арабская литература. Классический период. М.

Гринцер 1974 – *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М.

Гринцер 1983 – *Гринцер П.А.* Санскритская поэтика и античная риторика: теория «украшений» // Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М.

Грязневич 1982 – *Грязневич П.А.* Развитие исторического сознания арабов (VI–VIII вв.) // Очерки истории арабской культуры V–XV вв. М.

Гуревич 1972 – *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М.
Джарир 1969–1971 – Диван Джарир (Диван Джарира). Т. 1–2. Каир.
Зухайр 1964 – Шарх диван Зухайр ибн Аби Сулма (Комментированное издание дивана Зухайра ибн Аби Сулма). Каир, 1944. Репринт: Каир.
Ибн Рашик 1972 – *Ибн Рашик.* Ал-'Умда фи махасин аш-ши'р ва адабих ва накдих (Опора в красотах поэзии, ее науках и критике): В 2 т. Т. 1. 4-е изд. Бейрут.
Имруулкайс 1969 – Диван Имруулкайс (Диван Имруулкайса). 3-е изд. Каир.
Киктев 1969 – *Киктев М.С.* Абу-т-Тайййб ал-Мутанабби в критике Абу Али ал-Хатими (ум. в 998 г.) // Литература Востока. М.
Кожевникова 1979 – *Кожевникова Н.А.* Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М.
Крачковский 1913 – *Крачковский И.Ю.* Хамаса ал-Бухтури и ее первый исследователь в Европе // Избранные сочинения. М.; Л., 1956. Т. 2.
Крачковский 1914 – *Крачковский И.Ю.* Абу-л-Фарадж ал-Ва'ва Дамасский: Материалы для характеристики поэтического творчества (Диван). Лейден; Петроград.
Крачковский 1924 – *Крачковский И.Ю.* Арабская поэзия // Избранные сочинения. М.; Л., 1956. Т. 2.
Крачковский 1932 – *Крачковский И.Ю.* Вино в поэзии ал-Ахталя (Опыт культурно-исторического и стилистического анализа) // Там же.
Крачковский 1933 – *Крачковский И.Ю.* «Китаб ал-бади'» // Там же. М.; Л., 1960. Т. 6.
Крачковский 1936 – *Крачковский И.Ю.* Муслим ибн ал-Валид ал-Ансари // Там же. Т. 2.
Крачковский 1936а – *Крачковский И.Ю.* 'Омар ибн абу Раби'а // Там же.
Крачковский 1941 – *Крачковский И.Ю.* Mutanabbiana // Там же.
Куделин 1983 – *Куделин. А.Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI век). М.
Куделин 1985 – *Куделин А.Б.* Ранняя арабская поэзия: опыт историко-функционального анализа // Классические памятники литератур Востока (в историко-функциональном освещении). М.
Кутами 1960 – Диван ал-Кутами (Диван ал-Кутами). Бейрут.
Лабид 1956 – Шарх диван Лабид ибн Раби'а ал-'Амири (Комментированное издание дивана Лабида ибн Раби'а ал-'Амири). Бейрут.
Ларин 1974 – *Ларин Б.А.* О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды) // Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л.
Лихачев 1979 – *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.
Мандур 1948 – *Мандур М.* Ан-Накд ал-манхаджи 'инд ал-'араб (Методологическая критика у арабов). Каир. Репринт: Каир, 1972.

Монроу 1978 – *Монроу Дж.Т.* Устный характер доисламской поэзии // Арабская средневековая культура и литература. М.

Салам 1964 – *Салам М.З.* Тарих ан-накд ал-'араби (История арабской критики). Т. 1–2. Каир.

Сули 1937 – *Сули, ас-.* Ахбар Аби Таммам (Сообщения об Абу Тамме). Каир. Репринт: Бейрут, (б. г.).

Фахури 1959–1961 – *Фахури, аль-Х.* История арабской литературы. Т. 1–2. М.

Фильштинский 1978 – *Фильштинский И.М.* Арабская литература в средние века. Арабская литература VIII–IX веков. М.

Фильштинский 1985 – *Фильштинский И.М.* История арабской литературы. V – начало X века. М.

Шидфар 1974 – *Шидфар Б.Я.* Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). М.

Шидфар 1978 – *Шидфар Б.Я.* Абу Нувас. М.

ЯП 1977 – Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М.

Ajami 1984 – *Ajami M.* The Neckveins of Winter. The Controversy over Natural and Artificial Poetry in Medieval Arabic Literary Criticism // Studies in Arabic Literature. Supplements to the Journal of Arabic Literature. Leiden.

Bencheikh 1957 – *Bencheikh Dj.* Poétique arabe. Essai sur les voies d'une création. P.

Blachère 1957 – *Blachère R.* Le Classicisme dans la littérature arabe // Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam. P.

Bolen 1824 – *Bolen P.* Commentatio de Motenabbio poeta arabum celeberrimo, ejesque carminibus. Bonnae.

Bonebakker 1974 – *Bonebakker S.A.* Isti'ara // Encyclopédie de l'Islam. 2 éd. T. 4.

Geyer 1921 – *Geyer R.* Zwei Gedichte von al-A'ša. Hrsg., übersetzt und erläutert von R. Geyer // Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Wien. № 3 (192).

Heinrichs 1977 – *Heinrichs W.* The Hand of the Northwind. Opinions on Metaphor and the Early Meaning of isti'ara in Arabic Poetics. Wiesbaden.

Parry 1930 – *Parry M.* Studies in the Epic Technique of Oral Verse. I. Homer and the Homeric Style // Harvard Studies in Classical Philology. Vol. 41.

Schwarz 1909 – *Schwarz P.* Umars Leben, Dichtung, Sprache und Metrik. Leipzig.

Zumthor 1963 – *Zumthor P.* Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^{e}–XIII^{e} siècles). P.

М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисова

Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса

Персидская классическая лирика принадлежит к числу поэтических традиций, обретших мировую славу. Еще в начале прошлого столетия Агафангел Крымский избрал эпиграфом к своей «Истории Персии, ее литературы и дервишеской теософии» знаменитые слова Гёте: «Персы из всех своих поэтов за пять столетий признали достойными только семерых (речь идет о Фирдоуси, Низами, Анвари, Руми, Саади, Хафизе и Джами. – *М.Р., Н.Ч.*), а ведь и среди тех, кого они забраковали, многие будут почище меня». Сложность проблемы генезиса персидской классической лирики выявляется уже при попытке определения всех трех компонентов объекта исследования. К лирике в европейском, восходящем к Г. Гегелю, смысле этого термина обычно относят персидскую монорифмическую поэзию разных жанров (пейзажную, вакхическую, любовную, панегирическую, медитативную, дидактическую), мотивы которой так или иначе связаны с переживанием поэта его отношений с миром.

Классической эпохой персидской поэзии традиционно считается время непосредственно от ее возникновения в IX в. до конца тимуридского периода (конец XV в.). Сразу обратим внимание на то, что традиция обретает все признаки классического состояния с самого момента рождения. В этом согласны как ее носители – средневековые и современные иранские филологи, так и западные исследователи (см., например: History of Iran, vol. 4: 616–617).

И, наконец, «персидская» лирика – это стихи, написанные на так называемом дари, или новоперсидском языке, который стал языком изящной словесности в IX в., после арабского завоевания Ирана в VII в. и двух веков активного участия этнических иранцев в литературной жизни Арабского халифата.

Литература на новоперсидском языке (перешедшем на арабскую графику) явилась преемницей арабоязычной литерату-

ры халифата. Из нее были заимствованы правила квантитативной метрики (*'аруз*), точной рифмы (*кафийа*) и украшения поэтической речи (фигуры и приемы бади'), система поэтических жанров, круг устойчивых тем и образов каждого жанра, критерии критической оценки литературного произведения (представления о пороках стиха – *'уйуб* и о поэтических заимствованиях – *сарикат*)[1].

Как отмечали европейские востоковеды XIX в., поэзия явилась для персов тем же, чем была философия для греков и Закон для евреев, т. е. той областью духовной жизни, где наиболее полно проявился народный гений. И в самом деле, великие персидские имена – Фирдоуси, Хайям, Низами, Саади, Хафиз, вошедшие в золотой фонд мировой литературы, – это имена поэтов (проза в классический период, при широкой популярности назидательных и развлекательных жанров, все-таки находилась на периферии жанровой системы в целом).

В общих чертах эта жанровая система персидской классической поэзии сложилась уже в творчестве ее родоначальника – Рудаки (ум. 941 г.). Основной поэтической единицей для всех жанровых форм является *бейт* (стих), состоящий из двух *мисра'* (полустиший). В пределах бейта задается метр стихотворения, второе полустишие несет его основную рифму, а бейт в целом, согласно правилам поэтики, должен обладать смысловой законченностью. Самую высокую ступень в иерархии поэтических форм вплоть до XIV в. занимала касыда, излюбленный вид арабской поэзии еще с доисламских времен. Персидская касыда сохранила все основные формальные признаки арабской. В ней применялись многие метры *'аруза*, зафиксированные в арабских трактатах, однако в процессе приспособления к новоперсидскому языку метрическая система несколько видоизменилась. В рифмовке касыды использовался принцип монорима – полустишия первого бейта обязательно рифмовались между собой, и эта рифма сохранялась в окончании каждого бейта на протяжении всего стихотворения (по схеме – *аа-ба-ва* и т. д.).

В Иране касыда с самого начала стала неотъемлемой частью дворцового этикета. «Ведомство поэзии» во главе с «царем поэтов» выполняло при правителе роль своеобразного департамента, а стихотворцы состояли на государственной службе и получали жалованье. Главное назначение касыды состояло в восхвалении правителя и увековечении его имени. Как и ее арабский прототип, она включала вступительную часть (*насиб, ташбиб*), переход (*тахаллус*) к восхвалению и собственно восхваление

(*мадх*). Однако под пером персидских стихотворцев к традиционным арабским описаниям (*васф*), включаемым в *насиб* (следы покинутых племенем стоянок, животные и растения пустыни, верблюд или конь – спутники бедуина в изнурительных переходах через пустыню и т. д.), добавились чисто персидские темы: красочные пейзажные зарисовки, связанные с двумя великими календарными праздниками древнего Ирана (весенним Наурузом, т. е. новым годом, и осенним Михрганом – праздником урожая), образы цветущей весенней природы (смеющиеся сады, рыдающие тучи, птицы, распевающие песни сасанидского певца Барбада) и плодов щедрой осени (шелка́ садов, выкрашенные красильщиком-осенью, гибель матери-лозы и возрождение ее чада – виноградного вина). Особым мастерством в описании придворных праздненств и увеселений (охот, пиров, выездов на лоно природы и состязаний в воинской доблести) отличались, по всеобщему признанию, поэты из окружения знаменитого султана Махмуда Газнавидского (ум. 1030 г.) – 'Унсури, Фаррухи и Манучихри (Рейснер 1996: 14–15).

В арабской системе поэтических форм рядом с касыдой стояла *кыт'а* (букв. «отрывок»). Эта форма также с самого начала становится популярной у персидских авторов. Формально кыт'а отличается от касыды лишь тем, что полустишия первого бейта не рифмуются между собой, а количество бейтов существенно меньше. В арабской традиции касыда была политематической, а в кыт'а развивали какую-либо одну из канонических касыдных тем (самовосхваление, пасквиль на врага, жалоба, описание отдельных предметов). Придворные персидские поэты стали применять касыды и кыт'а в разных сферах придворной жизни. В отличие от парадной касыды кыт'а стала камерным, нередко «деловым» или «смеховым» жанром, который придворные «люди пера» использовали для выражения разных нужд. В форме кыт'а можно было составить прошение, назначить свидание, извиниться за неявку на придворное пиршество или сказать экспромт во время застолья. Поэты не стеснялись в изящных кыт'а пожаловаться покровителю на прохудившиеся сапоги или задержку жалованья, рассказать об оголодавшем коне по кличке Вечный пост и даже потребовать «выдать сухое зерно взамен отпущенного сырого» (Ворожейкина 1984: 76 и сл.). Авторы X–XI вв. включали в собрания своих стихов (*диваны*) главным образом касыды и кыт'а, но впоследствии место кыт'а во всем многообразии ее применения заняла *газель*, та самая, что позднее поразила воображение европейцев как самый экзотических цветок в саду «поэзии восточной».

Газель как отдельное стихотворение о любви встречается уже у поэтов IX–X вв., а на протяжении XI–XII вв. происходит ее постепенная формальная канонизация. История персидской газели сводится в самых общих чертах к постепенному переходу ее из категории жанра (любовная лирика) в категорию формы, включающей разнообразные мотивы лирического репертуара (картины природы, сцены дружеских пирушек и воспевание вина, размышления о бренности жизни, жалобы на превратности судьбы, мистические поиски истины) (см. подробно: Рейснер 1989: 13–25). Газель наделяется рядом формальных признаков. Первый бейт газели, как и касыды, несет основную рифму в обоих полустишиях, сохраняемую далее в окончании каждого стиха-бейта, а число бейтов колеблется от пяти до двенадцати-пятнадцати. Примерно с XII в. у поэтов входит в моду упоминать в последнем стихе свой литературный псевдоним (*тахаллус*), как бы подписывая газель. Несмотря на то что подписной бейт не числился среди характеристик газели, оговоренных в трактатах по поэтике, он стал практически обязательным, а искусство включения собственного имени в образный строй заключительного стиха высоко ценилось слушателями и критиками.

Поскольку тематическим ядром газели является любовное чувство, ее образный и строго конвенциональный язык формируется как язык описания особенного мира – страны любви, живущей по законам любви. Там, в краю вечной весны, на пестрых цветочных коврах пирует и царствует жестокий и вероломный падишах красоты (отсутствие грамматического рода в персидском языке и наличие традиции любования прекрасными отроками превращает пол адресата газели в отдельную дискуссионную проблему). Лик его красотою подобен цветущему саду, где розу ланит обрамляют гиацинты кудрей, сияют нарциссы глаз, зеленеют, отливая голубизной, молодые листочки мирта – пушка. Или же он подобен драгоценному кладу, охраняемому черными змеями волос, – на слоновой кости лика меж ониксов глаз (с алмазной крошкой на ресницах) и рубинами уст, скрывающими отборный жемчуг зубов, помещается серебряный сосуд носа. Красота лика смертоносна. У него в «луки бровей» вложены «стрелы ресниц», поражающие с помощью кокетливого взгляда сердца влюбленных. Влюбленные с израненными сердцами проливают столько «кровавых слез», что наступает всемирный потоп, их сердца поджариваются на огне страсти, как кебаб, и залить пламя тоски способно лишь сверкающее и пенящееся рубиновое вино. Падишах красоты – царь лугов, потому он подобен розе, что в пору Науру-

за упивается собственной красотой, а соловей, истекая «кровью сердца», поет ей о своей любви и молит не об ответном чувстве, а лишь о дозволении отдать жизнь за свою любовь[2]. Со временем отобранные традицией мотивы и образы сложились в особый «словарь поэтических терминов», а язык любви стал не только символическим языком мистической суфийской газели, но и универсальным поэтическим кодом, используемым поэтами для выражения всего спектра отношений человека с тварным миром и его Творцом.

Газели было принято исполнять под аккомпанемент музыкальных инструментов (*чанг, руд*), и эта малая песенная форма, от которой канон требовал плавности и сладостности звучания, служила непременным атрибутом любого праздничного собрания, от гулянья простолюдинов до царского пира.

Персы дополнили жанровую систему, заимствованную из арабской поэзии, еще одной, самой малой поэтической формой – руба'и (букв. «состоящий из четырех»). Руба'и состоит из четырех полустиший, пишется только особыми вариантами одного метра (*хазадж*) и рифмуется по схеме *а-а-а-а* или *а-а-б-а*. В письменную литературу оно пришло, по-видимому, из иранского фольклора и восходит к народному четверостишию (*таране*, букв. «песня»). По этой причине специалисты склонны усматривать в специфической метрике руба'и следы староиранской силлабической системы стихосложения. Наряду с поэзией на языке дари в новоперсидское время существовала и поэзия на местных диалектах (гилянском, мазандаранском, ширазском), некоторые образцы ее, главным образом в форме руба'и, сохранились в письменных источниках под родовым названием «*фахлавиййат*» (пехлевийские [песни]) (см., например: Шамс-и Кайс 1959: 104–106). Э. Йаршатер считает, что диалектные стихи могли быть формой непосредственного продолжения традиций сасанидской лирики (см.: Persian Literature 1988: 12). В персидской словесности руба'и, самые ранние образцы которого приписываются Рудаки, всегда находилось на границе высокой и простонародной поэзии, однако благодаря литературной судьбе рубайята Хайяма, переведенного Э. Фитцджеральдом на английский язык, эта форма стала для европейского читателя таким же символом персидской поэзии, как и газель.

Если руба'и как нельзя лучше подходило для иронического описания неудачи в любви, эпиграммы и философского афоризма, то пристрастие персов к длинным и хорошо рассказанным историям нашло выражение в создании и культивировании формы

маснави (букв. «сдвоенный»), получившей свое название благодаря парной рифмовке полустиший бейта по схеме *аа-бб-вв* и т. д. Длина маснави никак не ограничивалась, а главным произведением, созданным в этой форме, во все времена считали «Шах-наме» («Книгу царей») Фирдоуси, объем которой вдвое превышает сложенные вместе «Илиаду» и «Одиссею». Помимо героических сказаний, в той же форме сочинялись любовные истории и богато инкрустированные вставными новеллами и притчами поучительные повести, а также назидательные суфийские книги.

Это краткое описание жанровой системы новоперсидской поэзии приведено здесь для удобства читателей, специализирующихся в области иных поэтических традиций. Его можно в том или ином виде почерпнуть в любой из стандартных историй достаточно хорошо исследованной за последние два столетия персидской литературы (см.: Browne 1929; Бертельс 1960; Рипка 1970; Persian Literature 1988; Сафа 1984; History of Iran 1975). Несмотря на фрагментарность и разрозненность дошедших до наших дней поэтических текстов IX–X вв., внимательный анализ позволяет заметить, что уже в них представлены все основные формы поэзии, а ведущее место среди них занимает касыда (см.: Бертельс 1960: 160). В традиционных персоязычных сочинениях о поэзии описанию жанров и форм отведено по сравнению с описанием приемов украшения стиха совсем немного места, причем темы, которые мы относим к лирическим, предписывается развивать лишь в касыдах и газелях, но в качестве примеров приводятся также и руба'и. В поэтологическом компендиуме «Свод правил персидской поэзии» (XIII в.) его автор, Шамс-и Кайс Рази, затрагивает вопрос о формах и темах трижды. В разделе, посвященном определению поэзии, он коротко рассказывает о формальных признаках касыды и кыт'а, а *газал* характеризует тематически: «Всякое стихотворение, которое ограничивается (в отличие от многотемной касыды. – *Н. Ч.*) разными видами [воспевания] любви, такими как описание локона и родинки или повествование о встрече и любовном томлении с упоминанием о пахучих травах и цветах, ароматах и дождях и описанием покинутых стоянок, называют *газал*. Основное языковое значение *газал* – это беседы о девушках в лунную ночь и рассказы о них, а *мугазалат* – это любовная игра с женщинами [...] На этом основании разъяснение состояния влюбленного и описание красоты и изящества возлюбленной назвали *газал*» (Шамс-и Кайс 1997: 80–81).

Определяя основные разряды поэзии, Шамс также начинает с касыды, вернее с насиба и ташбиба – видов касыдного зачи-

на. Насиб в его изложении – это «любовные стихи (*газал*), которые поэт по обычаю делает вступлением к основной цели (*максуд*) [касыды], с тем чтобы адресат восхваления, по причине склонности большинства смертных к рассказам о положении влюбленных и возлюбленных и описаниям отношений любящих и любимых, пожелал выслушать стихи, отвлекся от других занятий и воспринял основную часть касыды с готовностью мысли и умиротворенностью духа. Тогда касыда находит у него наиболее теплый прием» (Там же: 285). Ташбиб, по мнению средневекового теоретика, отличается от насиба тем, что является любовными стихами (*газал*), отражающими обстоятельства жизни самого поэта и раскрывающими его состояние, как стихи арабских поэтов Кусаййира и Маджнуна, каждый из которых любил определенную женщину и рассказывал о собственном положении. Многие выдающиеся поэты, однако, «не обращали внимания на сказанное различие и называли насибом и ташбибом всякие любовные стихи, помещенные в начале касыд, будь то повествование о превратностях судьбы или сетования на изнуряющую разлуку, описание покинутых стоянок или воспевание цветов и ароматов и тому подобное» (Там же: 286).

В «Заключении» к трактату, рассказывая о порядке сочинения стихотворения, Шамс-и Кайс перечисляет и «большие темы» (*ма'ани*), в пределах которых следует реализовывать свой дар сочинителю стихов. Кроме собственно любовной темы (она поименована как насиб и ташбиб), здесь упомянуты восхваление, поношение, жалоба, благодарение, воздержание, а также «упоминание о странах и обычаях и описание небес и светил, воспевание цветов и ручьев и толкование о дождях и ветрах, сравнение дня и ночи и прославление коня и оружия, плач по битве и по бойцам и искусство поздравления и превозношения» (Там же: 322).

Для нашего дальнейшего изложения существенно отметить, что Шамс-и Кайс ведет рассказ о персидской поэзии, пользуясь исключительно арабской терминологией и в целом следуя арабскому поэтологическому канону. Он представляет родную традицию прямой наследницей арабской, хотя упоминание в нормативном трактате о таких допустимых темах касыдных вступлений, как пахучие травы и цветы, ароматы и дожди (вместо суровых образов безводной пустыни), уже является уступкой новоперсидской поэтической практике.

При этом многочисленные свидетельства ранних арабоязычных историографических сочинений не оставляют сомнений не только в самом существовании, но и в высокой степени

рафинированности сасанидской лирики. Поэтому проблема происхождения новоперсидской лирики, прежде всего, связана с загадкой ее возникновения сразу в классическом виде как бы на «пустом» национальном литературном пространстве. Методология исследования генетических корней поэтической традиции, развивавшейся непрерывно от древности к Средневековью на одном языке и в рамках одного канона, предполагает анализ ее, начиная со старейших текстов, с точки зрения выявления связи поэтических топосов с мифологическими схемами и элементами ритуала. В нашем случае задача выглядит и сложнее, и скромнее. Она сводится к тому, чтобы найти в ранних текстах новоперсидской поэзии доказательства или хотя бы косвенные «улики» их преемственной связи с творениями сасанидских менестрелей. Лишь восстановив эту связь, т. е. доказав, что мусульманская лирическая поэзия на языке дари уходит корнями (по крайней мере в области топики) в зороастрийскую песенную традицию на среднеперсидском[3], можно попробовать перейти к выявлению скрытых под вошедшим в моду «платьем» арабизированного выражения архаичных иранских ритуальных формул и семантических моделей. Если же преемственная связь между новоперсидской лирикой и сасанидской придворной песенной традицией не будет установлена, то придется согласиться с позицией средневековых филологов и современных исследователей, которые считают поэзию на дари полностью «переведенной» с арабского языка, и искать ее генетические корни на Аравийском полуострове.

* * *

В работах современных иранских филологов встречаются утверждения о том, что уже сейчас можно с полной уверенностью говорить о непрерывном развитии персидской поэтической традиции от гимнов Авесты через сасанидские придворные песни[4] к первым стихам на новоперсидском (дари). Однако при отсутствии среднего звена в этой цепи и принадлежности Гат Заратуштры и саманидских касыд к разным конфессиональным и стихотворным канонам такие утверждения пока можно рассматривать лишь как оптимистические гипотезы.

Западные исследователи проявляют большую осторожность и к настоящему времени предложили несколько схематичных вариантов происхождения новоперсидской поэтической традиции[5]. Долгое время считалось, что вопрос о генезисе персидской касыды не подлежит обсуждению в качестве самостоя-

тельной научной проблемы, поскольку касыда оценивалась как безусловно заимствованная у арабов жанровая форма. Современные исследователи занимались вопросом происхождения персидской лирики в рамках проблемы генезиса газели. Различные точки зрения, суммированные А. Баузани (Encyclopaedia of Islam, n. ed., s.v. «ghazal»), сводятся, по существу, к трем гипотезам: 1) арабское происхождение – новоперсидская газель выделяется из касыды, представляя собой самостоятельное развитие лирического зачина (насиба) (Шибли Ну'мани); 2) иранское происхождение – газель вырастает из фольклорных любовных песен (И.С. Брагинский и др.); 3) смешанное происхождение – газель в техническом смысле как строго определенная жанровая форма возникает в процессе адаптации фольклорных любовных песен иранцев (газель в широком смысле) к требованиям арабского поэтического канона (А.М. Мирзоев).

Все эти гипотезы остаются недоказанными из-за практически полного отсутствия письменных памятников доисламской иранской поэзии. Опираясь только на сохранившиеся письменные тексты, приходится констатировать, что «новоперсидская поэзия происходит из литературного эксперимента по приспособлению персидского языка к арабским метрам и формам, эксперимента, который начал проводиться при дворах первых независимых династий в Хорасане людьми, превосходно владевшими арабским языком» (Баузани, указ. соч.). Этот эксперимент оказался настолько удачным, что в литературном самосознании иранцев строгая рифма и метры 'аруза стали конституирующими признаками стихотворной речи (ср. арабское филологическое определение поэзии как «речи метризованной и рифмованной»). Доисламская песенная традиция, не подпадавшая под названные критерии в связи с силлабическим характером метрики и отсутствием точной рифмы, стала характеризоваться как речь прозаическая. Именно такое мнение высказывалось и обосновывалось в персоязычных трактатах первых веков ислама об искусстве поэзии и в антологиях. После арабского завоевания, по замечанию Даулатшаха Самарканди (XV в.), «до эпохи правления династии Саманидов персидских стихов никто не видел, и если их временами и слагали, то не записывали» (Даулатшах 1959: 26).

Итак, весь путь, который прошла иранская словесная культура от наскальных надписей ахеменидских царей и Гат Заратуштры до «царских песнопений» сасанидских певцов, опробовав при этом несколько языков (древнеперсидский, авестийский, среднеперсидский) и сменив несколько систем письма (клино-

пись, варианты семитского алфавита), после двух веков «инобытия» (по выражению М. Занда) на арабском языке представлялся прерванным. Практически никаких письменных текстов доисламской поэзии не сохранилось[6], и в иранском литературном самосознании классической эпохи поэзия на дари представлялась происходящей прямо от «Адама поэтов» – такое многозначительное прозвище получил у историков и теоретиков поэзии саманидский стихотворец Рудаки.

Некоторые историографы возводили начало новоперсидской поэзии еще к доисламской эпохе, считая первым поэтом, сложившим персидские стихи по законам метрики ʻаруза, Бахрама Гура (исторический Варахран V Сасанид, V в.). Отец Бахрама Йаздигирд учел предсказания астрологов о том, что Бахраму предстоит вырасти на чужбине, и отослал ребенка в Хиру, в подвластное ему арабское княжество Лахмидов. Там, окруженный красноречивыми арабами, мальчик вырос не только отважным и благородным витязем, но и поэтом. Этот дар проявился у Бахрама во время охоты на льва, куда его сопровождала любимая рабыня-музыкантша Диларам. Сумев одним движением настичь, схватить и связать льва, царственный охотник, опьяненный победой, воскликнул:

Я тот могучий слон, я тот отважный лев...

Диларам, привыкшая давать достойный ответ на любую речь повелителя, продолжила:

Имя твое Бахрам, а отец твой Бу Джабала.

Падишаху эти складные строки пришлись по душе, и он продекламировал их своим ученым советникам, которые усмотрели в этих стихах (*назм*) некую закономерность (*канун-и*) (Шамс-и Кайс 1997: 78–79; Даулатшах 1959: 25–26). По легенде Бахрам начал сочинять и арабские стихи, однако, вернувшись на родину и вступив на престол, он под влиянием советов мубадов отказался от этого занятия «и впоследствии сам стихов не сочинял и не слушал, и сыновьям и близким своим запретил. Оттого, верно, и вышло так, что Барбад Джахрами, мастер игры на барбате, избрал прозаическую речь опорой для своих песен и мелодий, что исполнялись в собрании Хусрава Парвиза и именовались *хусравани*, ибо они целиком состоят из восхвалений и прославлений Хусрава, и вовсе не прибегал в них к [речи] поэтической» (Шамс-и

Кайс 1997: 80). В источниках приводятся и версии о более позднем возникновении первых рифмованных и метризованных строк на дари (Шамс-и Кайс 1997: 80; Даулатшах 1959: 27), однако именно приведенная выше история содержит отсылки ко всему кругу проблем, связанных с этапами «переживания» (определение К. Иностранцева) сасанидской поэзии в раннеисламскую эпоху.

Итак, Бахрам Гур научился писать стихи по законам арабской поэтики в Хире, однако, вернувшись в Ктесифон, отказался от этого занятия из-за резкого осуждения зороастрийских жрецов. О причинах неприятия жрецами арабской манеры сложения стихов можно только гадать (по версии Шамс-и Кайса, их аргументы сводились к тому, что такая поэзия служила оружием еретиков и безбожников[7]). Для нас в данном случае важен сам факт связи описываемых событий с Хирой, где, по данным исторических источников, происходил активный культурный обмен между сасанидским Ираном и Аравией (см.: Arabic Literature 1983: 485).

Столица подвластного Сасанидам арабского княжества Лахмидов, Хира была одним из старейших и наиболее важных в Аравии центров придворной культуры, где на рубеже V и VI вв. впервые появились «поэты, сочинявшие песни-прославления за вознаграждение» (Фильштинский 1985: 60). Хира славилась и своей школой пения, сложившейся под влиянием иранской песенной культуры и при непосредственном участии приглашавшихся из метрополии профессиональных певцов и музыкантов (Arabic Literature 1983: 437, 485). Таким образом, Хира оказалась местом встречи арабских поэтов и персидских певцов и музыкантов, и стихи таких прославленных мастеров джахилийской поры, как ал-А'ша (VI–VII вв.), донесли до нас восхищение арабов красотой и богатством сасанидских песен, позже упоминаемых под общим названием *хусраванийат* (Борбад 1990: 82–84). В диване ал-А'ша содержатся описания пиров (жанр *хамрийат*), в которых в качестве постоянных спутников пирующих упоминаются певцы и музыканты, их песни и музыкальные инструменты. Наибольшее количество названий музыкальных инструментов содержат следующие два фрагмента из *хамрийат*:

(1) Питие вина – чаша за чашей, и прохладная сень, крошки
мускуса и базилика,
Вино Хусрава – если его вкусит старец, то запоет и закачается.
И *барбат* с прекрасным звуком [звучит]
Вместе с *санджем* – при всяком прикосновении к ним они звенят.

И когда исполнитель останавливает его (*барбата*) звучание,
Начинает играть сандж и вступает в перекличку со звуком *ванна*.
А когда их звучание становится тише
И мелодия покорно льется, нам поет певец.
(ал-А'ша 1966: 215)[8]

(2) У нас белая роза, при ней фиалки, тимьян и майоран
в качестве украшения,
Мирт, левкой (желтофиоль), египетский майоран, лилия, – когда [они]
в компании – и я сильно пьянею.
[С нами] базилик, жасмин, нарцисс; и желает нам доброго утра
покрытое тучами небо сильным дождем.
[Звучат] *мустук, ванн, барбат*, ему отвечает *сандж*, когда он запоет.
(Там же: 186–187)

Поэт упоминает *сандж* – самозвучащий инструмент, небольшие бронзовые тарелочки, надеваемые на пальцы, подобно кастаньетам (европейские музыковеды переводят этот термин словом cymbals: Farmer 1939: 84); *барбат* – струнный инструмент из рода лютней (*'уд*); *най* – тростниковую флейту; *ванн* (пехл. von, перс. van) – один из видов арфы, соответствует древнему индийскому инструменту, известному как *вина*, или персидскому *чангу, мустук синин* (пехл. mustak, позже mushtag sini, т. е. китайский *муштак*), род губного органчика; *тамбур* – вид лютни с длинным грифом. Частично эти древние музыкальные инструменты реконструируются по известным наскальным рельефам в Так-и Бустан (Farmer 1939: 74–80) и по изображениям на сасанидских серебряных сосудах.

Во втором фрагменте музыкальные инструменты, упоминаемые в контексте описания пирушки, сопровождаются перечислением персидских названий цветов и душистых растений, украшающих застолье. Все цветы названы по-персидски: *банафсадж* – фиалка, *сисинбар* – тимьян, *ас* – мирт, *хири* – левкой (другое название – желтофиоль), *шахсафарм* – базилик, *йасамин* – жасмин, *нарджис* – нарцисс[9]. Речь в данном фрагменте, по мнению арабского комментатора стихов ал-А'ша, идет о каком-то древнем христианском (возможно, несторианском) празднике, который поэт называет *хинзамн*, на самом деле это слово, вероятно, представляет искаженное персидское *анджуман* (компания, собрание) – такое толкование слова дает персидско-английский словарь Штейнгасса. Судя по обилию персидской лексики, а также на основании данных о том, что ал-А'ша учился музыке у персидских

мастеров (Борбад 1990: 84) и даже ездил послом хирского правителя ал-Ну'мана V к персидскому царю (Фильштинский 1985: 104), законно предположить, что поэт в какой-то мере владел персидским языком, понимал тексты песен и воспроизводил их топику в своих стихах. Абу-л-Фарадж ал-Исфахани в своей книге песен свидетельствует, что ал-А'ша придерживался персидской манеры исполнения и пел свои стихи под аккомпанемент *санджа*, за что получил прозвище «*Саннадж ал-араб*» («Цимбалист арабов», см.: Фильштинский 1985: 105). Музыковеды расходятся во мнениях относительно того, какой инструмент назывался *санджс*: одни считают, что это древний вид бронзовых кастаньет, другие же полагают, что это название представляет собой арабизированное написание персидского слова *чанг*, обозначающего один из видов арфы. На этом инструменте, по преданию, играл музыкант из окружения Хусрава Парвиза по имени Накиса, виртуозом игры на чанге был «Адам поэтов Ирана» – Рудаки (*Рудаки чанг гирифт у навахт...* – Рудаки взялся за *чанг* и заиграл...).

Оба приведенных примера указывают на знакомство доисламского арабского поэта, тесно связанного с Хирой (И.Ю. Крачковский назвал его «бродячим приятелем ибадитов-христиан Хиры»), с весенней календарной топикой, имеющей иранское происхождение. Нелишне заметить, что все перечисленные в стихах ал-А'ша цветы и травы входят в список, приведенный в соответствующем разделе позднего зороастрийского свода «Бундахишн», в котором говорится, что каждый из тридцати перечисленных цветов принадлежит какому-нибудь из благих существ (*амахраспанд*) духовного мира (*меног*). Упомянем лишь те, которые фигурируют в стихах ал-А'ша: «мирт и жасмин – собственность Ормазда, майоран – собственность Ардавахишта, базилик – собственность Шахривара... лилия – Хордада... Нарцисс [принадлежит] Маху, все фиалки – Михру, красный левкой – Срошу... тимьян – Вахраму» (Зороастрийские тексты 1997: 305). Поскольку двенадцати из амахраспандов соответствовали месяцы зороастрийского календаря, а тридцати соответствовали названия дней в месяце, цветы, вероятно, могли выступать и заместителями названий дней и символами определенных божеств. Даже утратив свое изначальное сакральное значение, названия цветов продолжали выступать в поэтических текстах в том же наборе, часто в форме простого перечисления.

По-видимому, в течение VI в. посредством песенной традиции происходило постепенное проникновение иранской топики в арабский поэтический язык, а согласно исследованиям последне-

го времени, подвергалась иранскому влиянию и сама основа арабской поэзии – ʻарузная метрика (Фролов 1991: 164–166).

В арабских письменных источниках (поэзии, историографии и трактатах по музыке) тема песенного мастерства персов связывалась с именем Барбада (арабизир. Балахбаз, Фахлбаз, Фахрбаз, Фахлваз, Фахлиз), знаменитого придворного музыканта Хусрава II Парвиза (591–628 гг.). В паре с именем Хусрава имя Барбада (в форме *ал-Балахбаз*) приведено в известной касыде *Синиййа* ал-Бухтури (819–897 гг.), описывающей дворец сасанидских царей в Медаине (Ктесифоне) (Бухтури 1963: 1158). Имя Барбада вместе с упоминанием приписывавшихся ему мелодий и песен можно найти в сочинениях ал-Джахиза (ум. 869 г.), ал-Кинди (ум. 874 г.), Ибн Хурдадбиха (ум. 911 г.), ал-Масʻуди (ум. 956 г.), рассказы о нем содержатся также в «Книге песен» Абу-л-Фараджа ал-Исфахани (ум. 967 г.). Сведения, которые приводят о нем ранние арабские историографические сочинения и новоперсидские тазкира, почерпнуты из среднеперсидских произведений конца Сасанидской державы и первых веков арабского господства (Рипка 1970: 77).

Барбад был родом из Джахрама (недалеко от Шираза) или – по другим сведениям – из Мерва. Особенно интересна история утверждения Барбада в должности придворного певца и доверенного слуги Хусрава, наделенного правом разрешать или запрещать доступ к царю. Она изложена в *Лугат-нама-йи Дихкуда* по разным источникам, среди которых самую полную версию приводит Саʻалиби (961–1038 гг.) в книге *Гурар ахбар мулук ал-фурс ва сийарухум* («Отборные известия о персидских царях и их жизнеописания»). Однажды Саркашу, главе музыкантов при дворе Хусрава Парвиза, донесли, что ко двору пожаловал юноша из Мерва, обладающий удивительным голосом и непревзойденным мастерством игры на *ʻуде* (*барбате*). Он желает показать свое мастерство государю. Саркаш забеспокоился и принял все меры, чтобы удалить юношу от кругов, приближенных к царю. Он подкупил слуг и придворных, а друзей попросил, чтобы об этом юноше никто и словом не обмолвился. Барбад понял, что происходит, и прибегнул к хитрости. Он подкупил садовника, охранявшего сад, где Хусрав любил гулять и пить вино, и проник туда. В день, когда Хусрав появился в саду (а, по мнению Фирдоуси, это происходило во время празднования Науруза), Барбад, облачившись в зеленые одежды и взяв с собой зеленый *ʻуд*, залез на верхушку кипариса близ места пированья и спрятался в листве. Когда шах взял в руку чашу, Барбад ударил по струнам и запел. Он исполнил

простую и проникновенную песню, которая оказала на слушателей сильное воздействие. То была песня *Йаздан африд* («Сотворил Господь»). Услыхав ее, царь возрадовался, спросил имя музыканта, его бросились искать, но не нашли. Шах поднял вторую чашу, и Барбад принялся исполнять вторую песню, радостную и полную красот (*пурмайа*), под названием *Партав-и фархар* («Великолепие Фархара», или «Великолепие украшений»). Хусрав был так очарован ею, что молвил: «Все члены тела желают обратиться в ухо, чтобы внимать ей!» И приказал отыскать музыканта, но и в этот раз его не нашли. Наконец Хусрав взял в руки третью чашу. На этот раз Барбад изумил слушателей жалобной мелодией и страстным голосом. Он исполнил песню *«Сабз андар сабз»* («Зеленый на зеленом»). Будучи мастером экспромта, он сумел намекнуть в ней на свое местонахождение. Хусрав вскочил на ноги и воскликнул: «Эта песня, без сомнения, исходит от ангела, который послан Богом[10], чтобы взволновать и усладить меня!» После этого он приказал музыканту обнаружить себя. Барбад спустился с дерева и пал ниц перед Хусравом. Шах обласкал его, приблизил к себе и назначил главой музыкантов.

Некоторые источники сообщают, что Барбад делал сюжетами своих песен все важные события, происходившие вокруг, и пел о них Хусраву. Так, он донес до высочайшего слуха весть о смерти любимого коня Шабдиза. Царь предупредил, что тот, кто сообщит о смерти его коня, будет сам умерщвлен. Когда это произошло, все боялись стать горевестниками, а Барбад пошел и стал петь так, что царь вскочил и вопросил: «Не пал ли мой конь?» Барбад ответил: «Ты сказал это сам, о государь», и все кончилось миром.

В изложении Са'алиби, Барбад погиб от руки Саркаша, который отравил его из творческой зависти. В «Шах-наме» дана другая версия: когда старый Парвиз, лишившись трона и короны, подвергся заточению, Барбад пришел к нему, спел горестную песню, отрезал себе четыре пальца, потом вернулся домой и сжег все свои музыкальные инструменты[11].

Барбад сложил семь царских песнопений (*суруд-и хусравани, турук ал-мулукийа*) на каждый день недели, тридцать песен (*лахн*) – на каждый день месяца, триста шестьдесят напевов (*нава*) – на каждый день года. Судя по данным ранних поэтических антологий и сочинений по адабу, традиция исполнения «царских песнопений» дожила, по крайней мере, до начала XIII в. Низами 'Арузи Самарканди (XII в.) начинает вторую из своих «Четырех бесед» – «О природе стиха» – рассуждением о том, что лишь ве-

ликим поэтам под силу увековечивать имена царей. Далее он приводит стихи Шарафа Муджаллади (Мухаллади) Гургани (конец IX – начало X в.):

Из всей роскоши этого мира
Кто остался из рода Сасана и рода Самана?
Остались славословия и хвалы Рудаки,
Остались мелодии и сказы Барбада.
(Низами 'Арузи 1910: 27)

Эта цитата свидетельствует о том, что во времена первых независимых иранских государств песни Барбада были настолько хорошо известны, что служили метафорой нетленности поэзии.

'Ауфи, автор антологии *«Лубаб ал-албаб»* (1221 г.), писал: «А со времен Хусрава Парвиза существует множество царских песнопений (*нава-и хусравани*), которые исполнял Барбад, но нет в них ни метра, ни рифмы, ни соблюдения подобий этого, так что мы не станем докучать их изложением» ('Ауфи 1906: 20). Следовательно, филолог не стал обсуждать эти песни в своей книге, поскольку они были лишены формальных признаков 'арузного стиха, но тем не менее отметил их реальное бытование в свое время – очевидно, в устной форме (ср. также: Эберман 1927: 116).

К сожалению, в систематизированном виде названия «семи песнопений» и «трехсот шестидесяти напевов» в письменных источниках не сохранились. Персидские толковые словари послемонгольского времени приводят лишь список названий «тридцати песен» (*си лахн*)[12]. В средневековые словари этот список попадает через произведения поэтов XI–XII вв. Названия некоторых песен упоминает Фирдоуси, рассказывая в «Шах-наме» о величии Хусрава Парвиза, их активно использует газневидский панегирист Манучихри в весенних зачинах к своим касыдам (см., например: Манучихри 1977: 19, 49, 87–88, 127–128, 187 и др.), и, наконец, в наиболее полном виде он сохранился в поэме «Хусрав и Ширин» Низами (Низами 1993: 224–226). Единственная письменная фиксация стихов, приписываемых Барбаду, обнаружена в арабоязычном труде Ибн Хурдадбиха. Это восхваление, уподобления в котором типичны и для новоперсидской поэзии:

Кайсар подобен луне, хакан подобен солнцу[13],
Мой господин подобен всемогущей туче:
Когда пожелает, скрывает луну, когда пожелает – солнце.
(History of Iran 1975: 605)

Сами названия песен, хотя и «вспоминаемые» традицией уже на новоперсидском языке, позволяют, опираясь на контексты их упоминания в классической поэзии, сделать некоторые предположения относительно репертуара их мотивов.

Канонизированный список песен Барбада, приведенный в *Лугат-нама-йи Диххуда* со ссылкой на традиционные словари *фарханги Бурхан-и кати'*, *Анандрадж* и словарь Рашиди, включает следующие названия:

1) *арайиш-и хваршид*, или *арайиш-и джахан* («Краса солнца», или «Украшение мира»;

2) *айин-и джамшид* («Устав Джамшида»);

3) *ауранги* («Престольная»);

4) *баг-и ширин* («Сад Ширин»);

5) *тахт-и такдиси* («Сводчатый престол», т. е. трон Хусрава Парвиза);

6) *хукка-и кавус* («Ларец (чаша) Кавуса»);

7) *рах-и рух* («Отрада духа»);

8) *рамиш-и джан* («Услада души»);

9) *сабз дар сабз* («Зеленое на зеленом»);

10) *сарвистан* («Кипарисовый сад»);

11) *сарв-и сахи* («Стройный кипарис»);

12) *шадурван-и марварид* («Жемчужный занавес») ;

13) *шабдиз* («Шабдиз», имя коня Хусрава);

14) *шаб-и фаррух* («Счастливая ночь»);

15) *куфл-и руми* («Румийский замóк»);

16) *гандж-и бад-авард* («Клад, принесенный ветром»);

17) *гандж-и гав* или *гандж-и кавус* («Коровий клад», или «Клад Кавуса»);

18) *гандж-и сухта* («Сожженный клад»);

19) *кин-и ирадж* («Месть за Ираджа»);

20) *кин-и сийавуш* («Месть за Сийавуша»);

21) *мах бар кухан* («Луна над горами»);

22) *мушк ва дана* или *мушк-дана* («Мускус и зернышко», или «Мускусная мальва»);

23) *марва-йи ник* («Счастливое предзнаменование»);

24) *мушк-мали* («Изобилие мускуса», или «Умащение мускусом»);

25) *михрбани* или *михргани* («[Посвященная празднику] Михрган»);

26) *накуси* («Колокольная»);

27) *наубахари* («Нововесенняя»);

28) *нушин бада* или *бада-йи нушин* («Сладостное вино»);

29) *нимруз* («Полдень»);
30) *нахджиргани* («Охота»).

Самое общее представление об их содержании дает сообщение арабского историографа ал-Кисрави (IX в.) о праздновании Науруза при сасанидском дворе, приведенное в «*Китаб ал-махасин ва-л-аддад*» («Книга добродетелей и [их] противоположностей») (Иностранцев 1909: 87–91). Там сказано, что перед царем исполнялись песни обращения, весенние песни, песни с упоминанием сыновей великанов, описанием дождевых созвездий, а также песни с восхвалением царя, летописью его дней, рассказом о его увеселениях и воинских победах.

В самом деле среди 30 песен представлена «Престольная», которую (конечно, с большой долей сомнения) можно представить как песню обращения к царю.

Такие песни, как «Украшение мира солнцем», «Зеленое на зеленом», «Кипарисовый сад», «Стройный кипарис», «Нововесенняя», могли быть весенними – их названия указывают на тему новогоднего обновления мира. К этой группе, возможно, примыкают «Счастливая ночь» (ночь наступления нового года) и «Полдень» (в ритуале празднования Науруза в полдень первого дня нового года приветствовали возвращение из-под земли полуденного духа Рапитвина, несущего тепло и свет (Бойс 1988: 45). «Колокольная» песня, вполне вероятно, входила в разряд весенних «птичьих» напевов – в касыде Манучихри (ум. 1040 г.) ее поет аист с зубца крепостной стены (Манучихри 1977: 127), а аист – вестник весны[14]. Вторым по важности после Науруза сезонным праздником в зороастрийском Иране был праздник осеннего равноденствия, сбора урожая и прощания с летом – Михрган, которому и посвящена песня «Михргани». Третий праздник – Садэ (букв. «сотня»), отмечавшийся в день зимнего солнцестояния за 50 дней и 50 ночей до Нового года, в тридцати песнях не отражен. Однако с учетом того, что он праздновался как «день доброго предзнаменования», можно с большой осторожностью предположить, что напев «Счастливое предзнаменование» связан с календарным циклом и зимним праздником Садэ.

Песни с упоминанием сыновей великанов, скорее всего, представляют собой пересказы каких-то сюжетов восточно-иранских мифов[15]. К этой теме определенно относятся «Месть за Ираджа» и «Месть за Сийавуша», а также, возможно, «Чаша Кавуса».

С «дождевыми созвездиями» напрямую ни одно из названий не соотносится, хотя их описания могли быть частью новогодней тематики, а вот восхваление царя и летопись его дней

представлены в названиях песен довольно подробно, причем многие из них связаны именно с биографией Хусрава Парвиза – патрона и покровителя Барбада.

Песня *Айин-и джамшид* («Устав Джамшида») могла быть неким поэтическим изводом известной среднеперсидской книги *Аин-намак* о распределении монарших дел по дням недели. По арабским источникам, сохранившим сведения из этой книги, устав царской жизни (а установителем обычаев царствования считался легендарный Джамшид) выглядел так:

«Астрологи рассматривали дни недели, высказывали относительно них суждения и распределяли их царю. Они говорили: каждый день управляется [особой] восходящей [звездой] и эта восходящая [звезда] решает судьбу его. [Результатом] их распределения было то, что [цари] делали большое собрание и важное заседание и поручали ответственное дело знатному человеку – в субботу; затем [что] они садились для судебного разбирательства, оказывали справедливость обиженному и справлялись с [законодательными] книгами – в воскресенье; охотились и рассматривали все, касающееся охоты и места ее, – в понедельник; играли в "поло" (букв. "били в саулджаны"[16]), занимались скачками, борьбой, клали в храмы огни – во вторник; сводили счеты в приход и расход, в числе воинов, в разного рода службах, в расходовании предметов, получаемых от обработки, и прочего, подлежащего расследованию, отправляли к врагу шпионов и лазутчиков, наблюдали за вышиванием, выпускали серебряную и золотую монету, покупали и продавали, устраивали тайные дела – в среду; рассматривали дела вельмож, сановников и "ахл ал-биййутат" (семь главнейших родов персидской аристократии) и дела по закладке городов, крепостей, замков и домов – в четверг; освобождались [от дел] для украшения, омовения, умащения ароматами, еды, питья, одевания убранства ими и женами их, приказывали приводить певицу и [приносить] музыкальный инструмент и предметы, (необходимые) для веселого препровождения времени, и [приводить] людей, [имеющих целью] развлекать царя, и приказывали сажать и водружать деревья, и представлять плоды и [другие] необходимые для развлечения предметы – в пятницу. Этот день был назван "днем украшения". И они разделяли время согласно этому. И царь наблюдал, чтобы каждый день недели проходил согласно [вышеприведенному] распределению».

(Иностранцев 1907: 31–32).

Джамшид (авест. Йима, среднеперс. Джам) считался не только царем, научившим людей ремеслам, а мир – обычаям царствования, но и учредителем празднования Науруза (о чем по-

дробнее речь пойдет ниже). Поэтому возможно, что песня «Устав Джамшида» посвящалась не ежедневному распорядку правления, а церемониалу проведения новогодних празднеств.

Среди предметов царского обихода, необходимых для веселого препровождения времени, важную роль играло вино. Песня «Сладостное вино» прямо указывает на отношение к этой теме, а название песни «Отрада духа» и синонимичное «Услада души» стали метафорами вина в новоперсидской поэзии, что может служить косвенным подтверждением их принадлежности винному циклу.

Песня «Охота» должна быть связана с понедельничными занятиями царя, «со всем, что касается охоты и места ее».

Целый ряд названий непосредственно связан, как уже было сказано, с царствованием Хусрава Парвиза. Это «Зеленое на зеленом» – последняя из трех песен, которую, по преданию, исполнил Барбат в сцене знакомства с Парвизом. Судя по характеристике, данной этой песне у Са'алиби (она исполнялась под жалобную мелодию и страстным голосом), она относилась, скорее всего, к любовному циклу.

Песня «Шабдиз» могла включать описание любимого коня Хусрава. Он был волшебного происхождения: в изложении Низами, он родился от кобылы, зачавшей его ночной порой от черного камня, формой схожего с конем и расположенного в пещере. Дивный конь был наречен именем Шабдиз (букв. «ночецветный») и «позаимствовал ровный бег у времен, а повадку – у ветра» (Низами 1993: 156).

«Сад Ширин» (красавицы, женитьбы на которой много лет добивался царь Хусрав) также, вероятно, представляет собой любовную песню (во всяком случае, в романической поэме Низами «Хусрав и Ширин» сад служит регулярной метафорой, собирательно обозначающей красоту Ширин).

Величие, роскошь и богатство двора Хусрава отражены в названиях таких песен, как «Сводчатый престол», «Клад, принесенный ветром», «Коровий клад» и «Сожженный клад» и, возможно, «Жемчужный занавес». «Диковины» двора Парвиза поражали воображение современников, и их описания запечатлены в сочинениях как на среднеперсидском, так и на арабском и греческом языках.

Бал'ами в *Тарджума-йи тарих-и табари* описывает диковины, принадлежавшие Парвизу, среди которых упоминается и сводчатый престол (*тахт-и такдиси*). Имеется и сообщение византийского историка Кедрина (VIII в.): «Над этим троном был

высокий купол, наподобие небосвода, на котором были изображены солнце и звезды» (см.: Фирдоуси 1989: 635, комментарии Л. Лахути). Это был сложный часовой механизм, деталь которого – выезд «колесницы луны» ровно в полночь на четырех белых быках, – возможно, изображена на серебряном с позолотой блюде, хранящемся в Эрмитаже (Луконин 1977: 183 и 187). Полное и подробное описание чудесного трона приведено Низами в «Хусрав и Ширин» (есть целый ряд свидетельств, указывающих на хорошее знакомство Низами с пехлевийскими сочинениями о Хусраве типа *Парвиз-намак*):

С вином восседал он как-то на троне,
За этим занятием оспаривал он [всевластие] судьбы.
Вокруг его сводчатого трона (*тахт-и такдис*)
Десятки венценосцев склонились до земли.
Все небесные изображения
Начертали гороскопы на том Кеянском троне.
От колышка Луны до шатра Сатурна
На нем изукрашены чертог за чертогом.
Светилам – от неподвижных звезд до движущихся планет –
Здесь отмерен путь и точное положение.
В соответствии с озаряющими ночь самоцветами [светил]
Он извещал о часах дня и ночи.
Всякий ученый, что вел наблюдение за звездами,
По тому трону читал небеса, как по доске.
Тот, кто узрел воочию трон Хусрава,
Выучил наизусть тысячи [отражающих дела мира] чаш Джамшида.
Такой трон – не трон, а само небо,
Царь на нем – не царь, а счастливое соединение [Зухры с Юпитером или с Солнцем].

(Низами 1993: 263–264)

Клады или сокровища Парвиза также были прославлены и увековечены во многих жанрах литературы. О них упоминает тот же Бал'ами, а Фирдоуси в «Шах-наме» («Сказ о величии Хусрава Парвиза») дает последовательное описание семи кладов, три из которых по названиям совпадают с названиями песен Барбада.

«Клад, принесенный ветром» – это *сокровища*, отправленные греками из осажденной Александрии в Царьград на кораблях, которые *ветер пригнал к берегам* державы Парвиза, «Коровий клад» – это сто сосудов золота, серебра и драгоценных камней, принадлежавших, по легенде, Александру Македонско-

му, которые откопал простой крестьянин для Парвиза, а «Сожженный клад» – сокровищница, в которой все драгоценности были брошены в огонь, и все, что могло сгореть, сгорело, а то, что не сгорело, очистилось (см.: Фирдоуси 1989: 635, с отсылкой к Бал'ами, *Тарджума-йи тарих-и табари*).

Среди песен имеется «Жемчужный занавес» (*шадурван-и марварид; шадурван* обозначает, в частности, «занавес перед царским престолом»), а Фирдоуси упоминает один из кладов под названием *шадвард* («Ковер») и описывает его как шитый жемчугом и золотыми нитями «по рассказам великих певцов». Возможно, речь в обоих случаях идет о роскошном ковре Хусрава Парвиза, который, по преданиям, был расстелен или украшал стену за царским троном во дворце сасанидской столицы Ктесифон. Он представлял собой изображение роскошного сада, выполненное с потрясающим правдоподобием, с клумбами, камнями, деревьями и ручьями, вытканными золотыми и серебряными нитями, шелком и драгоценными каменьями. Сделан он был для того, чтобы царь, входя в зал, встречал весну, независимо от времени года. К сожалению, арабы, свергнувшие персидскую монархию, оценили ковер столь высоко, что разрезали его на куски, чтобы поделить. Куски разошлись по миру и бесследно исчезли (Раванди 1976: 621 и 647).

Песня «Румийский замóк» (*куфл-и руми*), возможно, примыкает к сказам о кладах, поскольку так называли замки на сундуках и хранилищах ценностей. Во всяком случае Низами, упоминая об этой песне Барбада, замечает, что «когда он заиграл "Румийский замóк", он отпер замки сокровищ Рума и Зангебара» (Низами 1993: 225).

Итак, рассмотренные названия песен Барбада показывают, что репертуар менестрелей при дворе Хусрава включал воспевание календарных праздников (Науруз, Михрган и, возможно, Садэ), занятий царя (охота, пиры с услаждающими душу вином и музыкой и прекрасными певицами), сокровищ и чудесных диковин сасанидской короны. При дворе поздних Сасанидов царил культ искусно выделанных вещей, красота и изощренность устройства которых служила метафорой благости Первотворения. При чрезвычайно развитом и детализированном придворном церемониале «тронные сцены», т. е. царские собрания, пиры, приемы послов и т. д., призваны были представить правящего монарха как осененного *фарром* (особый солярный знак. – *М. Р., Н. Ч.*) царской власти и занимающего подобающее положение в мироздании. Статус законного правителя как преемника царя «золото-

го века» – Джамшида определял его пребывание в саду вечного цветения, где, как сказано в авестийском мифе о Йиме (перс. Джам, Джамшид), «не вяли растения, не иссякали воды, и не было ни холода, ни зноя, ни старости, ни смерти» (Авеста 1998: 384–385). Именно поэтому столь важную роль в интерьере тронной залы играли предметы прикладного искусства, воспроизводящие «вечную весну» и объединяющие в едином пространстве «плод и цветок»[17]. Наряду с уже упомянутым «часовым» троном, символизирующим власть над временем и сменой сезонов, и «весенним» ковром в арабских, греческих и персидских источниках говорится и об искусственном дереве, сделанном из драгоценных металлов и самоцветов (см.: Шукуров 1983: 91–93) – популярной «диковине» при дворах аббасидских халифов. Наличие такого дерева в интерьере иранского дворца зафиксировано в «Шах-наме» (Фирдоуси 1967: 54):

За троном шаха установили дерево,
Которое простерло тень над венцом и троном.
Ствол у него – серебряный, а ветви у него – из рубина и золота,
На них разноцветные гроздья драгоценностей.
Все листья и плоды из сердолика и изумруда
Свисают с верхушки, будто серьги.
Все золотые плоды – цитрон и айва,
Сердцевины у цитронов и айвы полые.
Внутри у них мускус, смешанный с вином,
Кожура у них сплошь проколота [дырочками], как най.

В пейзажных и любовных стихах раннего новоперсидского времени обращает на себя внимание обилие уподоблений элементов ландшафта и телесной красоты узорным коврам и драгоценным творениям ремесла. Более того, сад и сокровища, природное и культурное, сплетались в едином метафорическом представлении любого прекрасного объекта как «сада», одновременно являющегося «кладом», драгоценной вещью тонкой работы[18].

«Барбадовские» темы песен – весна, календарные праздники, царские забавы, сокровища и диковины – остались бы лишь теоретической реконструкцией, если бы начиная с VI в. персидской песенной лирикой не увлеклись арабские поэты. Вольно или невольно подражая ей, стихотворцы слагали по-арабски сезонные и пиршественные стихи в персидском духе, из-за чего их творения казались современникам «излишне персидскими» и из-

неженными и за что нередко осуждались литературной критикой, преданной суровому идеалу бедуинской касыды.

Любопытно, что защищать «чистоту крови» образцовой бедуинской касыды также берется не араб, а иранец по происхождению Ибн Кутайба, который в своем широко известном описании порядка составления касыды пишет следующее: «Поздний поэт не имеет права отходить от путей древних в этих частях (частях касыды. – *М. Р., Н. Ч.*): останавливаться у обитаемого жилья или плакать у воздвигнутого сооружения, потому что древние останавливались у брошенного жилища и опустелых следов, или ехать на осле или муле и описывать их, потому что древние ездили на верблюдице или верблюде, или приезжать к сладким текучим водам, потому что древние приезжали к испорченным и стоячим, или пересекать [на пути] к восхваляемому посадки нарциссов, миртов и роз, если у древних в обычае было пересекать заросли полыни и других растений пустыни» (цит. по: Крачковский 1956: 473–474). Характерно, что наряду с темами, обязательными к применению для составителя образцовой бедуинской касыды, Ибн Кутайба, пусть в запретительной форме, перечисляет основные предметы описания, ставшие особенно популярными в период формирования орнаментального стиля *бади'* (дворцы, сады с проточными водоемами и цветниками, животных, сопутствовавших оседлой жизни). Подчеркнем, что в своем «запретительном списке» Ибн Кутайба упоминает именно те поэтизируемые предметы, которые с таким восхищением описывает ал-А'ша и последовавшие его путем в поэзии Башшар ибн Бурд (ум. 783 г.), Абу Нувас (762–813 гг.), ал-Бухтури (ум. 897 г.).

Если стихи ал-А'ша отражают доисламский этап увлечения арабов сасанидской культурой, то творчество последних трех поэтов целиком принадлежит к периоду расцвета молодой мусульманской цивилизации – времени Аббасидского халифата.

В джахилийской поэзии мотивы любования «персидской негой» возникают лишь спорадически у поэтов «культурного утонченного типа» (так называет И.Ю. Крачковский Имруулкайса и ал-А'ша). В аббасидскую эпоху «город и оазис» одерживают в поэзии полную победу над «стоянкой племени». В орбиту художественного видения мира попадают не только предметы, воплощающие представление о роскоши, но и конкретные «диковинки», принадлежавшие сасанидским монархам, или их «поэтические копии». Например, Абу Нувас описывает в пиршественных стихах сасанидские серебряные винные чаши с изображением тронных сцен. Для нас наибольший интерес представляет следующий фрагмент:

Построили мы над Хосроем небо вина, увенчанное по краям звездами.
И если бы Хосрою, потомку Сасана, была возвращена его душа, то, конечно, меня бы он избрал вместо всякого соучастником пирушки.
(Крачковский 1956: 345).

Разбирая эти стихи и привлекая мнения средневековых авторитетов, И.Ю. Крачковский пишет: «Картина проще и не вызывает со стороны арабских комментаторов таких затруднений... Ал-Мубаррад говорит: "Слова его связаны с тем, что в сосуде было изображение Хосроя, а под словами увенчанное по краям звездами он разумеет опоясавшую вино пену пузырьков"». Так же ясна картина и для собирателя стихов Абу Нуваса Хамзы Исфаханского: «Он описывает здесь хосроевскую чашу, из которой пил и в которой было изображение Хосроя; вино он сделал как бы постройкой над ним» [Там же].

Это описание, скорее всего, содержит намек на иконографическое изображение тронной сцены – «Хусрав Парвиз, восседающий на троне», том самом «Сводчатом престоле» (*тахт-и такдиси*), который представлял собой астрологические «часы Хусрава». На это, возможно, намекает средневековый комментатор, называя вино «постройкой» над Хусравом. Отсюда становится понятным дальнейшее развитие мотива в стихотворении Абу Нуваса, поскольку тот, наливая вино в чашу, восстановил над головой Хусрава купол трона, и царь в благодарность должен сделать его участником своего пиршества. Стихи полностью лежат в русле описания диковинок и сокровищ Сасанидов[19]. Важно отметить, что Абу Нувас не мог наблюдать воочию «сводчатого трона» (хотя мог видеть его изображения на чашах и блюдах), да и само его иносказательное обозначение в стихе как постройки из «неба, увенчанного по краям звездами», указывает скорее на знакомство с художественной, а, возможно, и словесной традицией воссоздания этого объекта, чем на непосредственное зрительное впечатление.

К той же традиции поэтического «любования» диковинными вещами, окружавшими сасанидских царей, принадлежит и описание изображений на стенах дворца в Ктесифоне, принадлежащее перу ал-Бухтури. Это описание помещено в касыде *Синиййа* (т. е. с рифмой на букву *син*), упоминавшейся выше в связи с именем Барбада. Касыда была сложена после посещения поэтом развалин Ктесифона (Медаина) и свидетельствует о том неотразимом впечатлении, которое произвели на ал-Бухтури остатки былого величия Сасанидов. Даже бледные тени некогда

роскошных чертогов, на взгляд арабского стихотворца, граничили с чудом:

...Это все – изображения на стенах, но глазу кажется, что это живые люди, давшие обет молчания.

Мною овладело сомнение – и руки сами потянулись, чтобы прикоснуться к ним...

Непонятно, чьих это рук творение – человеческих, создавших эти изображения для обитающих в них духов, или творения духов, создавших их для людей».

(Цит. по: Фильштинский 1985: 396)

Вряд ли можно усомниться в том, что ал-Бухтури предпринял путешествие к развалинам столицы Ирана, привлеченный молвой о чудесах и диковинах персидских царей. Молва эта распространялась благодаря многочисленным переложениям сасанидских исторических хроник на арабский язык. Наиболее часто упоминаемой фигурой являлся именно Хусрав Парвиз, поскольку с его правлением связывалось представление о богатстве, роскоши и утонченности вкуса, и на господствовавшие именно при его дворе нормы этикета ориентировались аббасидские халифы.

О широком распространении при Аббасидах моды на все персидское свидетельствуют стихи арабских поэтов того времени, содержащие поздравления с Наурузом и Михрганом (об этих праздниках в Аббасидском халифате см.: Мец 1973: 338–339). Характерный в этом отношении материал дает антология ас-Са'алиби *Йатимат ад-дахр*, в которой представлены образцы творчества поэтов, в том числе и творивших на территории Средней Азии и Хорасана. К примеру, сложенные уже в X в. стихи ад-Динавари, посвященные Михргану, адресованы, по всей видимости, арабоязычной аудитории без учета этнической принадлежности слушателей, поскольку осенний праздник пышно справлялся не только в иранских провинциях, но и в столице халифата:

Я посылаю тебе утром [в день] михраджана возлюбленные запахом и видом,

Душистые, сохранили [их] в одеяниях покрывала из зеленой тафты.

Когда они навестят тебя, то снимут покрывало и явятся к тебе в желтом шелку [айва].

[Я посылаю тебе] сочные, с нежной кожей и грудью прекрасной девушки,

Белые, чистые и свежие, лицо которых усеяно желтыми пятнами [яблоки].

И ларчик сердолика, который заполнили лучи солнца чистыми красными драгоценными камнями [гранаты].

И кубки из золота, дно которых рука солнца заполнила мускусом и амброй [ноготки].

Прими их, это – подарок того, кто дает мало, тому, кто дает много.

Спеши к вину перед уходом [из мира] и [спеши] к веселящей пением и лютней.

Ты живи как ты хочешь, а также пожелай [себе] силу, которая продолжается до самого воскресенья [мертвых].

(Абдуллаев 1984: 108)

Михрган описывается у ад-Динавари через загадывание фруктов и цветов, которые являют собой стандартный набор «сезонных слов», но представляются они как красавицы, одетые в дорогие одеяния из зеленой тафты и желтого шелка, либо роскошные вещи из золота и драгоценных камней и благовония. В стихотворении заключены четыре загадки (в дальнейшем одна из любимых персидскими поэтами форм описания – *васф*), плоды и цветок соседствуют с упоминанием пития вина и певицы, аккомпанирующей себе на лютне (*ал-'уд*), и, наконец, Михрган связывается с концом мира и воскресением из мертвых. О связи этих сезонных праздников с космогоническими и эсхатологическими представлениями древних иранцев свидетельствует Бируни (ум. 1048 г.): «Что же касается толкователей из персов, то они вывели для подобных дней различные толкования и сделали Михраджан вестником для воскресения и конца мира, ибо в этот день [все, что] растет, достигает предела, и вещества роста иссыхают, и животные перестают плодиться. Точно так же они объявили Науруз вестником начала мира, так как в [день Науруза] имеют место противоположные [Михраджану] обстоятельства» (Бируни 1957: 234).

Стихи в жанре *наурузийа* были не менее популярны у арабских поэтов, чем поздравления с Михрганом. В описаниях весеннего празднества закрепляются мотивы цветущих садов и зеленеющих лужаек, дуновений утреннего ветерка и пиров на лоне природы, сопровождаемых музыкой и песнями (Крачковский 1914: 194). Вот весьма показательный пример из ал-Бухтури:

Пришла весна, преисполненная веселья. Смеясь, она кичится своей красотой, как будто хочет заговорить.

Науруз разбудил в предрассветном сумраке ночи распускающуюся розу, которая еще вчера сладко дремала.

Холод росы заставил ее раскрыться, как будто она выдала тайну, которую прежде таила.

Весна возвратила деревьям их наряд, будто разостлала вышитый ковер.

Ветерок подул из садов так нежно, будто принес аромат дыхания влюбленных.

Весной не прячут вино, которому ты друг. Разве запретишь струнам звучать!

(Цит. по.: Фильштинский 1985: 396).

Антураж иранских календарных праздников (набор сезонных слов, упоминание певцов, музыкантов и музыкальных инструментов) в арабских стихах начиная с ал-А'ша постепенно становится неотъемлемой частью топики жанра *хамриййат* и уже в своем, арабизированном, обличии воспринимается поэзией на новоперсидском языке.

Однако в первые два века бытования касыды на новоперсидском языке та же календарная топика обслуживала далеко не только винные песни – она так или иначе пронизывает и все прочие касыдные темы. При чтении персидских стихов IX–X вв. и строк среднеазиатских двуязычных авторов в соположении с арабскими образцами возникает ощущение, что арабский «конспект» иранской поэтической культуры вновь разворачивается в детализированное повествование, непосредственно связанное с зороастрийской картиной мира и канонизированными в придворном церемониале ритуалами центральных праздников.

* * *

Зороастризм, будучи религией земледельческих народов, основан на культе Солнца и тесно связанном с ним культе огня. Солнце рассматривалось как «наместник Бога» Ахуры, а главным праздником был день весеннего равноденствия, день вступления Солнца в созвездие Овна – Науруз (букв. «новый день»). Самым полным сохранившимся описанием придворного церемониала, связанного с новогодними торжествами, является трактат Омара Хайяма «*Науруз-наме*», XI в. (Хайям 1994).

В трактате «философ века», «глава исследователей» и «царь ученых», как представляет себя в предисловии к сочи-

нению прославленный автор руба'и Омар Хайям, рассказывает об «истине Науруза», о том, как царь Джамшид установил его, о причинах, по которым справляют этот великий праздник, и связанных с ним обычаях. Изложение начинается с определения роли Солнца в установлении мирового порядка: «Говорят, что когда всевышний и святой Изад приказал Солнцу сдвинуться с места, чтобы его лучи и приносимая им польза были бы повсеместно, Солнце вышло из головы овна, тьма отделилась от света, и появились день и ночь. Так началась история этого мира» (Науруз-наме: 22). Таким образом, Науруз оказывается центральным космогоническим событием, а ритуалы, связанные с его празднованием, включают символическое воспроизведение сотворения мира через его ежегодное обновление.

Как и в ряде других индоевропейских мифологических систем, миф о творении неразрывно связан с центральным календарным аграрным мифом. Хайям не упоминает о роли Джамшида в «оживлении» мира, однако его старший современник ал-Бируни излагает эпизод мифологической истории, повествующий об установлении Науруза, так: «Дело в том, что Иблис, проклятый, уничтожил благодатные свойства [пищи и питья] и люди стали непрерывно пить и есть, [но не могли насытиться], и воспрепятствовал ветру дуть, так что все деревья высохли, и мир едва не перестал существовать. Тогда Джам, по велению и указанию бога, пошел в сторону юга и направился к обиталищу дьявола и его приспешников. Он находился там некоторое время, пока не прекратил эту напасть, и вернулись к людям умеренность, благо от [пищи] и плодородия, и освободились они от этого бедствия. Тогда Джам возвратился в мир и взошел в этот день, как Солнце, и разлился от него свет, ибо он был светозарен, подобно Солнцу, и подивились люди восхождению двух солнц. И зазеленело все то, что высохло, и сказали люди: "Руз-и нау" – то есть "новый день", и все посадили ячмень в корыте или в иной [посуде], считая, что это приносит благо» (Бируни 1957: 228).

Итак, Науруз непосредственно связан с идеей обновления: «Когда проходят четыре части большого года, совершается большой Науруз и происходит обновление состояния мира» (Хайям 1994: 24). Именно «обновление» и стало смысловой основой центрального блока мотивов в лирических зачинах новоперсидских касыд. «Весенние» касыды, как правило, открывались упоминанием смены старости молодостью:

Настала цветущая весна, полная красок и ароматов,
Сотен тысяч наслаждений и чудесных украшений.
В такую пору старик становится юношей,
А мир, пережив старость, вновь становится молодым.
(Рудаки, цит. по: Османов 1974: 24)

Эпитеты «молодой», «юный» становятся в этой поэтической системе особо ценными. Так, сравнение с весной служит высшей похвалой деяниям повелителя:

Мир благодаря счастью великого султана –
Весна, а в ней – весна, а в ней – весна.
(Шамс-и Кайс 1997: 218)

Здесь трижды повторенная «весна» служит образом сравнения для молодости и красоты мира, страны и правителя. *Бахт-и джаван* (букв. «юная судьба») обозначает счастливую судьбу восхваляемого, а *нау-аин* (букв. «новоявленный») определяет его прекрасный облик. Любование новоявленностью лежит в основе лирического переживания красоты как природы, так и человека. Особую прелесть весеннему пейзажу придает едва пробивающаяся травка, так же как особую красоту лицу придает только наметившийся пушок над губой и на щеках:

Тебе молодая травка пушка прибавляет прелестей,
Мне каждый твой волосок прибавляет любви.
(Рами 1946: 25)

В другом примере особая ценность красоты напрямую обусловлена первой зеленью:

О душа [моя], хороши дары сада кумиров, и все же
У первых ростков твоей красоты – особый блеск.
(Хасан Газнави, цит. по: Шамс-и Кайс 1997: 315)

Такие конвенциональные метафоры для прекрасного лика, как роза и луна, также достигают пика красоты в сам момент раскрытия бутона или восхода на небе. Да и сама красота возлюбленных не открыта взору, а поражает сердце в краткий миг «новоявления» из-за тучи кудрей:

Однажды ночью яви из-под черных локонов краешек брови –
Да только из-за туч не разглядеть едва народившуюся луну.
(Рами 2000: 101)

Переживание красоты мира и возлюбленного существа как краткого, ускользающего мига, даже когда оно не выражено непосредственно, дает поэтам возможность семантически обоснованного перехода от «радостной» темы весеннего обновления к сетованиям на бренность и преходящую природу всего земного (теме, весьма популярной еще в зороастрийских наставительных сочинениях), и мотивы весны и скоротечности жизни традиционно сопутствуют друг другу:

Та лужайка, что от дыхания [зимнего] месяца дей,
Ты сказал бы, словно пасть волка или пантеры,
Ныне благодаря весне, что по натуре подобна Мани,
Полна она (лужайка) рисунков и раскрасок, словно книга «Аржанг»[20].
Не слишком полагайся на корабль жизни,
Ведь этот Нил (или «синева», т. е. небосвод) – жилище крокодилов.
(Рудаки 1987: 13 перс. текста)

Сцепление мотивов весны и бренности земного существования представлено уже в самой судьбе Джамшида. Возгордившись, правитель царства нескончаемой весны забыл о своем Творце и был свергнут им с трона и разлучен с благодатью. История «счастливца Джамшида» стала, например, в газелях Хафиза формульным обозначением продуктивного комплекса мотивов «быстротечности молодости, поры весны и любви». В газели «Нынче праздник, и кончается пора роз...» вслед за обозначением «пограничного» времени – завершения цветения роз – говорится:

Не привязывайся сердцем к миру и во хмелю задайся вопросом
О щедрости чаши и истории счастливца Джамшида!
(Хафиз 1994: 333)

Поскольку царь Джамшид является не только царем «золотого века», но и героем мифа о его утрате, с образом мифического царя оказываются связаны и некоторые специфические лирические темы, например тема «катастроф», разрабатывающая мотивы нарушения природной или социальной гармонии, такие как землетрясение, засуха и голод, смерть монарха, нашествие

врагов, смерть близких и даже «моральная» катастрофа – падение нравов. В персидской касыде домонгольского периода (X – начало XIII в.) существует несколько тематических вариантов такого стандартного зачина, восходящего к древней мифологической основе. Самым ранним из дошедших до нас текстов такого рода может считаться касыда Катрана Табризи (ум. после 1072 г.) на землетрясение в Табризе[21]. В них с разной степенью полноты представлены структурные элементы зороастрийских мифов, участником которых является Йима-Джамшид. Это миф о «золотом веке», миф о потопе и миф об утрате «золотого века»[22].

Джамшид, по рассказу Хайяма, сопоставимому с пехлевийскими изводами мифа о Йиме и с описанием царствования Джамшида в «Шах-наме», был не только учредителем Науруза, но и героем-цивилизатором. Он научил людей искусствам и ремеслам, таким как устроение бань, производство парчи, выведение мулов путем скрещивания осла и лошади, добыча драгоценных камней из копей, добыча золота, серебра, меди, олова и свинца из рудников, производство всех видов оружия, изготовление украшений: короны, трона, браслетов, ожерелий и перстней, получение мускуса, амбры, камфары, шафрана, алоэ и других благовоний (Хайям 1994: 29).

Его цивилизаторские деяния продолжил Афридун из рода Джамшида. Он построил шатер и портик, провел в сады и здания текущую воду, принес во фруктовый сад семена плодовых деревьев – турунджа, апельсина, бадранга, лимона и цветов – розы, фиалки, нарцисса, лотоса и т. д. (ср. «цветочные» и «плодовые» зачины касыд газнавидского периода, где упоминаются именно эти группы цветов и плодов) (Хайям 1994: 32–33). Установление обычаев винопития в «Науруз-наме» связывается с появлением Зардушта (т. е. Заратуштры, Зороастра. – *М. Р., Н. Ч.*), царь Гуштасп из рода Джамшида «принял его религию и ее вино» (Там же: 34).

Таким образом, первые мифические правители Ирана и их преемники подарили миру предметы культуры, являющиеся знаками благоденствия и процветания. Напоминанием об этом служат вещи, ритуально участвующие в праздновании Науруза, для которого установлены определенные церемонии, обеспечивающие проживание следующего года «в веселии и наслаждении» [Там же, с. 24]. Ритуал провозглашения Науруза в трактате Хайяма описывается следующим образом: «Обычай царей Ирана со времени Кайхусрау до эпохи Йаздиджарда, последнего царя Ирана, был таков: в день Науруза первый человек не из семьи царя,

мубад мубадов, приходил к царю с золотым кубком, полным вина, с перстнем, дирхемом и царским динаром, охапкой ростков ячменя, мечом, луком и стрелой, чернильницей и пером, восхвалял и благодарил его на персидском языке согласно своей речи» (Там же: 48)[23]. «После того как он (мубад мубадов) говорил это, он отведывал вина и давал кубок царю, в другую руку царя давал ростки ячменя, клал у его трона динар и дирхем... Вещи, предложенные царю, являются причиной радости и процветания мира» (Там же: 51).

Далее трактат разбит на главы, посвященные описанию полезных и благодатных свойств ритуальных предметов, сулящих благо в следующем году: золота (с отступлением о кладах), перстня, ростков ячменя, меча, стрелы и лука, пера, коня, сокола, вина и красивого лица. Все эти предметы не только сами становятся поэтизируемыми объектами в ранней новоперсидской лирике, но и служат скрытыми рубрикаторами для конвенциональных аспектов описания и восхваления[24]. Среди них ростки ячменя как рубрикатор цветения коррелируют с топикой пейзажных зачинов, золото, серебро, перстень, меч, стрела, лук, перо, конь и сокол соответствуют таким аспектам восхваления правителя, как власть и богатство, завоевание стран и справедливое управление, богатырские и охотничьи забавы, а вино и красивое лицо воспеваются как в календарных и любовных зачинах, так и в восхвалениях (пиры и прекрасный облик патрона).

Ростки полезного и благословенного, согласно зороастрийским представлениям, ячменя подавались шаху, чтобы обеспечить его долголетие и вечную молодость. Они также проращивались в корытах или прочих сосудах (этот обычай сохраняется по сей день), что являлось главной семантической составляющей новогоднего ритуала и воспроизводило оживание растительного мира после зимней смерти. В топике весенних зачинов касыд «ростки ячменя» или собственно «ячмень» как символ произрастания не встречаются, однако в описаниях «озеленения» мира фигурирует родовое слово сабза (травка, зелень). Появление разных видов трав под благотворным воздействием ветерка является обязательным мотивом, вводящим тему весеннего украшения мира и его превращения в райский сад:

> Утренний ветерок украсил зелеными травами дольний мир,
> Стала земля образчиком горних лугов.
>
> (Анвари, цит. по: Шамс-и Кайс 1997: 280)[25]

Золото и серебро, которые следовало положить у царского трона вместе с пожеланием сидеть на золотом троне, символизируют царскую власть и коррелируют с темой богатства, щедрости, высоты трона и роскоши сокровищниц правителя, т. е. основной темой центральной части касыды. В некоторых панегирических стихах «восстанавливается» и само ритуальное действие укладывания у трона золотой и серебряной вещи:

Перед твоим [благоуханным] естеством разве станет упиваться ветром нарцисс,
При том, что он положил на серебряную ладонь золотую чашу.
(Хасан Газнави, цит. по: Шамс-и Кайс 1997: 313, пер. исправлен)

В новоперсидских восхвалениях тема богатства и власти правителя непременно увязывается с высотой его трона или косвенно выражается через гиперболическое описание высоты. Напомним, что с парадигматической фигурой мифического первоцаря Джамшида связано и предание о его престоле, который был вознесен послушными его воле демонами-*дивами* до небес и изукрашен драгоценными каменьями. Исторический Хусрав Парвиз восседал на троне, повелевая звездами уже символически – для него был построен Сводчатый трон с изображением небесной сферы. Уже среди ранних саманидских образцов восхваления встречаются такие, в которых ощутимо влияние иконографической схемы «Парвиз, восседающий под куполом “Сводчатого трона”»:

Луна, Солнце, Бурджис (Юпитер), Бахрам (Марс),
Зухал (Сатурн), Тир (Меркурий) и Зухра (Венера) на небе,
Все выносят решения по твоему соизволению,
Ибо Изед даровал тебе право повелевать.
(Дакики, цит. по: Османов 1974: 79)

В дальнейшем этот мотив получает бесчисленные реализации, и поэты соревнуются в обоснованиях мысли, что «небесные сферы вращаются согласно желаниям патрона»:

О, по обычаям службы с начала коловращенья охраняет
Купол твоего могущества индиец седьмой сферы (т. е. Сатурн)!
(Анвари, цит. по: Шамс-и Кайс 1997: 311)

Царские сокровища как таковые в панегирической поэзии не описываются, однако упоминание о них непременно входит в блок мотивов щедрости:

В хвале тебе раб ищет честь и славу,
А серебро, золото и прочая ерунда – что они значат?
Раб твой настолько переполнен твоей щедростью, что
Ему стыдно рифмовать восхваление тебя на мал (богатство).
(Рази ад-Дин Нишапури, там же: 211)

Сокровища Парвиза, его «дивные дива» (*бадайи'*) превращаются также в метафору богато украшенной, выделанной поэтической речи стиля *бади'*, полной дивных красот (*бадайи'*), которая встречается в *фахрах* – самовосхвалениях поэтов, служащих переходом к намекам на ожидаемое вознаграждение:

Мои стихи, полные девственных красот (*бадайи'*),
Без неправильных рифм (*шайган*), но лучше сокровищ *шайган*
(т. е. несметных сокровищ или, согласно фархангу *Сихах ал-фурс*, сокровищ Хусрава Парвиза).
(Рашид Ватват, там же: 110)

О перстне в трактате Хайяма говорится, что первым человеком, носившим его, был Джамшид, что меч и перо являются его слугами и что лишь яхонт, частица Солнца, и бирюза, предохраняющая от дурного глаза, достойны царской печатки (Хайям 1994: 65 и сл.). Без упоминания о царском перстне не обходится по существу ни один панегирик. Приведем характерный пример, где перстень отчетливо связывается с всевластием адресата, распространяющимся на природные свойства вещей:

Из-за любви к оттиску твоей печати природа воска
Не всегда водит дружбу с медом (т. е. воск застывает).
Ничего удивительного, если, принимая гравировку печати
для твоего перстня,
Камень послушно оседает, словно податливый воск.
(Анвари, цит. по: Шамс-и Кайс 1997: 204)

Описание царского меча, «хранителя царства и надзирателя за народом» (Хайям 1994: 80), и его победоносных деяний – непременный элемент панегирической касыды. Встречаются и простые ут-

верждения, что сама победа является мечу шаха точильным камнем (Шамс-и Кайс 1997: 218), и такие головокружительные гиперболы:

Когда небеса впервые совершили оборот над местом его (клинка) явления,
Они обнаружили, что отсечены друг от друга день и ночь.
(Мухтари Газнави, там же: 233)

Лук и стрела как оружие царя несут особую символическую нагрузку. Лук повторяет формой дугу, т. е. часть небесного круга, прямую линию, соединяющую концы дуги, знатоки небес именуют тетивой, а линию, выходящую из центра небесного круга и проходящую через середину дуги, называют стрелой. Поэтому всякое добро и зло, приходящие на землю под действием светил, приходят из небесного лука (Хайям 1994: 89), и «шах, держащий в руках лук и стрелы» как метафора всевластия синонимичен «шаху, повелевающему светилами» и «шаху с мечом, подобным карающей судьбе». Лук и стрела в восхвалениях сопровождают шаха на ристалище и на охоте, и тогда он являет чудеса ловкости:

С глаза слепца он стрелой снимает бельмо так ловко,
Что и глаз не испытывает боли, и слепец не замечает.
(Шамс-и Кайс 1997: 193)

Эти же виды оружия наряду с мечом знаменуют его непобедимость и служат залогом одоления врага:

О шах земли, трон твой – на небе,
Слаб враг, ибо силен твой лук.
Ты легко пускаешься в атаку и тяжело твое снаряжение,
Старец ты по рассудительности, и молодо твое счастье.
(Муиззи, там же: 136)

Если меч захватывает страны и устанавливает опоры правления, а стрела, пущенная из лука, настигает врага с неотвратимостью рока, то перо символизирует вторую сторону власти правителя – распоряжение царством и сохранение законов правления (по этой причине восхваление пера является основной темой панегириков министрам и главам диванов):

О, под защитой твоей справедливости обустроены море и суша,
О, в движении твоего пера тайны прибыли и убытка!
(Анвари, там же: 204)

Перо как устроитель земных дел наряду с другими орудиями правителя имеет астрологическую проекцию:

> Что за предмет, обретший могущество у небесной стрелы (Меркурия),
> По форме – прямой, и благодаря ему дела царства выправились, как стрела.
>
> (Муиззи, там же: 298)

Конь, по словам Хусрава Парвиза в передаче Хайяма (с. 110), является предводителем четвероногих, так же как царь – предводителем людей[26]. Описания коня правителя в восхвалениях, как правило, включают гиперболические образы его могучего облика (гороподобный), грозности (дракон, лев) и преодоления пространства почти без затраты времени (ср. приведенное ранее описание Шабдиза):

> Приведу я того стремительного коня, измеряющего дороги,
> Голень которого на юге, а копыто – на севере.
> Когда он заржет в лесу,
> От страха перед его ржанием у льва осыпаются когти.
>
> (Мунджик Тирмизи, цит. по: Османов 1974: 79)

Сокол более подобает царям, чем всем прочим людям, поскольку он не только царь в разряде плотоядных животных, но и своим великолепием и чистотой нрава похож на царей (Хайям 1994: 118). Воспевания охотничьих соколов, однако, далеко не столь часты в панегириках, как описания коня и оружия, сокол чаще выступает элементом мотивного комплекса (*мазмун*) «сокол–голубь (воробей, горлинка, перепелка, жаворонок, утка)» (примеры см.: Османов 1974: 201–205) и является образом самого восхваляемого в оппозиции «восхваляемый–враг»:

> Каковы отношения твои и врага?
> Ты – царский сокол, а недруг – перепелка.
>
> (Там же: 205)

В авестийском пантеоне сокол (вараган-варахран-бахрам) является основной инкарнацией бога войны и победы Вэртрагны[27]. Выражение идеи всемогущества адресата панегирика, его победительности через образы хищных птиц отряда соколиных

генетически связано, по-видимому, с мифологемой «терзания» как победы над врагом, представленной, например, в «Бахрам-яште»:

Явился Заратуштре
Седьмой раз так Вэртрагна,
Создание Ахуры:
Летя, как птица Варагн,
Терзая жертву снизу,
Дробящей жертву сверху,
Быстрейшей из всех птиц,
Скорейшей из пернатых».

(Авеста 1998: 345,
пер. И. Стеблина-Каменского)

В одном из известных панегириков 'Унсури в честь султана Махмуда, начинающемся словами «О ты, слышавший рассказы о доблестях государей по преданию, иди сюда, воочию убедись в доблести царя Востока...», поэт прямо уподобляет восхваляемого благородной птице – «белому соколу», приведя в конце касыды изящную притчу, подтверждающую превосходство повелителя над другими царями мира:

О черном вороне и белом соколе
Слышал я прелестный рассказ от мудреца.
Сказал ворон соколу: «Мы с тобой – друзья,
Ведь оба мы – птицы, из одного мы рода и племени».
Ответил [сокол]: «Мы – птицы [сходные во всем],
кроме способностей,
Между моей натурой и твоей есть разница.
То, что остается после моей [трапезы],
вкушают цари земли,
Ты же набиваешь зоб нечистой падалью,
Мое место – на руке повелителей мира,
Твое место – среди развалин и оссуариев,
У меня цвет милосердия, у тебя цвет наказания,
Меня считают добрым знаком, тебя – дурным,
Ко мне питают склонность цари, а к тебе – нет,
Ибо добро склоняется к добру, а зло – к злу.
Если ты в мечтах себя мнишь мною,
Тебе придется горько пожалеть об этом».

(Бертельс 1988: 79, пер. Е.Э. Бертельса)

Благотворное воздействие правителя на положение дел в мире бывает столь велико, что может снять эту вечную оппозицию, подружить царя птиц со слабым врагом и восстановить гармонию «золотого века», где нет болезни, вражды и смерти:

Во времена твоей справедливости под голубым небосводом
Из двухцветного мира исчез обычай [устраивать] смуты.
Так что сокол, словно ветерок гиацинты, расчесывает
Кровожадными когтями темя воробья.
(Рудаки, цит. по: Османов 1974: 40)

Необходимость и благословенность вкушения вина в пору Науруза Хайям объясняет весьма подробно. Вино – не только царь напитков, оно выявляет все доброе и дурное в человеке. Рассказав о полезных свойствах вина и описав его терапевтическое воздействие, автор «Науруз-наме» завершает главу словами «преимуществ вина много» (Хайям 1994: 141). Хайямовская апология вина точно следует за текстом знаменитого среднеперсидского сочинения «*Дадестан-и меног-и храд*» («Суждения духа разума»), где о вине рассказано так:

«Относительно вина известно, что добрый и дурной нрав могут обнаружиться посредством вина. Добродетель человеческая [проявляется] в гневе, а разум – в грехе, так как тот, кого охватывает похоть, может [сдержать] себя разумом, а кого возбуждает вино, может сдержать себя характером.

И нет необходимости объяснять, что тот, кто добронравен, если он пьет вино, подобен золотому и серебряному кубку, который чем больше [его] полируют, тем становится чище и ярче. И [его] мысли, слова и дела становятся правильнее, а по отношению к жене, детям, товарищам он становится доброжелательнее, милее и ласковее, и в каждом [добром] деле и благодеянии он будет усерднее.

А тот, кто злонравен, если он пьет вино, [то] он о себе полагает и думает сверх меры, ссорится с товарищами, проявляет дерзость, надсмехается, издевается и унижает добрых людей. Он обижает свою жену, детей, наемников, слуг и прислугу, нарушает застолье добрых людей, уносит мир и вносит раздор.

Но при умеренном употреблении вина каждый должен стать разумным, так как от умеренного употребления вина к [человеку] приходит много хорошего, ибо [вино способствует] перевариванию пищи, зажигает в [теле] огонь, увеличивает ум, рассудок, семя и кровь, изгоняет печаль и воспламеняет темперамент, восстанавливает в памяти забы-

тое, и доброта находит место в мыслях. И оно улучшает ("увеличивает") зрение глаз, слух ушей и речь языка. И дела, которые надо сделать и осуществить, лучше продвигаются, и он хорошо спит ("на подушке") и легко встает. И по этой причине приходит слава к его телу и праведность к его душе, а также одобрение хороших людей».

(Зороастрийские тексты 1997: 95–96)

В насибах и других сохранившихся фрагментах поэзии X в. вино предстает прежде всего как объект описания в жанре *васф*. Воспевается его цвет (уподобляемый красному маку, красной розе, рубину, тюльпану, яхонту), аромат (подобный амбре, мускусу), аромат и цвет вместе (оно словно розовая вода), бурление и пенистость (напоминающие душу влюбленного или пьяного верблюда) и блеск, причем образы блеска и сияния вина особенно многочисленны и разнообразны. Вино подобно туче месяца *бахман*, огню, солнцу, луне, беременной Марсом (Османов 1974: 103), оно сияющее, пламенеющее, прозрачное, оно – звезда, луна, свет. Светоносность вина в контексте зороастрийской традиции помещает его в разряд благих для человека вещей. В «Авесте» все светоносные эпитеты сопровождают упоминание благих божеств, среди которых Митра, Тиштрийа, а также – что немаловажно – Хаома, и в новоперсидской поэзии светоносными по преимуществу являются земные проекции Божества – лик восхваляемого (ср. Джамшид – светоносный Йима) как тени Бога на земле, лик возлюбленного существа как свидетельствующий о красоте Творца и «лик чаши» вина, ставшего символом божественной истины. Вот классический пример описания вина у Рудаки:

Принеси того вина, которое кажется текучим чистым яхонтом
Или похоже на меч, обнаженный на солнце.

(Там же: 80)

Однако многочисленны и примеры «винных назиданий» в жанре *насихат*. Мотивы таких назиданий перекликаются, а то и прямо совпадают с тезисами пехлевийской дидактики:

Вино обнаруживает благородство мужей,
[Отличает] благородного от купленного за дирхемы [раба].
Вино [обнаруживает] разницу между благородным и подлым,
Много прекрасных качеств в этом напитке.
Прекрасно любое время, когда ты вкушаешь вино,
Особенно, если в цвету роза и жасмин.

О, сколько неприступных крепостей взяло приступом вино!
О, сколько необъезженных коней оно укротило!
О, сколько подлых скупцов, вкусив вина,
Щедрость являли всему миру.

(Рудаки 1987, перс. текст: 26)

В этом прославленном стихотворении представлено два основных тезиса «Суждений духа разума»: а) вино делает явными свойства человеческой натуры, как благие, так и дурные; б) вино при умеренном употреблении помогает благим свойствам проявиться, а также способно повлиять на «улучшение» человеческой натуры («скупец являет миру щедрость»). Наиболее подходящее для винопития время – весна, пора цветов и новогодних празднеств.

Последняя глава «Науруз-наме» посвящена описанию благотворных свойств красивого лица. Лицо как таковое не входит в перечень ритуальных новогодних вещей и не упоминается в поздравлении мубада мубадов, однако любование прелестью юных лиц почиталось, как и любование расцветающими растениями, хорошей приметой и оказывало «такое же влияние на состояние людей, как счастливое сочетание светил на небе» (Хайям 1994: 144). В пейзажных зачинах цветущие весенние луга (или «регулярные» дворцовые сады) и цветущие первой молодостью, «новоявленные» лица взаимно уподобляются, лица садов смеются, а розы лиц расцветают, празднуя единство мироздания и его новое творение:

Земля – словно окропленная кровью парча,
Воздух – словно окрашенный в индиго шелк.
Все это [вместе] напоминает вином и мускусом
Нарисованный в степи портрет подруги.

(Дакики, цит. по: Османов 1974: 26)

Фундаментальное для иранской культуры представление о прекрасном лике как о зрелище, саде или цветнике сердца нашло выражение в последовательном уподоблении черт лица растениям – обитателям луга и сада, причем уже в поэзии X в. эти сравнения употреблялись как конвенциональные метафоры:

Тучей она скрыла блистающее солнце,
Под травкой она скрыла улыбающиеся лепестки тюльпана.
По сторонам обеих лун у нее две ветки базилика,
К ветке мирта она присоединила ветку базилика.

(Абу Исхак Джуйбари, там же: 45)

Словарь для «перевода» этих бейтов таков: туча – волосы, солнце – лицо, травка – пушок вокруг губ, улыбающиеся лепестки тюльпана – полураскрытые губы, луны – щеки, ветки базилика – локоны, ветка мирта – пушок на щеке.

Приведенный обзор топики касыд[28] в связи со значимыми в рамках новогоднего ритуала и праздничных придворных церемоний предметами не претендует на полноту и призван лишь обозначить доминирующие семантические основы центральных образов. Многие из них представляются прямыми заимствованиями из арабской поэзии. Так, автор первой сохранившейся персоязычной книги об украшениях поэзии, Мухаммад ар-Радуйани, приводит в главе о приеме «Перевод» (*тарджама*) арабские бейты ал-А'ша с описанием сердца, разбившегося как стекло, и стихи ал-Бухтури с описаниями пера и вина, рассматривая их как источники вдохновения персидских поэтов (Радуйани 1949: 115–116). Арабский теоретик поэзии ал-'Аскари приводит в «*Китаб ас-сина'атайн*» («Книге двух ремесел») образцовые сравнения ал-Вава ад-Димашки для описания прекрасного лица: «Она заставила покатиться жемчужины из нарциссов // И напоила розу, кусая дикий виноград градинками» (цит. по: Шидфар 1974: 177). Множество арабских бейтов, реализующих подобные мотивы, также заставляет предполагать, что персы переводили и заимствовали. Однако сам факт наличия развитой лирической традиции при Сасанидах, топика песен Барбада, включавшая цикл песен о Наурузе (в которых, очевидно, должны были воспеваться ритуальные новогодние вещи), а также воспевания царя, трона, коня, роскошных диковин из царских сокровищ и охоты – все это вкупе с данными, свидетельствующими о звучании песен Барбада еще в начале XIII в., делает вполне обоснованным следующее предположение: топика новоперсидских касыд не заимствовалась у арабов, а воспроизводила доисламский песенный канон, используя арабскую поэзию VIII–IX вв. в качестве краткого конспекта и разворачивая его в подробные и детализированные описания за счет привлечения поэтических топосов устной «барбадовской» традиции.

* * *

Связи ранней новоперсидской поэзии с доисламской традицией и ее главным календарным праздником не ограничивались топикой. В одной из двух полностью сохранившихся касыд Рудаки, традиционно именуемой «Мать вина», новогодний миф

об умирающем и воскресающем (исчезающем и возвращающемся) божестве предстает в виде «сюжетной» конструкции, определяющей смысловое развертывание зачина[29]. Метафорическое описание процесса приготовления вина заключается в рассказе о страданиях «чада виноградной лозы»:

Мать вина следует принести в жертву, дитя ее – схватить и заключить в темницу.

Но не сможешь ты отнять у матери дитя, если прежде не раздробишь ей [кости] и не извлечешь ее душу.

Только ведь не дозволено отнимать младенца от материнской груди,

Пока не минуло полных семи месяцев кормления грудью – с начала месяца *ордибехешта* до конца *абана*.

Только после этого возможно по законам веры и справедливости дитя [бросить] в темницу, а мать [принести] в жертву.

После того как отправишь ее чадо в заточение, семь суток будет пребывать оно в беспамятстве и смятении.

А когда придет в себя и осознает свое положение, закипит оно и издаст стон из [глубины] горящего сердца.

Заметается оно снизу вверх в тоске и снова бросится сверху вниз, кипя и горя.

(Рудаки 1987: 44 перс. текста)

По-видимому, приведенный фрагмент касыды Рудаки представляет собой своеобразную проекцию мифологического сюжета о пребывании юного аграрного божества в царстве мертвых, ибо мотив заключения в темницу, как известно, может символизировать нисхождение его в могилу (ср. Иосиф в колодце, Иосиф в тюрьме). Подобно примерам из арабской поэзии, в которых мотивы календарного характера являются неотъемлемой частью жанра *хамрийат*, в касыде Рудаки описание процесса виноделия и свойств отборного вина плавно переходит в картину пиршества. Однако при этом, будучи возвращена в «родную» – иранскую – традицию, из которой она и попала в арабскую поэзию, календарная тема полностью восстанавливает свой мифологический и ритуальный «каркас». Наличие рудиментов мифологического сюжета в начале зачина касыды «Мать вина» подкреплено тематическим соотнесением первой и второй частей зачина, которые могут быть истолкованы как следующие друг за другом в ритуале почитания умирающего и воскресающего божества, оплакивание его гибели и пиршественное ликование по слу-

чаю его возвращения из мира мертвых. О весеннем календарном характере данной касыды свидетельствует наличие в ней названий цветов – розы, жасмина и пестрых левкоев (*хири-йи алван*), т. е. желтых и красных. Левкой, или желтофиоль, именуют еще и первоцветом, и в Иране его появление знаменует приход весны (см. подробнее: Рейснер 1996: 260–263). Знаменательно, что те же левкой и жасмин упоминаются в рассматривавшихся выше стихах ал-А'ша, поскольку в его *хамрийяте*, видимо, также идет речь о весеннем пиршестве.

Рудименты ритуала встречи Нового года, подробно описанного в арабских источниках и в «Науруз-наме» Омара Хайяма, обнаруживают себя в одном из стандартных зачинов касыд XI–XII вв. В наиболее полном виде эту схему сохранили касыды Фаррухи – в его диване имеется не менее пяти касыд, вступления к которым эксплуатируют мотив прибытия вестника (Фаррухи 1993: 149, 299, 342, 354 и др.). В практически нетронутом виде смысловая модель, повторяющая последовательность ритуальных действий в момент начала новогоднего торжества, представлена в одной из его поздравительных касыд:

Ради поздравления с праздником *руз-и ноу* явился к шаху благословенный день *садэ* – десятый день месяца *бахмана*.

Неся весть эмиру об украшенном Наурузе, он триста шестьдесят суток скакал верхом по дорогам.

Что за весть он принес? Принес весть о том, что через пятьдесят дней покажет свой лик Науруз и соберет войско на смотр.

Степные тюльпаны возьмут в руки алые чаши, лужайки станут от зелени трав, словно крылышки попугая.

(Фаррухи 1976: 354)

Первоначально обслуживавший только тематику *наурузийа*, этот зачин, представляющий собой строго определенную логическую схему развертывания мотивов (прибытие вестника, задавание ему ритуальных вопросов, начало празднества), оказывается приспособленным для описания других ситуаций, уже не связанных напрямую с ритуалом.

Продемонстрированная схема стандартного зачина в другой касыде того же автора оказывается перенесенной на описание другого праздника – мусульманского праздника Разговения (*'ид ал-Фитр*), знаменующего окончание поста. В роли вестника выступает возлюбленная, а вся ситуация из календарной перенесена в область любовной лирики:

Моя двухнедельная луна привела месяц поста к завершению – явилась ко мне поутру и принесла весть о празднике.

Все люди еще вчера вечером знали о наступлении праздника, а она, верно, полагала, что я пребываю в неведении.

Быть может, она хотела таким образом поздравить меня? – Без сомненья именно этого хотела та красавица.

(Фаррухи 1993: 149–150)

Во втором варианте реализации рассматриваемой модели зачина изначальная полнота следования придворному церемониалу и, соответственно, лежащему в его основе древнему ритуалу уже отсутствует. Сохраняемая поэтической традицией схема постепенно утрачивает часть элементов (например, ритуальные вопросы и ответы заменяются каким-либо одним вопросом или даже намеком на имевший место диалог персонажей), однако обнаруживает при этом поразительную устойчивость в рамках лирического репертуара. Наиболее далекий от первоисточника вариант реализации этой схемы дает тот же автор в касыде, посвященной воцарению Ма'суда Газнави (правил с 1030 г. по 1041 г.) после смерти его отца Махмуда. В этом вступлении более других развернут мотив задавания вопросов гонцу, практически сведенный к минимуму в других текстах:

О вестник шаха Ирана, откуда ты прибыл? Кому ты привез послание, расскажи скорей, живей!

Когда ты расстался с шахом? И сколько времени пробыл в пути? Какие наблюдал события? И сколько проехал земель?

Ослабел ты, ибо явился из дальнего странствия, устал ты, я вижу, входи, присядь напротив меня.

Поторопись и поведай нам, когда прибудет сюда царь царей – истинный повелитель.

(Там же: 299–300)

Вторая часть касыды содержит описание государевых доблестей, в которое органично вплетаются уже знакомые нам предметы окружения монарха, связанные, с одной стороны, с представлением об абсолютной власти, а с другой – с праздничным антуражем Науруза:

Господь создал его (государя) ради главенства в царстве, кто превзойдет его [во владении] казной и войском, венцом и перстнем...

Более знающего государя, чем он, никогда не увидит престол и двор, более отважного государя, чем он, никогда не увидит скакун и узда.

Прекрасней в день боя для него звучит звон литавр, чем для пирующих поутру звуки *чанга* Рамтина[30].

Ристалище, полное бойцов, милее сердцу государя, чем сад, полный роз, тюльпанов и [кустов] [цветущего] жасмина.

(Там же: 300–301)

Весенние вступления к касыдам чрезвычайно часто включают мотив украшения, что связано, естественно, с представлением о Наурузе как о метафорическом повторе акта сотворения мира. При этом сам процесс украшения описывается как устроение сада, в котором каждый цветок и дерево представляет собой драгоценную часть Божьего клада:

В этом году свежее, [чем обычно], явилась весна, не такой она была, когда приходила в прошлом году.

В прошлом году явилась она как нищий странник – без ковров и паланкинов, без красок и рисунков.

А в этом году, прежде чем прибыть в деревню для остановки, она натянула драгоценные одежды на степи и на горы.

Надела на запястье ивы бирюзовый браслет, вдела в уши розе янтарные серьги...

Кажутся нитями сердолика и лазурита фиалки и тюльпаны, [цветущие] на лугах.

(Там же: 166–167)

Подобным образом весна описывается и в знаменитой «Тавровой касыде» Фаррухи (см. о ней подробно: Абдуллаева 2000). В диване Фаррухи таких касыд множество, еще одна, к примеру, начинается следующими строками:

Зазеленели сады, и птицы начали петь, птичьи трели милее сердцу, чем песни струн.

Туча *фарвардина* будто бы нарядила весь мир – ведь сады убраны в парчу, а луга в шелка.

Иногда ветер плетет кольчуги, иногда шьет панцири, стало натурой ветра это занятие благодаря оружейной мастерской эмира.

(Там же: 185)

Приведенный фрагмент демонстрирует стандартный набор сезонных слов (зелень садов, пение птиц, туча, несущая благодатный дождь, ветер) в его сопряженности с образами праздничного пиршества (песни струн, парча и шелка) и богатой царской сокро-

вищницы (кольчуги, панцири, изготовленные в оружейной мастерской искусными ремесленниками). Таким образом, все блоки топики, группирующейся вокруг описания Науруза и связанные генетическими узами с календарными циклами песен Барбада, могут являть себя как в виде самостоятельных мотивов панегирика, любовной и пейзажной лирики, так и в нерасчлененном виде с преобладанием какой-либо одной жанровой доминанты.

Очевидно, что практически во всех жанрах новоперсидской лирики на первом этапе развития обнаруживаются признаки ее преемственности по отношению к придворной песенной традиции доисламского происхождения, которую поэзия была призвана заместить, взяв на себя некоторую часть ее функций. К таким доставшимся ей по наследству ролям принадлежит, прежде всего, сопровождение всех придворных церемоний, особенно праздничных, а также своеобразная поэтическая «разметка» внутреннего распорядка дворцовой жизни, организация монаршего досуга. Свидетельством этому является не только количественное преобладание поздравительных касыд в диванах поэтов XI в., но и консервация в их вступительных частях семантических моделей, ответственных за создание «благой» и «правдивой» картины мира и призванных способствовать правильному устройству государства, благополучию правителя и преумножению его богатства.

Следы традиции сасанидского песенного панегирика в наиболее наглядном виде обнаруживают себя в творчестве одного из первых поэтов, писавших по-персидски в Индии – Мас'уда Са'да Салмана (род. между 1046 и 1049 гг. – ум. ок. 1121 г.). В его диване имеются не знающие аналогов в персидской классической поэзии циклы стихов, названные «Персидские месяцы», «Названия персидских дней [месяца]» и «Дни недели» и выделенные в особый раздел. Включенные в эти разделы стихотворения по форме представляют собой специфический вариант газели, подписанной не именем автора, а именем адресата. По тематике «циклические» стихи можно назвать пиршественными здравицами в честь восхваляемого, т. е. разновидностью «малого *мадха*» (термин З.Н. Ворожейкиной), оформленного в виде календаря. Приведем первое стихотворение из цикла «Персидские месяцы», посвященное первому месяцу древнего иранского календаря – *фарвардину*:

О повелитель! Избери веселье (музыку) и узри радость, ибо благую весть о твоей судьбе принес *фарвардин*.

Говорит он, что ангел семи стран (*малак-и хафт иклим*) по приказу твоему и повелению спустится с вышнего небосвода.

Так устроил твою судьбу Господь Великий и Преславный, что быть тебе господином земли до скончания веков.

Шлет тебе дань и подать с покорностью и без принуждения порой царь Рума, порой царь Чина[31].

Ты – Абу-л-Мулук Малик Арслан Мас'уд, и благодаря тебе красуются венец, и трон, и царский перстень.

В саду царства всегда взращивай древо справедливости, с ветки справедливости всегда срывай плоды счастья.

Ухом величия всегда внимай гласу судьбы, оком счастья всегда созерцай лик радости.

(Мас'уд Са'д Салман 1996: 541)

Образность приведенного стихотворения представляет собой уже знакомый нам перечень этикетно и ритуально отмеченных предметов и ситуаций (вестник и благая весть, пиршество с музыкой и пением, венец, трон, перстень, древо, сад, лик радости), связанных с празднованием Науруза (см. выше). В данном случае инструментом преобразования клишированных мотивов явилось их перенесение (*накл*)[32] из касыды в малую поэтическую форму объема газели, имитирующую песню (*суруд*) Барбада и напрямую отсылающую слушателя к этой традиции. Подобной трансформации подвергались и другие виды стандартных ситуаций касыдных зачинов, например прибытие вестника или обращение к утреннему ветерку. Уже в виде «конспекта» ранее разработанной в деталях лирической ситуации они продолжили свою жизнь в тематическом каноне газели.

* * *

Предпринятое исследование затрагивает лишь малую долю аспектов проблемы происхождения персидской лирики, изучение которой сопряжено с интерпретацией в избранном «генетическом» ключе значительного массива оригинальных поэтических текстов. Авторы настоящей работы сделали попытку наметить один из возможных путей изучения первого этапа развития персидской классической лирики, избрав точкой отсчета гипотезу о непрерывном развитии иранской поэтической традиции от сасанидских «царских песнопений» до первых образцов поэзии на новоперсидском языке. В настоящий момент эта гипотеза выглядит несколько более обоснованной, поскольку на фоне реконструкции примерного тематического репертуара утраченной песенной лирики в общих чертах выявлен путь усвоения и характер бытования иранской ка-

лендарной топики в арабской классической поэзии начиная с доисламского времени. Восстановление всех звеньев этой цепи позволило сделать некоторые выводы относительно принципов развертывания арабоязычного «конспекта» традиции в целостную жанровую систему новоперсидской лирики.

Рассмотрение ранней персидской лирики с точки зрения генезиса основного фонда стандартных ситуаций, мотивов и образов привело к заключению, что в их основу легли не непосредственно ритуальные и мифологические модели, а те же архетипические конструкты, но уже прошедшие стадию культивации в развитой устно-поэтической традиции в эпоху Сасанидов. Именно эта песенная традиция начиная с VI в. контактировала с арабской поэзией, что принесло ощутимые плоды в период расцвета Аббасидского халифата, на этапе становления стиля *бади'*, в поэзии которого явственно ощущается ориентация на иранские образцы[33]. Суммарная роль посредничества арабской поэтической системы в сохранении базового фонда иранской топики и непрерывной традиции исполнения барбадовских песен в значительной мере объясняет поразительную зрелость первых образцов новоперсидской поэзии[34].

Поэзия эпохи Саманидов формировалась на основе насыщения схематичного арабского представления персидской тематики и образности живым материалом устной песенной лирики. Подражание Саманидов сасанидским нормам придворного этикета и церемониала с их ориентированностью на великие сезонные праздники послужило тому, что центральной темой ранней персидской лирики оказывается весеннее обновление природы, в описании которого сконцентрировались главные ценности культуры, представления о красоте и истине. По крайней мере, тема Науруза и сопутствующих этому празднику этикетных ситуаций и предметов, составляющих сферу календарной топики, может быть отмечена на всех этапах развития иранской словесности: от мифа о Йиме в Авесте через песни Барбада и арабские стихи в жанре *хамриййат* вплоть до новоперсидских поздравительных касыд в жанре *наурузиййа*. Миф об обновлении творения, закрепленный в эпоху Сасанидов в праздничном церемониале Науруза, не только отражается в тематическом репертуаре и наборе поэтизируемых объектов персидской классической лирики, но в ряде случаев служит парадигматической моделью, определяющей развертывание поэтического смысла в стандартных зачинах касыд. Нами были рассмотрены лишь два вида таких зачинов – «страсти по чаду виноградной лозы» и «прибытие гонца». Между тем

исследования в том же ракурсе ждут и многочисленные «цветочные», «плодовые» и, наконец, «птичьи» зачины касыд XI–XII вв., в том числе и принадлежащие перу поэтов-мистиков (о последнем виде зачинов см.: Рейснер 1997). Хотелось бы специально заострить внимание на необходимости дальнейшего изучения «птичьих» зачинов в связи с Барбадом и его песнями. В диване Манучихри названия сасанидских напевов и мелодий, как правило, упоминаются именно в контексте перечисления птиц, распевающих эти песни и славящих приход весны. Если вспомнить историю знакомства певца с Хусравом Парвизом, то в ней Барбад как раз и представляется соловьем, слагающим песнь в честь розы, которая ассоциируется с царственным адресатом.

Возникшая на базе ирано-арабского литературного синтеза, новоперсидская лирика, восстановив свою непосредственную связь с доисламской иранской словесностью, предстает, однако, в значительной мере обогащенной за счет укоренения в ее поэтическом каноне сугубо арабских мотивов, заимствованных как из джахалийской поэзии, так и из поэзии раннего мусульманского периода. Среди таких тем, прочно вошедших в репертуар персидской лирики, можно назвать, например, традиционное для зачинов бедуинских касыд оплакивание покинутой стоянки племени, описание снятия каравана со стоянки и тягот странствия по пустыне[35]. Отметим также, что на основе литературного синтеза формируется большое количество образных арабо-персидских дуплетов, функционирующих в персидской классической поэзии в нерасчленимом единстве. К самым распространенным из них можно отнести такие пары, как Сулейман и Джамшид, Джибрил и Суруш, Йусуф и Бижан. За счет образного фонда арабской поэтической системы пополняется в персидской лирике и класс метафор и образов сравнения (вино сверкает, как рука Мусы, белый сокол доблести правителя воспаряет до дерева Сидра, умершая земля оживает от руки Мессии – ʻИсы), однако сами признаки описываемых предметов (светоносная природа вина, победоносность сокола, смерть и воскресение растительности) остаются прежними, восходящими в конечном итоге к архаическим представлениям иранцев. Тем самым поэзии мусульманского Ирана при высокой степени арабизации на вербальном уровне удается сохранять национальную идентичность. Основной фонд топики касыд и газелей, конвенциональный язык и композиционные схемы не теряют связи с системой ценностных категорий доисламской культуры Ирана и остаются подверженными действию «логики» ее основного мифа.

У персов принято оканчивать повествование хорошей приметой и приносящим счастье словом. Расскажем в заключение о судьбе эмблемы персидской поэзии – слова «роза». Шараф ад-Дин Рами, перечисляя в «Собеседнике влюбленных» иносказательные обозначения прекрасного лица, отмечал, что арабы именуют его *вард* (роза), а персы *гул* (роза) (Рами 1946: 20). Таково было общее мнение о национальной принадлежности этих слов. На самом деле слово *вард* заимствовано арабским из среднеперсидского и сохранило свой фонетический облик, тогда как при переходе из среднеперсидского в новоперсидский *вард* преобразовалось в *гул* (как *варга* «волк» в *гург*) в результате закономерных фонетических изменений. История об имени розы служит поучительной аналогией для процесса консервации иранской поэтической традиции в арабо-мусульманской культуре и ее возвращения incognito на родную почву.

Примечания

[1] Об истории персидской науки о поэзии см. вступительные статьи Н.Ю. Чалисовой (Ватват 1985; Шамс-и Кайс 1997).

[2] О системе конвенций описания облика возлюбленных см.: Рами 2000; Чалисова 2004.

[3] О возможном распространении языка дари в качестве литературного языка уже в позднесасанидское время см.: History of Iran 1975: 604–605.

[4] Иранский филолог М.Т. Бахар считал, что среди разновидностей сасанидской лирики можно выделить «суруд» (оду), использовавшуюся для поздравлений и восхвалений, «чакама», приспособленную для сказов, и «тарана» – для легкой поэзии, главным образом, в форме четверостиший (Бахар 1972: 78 и сл.).

[5] О стиховедческой стороне вопроса, т. е. о предполагаемых и лишь частично представленных в письменных текстах этапах перехода от акцентного нерифмованного стиха сасанидского периода к стихосложению по строгим правилам квантитативной метрики – ʻаруза см. статью Ж. Лазара (History of Iran 1975: 614).

[6] Общую характеристику сохранившихся литературных памятников на среднеперсидском языке см.: (Оранский 1988: 172–175).

[7] Ср. дискуссии о пользе и вреде поэзии в мусульманском мире, связанные с отношением к поэтам в Коране (Куделин 1999: 249–253).

[8] Авторы статьи выражают благодарность А.Б. Куделину за помощь при переводе стихов ал-Аʻша.

[9] Узбекский востоковед А. Назаров считает цветочные названия женскими именами, принадлежащими певицам, см.: Борбад 1990: 84.

[10] О роли и функциях гонца (посланника) в церемониалах Науруза см.: Иностранцев 1909.

[11] Той же версии придерживается и Манучихри, который сравнивает себя с Барбадом в одной из касыд: «А если лишусь я возможности служить тебе, сожгу свое перо и отсеку пальцы» (Манучихри 1356: 58–59).

[12] См. Christensen 1918, где ученый рассматривает 30 песен как принадлежащие Барбаду; Ф. Хазраи (Khazrai 2000) приводит аргументы, доказывающие, что названия ряда песен могли быть придуманы Низами или почерпнуты им из устной традиции. Их количество интересно уже с нумерологической точки зрения – три раза по десять; ср. с тридцатичленными реестрами птиц, плодов, цветов в «Бундахишн» и гипотезу Иванова-Гамкрелидзе об отголоске в счете «тридесятками» какой-то древней индоевропейской традиции исчисления (Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. 2. С. 851–852).

[13] *Кайсар* – византийский кесарь, *хакан* – китайский император.

[14] Ср. стихи Шатранджи Самарканди «Радостную весть о Наурузе приносит нам всегда аист...» (Бертельс 1960: 459).

[15] Ср. замечание В.Г. Луконина о том, что после захвата восточных земель во второй половине IV в. Сасаниды вводят титул «кавианид», повышается интерес к легендарным частям Авесты, «в литературе распространяются сказания о героях и царях восточноиранских мифов» (Луконин 1977: 161).

[16] *Саулджан* – арабизированная передача персидского слова *чоуган*, обозначающего клюшку для игры в конное поло и название самой игры. Фонетические изменения те же, что в паре *сандж–чанг* (см. выше).

[17] Ср. традиционный вариант коврового орнамента, где повторяющимися элементами являются сменяющие друг друга плод и цветок.

[18] Ср. развитие этого мотива в предисловии к «Гулистану» Саади, где говорится, что взамен сада, вянущего осенью, автор создаст цветущий сад (гулистан), над которым не властна рука времени.

[19] О многочисленных переводах на арабский так называемых «Парвиз-намак» (книг о деяниях и величии Хусрава Парвиза) см.: Иностранцев 1909: 1 и сл.

[20] Мани – основатель религии манихеев, которому легендарная традиция приписывает талант великого живописца, украсившего многоцветными рисунками священную книгу «Аржанг».

[21] См. также касыду Фаррухи (ум. ок. 1037/1038 г.) на смерть султана Махмуда Газнави (Бертельс 1960: 294–300), касыду Абдаллаха Ансари (ум. 1088 г.), осуждающую нравы эпохи, с зачином «Что за лавина? Что за пучина бедствий? Что за потоп и напасть?» (Ансари 1895:

91–92), касыду Анвари (ум. ок. 1169 г.) «Слезы Хорасана» о нашествии на Хорасан тюрков-огузов (Анвари 1959: 201–205); список подобных примеров достаточно велик.

[22] Об этом типе стандартного зачина см.: Рейснер 2002: 229–232.

[23] Далее в трактате приводится знаменитое «Восхваление мубада мубадов»:

«О царь! В праздник фарвардина в месяце фарвардине будь свободным для Йаздана и религии Каев. Суруш внушил тебе ученость, проницательность, знания, живи долго с характером льва, будь весел на золотом троне, вечно пей из чаши Джамшида, соблюдай обычай предков с великодушием и добродетелью, будь справедливым и правым, пусть твоя голова не седеет, пусть твоя молодость будет похожа на ростки ячменя, пусть твой конь будет резвым и победоносным, пусть твой меч будет блестящим и смертельным для врагов, пусть твой сокол будет удачливым на охоте, пусть твое дело будет прямым, как стрела, овладей еще одной страной, будь на троне с дирхемом и динаром, пусть талантливый и ученый человек ценится у тебя и получает жалованье, пусть твой дворец будет цветущим и твоя жизнь долгой» (Хайям 1994: 50–51). Ремпис установил среднеперсидское происхождение языка этого фрагмента и усмотрел в нем следы силлабики (Rempis 1951: 220–240); темы благопожелания обрели вторую жизнь в формализованных концовках новоперсидских касыд в виде так называмых *ду'а-йи табид* (см.: Рейснер 1996: 13).

[24] Ср. с перечнями рекомендуемых Шамс-и Кайсом и узаконенных арабской традицией поэтических тем, где напрямую упомянуты лишь воспевание трав, цветов и ручьев и прославление коня и оружия.

[25] См. также приведенные выше примеры стихов о весеннем обновлении мира.

[26] Ср. реестры живых существ в «Бундахишн», где «быстрый конь» – царь и «большее» класса копытных (букв. «с ногами мула») (Зороастрийские тексты 1997: 281–282).

[27] И. Стеблин-Каменский предпочитает отождествление Варагна с вороном, однако отмечает, что против такой идентификации говорит его изображение в «Бахрам-яште» как «быстрейшей из всех птиц» (Авеста 1998: 341).

[28] Мы не ограничили состав примеров стихами саманидских поэтов и цитировали также более поздних авторов так называемого предмонгольского времени (XI–XII вв.), поскольку поэзия X в. сохранилась лишь во фрагментах.

[29] О сюжетообразующей роли календарных праздников см.: Мелетинский 1994: 5 и сл.

[30] Рамтин – имя еще одного певца при дворе Хусрава Парвиза.

[31] Ср. с единственным сохранившимся текстом Барбада, приведенным ранее, где присутствуют *кайсар* – царь Рума и *хакан* – царь Чина (Китая), подчинившиеся царю Ирана, т. е. Хусраву. Оба текста содержат намек на раздел царства мифического царя Фаридуна между его тремя сыновьями, из которых Салму достался Рум, Туру – Чин, а младшему Ираджу – Иран, трон и *фарр*, т. е. символ божественного права на власть.

[32] Об этом способе трансформации традиционного мотива при его заимствовании см.: Шамс-и Кайс 1997: 58, 340–343; Рейснер 2001.

[33] Например, Башшар б. Бурд, самый «персидский» из аббасидских поэтов-обновленцев (мухдасун), не только по происхождению, но и по стихотворным мотивам оказался наиболее почитаемым автором примеров на правила в арабских трактатах по фигурам *бади'*. Авторитетный арабский теоретик поэзии Ибн Рашик (X в.) считал, что Башшар был первым среди поэтов, использующих стиль бади' (Ибн Рашик 1964: 238).

[34] Напомним, что Радуйани в главе о переводе с арабского как о приеме украшения стиха цитирует и тем самым как бы рекомендует к переводу стихи тех авторов (ал-А'ша, ал-Бухтури), которые, как мы показали выше, представлялись их современникам «слишком персидскими».

[35] В персидской поэзии эти мотивы используются как в прямом своем значении, так и в аллегорическом, символизируя препятствия и трудности на пути обретения мистического знания.

Литература

Абдуллаев 1984 – *Абдуллаев И.А.* Поэзия на арабском языке в Средней Азии и Хорасане X – начала XI в. Ташкент.

Абдуллаева 2000 – *Абдуллаева Ф.И.* Жизнь поэта при дворе. Фаррухи Систанский и его «Ода о тавре» (XI в.). Учебное пособие. СПб.

Авеста 1998 – Авеста в русских переводах (1861–1996). СПб.

Анвари 1959 – Диван-и Анвари / Изд. М. Разави. Техран. Т. 1.

Ансари 1895 – *Жуковский В.А.* Песни Хератского старца // Восточные заметки. СПб.

'Ауфи 1906 – *Aufi M.* The Lubabu 'l-albab. London; Leide. Vol. 1.

ал-А'ша 1966 – *ал-А'ша.* Диван. Бейрут.

Бахар 1972 – *Бахар М.* «Ши'р дар иран» // Бахар у адаб-и фарси / Изд. М. Голбон. Техран.

Бертельс 1960 – *Бертельс Е.Э.* Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М.

Бертельс 1988 – *Бертельс Е.Э.* Хаким 'Унсури из Балха // Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. М.

Бируни 1957 – *Бируни, Абурейхан.* Избранные произведения. Ташкент. Т. 1.

Бойс 1988 – *Бойс М.* Зороастрийцы. Верования и обычаи. 2-е изд. М.

Борбад 1990 – Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность: Тезисы докладов и сообщений. Душанбе.

Бухтури 1963 – *ал-Бухтури.* Диван. Каир. Т. 2.

Ватват 1985 – 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.

Ворожейкина 1984 – *Ворожейкина З.Н.* Исфаханская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время (XII – начало XIII в.). М.

Даулатшах 1959 – *Амир Даулатшах Самарканди.* Тазкират аш-шу'ара. Техран.

Зороастрийские тексты 1997 – Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты / Изд. подг. О.М. Чунаковой. М.

Ибн Рашик 1964 – *Ибн Рашик.* Китаб ал-'Умда. Каир. Т. 2.

Иностранцев 1907 – *Иностранцев К.* Материалы из арабских источников для культурной истории сасанидской Персии. Отдельный оттиск из Записок восточного отделения Императорского русского археологического общества. СПб. Т. XVIII.

Иностранцев 1909 – *Иностранцев К.А.* Сасанидские этюды. СПб.

Крачковский 1914 – *Крачковский И.Ю.* Абу-л-Фарадж ал-Вава Дамасский: Материалы характеристики поэтического творчества. Пг.

Крачковский 1956 – *Крачковский И.Ю.* Избранные сочинения. М.; Л. Т. II.

Куделин 1999 – *Куделин А.Б.* Аравийская словесность VI–VII вв.: опыт рассмотрения в фольклорно-мифологическом контексте // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М.

Луконин 1977 – *Луконин В.Г.* Искусство Древнего Ирана. М.

Манучихри 1977 – Диван-и Манучихри-йи Дамгани / Изд. Дабира Сийаки. Тегеран.

Ма'суд Са'д Салман 1996 – Диван-и Мас'уд-и Са'д-и Салман / Изд. Рашида Йасими. Тегеран.

Мелетинский 1994 – *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.

Мец 1973 – *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М.

Низами 1993 – Куллийат-и Низами Ганджави / Изд. Вахида Дастгарди. Техран, 1372/1993. Т. 1 (Хамса).

Низами Арузи 1910 – Chahar Maqala («The Four Discourses») of Ahmad ibn 'Ali an-Nizami al-'Arudi as-Samarqandi edited... by Mirza Muhammad ibn 'Abdu 'l-Wahhab of Qazwin. Leiden; London.

Османов 1974 – *Османов М.-Н.О.* Стиль персидско-таджикской поэзии. М.
Оранский 1988 – *Оранский И.М.* Введение в иранскую филологию. 2-е изд, доп. М.
Раванди 1976 – *Раванди М.* Тарих-и иджтима'-и иран. Техран. Т. 1.
Радуйани 1949 – *Радуйани, Мухаммад б. 'Умар.* Тарджуман ал-балага / Изд. текста, предисл. и коммент. А. Атеша. Стамбул.
Рами 1946 – *Рами, Шараф ад-Дин.* Анис ал-'ушшак / Изд. А. Икбал. Техран.
Рами 2000 – «Собеседник влюбленных» Шараф ад-Дина Рами о локонах, челе и бровях возлюбленных / Введение, пер. с перс. и коммент. Н.Ю. Чалисовой) // Вестник РГГУ. № 4, кн. 2.
Рейснер 1989 – *Рейснер М.Л.* Эволюция классической газели на фарси (X–XIV века). М.
Рейснер 1996 – *Рейснер М.Л.* Персидская касыда в домонгольский период (X – начало XIII века). Проблемы генезиса и эволюции. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.
Рейснер 1997 – *Рейснер М.Л.* Птицы в мистико-символических касыдах Санаи и Хакани (XII в.) (к проблеме становления символического языка в классической персидской касыде) // Исследования по иранской филологии. М. Вып. 1.
Рейснер 2001 – *Рейснер М.Л* «Транспозиция» как категория поэтики: к проблеме эволюции канона персидской классической поэзии // Исследования по иранской филологии. М. Вып. 3.
Рейснер 2002 – *Рейснер М.Л.* Генетические корни стандартных зачинов персидских касыд X–XII вв. // Научная конференция «Ломоносовские чтения 2002». Востоковедение. Тезисы докладов. М.
Рипка 1970 – История персидской и таджикской литературы / Под ред. Яна Рипка: Пер. с чешск. Редактор и автор предисл. И.С. Брагинский. М.
Рудаки 1987 – *Абу Абдулло Рудаки.* Стихи / Научный текст, пер. и коммент. Л.И. Брагинской. Душанбе.
Сафа 1984 – *Сафа З.* Тарих-и адабиййат дар иран. Т. 1–2. Техран.
Фаррухи 1976 – Диван-и хаким-и Фаррухи-йи Систани / Изд. Дабира Сийаки. Тегеран.
Фаррухи 1993 – Диван-и хаким-и Фаррухи-йи Систани / Изд. Дабира Сийаки. Тегеран.
Фильштинский 1985 – *Фильштинский И.М.* История арабской литературы. V – начало X века. М.
Фирдоуси 1967 – *Фирдоуси.* Шах-наме. Т. 1–9. М., 1960–1971. Т. 5 (1967).
Фирдоуси 1989 – *Фирдоуси.* Шах-наме. Т. 6 / Пер. с перс. Ц.Б. Бану, В.Г. Берзнева. Коммент. [Л. А. Лахути].
Фирдоуси 1993 – *Фирдоуси.* Шах-наме. Т. 1. 2-е доп. изд. / Пер. с перс. Ц.Б. Бану, А. Лахути. Коммент. А.А. Старикова. М.

Фролов 1991 – *Фролов Д.В.* Классический арабский стих. М.

Хайям 1994 – *Омар Хайям.* Науруз-наме / Пер. и коммент. Б.А. Розенфельда. М.

Хафиз 1994 – Диван-и газалиййат-и Маулана Шамс ад-Дин Мухаммад Хаджа Хафиз-и Ширази. 13-е изд. Техран.

Чалисова 2004 – *Чалисова Н.Ю.* Персидская классическая поэтика о конвенциях описания феноменов красоты. Трактат «Собеседник влюбленных» Шараф ад-Дина Рами // Памятники литературной мысли Востока. М.

Шамс-и Кайс 1959 – *Шамс ад-Дин Мухаммад Ибн Кайс ар-Рази.* ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам / Изд. текста, предисл. и коммент. М. Разави. 2-е изд. Техран.

Шамс-и Кайс 1997 – *Шамс ад-Дин Мухаммад Ибн Кайс ар-Рази.* Свод правил персидской поэзии (ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'Аджам). Ч. II. О науке рифмы и критике поэзии / Пер. с перс., исслед. и коммент. Н.Ю. Чалисовой. М.

Шидфар 1974 – *Шидфар Б.Я.* Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). М.

Шукуров 1983 – *Шукуров Ш.М.* «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. М.

Эберман 1927 – *Эберман В.А.* Персы среди арабских поэтов эпохи Омейядов // Записки Коллегии востоковедов. Л. Т. 2.

Arabic Literature 1983 – The Cambridge History of Arabic Literature. Arabic Literature to the end of the Umayyad period. Cambridge University Press.

Browne 1929 – *Browne E.G.* A Literary History of Persia. Cambridge.

Christensen 1918 – *Christensen A.* Some Notes on Persian Melody-names of the Sassanian Period // The Dastur Hoshang Memorial Volume. Bombay.

Farmer 1939 – *Farmer H.G.* The Musical Instruments on the Taq-i Bustan Bas-Reliefs // Studies on Oriental Musical Instruments by Henry George Farmer. Second series. Glasgow: The Civie Press.

History of Iran 1975 – The Cambridge History of Iran. Vol. 4. From The Arab invasion to the Saljuqs. Cambridge University Press.

Khazrai 2000 – *Khazrai F.* Music in *Khusraw Va Shirin* // The Poetry of Nizami Ganjavi. Knowledge, Love, and Rhetoric / Ed. by K. Talattof and J.W. Clinton. New York, Palgrave.

Persian Literature 1988 – Persian Literature / Ed. Ehsan Yarshater. Columbia University. Bibliotheca Persica.

Rempis 1951 – *Rempis Ch.H.* Die altesten Dichtungen in Neupersisch // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. 1951. № 101.

А.М. Дубянский

О происхождении лирики в Индии (Поэзия дождей)*

Происхождение лирической поэзии в Индии – проблема, которая разработана индологической наукой далеко не достаточно. Помимо того, что существуют трудности, связанные с пониманием языка древних текстов, их содержания, обстоятельств функционирования и т. п., не вполне ясно, как вообще выделить лирику в контексте древней индийской поэзии, ибо представления о поэзии (и шире – литературе), о ее видах и жанрах отличаются в Индии несомненным своеобразием, и, строго говоря, понятия, которое могло бы быть эквивалентом современному западному понятию «лирика» (тоже, впрочем, неоднозначному), индийская классическая традиция не выработала (как и европейская античность).

Одним из основных терминов, которыми оперирует индийская традиция, когда речь идет о литературном творчестве, является санскритский термин кавья (kāvya), который, вероятно, ближе всего соответствует нашему представлению о поэзии как искусстве слова, так как подразумевает стилистически (с использованием определенных приемов-тропов, игры слов, аллитерации и т. д.) и метрически (что, впрочем, не является непременным условием) организованный, иначе говоря, эстетически значимый текст. Помимо него в литературном индийском обиходе используется еще термин subhāṣita («хорошо сказанное»), который означает произведение изящной словесности на любую тему, в том числе религиозную, дидактическую или любовную.

* Эта статья была написана при поддержке Фонда Я. Гонды (J. Gonda Foundation, Royal Netherlands Academy of Art and Sciences), предоставившего автору возможность поработать в институте NIAS (Netherland Institute of Advanced Studies) в Вассенаре (Голландия) в 1999 г., за что автор выражает свою благодарность Фонду Я. Гонды и NIAS. Автор благодарит Ю.М. Алиханову за сделанные ею ценные замечания по статье.

Мы полагаем, что, если не вдаваться в историко-литературные и теоретические подробности, под лирикой можно условиться понимать поэзию, выражающую прежде всего человеческие чувства. В этом случае каждая из упомянутых тем вполне может стать содержанием лирического произведения, однако, кажется оправданным выделить в качестве основного объекта исследования поэзию, посвященную любовным переживаниям, с которой более всего связано наше представление о лирике. Но, рассматривая индийскую традицию, мы, разумеется, должны принимать во внимание и присущие ей особенности. Так, сразу следует отметить, как весьма примечательную и характерную черту древнеиндийской поэзии на любовную тему, отсутствие в ней индивидуального авторского начала. Вместо эмоций и любовных перипетий авторского «я» поэзия имеет дело с воссозданием чувств влюбленных, которые представляют собой условные типизированные фигуры, притом безымянные. Их переживания передаются либо посредством описания, либо, что более характерно, посредством речей-монологов, обращенных героями друг к другу или к окружающим их персонажам. Поэтому в некотором смысле можно говорить о наличии в индийской поэзии лирических героев и лирического «я», но лишь с той оговоркой, что была сделана выше. Даже если в стихотворении все же ощутима авторская индивидуальность, как, например, у Бхартрихари, мы можем быть уверены в том, что поэтической задачей того, кто стоял за этим именем, было не стремление выразить в слове свои чувства и жизненный опыт, а воссоздание некой стандартной ситуации, имеющей универсальное значение.

Индийская любовная лирика древности и средневековья весьма полно представлена тремя поэтическими комплексами: антология Sattasaī («Семьсот строф») Халы на языке махараштри, тамильские антологии (Aiṅkuṟunūṟu, Kuṟuntokai, Akanāṉūṟu, Naṟṟiṇai, Kalittokai) из собрания Eṭṭuttokai («Восемь антологий») и санскритская поэзия, наиболее известные образцы которой помещены в сборники Śatakatraya («Три шатаки») Бхартрихари, Amaruśataka («Шатака Амару»), Subhāṣitaratnakoṣa («Сокровищница изящных речений») Видьякары. Кроме того, к традиции лирической поэзии на санскрите можно отнести и такие поэмы, как Meghadūta («Облако-вестник») Калидасы (IV–V вв.), Ṛtusaṃhāra («Времена года»), приписываемая ему же (но, видимо, ему не принадлежащая, см.: Warder 1977: 45; Алиханова 1978: 43), а также небольшую анонимную поэму Ghaṭakarpara («Разбитый кувшин»), автор которой мог быть современником Калидасы или, скорее всего, жил раньше.

Согласно наиболее принятой в настоящее время хронологии пракритская поэзия на махараштри и тамильская представляют ранний период развития любовной лирики в Индии. Произведения, собранные в «Саттасаи», датируют II в. н. э., тамильскую поэзию – в основном первыми тремя-четырьмя веками (Zvelebil 1975: 107). Произведения Бхартрихари можно поместить в эпоху Гуптов (IV–V вв.), а поэзия из сборников Амару и Видьякары в целом создавалась, видимо, в период с VIII по X вв. (Алиханова 1978: 35, 43, 53).

Каковы бы ни были разночтения в датировках отдельных текстов и их собраний, можно, не боясь ошибиться, утверждать, что традиции индийской лирической поэзии (в том смысле, какой мы здесь принимаем) уходят корнями в далекое прошлое и связаны с древним фольклором. В древности же следует искать и истоки поэзии кавья, хотя выявить происхождение конкретных ее форм представляется делом нелегким. Исследователи, пытающиеся решить эту проблему, вступают здесь на почву догадок и предположений. Собственно, единственной вполне сформировавшейся в послеведийский период известной нам поэтической традицией является поэзия буддийского канона, зафиксированная на языке пали к 80 г. до н. э., но существовавшая до этого, как полагают, на языке магадхи. В ней, по мнению А. Уордера, вполне различимы некоторые признаки стиля кавья, что позволяет предположить наличие в V в. до н. э. на востоке Индии поэзии типа кавья на магадхи (Warder 1977: 22). Уордеру вторит З. Линхард: «Соблазнительно выбрать поздневедийский период (ок. 550 до н. э.) в качестве подходящего времени для начала кавьи, потому что это было время возникновения поэтических форм со своими собственными чертами, совершенно отличными как структурно, так и функционально от предшествующих моделей» (Lienhard 1984: 53). Однако, признает он далее, «на данном уровне развития исследований необычайно трудно конкретно определить, как и почему некая поэзия повернула в новую сторону, когда она возникла и насколько далеко распространилась. Ее характер, тем не менее, дает нам достаточные основания полагать, что она процветала в основном в городах и постепенно, как и эпическая поэзия, закрепилась при дворах тех царей, которые ею интересовались» (Ibid: 62). Заметим, что «процветание» поэзии в городах и тем более при царских дворах характеризует достаточно высокий уровень развития традиции, когда она должна была уже далеко отойти от тех своих истоков, которые Линхард имеет в виду.

Так что здесь он выражается неточно, равно как и тогда, когда замечает, что «история классической поэзии начинается с поэзии кавья малых форм и прежде всего с муктаки, произведения, состоящего из одной строфы» (Lienhard 1984: 63). Вероятно, исследователь имел в виду лишь историю индийской лирической, любовной поэзии, которая действительно развивалась в рамках именно этой формы.

Термин muktaka (букв. «свободный») принадлежит санскритской поэтике и вводится авторами некоторых трактатов (Дандином, Ваманой) как обозначение определенной поэтической формы в предлагаемой ими классификационной системе санскритской литературы, а именно короткого стихотворения (четверостишия), содержащего законченное поэтическое высказывание (специфическое словосочетание śṛṅgāramuktaka означает короткое и законченное стихотворение на любовную тему). Бхамаха, индийский теоретик литературы VII в., употребляет аналогичный по смыслу термин anibaddha (букв. «несвязанный»). Термин применяется им к произведениям, принадлежащим санскритской и пракритской традициям (хотя в последней они обозначаются словом gāthā – «песня»). Что касается тамильской традиции, то она на раннем этапе не выработала четкого определения различных жанров. Поэтические произведения называются pāṭṭu или pāṭal (также «песня») независимо от их размеров. Антологии, упомянутые выше, представляют собой сборники именно отдельных, «свободных» стихотворений, не имеющих фиксированного числа строк (от 3 до 70).

Возникает вопрос, с какой из упомянутых традиций связано происхождение и освоение формы малого поэтического произведения на любовную тему, – вопрос, который имеет непосредственное отношение к более широкой и исключительно важной проблеме взаимодействия и взаимовлияния этих традиций. К серьезному рассмотрению этой проблемы индологи подошли сравнительно недавно. Первым, кто уделил ей специальное внимание, был, пожалуй, упоминавшийся шведский индолог З. Линхард, который в 1970-х годах в серии публикаций поставил вопрос об общности ряда тем во всех трех традициях и о жанре муктака как характерной для них поэтической форме (Lienhard 1971; 1973; 1974; 1976; 1977). Фактически одновременно американский санскритолог и тамилист Дж. Харт в ряде работ (Hart 1974; 1975; 1976) провел выборочное сравнение тамильской поэзии с санскритской и пракритской по тематическому, лексическому, метрическому параметрам, в результате которого при-

шел к выводу о том, что более ранними из трех являются тамильская и пракритская, которые – при том, что поэзия антологии Халы, или Sattasaī, по его мнению, зависима от тамильской – представляют собой две ветви развития общей, массовой и устной традиции, процветавшей в древности на всей территории Декана (Hart 1975: 252). Что касается санскритской поэзии, то Харт, вопреки мнению таких известных индологов, как А. Кит и М. Винтерниц, считавших, что пракритская и санскритская традиции развивались отдельно одна от другой, настаивает на значительном влиянии первой на вторую. Указывая, в частности, на творчество Калидасы и отмечая черты его сходства с пракритской поэзией, он выдвигает предположение, что многое могло быть заимствовано Калидасой из антологии Халы. Более осторожно, но все же вполне определенно Харт высказывается и по поводу возможного влияния тамильской поэзии на санскритскую (Ibid: 256–257).

Вопрос о первенстве тамильской поэзии в формировании канона любовной лирики (в более широкой трактовке – о влиянии дравидской поэтической традиции на индо-арийскую) обсуждается в ряде других работ [см., например, указанные выше работы З. Линхарда, а также (Thirugnanasambandhan 1982; Kuppusami 1984; Pellegrini 1999], где такая постановка проблемы признается (с оговорками или более откровенно) правомочной. Существует, однако, и другая точка зрения, которую наиболее последовательно и резко отстаивает в настоящее время голландский индолог Х. Тикен. Он настаивает на том, что поэзию тамильских сборников следует отнести к VIII–IX вв. н. э. и рассматривать ее как тамильский вариант пракритской или санскритской традиций (см.: Tieken 2000; 2004). Эта точка зрения поддержки индологов, однако, не получила.

Сопоставление и обсуждение различных взглядов на проблему взаимодействия традиций не входят здесь в нашу задачу. Вполне достаточным мы полагаем признание того факта, – и в этом все исследователи вполне единодушны, – что между ними действительно есть много общего (темы, мотивы, образы, поэтические приемы) и что для окончательного решения упомянутой проблемы нужно еще многое сделать не только в плане выявления общих мест и различий, но и для глубокого изучения каждой традиции в отдельности со всеми присущими ей особенностями.

Чрезвычайно важной в связи с этим представляется проблема происхождения поэтического канона индийской любовной лирики, его функционирования и развития, исследованная пока

еще очень мало. Укажем на серьезную попытку реконструировать контекст зарождения и исполнения пракритских песен, к которым восходят гатхи антологии Халы, предпринятую В.В. Вертоградовой (Вертоградова 1978; 1985). Она выдвинула тезис о том, что в возникновении и развитии жанра лирической песни громадную роль играл популярный в индийской древности праздник бога любви Камы и, вероятно, некоторые другие. На этих праздниках «исполнялись короткие игровые песенки, которые пелись женщинами. В тексте антологии такие песни назывались "аччхаравaддха" ("соединение слогов") или просто "аччхара" ("слоги"). Видимо, эти песенки исполнялись и на местных неарийских языках, и на среднеиндийском разговорном языке дакшинатья. Видимо, в процессе исполнения этих женских песен-стихов постепенно складывался особый поэтический язык, позднее названный пракритом, среднеиндийский в своей основе, вобравший в себя значительный неарийский лексический пласт. При дворе Сатаваханов появляются первые сборники лирической поэзии, которые представляют собой по существу фиксацию и обработку этих песен» (Вертоградова 1978: 13).

Делая акцент на хороводно-игровом, фольклорном характере пракритских песен, В.В. Вертоградова находит в тексте антологии немало следов амебейного их исполнения – тематические переклички, лексические повторы, аппелятивные формулы, придающие, как она пишет, всему памятнику характер разговорности (Там же: 19). «Если попытаться проникнуть еще глубже в историю пракритской лирики, – пишет она далее, – то можно заметить, что сама хороводно-игровая песня, которая лежит в основе этой поэзии, вобрала в себя песни разных фольклорных жанров, связанные с обрядом: героические песни (прославляющие старосту деревни или его сына – главного стражника), гимнические (поющие хвалу богам или силам природы), инвективы (вредоносные заклинания), пословично-афористические формулы и пр. Видимо, во время исполнения хороводно-игровой песни, предполагавшей двух находящихся в центре круга солистов и их состязание, наряду с вновь создаваемой, преимущественно шуточной или элегической песней, мог идти в дело и известный афоризм, который приобретает здесь значительную долю аффектации, и величальная песня, которая на лету переиначивается и превращается из похвалы в издевку, и гимн божеству, который пародируется.

Помимо хороводно-игровой песни в основе пракритской лирики просматривается и значительный пласт свадебных песен: тут и песни, приуроченные к отдельным моментам обряда

(свадебные заклинания, наставления жениху и невесте), и не связанная с конкретными моментами ритуала свадебная лирика. При этом свадебные заклинания, как и величальные и гимнические песни, оторвавшись от одного обряда, пристают к другому – хороводной игре, а впоследствии, выйдя из хоровода, начинают распеваться по всей Махараштре как лирические песни» (Там же: 28). Анализируя содержание этих песен, В.В. Вертоградова приходит к выводам, существенным для понимания характера поэзии антологии «Саттасаи». «Уже предварительные исследования пракритских текстов, проведенные нами, – пишет она, – позволили заключить, что поэзия складывалась путем формирования регистров, противопоставленных и тематически, и набором основных условных элементов, а также сделать вывод, что пракритское стихотворение (собственно песня) обладает основными признаками устно передаваемого текста – прежде всего устной композиционной структурой и установкой на рекреацию» (Вертоградова 1985: 105)[1].

Формирование регистров, о котором пишет В.В. Вертоградова, имело место и в двух других традициях. На базе таких регистров, как мы полагаем, развивается то, что применительно к санскритской поэзии Ю.М. Алиханова называет принципом «сценарности» (Алиханова 1978: 53), а в тамильской – система пяти тем-тиней, которые, по сути дела, можно рассматривать как поэтические регистры[2]. В общем виде речь идет о конечном ряде обыгрываемых в поэзии ситуаций, истоки которых лежат в повседневной жизни с присущими ей бытовыми сценами, обрядами и ритуалами. С течением времени эти ситуации застывают, типизируются и становятся условными, приобретая статус поэтического канона (зафиксированного или нет теоретиками традиции – вопрос другой). В качестве примеров такого рода регистров можно назвать: добрачную встречу героев, любовь с первого взгляда; уход героя на чужбину; страдания героини в разлуке; возвращение героя; уход героя к гетере; любовная ссора, размолвка героев; слухи в селении о взаимоотношениях влюбленных; любовные домогания деверя и т. д. Важно отметить, что при значительном сходстве регистров и комплексов используемых традициями ситуаций их внутренний состав в каждом случае иной, специфичный для данной традиции[3]. Показателен, например, набор персонажей. В пракритской антологии чаще всего встречаются, помимо двух основных героев, посланница героини, ее мать, тетка, сестра, свекровь и деверь. Для тамильской поэзии этот набор будет выглядеть иначе: подруга героини, кормилица, мать, друг

героя, странствующий певец, гетера, случайный прохожий. В санскритской поэзии, в особенности поздней («Амарушатака»), значительно более по сравнению с двумя другими традициями абстрагированной от реальной жизни, герои пребывают в весьма условном мире, и окружающие их подруги и «старшие» играют в их взаимоотношениях минимальную роль. Тем не менее санскритская поэзия неизменно придерживается упомянутого выше принципа «сценарности», согласно которому смысл каждого стихотворения обнаруживается в зависимости от подразумеваемой ситуации (контекста, или «мизансцены»).

Если фольклорную, празднично-обрядовую стихию можно считать общим контекстом бытования пракритских песен, а также складывания и развития системы ситуаций-регистров, то генезис каждого регистра в отдельности, формирование и функционирование связанной с ним поэтической системы, ее специфика требуют специального изучения. Примером такого изучения может служить опять-таки исследование В.В. Вертоградовой, посвященное группе песен об охотнике в антологии Халы (Вертоградова 1985). Это любовные песни, смысл которых состоит в том, чтобы показать, как сильно охотник любит свою младшую жену. Внимательный анализ текстов позволил исследовательнице установить, что своего рода любовный сюжет, выявляемый из охотничьих песен, может быть возведен к сюжету о погибшем охотнике, известному в различных памятниках ранних охотничьих обществ, «который мог реализоваться и в охотничьем мифе, и в различных былях об охотнике и хозяйке зверей» (Вертоградова 1985: 106). В песнях может быть выделено смысловое ядро, которое реализуется в виде семантической структуры «доля жены=недоля охотника» (инвертированный вариант – «доля охотника=недоля жены»), восходящей к универсальной парадигме «любовь–гибель» (Там же). Мифологическая подоплека охотничьих песен хорошо чувствуется в такой, например, песне из антологии (60):

Груди жены охотника
Выступают вперед, словно давая защиту
Львам, носорогам, быкам, шарабхам,
Буйволам, медведям и тиграм.

«Можно думать, – пишет В.В. Вертоградова, – что образ жены охотника создается в песнях по подобию хозяйки зверей, основным атрибутом которой является грудь, а основной функцией – защита зверей» (Там же: 107).

Мифологическое ядро охотничьих песен подвергается в устной традиции интенсивному развитию. В процессе многократного воспроизведения песен от него отпочковываются новые ядерные структуры, мотивы и образы переосмысляются, видоизменяются. Так, упомянутая выше семантическая структура «доля жены=недоля охотника» превращается в «доля жены=недоля парней», и в конце концов возникает обычная в пракритской поэзии ситуация: «героиня молода и прекрасна, и все поголовно по ней сохнут» (Там же: 109–110).

Завершая разговор об охотничьем регистре пракритской лирики, заметим, что охотничья тема присутствует и в тамильской поэзии, где она связана с куриньджи-тиней, т. е. с ситуацией, описывающей тайную любовь молодых людей на фоне горного пейзажа. Горы – район обитания племени охотников, кураваров, к которому принадлежит героиня. В горах происходят и первая, и последующие встречи героев, причем юноша тоже описывается как охотник, хотя и не ясно, откуда появившийся. Эта неясность может быть объяснена тем, что по существу героя понимается как alter ego божественной фигуры, а именно Муругана, которому охотники-куравары поклонялись как своему племенному богу. Таким образом, любовный роман в поэзии куриньджи также имеет мифологическую подоплеку, которая, однако, отличается от той, что выявляется для пракритской поэзии. Ее суть – тема плодородия, соединение солярного и вегетативного начал природы. Можно полагать, что по линии охотничьего регистра пракритский и тамильский поэтические комплексы восходят к разным истокам. Однако более глубокий анализ их сходства и различия должен стать задачей будущих специальных исследований. В настоящей статье мы предполагаем сосредоточиться на поэтической ситуации, в трактовке которой оба комплекса (а к ним следует прибавить и санскритский) обнаруживают гораздо большее единство, – ситуации разлуки влюбленных. Это, несомненно, наиболее типичная, можно сказать, доминирующая ситуация индийской любовной поэзии. Можно говорить о каких-то ее модификациях или особенностях в разных традициях, но в целом для нее характерна поразительная стабильность, универсальность поэтического канона, самой яркой чертой которого следует признать его неразрывную связь с темой дождей.

Вообще говоря, эта тема в поэзии сочетается с двумя прямо противоположными любовными ситуациями – счастливое соединение влюбленных и их разлука. Первая представляет любов-

ников, укрывшихся под крышей дома от непогоды, которая не может помешать их любовным утехам. Например:

Счастлив тот, кто в дождливые ночи, находясь
Под крепкой, увитой плетями тыквы соломенной крышей,
Лежит грудь к груди с прекрасной женщиной,
Прислушиваясь в ее объятьях к шуму потоков,
Льющих из ревущих туч.
(Subhāṣitaratnakoṣa 230: Алиханова 1978: 157)

Вторая как раз и есть ситуация разлуки, когда каждый из влюбленных (как правило, речь идет о супругах), видя начало сезона дождей, с тоской вспоминает другого и жалуется на свое одиночество.

Заслышав ночью шум дождя
И отдаленные раскаты грома,
Он сразу вспомнил о покинутой жене, –
Стал тяжело вздыхать, роняя слезы,
Потом заплакал в голос и всю ночь
Рыдал так горько, что крестьяне
В деревне этой путников с тех пор
Уж больше на ночлег не оставляли.
(Amaruśataka 13: Алиханова 1978: 143)

Или в тамильской традиции:

Облако, выпив огромное море, наполнилось тьмой,
Заговорило голосом громким сильного ливня
И, дав начало сезону дождей, проникло в меня страданием.
Жалкая я, неутешная, [горю я в огне],
Как корни громадного дерева, у подножья которого
Ночью пастух разводит огонь.
(Narriṇai 289, 5–9)

По мнению итальянского индолога Г. Боккали, посвятившего специальную работу теме дождей в связи с проблемой происхождения поэзии кавья (Boccali 1999), первым, кто затронул эту тему, был З. Линхард, рассмотревший с этой точки зрения некоторые песни буддийского поэтического сборника «Тхерагатха» в которых описывается пора дождей и ее восприятие буддийским монахом (Lienhard 1975). Вполне очевидно, что эти песни-гатхи

были призваны выразить спокойное, уверенное самоощущение монаха, его внутреннюю стойкость, убежденность в правильности своего пути, как это видно, например, из стихотворения «Тхерагатха» 51:

> Льет дождь бог, будто [напевает] красивую песню.
> Крыта моя хижина, уютна, в ней не дует.
> И хорошо сосредоточена моя мысль.
> Если хочешь, пролей дождь, боже.
>
> (Алиханова 1985: 66).

По мнению З. Линхарда, такого рода гатхи берут за образец схему любовного лирического стихотворения, в котором, как отмечено выше, любовники, укрывшись от непогоды, наслаждаются соединением (sambhoga) (см.: Boccali 1999: 16). Вообще говоря, в использовании религиозной поэзией форм поэзии любовной ничего необычного нет, и индийская поэтическая традиция Средневековья дает тому многочисленные примеры. Однако в данном случае, как мы полагаем, буддийским авторам не было необходимости прибегать к такого рода заимствованию. Скорее всего религиозно-лирические переживания в связи с сезоном дождей возникли у них и приняли форму поэтического излияния совершенно спонтанно. Заметим еще, что психологический параллелизм, лежащий в основе религиозной и любовной ситуаций, трактуется в них по-разному. В любовной лирике мы имеем дело с явно выраженным психологическим контрастом: благополучие и радость любовников противопоставлены ненастью снаружи и усиливаются их отгороженностью от него. В буддийских стихах ситуация сложнее. С одной стороны, буддийский монах тоже противопоставляет себя внешнему миру, но, с другой стороны, он, напротив, как бы открыт этому миру и переносит на него царящее у него в душе настроение светлой умиротворенности. Поэтому во многих буддийских песнях появляются эстетически насыщенные зарисовки природы и чувствуется любование ее красотой.

> Венценосные, синие, с красивыми шеями
> Павлины кричат в Карамви.
> Растревоженные прохладным ветром, спящего
> Пробуждают к раздумью.
>
> (Тхерагатха 22: Литература Древнего Востока 1984: 108).

Иногда душевный настрой монаха контрастирует с состоянием природы:

> Падают молнии в ущелье
> На Вебхаре и на Пандаве,
> А в горном ущелье сидит, размышляя,
> Сын того несравненного.
>
> (Тхерагатха 41: Там же).

Интересно еще и то, что, хотя в этих песнях упоминаются объекты, которые можно рассматривать как природные укрытия – ущелье, лес, пещера, – но в них, как правило, нет речи о хижинах или крышах. Это позволяет нам сделать предположение, что данный мотив представляет собой лишь частный случай оппозиции «внешний мир–внутренний настрой монаха» (ср. ниже замечание Ю.М. Алихановой о неопределенности значения мотива крытой хижины в буддийской поэзии).

Дж. Боккали подходит к рассмотрению ситуации «самбхога» с другой стороны. Внешне как будто соглашаясь с мнением Линхарда о связи этой ситуации с рассмотренными выше мотивами буддийской поэзии, он на самом деле подвергает его критической проверке на основе сопоставления буддийских текстов антологии «Тхерагатха» с ранней традицией лирической поэзии, зафиксированной в антологии «Саттасаи». Несмотря на значительный хронологический разрыв между этими текстами, такое сопоставление представляется ему вполне оправданным, поскольку «Тхерагатха» единодушно считается наиболее значительным преддверием литературной продукции традиции кавья. К тому же «Тхерагатха» и «Саттасаи» схожи между собой в жанровом отношении: обе антологии являются сборниками стихотворений муктака. Кроме того, следует принять во внимание еще и то, что ни одним хронологически промежуточным текстом подобного рода мы не располагаем (Boccali 1999: 14, 18).

Рассмотрев поэзию обоих сборников, посвященную сезону дождей, Боккали приходит к выводу о том, что картина, наблюдаемая в антологии Халы, решительно отличается от той, что представлена Линхардом в отношении буддийских гатх: «...в противоположность тому, что можно было ожидать, в "Саттасаи" (основном слое) мотив "непогода / счастливые любовники" совершенно отсутствует, и varśā (сезон дождей. – *А. Д.*) для героев, как женщины, так и мужчины, неразрывно связан с vipralambhaśṃgāra (любовные переживания, страдания разлуки. – *А. Д.*)». И далее: «Следовательно, используя тему

сезона дождей, стихотворения сборников «Тхерагатха» и «Саттасаи» представляют в каждом случае только один мотив, противоположный тому, что присутствует в другом...» (Там же: 23). Однако в развитой традиции кавья эти различные мотивы встречаются параллельно и даже, как это видится Боккали, могут сочетаться в одном стихотворении, например в № 140 «Шрингарашатаки», исполненном, по его определению, «печальной неопределенности и даже двойственности, что столь характерно для муктак Бхартрихари» (Там же: 29):

> Счастливы мы или нет, наполняют нас сладкой тоской
> Небо в тяжелых тучах, земля в лепестках кандали,
> Ароматы кутадж и кадамб несущие ветры
> И лесные опушки, звенящие криком павлинов.
> (Śatakatraya 140: Алиханова 1978: 137)

«Как показывают произведения зрелой кавьи, – делает вывод Боккали, – во всем комплексе стихотворений на тему дождя (varśāmuktaka), скажем, от Бхартрихари и далее, мы видим слияние двух традиций, ранее бывших раздельными» (Boccali 1999: 31). Происхождение же этих традиций Боккали увязывает с более общей проблемой происхождения кавьи и, в частности, со сформулированной индийскими теоретиками концепцией двух стилей в поэзии кавья – gauḍiya и vaidarbha и с их соотнесенностью с разными географическими областями Индии – Магадхой и Махараштрой, или, более обобщенно, с Магадхой и Деканом (Ibid: 36–37). Указывая, таким образом, на центры происхождения индийской лирики, Боккали далее выдвигает предположение, согласно которому в первой из традиций преобладала тенденция поэтического описания, а во второй – драматическая (т. е. диалогическая), и, кроме того, каждая имела свою религиозную подоплеку: одна – буддийскую, другая – индуистскую (Ibid: 37–38).

Выдвинутая вскользь, не проработанная, эта гипотеза пока не дает в руки исследователей ни необходимого материала для изучения проблемы происхождения лирики, ни подходящей для этого методики. Достаточно отметить то обстоятельство, что описательные гатхи нередко встречаются и в антологии Халы, а драматические элементы можно выявить и в палийской поэзии, что было продемонстрировано в работе Ю.М. Алихановой, посвященной анализу художественной структуры некоторых произведений буддийского канона, как раз связанных с темой дождя (Алиханова 1985). Отталкиваясь от факта совпадения некоторых фрагментов текстов из «Тхерагатхи» (№ 51–54 и 325–329; перевод одной из гатх см. на

с. 242) и «Дханийя-сутты» (Сутта-нипата 18–34), воспроизводящей диалог Будды с пастухом, в котором каждая из сторон показывает свою готовность к сезону дождей, Ю.М. Алиханова устанавливает их общую диалогическую структуру, характерную для песни антифонного, или амебейного, типа (Там же: 67). Интересно, что, если говорить о гатхах, этот вывод как нельзя лучше соответствует традиции, зафиксированной в комментарии к ним, согласно которой их предполагаемые авторы, четверо монахов, «приходят в Раджагриху, где им к сезону дождей сооружают хижины; когда начинается дождь, тхеры (монахи. – *А.Д.*), сидя в хижинах, поют свои гатхи (т. е., очевидно, перекликаются друг с другом, обмениваясь этими гатхами, как репликами)» (Там же: 68).

Что касается «Дханийя-сутты», то и ее диалог, отмечается в статье, «несмотря на его сюжетность, иное содержание и т. д., оказывается чрезвычайно близким песне в композиционном отношении» (Там же: 69).

Пастух Дханийя:
«Сварен рис у меня, сдоено молоко,
Со своими живу у берега Махи;
Крышей хижина крыта, огонь зажжен. –
Если хочешь дождь послать, пошли, о небо!»

Блаженный:
«Гнева нет у меня, чист я от скверны;
Ночь одну проведу у берега Махи;
Крыши нет надо мною, огонь потух. –
Если хочешь дождь послать, пошли, о небо!»

Пастух Дханийя:
«Здесь нет ни оводов, ни комаров;
В поймах на сочных лугах стада пасутся;
Ливень хлынет – они его перетерпят. –
Если хочешь дождь послать, пошли, о небо!»

Блаженный:
«Плот надежный я себе сколотил;
Переплыв поток, вышел на тот берег;
Больше этот плот не надобен мне. –
Если хочешь дождь послать, пошли, о небо!»

И т. д.

(Пер. Ю.М. Алихановой: Литература Древнего Востока 1984: 106)

Проанализировав оба текста (т. е. гатхи и сутту), Ю.М. Алиханова делает предположение о том, что в конечном счете оба текста «восходят к одному источнику. Что можно о нем сказать? Исходя из самих текстов, очень немногое, именно – что это была какая-то амебейная песня, сложенная в размере аупаччхандасака / вайталия, с припевом "Если хочешь, пролей дождь, боже!" и с мотивом крытой хижины (значение которого, впрочем, неопределенно)»[4]. Весьма примечательно, что в заключительной части сутты описывается обрушившийся на землю дождь, который в данном контексте является знаком победы Будды в словесном поединке с Дханийей.

И тут, затопляя холмы и долины,
На землю с небес обрушился ливень.
И заслышав шум дождя, Дханийя
Такое тогда промолвил слово:

«О, немалое обрели мы благо –
Блаженный явился взорам нашим.
К тебе прибегаем мы, о Зрящий!
Будь учителем нашим, великий муни!

Послушны мы оба – я и пастушка.
Будем жить в благочестьи рядом с Блаженным.
Преодолеем смерть и рождение,
Навсегда положим конец страданьям».

(Там же: 107)

Концовка сутты, несмотря на ее типично буддийскую нравоучительность указывает, по предположению Ю.М. Алихановой, на то, что составляющий основную ее часть диалог «возник в результате переработки заклинательной песни, входившей в какой-то обряд вызывания дождя», и что, возможно, предполагаемая песня строилась как состязание в вызове дождя (Алиханова 1985: 71). «Итак, можно полагать, – пишет она далее, – что песня, из которой выросли диалог "Дханийи" и песня "Тхерагатхи", была небуддийской обрядовой песней. Судя по размеру, она была распространена среди каких-то неарийских племен Северо-Восточной Индии. Возможно, что поначалу, когда случалась засуха, бхикшу – выходцы из этих племен пели ее так же, как делали это когда-то в миру. Но с течением времени, обращаясь в новой сре-

де, она неизбежно должна была измениться (особенно если исполнение ее предполагало импровизацию). Песня становилась буддийской, но не теряла при этом своей функции. Ее по-прежнему пели, чтобы вызвать дождь, только теперь ее магическую силу связывали по преимуществу с присутствием в ней буддийского начала» (Там же: 72).

Таким образом, исследование Ю.М. Алихановой показывает, что вполне вероятным истоком палийского цикла песен о дожде служила фольклорно-песенная, обрядовая стихия, во многом определившая их художественную структуру. Одновременно становится очевидной правота Боккали, когда он фактически подвергает сомнению утверждение Линхарда о том, что буддийские монахи, сочиняя песни на тему «дождь снаружи / монах в укрытии», заимствовали схему светского любовного стихотворения типа sambhoga («непогода снаружи / счастливые любовники в доме, под крышей»). Буддийские гатхи и пракритские любовные песни имеют явно разные истоки и восходят к разным, в том числе различно географически локализованным, традициям. Если же имело место какое-то влияние одной из них на другую (что еще требует специального изучения), то оно, скорее, шло в противоположном указанному Линхардом направлении. Об этом свидетельствуют сравнительно позднее появление темы самбхога в поэзии (напомним, что в пракритской, да и в тамильских антологиях она практически отсутствует) и тот факт, что сама эта поэзия была несвободна от некоторых типично буддийских мотивов и настроений (см., например: Алиханова 1978: 50).

Вместе с тем, как было отмечено, некоторые мотивы и образы, связанные с сезоном дождей, могли заимствоваться буддийской поэзией из традиции фольклорной песенной лирики. Здесь уместно вспомнить о так называемых сезонных песнях, которые были связаны с двумя основными темами – сельскохозяйственной и любовной. Первая была неотъемлема от деятельности землепашца и носила, так сказать, календарно-прикладной характер, а вторая подразумевала выражение чувств влюбленных в разные времена года. В последней, как пишет Ю.М. Алиханова, «различались две линии или условно – два жанра. В одном (более древнем, видимо) традиционные признаки сезона (включая цветы, птиц и т. д.) связывались с внутренним состоянием путника, разлученного с женой, либо жены, ожидающей задержавшегося в пути мужа (причем чаще всего с темой путника ассоциировались дождливый и весенний сезоны, т. е. сезоны природного расцвета, резко контрастировав-

шего с состоянием героев). В другом... описание сезонов включало тему радостей, любовных утех и развлечений, соответствующих данному времени года» (Там же: 45)[5].

Фольклорная традиция сезонных песен породила цикл жанров, характерных для литератур отдельных регионов Индии и весьма в них популярных (в особенности в Бенгалии): «песни четырех, шести, восьми или двенадцати месяцев», в которых каждому месяцу посвящена либо одна строфа, либо группа строф. Из них наибольшее распространение получили caumāsa («Четыре месяца») и bārahmāsa («Двенадцать месяцев») (Vaudeville 1964: 339). Первый из них, не получивший, в отличие от второго, большого развития в письменной литературной традиции, представляет собой цикл женских песен, посвященных разлуке (viraha) во время сезона дождей. «Именно в чаумаса и только в ней, – пишет Ш. Водвилль, – мы находим описание сезона дождей, тесно и неразрывно связанное с ламентациями деревенской женщины в разлуке (virahiṇī)» (Ibid: 346). С разлукой же связан и один весьма распространенный тип барахмасы – «вираха-барахмаса», причем, судя по некоторым признакам (в частности, по тому, что большинство этих барахмас начинается с описания āṣāḍha / śrāvaṇa, т. е. первого месяца сезона дождей), она представляет собой «развитие и укрупнение деревенских песен, известных как чаумаса, которые представляют, вероятно, один из наиболее древних видов индийской фольклорной лирики» (Ibid: 346–347).

И, можно добавить, один из наиболее стабильных. Если начальный этап развития этой песенной традиции скрыт от нас, рискнем предположить, в глубинах добуддийской эпохи и никаких образцов песен той поры до нас, естественно, не дошло, то ее существование в наше время подкрепляется многочисленными примерами. Сошлемся на сделанные У. Арчером в Бихаре записи свадебных и женских любовных песен, в частности, песен сезона дождей – в уже известной нам форме чаумаса. Отмечая доминирующую в этих песнях тему сексуальной одержимости, Арчер пишет: «Есть две причины этой прочной ассоциации. Во-первых, общая мрачная атмосфера сезона делает одиночество невыносимо страшным и усиливает потребность женщины в близости супруга. И во-вторых, образы сезона дождей рождают сексуальные переживания... Поскольку льющий дождь вызывает представление об акте любви, сезон дождей – это период сексуального напряжения» (Archer 1985: 158–159).

В месяц «саван» скачет нетерпеливая река,
Струится вода, исчезают дороги.
В болота превратились поле и ток.
В кустах жужжат насекомые,
И я дрожу, заслышав этот звук.
Счастлива та женщина, чей муж дома.
Печальна моя судьба –
Той, чей муж покинул дом.
Его отсутствие огнем жжет меня каждый день,
И лотос моего сердца в огне.
Мой муж обманул меня
И скрылся в другую землю,
Он не думает обо мне,
У него жестокое сердце.
О, как томятся мои груди,
Готовые разорвать одежду.

(Ibid: 160–161).

Если необычайная интенсивность переживаний одинокой женщины в период дождей связана с вышеописанными ощущениями, то причины разлуки чаще всего объясняются объективными обстоятельствами индийской жизни: во время дождей передвижение сильно затруднено, и мужчинам приходится возвращаться домой до прихода муссона. В этом и состоит главная подоплека песенной и поэтической ситуации разлуки, основной заключенный в ней конфликт: начинается сезон дождей, а герой все еще не вернулся к возлюбленной.

Заслуживает внимания замечание Ш. Водвилль относительно регионального происхождения жанров чаумаса и барахмаса. «Есть некоторые указания на то, – пишет она, – что лирические жанры чаумаса и барахмаса возникли в северо-западной Индии, в пастушеском кочевом или полукочевом обществе. Общий фон этих песен – сезонный уход мужчины из дому – на военную службу или по делам торговли; предполагается, что он находится дома лишь в течение четырех месяцев сезона дождей. На западе большинство барахмас упоминают Ядаву Неми и его возлюбленную Раджмати; на востоке – Ядаву Кришну и Радху. Есть, по-видимому, какая-то связь между этой формой лирики и пастушеским полукочевым племенем ядавов» (Vaudeville 1964: 347). Иначе говоря, истоки песенной лирики, связанной с ситуацией любовной разлуки и сезоном дождей, судя по всему, следует искать в среде пасту-

шеских племен, культивировавших поклонение Кришне или подобному ему божеству. Эта традиция, распространяясь в южном направлении, можно думать, послужила одним из истоков махараштрийской поэзии, а двигаясь на восток, вероятно, вместе с набиравшим силы вишнуизмом, способствовала появлению и распространению жанра вираха-барахмаса в Бенгалии, где он появился, что очень примечательно, в средние века только после становления там кришнаитского вишнуизма (Там же: 348). Во всяком случае, пастушеская тема, даже если она дается в качестве некоего фона ситуации, является довольно типичной чертой поэзии о разлуке. Подтверждением этому служит древнетамильский поэтический комплекс, в котором эта ситуация «разыгрывается» внутри определенного ландшафта, а именно пастушеского района, покровителем которого называется бог Майон, т. е. Вишну/Кришна.

Вообще значение древнетамильской поэзии для изучения происхождения и развития ситуации разлуки очень велико. Предлагаемое далее подробное рассмотрение этой ситуации на тамильском материале оправдано не просто тем, что объем дошедшей до нас лирической поэзии на тамильском языке довольно значителен, но, главным образом, по той причине, что поэтический канон этой ситуации, в основных чертах общий для всей индийской лирики, в тамильском варианте представлен наиболее полно и со многими существенными подробностями.

Ситуация разлуки в начале сезона дождей выделяется в древнетамильской поэзии в особую тему, одну из пяти канонических тем-тиней, под названием муллей (mullai). Она подразумевает исключительно супружескую разлуку. Стихотворения на эту тему собраны в антологиях Aiṅkuṟuṉūṟu (Аин), Kuṟuntokai (КТ), Naṟṟiṇai (НТ), Akanāṉūṟu (АН) и Kalittokai (Кали). Кроме того, нами привлекался материал не входящего в основной комплекс древней поэзии сборника Kārnāṟpatu (Кар, «Сорок стихов о сезоне дождей»), поэм из сборника «Десять песен» – Mullaippāṭṭu (МП, «Песня на тему муллей»), Neṭunalvāṭai (НВ, «Долгий и благостный северный ветер») и поэмы Cilappatikāram (СП, «Повесть о браслете»)*. Напомним, что каждое отдельное стихотворение, согласно традиции, следует рассматривать как высказывание одного из героев в определенном ситуативном контексте. Поскольку канон общей ситуации разлуки чрезвычайно устойчив, то в целях его описания представляется оправдан-

* В скобках приводятся сокращения названий произведений.

ным все указанные тексты условно принять за совокупный текст на тему муллей (с оговариванием в случае необходимости отступлений от основной модели) и на его основании воспроизвести данную ситуацию во всех ее элементах как некое реконструированное целое.

Поэтическая тамильская традиция, зафиксированная в трактате «Толькаппиям», рассматривает каждую тему-тиней как состоящую из трех элементов и для темы муллей предлагает следующую формальную характеристику: ее ситуативный элемент (uripporuḷ) – iruttal (букв. «нахождение, пребывание» – имеется в виду пребывание героини дома, в состоянии терпеливого ожидания супруга); природно-временной элемент (mutalporuḷ), т. е. ландшафт и время действия, – лесистые холмы, пастбища, начало сезона дождей, вечер; элемент karupporuḷ (детали окружения) – определенные цветы (в том числе жасмин муллей, давший название и теме, и ландшафту), животные, а также пастухи (как деталь фона) и бог-покровитель, уже упоминавшийся Майон-Вишну/Кришна.

Реконструируемый лирический сюжет темы выглядит так: в селении, находящемся среди лесистых холмов, пастбищ и небольших полей, героиня терпеливо ждет возвращения мужа. Он отправился в военный поход и обещал быть дома к началу сезона дождей. Сезон дождей, называемый кар (kār), приближается: небо заволакивают густые темные тучи, гремит гром, сверкают молнии, начинается ливень. Природа, увядшая за время летней жары, возрождается, распускаются многочисленные цветы, из них первым – самый приметный и ароматный цветок сезона – белый жасмин муллей. По вечерам в селение возвращаются пастухи. Слышны звуки их свирелей и колокольчиков, висящих на шеях коров. Торопятся в загоны телята, птицы летят к своим гнездам – все стремятся домой. Одинокую героиню охватывает тоска, и она дает волю своим чувствам. Подруга утешает ее. Муж ее в это время находится в военном лагере, среди царских дружинников. Поход успешно завершен, воины собираются в обратный путь, и он мчится домой в колеснице, вспоминает томящуюся в одиночестве супругу и в предвкушении встречи с ней торопит возничего.

Основные ситуации, или мизансцены, представляющие героям поэзии муллей возможность высказывания, таковы: героиня, ожидающая мужа, обращается к подруге; подруга утешает героиню; подруга приветствует возвратившегося героя; герой в военном лагере, вспоминая о доме и о супруге, обраща-

ется к своему сердцу; направляясь домой в колеснице, он обращается к вознице, сообщая ему о своем желании поскорее вернуться домой. Кроме того, герой и героиня в разлуке обращаются к бродячему певцу (панану), нередко исполнявшему роль вестника.

Весьма примечательно, что теме самбхога поэты почти не уделяют внимания. Во всем корпусе поэзии муллей есть всего несколько стихотворений, описывающих соединение супругов после разлуки. Например:

Славься огромное облако, лей теперь дождь,
Греми, как барабан, в который палочками бьют,
И, брызжа, как издревле, прохладными и сладостными каплями,
Сверкай же молниями и рассекай густую тьму.
С душой, исполненной величия, поскольку дело завершил,
Обрел я сладость, нежно обняв ту,
Чьи мягкие благоухают волосы
Цветком муллей короткостебельным.

(КТ 270)

Благоуханная пыльца в бутонах обретает красоту.
В стране лесов, в красивых зарослях, цветов вкушая [мед],
Жужжат взволнованно и опьяненно пчелы.
[Все] звери обнимают своих самок простодушных,
Я тоже обнялся с застенчивой [подругой],
Украшенной блестящими браслетами.

(Аин 416)

Как своего рода венец ситуации муллей (а можно сказать, и всей древнетамильской любовной поэзии в целом) звучат стихотворения из антологии Аин, где представлена семейная идиллия, которую следует воспринимать как указание на высшую цель любовных взаимоотношений героев:

Когда меж ними сын их, то они подобны
Самцу и самке антилопы, поместившим
Между собой детеныша. Воистину!
И благостно и сладко им их ложе.
И в этом мире, что без гнева океан объемлет
Своим простором синим и широким,
И в мире высшем том – такое счастье редко достижимо.

(Аин 401)

Вот музыканты-панары мелодию муллей играют,
И яснолобая жасминовый венок надела –
И сладка его жизнь, и процветает он, имея сына,
И этим все дурное [в жизни] уничтожив.
(Аин 408)

Стихотворения этого ряда представляют собой вариации на тему самбхога, т. е. соединения героев. Первое из них (КТ 270) – яркий образец той ее разновидности («дождь снаружи / счастливые любовники внутри»), о которой речь шла выше. Второе (Аин 416) – пример простого психологического параллелизма, когда лирический персонаж ощущает свои переживания в единстве с тем, что происходит в природе. Остальные два стихотворения обладают несомненной дидактической направленностью, и их можно рассматривать как своеобразный итог данной ситуации[6]. Интересно, что в них хотя и присутствуют некоторые детали, относящиеся к теме муллей (антилопа и жасмин – типичные черты соответствующего ландшафта), но они сведены к минимуму, а тема дождя в них, по существу, вообще отсутствует.

Как и в пракритской лирике, тема самбхога не получила развития в тамильской поэзии и, восприняв в себя индуистские представления о семейной дхарме, перекочевала в поэзию дидактическую, что находит подтверждение, например, в знаменитом «Тируккурале», где отдельные главки посвящены ценностям супружества, семьи и потомства. Однако, если исходить из того, что эта тема выражает идеал, к которому стремятся герои, и который незримо присутствует в ситуации разлуки, то можно предположить, что она изначально подразумевалась как тесно связанная с этой ситуацией, и когда поэзия изображала счастливых любовников «под крышей», то, надо полагать, это было их соединение после разлуки. Другое дело, что сама ситуация соединения лишена того внутреннего драматизма, который всегда более привлекателен для поэзии, даже фольклорной, почему и интерес к ней возникает на более позднем этапе развития поэтической традиции, когда поэты начинают осознавать возможность поэтической игры с данной ситуацией, воспроизводя ее, например, на фоне разных времен года (как в санскритской поэме Ṛtusaṃhāra).

При анализе тамильской поэзии о супружеской разлуке обращает на себя внимание явно преувеличенное внимание поэтов к главному мужскому персонажу. Достаточно сказать, что из сорока стихотворений сборника «Аханануру» на тему муллей тридцать два подразумевают ситуацию либо высказывания самого ге-

роя, либо чьего-то обращения к нему. С героем же связано и то обстоятельство, что поэзия муллей насыщена военными мотивами, элементами древнетамильской героико-панегирической поэзии. Прежде всего, как явствует из самих стихотворений, причина разлуки супругов – военный поход, в котором герой принимает участие. «Они ушли с победоносным царем, обладающим славной армией», – говорится, например, в Аин 459, 3–4. Домой герой возвращается всегда на колеснице, следом за отрядом молодых пеших воинов – видимо, своей дружиной. А царь предпринимает военную экспедицию для того, чтобы взять дань с покорных ему племен или совершить набег на непокорных соседей. Во всяком случае, целью похода, и об этом тоже прямо говорится в поэзии, является обогащение, и герой вместе с воинами нередко именуется как «ушедшие, возжелав драгоценностей» (КТ 254, 6), «отправившиеся за богатством» (КТ 220, 7) и т. п.[7]

С возвращением героя связан уже известный нам мотив – упоминание срока возвращения, причем нередко обещанного в виде клятвы. Этот мотив является ключевым для ситуации разлуки. Им определяются основной ее конфликт и та психологическая напряженность, которая составляет содержание поэтических высказываний героев, в первую очередь, конечно, героини. Для нее приход сезона дождей – время самого острого переживания одиночества. Именно с этим связаны те ламентации, которые составляют основное содержание женских песен о разлуке, о которых речь шла выше. И в тамильской поэзии есть отдельные стихотворения или их фрагменты, которые можно считать типологически близкими таким песням:

Страдания в сезон холодного дождя невыносимы,
В то время, когда птицы с криками летят домой,
Со мною нет любимого, который меня может успокоить,
Не может успокоиться, забыть его мое простое сердце.
(Аин 452)

Когда коровы, чьи хозяева живут в селеньях средь холмов,
Бредут к своим телятам,
Цветет в лесу жасмин – его исполненные свежести
И безупречно белые цветы
Небес багровых цвет приобретают.
Похоже, что не вынесу я этого, подруга!
(КТ 108)

См. также НТ 189 на с. 241.

В тамильской традиции такого рода непосредственные излияния, как правило, составляют часть более сложной художественной системы, в которой помимо эмоций запечатлен еще и определенный тип женского поведения, характерный для ситуации разлуки, – своего рода обет, который героиня исполняет ради находящегося на чужбине мужа (как говорит герой: nam vayiṉ puṟinta koḷkai – букв. «поведение, осуществляемое в отношении нас» – АН 154, 14; КТ 59, 7). Она ведет в разлуке замкнутый образ жизни и не покидает пределов жилища (nakar aṭaṅkiya koḷkai – АН 114, 13; НТ 338, 6), что еще подчеркивается употреблением эпитетов maṉaiyōḷ, uṟaivi – букв. «домашняя», «пребывающая [дома]». Она воздерживается от хозяйственной деятельности (на что намекает выражение «пришедший в упадок дом» – НТ 321, 6), не ухаживает за своими волосами: заплетает их в косу, но не умащивает маслом, не украшает ни драгоценностями, ни цветами.

Поведению героини соответствует и метаморфоза, которая в период разлуки происходит с ее внешностью. Ее тело худеет, так что браслеты спадают с рук, и покрывается характерным бледным золотистым «цветом разлуки» («ее похудевшее безупречное тело напоминает своим горестным цветом раскрывшийся бутон ароматного венгей (дерево с золотистыми цветами. – *А. Д.*)» – АН 174, 11). Если учесть, что в древнетамильской поэзии образ женщины создавался преимущественно с помощью вегетативной символики (см.: Дубянский 1989: 93–95), то становится ясно, что подобные изменения передают идею увядания природного растительного начала, угасания внутренней женской энергии плодородия, – говоря в общем, гибели того «блага телесной красоты» (имеющего в поэзии терминологически четкое определение – nalam), которое заключено в женщине и которое в древнетамильской культуре рассматривалось как несомненно ценностная категория.

Манговую красоту моего покрытого родинками лона
Должен съесть горестный цвет разлуки.
Ни у меня ее не будет, ни мужу она не достанется,
И пропадет она зря,
Словно сладкое молоко прекрасной коровы, что пролившись,
В подойник не попало и теленка не напоило.

(КТ 27)

Но вот приходит весть о возвращении супруга, и начинается процесс восстановления, возрождения прежнего облика герои-

ни. С чувством радостного волнения она расплетает косу, приводит в порядок свои волосы, украшает их цветами. Одно из стихотворений (редкий пример темы соединения героев) построено как воспоминание героя об этом моменте:

Нельзя забыть, возничий, как она, прекрасная
и простодушная,
Когда вошел я, обняла меня,
Украсила себя цветами,
Ее измученного тела не касавшимися,
А ранее не прибранные волосы густые
Очистила от грязи и вплела в них мелкие бутоны –
Ведь возвестили о моем приезде
Вернувшиеся быстро молодые воины,
Которым было сказано: «Идите!»

(НТ 42)

Когда приехал властитель страны холмов,
Закончив дело царя, обладателя слонов
с высоко поднятыми бивнями,
Обрели красоту ее плечи, не спадают браслеты,
Заблестели красиво продолговатые глаза.

(Аин 498)

«Приехала колесница, – говорит подруга, – теперь будет спасена красота ее лба» (НТ 181, 12–13). «Если ты пожелаешь войти к ней, – обращается она в другом месте к герою, – исчезнут пятна разлуки на ее лбу» (АН 354, 13–15) и т. д.

Всматриваясь в ситуацию разлуки, описанную выше, мы приходим к выводу, что поэты, вводя в стихотворения определенные образы и изобразительные подробности, запечатлели тот тип женского поведения, что особенно характерен для тех обществ, в которых «беспокойство за судьбу урожая, выживание детей, беспокойство, связанное с переходом юных к зрелости, с важными для всей общины событиями, со сменой сезонов, сложным образом вплетается в сами социальные отношения» (Gluckman 1962: 33). Иными словами, эти отношения приобретают характер ритуальных, что можно наблюдать на примере описанной выше ситуации разлуки. В самом деле, вполне очевидно, что героиня вступает в особое состояние, внешними признаками которого, в частности, являются физическое истощение, утеря естественного цвета тела, грязные, не украшенные, не умащенные маслом волосы. В общем,

это состояние нечистоты, которое в ритуальном контексте интерпретируется как отступление от системы, нормы. А это есть, в свою очередь, сигнал опасности (Douglas 1966: 48, 53). В данном случае речь идет о той опасности, которая в период разлуки нависает над обоими героями и, следовательно, над благополучием и жизнеспособностью домашнего очага. С точки зрения характерных для тамильской культуры идей, она связана с отсутствием внешнего контроля над энергией женщины. Однако, лишенная контакта с контролирующим, охлаждающим воздействием мужского начала, женщина должна в этот период сама контролировать свою энергию. С этой целью она и начинает вести себя определенным образом, воздерживаясь от каких-либо действий и культивируя долготерпение, что в текстах иногда понимается как смирение гнева (tuṉi tīr koḷkai – букв. «поведение, лишенное гнева, недовольства»). Переживание трудностей, страдания разлуки порождают жар, который как бы накаляет женщину изнутри. Поскольку с жаром всегда ассоциируется представление об энергии, становится понятным, что смысл ее поведения состоит не просто в сдерживании энергии, но и в накоплении ее. Прибегая к общеиндийскому понятию, то, что совершает героиня, можно назвать накоплением тапаса, своего рода подвигом аскезы[8].

Метафорически такое поведение выражается замкнутостью женщины в пределах дома (nakar aṭankiya kaṟpu – АН 114, 13; НТ 338, 7) и символически насыщенным жестом – заплетением в косу волос, с которыми – в распущенном виде – ассоциировалась идея жизненной силы. Еще один, вероятно, наиболее важный, аспект поведения – сексуальное воздержание, целомудрие. Хотя в поэтических описаниях этот момент специально не выделяется, он полностью соответствует смыслу обряда ожидания мужа и подтверждается параллелями из других культур, показывающими, что первоначальное обоснование запрета на сексуальную активность жены в разлуке было, видимо, обусловлено не моральными категориями, а жизненной прагматикой[9].

Вышеописанная модель поведения женщины-супруги, составляющая ситуативный элемент темы муллей, ассоциируется в тамильской культуре с понятием женской супружеской добродетели, именуемой kaṟpu. Это слово буквально означает обученность (от корня kal – *учиться, изучать, практиковаться*[10]) и в поэзии иногда используется для обозначения обученности какому-нибудь делу (например, военному – АН 106, 11; 396, 5). Применительно к женщине оно, таким образом, должно пониматься как знание ею своих супружеских обязанностей (во вре-

мя свадебной церемонии, описанной в АН, четыре женщины, уже рожавшие детей, осыпают невесту цветами и зернами риса и призывают ее не отступать от карбу – АН 86, 11–13). Если иметь в виду характер этих обязанностей в период разлуки, мы можем, уточняя смысл этого слова, рассматривать его как термин, обозначающий специфическое умение женщины распоряжаться своей внутренней (имеющей сексуальную природу) энергией и придерживаться системы установлений, обеспечивающих благо супруга и семьи. Одновременно этот термин обозначает и сами эти установления (ср. eḻutā kaṟpu – «неписанные [установления] карбу» – КТ 156, 5), и состояние женщины, когда ее энергия находится под контролем. Отсюда понятно, почему карбу ассоциируется с понятием блага, процветания, плодородия и почему она определяется как «связанная с благом» (НТ 330, 10), «связанная с богом» (АН 184, 1; 314, 10; КТ 252, 4), «связанная с анангу (т. е. с внутренней женской энергией)» (АН 73, 5). Понятно, наконец, и то, почему традиционным символом карбу являются цветы муллей (mullai cāṉṟa kaṟpu – НТ 142, 10; АН 274, 13): обладая безупречно белым цветом, они являются воплощением совершенной чистоты. Пышно расцветая с приходом сезона дождей, они олицетворяют собой энергию жизни и плодородия, возрождение производительных сил природы, а с точки зрения ритуала – охлаждение, контроль над энергией, защиту и безопасность (Бек 1969: 556–557).

Кроме жасмина муллей и других белых цветов (мусундей, пидавам, веберия и др.) символику белого цвета в связи с героиней ярко выражает характерная, часто упоминаемая в поэзии деталь ее портрета – ее лоб, непременно сверкающий, блестящий (vāl nutal, cuṭar nutal, oṉṉutal – НТ 42, 5; 72, 10; 108, 8; и др.), что является основанием для сравнения его с луной, месяцем (Аин 443, 2–3; АН 192, 1–2 и т. д.). Насколько большое значение придается этой детали при описании героини, свидетельствуют эпитеты nal, связанный с nalam («благо красоты»), и tiru «удача, красота, божественность, святость» (tirunutal – АН 354,14), не применяющийся, кстати, ни к какой другой части тела. Отсюда можно заключить, что лоб играет роль своеобразной эмблемы женской добродетели, знака ее карбу (kaṟpiṉ vāl nutal – «сияющий добродетелью лоб» – АН 9,24). Следует подчеркнуть, что, хотя карбу обыкновенно понимается именно как супружеская добродетель и сам термин традиционно обозначает состояние супружества, он употребляется и для характеристики женщины, не вступившей в брак, поскольку, по существу,

означает, что она исполнена внутренней женской энергии и эта энергия находится под контролем. Поэтому становится возможной такая, например, характеристика героини в ситуации куриньджи, описывающей тайную добрачную любовь молодых людей: āṉṟa karpil cāṉṟa... arivai – «девушка, удостоенная полноты карбу» (АН 198, 12–13). А сверкающий лоб, символ карбу, – такая же принадлежность портрета девушки, как и замужней женщины. Вполне естественно и применение цветовой символики жасмина для обозначения девичества. Известно, например, о существовании в Южной Индии обрядов, посвященных первому цветению муллей, которые строились так же, как обряды, сопровождавшие вступление девушки в возраст половой зрелости (Nadaraja 1968: 315).

Возвращаясь к состоянию и поведению героини во время разлуки, констатируем тот факт, что они, безусловно, ритуальны, поскольку исполнены определенного символического смысла и преследуют определенную цель. Анализ ситуации разлуки приводит нас к выводу о том, что здесь мы имеем дело с одним из ритуалов перехода. Его основная структура восстанавливается на поэтическом материале вполне четко. В самом деле, расставание героев означает отход от состояния нормы, утерю «статуса». Следующая фаза представлена состоянием героини, которое носит очевидно амбивалентный характер: с одной стороны, оно нечистое, с другой – напротив, высшее выражение чистоты, образец kaṟpu (героиня исполняет обет и следует тому, что ей предписано); она внешне пассивна, но в то же время накапливает в себе энергию; ее состояние опасно и приводит ее на край гибели, но оно же является залогом благополучия и жизнеспособности семьи. Говоря в общем, состояние героини можно охарактеризовать как двуединство жизни и смерти (в принципе соответствующее амбивалентному характеру женской энергии), которое характерно для ритуалов перехода: прохождением серединной фазы, преодолением ритуальной нечистоты символизируется преодоление смерти, новое рождение.

Третья фаза ритуала представлена в поэзии муллей мотивом восстановления и обновления красоты героини. Готовясь к встрече с мужем, она распускает волосы, очищает их, украшает цветами. Радостное предчувствие обновления наполняет ее сердце (viruntayartal – НТ 82, 8; 121, 11; 361, 9; 374, 8), и в момент встречи она действительно «получает обновление» (viruntu peṟutal – АН 324, 1; Аин 442, 2), обретает «новую красоту» viruntu ĕr – АН 384, 14), «новые» волосы (viruntu katuppu – АН 314,

20). Следует при этом подчеркнуть, что здесь речь идет именно о возрождении красоты, возврате к прежнему состоянию: «Я обрету благо ее былой (tol) красоты» (АН 164, 10); «ее сурмленные глаза, выцветшие и ставшие похожими в разлуке на цветок кондрей, обрели былую красоту темно-синей лилии из горного озера» (Аин 500, 1–3). Весьма существенно, что это былое, старое предстает обновленным, очищенным.

Заключительным событием ритуала разлуки является еда, трапеза. Этот мотив, впрочем, в поэзии почти не разработан и восстанавливается лишь на основании немногочисленных свидетельств, таких, например, как следующий фрагмент:

> Уже закислился плод «каля», плоды созрели «вилаву»,
> Уже смешались простокваша бурая из молока овец мелкоголовых
> Со сладко-кислым красным рисом в кислоте от кошенили давленным,
> (В чьих норах земляных дождем увлажнены отверстия входные и обрушены),
> И проса зернами, что на возвышенных местах произрастает.
> Когда она польет все это теплым маслом, [из молока] коровы рыжей,
> Есть будут молодые воины сначала, а следом – ты.
>
> (АН 394, 1–7)

Не случайна, по-видимому, подробность, приведенная в последней строке. Она подразумевает, во-первых, общий характер трапезы, во-вторых, определенный ее порядок (что само по себе может свидетельствовать о ритуальности). Но, самое главное, в это время, видимо, происходит окончательное очищение героев, восстановление их семейного статуса, обновление семейных связей. Таким образом, трапеза как бы аккумулирует в себе смысл всего ритуала, метафорически выражает основную его идею, ибо еда, как известно, есть символическое преодоление смерти, источник возрождения и жизни.

Важным мотивом индийской поэзии о разлуке в целом является мотив вести или вестника, из которого впоследствии вырастает отдельный жанр лирической поэзии – «поэма-послание» (см.: Vaudeville 1959). Активно разрабатывается этот мотив и тамильской поэзией на тему муллей (см.: Дубянский 1979). Главное его значение с точки зрения предложенной здесь трактовки поэтической ситуации состоит в том, что именно мо-

мент получения вести означал для героини конец периода ожидания. Об этом свидетельствует, например, отрывок из «Повести о браслете», в котором супруга царя Сенгуттувана ожидает его возвращения из военного похода: «...царица страдала в разлуке, и служанки, пытаясь утешить ее, пели песни и желали ей многих лет жизни. Они уже знали, что повелитель, одержав победу, возвращается на своей ладной колеснице. К царице пришли горбунья и карлица: "Да обретешь ты свою красоту! Вернулся великий властелин! Да украсятся твои волосы в этот знаменательный день!"» (СП XXVII, 215–216). Эти восклицания, по сути, означают, что завершилась серединная фаза ритуала и наступила фаза заключительная, связанная с очищением и возрождением. Особенно знаменательно то, что самой вести придается в этом контексте очистительная, возрождающая сила. Красноречива в этом отношении, например, строка АН 214, 9: «волосы, ставшие чистыми /оттого, что она/ узнала о нашем /приезде/», букв. «волосы, очищенные знанием о нас» (nammaṟivu teḷinta... ōti). Такое понимание вести (вообще речи) весьма характерно для древности, что подтверждает замечание О.М. Фрейденберг по поводу древнегреческой словесности: «Говорить – значит светить» (Фрейденберг 1936: 135).

Обратим внимание на то, что в роли вестников могут выступать и явления природы. Напомним, что, согласно канону, герой должен вернуться к сезону дождей (кар). Вне зависимости от того, успевает он к сроку или нет, мотивы предполагаемого его возвращения и прихода сезона дождей тесно переплетены и взаимообусловлены. Ощущение этой связи настолько живо, что сезон дождей со всеми своими атрибутами осмысляется как знак скорого приезда героя, как его весть о себе. «Это – кар, о подруга, это – время, про которое он сказал: "Приедем"» (АН 194, 16–19); бутоны муллей как бы говорят: «"Это – кар", сезон, про который он сказал: "Приедем"» (КТ 358, 4–7); или наоборот – знаки появились, а героя нет: «Он не приехал, а ведь расцвел муллей...» (КТ 221, 1).

Взаимообусловленность мотивов «вести о приезде героя» и «вестника сезона дождей» подготавливает чрезвычайно важную возможность слияния обоих мотивов, т. е. понимания вестников времени года как вестников героя. В антологии kārnāṟpatu («Сорок стихов о сезоне дождей») мотив «природа-вестник» выражен совершенно отчетливо, параллелизм уступает место замещению одного мотива другим, и любой природный вестник сезона дождей становится вестником героя.

Мягчеют жестокого солнца лучи, и лес, богатство кара обретая,
Рождает в изобилии бутоны.
Теперь приедет наш супруг.
[Гирляндами] ветвей изогнутых украшенный, –
Так его вестник говорит, –
Прекрасное, блистающее молниями облако.

(Кар 2)

Расцвел повсюду кандаль [ярко-красный],
Подобно огонькам, которые сельчане зажигают
На праздник в первый день благого Карттикей[11], –
И дождь приходит со словами вести

(Кар 26)

Итак, по нашему мнению, разлука героев в тамильской любовной поэзии понимается и описывается как определенный ритуал – домашний ритуал разлуки. Именно его имеет в виду термин iruttal (букв. «пребывание»), обозначающий ситуативный элемент темы муллей. Вообще же тип символического поведения, который запечатлен в поэзии муллей, вполне характерен для тамильской культуры. Он связан с женскими ритуалами, называемыми pāvai nōṉpu, включающими в себя элементы аскезы и поста. Ритуал такого рода нашел, например, отражение в поэме кришнаитской поэтессы Андаль «Тируппавей» («Священный идол», IX в.). Основная его часть – купание девушек после дождей месяца «маркажи» (декабрь-январь). Купанию и дождям предшествует период аскезы, описанный Андаль так:

II.
О вы, живущие [в просторном этом] мире! Мы совершаем ведь
Деяния, присущие обряду! О них послушайте! На змея капюшоне
В молочном океане спящего Всевышнего воспев,
Мы масла не едим и молока не пьем; в начале дня в воде омывшись,
Глаза сурьмою не подводим, не украшаем волосы цветами,
Не делаем того, чего не подобает, и гневных слов не произносим.

(Дубянский 1991: 268).

И далее в стихах детально описывается завершение обряда – типичная характеристика третьей фазы ритуалов перехода:

XXVII.
О ты, что обладаешь свойством побеждать тебе неверных,
Говинда!
Когда, тебя воспев, обряд свершив, получим твой ответ,
То пусть таким он благом будет, что вся страна его
восхвалит,
А мы, надев браслеты на запястья, серьги, прочие ушные
украшенья,
Браслеты на ноги и всевозможные другие драгоценности,
Облекшись в новые одежды, – в сосуды, молока и риса
полные,
Обильно – чтоб с локтей текло – начнем лить масло
И, вместе все за трапезой собравшись, охладимся...
(Там же: 273)

Распевая такого рода гимны, девушки движутся по селению, которое мыслится как Гокуль, где обитает Кришна, приглашают подруг, а затем и самого Кришну принять участие в купании (что подразумевает их эротическое с ним соединение). Ясно, что этот ритуал есть типичный ритуал плодородия, помещенный в контекст кришнаитской религии. Как и все ритуалы типа nōnpu, он построен по формуле: нагревание, внутренняя концентрация энергии (аскеза ожидания) – охлаждение (благодатное эротическое соединение и/или купание в воде). Женский ритуал разлуки, запечатленный в поэзии муллей, относится к этому же типу. Впрочем, в поэзии он приобретает свое, поэтическое значение, разрабатывается как комплекс определенных поэтических мотивов и образует внутреннюю форму типической поэтической ситуации, или, иначе говоря, ее канон.

С точки зрения этого канона, тема муллей должна быть сосредоточена лишь на заключительной фазе разлуки, связанной с возрождением телесной красоты героини или с ожиданием этого возрождения в самом начале сезона дождей. Однако в поэзии муллей встречаются фрагменты, описывающие и предшествующий сезон – сезон летней жары и соответствующий ему так называемый ландшафт, или район, палей (раскаленная лучами солнца пустынная местность) – фон темы палей (разлука летом).

Смотри, пришло время, когда обещали вернуться они,
Ушедшие через бесплодную, знойную и страшную землю,
Где сверкающий жар облекает, словно покрывалом,
Пустынную и совершенно безводную дорогу.
(НТ 99, 1–4)

Как было отмечено выше, возрождение и обновление производительных сил природы – главная идея в характеристике сезона дождей и ландшафта муллей. Напротив, пейзаж, соответствующий сезону летней жары, ярко выражает идею угасания, гибели этих сил. Поскольку жара предшествует сезону дождей, контраст пейзажей исключительно нагляден и многозначителен. Создается чрезвычайно семантически насыщенная дихотомия ландшафтов: палей–муллей и фрагментов сезонного цикла: жаркое лето–сезон дождей (более подробная их характеристика содержится в (Дубянский 1989: 135–137)). Причем можно полагать, что противопоставление этих двух сезонов есть частный случай или, скорее, самое яркое, предельное проявление более общего внутригодового противопоставления одной половины года (светлой) – другой (темной)[12].

Рассмотрение представлений, связанных с двумя контрастными сезонными комплексами, подводит нас далее к вопросу о соотношении природного и ситуативного элементов двух тем и позволяет сделать следующий вывод: смысл показанной в стихах природной метаморфозы, по существу, тождествен основному смыслу ритуальной ситуации разлуки. Речь идет, собственно говоря, об одном и том же, но находящем двоякое выражение, начале – о благе плодородия. Характерно в связи с этим, что связанное с ним понятие nalam – «благо красоты», применяется в поэзии не только к женщине, но и к природе. Например: «Леса утеряли благо красоты» (НТ 256, 4). Во время летней жары жизненная энергия природы пребывает в угнетенном состоянии, и, подобно этому, гибнет в разлуке телесная красота женщины. В то же время и в том и в другом случае можно говорить о процессе нагревания, «накаливания», что означает накапливание энергии в виде жара и свидетельствует о подготовке к качественному изменению. Дожди возрождают жизненные силы природы, приносят ей обновление, очищение, охлаждают ее, подобно тому как встреча с супругом возвращает героине ее красоту, обновленную и очищенную.

На основе такого рода, по существу, мифологических представлений строится мифопоэтический параллелизм ситуации

разлуки и картин природы. Естественным, например, оказывается уподобление земли и растительности героине, а сезона дождей – герою:

Жаждет сезона дождей муллей,
Чьи прямые бутоны, подобные нежной луне,
Как бы оберегает обнявший его зеленые ветви
Красный жасмин. Жаждет приезда его колесницы
Моя манговая темная красота.

(Аин 454)

Такой параллелизм играет громадную роль в тамильской поэзии о разлуке, ибо подразумевает одновременность прихода сезона дождей и возвращения героя. Интересны возникающие здесь этические мотивы, связанные не только с героем, но и с природой, которой на основе древней веры в закономерность ее процессов приписываются такие человеческие качества, как надежность, правдивость, верность традициям. Реминисценции таких представлений сохранились в поэзии в ряде формул, например: «необманывающая туча» (НТ 321, 5); «небо исполняет [обещание]» (АН 134, 1); «старый дождь» (т. е. бывалый, надежный) (КТ 230, 1). В ситуации разлуки ни сезон дождей, ни герой не должны обмануть возлагающихся на них ожиданий. Однако поэтическая коллизия часто строится, как мы видели, на разрушении такого параллелизма – сезон приходит, а героя все нет. Это является причиной душевных терзаний героини, ее сомнений в преданности и благородстве героя (если он вовремя не возвращается, она называет его «лишенным добродетели» – АН 294, 13, «неблагородным» – КТ 102, 4). Бывает и наоборот: поэты изображают героиню настолько уверенной в своем возлюбленном, что им приходится вкладывать в ее уста слова сомнения в истинности уже природных процессов.

И если лес, в котором снова появляются цветы кондрей,
Чьи гроздья, привлекающие пчел,
На золотые украшения в девичьих локонах похожи,
Провозглашает: «Это – кар», ему не верю я –
Любимый мой ведь не привык ко лжи.

(КТ 21)

Раскрывает бутоны, встречая прохладные капли дождя,
С ароматом медовым свежестебельный муллей,
Вместе с ним аромат источает пышноцветный красный жасмин,

Но не вовремя льет этот дождь – ведь если не рано пришел он,
И вправду сезон этот кар,
Почему ж не вернулся любимый?

(КТ 382).

Ассоциацию героя с сезоном дождей усиливает встречающаяся иногда в стихах картина стремительного бега его колесницы, грохочущей, «подобно дождю сезона кар» (АН 14, 20). Особенно интересна в ней одна настойчиво повторяющаяся деталь: колеса давят, режут мягкую, влажную землю, плети растений (АН 54, 224, 234, 254, 314; НТ 161, 181, 221). В контексте поэзии муллей очевидны сексуальные обертоны этого образа, символически представляющего характерный для нее мотив соития (ср., например, такой выразительный пассаж: «Бык, предводитель стада, топчущего землю, разрушая влажные входы змеиных нор, обнимает в жажде соединения молодую простодушную корову» – АН 64, 11–12).

Семантический параллелизм ситуации и картин природы служит основой для создания особого поэтико-символического мира, образы которого могут быть переосмыслены в духе подразумеваемой в стихотворении любовной ситуации и стать яркими и наглядными выразителями заключенных в ней идей.

Изобилие чистых цветов пышнолистого мусундей,
Что по склонам взбирается до вершин медоносных гор,
Делает темную ночь [звездным] небом.
Пастух, пасущий ягнят, с корзиной из листьев кокосовой пальмы,
В венке из пахучих, прохладных соцветий муллей и тондри –
Вокруг них вьются пчелы, с них капают капли дождя, –
Греет руки над тлеющей головней. В этой лесной стороне,
Наполненной призывным, протяжным воем шакалов,
Что рыщут во мраке и гонят косяк кабанов мелкоглазых,
И звуками черных рогов, в которые дуют охранники пашен,
[В такой стороне] – то селенье, где [дом ее], черноволосой,
Украшенной, той, что полна любви и желанья.

(АН 94)

Это стихотворение содержит две основные идеи, которые выражаются посредством ряда изобразительных деталей: идею чистоты (белые цветы муллей и мусундей, дождевая вода) и идею стражи, охраны (пастух, звуки рогов). Как видим, создаваемая в стихотворении картинка и ее конкретные детали совершенно самостоятельны и самоценны, однако, будучи помещены в текст

высказывания героя, думающего о своей супруге, они переосмысляются и становятся наглядными символами женской супружеской чистоты. Образ одинокого пастуха вполне может быть понят как поэтический намек на героиню, стерегущую домашний очаг и свою добродетель. Таким образом, поэты, не ограничиваясь воспроизведением эмоций одинокой героини, разработкой их контраста с природой, стремятся найти те или иные детали пейзажа и быта, которые могли бы стать символами выражаемых поэзией идей и представлений.

Как следствие упомянутого параллелизма комплекс географических, бытовых и прочих деталей, изображаемых в стихах, приобретает значение характерного поэтического ландшафта, или района, который сам по себе символизирует идеи супружеской чистоты, семейного блага и единства, – словом, все основные идеи и ценности, определяющие суть ситуации. В образах природного и предметного окружения они находят чувственное, пластическое выражение, нередко посредством всего лишь одной детали. Скажем, идея семейного счастья героев, как говорилось выше, присутствует в поэзии в подавляющем большинстве случаев лишь виртуально, как воображаемый идеал, но в то же время этот идеал предстает здесь в виде многочисленных зримых и реальных парных образов – брачующихся животных или птиц, переплетенных или склонившихся одно к другому растений и т. п.

Как видим, древнетамильская поэзия на тему муллей представляет собой довольно сложную художественную систему, и хотя в ней встречаются отдельные стихотворения или фрагменты, содержание которых сводится лишь к излиянию эмоций, в целом она далеко отошла от простых песен разлуки, наличие которых Ш. Водвилль предполагает для Северо-Западной Индии (Vaudeville 1959: 131) и которые должны были (материал, приведенный нами ранее, вполне это допускает) существовать и на юге. Судя по всему, в них содержались в рудиментарном виде основные мотивы, составляющие канон поэтического описания ситуации разлуки: эмоция напряженного ожидания и страдания героини, плачевное состояние ее внешности, признаки сезона дождей и мотив вестника / вести.

Выше говорилось об объективных жизненных обстоятельствах, послуживших причиной возникновения таких песен, об их психологической подоплеке и о связи их содержания с ритуалом. Теперь зададимся вопросом, можно ли говорить об их зависимости от каких-либо конкретных религиозных и мифо-

логических представлений. Этот вопрос интересен потому, что, как известно, ситуация разлуки является неотъемлемой частью средневекового кришнаитского культа и описывающую разлуку лирическую поэзию, как правило, рассматривают как типично кришнаитскую, тем более что ее происхождение в отдельных регионах Индии связывают именно с пастушескими племенами, в среде которых возник культ Кришны-Гопала (Vaudeville 1964: 347; Hardy 1983: 58). Между тем в ранних образцах поэзии на тему разлуки ее связь с кришнаизмом и пастухами находит лишь ограниченное подтверждение. Например, в санскритской поэме «Гхатакарпара», содержанием которой являются страдания разлуки в период сезона дождей, ничто не говорит ни о Кришне, ни о пастухах. Есть лишь упоминание о сне Вишну во время дождливого сезона, повторенное в «Мегхадуте» 110 (Vaudeville 1964: 129, 133). В антологии «Саттасаи» элементы кришнаитского мифа в какой-то мере представлены, но тема разлуки с ними не увязана. Из всего корпуса гатх только десять имеют что-либо общее с коровами, но одна гатха (128), впрочем, весьма примечательна, ибо упоминает пастушку, поющую песню разлуки (Hardy 1983: 57, 59).

Любопытна в этом отношении и ситуация в тамильской поэзии на тему муллей. Как мы уже отмечали, традиция, закрепленная в трактате «Толькаппиям», называет Майона, т. е. Вишну / Кришну, обитателем района муллей, а пастухи входят в число элементов природно-предметного окружения (каруппоруль) лирической ситуации. Действительно, они часто упоминаются в стихотворениях – неизменно в качестве, так сказать, этнографического фона. Удивительно, однако, то, что Майон/Маль в стихах на тему муллей практически не упоминается. Лишь начало поэмы «Муллеиппатту» содержит сравнение дождевых туч с Вишну, подразумевающее известный эпизод, связанный с его превращением из карлика в гиганта:

> Как Маль, имеющий в руках могучих чакру,
> Закрученную вправо раковину и Лакшми,
> [Как Маль], чтобы покрыть громадный мир,
> Поднялся во весь рост и с рук его вода стекала, –
> Так в тусклый, сумеречный вечер
> Гряда тяжелых туч, холодною водой из океана напоенных,
> Вздымаясь вправо над горами,
> [На землю] проливается дождем.
>
> (МП 1–6)

Подобное положение дел заставляет предположить, что изначальной связи ситуации разлуки с кришнаизмом как будто не было. Во всяком случае не следует забывать о том, что кришнаизм возник из сложного сплетения культов и верований, принадлежавших более древней эпохе и другим богам. Что касается пастухов, в частности известных в древности племен абхиров, то, как отмечают исследователи, культ Кришны-Гопала, возникший в их среде, наслоился на религиозный субстрат шиваитского типа с акцентом на поклонение женским божествам. «Подобно всем другим неарийским кастам с севера до юга Индии, пастушеские племена признавали в качестве верховного божества Деви в форме воинственной Дурги или благодатной покровительницы Умы, супруги Рудры-Шивы. Даже теперь, после распространения вишнуитского бхакти, поклонение Деви остается преобладающей религией среди низших слоев сельского населения, особенно на западе и в Бенгалии. Предводители абхиров, чьи имена сохранились в их эпиграфических надписях, формально были, по-видимому, шиваитами, и их любимым божеством был Рудра» (Vaudeville 1975: 105).

Эти данные хорошо подтверждаются и тамильским материалом. В частности, известно, что обряд, описанный в упоминавшейся кришнаитской поэме Андаль, первоначально совершался в контексте поклонения богине Катьяяни и имел целью не только всеобщее благосостояние, но и обретение девушками хороших мужей (Дубянский 1991). В этом случае его можно сопоставить с существующим на юге Индии ритуалом, воспроизводящим эпизод взаимоотношений Парвати и Шивы: перед соединением с супругом Парвати в течение 21 дня исполняла periya nōṉpu, *великое страстотерпие*, т. е. соблюдала обет воздержания (начиная с десятого дня после полнолуния в месяце пураттаси, сентябрь-октябрь, что соответствует сезону дождей) (Gopalakrishnan 1961: 313–315).

Проанализировав отраженный в поэзии муллей женский ритуал разлуки, мы вынуждены признать, что эта поэзия четкого ответа на вопрос о мифологической подоплеке ритуала, судя по всему, не дает. Мы полагаем, что речь можно вести скорее всего о некоторых общих мифологических ассоциациях. Так, достаточно закономерной выглядит ассоциация героини с образом типичной дравидской богини (на основании представлений о внутренней женской энергии, ее амбивалентности и возможности ее накопления). Подчеркнутая нами единосущность женщины и природы (земли и растительности) оправдывает сравнение женщины в разлуке с иссохшим в период летней жары районом палей и, далее,

уподобление женщины, пребывающей в опасном, «нагретом» состоянии, обитательнице этого района, грозной богине Коттравей.

Такая интерпретация образа героини оттеняется еще двумя типичными для тамильской поэзии мотивами, которые делают возможным понимание движения героя к дому как религиозного паломничества: во-первых, это настойчиво повторяемый и варьируемый поэтами мотив дум и беспокойства героя о своей супруге: «Она, прекраснолобая, проводит одиноко в своем селении росные ночи» (АН 24, 9–10); «тоскует она, пребывающая в отчаянии дома» (АН 64,17); «оглядывая пришедший в запустение дом, разве не страдает она, изысканно украшенная?» (НТ 321, 6–7); «В такой вечер он не думает о нас, – сердится она и тоскует. Гони, возница, чтобы прекратить такие ее думы!» (АН 114, 6–8); «Каково ей, обладающей густыми волосами, одинокой, думающей о нас дождливым вечером: "Ведь там же наши"» (АН 214, 8–10); «Я приехал, думая о тебе...» (Аин 492, 4) и т. п.

Во-вторых, можно выделить мотив преодоления тягот пути, заключенный в опять же варьируемой формуле «пересекшие трудные пустынные земли» (идея трудности паломничества) (см: Deleury 1960: 180). В этой связи стоит отметить, что довольно значительное место в поэтическом цикле палей-муллей занимает описание дороги, по которой герой движется в сторону дома, причем эта дорога всегда понимается как благостная: она «благоухает прохладной свежестью леса, ставшего красивым» (АН 154, 10); «проходит через лес, полный пьянящего цветочного аромата» (АН 254, 15–16); «благостна дорога, по которой идет любимый, – она обладает ярким тондри (красная лилия. – *А.Д.*) сезона свежих дождей и жасмином» (Аин 440) и т. п. Все это очень напоминает традиционный паломнический обиход, когда паломники к божеству «делают святой дорогу к нему, а она, в свою очередь, становится освящающей» (Deleury 1960: 75). Кроме того, такие описания намекают на оплодотворяющую функцию героя, возвращение которого, как уже не раз отмечалось, ассоциируется с приходом сезона дождей.

Эта ассоциация позволяет предположить, что наличествовавшая в древнетамильской мифологии фигура бога, выражавшего идеи плодородия и олицетворявшего сезон дождей, могла послужить неким прототипом героя поэзии муллей. Этим, возможно, объясняется характерное наименование героя – kuṟumpoṟai nāṭaṉ, «обитатель (или хозяин) страны невысоких холмов», вызывающее представление о божестве-покровителе местности. Скорее всего, им был древнетамильский Маль / Майон (букв.

«Темный»), который на определенном этапе слился с Кришной, а затем с Вишну, но, по нашим предположениям, был древним богом сезона дождей. Его фигуру не удается выявить с полной определенностью (ее расплывчатость словно отражает темную, смутную атмосферу сезона), но в этом здесь и нет необходимости. Достаточно сказать, что по своей сути она была амбивалентна, как амбивалентным было и восприятие самого сезона дождей, что нашло яркое отражение в поэзии: мы видим в ней картины, которые свидетельствуют о любовании красотой расцветающей природы, но наряду с ними возникают и описания, в которых присутствуют зловещие ноты:

Дождь скрывает пространство, и неба не видно,
Льются потоки воды – и не видно земли;
Солнце ушло, и кромешная тьма навалилась.
(КТ 355, 1–3)

Над горными вершинами изогнут страх внушающий
Прекрасный лук,
Подобно барабанам, прогремели тучи и,
Океана влагой насыщаясь,
Стремительно вздымаются и проливают
Столь обильный дождь,
Что света стороны во мраке исчезают.
(АН 84, 1–4)

Амбивалентный характер божества – вообще типичный признак дравидских (шире – аборигенных) религиозно-мифологических представлений (ср. любопытную идею, зафиксированную в одной из песен скотоводческого племени тода: «Вечером все боги становятся темными богами»; см.: Emeneau 1971: 589). Этим объясняется и наличие двойной ритуально-обрядовой стратегии применительно к сезону дождей. С одной стороны, известно, что тексты, сопровождающие ритуалы плодородия, содержат обычно призывы к сезону дождей (или его атрибутам, например, тучам) или к отвечающему за дождь божеству с просьбой о незамедлительном приходе[13]. Параллельно с этим может иметь место и его восхваление, имеющее, скорее всего, магическое, заклинательное значение. Выразительны в этом отношении песни дравидского скотоводческого племени тода, сопровождающие церемонию, посвященную благополучию клана:

Скажи: «О тучи, поднимайтесь здесь на небо».
Скажи: «О темнота, поднимайся здесь густо».
Скажи: «Дайте ребенка бесплодной женщине».
Скажи: «Дайте теленка бесплодной буйволице».
(Emeneau 1971: 63)

Облака поднимаются на небо, тень падает густо,
Молнии освещают горы, гром гремит засушливым летом,
Дождь падает с черного неба, гром гремит среди ясного неба,
Прекрасная влага ложится. Наступает прекрасный сезон дождей.
Вода струится по многим (букв. семи) направлениям.
Новая трава цветет на многих (семи) горах.
Буйвол взбирается на заднюю часть буйволицы,
Они зачинают теленка за теленком.
Бесплодная буйволица зачинает теленка,
Бесплодная женщина зачинает ребенка.

Люди возвращаются из странствий, каждый клан со своего направления.
Буйволы возвращаются из своего странствия, каждый со своей стороны.
Они возвращаются из священных мест, куда они ходили во время жаркого сезона.
Они возвращаются от богов, к которым ходили за муссоном.
Наступил прекрасный сезон дождей. Прекрасная влага упала.
(Ibid: 63).

С другой стороны, неблагоприятные аспекты сезона дождей подразумевали использование определенной символической защиты от них. В качестве такой защиты широко использовались носители белого цвета, в особенности цветы – в первую очередь жасмин, – охранительная функция которых отмечалась выше. Тамильская поэзия запечатлела связанный с приходом сезона дождей обычай надевания венков из белых цветов. Пастух, пасущий овец, украшает себя гроздьями белой веберии (НТ 266, 2–3); девушки брахманов на склонах холмов украшают себя цветами муллей (НТ 321, 3–4); герой и молодые воины надевают на себя ароматные венки (или гирлянды?) мелкоцветного муллей (НТ 361, 1–2; также о воинах: НТ 367, 8–10); земледельцы наполняют корзинки бутонами цветов (согласно комментарию – муллей) (КТ 155, 1–2).

В разряд подобного рода обрядовой символики следует поместить и некоторые виды музыкально-песенного исполнитель-

ства. В стихотворениях и поэмах на тему муллей нередко упоминается мелодия, определенно связанная с сезоном дождей (каром). Она называется cevvaḷi и исполняется, судя по всему, с наступлением темноты: «Когда стало темно, мы запели о встречающем кар лесе, играя на маленьком йале [мелодию] чевважи» (ПН 144, 1–3); пастухи, возвращаясь с полей во время кара, «играют на прекрасном йале мягкую мелодию чевважи» (АН 214, 13); «вечером женщины, играя чевважи, идут в храмы» (МК 604[14]). Кроме того, в текстах говорится и о мелодии муллей, которая исполняется пастухами на флейтах (СП IV, 15; Мани V, 136[15]), пананом – на йале (Аин 408, 1). Можно предположить, что чевважи, упоминаемая среди семи основных «мелодий» в «Повести о браслете» (III, 84), и муллей суть разновидности одного и того же – определенной вечерней мелодии или наигрыша, исполнявшихся с наступлением сезона дождей на йалях и флейтах, иногда в сочетании с голосом. Восстановить ее конкретную музыкальную формулу не представляется возможным, но это и не столь существенно. Гораздо важнее отметить вырисовывающуюся из текстов ее стилистическую особенность – мягкий, сдержанный характер (paiyuḷ cevvaḷi – АН 214, 13) и то, что ее происхождение связано, по-видимому, с племенами пастухов.

Игра пастухов на флейтах упоминается в тамильской поэзии неоднократно (например, АН 54, 11; 354, 5; НТ 69, 8; 364, 10; КТ 69, 8), и она, конечно, отнюдь не была развлечением. У пастухов считалось, что звуки флейты, звон колокольчиков на шеях коров защищают скот от гибели и порчи (в частности, от хищников и «нечистого» влияния) (Gunda 1970). Иначе говоря, игра на флейте или свирели представляла собой магический охранный акт, особенно многозначительный с наступлением темноты: суеверное отношение людей к вечерним часам – явление широко распространенное.

Отсюда можно сделать вывод, что музыкальным истоком мелодии муллей, или чеважжи, являются пастушеские наигрыши, с которыми определенно связывалась функция оберега, охраны. Неудивительно, что, когда на юге начал распространяться культ Кришны (тамильские имена – Тирумаль, Майон, Маяван), они стали использоваться и в песнопениях, посвященных его восхвалению. Это оказалось тем более уместным, что поклонение Кришне постепенно слилось с культом Вишну, бога, который, как известно, является «активным обеспечителем позитивных ценностей и блага в этом мире» (Gonda 1976: 9), в мифологии которого особенно подчеркивается охранительный аспект божествен-

ной силы. В главе XVII «Повести о браслете» («Танцы пастушек») пастушки восклицают: «Воспоем сладостной мелодией муллей (mullai tīmpāṇi) того, кто сломал дерево курунду (лимонное дерево. – *А.Д.*), стоявшее среди широкой пустоши!» (17). Далее следуют короткие попевки, в которых упоминается ряд мифологических эпизодов.

О подруга! Если в наше стадо коров
Забредет Маяван, кто теленком, что палкой,
Сшибает с деревьев плоды,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из кондрей?

О подруга! Если в наше стадо коров
Забредет Маяван, кто, из змея сделав веревку,
Океан огромный вспахтал,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из лилии амбаль?

О подруга! Если в наше стадо коров дневною порою
Забредет Маяван, кто на пустоши росшее
Дерево курунду как-то сломал,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из ветви муллей?

Заслуживает внимания то, что в «Повести о браслете» эти и другие песни в честь Кришны исполняются во время ритуального хороводного танца куравей, когда девушки «разыгрывают» пляски пастушек с Кришной, его возлюбленной Наппинней и братом Баларамой. Цель песнопений и танцев однозначно определяется как охрана скота: «Мы спляшем куравей, чтобы прекратились страдания коров и телят» (СП XVII, раздел karuppam, 15–16); «Пусть бог, которого мы восхваляем в хороводе куравей, отвратит зло от наших стад!» (СП XVII, раздел paṭarkkai paraval, 17–18).

В приведенных выше песнях отчетливо выражены настроения ожидания, надежда на приход Кришны, желание ощущать его рядом. Эта эмоциональная тональность вообще составляет стойкую черту женских кришнаитских обрядов (Hein 1972: 190) (она характерна и для упоминавшихся тамильских гимнов «Тируппавей»), но присуща и ритуальной ситуации разлуки как таковой. Очевидное ее структурное сходство с теми кришнаитскими ритуалами, что завершались девичьими песнями и хорово-

дами с их акцентами на темах плодородия и процветания, мотивами ожидания встречи, соединения с любимым (супругом), заставляет нас предположить существование каких-то песенных, а возможно, и песенно-танцевальных коллективных форм, обслуживавших и ритуал разлуки.

В связи с этим уместно еще раз вспомнить известный тезис об изначальной связи песен о разлуке с пастушескими племенами и высказать предположение о его обоснованности. Дело не только в том, что ситуация разлуки в пастушеской среде была объективно предопределена необходимостью продолжительного удаления пастухов и их стад от дома. Обращает на себя внимание распространенное в этой среде представление о своего рода ценностной эквивалентности скота и женщин. Показательны в этом отношении опять-таки песни тода, в которых женщин часто называют именами буйволов, а обращение к любимой может быть построено в форме обращения к буйволу (Emeneau 1971: 489). Подтверждение такого рода представлениям дает и тамильская поэзия. В сборнике Кали (в разделе муллей) содержится несколько стихотворений (101–104), изображающих брачное состязание пастухов – укрощение быков в присутствии группы девушек-невест (обычай, кстати, сохранившийся до настоящего времени; см.: Zvelebil 1962; Hardy 1983: 630–631)[16]. Пастухи, устраивая праздник укрощения быков, как бы воспроизводят деяния Кришны, причем победитель быка сам становится в ритуальном смысле Кришной, тогда как девушка, на которой он женится, – Нилой.

Идейное ядро данного ритуала составляет основанная на представлении о внутренней женской энергии концепция опасной, «убийственной» невесты, которую, прежде чем ею овладеть, нужно обуздать. Цена невесты высока – угроза потери жизни того, кто решился побороть яростного, воинственного быка, «на окровавленных рогах которого намотаны кишки» (Кали 103, 25) предыдущих смельчаков. «Легки ли [для овладения] плечи пастушки?» (Кали 103, 70). Ясно, что бык мыслился как субститут невесты (это подтверждает и ритуал покорения быка у того же племени тода (см.: Hardy 1983: 631)), что явствует, например, из следующих строк: «не просят цены девушки нашего пастушьего племени. [Но отдают себя] тем, кто соприкоснется с рогами быка-убийцы, словно с грудями тех, кого они любят» (Кали 103, 71–73). Вслед за покорением быка следуют «прохладный» танец куравей и совместные игры с явным эротическим оттенком – все, «восприняв знаки к соединению» (Кали 101, 50), идут в прохладную рощу, где расцвел муллей.

Из всего этого следует, что в пастушеских племенах исполнению женщиной ритуала разлуки должно было придаваться особое значение как эффективному символическому средству оберега не только удаленных от дома мужчин и самого дома, но и скота. Можно с достаточными основаниями предположить, что первоначально этот ритуал, будучи направлен на общее благо, разыгрывался публично и коллективно – по типу описанных выше хороводов, танца куравей и групповых песен. Как бы то ни было, обращает на себя внимание постоянное употребление в поэзии, когда речь идет о героях, местоимений и имен во множественном числе («мы» – так героиня или ее подруга говорят о себе; «наши», «ушедшие», «пересекшие пустынные земли» – о герое), что как раз и является, по нашему мнению, рудиментом хороводного и хорового исполнения, для которого, кроме того, типично использование приемов подхвата и противопоставления групп, то есть амебейность. Отсюда и происходит, мы полагаем, то обстоятельство, что в принципе каждую песню о разлуке (и каждое лирическое стихотворение) следует воспринимать двояко: с одной стороны как отдельное, самостоятельное произведение, а с другой, – как часть определенного цикла, композиционный стержень которого формируется на основе эмоциональной двухвалентности ситуации (отчаяние–надежда). Иначе говоря, в таком цикле хорошо просматривается вопросно-ответная структура, которую схематически можно выразить примерно так: вопрос-ламентация («Его нет, я страдаю. Когда же он придет?») и ответ-утешение («Он придет, не плачь!»). В более общем виде такая структура будет выглядеть как дихотомия «тезис–антитезис», содержательное наполнение которой представляет собой уже чисто поэтическую задачу.

Чрезвычайно важна еще одна особенность обрядовых девичьих хороводов и сопровождавших их песен – их связь с сезоном дождей. В песнях этот сезон призывали и восхваляли («Мы воспоем и восхвалим лес, наполненный жужжанием пчел» – Кали 106, 48). Эти песни по сути, видимо, следует отнести к разряду песен муллей. К сожалению, мы не располагаем текстами подобных песен, но предполагаем, что они носили, скорее всего, чисто описательный, хотя в то же время и эмоционально-приподнятый характер – ведь в песне даже простое перечисление признаков столь многозначительного события, как приход сезона дождей, достаточно для выражения хвалебной функции (наподобие того как она выражается в гимнах, содержание которых состоит в одном лишь перечислении имен бога). Именно такой песенный тип мы угадываем в тех стихотворениях на тему мул-

лей, где создаются не отягощенные излишними подробностями, но яркие и живые картины природы (с упоминанием различных растений).

Лишенный листьев пидавам влажные бутоны раскрывает,
Жасмина ветви одеваются цветами,
Цветет, подобно золоту, кондрей, теснятся ветви кайа,
Чьи изобильные цветы напоминают горсть сапфиров, –
Так начался сезон дождей.

(НТ 242, 1–5)

Поскольку с приходом дождей связаны идеи очищения, возрождения производительных сил природы, ее избавления от присущих летней жаре страданий, можно говорить о более общей идее охраны и поддержания блага, которую на мифологическом уровне реализует Маль-Тирумаль-Кришна, ответственный за своевременное наступление сезона кар. Но эта же идея охраны лежит, как мы видели, и в основе ритуала разлуки. Многозначительно и то, что характеристика трех взаимосвязанных явлений (т. е. приход дождей, появление героя и поведение героини) осуществляется с помощью сходных лексических формул: ceyir tīr māri – «дождь, уничтожающий неблагое» (НТ 364, 12), ceyir tīr aṉṉal – «предводитель, уничтожающий неблагое» (Пари I, 27), ceyir tīr koḷkai – «поведение, уничтожающее неблагое» (АН 75, 10).

В одном из стихотворений на тему муллей (НТ 371) приход сезона дождей красноречиво представлен как комплекс одновременных действий, природных и людских, причем из контекста стихотворения следует, что действия и героини, и пастухов несут явно выраженную функцию защиты, оберега:

Сверкая, словно золото [цветов] кондрей в горах, покрытых кайа,
Да так, что освещаются ущелья темных гор,
В тот край, где темная [любимая живет], стремясь,
Простор небес собою закрывая, растекаясь,
Дождь начала не обманувшая [нас] туча.
Томясь [в разлуке], так что [с рук] спадают
Сверканьем мрак теней гонящие браслеты,
Плач начала изысканноукрашенная[17],
И начали играть на флейтах пастухи
Во тьме, наполненной звучаньем грома.

Такого рода параллелизм создает, мы полагаем, достаточную предпосылку для использования песен муллей в разных сферах и их перетекания из сферы хороводов и коллективных песнопений в сферу домашнего ритуального обихода, о котором мы получили представление из поэзии, но о котором нам известно, однако, далеко не все. Возникает, например, вопрос, как происходило исполнение этих песен в домашних условиях и кто, собственно, их исполнял. Упоминания о том, что это делали сами разлученные женщины, в индийской поэзии весьма редки. Поет песню разлуки уже упоминавшаяся пастушка из антологии Халы, поет со слезами на глазах сочиненную ею песню жена якши в поэме «Облако-вестник» (85). Но тамильская поэзия такие случаи прямо не называет. Когда перед нами монолог героини, то мы знаем, что это поэтический текст, вложенный в ее уста поэтом. Тем не менее мы можем быть вполне уверены в том, что пение было одним из элементов ритуала разлуки – не только на основании упоминаний о нем, но и исходя из его возможной ритуально-защитной функции. Мы не сомневаемся в том, что в приведенном только что стихотворении «плач» героини означает именно ритуальный плач, который, скорее всего, сопровождается ламентациями и причитаниями. Скорее всего в этом представлении принимала участие и подруга, утешавшая героиню и таким образом бравшая на себя функцию антифонной хоровой партии коллективных обрядов.

Существенную роль в становлении поэтической формы темы разлуки, по-видимому, сыграло творчество поэтов-певцов, ведших полубродячий образ жизни и занимавшихся преимущественно панегирической деятельностью, но принимавших немаловажное участие и в домашних ритуалах в семьях «благородных воинов». Мы уже говорили о том, что такие певцы, и в частности наиболее известная их разновидность – пананы, играли роль вестников, приносивших сведения разлученным супругам о каждом из них, а кроме того, исполняли в домах песни муллей, что имело охранительное, очистительное значение и способствовало семейному процветанию (см. выше перевод Аин 408 на с. 253).

Роль поэта в ритуале разлуки хорошо иллюстрируется следующим стихотворением из антологии Пуранануру (ПН), обращенным к правителю по имени Пекан:

> Когда, пересекши гористую местность с ручьями, бегущими
> в выемках скальных,
> Настроив свой маленький йаль на чевважи, я вчера у нее
> появился,

У той, что тоскует и в доме своем проливает обильные слезы,
Подобные сладким потокам сезона дождей, –
Услышав мелодию, женщина эта, прекрасная темной своей красотою,
С глазами влажными, с прожилками красными,
Отмыла свои превосходные, темные, масла лишенные волосы,
Подобно тому как от грязи сапфир очищают,
И новым цветком их украсила. И если сегодня ты к ней соберешься идти,
То лучшей награды за службу мою мне не надо, о князь рода Ави!
(ПН 147)

Отрывок из стихотворения АН 14 дает нам пример речи панана, предназначенной для слуха одинокой супруги героя:

На йале превосходном я стал играть мелодию чевважи
И, тихо бога восхвалив, телесные страдания ее умерил.
Ведь я, к нему ходящий, видел: быстро скачут подгоняемые кони,
И колесница длинная, красивая, принадлежащая владельцу прекрасного селения,
Несется по камням, и многоспицые колеса производят грохот,
Подобный шуму ливня наступившего сезона кар.
(АН 14, 15–21)

Помимо того что, будучи посредником между разлученными супругами, панан сообщал каждому из них, в каком состоянии находится другой, он исполнял, как мы отмечали выше, и более общую функцию ритуальной охраны домашнего очага и в пределах этой функции, используя различные темы и мотивы муллей, варьировал старые. Так мог быть нащупан новый принцип подачи материала – драматургический: песни стали исполняться как бы от лица героев ситуации разлуки и сопутствующих им персонажей. Не исключена возможность и того, что панары драматически разыгрывали ситуацию разлуки со своими помощниками, сопровождавшими их в странствиях.

К сожалению, со всей определенностью зафиксировать процесс перехода от фольклорных форм творчества к профессиональным и от коллективных к индивидуальным пока представляется затруднительным. Как бы то ни было, нам кажется несомненным, что именно в творчестве пананов (и других им подобных певцов-поэтов) произошел, так сказать, синтез темы муллей, становление ее канонической поэтики, заимствованной ими из обрядовых песен.

Наблюдения над древнетамильской лирикой позволяют проследить интересный в теоретическом отношении процесс возникновения поэтического канона из материала по природе своей не поэтического, чем убедительно подтверждается тезис О.М. Фрейденберг о том, что поэтические формы происходят «не из архетипов себя же самих, а из антилитературного материала, который должен, для того чтобы стать литературой, заново переосмыслиться и переключить функции» (Фрейденберг 1939: 147). В самом деле, некоторые модели поведения, описанные выше, определенная ритуальная структура, символика, семантически насыщенные образы входят в поэзию в качестве элементов содержания, которые, освобождаясь в ней от непосредственной ритуальной функции, от жизненной прагматики, приобретают иные, а именно формообразующие, функции, переосмысляясь в лирический сюжет, систему тем, мотивов и образов, т. е. в то, что мы можем назвать каноном древнетамильской любовной поэзии.

Нам представляется, что о такого рода переключении функций в связи с тамильской поэзией можно говорить не раз, поскольку в процессе развития поэтической традиции этот канон неоднократно наполнялся новым содержанием, например комплекс таких мотивов, как взаимные обеты, думы друг о друге, супружеская верность, обмен вестниками, мотивов, имеющих конкретный ритуальный смысл, а в ряде случаев фольклорные истоки, во многих стихотворениях и поэмах подвергается переосмыслению в духе утонченной, возвышенной любви, понимается как «кодекс чести» сословия «благородных воинов». А в связи с этим неудивительно, что значительная часть всей любовной лирики приобретает несомненные панегирические функции (хотя и не всегда явно выраженные).

Ранее говорилось о том, что любовная поэзия нередко соединяется с героикой. Многие стихотворения прямо говорят о том, что причиной разлуки супругов является военный поход. Однако в более поздних сборниках (например, в Kārnārpatu, «Сорок стихов о сезоне дождей», V–VI вв.) на первый план выходят «светские» мотивировки разлуки: «уехал, испугавшись презрительных слов» (5), «желая славы» (8), «за богатством, дающим наслаждение» (14). В трактате «Толькаппиям» (в третьей его части, посвященной поэтике) причинами разлуки называются «обучение, враги, посольство» (27), причем «обучение и посольство» – привилегии высокопоставленных (uyarntōr, mēlōr) героев (28). Полностью отвечает такому развитию тенденция изображения героини в разлуке, которая проявляется в тамиль-

ской панегирической поэзии, использующей канон данной ситуации (поэмы «Мулейппатту», «Недунальвадей», третья часть «Повести о браслете»). Поэтов все более увлекает воссоздание обстановки действия, нежели передача эмоций. Например, в НВ 111–147 покои, где страдает героиня, описаны со всевозможными подробностями: стены имеют красноватый оттенок, словно медь, а колонна цветом напоминает сапфир; громадное ложе покоится на округлых ножках, сделанных искусным резчиком из бивней боевых слонов; к решетчатому окну привязаны нити украшений, жемчуга; на панно изображены сцены охоты на льва; подушки сделаны из чистого пуха белого гуся, на чистом покрывале разбросаны цветы белого жасмина и т. п. На этом ложе возлежит царица: на ее груди, украшенной некогда ожерельями, теперь лишь один свадебный шнур, ее неубранные волосы высушили капли пота на лбу, в ушах не видно серег, на руках вместо богатых браслетов – простые, сделанные из раковины, она укрыта невзрачным куском материи и напоминает картину, лишенную красок.

Ясно, что здесь опять произошло «переключение функций» – в этот раз на демонстрацию поэтического изобразительного мастерства, и разлука, облаченная в дорогие одежды, далека от простого домашнего обряда, черты которого так живо сохраняет поэзия антологий. Но каково бы ни было расстояние между ними, налицо и преемственная связь: это две стадии развития канона, истоки которого, как мы стремились показать, лежат в сфере ритуала и мифа.

Вообще говоря, возрастание у поэтов интереса к описаниям, к приемам и способам выражения идей, к вопросам поэтической техники в целом, вероятно, шло одновременно с процессом ослабления мифологической напряженности поэзии, ее десакрализацией. Но изменения, соответствующие этому процессу, показанные выше, все-таки затрагивают стороны малосущественные. Поэтическая форма, которая выросла на основе ритуально-мифологического содержания любовных ситуаций, оказалась столь прочной, что, будучи символическим выражением определенного ритуального (и мифологического) смысла, продолжала хранить его даже тогда, когда сама поэзия из ритуально-мифологической сферы вышла. Впрочем, благодаря этому она спустя несколько столетий в нее вернулась, вновь переключив функции, когда форма любовного канона стала использоваться течением бхакти для выражения религиозных переживаний адепта, стремящегося к соединению с богом.

Примечания

[1] Здесь уместно напомнить, что регистр, согласно П. Зюмтору, писавшему о средневековой французской поэзии, это – «комплекс мотиваций, лексических, риторических и даже синтаксических вероятностей, система соответствий, на которой основана поэтическая речь трувера и которая зависит от тех заранее известных выразительных потребностей, которые делают готовую песнь торжеством формализующей воли. Поэтому, несмотря на подвижность произведения, существо поэмы сохраняется во всех ее текстах и вариантах. Что-то в песни сдвигается, вычеркивается или добавляется, но то, что вызывает ее к жизни и придает ей смысл, остается неизменным» (Зюмтор 2003: 245).

[2] Тиней (tiṉai) означает тему (или регистр), характеризующуюся устойчивым набором признаков или элементов, находящихся во взаимном соответствии: поэтическая ситуация или фаза взаимоотношений героев (uṟipporuḷ), время и место действия (mutalporuḷ), детали природного и бытового окружения (karupporuḷ). Пять основных тем, формирующие ядро тамильского поэтического канона, получили названия по именам растений, типичных для соответствующих ландшафтов, и связаны со следующими ситуациями: куриньджи (kuṟiñci) – добрачная любовь, тайные встречи героев, муллей (mullai) – героиня терпеливо ожидает возвращения супруга в начале сезона дождей, палей (pālai) – разлука в период летней жары, марудам (marutam) – возвращение героя от гетеры, обида героини, нейдаль (neytal) – страдания разлуки на фоне морского пейзажа.

Из комплекса стихотворений, посвященных той или иной теме, выявляется характерный для нее «сценарий», который «разыгрывается» в рамках более дробных конкретных ситуаций (tuṟai).

[3] Подтверждением этому служит, например, такое наблюдение Г. Пеллегрини, проведшего сравнительный анализ поэзии, связанной с темой летней жары, в антологии Халы с тамильской поэзией pālai из антологии Аингурунуру: «Тематическая схема pālai и тамильская система персонажей едва ли могут быть применены к антологии Саттасаи» (Pellegrini 1999: 124).

[4] Примечательно, что упомянутый размер относится к так называемым музыкальным и связывается исследователями с неарийской песенной традицией (Алиханова 1985: 4).

[5] Во втором случае речь, по существу, идет о развитии ситуации самбхога, которая, как было отмечено выше, действительно принадлежит более позднему этапу развития поэтической традиции и занимает в ней гораздо менее значительное место, чем ситуация разлуки.

[6] Дидактическая интонация нередко присутствует и в санскритских стихотворениях на тему самбхога в типичных для них пассажах типа «Счастлив тот, кто...» (см. пример на с. 241).

[7] Образы поэзии пурам появляются в поэзии муллей не случайно. Их наличие и сильное развитие (по крайней мере в сборниках АН и НТ) красноречиво свидетельствуют о том, что любовная поэзия попала в орбиту панегирической традиции и культивировалась при дворах тамильской военной знати (в том числе и царей). Наиболее крупный по объему сборник любовной поэзии «Аханануру» («Четыреста стихотворений на тему ахам») был составлен, как можно предположить, в качестве пары к героико-панегирической антологии «Пураннануру» («Четыреста стихотворений на тему пурам») с целью восхваления тех же военных предводителей, только под углом зрения их любовных и семейных взаимоотношений. Этим объясняется, в частности, и то, что герой предстает в поэзии как лицо высокого социального статуса. Он в некоторых случаях именуется kuricil – повелитель, tonṟal (с тем же значением), peṟumāṉ – великий, entai – старший, отец, что свидетельствует о его принадлежности к сословию, облеченному некой властью. Другие, более обычные для поэзии обозначения героя – kuṟum-poṟai nāṭaṉ – житель страны невысоких холмов, poṟaiya nāṭu kiḻavōṉ – житель (или властитель) холмистой страны, подразумевают его ассоциацию с определенной местностью, регионом.

[8] Состояние героини в период разлуки сопоставимо с формами ритуального поведения в иных контекстах, также подразумевающих необходимость накопления энергии. Показательны, например, действия шамана из Малабара (величапада) в период его подготовки к камланию. Этот период (40 дней) считался сакральным в храмах Малабара, посвященных Бхагавати. В это время шаман должен был вести сдержанную, аскетическую жизнь: не лазать на деревья, не пить вина, не брать в руки плуг, а также соблюдать целомудрие (Gopalakrishnan 1959: 191–193). Весьма примечательно, что трудности и аскезы, и разлуки обозначаются однокоренными словами: nōy – «боль», nōtal – «болеть», «страдать», nōṟṟār – «те, кто перенес страдания аскезы» (КТ 344, 1), nōṟpāṉ – «совершивший подвиги аскезы» (ТК 70), nōynonturaivi – «переживающая боль, трудности разлуки» (КТ 192, 2). С полным основанием можно обозначить эти обеты одним словом – страстотерпие. Кстати, всякий женский обряд, в котором присутствуют элементы аскезы, называется pāvai nōṉpu (см. приведенный на с. 262–263 отрывок из поэмы Андаль).

[9] Это подтверждается обильным типологически сходным материалом из разных культур. «Охотники на слонов в Западной Африке убеждены, что если их жены в их отсутствие изменят им, то это преступление дает слону возможность одержать победу над охотником, тяжело ранить или даже убить его» (Фрезер 1980: 49). «Неверность жены ведет к смерти мужа в битве» (Wilson 1957: 133). «Несоблюдение моральных

норм, связанных с сексом, является, по поверьям, причиной зла, которое постигает общину» (Krige 1968: 175). Выразителен пример из романа на малаялам «Креветки» Такажи Шивасанкара Пиллэ, показывающий, что подобные представления живы на юге Индии до сих пор. «Как ты думаешь, почему рыбаки, выходящие на лов, возвращаются назад целыми и невредимыми? Потому что их жены, остающиеся на берегу, блюдут закон и благочестие» (Пиллэ 1961: 12).

[10] См.: Burrow, Emeneau 1961: 1090.

[11] Месяц, соответствующий ноябрю–декабрю.

[12] Основные качества, присущие данным сезонам (такие, как жара–прохлада, сухость–влажность, свет–тьма), можно распространить на соответствующие полугодия, и тогда получает объяснение факт выхода поэзии за узкие временные рамки, когда теме палей соответствуют помимо лета весна, а муллей – кроме сезона дождей – следующие за ним прохладный и росный.

[13] Пример такого обращения мы имеем в упоминавшейся поэме Андаль, описывающей древний обряд плодородия.

IV.
О бог из океана дождеокий! Войди в морскую глубь и, начерпав воды,
В руках своих ни капли не скрывая, вздымайся с шумом ввысь,
Наполнись тьмой, подобно цвету Изначального в веках,
Сверкни, как чакра Падманабхи в его руке могучей и прекрасной,
И с неустанным ревом, словно дуют в раковину с правыми витками,
Без устали, как ливень стрел из лука Шарнга,
На мир пролейся ради жизни, – и мы, возрадуясь,
Пойдем купаться в водах месяца маргажи –
Прими, о идол наш, моленья наши!

(Дубянский 1991: 268)

[14] Maturaikkāñci, «Мудрый совет [правителю] в Мадурай» – панегирическая поэма Мангуди Маруданара.

[15] Maṇimēkalai, «Манимехалей», тамильская поэма V–VI вв.

[16] Кришнаитской подоплекой обычая укрощения быков является миф о том, как Кришна победил семь демонических быков и получил в жены дочь пастуха Кумбхаки по имени Нила (nīlā – «синяя, темная»; ср. аналогичный эпитет Коттравей в СП XII, 68: nīli).

[17] «Изысканноукрашенная» – типичное поэтическое клише для описания женщины. По смыслу ритуала разлуки героиня как раз должна быть лишена украшений.

Список сокращений, используемых в тексте

Аин	aiṅkuṟunūṟu	(«Пять сот коротких стихотворений»)
АН	akanāṉūṟu	(«Четыреста стихотворений на тему ахам»)
РН	puṟanāṉūṟu	(«Четыреста стихотворений на тему пурам»)
Кали	kalittokai	(«Сборник стихотворений в размере кали»)
Кар	kārnāṟpatu	(«Сорок стихотворений о сезоне дождей»)
КТ	kuṟuntokai	(«Собрание коротких стихотворений»)
Мани	maṇimēkalai	(«Манимехалей»)
МК	maturaikkāñci	(«Мудрый совет в Мадураи»)
МП	mullaippāṭṭu	(«Песня на тему муллей»)
НВ	neṭunalvāṭai	(«Песня о северном ветре»)
НТ	naṟṟiṇai	(«Собрание стихотворений на темы-тиней»)
Ппан	perumpāṇāṟṟuppaṭai	(«Большое наставление на путь поэта-панана»)
СП	cilappatikāram	(«Повесть о браслете»)
Тол	tolkāppiyam, poruḷatikāram	(«Трактат о древней поэзии. Часть о содержании»)

Библиография

А. Тексты и переводы текстов

1. aiṅkuṟuṉuṟu. tiru po. vē. cōmacuntaraṉār uraiyuṭaṉ. ceṉṉai, tirunelvēli, maturai, 1972.
2. akanāṉūṟu. tiru nāvalar, na. mu. vēṅkaṭacāmi nāṭṭar, karantai kaviyaracu, ra. vēṅkaṭacāmi piḷḷaiyavarkaḷāl eḻutapperṟa patavurai viḷakkavuraikaḷuṭaṉ. tirunelvēli, ceṉṉai, 1962.
3. cilappatikāram tiru po. vē. cōmacuntaraṉār urai, ceṉṉai 1977.
4. kalittokai. nāccinarkkiṉiyar uraiyum tiru po. vē. cōmacuntaraṉār viḷakkam. ceṉṉai, 1978.
5. kuṟuntokai. u. vē. cāmināṭaiyar avarkaḷ uraiyuṭaṉ. ceṉṉai, 1955.
6. maṇimēkalai. mūlamum uraiyum. uraiyāciriyar po. vē. cōmacuntaraṉār, ceṉṉai, 1975.
7. maturai kaṇṇaṅkūttaṉār. kārnāṟpatu nāṉāṟpatu mūlamum uraiyum. ceṉṉai, 1957.
8. naṟṟiṇai nāṉūṟu. uraiyācariyarkaḷ nārāyaṇacāmi aiyaravarkaḷ, po. vē. cōmacuntaraṉār avarkaḷ, ceṉṉai, 1976.
9. pattuppāṭṭu mūlamum uraiyum. irantāmpakuti tiru po. vē. cōmacuntaraṉār urai. tirunelvēli, ceṉṉai, 1968.
10. pattuppāṭṭu mūlamum uraiyum. mutaṟpakuti tiru po. vē. cōmacuntaraṉār urai. tirunelvēli, ceṉṉai, 1962.

11. puṟanānūṟu mūlamum paḻaiya uraiyum. patippāciriyar u.ve. cāminataiyar. cennai, 1971.
12. tolkāppiyam, poruḷatikāram. iḷampūraṉar uraiyuṭaṉ. tirunelvēli, cennai, 1956.
13. Литература Древнего Востока. Тексты. М., 1984.
14. Повесть о браслете / Пер. Ю. Глазова. М., 1966.
15. Стихи на пальмовых листьях / Пер. Анатолия Наймана. М., 1979.

Б. Литература

Алиханова 1978 – *Алиханова Ю.М.* Предисловие. Индийская лирика II–X веков. М.
Алиханова 1985 – *Алиханова Ю.М.* О двух диалогических песнях палийского канона // Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М.
Вертоградова 1978 – *Вертоградова В.В.* Предисловие. Индийская лирика II–X веков. М.
Вертоградова 1985 – *Вертоградова В.В.* К истокам пракритской поэзии (охотничьи песни) // Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М.
Дубянский 1979 – *Дубянский А.М.* Мотив вестника в ситуации разлуки в древнетамильской любовной поэзии // Литературы Индии. М.
Дубянский 1989 – *Дубянский А.М.* Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М.
Дубянский 1991 – *Дубянский А.М.* Священный идол – древний обряд и средневековая поэма // Сад одного цветка. М.
Зюмтор 2003 – *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. СПб.
Мальцев 1989 – *Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской необрядовой лирики. Л.
Пиллэ 1961 – *Пиллэ Т.Ш.* Креветки: Роман / Пер. с малаялам. М.
Фрезер 1980 – *Фрезер Д.Д.* Золотая ветвь. М.
Фрейденберг 1936 – *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л.

Archer 1985 – *Archer W.G.* Songs for the Bride. Wedding Rites of Rural India / Ed. B. Stoler-Miller and M. Archer. N.Y.
Beck 1969 – *Beck B.E.F.* Colour and Heat in South Indian Ritual // Man. 1969. Vol. 4, № 4.
Burrow, Emeneau 1961 – *Burrow T., Emeneau M.* A Dravidian Etimological Dictionary. Oxford.
Boccali 1999 – *Boccali G.* Rain Poems and the Genesis of Kāvya // Pandanus. Flowers. Nature. Semiotics. Kāvya and Saṅgam. Prague.
Deleury 1960 – *Deleury G.* The Cult of Viṭhoba. Poona.

Douglas 1966 – *Douglas M.* Purity and Danger. An Analysis of Pollution and Taboo. Washington.
Emeneau 1971 – *Emeneau M.B.* Toda Songs. Oxford.
Gluckman 1962 – *Gluckman M.* Les Rites de Passage // Essays on the Ritual of Social Relations. Manchester.
Gonda 1976 – *Gonda J.* Viṣṇuism and Šivaism. A Comparison. New Delhi.
Gopalakrishnan 1961 – *Gopalakrishnan M.S.* Sri Kedaragowri // Journal of Madras University. Vol. 32, № 2.
Gunda 1970 – *Gunda Bela.* Magical Watching of the Flock in the Great Hungarian Plain // Folklore. L. Vol. 81, Winter.
Hardy 1983 – *Hardy F* Viraha Bhakti: the Early History of Kṛṣṇa Devotion in South India. Delhi.
Hart 1974 – *Hart III George L.* Some Related Literary Conventions in Tamil and Indo-Aryan and Their Significance // JAOS. Vol. 94, № 2.
Hart 1975 – *Hart III George L.* The Poems of Ancient Tamil. Their Milieu and their Sanskrit Counterparts. Berkeley; Los-Angeles; London.
Hart 1976 – *Hart III George L.* The Relation between Tamil and Classical Sanskrit Literature // A History of Indian Literature / Ed. J. Gonda. Vol. X. Fasc. 2. Leiden.
Hein 1972 – *Hein N.* The Miracle Plays of Mathura. L.
Ingalls 1965 – *Ingalls D.H.H.* An Antology of Sanskrit Court Poetry. Cambridge.
Krige 1968 – *Krige Jensen E.* Girls Puberty Songs and Their Relation to Fertility, Health, Morality and Religion among the Zulu // Africa. 1968. Vol. 38, № 2.
Kuppusami 1984 – *Kuppusami T.S.* Tamil Akam Poetry: Forerunner of Indian Śriṅgāra Muktaka Tradition // Journal of Asian Studies. Vol. 1, № 2. Madras.
Lienhard 1971 – *Lienhard Z.* Pālai Poems in Sanskrit and Prakrit // Professor K.A. Nilakanta Sastri Felicitation Volume. Madras.
Lienhard 1973 – *Lienhard Z.* Akapporul and Sanskrit Muktaka Poetry // Compte-Rendu de la Troisième Conférence Internationale des Etudes Tamoules. Pondichéry.
Lienhard 1974 – *Lienhard Z.* Bauern, Berge, Nacht und Winter // Festschrift E. Słuszkiewicz. Warsaw.
Lienhard 1975 – *Lienhard Z.* Sur la structure poétique des Theratherīgāthā // Journal Asiatique. CCLIII, 3–4.
Lienhard 1976 – *Lienhard Z.* Tamil Literary Conventions and Sanskrit Muktaka Poetry // WZKS XX.
Lienhard 1977 – *Lienhard Z.* Summer Poems in Sanskrit and Prakrit // Indologica Taurinensia. Vol. V. Torino.
Lienhard 1984 – *Lienhard Z.* A History of Classical Poetry. Sanskrit – Pali – Prakrit // A History of Indian Literature / Ed. J. Gonda. Wiesbaden.

Nadaraja 1968 – *Nadaraja D.* The Mullai and the Tulasi as Symbols of Chastity // Proceedings of International Conference-Seminar of Tamil Studies. Madras.

Pellegrini 1999 – *Pellegrini G.* Sattasaī and the pālai poems of Aiṅkuṟunūṟu // Pandanus. Flowers. Nature. Semiotics. Kāvya and Saṅgam. Prague.

Thirugnanasambandhan 1982 – *Thirugnanasambandhan P.* Contact Between Maharashtri Prakrit and Tamil with Reference to Hala's Sattasaī and the Tamil Sangam Classics // Journal of Tamil Studies. Vol. 21. Madras.

Tieken 1978 – *Tieken H.* A Formal Type of Arrangement in the Vulgata of the Gāthāsaptasatī of Hāla // Studien zur Indologie und Iranistik. Heft 4.

Tieken 2001 – *Tieken H.* Kāvya in South India. Old Tamil Caṅkam Poetry. Groningen.

Tieken 2004 – *Tieken H.* The Nature of the Language of Caṅkam Poetry // South-Indian Horizons. Felicitation Volume for François Gros on the occasion of his 70-th birthday. Pondichery.

Vaudeville 1959 – *Vaudeville Ch.* A Note on Ghaṭakarpara and the Meghadūta // Journal of the Oriental Institute. Vol. IX, № 2. Baroda.

Vaudeville 1964 – *Vaudeville Ch.* Bārahmāsa: a comparative study // Journal of the Oriental Institute. Vol. XIII, № 4. Baroda.

Vaudeville 1975 – *Vaudeville Ch.* The Cowherd God in Ancient India // Pastoralist and Nomads in South Asia. Wiesbaden.

Wilson 1957 – *Wilson P.J.* Status Ambiguity and Spirit Possession // Man (New Series). 1967, Vol. 2, № 3.

Warder 1974 – *Warder A.K.* Indian Kāvya literature. Volume two. Origins and Formation of the Classical Kāvya. Delhi.

Warder 1977 – *Warder A.K.* Indian Kāvya literature. Volume three. The early medieval Period (Sudraka to Visakhadatta). Delhi.

Zvelebil 1962 – *Zvelebil K.* Bull-baiting Festival in Tamil India // Annals of the Naprstek Museum. Vol. 1, Prague.

Zvelebil 1975 – *Zvelebil K.* Tamil Literature. Wiesbaden.

Л.М. Ермакова

От голоса к знаку: японское поэтическое слово до и после VIII века

Рассуждения о происхождении японской лирики, по-видимому, резонно будет начать с определения понятия лирики применительно к японской литературной истории. Разумеется, как и во многих других неевропейских культурах, это понятие здесь не вполне органично и не имеет однозначной терминологической ценности (как и, например, проблема эпического в японской литературе, которая обычно тоже вызывает у теоретиков разного рода затруднения). Однако как избранная «мера всех вещей», эти понятия, вероятно, способны послужить удобным инструментом литературной компаративистики и заодно, быть может, выявить те аспекты видовых и жанровых особенностей японской словесности, которые и могут быть замечены только извне – с точки зрения западной литературной теории, в которой, собственно, и зародились понятия вида и жанра и которая долгое время не имела никакого представления о японской поэтике.

Попытки использовать понятия западной литературной теории в японской филологии производились с начала XX века, плодотворные разработки в этой области были сделаны и в последние десятилетия. Естественно, что при этом не обходится без подмен и сдвигов, каковые, впрочем, как раз и могут, вероятно, свидетельствовать о «японской специфике»[1].

Один из наиболее признанных авторитетов в области истории японской поэзии, Цутихаси Ютака, специалист по древнейшим памятникам японского словесного искусства и, соответственно, по проблемам происхождения ранних поэтических форм, также ставил вопрос о границе лирического и эпического в японской поэзии, беря за основу общее японское понятие «песня» (яп. *ута*; этот иероглиф входит также в понятие *вака*, «японская песня», то, что в отечественном японоведении обычно называют *танка*, «короткая песня», а также в понятие *тёка* – «длинная песня», у нас это слово традиционно прочитывали как *нагаута*).

Слово *вака*, или *ямато-ута*, означает при этом «песнь государства Ямато», т. е. местный, японский напев/стихотворение в отличие от китайского. Согласно классификации Цутихаси, именно *ута* дает начало лирической поэзии и бывает трех видов – «народная песня», «художественная песня» и «лирическая поэзия в узком смысле слова».

В первом случае исполнителем выступает весь социум – во время, например, высадки рисовой рассады, толчения риса, обрядовых танцев, и целью исполнения такой песни является, по Цутихаси, само осуществление совместной деятельности и поддержание жизни социума. При этом авторство и индивидуальность оказываются не нужны как явления и как понятия прежде всего ввиду самих социальных функций песни и ее исполнения.

Во втором случае, под тем, что Цутихаси назвал «художественной песней», имеются в виду японские *ута*, исполнявшиеся людьми, для которых «песня – их специальное занятие или ремесло», а целью исполнения является «развлечение слушателей и отклик на их эстетические потребности». Первый и второй случаи вместе именуются у Цутихаси «песенными напевами» (*каё*), поскольку такие *ута* чаще всего поют.

Третий случай, который Цутихаси считает «японской лирикой в узком смысле слова», – это сочинение авторского поэтического текста, имеющего целью «самовыражение», при этом фактор читателя, по мнению Цутихаси, создателем текста часто игнорируется. К этой группе он относит пятистишия *вака*, трехстишия *хайку*, а также стихи свободной формы нового времени. Главным образом, это поэзия письменная и представляет собой образцы «чистой литературы»[2].

Как известно, песни в жанре пятистиший *вака* и «длинных песен» *тёка*, а также шестиший *сэдока* впервые были собраны в антологии конца VIII в. «Манъёсю»[3], созданной в подражание китайским поэтическим антологиям и по высочайшему распоряжению. Выдающийся поэт японской древности Какиномоно-но Хитомаро писал свои стихи еще в конце VII в., а к моменту создания «Манъёсю» «лиричность», можно сказать, уже сформировалась в японской поэзии со всей определенностью.

Вообще говоря, сам состав антологии был довольно пестрым. Среди песен «Манъёсю» были и авторские произведения, знаменующие начало литературной истории, и песни, приписываемые легендарным авторам и передававшиеся в устной форме, и песни, принципиально не связанные с понятием авторства и сохраняющие явственные связи с обрядовой сферой. Тем не менее

довольно значительный массив текста может быть сочтен самой ранней лирикой – по классификации Цутихаси, произведениями третьей группы.

Однако к рассуждениям японского филолога хочется добавить следующее. Поэзии «Манъёсю», видимо, предшествовал довольно значительный массив более ранних мифопоэтических текстов древней Японии, о котором мы можем приблизительно судить на основании четырех групп сохранившихся памятников, это: 1) мифологические своды («Кодзики», «Нихон сёки», отчасти «Когосюи») и историко-географические описания разных земель древней Японии (фудоки), 2) тексты специально ритуального назначения, исполняемые при дворе в рамках официальных церемоний, к которым относятся молитвословия *норито*, возносимые богам Неба–Земли, и указы древних императоров *сэммё*, а также песни, исполняемые в рамках ритуалов «увеселений богов» (песни *кагура*, *саибара* и др.), 3) раннее поэтическое творчество, и прежде всего песни разных жанров, зафиксированных в антологии «Манъёсю», 4) ранние трактаты о поэтике[4].

Вероятно, говоря о лирике, стоит говорить не только об оформлении жанра *вака* (*танка*), впервые в письменном виде представленного в «Манъёсю», но также и о его протоформах и вообще более ранних формах в японской культуре, включенных в другие памятники VIII в., таких, как фольклорные песни *каё* – и не похожие на *танка*, и близкие к ней.

Применительно к песням *каё*, представленным в мифологических сводах, приходится констатировать неоднозначность их прозаических контекстов, т. е. тех сюжетов, в которых эта песня появляется в тексте. Во-первых, такие контексты могут оказаться разными в разных памятниках, хотя песня при этом приводится одна и та же. Кроме того, песни часто кажутся совершенно не идущими к делу, их связь с прозаическим контекстом или названным в тексте памятника автором/исполнителем бывает вовсе не понятна или допускает множество произвольных толкований. К тому же одну и ту же песню одни исследователи склонны видеть как образец обрядового текста, который древние составители письменного памятника по своему усмотрению вставили в иное повествование, а другие считают вообще нелепым и недопустимым рассматривать такие песни в отрыве от мифологического или легендарного сюжета, в котором они появляются в вышеназванных памятниках, поскольку все остальное – лишь догадки и вымыслы исследователей.

Коонoси Такамицу, например, полагает, что сращение прозаического сюжета и стихотворного текста произошло на этапе записи и представляет собой плод литературного творчества составителей[5]; Масимо Ацуси – что песенный текст всегда имел хождение в устной передаче лишь блоком, т. е. вместе с соответствующим нарративом[6].

По-видимому, наиболее безопасна примирительно умеренная точка зрения Цутихаси Ютака – эту проблему нельзя решить однозначно, и каждый случай песни в мифологических памятниках, созданных до «Манъёсю», должен быть рассмотрен индивидуально и отдельно от других. Некоторые при этом будут трактоваться как возникшие некогда вне данного контекста и в иной ритуальной ситуации, а некоторые наоборот – лишь как часть конкретного повествовательного сюжета и творение того же автора, которому принадлежит нарративная часть.

Песни «Кодзики» и «Нихон сёки» как таковые тоже вызывают различное отношение у разных исследователей. Разумеется, все первые дошедшие до нас песенно-поэтические тексты, зафиксированные в названных памятниках, – неизбежно письменные, пусть даже их фольклорная природа во многих случаях представляется очевидной. Соответственно, некоторые исследователи подчеркивают письменную природу этих памятников, записанных китайскими иероглифами, и абсолютизируют фактор «выпрямления», видоизменения фольклорных текстов в процессе записи. Такие авторы отказываются принимать на веру утверждение, что все песни, записанные в первых письменных памятниках японской культуры, восходят к некоей неизвестной нам устной традиции и в каждом отдельном случае требуют свидетельств того, что данная песня исполнялась устно, а не была порождением полностью письменной сферы, т. е. уже литературы как таковой, складывавшейся под влиянием китайской литературной и поэтологической традиции.

Другую крайность представляют исследователи, как правило, более старой школы, трактующие песенные тексты, собранные в древних памятниках, как образчики фольклорной традиции в чистом виде. (В сущности исследования по различению в древней поэзии «культуры голоса» и «культуры знаков», в духе работ Уолтера Онга[7], начались в Японии не так давно и ныне составляют одно из новых направлений японской поэтологии[8].)

Цутихаси Ютака (который может быть отнесен к авторам, полагающим все же возможным, хотя и с оговорками, судить по записанным текстам о состоянии дописьменной фольклорной

поэзии) устанавливает хронологическую границу возможных реконструкций и гипотез. Правомочно, утверждает он, опираясь на песни, записанные в «Кодзики» и «Нихон сёки», рассуждать о песенной культуре периода Яёи, когда рисосеющая культура на островах уже окончательно утвердилась, однако же фольклорный мир предшествующего периода Дзёмон, с его точки зрения, уже никак не может быть реконструирован на основании имеющихся письменных памятников. Гипотезы о песнях (*ута*) этого, более древнего периода Цутихаси предлагает вырабатывать на основе сравнения с «песнями охотничьих племен, чья деятельность не так сильно изменилась с приходом рисосеющих групп населения», а также путем сопоставления с устным творчеством айнов, наиболее древней из сохранившихся групп населения древних Японских островов, или эскимосов-охотников и т. п.

В ряде традиций, как предполагается в теории, становление песенных жанров связано прежде всего с «песнями одиночки» – «религиозного специалиста», шамана, рапсода и т. п., в других случаях песни как вид фольклорной деятельности бывают по преимуществу увязаны с действиями общины в целом. В этом пункте Цутихаси усматривает главные различия между айнами и японцами в тенденциях формирования раннего песенного творчества. Эти различия для него напрямую связаны с типами хозяйственной деятельности, предполагающей произнесение в одиночку магических текстов у айнов-охотников и коллективность исполнения песен в рисосеющих общинах.

В Японии охотничий уклад исторически предшествовал сельскохозяйственному. Соответственно, хотя путь развития традиционной поэзии пятистиший, т. е. литературной *вака*, по Цутихаси, был проложен к антологии «Манъёсю» через коллективные песни *каё* сельскохозяйственных общин, в немалой степени здесь пригодился и сохранившийся в устной традиции опыт «песен охотников-одиночек». То есть, по мнению японского филолога, в становлении литературной поэзии была активно использована фольклорная традиция досельскохозяйственного, охотничьего уклада, в которой в большой мере актуализировалось индивидуально-лирическое текстовое поведение[9]. Однако поскольку эта традиция была вытеснена и перекрыта коллективностью рисосеющих общин, в японской песенной поэзии (т. е. в фольклорных напевах *каё*), по Цутихаси, наблюдается ослабленность индивидуального, лирического начала[10].

Интересные фольклорные материалы, которые могут быть интерпретированы как типологические параллели к рассматри-

ваемой теме, собраны к настоящему времени в периферийных южных зонах Японских островов, где в горных деревнях еще сохранились некоторые виды обрядовых практик. Таковы исследования по обрядовому фольклору островов Рюкю и Мияко. Результаты нынешних этнографических экспедиций в те края, по мнению ряда фольклористов, могут пролить свет и на генезис лирики древнего государства Ямато[11].

В ряде деревенских общин Рюкю еще сохранилась традиция шаманок, которые во время обряда (подготовка к которому включает месяц горного отшельничества, поста и очищения) становятся одержимы богом-предком деревни (т. е. сами становятся им на время обряда). Как утверждают эти шаманки-жрицы, речи богов не всегда бывают ритмизованы, их слова, которые шаманка слышит, пребывая в состоянии глубокого транса, – особые и загадочные. Поэтому часто бывает так, что эти тексты при повторении приходится дополнять и удлинять. Эти же тексты потом повторяют во время обряда перед данным божеством, однако они не могут быть воспроизведены точно в том виде, в каком получены от богов. Поскольку в состоянии транса шаманка часто находится в бессознательном состоянии, произносимые ею слова требуют соответствующего истолкования. Отсюда рождается фигура вспомогательного интерпретатора при шамане. В народной среде обе функции иногда совмещены в лице все той же шаманки, которая через некоторое время после выхода из состояния одержимости разъясняет смысл сказанного богом в диалоге с доверенным лицом. Такое доверенное лицо становится потом носителем обрядового текста как такового вместе с повествованием, разъясняющим темные речения богов. Впоследствии этот набор фиксируется зачастую вместе с именем исполнителя, обстоятельствами возникновения текста (именем божества, местом получения текста и т. п.).

Упоминавшийся выше исследователь древнеяпонской литературы и современного фольклора южной зоны Японских островов А. Масимо прочитывает по-новому древние письменные памятники, отыскивая фигуры такого рода толкователей среди некоторых легендарных персонажей «Нихон сёки» из мифологического цикла. Этнографические изыскания на Окинаве[12] подсказали ему и гипотезу о жанровых различиях, связанных с протяженностью фольклорного песенного текста: предполагается, что короткий восходит к речению божества – тексту, рождающемуся в сознании шаманки. Этот короткий текст возникает как отклик на длинную песню, в свою очередь служащую цели вхожде-

ния в транс. Соответственно, это различие функций впоследствии так или иначе, вероятно, сказывается и на репертуаре литературных жанров.

Вышеприведенное общее рассуждение может, разумеется, оказаться применимым к становлению традиционной японской лирической поэзии, хотя тоже представляет собой лишь гипотезу, правда, весьма правдоподобную[13].

На основе легендарных и квазиисторических сведений о ранних императорских дворах, собранных в сводах «Кодзики» и «Нихон сёки», строятся различные предположения и о том, как формировалась при дворе прослойка профессиональных исполнителей песенных текстов[14]. Еще от японских этнографов 20-х годов XX в. идет представление о том, что этот процесс был связан, помимо прочего, еще и с необходимостью исполнять перед императорами-объединителями обрядовые песни-благопожелания, характерные для племен разных местностей, – в знак покорности им и как принесение своеобразной дани. Весьма вероятно, что профессиональные исполнители этого рода впервые начали появляться в рамках проводимого при дворе обряда коллективной трапезы – как разновидности общей трапезы с богами в целях благодарения за урожай. В Хэйанские времена этот ритуал стал именоваться Дайдзёсай, или Оониэ-но мацури, «Праздник великого вкушения [нового урожая риса]», который знаменовал вступление на престол нового императора и сопровождался исполнением так называемых *фуудзоку-ута*, «песен простонародных обычаев». Само их исполнение, как толкуют многие исследователи, было обетом верности, который приносили вожди разных племен, возглашая свою клятву перед новообразованной центральной властью, и исполнители обета, по-видимому, получали в этой связи специальное должностное назначение, т. е. становились чем-то вроде профессионалов. Затем при дворе начала развиваться литературная поэзия как таковая, а фольклорная традиция в том или ином виде продолжала существовать в народной среде, в свою очередь подпитываясь уже и официальными дворцовыми ритуалами. Эта же традиция в городах, приняв вид песен *имаё*, перешла к кругу женщин определенного разряда[15], которые назначались во временные жены направляемым на места чиновникам или прислуживали на многочисленных станциях, через которые пролегали оживленные хозяйственные пути Японии X в.

К концу периода Нара и началу Хэйанской эпохи поэтическая традиция *вака* начала осознавать свою территорию и стремиться к обособлению своего вида. Сначала пятистишия (*вака*,

ямато-ута, «песни Ямато») самим своим названием утвердили себя как нечто отдельное от канси, стихов на китайском языке, затем было заявлено о различии между *коэ-вадза*, «деяниями голоса, называемыми также "песней (*ута*)", книжными пятистишиями. Исполняемые голосом песни, как сказано, например, в «Рёдзин хисё кодэнсё», собрании напевов *каё* и *имаё* конца периода Хэйан, это только песни *кагура*, *саибара* и *фуудзоку*[16] – музыкально-поэтические пьесы, исполняемые во время обряда «увеселений богов». То есть пятистишия были отнесены к иному разряду, не имеющему отношения к сфере «голоса».

Некоторые японские исследователи на этом основании утверждают вопреки многим авторитетам, что *танка* и вообще не мыслилась как «песня», т. е. музыкальный жанр. Из литературных произведений эпохи Хэйан явствует, что некоторые пятистишия исполнялись персонажами вслух, некоторые же с самого начала имели письменную форму. Однако хотя часто говорится, что некто исполнил вслух такую-то *танка*, практически нигде не встречается указания на то, что текст был **спет** (даже в «Манъёсю» – в период Нара, предшествующий Хэйанскому, – всего лишь один такой случай). Стало быть, вполне вероятно, умозаключают эти авторы, что пятистишия *вака* и вовсе никогда не пелись. Об этом пишет, например, Фурухаси Нобутака. Известно, что японская *вака* (или *танка*) организована по принципу пяти строк в 5-7-5-7-7 слогов[17]. Однако в мире фольклорных песен *каё*, по Фурухаси, такого рода организация слогов была лишь одной из разновидностей, потом эта разновидность была канонизирована и стала жанром *вака*. И жанр этот не имел непосредственного отношения к сфере устной речи, а изначально мыслился как разновидность письменного стиля.

По мнению Фурухаси, даже «длинные песни»» (*тёка*) «Манъёсю» – оды Какиномото Хитомаро – были задуманы как чисто литературный (и при этом новаторский) жанр, и неважно, пелись они или нет (все равно достоверно судить мы об этом не можем, считает автор). Впоследствии они могли исполняться и в виде песен, важна же их несомненная, с точки зрения исследователя, принадлежность к письменной культуре[18].

Получается, что для большинства японских исследователей японская поэзия как таковая начинается с пятистиший *танка* – однострофного стихотворения из пяти строк в 5-7-5-7-7 слогов. Ранние же поэтические формы, более протяженные или не вполне регулярные, считаются у них фольклорными песнями, хотя и эти песни, подобно текстам «Манъёсю», были отобраны и

записаны – в вышеупомянутых мифоисторических сводах того же, что и «Манъёсю», VIII в., только несколько раньше. Более того, даже тексты, написанные в форме регулярных пятистиший, но помещенные не в «Манъёсю», а в мифологических сводах, также не признаются у этих авторов литературой, а проходят по ведомству песенно-музыкального фольклора. То есть граница проводится не столько внутри песенного фольклора, сколько между памятниками разных жанров.

Некоторые авторы, доказывая то обстоятельство, что *танка* «Манъёсю» были уже чисто письменными, а не устно бытующими стиховыми формами, напоминают, что в предисловии Ки-но Цураюки к «Кокинсю» говорится о форме *танка* как состоящей из 31 **знака** (яп. *модзи*), т. е., как считают сторонники этой теории, с самого начала подсчитываются письменные знаки, а не звучащие единицы речи[19]. С этим аргументом все же трудно полностью согласиться, поскольку он предполагает сознательное различение звучащего и записанного слога в сознании японских поэтов X–XI вв., что представляется не вполне обоснованным. Кроме того, и знаков в *танка* не всегда бывало 31.

Вместо того чтобы отказывать литературной *танка* в музыкальном характере, может быть, стоит предположить нечто другое, а именно, что применительно к *танка* речь может идти о несколько ином, чем в песнях *каё*, типе голосоведения. Этот тип может восходить к некоему интонационно-мелодическому образцу (или нескольким), который к Хэйанскому периоду уже сильно отличался от мелодики песен как таковых. Допустимо предположить, что *танка* исполнялись в определенном мелодраматическом режиме, или строе, который по сравнению с обрядовыми песнями той поры уже не воспринимался как специфически музыкальный. Тем не менее думается, что этот строй (наряду со слоговой организацией, разумеется) по-прежнему был характеристикой *танка* как особой формы прямой речи, сближающей ее с фольклорной песней.

В современных японских исследованиях многие исходят также из той предпосылки, что с момента возникновения формы *танка* музыкальный аспект стиха ввиду установления регулярного размера утрачивает значение, и ладово-ритмическая сторона песенно-поэтической формы перестает существовать, поскольку установление регулярного числа слогов делает ненужной организующую роль музыкальной мелодии и ритма. Однако исполнение *танка* даже теперь ближе к пению, чем к декламации, что, по-видимому, не ощущается большинством носителей поэтической традиции. Подробное освещение этого вопроса выходит за рамки

данной темы, отметим только, что в последнее десятилетие появились интересные работы, доказывающие **восьмитактовое** строение каждой строки пятистишия *танка* и постулирующие особую роль расположения паузы, создающей индивидуальный рисунок ритма[20].

Конкретнее говоря, речь идет о следующем. Возьмем, например, следующую *танка* «Манъёсю»:

Уцусэми-но
ё я мо футаюку
нани су тока
имо-ни авадзутэ
а-га хитори нэму.

Это стихотворение поэта Оотомо-но Якамоти помещено в антологии «Манъёсю» под номером 733. Его смысл: «Разве повторится дважды наша жизнь, краткая, как век цикады?.. Не встретившись с милой, я сегодня в одиночестве усну...»

По-видимому, голосом этот текст исполняется примерно в таком ритме:

Уцусэми-но (-)(-)(-)
ё я мо футаюку (-)
нани су тока (-)(-)(-)
имо-ни авадзутэ (-)
ага хитори нэму (-).

Таким образом, в каждой из пяти строчек имеется по восьми ритмических единиц, и асимметричное силлабическое строение танка с нечетным числом строк оказывается вписано в равномерную четную структуру.

Итак, как уже говорилось, в сфере становящегося литературного сознания было существенно важно отделить *танка*, с одной стороны, от китайской поэтической традиции, а с другой – от песенного фольклора. Одновременно в раннехэйанский период в литературе фиксируется особость *танка* и в сопоставлении с прозаическими фрагментами текста, утверждаются ее специфические качества и свойства: в памятнике середины X века «Ямато-моногатари», например, песня противопоставляется не-песне: «Слов в этом письме тоже было много [кроме стихотворения]» или «В письме слов не было, [только пятистишие *танка*]»[21].

Статус *танка* в культуре повышается все более, и к концу XII – началу XIII в. письменные тексты уже титулуются в конфуцианском духе как «предки добродетелей и истоки ста [видов] счастья», как говорится, например, в предисловии к поэтической антологии «Синкокинсю».

Таким образом, в период становления литературных форм вокруг *танка* тщательно очерчиваются границы с целью утверждения ее автономности от фольклорной песни, китайской поэтической традиции и прозаических повествований. Несмотря на эти меры, в разных формах и на разных уровнях *танка* можно наблюдать ее связи как с обрядовой песней, так отчасти и с заимствованиями из древней и классической китайской поэзии.

Некоторые особенности фольклорных напевов, пройдя определенные трансформации, становятся впоследствии чертами литературной поэзии. Затем японская лирика, начав в VII–VIII вв. оформляться как письменная поэзия, проходит через множество разнообразных изменений, но примечательно, что ряд ее черт сохраняются до нынешнего века. Сравнительная непрерывность развития этой поэзии, как представляется, дает основания трактовать ее как характерную модель, помогающую выявить общие закономерности движения от песенно-фольклорной стадии к литературе.

Рассмотрим вкратце, каковы те свойства японских *каё*, зафиксированных в ранних памятниках, которые задали определенные параметры литературной поэзии.

Первым и главным свойством этого рода считается коллективный характер их исполнения (о чем писал еще известный японский этнограф и поэт Оригути Синобу). Само функционирование их связывают с понятием, которое ныне произносится как *утагаки* (обычно в западных работах переводится как «песенная изгородь», но это значение теперь не считается правильным), а раньше, по-видимому, звучало как *утакакэ* – «вызов на песню», «запевки». Эти песенные обряды *утакакэ* представляли собой амебейное исполнение песен двумя полухориями.

До нынешнего времени генезис японской лирической поэзии так или иначе связывался прежде всего именно с *утагаки*, теперь же, как было сказано выше, в основание генетических рассуждений предлагается ввести еще и ранний охотничий фольклор, а также учесть влияние ритмизованных текстов, «получаемых» шаманкой во время транса. Однако в любом случае возможно предположить, что именно отсюда, из *утагаки* как наиболее поздней по времени предлитературной стадии функциони-

рования текстов рождаются многие особенности японской поэзии разных жанров, включая хайку. Реконструктивно восстанавливая жанровую классификацию ранней *вака*, Цутихаси пишет, что для одной группы ранних литературных текстов характерна связь с ритуальной ситуацией, для другой (так называемые *дзакка*, «разные песни» или «песни о разном», как представлена эта рубрика в «Манъёсю») – ориентирующий или развлекательный аспект, для третьей группы текстов – коллективность и состязательность.

Из традиции *утагаки* (или *утакакэ*) вырастает, по-видимому, и диалогический или полилогический характер сочинения и бытования традиционной японской поэзии разных жанров, который свойствен ей и в нынешнее время. Возможно, что этим же объясняется и тенденция к формированию групп стихотворений-песен: в наиболее ранней антологии «Манъёсю» (759) гимны *тёка* («длинные песни») предполагают непременное наличие откликов (*каэси-ута*, «ответная песнь») в виде пятистиший (таких откликов бывает от одного до шести к каждой *тёка*); песни разных поэтов обычно складываются в ситуационно-тематические циклы; один и тот же поэт, воспроизводя коллективность версификации и большое число порождаемых при этом текстов, пишет цикл стихотворений на одну и ту же тему (последнее, впрочем, связано и с литературными заимствованиями из Китая) и т. п.

Ряд японских литературоведов (следуя за тем же Оригути Синобу) полагают, что в «Манъёсю» диалогическая группа «длинная песня» (*тёка*)+пятистишие (*вака*) или полилогическая – *тёка*+несколько пятистиший – воспроизводят диалог между небесным божеством и *икидама* («живой дух», genius loci).

Весьма вероятно, что помимо обмена песнями между двумя перекликающимися полухориями на *утакакэ* две партии могли распевать одну песню, разделив ее на две части. Другими словами, на уровне композиции отдельного стихотворения такое обрядовое исполнение песни поочередно двумя полухориями сформировало принципиально двухчастную композицию отдельного пятистишия.

Две части одной и той же *танка* в наиболее ранних слоях «Манъёсю» часто соответствуют иерархии космос–человек (или общекосмическое–индивидуальное), воспроизводя традиционную структуру заклинания. Первая часть представляет собой описание (или называние) священного элемента ландшафта, состояния природы и т. д., вторая же развертывает непосредственную тему стихотворения, связанную с личными обстоятельствами автора и

сплетенную с первой или посредством образного взаимодействия, или же на чисто лексическом уровне – с помощью традиционных поэтических приемов, о которых речь пойдет ниже.

Для большинства японских авторов эволюция поэтической формы *танка* выглядит следующим образом: вначале первая часть стихотворения (5-7 слогов) и вторая часть (5-7-7) были независимы друг от друга. В первой чаще всего изображалось состояние природы, задавался некий космологический пейзаж, во второй – конкретные человеческие проявления: поздравление, любовь, шутка и пр. Со временем обе части стали сочиняться одним человеком, связь исполнения с обрядовыми песнопениями ослабла и началось формирование пятистишия как жанра литературной поэзии, в котором на уровне композиции доныне сохраняются следы исполнения двумя полухориями.

Пожалуй, стоит здесь же упомянуть, что две части *танка* устроены иначе, чем распространенная в фольклоре разных народов модель психологического параллелизма (вроде «Ах, кабы на цветы не морозы... Ах, кабы на меня не кручина...»). Представляется, что в японском случае картина мира, состояние природы, как правило, лишены эмоциональной окраски и ставят целью описание прежде всего времени (сезона) и места действия, иногда с указанием магических предметов или священных элементов ландшафта. При этом понятие места и в японской поэзии, и в японской культуре вообще играет гораздо более важную роль, чем это привычно для русской или западных культур.

Еще одно свойство, переходящее от ранних *каё* в литературные *танка*, – сами ситуации, которые становятся средой и поводом для создания песни. Возьмем, например, поэтические тексты *каё* из летописно-мифологических сводов «Кодзики» (712) и «Нихон сёки» (720), наиболее ранние из письменно зафиксированных, нередко представляющие собой еще силлабически неупорядоченные обрядовые песни. Исходя из того, в каких точках мифологического сюжета вводится песня, можно предположить, каков был основной набор ритуальных ситуаций, предусматривавших исполнение магического песенного текста. (Разумеется, письменная фиксация могла повлечь серьезные изменения в характере фольклорных текстов, однако здесь мы говорим скорее о предполагаемом наборе ритуальных функций как таковых, чем о назначении отдельных песен.)

Итак, применительно к «Кодзики», например, можно говорить о следующих ритуально обусловленных ситуациях, требующих исполнения магического текста: сватовство, знакомство,

разведение огня и приготовление еды, перед путешествием и после него, в пути, перед смертью, для передачи тайного знания, для опознания человека или его имени и т. д. Практически все эти ситуации переходят затем в литературу – с соответствующими прозаическими пояснениями они отражены в песнях «Манъёсю», а также воспроизведены в виде тем-заглавий; они же составляют основной набор сюжетов в произведениях жанра *ута-моногатари* («повествование о песнях») – здесь мы имеем в виду ранние образцы лирических прозопоэтических жанров, таких как «Исэ-моногатари», «Ямато-моногатари» и т. п.[22]

Разумеется, при этом происходит ряд изменений, вызванных новыми культурно-историческими обстоятельствами, однако несмотря на происшедшие трансформации прежние ритуальные ситуации легко узнаваемы. Так, *танка*, произнесенная вслух или даже посланная в виде письма, по-прежнему выступает как особая речь, допустимая в условиях запрета на общение. Точно так же, возглашенная или написанная, она служит целям удостоверения личности автора и его статуса и т. п., свидетельства чему можно отыскать в вышеназванных хэйанских книгах «Исэ-моногатари» и «Ямато-моногатари».

Магическая сила слова на протяжении многих веков имела форму *котодама* – «дух», «душа слова». В стихотворении «Манъёсю» № 894 говорится: «Со времен богов передают из уст в уста, что земля Ямато, где небо видно, – это чудесная земля богов царственных и что в ней цветет душа слова». В некоторых песнях того же памятника сообщается о гадании на основе *котодама*: если вечером стать на «перекрестке восьми десятков дорог» и слушать слова прохожих, то слушающему передастся вещее знание. По-видимому, вера в *котодама* стала одним из поводов избегать китаеязычных слов в японской песне *вака*, ибо они были заведомо лишены котодама. Соответственно, как пишет известный исследователь *вака* Кониси Дзинъити, чем древнее *котодама*, чем ближе к веку богов, тем, она, очевидно, сильнее[23].

Тот же автор полагает, что некоторые традиционные приемы *вака* – такие, например, как «лирическое введение (*дзё*) и «изголовье-слово» (*макура-котоба*) – т. е. постоянный эпитет или же зачин – предназначены для введения в текст этой самой магической «души слова». Выдающаяся отечественная исследовательница древней поэзии А.Е. Глускина говорила, что *макура-котоба* «представляет собой лаконичное отражение истории древней культуры Японии»[24]. Цутихаси Ютака подчеркивает значимость *макура-котоба* как ритмической группы – нередко

протяженностью в 5 слогов, т. е. *макура-котоба* способно образовать строку-зачин *танка*.

Нам хотелось бы здесь отметить и другие важные функции этого приема, связанные с понятием *котодама*, еще, по всей видимости, не попавшие в поле зрения филологов. Как говорится в «Уложении о сочинении песен Ямато» («Яматоута сакусики»), поэтическом трактате первой трети IX века (его автор – постригшийся в монахи придворный по имени Фудзивара Кисэн), «для того чтобы воспевать вещи, во времена богов были другие имена. Какие – [нынешние] поэты *вака* не знают. Поэтому их надо назвать прежде всего»[25]. Далее следует список из 88 *макура-котоба*, которые и оказываются «именами вещей времен богов» – например: «если хочешь воспеть в песне солнце, надо говорить "то, что высовывает красные корни", а если землю – то надо говорить "то место, где сырой металл"». Из этого трактата, на наш взгляд, следует особая значимость *макура-котоба* как акта магической номинации, актуализирующей сверхобыденные возможности называемого в тексте предмета. Дополнительные значения этого приема связаны со следующей его функцией. Благодаря ему в пару объединяются словосочетания, образующие постоянный эпитет *макура-котоба*, и слова-объекты определения, например: «выпускающее красные корни» – «солнце»; «[место, где] сырой металл» – «земля», «[место, где] яшмовое копье» – «дорога», «близкое к горам» – «деревья» и т. п. В сущности, эти пары несколько напоминают сросшиеся части космологических загадок, но вместе с отгадками, во всяком случае в них легко предположить рефлексы неких стершихся паремий, возможно, сакрального назначения. Недаром *макура-котоба* обычно встречаются именно в первой, космологической части *вака* – отсюда, собственно, и идет частое толкование этого приема как эпитетального зачина[26].

Помимо зачинов *дзё* и *макура-котоба* характерен и даже, быть может, уникален прием *ута-макура* – «песенное изголовье». Это тоже разновидность постоянного зачина, имеющего функцию эпитета, но представляет собой попросту называние топонимов в первой части *вака*. Такое называние, надо думать, в обряде способно было мобилизовать магические силы, связанные с данной местностью или ее духом-хозяином. При переходе в область литературы упоминание топонима, как нам представляется, могло еще сверх того активизировать в памяти читающего предыдущие стихотворные тексты, связанные с данной местностью (или же с данным топонимом в виде *ута-макура*). То есть в некотором смысле можно считать, что в литературной сфере *ута-*

макура становится чем-то вроде маркера песен на определенную тему, своеобразным индикатором жанра и смысловым центром, вокруг которого группируется некое число пятистиший, содержащих одинаковые *ута-макура*[27].

Помимо специфических приемов фольклорная предыстория *вака* может быть прослежена и во многих других сферах. Показательна в этой связи, например, важная роль фитонимов – названий растений, чьи усиленные магические возможности становятся постоянным топосом в «Манъёсю». Растения (которых в «Манъёсю» фигурирует более 150 видов) были чем-то вроде универсального кода, в котором описывались явления как природного, так и человеческого ряда. Из стихов-песен «Манъёсю» и тем более из *каё* мифологических сводов явствуют различные магические функции растений. Например, завязывание веток сосны обеспечивало благополучное возвращение из путешествия (одновременно в стихах отражался запрет срывать растения и вообще производить случайные действия, приводящие к пригибанию трав и деревьев). Растения могли владеть сокровенным знанием (здесь отражена, надо думать, связь растений через корни с подземным миром, а также способность ряда богов *ками* спускаться с неба в дерево).

Какой-нибудь цветущий куст мог таить в себе облик ушедшего (особенно умершего), если когда-то тот любовался им, и при определенных обстоятельствах этот облик можно было снова вызвать в сферу видимого мира. Вообще мотив духа умершего, находящегося в растении или дереве, достаточно распространен в мировом фольклоре, наблюдается он и в японских сказках, и в пьесах театра Но, где дух убитого вещает из цветущей сакуры[28].

Определенные растения служили заместителями человека: каждое соответствовало при этом возрастному, половому, социальному признаку персонажа; фитонимы могли обозначать отрезки времени, участки и зоны пространства, душевные состояния. (Например: «зеленая трава» – «люди», «молодая трава» – «молодая жена» и т. п. В связи с этой темой отметим, что фитонимы не столько символизировали те или иные явления или состояния, сколько обозначали и замещали их.)[29]

Помимо особой космологической отмеченности растений и отчасти животных в литературную поэзию проникают и принимают вид литературных топосов многие другие понятия, также идущие, как можно предполагать, из архаического мира.

К ним можно отнести и представления, связанные с магическим актом смотрения, мифологемой взгляда. В ранней по-

эзии отражаются многие верования этого рода – вспомним, в частности, обряды «оглядывания страны», «смотрения на страну» (*куними*). Эти обряды в прошлом обычно совершал император, поднявшись для этого на гору, целью же их прежде всего было утверждение господства над территорией, усмирение духов и обеспечение блага для страны. Постепенно из песен этого обряда рождаются «песни восхваления страны», гимны-славословия, которые, подобно магическому обряду, должны были принести удачу и благоденствие.

Обряды «смотрения» распространились и в фольклорной среде, а затем и в ранней поэзии. Понятие «видение облика» (*катами* – т. е. магическая возможность удержать и воспроизвести облик ушедшего в вещи-памятке, полученной от этого человека) породил определенный тип *танка*, которые вызывают облик ушедшего посредством называния *катами*; есть танка, в которых рассказывается, что если смотреть, например, на цветы, которыми когда-то любовался вместе с возлюбленной, то в них можно узреть ее облик и т. п.

С нашей точки зрения, в такой же роли космических хранителей облика в ранней поэзии могут выступать горы, облака, излучины дороги, повороты реки и, как говорилось выше, разные деревья, кусты, цветы. Практически все виды литературных топосов этого рода имеют аналогии в японском фольклоре, обрядовых текстах *норито* (см. примеч. 4) и в этнографических описаниях более позднего времени.

* * *

Прежде нам уже доводилось писать о процессе литературного становления в Японии, и нынешняя статья предоставляет возможность уточнить некоторые положения, высказанные нами в монографии 1995 г.[30], в которой по преимуществу трактовалось соотношение фольклорного и раннелирического начал в ранней японской поэзии. Соотношение это рассматривалось в основном как переход от мифопоэтического мира к раннелитературному. Говорилось также, что китайская древняя и классическая поэзия оказала значительное влияние на становление ранних японских литературных форм, определение их тематики и рубрикации, что китайский фактор был основополагающим в формировании литературной теории.

Однако к сказанному там необходимо добавить, что фактор китайского влияния может быть прослежен на самых разных

уровнях стиха. С одной стороны, поэтическая традиция с самого начала избегала китаизмов и использовала «слова Ямато», уже имплицитно содержащие в себе компендиум представлений о мире, наборы норм и правил. Но все же правильнее будет, вероятно, учитывать, что идеи и тексты китайской культуры вошли составной частью в этот комплекс представлений, в явном и неявном виде они, скорее всего, занимали определенное место и в процессе мифотворчества и в ритуальной практике. Существенную и еще не до конца выясненную роль сыграло и то обстоятельство, что ранняя японская поэзия, в том числе явно фольклорной природы, была записана китайскими иероглифами, использованными как фонетики. Рассматривая этот иероглифический текст как дополнение к звучащему японскому слову, тоже можно обнаружить множество дополнительных аберраций смысла (в том числе иронических), вступающих в сложные отношения с текстом, прочитанным фонетически, без учета смысла китайских иероглифов (правда, опасность субъективного «вчитывания» здесь особенно высока). Представители одной из нынешних филологических школ применительно к песням «Манъёсю» утверждают даже, что некоторые специфические приемы японского стиха (в частности, омонимический троп *какэкотоба*) как раз и родились из игры, возникающей на стыке японских слов и фонетического способа записи их китайскими иероглифами, каждый из которых имеет смысл (другие авторы, впрочем, воспринимают эту идею скептически).

И все же китайское влияние было, разумеется, не всеобъемлющим. Его «первотолчок» способствовал появлению на свет «японской песни», которая достаточно скоро стала стремиться к эмансипации и выработке собственного поэтического характера. Успех этого процесса был обеспечен многими факторами, в том числе наличием в ранней литературе двух разных и раздельных видов поэзии – по-японски и на чистом китайском языке, что таким образом позволяло развести обе традиции: например, если в китайских стихах японские авторы описывали дружеские пирушки с возлияниями или занимались, пусть в весьма ослабленной форме, социальной критикой, в японоязычной поэзии того же времени эти темы практически не находили места.

Японоязычная поэзия в тот период находилась, естественно, в состоянии становления и динамических изменений. Китаеязычная же поэзия в Японии представляла собой, по-видимому, некоторую школу поэтического мастерства в китайском духе, заведомо нацеленную на создание, так сказать, эпигонской литера-

туры, и, не дав новых всходов, через некоторое время практически прекратила свое существование как значимое литературное направление. Уточним также, что иноземные влияния сравнительно легко наблюдать в «Манъёсю», в песнях же *каё*, записанных в «Кодзики» или «Нихон сёки», их, можно сказать, просто нет (или же они чересчур архаичны и потому не поддаются вычленению).

Здесь мы хотим привести один конкретный и значимый, на наш взгляд, пример того, как в рамках китайских заимствований и китайской поэтической традиции работал механизм адаптации, а также избирательности и предпочтений, создающих местный литературный канон.

Диалог с китайской традицией порой выносился непосредственно на страницы памятников. Например, в предисловии к песне «Манъёсю» (№ 815) говорится: «Если не обратиться к "садам литературы", то чем еще выразить нам свои чувства? В китайской поэзии уже есть собрание стихов об опадающих сливах. Чем же будет отличаться нынешнее от древнего? Тем, что мы должны воспеть прекрасные сливы этого сада, сложив японские короткие песни – *танка*»[31].

В этом абзаце, в сущности, сказано, что: 1) чувства человека дано выразить только с помощью литературы, 2) эти чувства, которые подлежат непременному выражению, уже описаны в китайской классике. Однако, несмотря на существование этих классических прецедентов, 3) теперь эти чувства будут наново выражены в новой короткой поэтической форме – японской *танка*.

Что же именно должна была выразить эта новая форма?

Обратимся к тому же циклу из 32 песен о сливе («Манъёсю», № 815–846). Далее, в предисловии к этому циклу рассказывается об обстоятельствах создания этих 32 песен: «13 дня 1-го месяца 2-го года Тэмпё все собрались в доме... генерал-губернатора Дадзайфу, пировали и сочиняли песни. Был прекрасный месяц ранней весны. Приятно было мягкое дуновение ветерка. Сливы раскрылись, словно покрытые белой пудрой красавицы, сидящие перед зеркалом. Орхидеи благоухали, словно пропитанные ароматом женские пояса, украшенные жемчугом. Птицы, окутанные тонким шелком тумана, не могли найти дорогу в лесах. В саду танцевали молодые бабочки, а в небе возвращались на родину старые гуси...» и т. п.[32]

Итак, перед нами описание места, где собрались японские поэты, чтобы на пиру воспевать цветы сливы. Описание в высшей степени поэтическое, при этом очевидно выполненное в духе

классической китайской литературы с характерными для нее метафорами и сравнениями. Однако, приводя этот образцовый стилистический фрагмент в качестве описания места и времени собрания поэтов, японские авторы, как можно увидеть из сложенных ими стихов, вовсе не имеют в виду подражать этим литературным моделям, скорее наоборот, они явно стремятся к их преодолению.

Сначала может показаться, что в предисловии к циклу задается набор тем и мотивов для последующих поэтических сочинений. Но если мы рассмотрим, например, тот поэтический пейзаж, который встает со страниц этого цикла о сливе, то мы обнаружим, что ничего похожего на этот пейзаж ни в одной из 32 *танка* цикла нет.

Далее. С точки зрения композиции цикла (описание ситуации + сочиненные на месте стихотворения) можно усмотреть сходство с повестями жанра *ута-моногатари* («Исэ-моногатари», «Ямато-моногатари» и др.). Однако это сходство поверхностное – слишком велика разница между предисловием и стихами, и разница эта не только в том, что предисловие написано по-китайски, а стихи – по-японски. Предисловие и стихи явно находятся в разных поэтических системах. Все 32 стихотворения цикла придерживаются совсем иных образов, нежели те, что задаются предисловием. Все эти 32 пятистишия словно уложены в единую поэтическую форму. Формообразующими понятиями становятся «поющий соловей», «опадающие цветы сливы», «падающий снег», а используемые при этом эпитеты – «умиленный» (*нацукасики*), «удивительный» (*мэдзурасики*), «любящий» (*коисики*), «радостный» (*таносики*). Пожалуй, содержание этих трех с лишним десятков танка исчерпывается вышеприведенными лексемами. В противоположность этому китайский текст предисловия изобилует различными образами и сложными литературными тропами.

Мы не будем здесь подробно рассматривать строение и особенности этого цикла, поскольку его происхождение, лексический состав. соотношение с китайской лирикой уже не раз становились объектом изучения в японской филологии[33]. В связи с этим циклом мы хотели бы подчеркнуть только следующие его особенности.

В сущности этот цикл порождает два принципиально разных пейзажа. Один содержится в предисловии, это пейзаж, вводящий китайские поэтические реалии, второй складывается из самих текстов *танка*, написанных по-японски. При этом, как ни

парадоксально, именно китайский текст предисловия претендует на описание мира «каков он есть», на сообщение реальных обстоятельств создания стихотворения. Надо думать, это тот пейзаж, которому «надлежит быть» ранней весной, во время цветения слив, т. е. канонически верный.

Однако поэты «Манъёсю», *танка* которых собраны в цикле, отнюдь не используют возможности разработанных в Китае способов обращения с этой темой. Составители цикла явно (и, возможно, наполовину сознательно) создали два расходящихся между собой пейзажа, две картины мира, отказавшись от традиционного цитирования «исходной песни» (*хонка*). Это, быть может, своего рода литературное сопротивление китайскому канону, из которого к тому времени было уже почерпнуто столь многое, попытка поставить рядом еще один, местный, канон, хотя и выработанный на основе китайского. При этом оба эти создавшихся пейзажа искусственны, условны, «литературны».

Возможно также, что имеется в виду не только противопоставление этих двух канонов, но и их соположение – с целью утвердить универсальность объектов и целей поэзии. Эта мысль нашла потом отчетливую форму в средневековом собрании *танка* «Синсэн Манъёсю», где говорится: «Пусть слова различны, но разве не одинаков повсюду облик луны?»

Есть и еще одна связанная с этим циклом о цветущей сливе проблема, о которой здесь хотелось бы сказать. Это – изменения в отношении к природе, закрепленные в поэзии *танка*. Обычно считается, что в «Кодзики» и «Нихон сёки» пейзажные описания носят скорее функциональный, чем эстетический характер, и, как пишет Окадзаки Ёсиэ, пейзажной лирики (ни в форме пятистиший, ни в форме народных песен) там не отыскивается (разве что на уровне отдельных слов), кроме того, отсутствует фиксация сезонных изменений природы – главного симптома пейзажной лирики в ареале китайской, корейской и японской поэзии.

Однако если допустить, что в пейзажную лирику помимо сезонных изменений входят и другие признаки этого «поджанра», то и в «Кодзики», и «Нихон сёки» можно увидеть пейзажные описания, несущие, наряду с другими, и несомненно эстетическую функцию[34]. В «Нихон сёки», например, такие описания можно встретить и в песнях, и в повествовательной части. Среди них, в частности:

Император Кэйко, 10-й месяц 12-го года правления: «Места здесь были просторные, привольные и красивые»[35].

Император Кэйко, 7-ой месяц 18-го года правления: «Здесь громоздится множество горных пиков, и вид этот прекрасен»[36].

Император Юряку, 2-ой месяц 6-го года правления: «О, Патусэ-гора <...> О, как ее красе радуется сердце!»[37]

Еще один, близкий по значению пример – это подобранные вместе мифопоэтические определения Японии, древней страны Ямато, помещенные в свитке о легендарном императоре Дзимму в сцене ритуального оглядывания владений с вершины горы.

Разумеется, как указывают многие исследователи, восприятие природы принимает поэтическую форму именно в «Манъёсю», и форма эта, вероятно, складывалась, главным образом, под влиянием китайской поэтики четырех сезонов. Сравнительно с «Манъёсю» пейзажные описания и обозначения в мифологических сводах «Кодзики» и «Нихон сёки», скорее, вспомогательны. Для них прежде всего характерно другое, а именно: краткие статичные пейзажные описания, размещающие конкретный ландшафт, конкретное место в зоне мифологического времени и действия. В таком пространстве пейзажное описание служит прежде всего цели ритуального оглядывания местности как способа утверждения права собственности над ней, а также ритуального восхваления как способа усмирения духа места. К этому ритуальному восхвалению восходят, надо думать, и некоторые аспекты пятистиший *вака* не только в «Манъёсю», но и в более поздних поэтических сборниках. Этой же ритуальной функцией, вероятно, могут быть объяснены и некоторые характерные для *вака* приемы – например, упоминавшийся выше прием ута-макура, зачин песни, представляющий собой священный топоним. Особая роль категории места и ее повышенное значение в разных сферах японской культуры вплоть до настоящего времени уже становились объектом внимания исследователей, примечательно, что эта категория сыграла свою роль в качестве приемообразующего начала еще в самой ранней японской литературной истории.

* * *

Параллельно со становлением лирической поэзии как особого рода деятельности происходило становление и литературной рефлексии и авторефлексии. Как и в других культурах, отражения этого процесса наблюдаются уже в первых письменных памятниках. О начале литературной авторефлексии говорится чаще всего применительно к «Манъёсю». Известный

исследователь «Манъёсю» Наканиси Сусуму назвал эти первоэлементы литературной теории «неизреченной эстетикой "Манъёсю"». Однако мы хотели бы предложить начать историю еще раньше, с мифологических сводов «Кодзики» и «Нихон сёки»; применительно к ним раннюю литературную эстетику, вероятно, можно назвать «подсознательной», хотя в ряде случаев, на наш взгляд, в ней явственно проявляются и черты формирующегося литературного сознания. Коснемся лишь некоторых из них.

1. В обоих этих произведениях, «Кодзики» и «Нихон сёки», важное значение обретает авторство песни. В подавляющем большинстве случаев песням этих памятников, в том числе явно фольклорного происхождения, приписано авторство – то или иное божество, император, придворный и т. п. Песне почти всегда сопутствует имя создавшего ее персонажа, хотя, как показывают исследования, это чаще литературный вымысел, даже когда речь идет о более поздних, реально существовавших исторических персонажах.

2. В обоих сводах уже была осознана необходимость разнесения песенно-поэтического материала по категориям и рубрикам. Такие категории предшествовали классификациям «Манъёсю», выполненным по китайскому образцу, и содержали такие общие понятия, как «песни рисового амбара», «песни с понижением мелодии» и пр.[38]

3. В обоих сводах уже можно наблюдать то, что Фудзихира Харуо назвал «оценкой уровня художественной выразительности». Определенное нарастание эстетического в магических песнях и обрядовых инкантациях приводит к появлению первых оценок текстов с эстетической позиции. Приведем некоторые примеры таких квазиэстетических суждений: в 15-м свитке «Нихон сёки», услышав песню неизвестного (который на самом деле был сыном покойного императора), придворный Водатэ говорит исполнителю: «Интересная (искусная, умно сделанная. – *Л. Е.*) песня. Прошу, спой еще»[39]. Далее, в 17-м свитке, говорится: «Они беседовали лунной ночью, пока вдруг не настал рассвет. И вдруг речь его приняла форму водорослевых узоров, из которых творят узорчатые [песенные] словеса. И он пропел <...>». В 25-м свитке после двух пятистиший приводятся слова слушавшего их наследника престола: «Наследный принц печально похвалил [эти песни] – Как прекрасно! Как грустно!»[40] В 26-м свитке императрица Саймэй, сложив три песни-плача об усопшем внуке, говорит придворному: «Передай эти песни, пусть люди их не забудут»[41].

В «Нихон сёки» впервые говорится не только о достоинствах той или иной песни, но и о красоте отдельных слов как таковых. Так, в одном из мифов свитка, рассказывающем о «времени богов», божество солнца Аматэрасу, разгневавшись, затворяется в пещере (один из вариантов основного мифа о сокрытии Аматэрасу), но слышит вдруг обращенные к ней «широкие, грузные слова» заклятия и удивляется: «Хоть часто люди возносят ко мне словеса, но таких великолепных (красивых, прекрасных. – *Л. Е.*) речей я еще не слыхала»[42].

Примеры такого рода в «Анналах Японии», включающие эстетическое начало, еще не выделенное из магического, не единичны и, на наш взгляд, могут служить свидетельством раннего этапа эстетического осмысления песенно-текстовой деятельности, начавшегося еще до появления грандиозного «проекта "Манъёсю"».

Любопытно, что приблизительно намеченная в «Кодзики» и в «Нихон сёки» жанровая классификация песен *каё* лишь в малой степени совпадает с классификацией *вака*, принятой впоследствии под влиянием китайских поэтик: в тексте обоих памятников встречаются такие определения, как «сельские напевы», «песни рода Кумэ», «песни с повышением голоса», «печальные песни», «мирные песни», «песни во славу государевой добродетели», «песни, чтобы подбодрить сердца воинов», «[песни]-славословия» и др. Там же содержатся многочисленные пометы о характере исполнения приводимой песни, например: «Это песня Кумэ. Сейчас при Музыкальной палате, исполняя эту песню, руками двигают то размашисто, то понемногу, голос при этом то громкий, то тихий. Этот обычай идет из древности».

В ряде случаев толковался и общий замысел или смысл песни, по-видимому, тогда, когда смысл этот был уже неочевидным и для составителей сводов, например: «Все эти песни были спеты со скрытым смыслом, не просто – что в голову придет». «Смысл этой песни в том, что большой камень уподобляется холму Куними-но ока» («Нихон сёки»).

Что же касается «Манъёсю», то здесь, очевидно, уже присутствует достаточно сложное литературное сознание (особенно в разделах, где собраны стихи Отомо-но Табито и Якамоти). Как пишет Фудзихира Харуо, нет никаких сомнений относительно вполне определенного «антологического» мышления составителей «Манъёсю», между стихами циклов существует смысловая, ассоциативная или же стилистическая связь. Особенно отчетливо эта связь просматривается в циклах, где «воспеваются чувства в

связи с какими-либо предметами» или в так называемых «песнях-аллегориях» – способы выражения и поэтические приемы из этих циклов переходят потом в поэзию Хэйана и последующих литературных эпох. А поэтические темы и пейзажная рубрикация песен в 5-м и 10-м свитках, вероятно, послужили теоретическим и структурным образцом для создания антологии «Кокинсю». То есть «поэтологическое сознание, проявляющееся в "Манъёсю", никоим образом нельзя назвать простым и безыскусным»[43].

В зрелом и отрефлексированном виде ранние поэтологические идеи были наиболее ярко представлены в предисловии Кино Цураюки к поэтической антологии 905 г. «Кокинсю»[44], которое обычно и анализируется в этой связи. Там говорится о том, что первые песни принадлежат паре первопредков Идзанаги и Идзанами, которые, оказавшись на острове посреди первобытного океана, воздвигли столп и начали обходить его, желая сочетаться браком. Их первыми репликами были: «Ах, какой красивый юноша!» и «Ах, какая красивая дева!». Затем, на следующем этапе, в качестве творца песен на небе Цураюки называет Ситатэру-химэ («Дева, освещающая низ», которая сложила песню, воспевающую ее брата Адзисуки-такахиконэ), а на земле – Сусаноо-но микото (божество водной стихии и ветра). Причем Ситатэру-химэ, говорится в предисловии Цураюки, создала нечто варварское, неорганизованное, и только Сусаноо, с наступлением века людей, впервые спел песню в 31 слог (т. е. *танка*).

Регулярная мерность, таким образом, объявляется главным признаком литературной поэтической формы *вака*, а Сусаноо – ее прародителем.

Однако нам представляется более адекватным говорить, что первые результаты осмысления поэта и его труда, первые опыты литературной авторефлексии появляются все же много раньше трактата Цураюки, а именно – в 772 г. Мы имеем в виду написанное по-китайски сочинение «Какё хёсики» («Уложение о вехах песенных книг») Фудзивара-но Хаманари[45], которому японские авторы нередко отказывают в значимости и оригинальности, предпочитая отсчитывать литературную мысль от Цураюки.

Если мы обратимся к более поздним, хэйанским, поэтикам, мы увидим, что трактат Хаманари почитался их создателями как образец, на него часто ссылались, цитировали и даже именовали его «Хаманари-микотонори», что можно перевести как «речения почтенного Хаманари» или даже «указ Хаманари». Такое же отношение к труду Хаманари прослеживается и позже, у Фудзивара Киёскэ, Сюндзэй, Тэйка, Сэнгаку и др.

Здесь немаловажно то обстоятельство, что трактат Хаманари был написан по императорскому указу. При этом он был наименован «Сики» («Уложение»), т. е. соответствовал жанру административных кодексов, устанавливающих регламент социальной жизни ранней Японии. Отсюда явствует, что задачей трактата было провозгласить некие общие основания и принципы песенно-поэтической деятельности, обозначить назначение явления и сформулировать требования общества к нему.

Само появление этого трактата свидетельствовало о потребности в литературной рефлексии – о новом этапе в существовании литературы. Составление «Манъёсю» более или менее эмпирически утверждало факт существования *вака* наравне с китайскими стихами, а «Какё хёсики» стало чем-то вроде первой литературной декларации. При этом какие-либо ссылки на тексты «Манъёсю» в трактате отсутствуют, и этот факт требует объяснения. Можно предположить, что, во-первых, между «Манъёсю» и «Какё хёсики» не было достаточной временной дистанции – они были созданы примерно в одно время; кроме того, в трактате Хаманари, в отличие от Цураюки, и не ставились задачи, так сказать, литературной критики. Цураюки в своем Предисловии строит временную ось, вдоль которой выстраивает прошлое и настоящее японской *вака*, сравнивает и оценивает, и естественно, что в его ретроспективе присутствуют поэты «Манъёсю».

Совсем иным, как нам кажется, занят автор «Какё хёсики» – он, подобно составителям «Кодзики» и «Нихон сёки», ставит целью определить мифологическое прошлое «поэтических вещей» и их происхождение. Он, надо думать, стремится прежде всего уяснить принципы «правильного» функционирования поэзии и «истинную» историю ее происхождения.

Цураюки, так же как и Хаманари, начинает свой трактат с назначения поэзии и мифа о ее происхождении, но это, в сущности, переработка и обновление идей Хаманари (восходящих, в свою очередь, к разным китайским источникам). И это обновление естественно – Предисловие Цураюки написано на 130 лет позже, чем «Уложение» Хаманари, и представляет теорию *танка* и литературное сознание совсем другого времени. Сравним эти два текста.

Трактат Хаманари (основной список): «Песня – это то, чем [выражаются] тонкие чувства духов и [богов] предков, чем утешаются полные любовной печали сердца небожителей».

Предисловие Цураюки: «Песня вселяет умиление даже в духов и [богов] предков, умягчает связи мужчин и женщин, утешает даже доблестных воинов».

Затем Цураюки постулирует назначение поэзии, как он это понимает, но вышеприведенные цитаты показывают совпадение некоторых отправных пунктов у него и у Хаманари.

Еще один объединяющий обоих авторов момент – утверждение о том, что *танка* впервые появляется во времена «эры богов». Однако принципиальная разница состоит в том, какую именно *танка* каждый из них склонен считать первой, т. е. какой текст провозглашается чем-то вроде поэтического первопрецедента, «песней-первопредком».

Трактат Хаманари (основной список): «И вот, был обмен [песнями] между вернувшейся в море Драконовой девой и внуком Неба, а также устроение чарующих созвучий, сложенных той, что встретила Адзисуки[-но такахиконэ], когда тот поднялся на небо».

Предисловие Цураюки: «При этом то, что передают ныне в мире, началось в вечном небе с Ситатэру-химэ, а на земле, где железные руды, – с Сусаноо».

На наш взгляд, цель вышеприведенных фрагментов – конструирование мифа о первой песне, т. е. о происхождении *вака*. Естественно возникают вопросы, почему Хаманари и Цураюки выбрали именно эти имена и почему они выбрали разное.

Хаманари называет творцов первых песен: это Драконовая дева – Тоётама-химэ, дочь морского царя, вышедшая замуж за правителя Японии – внука Неба, но вернувшаяся обратно, потому что он нарушил запрет смотреть на нее во время родов и увидел в образе морского чудовища. Драконовая Дева и внук Неба обмениваются песнями при расставании.

Второй первотворец песни, по Хаманари, – Адзисуки-но такахиконэ, он взошел на небо, чтобы участвовать в похоронах своего друга, божества Амэ-вакапико, вдова же приняла его за своего усопшего мужа, поскольку они были очень похожи. Тогда младшая сестра Адзисуки, девушка по имени Ситатэру (Ситадэру)-химэ, спела о нем песню-похвалу, по-видимому, удостоверяющую его личность[46]. Именно эти *танка* и провозглашаются у Хаманари «началом изысканности и благозвучия, неведомых современным поэтам»[47]. Чем определялся выбор именно этих двух персонажей, сначала кажется не вполне понятным. В этой связи мы хотим предложить следующую гипотезу.

Очевидно, что Хаманари, желая изложить миф о происхождении песни, должен был обратиться к уже циркулирующим в социуме текстам и связать свою теорию с наиболее авторитетным из них. Судя по всему, для Хаманари таким текстом был ми-

фоисторический свод «Нихон сёки». К нему, т. е. к «правильной» истории государства Ямато, он обратился в поисках мифа о *вака* и, естественно, выбрал для своей цели те песни, которые были там помещены первыми, а такими оказались как раз песня, посвященная Адзисуки, и обмен песнями между дочерью морского царя и легендарным императором. Однако еще до этих двух пятистиший в том же «Нихон сёки» помещена знаменитая *танка* Сусаноо «*Якумо тацу...*» («Там, где восемь облаков встают»).

Почему же Хаманари ее игнорирует? Ведь *вака* Сусаноо вскоре стала считаться первым образцом упорядоченной *вака* в японской поэзии и вообще началом начал. Об этом пишут и Цураюки, и брат его Ёсимоти в своих трактатах, сопровождающих антологию «Кокинсю». В «Кодзики» эта *вака* помещена самой первой. Первой ее можно прочесть и в «Нихон сёки», с нее начинаются и фундаментальные толкования Цутихаси Ютака в его «Собрании древних песен», раздел «Песни Нихон сёки»[48].

Дело здесь, как мы предполагаем, в том, что «Нихон сёки» – памятник, имеющий разнослойную структуру, в нем записаны подряд многие разноречивые варианты одного и того же сюжета, разные части выполнены знаками разного размера, некоторые части служат чем-то вроде комментариев или дополнительных сведений. Поэтому, хотя формально эта песня в «Нихон сёки» тоже встречается первой, ее нет ни в так называемом «основном повествовании» (*сэйбун*), ни в приводимых версиях сюжета, более или менее равноправных с основным (*иссё-ни иваку*, т. е. «в одной книге сказано»). Песня эта в тексте вписана «маленькими знаками», отличающимися по размеру от окружающего ее контекста, и перед ней стоит помета «в другом [месте] говорится». Это «другое место», возможно, «Кодзики», хотя прямого указания на это нет. Иными словами, хотя принято считать, что *вака* Сусаноо помещена первой и в «Кодзики», и в «Нихон сёки», на самом деле, по крайней мере в некоторых списках «Нихон сёки», она, быть может, и вовсе отсутствовала и была включена позднее, в целях согласования циркулирующих текстов. Можно предположить также, что в том списке «Нихон сёки», которым располагал Хаманари, *танка* Сусаноо как раз не было. «Кодзики» же, по-видимому, было для него менее авторитетным текстом, чем «Нихон сёки».

А вот ко времени Цураюки для него самого и в его социальной группе, вероятно, оказалась более существенна и приемлема идеология, выраженная в «Кодзики», и именно по «Кодзики» выверялась и поэтологическая мифика. То есть схема выглядит примерно так: Хаманари использует как канон-источник «Нихон

сёки», поэтому первыми названы песня Тоётама-химэ и песня Ситатэру-химэ об Адзисуки-но такахиконэ. Цураюки использует как канон-источник «Кодзики», поэтому первой названа песня Сусаноо. Однако это, разумеется, не более чем наше предположение.

В любом случае деятельность Хаманари была, можно сказать, частью строительства мифологической истории государства, он словно писал продолжение «Нихон сёки» в области литературы. Цель его по сравнению с Предисловием Хаманари была что ли более «философской», он утверждал raison d'être *вака* наравне со стихами на китайском языке (*канси*) и провозглашал связь возникновения поэзии с «Эрой богов» и ее конкретными персонажами. Эта последняя идея в эксплицитном виде в «Манъёсю» отсутствует.

Еще одно, как представляется, важное обстоятельство – из трактата Хаманари ясно, что для него история «песен Ямато» не ограничивается историей жанра пятистиший, поскольку песни-славословия Адзисуки гораздо длиннее *танка* и в них отсутствует повторяемость числа слогов. Это обстоятельство, вероятно, может быть расценено как свидетельство того, что в литературном сознании начала IX в. эти два типа песен рассматривались как принадлежащие к одному кругу текстовой деятельности. Равноправными оказывались и ритмически неупорядоченные фольклорные песни из мифологических сводов, и пятистишия «Манъёсю» с регулярным числом слогов (надо сказать, что нынешние японские стиховеды склонны отрицать отношения преемственности или взаимовлияния между этими двумя типами текстов).

Итак, впервые в истории японской литературы связь между поэзией и мифологической историей страны была установлена, надо думать, не в свитках «Манъёсю», а в трактате Хаманари. Тем самым роль *танка* оказалась значительно повышена, что задним числом сказалось и на статусе «Манъёсю» как собрания текстов японских песен. Литературная деятельность стала разновидностью *мацуригото* – обрядового действа, подразумевающего управление государством.

Интересно, что в ранних трактатах, написанных до Цураюки, представлены разные точки зрения на то, кого именно надо считать «предками песен». Так, в трактате «Ямато-*ута* сакусики» (который дошел до нас, по-видимому, в списке конца X в.) говорится, что песенный жанр *вака* в 31 слог был впервые создан при Сётоку-тайси (легендарный распространитель буддизма в Японии), когда в Японии был явлен бодхисаттва Мондзю-босацу, т. е. Манджушри[49]. Такое буддийское видение проблемы, вероятно,

было своего рода философской полемикой, чем-то вроде отрицания концепции Хаманари, замена называемых им персонажей «Нихон сёки» на божество буддийского пантеона, ассоциируемое с красноречием.

Попытка возвести рождение поэзии к бодхисаттве представляется вполне естественной, равно как и неудача этой попытки. Вероятно, дело в том, что выбор Манджушри был слишком умозрителен: в свитке, рассказывающем о деяниях императрицы Суйко, куда входит жизнеописание Сётоку-тайси, нет ни одной песни, между тем как в предыдущих свитках их можно встретить в большом количестве. То есть в трактате «Ямато-*ута сакусики*» источник песен *вака* отыскивался в сфере чистых религиозных идей, без опоры на первые письменно зафиксированные мифологические тексты и, возможно, поэтому не получил достаточной поддержки в культуре. А Хаманари и Цураюки строили свой миф о поэзии на фундаменте первых письменных памятников – «Кодзики» и «Нихон сёки»[50].

Как бы там ни было, можно видеть, что в периоды Нара–Хэйан миф о происхождении поэзии (=о первотворцах песни) был не единичен, а, подобно повествованиям «Нихон сёки», функционировал в культуре в большом количестве разных вариантов.

Трактат Цураюки после Хаманари и Кисэна выглядит уже в некоей степени литературной полемикой. Если еще Хаманари провозгласил, подражая китайским поэтикам, что поэзия выражает таинственные чувствования богов и демонов, а также утешает обитателей неба в их любовных переживаниях, то Цураюки добавляет к этому функцию «смягчения отношений между мужчиной и женщиной и умиротворения сердец неистовых воителей». Заявляя, что всему живому свойственно иметь свою песню, Цураюки погружает человека и его поэтическое творчество в стихию природного наравне с прочими живыми тварями.

Характерно, что в ранних японских рассуждениях о поэзии «Великое введение» к «Шицзин» цитируется весьма избирательно. Так, у японцев отсутствовали конфуцианские идеи вроде: «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»[51]. Хотя социальное начало можно усмотреть в ряде *танка* «Манъёсю», эта тенденция с самого начала была не столь ярко выражена, как в китайской поэзии древности, а ко времени «Кокинсю» она ослабла еще более. Как функция поэзии *танка* эта со-

циальность в духе конфуцианских идеалов, несмотря на китайское влияние, отдельно нигде в японских трактатах не выделялась, поскольку, надо думать, природный код для японской поэзии всегда был более существен, чем социальный.

* * *

Говоря об общем характере литературного слова в ранней поэзии, упомянем кратко, что, по-видимому, эвфоническая сторона стиха, столь важная, например, для русской системы стихосложения, в японской довольно слаба. Вероятно, ввиду относительной бедности фонетического состава японского языка в японском стихе невозможна рифма, которая просто не работала бы здесь как поэтический прием и скорее свидетельствовала бы о полном неумении автора хоть как-то разнообразить звучание стиха. (Сознательный синтаксический параллелизм в японской поэтической традиции – максимальное приближение к европейскому понятию рифмы – можно наблюдать разве что в молитвословиях *норито*, записанных, а может быть, в какой-то части и созданных уже в первой трети X в. В ранних же трактатах созвучия и повторы слогов в рамках одного пятистишия, т. е. все то, что напоминало бы нам рифму, объявляется «болезнью стиха».)

Не наблюдаются здесь также аллитерации или ассонансы, хотя во времена Средневековья и было зафиксировано ощущение «светлого» и «темного» сирабэ (тона, тембра) в зависимости от того, открытые или закрытые гласные преобладают в строке. Однако это ощущение не было никак ни описано, ни осознано, поскольку как фактор поэзии было, вероятно, не столь значительным.

Ранее в некоторых наших разработках мы высказывали предположение о значении словораздела в *танка* – ведь слово может быть длинным, иногда равным строке, в других же случаях строка делится на три-четыре коротких слова, отсюда мы предполагали возможность создания разного ритмического рисунка. Однако, судя по всему, и эта возможность не реализуется полностью в существующей поэзии *танка*. Здесь, вероятно, важнее оказывается общая фразовая интонация, как-то соотносящаяся с мелическим типом исполнения. Это последнее наше предположение необходимо, разумеется, проверить. К сожалению, эвфонический аспект *танка* практически не изучался носителями этой культуры (и даже иногда напрочь отрицается некоторыми исследователями, что тоже, возможно, заслуживает изучения как отдельный литературный феномен).

Упомянем в этой связи работу последнего времени, где чуть ли не впервые в мире японских исследователей японской поэзии делается попытка ввести понятие эвфонической организации применительно к традиционной японской поэзии. Это монография Яманака Кэйити «Поэтика *танка*» (Вака-но сигаку)[52], и хотя книга, разумеется, написана по-японски, у нее есть еще одно заглавие по-английски – «The Poetics of Classical Japanese Poetry». Это дополнительное заглавие совершенно необязательно, однако назначение его, в общем, ясно. Это сигнал об определенной системе взглядов и понятий, в рамках которых японская поэзия танка и нагаута рассматривается новым для классической японской филологии образом. Автор книги не специализировался на японской литературе, он, хоть и не знает русского языка, специалист по русскому формализму 1920-х годов, получил первоначальное образование в области английской филологии, был переводчиком англоязычных трудов Р. Якобсона по лингвистике и поэтике. Именно этому теоретику пришла мысль применить методы русской формальной школы и основные идеи якобсоновских работ по поэтике к классическому японскому стиху – сначала просто как способ объяснить студентам трудные положения литературной теории.

Яманака Кэйити отдельно останавливается в своей книге на аспекте бессознательного в поэзии, объясняя японскому читателю и всячески подчеркивая, что звуковая организация стиха творится в сфере бессознательного, что чаще всего поэт не отдает себе отчета в ее наличии в стихе и что затем эта звуковая упорядоченность может точно так же не осознаваться читателем. Однако скрыто, латентно ее воздействие в японской поэзии также существует и должно быть принято во внимание, пишет Яманака. И хотя для европейской поэтики все эти рассуждения хрестоматийны, японский филолог, насколько можно судить, формулирует их впервые. Он отыскивает в танка повторы и ассонансы и строит гипотезы о связи и смысле повторяющихся звуков в стихотворении.

Крайне интересно, что в ряде случаев значимым фактором он объявляет не повтор, а, напротив, избегание определенных звуков, что также находит у него объяснение в семантике и структуре стиха. Большое внимание он уделяет соссюровской концепции анаграмм и разработанной формалистами идее звуковых повторов. Наконец, что тоже существенно, он говорит о японской поэзии на новом для нее языке описания, в принципиально новой системе терминов, которые раньше можно было встретить только в переводных статьях западных теоретиков.

Вероятно, теоретический азарт иногда увлекает автора дальше, чем это позволяет сама, так сказать, японская «поэтическая материя», однако несомненны и достоинства этой книги, хотя, надо думать, она наверняка вызовет недоверие у традиционных японских филологов, приверженцев скрупулезных текстологических исследований. Исследование Яманака идет вразрез с японской академической традицией: он и сам, словно изумляясь самому себе, пишет в кратком послесловии, что объектом и источником для его исследования стали почти исключительно поэтические тексты и средневековые трактаты по поэтике как таковые и что он не занимался традиционным для классической японской филологии изложением взглядов предшественников, начиная с самых ранних и древних.

Среди соображений Яманака одно его замечание вызывает и возражения и в то же время наталкивает на определенные размышления. Видимо, под влиянием ставшей уже классической работы А.Б. Лорда 1960 г. «Сказитель» (The Singer of the Tales) Яманака в сфере обмена пятистишиями *танка* прежде всего подчеркивает необходимость повышенной скорости складывания стиха, что, как он заключает, требовало выработки весьма определенного «метаязыка *танка*» с его системой правил и запретов. То есть он переносит идею Лорда о формульности и клишированности эпических сказаний – своего рода рабочий инструмент барда-сказителя – в сферу лирической поэзии *танка*.

Сам по себе этот перенос кажется содержательно не вполне оправданным: одно дело – формульность эпического сказания и несколько иное – постоянные топосы в сфере обмена лирическими пятистишиями. Сказитель – это бард-одиночка, поющий перед слушателями, с другой стороны, коммуникативное поле танка предполагает по меньшей мере двоих, а то и больше «поющих», призвавших друг друга к песенной коммуникации, требующей «быстрого поэтического реагирования». Различен и характер текстов, и их протяженность, а главное – мы видим здесь совершенно разные цели коммуникации. Кроме того, напомним, что в случае со сказителем работают механизмы фольклорной эпики, в случае с поэзией *вака* уже действует и поэтика письменного литературного канона. В сущности, эти два разных жанра сопоставимы разве что по параметру временных ограничений – в обоих случаях времени на долгое и тщательное обдумывание экспромта практически нет, хотя в случае с *танка* наверняка использовались «домашние заготовки».

Еще одно возражение – при исполнении эпического нарратива мы имеем дело с имитацией воспроизведения некоторого определенного ожидаемого текста, повествующего о деяниях прошлого, в случае с танка – сиюминутную импровизацию, откликающуюся на конкретное событие или ситуацию.

Но тем не менее Яманака прав в том, что необходимо учитывать фактор цейтнота, часто сопровождающего складывание танка по случаю, и что эта особенность исполнения не может не отражаться на поэтике.

«Нет никаких сомнений в том, – пишет Яманака, – что танка представляет собой поэтический язык, однако если рассуждать с точки зрения ее порождения и затем восприятия и если принять во внимание то время, которое на все это отводится, можно видеть, что *танка* оказывается жанром, находящимся где-то между диалогом и броским, привлекающим внимание афоризмом, вроде лозунга или слогана. Поэтому по сравнению с *танка* жанр *рэнга* и такое же коллективное сочинение *хайку* – скорее неспешный разговор. Такая качественная особенность *танка* – активное обращение к собеседнику – в сочетании с изначальными свойствами японского языка стала основой специфики этой краткой японской поэтической формы, заключающейся прежде всего в самом этом призыве-обращении, заложенном в *танка*»[53].

* * *

Приведенная цитата вновь возвращает нас к упомянутой ранее особенности *танка*, т. е. к моменту ее существования прежде всего как особой ритуальной формы прямой речи, а это соображение, в свою очередь, дает стимул подумать о *танка* в свете современных литературоведческих ответвлений теории коммуникаций.

Понятно, что наиболее ранние из письменно зафиксированных фольклорных песен *каё* как коммуникативный акт адресованы прежде всего сверхобыденным силам, безличным или же персонифицированным в определенном божестве или духе места. Можно сказать, что и ранние *танка* «Манъёсю», содержащие скрытую или явную просьбу к богам – например, о благополучном возвращении из путешествия, создаются не только в определенном месте страны Ямато, а словно в особом пространстве, где возможен контакт с божествами. Естественно, здесь оказывается чрезвычайно важным точное указание на расположение в пространстве человека, произносящего песню, а также примерное

указание на местоположение того второго лица (например, божества), к которому обращается автор.

Точно так же обстоит дело и во многих других случаях, когда речь идет не о богах, а, скажем, об императоре, возлюбленном и т. п., но тем не менее положение автора стихотворения и его адресата обрисовано четко. При этом пространственный центр стиха может не совпадать ни с одним, ни с другим его персонажем, а представлять собой священную гору, названную в стихотворении, или священный предмет (вроде сосны) и т. п.

Затем, по мере развития литературного начала, совершавшегося и по своим внутренним закономерностям, и под влиянием китайской поэтической традиции, танка понемногу утрачивает часть своей магической мистериальной силы, приобретая все более и более персональный, интимный характер.

Однако, как показывают тексты, по мере развития литературного начала как такового происходит ряд явлений, на первый взгляд даже странных. Например, парадоксальным образом происходит не усиление, а ослабление роли так называемых персональных шифтеров, т. е. конкретных указаний на лирического автора и лирического собеседника. Ведь *танка*, как уже говорилось, имитирует определенный тип коммуникации, и при этом, как обычно в коммуникации, первичным оказывается разграничение «я–ты», и именно здесь и происходят изменения.

Местоимения и их заменители – сфера немаловажная: именно с отграничения понятий «я–ты» и начинается лирика. В японском языке местоимения – вообще очень тонкая сфера, отличная от системы персонального дейксиса (т. е. указания на говорящего и собеседника) в европейских языках. Эти отличия сильны даже в современном японском языке, который, начиная с Мэйдзи, находится под сильным влиянием индоевропейской системы местоимений, вошедшей в язык вместе с переводами с западных языков. Тем не менее и сейчас мать может, обращаясь к сыну, назвать его «боку» («я» о мальчике, юноше и т. п.), а муж назвать жену «ватаси» (тоже «я», но в женском словоупотреблении), т. е. с западной точки зрения происходит смешение «я» и «ты», другими словами – смешение дейксиса говорящего и его собеседника, крайне редкое для европейских языков.

Тем более может показаться странным, что и мифологические своды «Кодзики» и «Нихон сёки», и *танка* «Манъёсю» содержат чрезвычайно много определенно выраженных понятий первого и второго лица – например, слов *варэ* и *кими*. Немало их, по нашим подсчетам, и в «Кокинсю», а вот в «Синкокинсю» их

процент неожиданно резко падает. Рассуждая логически, лиричность, персональность, определенность авторского «я» по мере удаления от фольклорного мира должны бы только нарастать, однако происходит обратное: персональный дейксис – как указание на адресата и адресанта стиха – уходит за рамки текста, превращаясь в некоторый невидимый фактор стиха, управляющий им извне; со временем сама потаенность персонального дейксиса начинает рассматриваться как важное достоинство стиха.

С другой стороны, особое значение приобретает пространственный и временной дейксис, а также косвенные формы предметного дейксиса, который нередко заменяет функции обозначения лица.

Введем в наш способ рассуждений еще одну особенность ранней японской поэзии. Это поэтическое замещение – складывание и исполнение *танка* от чьего-нибудь имени, которое как бы удваивает число авторов песни и приводит к созданию дополнительных центров и персонажей стиха. Еще Оригути Синобу писал, что, например, *нагаута* часто представляет собой восхваления императору, а ответное пятистишие *каэси-ута* – нечто вроде ответа от имени *икидама*, духа земли. Эта практика ответа вместо кого-то, «*-ни каваттэ*», потом чрезвычайно широко распространяется в сфере обмена стихотворениями: стихи сочиняются вместо отсутствующих, усопших, легендарных персонажей прошлого, наконец, по приказанию высочайших особ сложить *танка* от их имени. *Танка* и вообще-то представляет собой весьма специфическую разновидность диалога, в этом же случае рождаются более чем сложные и интересные комбинации «реальных» и «отсутствующих» авторов и персонажей, создающих многослойную структуру голосов-шифтеров внутри одного пятистишия и сложную систему пространственных центров *танка*.

Скажем теперь в двух словах о метаморфозах *танка* в послехэйанскую эпоху, имея в виду прежде всего интересующий нас сейчас аспект расположения персонажей в некоем условном поэтическом космосе и обозначение их как агентов определенной коммуникации, имеющей определенную цель. *Танка*, как было сказано выше, во времена Хэйана начинает было утрачивать те свои особенности, которые можно было ассоциировать с магией, верованиями, приметами. Однако через некоторое время приходит новая волна идеологизации *танка* как таковой, на этот раз, по-видимому, в общем русле средневековых мистических движений, приведших, в частности, и к формированию эзотерического синто-буддийского течения Ватараи-синто.

Речь идет о довольно неожиданном и намеренном перемещении *танка* из сферы лирического диалога хэйанских аристократов в сферу эзотерической системы инициации буддийской школы Сингон. Сама по себе передача знаний о поэзии *вака*, как пишет об этом западная исследовательница Сьюзен Клейн, становится частью инициационных ритуалов, во время которых посвящаемому предъявлялась так называемая «*вака мандала*» вместе с портретами богов поэзии вака Сумиёси-даймёдзин и поэтов древности – Какиномото-но Хитомаро и Аривара-но Нарихира, которые были провозглашены основателями Пути поэзии вака. «Воскурялись благовония, приносились богатые дары в виде денег и одежды, читались соответствующие мантры, после чего посвящаемому вручались письменные пояснения к *танка*, содержащие эзотерические поэтические "секреты" вместе с генеалогическими документами, удостоверяющими непрерывность линии наследования этих ценностей»[54]. В результате деятельности поэта Фудзивара-но Тамэаки, главного теоретика этой «новой волны» начала XII в., внука Фудзивара Тэйка и приверженца тантрической секты Татикава, главные поэтические тексты Хэйана «Исэ-моногатари» и «Кокинсю» подверглись литературной переинтерпретации в духе аллегорий тантрической космологии, и эта новая комментаторская традиция приобрела в эпоху Камакура огромное влияние. Подробный рассказ об этих влиятельных интерпретациях выходит за рамки и цели настоящей работы, скажем только, что в результате этой новой комментаторской деятельности пятистишия *вака* стали рассматриваться как тексты *дарани*, поэты, их складывающие, – почти как бодхисаттвы. Поэт Сайгё, например, утверждал, что поэзия *вака* – средство для достижения просветления, и сочинить *вака* – то же самое, что вырезать статую Будды из дерева.

Сами тексты комментируемых памятников периода Хэйан в этом новом понимании оказались исполнены скрытых аллегорий, аллюзий и космологических символов с эротическим подтекстом. Так, даже само название «Исэ» было реинтерпретировано как «и-сэ», две части, которые объяснялись как соответствующие понятию инь–ян, понимаемым как соединение мужчины и женщины. Различные аллегории и символы отыскивались на уровне «народных этимологий», звуковых и графических сходств, наступил долгий период господства так называемых парономазий, паронимических аттракций и т. п.

Рассматривая это явление с точки зрения той же коммуникативной организации стиха, скажем, что в этом случае также, ра-

зумеется, происходят решительные изменения в сфере представлений о том, кто именно, с какой целью и кому адресуясь составляет текст пятистишия. В соответствии с этим меняется и сам принцип обозначения центра стихотворения и, так сказать, пункты размещения его персонажей, которые теперь переносятся в космос средневековой идеологии синто-буддийского единства – Рёбу-синто.

Выше мы говорили лишь о самых общих положениях коммуникативных особенностей пятистиший *вака* как высказываний. Предложим одно из возможных направлений анализа в избранном направлении.

Известно, что *танка* синтаксически часто представляет собой всего лишь одно связное предложение-высказывание. Поэтому многообещающей представляется возможность рассмотреть танка как речевой акт с определенными шифтерами-указателями лирического героя и адресата песни, а также с определенным автором, находящимся в «центре наблюдения» над «сценическим пространством» каждого пятистишия. Сравнивая эту «расстановку сил» в пятистишии с его членением на смысловые и интонационно-синтаксические отрезки, а также с разбиением *танка* на строки, мы каждый раз будем получать индивидуальный рисунок пространственно-ритмического строения *танка*, или, если говорить в терминах Фудзивара-но Тамэаки, каждый раз другую «мандалу *танка*» с характерным именно для данного пятистишия расположением его центра или центров.

Интересны будут при этом смещения такого «центра». Вероятно, он окажется в разных участках пятистрочия в зависимости от эпохи создания, от автора, от темы стихотворения. Особый случай будут составлять многочисленные пятистишия, содержащие омонимическую метафору (*какэкотоба*), – у нас появятся два разных виртуальных варианта толкования смысла и синтаксического членения танка. Ведь одно и то же слово может быть, например, существительным (*мацу*, «сосна») и глаголом (*мацу*, «ждать»), выступать значимым словом или просто аффиксом – в зависимости от выбора того или иного значения омонима. То есть оказываются возможны два смысловых прочтения, а поскольку часто в стихотворении содержится несколько омонимов, то, соответственно, текст пятистишия может быть в принципе актуализован как два лексически и синтаксически разных текста. Это порождает, как нам представляется, весьма интересное явление – возможность одновременного потенциального существования двух рисунков ритма пятистишия, двух вариантов соотношения синтаксиса и границы строки и т. п.

Кроме того, возникает также индивидуальное для каждого пятистишия соотношение между главным словом-темой стихотворения (например, «горная сакура») и опорным словом-омонимом.

Кстати говоря, это явление – нечто вроде двух слов-центров в одном пятистишии – еще один немаловажный фактор пространства пятистишия, где нередко соотносятся, например, слово из группы постоянного эпитета, описывающего священную местность, и слово, ради которого, скорее всего, и затеяно то или иное поэтическое высказывание, т. е. главное из группы слов, описывающих душевное состояние или обстоятельства лирического героя. Расположение таких двух центров в ландшафте, так сказать, единого синтаксического поля, разделенного на пять неравных, но регулярных силлабических отрезков, всякий раз, естественно, оказывается другим. Кроме того, этот «ландшафт» нередко дополняется и осложняется прилагаемыми к текстам стихотворения прозаическими вступлениями (порой больше похожими на названия, порой на темы или же на пояснения к авторству и ситуации возникновения стиха).

Может быть, если мы примем во внимание все эти поэтологические особенности, мы сможем несколько приблизиться к центральному понятию ранних японских поэтик, формулируемому как «сердце стиха».

Говоря об особенностях общей стратегии литературного слова в ранней японской поэзии, можно, вероятно, исходить из того, что если миф и мир для носителей мифологического сознания были, условно говоря, одной природы, то ранняя литература и мир уже вступают в отношения некоего подобия, частей гносеологической метафоры.

В ритуале текст был средством коммуникации с божествами и способом мобилизации сил, внеположенных участникам обряда. В поэзии же, скажем, «Манъёсю» следы этих прежних функций отчасти сохраняются, и сверх того текст еще становится модусом подключения человека к природному миру, наделенному в духе даосской натурфилософии магическими и мистериальными возможностями. Текст *вака* при этом, видимо, выступает как инструмент экстраординарного усиления связей человека с этим мистериально-природным миром. Особую силу в этой связи имеют вышеописанные приемы – такие, как *ута-макура*, *макура-котоба* и другие, апеллирующие к «именам вещей эпохи богов», локальным культам и т. п.

В рамках же формирующегося литературного дискурса поэтический текст, благодаря характерным его приемам, тропам, постоянным тематическим и стилевым топосам, еще и выступал как способ подключения ко всем прочим существующим песенно-поэтическим текстам. Потенциальная же совокупность всех мыслимых текстов в целом, ввиду своей близости к мифу и природоподобию, также была наделена чудесными способностями, которые и могли быть проявлены при «правильном» с ней взаимодействии.

Примечания

[1] В японских гуманитарных науках, в частности в литературной теории, где с начала XX в. происходит процесс переориентации с китайских поэтологических понятий на европейские, последние нередко трактуются как универсальные и абсолютные. Хотя есть исследователи, которые провозглашают необходимость в ряде случаев отказаться от некоторых западных предпосылок и методик как неплодотворных применительно к японскому материалу, все же, пожалуй, боязнь «ориентализма» больше характерна для российских и западных, чем для японских исследователей. Многие японские ученые нового поколения стремятся в первую очередь как можно полнее применить западные теории к японскому материалу, найдя ему место в общетипологическом ряду. При этом, разумеется, не могут не возникнуть определенные искажения. Аналогией могут служить аберрации, возникающие при взгляде на японские религиозные формы с точки зрения западной, прежде всего американской и в какой-то мере протестантской науки (о влиянии западного менталитета на методологию гуманитарных исследований и даже на религиозную авторефлексию см., например, работы японского религиоведа и философа Ямаори Тэцуо «Киндай нихондзин-но сюкё исики» – Религиозное сознание современного японца. Токио, 1996; фрагмент этой книги в русском переводе: Блуждания богов в пространстве японской культуры // Вопросы философии. 1998. № 2).

[2] *Цутихаси Ютака.* Кодай каё-о хираку (Открывая мир древних песен). Осака, 1986. С. 5–9. Кстати сказать, среди японских филологов есть и максималисты, согласные причислить к лирике в аристотелевском смысле только новую поэзию как традиционных, так и нерегулярных форм, которая начала становление в период Мэйдзи под влиянием западных переводов.

[3] Манъёсю // Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Т. 4–7. Токио, 1969. См. также

рус. пер.: Манъёсю / Пер., вступ. статья и коммент. А.Е. Глускиной. Т. 1–3. М., 1971–1972.

[4] См. рус. пер. Кодзики: Свиток Первый – пер. Е.М. Пинус, Свиток Второй – пер. Л.М. Ермаковой, Свиток Третий – пер. А.Н. Мещерякова. СПб., 1994; Анналы Японии (Нихон сёки): I–XVI – пер. Л.М. Ермаковой, XVII–XXX – пер. А.Н. Мещерякова, СПб., 1997; Идзумо-фудоки – пер. К.А. Попова. М., 1966; Древние фудоки – пер. К.А. Попова. М., 1969. Ритмизованная обрядовая речь, с которой обычно соотносят раннюю письменную лирику, представлена также в текстах молебнов (*норито*), адресованных богам ками, и торжественных указах (*сэммё*) древних японских властителей – см.: *Норито. Сэммё* / Пер., иссл. и коммент. Л.М. Ермаковой // Памятники письменности Востока. М., 1991. XCII.

«Кодзики» и «Нихон сёки» представляют анналы древней японской истории начиная со «времен богов» и первых актов миротворения и мироустройства; «Фудоки» же – так называемые «Описания нравов и земель» – космографический жанр, рожденный в подражание китайскому, включающий мифы, легенды, исторические предания и хозяйственно-географические описания различных местностей.

[5] *Кооноси Такамицу. Каё* моногатари-рон дзёсё (Введение в теорию жанра «рассказов о песнях») // Нихон бунгаку. 1978. С. 8. См. также более новые работы Кооноси Т. и других японских исследователей на эту тему в коллективной монографии: Вака си. Манъё кара гэндай танка мадэ (История японских пятистиший. От «Манъёсю» до современной танка). Осака, 1995.

[6] *Масимо Ацуси.* Каё то сэцува (Фольклорная песня и повествование) // *Каё* (Фольклорные песни). Серия «Кодай бунгаку кодза» (Лекции по древней литературе). Токио, 1996. Вып. 9. С. 57.

[7] См. например: *Ong W.J.* Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. Routledge, 1982.

[8] Западные теории и методики все чаще используются японскими филологами, и самые современные, и те, что на Западе уже стали привычными и давно оказались включены в мышление теоретиков, но так и не использовались до сих пор в японской филологии. Такие исследования и их результаты могут быть интересны не только с точки зрения поэтики японского стиха, они примечательны также и как кросс-культурная деятельность по переносу новых западных способов и инструментов анализа на традиционную японскую словесность.

[9] В этом рассуждении очевидна отправная точка японского исследователя в соответствии с классической европейской литературной теорией, полагающей, что «лирика – это субъективная поэзия», однако, вероятно, остается не вполне ясным вопрос – вполне ли «субъектен» сам такой охотник в качестве порождающего текст агента.

[10] Нихон бунгаку кодза. Сиика. 1. Котэнхэн (Лекции по японской литературе. Поэзия. 1. Классический раздел). Цутихаси Ютака, Судзуки Хидэо, Инуи Хироюки и др. Токио, 1988. С. 7–10.

[11] При этом, пожалуй, трудно сказать наверняка, что древнее: Ямато (запад основного японского острова Хонсю) или Окинава–Рюкю–Амами–Хатидзёдзима – две разные культурные зоны с разными традициями (которые если и начали несколько сближаться, то только с наступлением Нового времени). Возможно, эти южные острова представляют собой что-то вроде заповедника культуры древней Японии. Примечательно в этой связи, что в последние годы все большее подкрепление фактами получает новая гипотеза о фольклорно-мифологическом единстве (т. е. единстве культурогенеза, но не этногенеза) древних обитателей Рюкю и хоккайдоских айнов.

[12] Кстати говоря, А. Масимо вел полевые исследования примерно в тех же самых местах, где в 1930-е годы записывал фольклор Мияко выдающийся российский японовед Н.А. Невский.

[13] *Масимо Ацуси.* Каё то сэцува (Фольклорная песня и повествование). С. 57.

[14] Речь идет, в частности, о Такэути-но сукунэ (сюжет о прорицании императрицы Дзингу и гибели императора Тю:ай). См. также наше предисловие к «Анналам Японии»: «Культурный полицентризм и выбор культуры». С. 40–43.

[15] Эти женщины, возможно, восходят к прослойке придворных дам *унэмэ*, назначаемых состоять при особе императора и прислуживать при дворе. Их, видимо, нередко выбирали из рода ама с полуострова Исэ, традиционно связанного с каботажным мореходством, сбором съедобных моллюсков, рыболовством. Во всяком случае слово *ама* в последнее время часто привлекается для объяснения происхождения встречающегося в «Кодзики» выражения *амукатариута* – «песни, которые поют и рассказывают люди рода ама» (ранее это выражение объяснялось, как «песни, рассказывающие о небе», «песни, рассказывающие о море» и т.п.). Интересно, что, по предположениям историков (основанных, главным образом, на памятниках периода Нара), древние японские правители допускали к себе только женщин, которые им и прислуживали. Камердинеров и вообще мужской прислуги в их обители просто не было – по-видимому, из соображений безопасности. Первое упоминание о таких женщинах встречается еще в «Манъёсю», песни же *имаё* получили особую популярность и повсеместное распространение позже, во времена японского средневековья.

[16] О характере этих текстов и обрядовой стороне их исполнения см.: *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. М., 1995. С. 137–148.

[17] Практически все японцы, в том числе филологи, разделяют убеждение, что ритмические группы по 5–7 слогов были избраны в качестве основной матрицы литературной поэзии по той причине, что они максимально естественны для японского уха и как нельзя более подходят для поэзии. Для подавляющего большинства носителей это – яркий пример влияния особенностей японского языка на стиховую культуру, и никто не подвергает сомнению это утверждение о «естественности» такой силлабической организации. Приведем здесь же более поздние толкования синтоистских священников-теоретиков позднего средневековья из рода Урабэ (так называемое учение Урабэ-синто): по их мнению, извечный ритм японской поэзии связан с тем, что «эра богов» (*камиё*) насчитывает семь поколений небесных богов и пять земных.

[18] *Фурухаси Нобутака. Вака*-но косёсэй то кисайсэй (Устная передача и письменное фиксирование *вака*) // *Вака*-но хонсицу то хёгэн (Особенности и выразительные средства поэзии *вака*) / Сост. Фудзихира Харуо. Токио, 1993. С. 82.

[19] См., например: *Фудзии Садакадзу.* Моногатари бунгаку сэйрицуси (История становления повествовательного жанра моногатари). Токио, 1987. И все же хочется на это возразить, что пятистишия *танка* поются и ныне – на определенный мотив (таких мотивов, как представляется, существует несколько) и в определенном музыкальном ритме. Другое дело, что японцы, в том числе и филологи, не считают этот тип исполнения распевом, квалифицируя его, скорее, как своеобразный японский речитатив или как особую декламационную манеру. Для неяпонского же уха музыкальный характер исполнения *танка* очевиден, достаточно сравнить это исполнение даже не с чтением прозы, а с декламацией стихов свободной формы, появившихся в Новое время под влиянием переводов западной поэзии. *Танка*, произнесенная вслух, – это, безусловно, пение, а не просто декламация, хотя его музыкальный рисунок, по-видимому, предельно автоматизован для японского уха. Возможно предположить, что изменения происходили следующим образом: от обрядовой функции песни, определяющей тот или иной тип мелодии, – к характерной тематике, также задающей манеру исполнения. Подтверждения этому нашему предположению мы усматриваем, например, в довольно позднем трактате «Поэзия трех стилей» (Сантай *вака*, 1202 г.), где говорится о *вака* на разные темы, выделяемые обычно как рубрики: «Весна–лето – эти два надлежит читать величественно-торжественно. Осень–зима – эти два надлежит читать сдержанно-узко. Любовь–путешествия – эти два надлежит читать особо пышно-блестяще». Нихон кагаку тайкэй (Основные произведения японской поэтической теории). Токио, 1958. Т. 3. С. 269.

[20] *Мацуура Томохиса.* Тюгоку сиика гэнрон (Теория возникновения китайской поэзии). Дайсюкан сётэн, 1986; *Он же.* Ридзуму-но бигаку. Ниттю сиикарон (Эстетика ритма. Теория поэзии Японии и Китая). Мэйдзи сёин, 1991. Исследованиями на тему ритма традиционного стиха в Японии часто занимаются не специалисты по танка как таковой, а, например, японские синологи или же филологи, занятые общими проблемами теории. Что же касается эвфонической стороны поэзии, то эта сфера практически не становится объектом внимания исследователей.

[21] Ямато-моногатари / Пер., предисл. и коммент. Л.М. Ермаковой // Памятники письменности Востока. М., 1982. LXX. С. 100, 150.

Однако позже, после «Синкокинсю», под словом «песня», т. е. *ута*, снова подразумеваются оба вида текстов, и устные, и письменные, т. е. литературная сфера, вероятно, уже достаточно четко оформилась в культурном сознании, и такое смешение перестало ощущаться как ошибочное или опасное.

[22] См.: Исэ-моногатари / Пер., статья и примеч. Н.И. Конрада. Пг., 1923; Ямато-моногатари / Пер., предисл. и коммент. Л.М. Ермаковой // Памятники письменности Востока. М., 1982. LXX.

[23] *Konishi Jin'ichi.* A History of Japanese Literature. Vol. 1. The Archaic and Ancient Ages. Princeton, 1984. P. 247.

[24] *Глускина А.Е.* Заметки о японской литературе и театре. М., 1979. С. 98.

[25] Нихон кагаку тайкэй (Основные произведения японской поэтической теории). Токио, 1958. Т. 1. С. 21.

[26] См. об этом нашу работу: *Вака*-но кигэн. Синва то рэкиси (Происхождение поэзии *вака*. Миф и история). Киото, 1995. С. 14–19, а также соответствующий раздел в кн.: *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики. М., 1995. С. 210–219.

[27] Ту же функцию – объединителя песен в циклы в памяти носителя ранней письменной поэзии – вероятно, могли выполнять и постоянные эпитеты и зачины *макура-котоба*, и другие подобные приемы стиха. В этой связи С.Ю. Неклюдов рекомендовал автору упомянуть «веерообразность» фольклорных песенных циклов, и я пользуюсь случаем, чтобы выразить ему благодарность за этот и другие ценные советы, полученные мной в процессе работы над этой статьей.

[28] В указателе С. Томпсона этот мотив именуется «Чудесной дудочкой» (№ 780). Японский случай, по нашему мнению, в поэзии представляет собой контаминацию этого мотива с мифологемой взгляда.

[29] Подробнее об этом см.: *Ermakova L.* Naming and Seeing Things in Early Japanese Poetry // Proceedings of the 38th Permanent International Altaistic Conference (PIAC). Wiesbaden, 1996. P. 135–143.

[30] *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей.

[31] Манъёсю / Пер. с яп., вступ. статья и коммент. А.Е. Глускиной. М., 1971. Т. 1. С. 585.

[32] Там же.

[33] См., например: Курано Кэндзи. Манъёсю маки го умэ-но хана кадзё то Сики ракубай-но хэн-ни цуитэ (Предисловие к песням о сливе в Пятом свитке Манъёсю и цикл об опадающих цветах сливы в «Ши цзин») // Кокуго Кокубунгаку (Родной язык и литература). Токио, 1959. Т. 36. Вып. 2; *Наканиси С.* Рикутёси то Манъёсю (Поэзия Шести династий и Манъёсю) // Ронсю дзёдай бунгаку (Сборник статей по литературе древности). Токио, 1989. С. 19 и др.

[34] Об этом см. также нашу статью: Нихон бунгаку-но дзикаку то кодай бунсё (Авторефлексия древнеяпонской литературы и текст) // Кодайбунгаку кэнкю (Исследования по древнеяпонской литературе). Изд. Общества по изучению древней литературы унив. Конан (Кобэ). 1999. № 5 (Сб. в честь 77-летия проф. Мацумаэ Такэси).

[35] Нихон сёки. Анналы Японии / Пер. Л.М. Ермаковой и А.Н. Мещерякова. Т. 1–2. СПб., 1997. Т. 1. С. 238.

[36] Там же. С. 243.

[37] Там же. С. 353.

[38] Подробнее об этом см.: *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. М., 1991; *Она же.* «Нихон сёки» – культурный полицентризм и выбор культуры // Анналы Японии. СПб., 1997. С. 55.

[39] Анналы Японии. Т. 1. С. 379.

[40] Там же. Т. 2. С. 166.

[41] Там же. С. 179.

[42] Там же. Т. 1. С. 138.

[43] *Фудзихира Харуо.* Карон-но кэнкю (Проблемы японской поэтики). Токио, 1989. С. 9.

[44] См. рус. пер.: Кокин *вака*сю: Собрание старых и новых песен Японии / Пер. и предисл. А. Долина. М., 1995.

[45] Под несколько другим углом зрения этот трактат рассматривается в кн.: *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. М., 1995. С. 155–163.

[46] Анналы Японии. Т. 1. С. 153.

[47] Нихон кагаку тайкэй (Основные произведения японской поэтической теории). Токио, 1958. Т. 1. С. 1.

[48] Кодай *каё*сю (Собрание древних песен). Цутихаси Ютака, Кониси Дзинъити котю. Токио, 1971. С. 124.

[49] Подробнее об этом см.: *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. С. 161.

[50] Интересно, что в конце периода Хэйан появился извод трактата Хаманари, излагающий его идеи в сокращенном виде и отбирающий

«самое важное». Именно этот извод, а не основной текст, как пишет комментатор Сасаки Нобуцуна, получил наибольшую популярность и распространение и существовал в большом количестве списков. Примечательный факт – в этом изводе сделано добавление к тексту Хаманари: в качестве творцов-первопредков песен называются и Мужчина и Женщина под Небесным Мостом (Идзанаги и Идзанами), и Сусаноо, и Сотоори-химэ, т. е. приводятся имена, вошедшие в «Предисловие» Цураюки, но, видимо, отсутствовавшие в оригинальном тексте Хаманари.

[51] Книга песен. Великое введение / Пер. И.С. Лисевича // Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991. С. 254.

[52] *Яманака Кэйити.* Вака-но сигаку (Поэтика танка). The Poetics of Classical Japanese Poetry. Токио, 2003.

[53] Там же. С. 157–158.

[54] *Klein B.S.* Allegories of Desire. Esoteric Literary Commentaries of Medieval Japan. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts); London, 2002. P. 1.

Источники и переводы

Идзумо-фудоки / Пер. К.А. Попова, М., 1966.

Древние фудоки / Пер. К.А. Попова, М., 1969.

Исэ-моногатари / Пер., статья и прим. Н.И. Конрада. Пг., 1923.

Книга песен. Великое введение / Пер. И.С. Лисевича // В.И. Брагинский. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991.

Кодзики: Свиток Первый / Пер. Е.М. Пинус. Свиток Второй / Пер. Л.М. Ермаковой. Свиток Третий / Пер. А.Н. Мещерякова, СПб., 1994.

Кодай каёсю (Собрание древних песен). Цутихаси Ютака, Кониси Дзинъити котю. Токио, 1971.

Кокин вакасю: Собрание старых и новых песен Японии / Пер. и предисл. А. Долина. М., 1995.

Манъёсю // Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Т. 4–7. Токио, 1969.

Манъёсю / Пер. с японского, вступ. статья и комм. А.Е. Глускиной. Т. 1–3. М., 1971–1972.

Нихон кагаку тайкэй (Основные произведения японской поэтической теории). Т. 1–3. Токио, 1958.

Нихон сёки. Анналы Японии / Пер. Л.М. Ермаковой, А.Н. Мещерякова. Т. 1–2. СПб., 1997. Анналы Японии («Нихон сёки»): I–XVI – пер.

Л.М. Ермаковой; XVII–XXX – пер. А.Н. Мещерякова, СПб., 1997.

Норито. Сэммё / Пер., иссл. и комм. Л.М. Ермаковой // Памятники письменности Востока. XCII. М., 1991.

Ямато-моногатари / Пер., предисл. и комм. Л.М. Ермаковой // Памятники письменности Востока. LXX. М., 1982.

Литература

Глускина А.Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.

Ермакова Л.М. Вака-но кигэн. Синва то рэкиси (Происхождение поэзии вака. Миф и история). Киото, 1995.

Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей. Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики. М., 1995.

Ермакова Л.М. «Нихон сёки» – культурный полицентризм и выбор культуры // Анналы Японии. СПб., 1997.

Ермакова Л.М. Нихон бунгаку-но дзикаку то кодай бунсё (Авторефлексия древнеяпонской литературы и текст) // Кодайбунгаку кэнкю (Исследования по древнеяпонской литературе). 1999. № 5 (Сб. в честь 77-летия проф. Мацумаэ Такэси). Изд. Общества по изучению древней литературы ун-та. Конан (Кобэ).

Кооноси Такамицу. Каё моногатари-рон дзёсё (Введение в теорию жанра «рассказов о песнях» // Нихон бунгаку. 1978.

Курано Кэндзи. Манъёсю маки го умэ-но хана кадзё то Сики ракубай-но хэн-ни цуитэ (Предисловие к песням о сливе в Пятом свитке Манъёсю и цикл об опадающих цветах сливы в «Ши цзин») // Кокуго Кокубунгаку (Родной язык и литература). Т. 36. Вып. 2. Токио, 1959.

Масимо Ацуси. Каё то сэцува (Фольклорная песня и повествование) // Каё (Фольклорные песни.) Серия «Кодай бунгаку кодза» (Лекции по древней литературе). Вып. 9. Токио, 1996.

Мацуура Томохиса. Тюгоку сиика гэнрон (Теория возникновения китайской поэзии). Дайсюкан сётэн. 1986.

Мацуура Томохиса. Ридзуму-но бигаку. Ниттю сиикарон (Эстетика ритма. Теория поэзии Японии и Китая). Мэйдзи сёин. 1991.

Наканиси С. Рикутёси то Манъёсю (Поэзия Шести династий и Манъёсю) // Ронсю дзёдай бунгаку: Сб. статей по литературе древности. 19. Токио, 1989.

Нихон бунгаку кодза. Сиика. 1. Котэнхэн (Лекции по японской литературе. Поэзия. 1. Классический раздел). Цутихаси Ютака, Судзуки Хидэо, Инуи Хироюки и др. Токио, 1988.

Фудзии Садакадзу. Моногатари бунгаку сэйрицуси (История становления повествовательного жанра моногатари). Токио, 1987.

Фудзихира Харуо. Карон-но кэнкю (Проблемы японской поэтики). Токио, 1989.

Фурухаси Нобутака. Вака-но косёсэй то кисайсэй (Устная передача и письменное фиксирование вака) // Вака-но хонсицу то хёгэн (Особенности и выразительные средства поэзии вака) / Сост. Фудзихира Харуо. Токио, 1993.

Цутихаси Ютака. Кодай каё-о хираку (Открывая мир древних песен). Осака, 1986.

Яманака Кэйити. Вака-но сигаку (Поэтика танка). The Poetics of Classical Japanese Poetry. Токио, 2003.

Ямаори Тэцуо. Киндай нихондзин-но сюкё исики // Религиозное сознание современного японца. Токио, 1996.

Ermakova L. Naming and Seeing Things in Early Japanese Poetry // Proceedings of the 38th Permanent International Altaistic Conference (PIAC). Wiesbaden, 1996.

Klein B.S. Allegories of Desire. Esoteric Literary Commentaries of Medieval Japan. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts); L., 2002.

Konishi Jin'ichi. A History of Japanese Literature. Vol. 1. The Archaic and Ancient Ages. Princeton, 1984.

Ong W.J. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. Routledge, 1982.

Е.М. Дьяконова

Поэзия японского жанра трехстиший (*хайку*): происхождение и главные черты

От *вака* к *хайкай* и *хайку*

Происхождение японского жанра трехстиший (первоначальное название – *хокку*, затем – *хайкай* и с конца XIX в. – *хайку*) имеет искусственный характер и представляет собой исключение из правил. Трехстишия *хайку* всего в 17 слогов произошли из японских классических пятистиший *танка*, или *вака* в 31 слог посредством еще одного жанра, а именно «связанных строф» – *рэнга*.

Вака (букв. «японская песня») – это общее понятие, которое включает в себя, главным образом, пятистишия *танка* (букв. «короткая песня») и некоторые другие формы (шестистишие *сэдока* и «длинную песню» *нагаута*), но часто употребляется в узком смысле как синоним *танка*. Поэзия *вака* возникла в древности и широко представлена в первой поэтической антологии японцев «Собрание мириад листьев» (*Маньёсю*, VIII в.).

Хокку (букв. «начальные строки») – мост, соединяющий поэзию *вака* и поэзию *хайку*, т. е. два наиболее распространенных жанра японской поэзии. Другие поэтические жанры не могут идти ни в какое сравнение с *танка* и *хайку* по степени распространенности и влияния на жизнь японцев. Первые *хайку* датируются XV в. Первоначальные *хайку*, носившие в то время название *хайкай*, были всегда юмористическими, это были как бы комические куплеты полуфольклорного типа на злобу дня. Позже характер их совершенно изменился.

Впервые жанр *хайкай* («шуточные стихи») упоминается в классической поэтической антологии «Собрание старых и новых песен Японии» (*Кокин вака сю*, 905 г.) в разделе «*Хайкай ута*» («Шуточные песни»), однако это еще не был жанр *хайку* в полном смысле слова, а лишь первое приближение к нему. В другой известной антологии «Собрание горы Цукуба» (*Цукубасю*,

1356 г.) появились так называемые *хайкай-но рэнга*, т. е. длинные цепочки стихотворений на заданную тему, сочиненные одним или более авторами, в которых особенно ценились первые три строки – *хокку*. Первая антология собственно *хайкай-но рэнга* «Собрание безумных песен Тикуба» (*Тикуба кёгинсю*) была составлена в 1499 г. В то время выдающимися поэтами нового жанра почитались Аракида Моритакэ (1473–1549) и Ямадзаки Сокан (1464–1552). Возникновение жанра *хайку* датируется XV–XVI веками. Начальное трехстишие пятистишия *танка*, носившее название *хокку*, получило самостоятельное значение и начало развиваться как отдельный жанр.

Хокку – это первые три строки длинной цепочки стихотворений *рэнга*, своеобразной амебейной формы, создаваемой обычно двумя и более поэтами, поэтическая перекличка голосов по три и две строки на заданную тему. *Рэнга* – это, по сути дела, пятистишие *танка* в 31 слог, разделенное на две части (доцезурную и послецезурную), своеобразный зачин и продолжение, которые повторяются заданное число раз. Сущность стихотворения состоит не столько в самом тексте, сколько в едва уловимой, но все же ощущаемой связи между стихами, которая по-японски называется *кокоро* (букв. «душа», «сердце», «сущность»). Связь между первой и второй частями стихотворения, т. е. трехстишием и двухстишием, описывалась, например, словом *ниои* («запах», «аромат»).

Рэнга – цепочка трехстиший и двустиший (17 слогов и 14 слогов), иногда бесконечно длинная – до сотни и более строк, построенных по одному метрическому закону, когда просодической единицей является строфа, состоящая из группы в пять и группы в семь слогов (5-7-5 и 7-7) в строке. Пятистишие делилось на две части: «верхнюю» – *ками-но ку* по 5-7-5 слогов в строке и «нижнюю» – *симо-но ку* по 7-7 слогов в строке. Эти части соединялись в последовательности трех- и двустиший, которые должны были создаваться на заданную тему, семантически им полагалось быть связанными. Существовали и *рэнга* с инверсионным построением строф – сначала двухстишие, затем трехстишие.

Часто *рэнга* сочинялись экспромтом на встречах поэтов, которые могли длиться днями. Все трехстишия и двухстишия (часто написанные разными авторами по принципу переклички) связаны общей темой, но не имеют общего сюжета. Каждое из них представляет собой самостоятельное произведение на тему любви, разлуки, одиночества, вписанные в пейзажную картину, и может быть без ущерба для его смысла вычленено из общего контек-

ста стихотворения (примеры такой формы известны в восточной литературе, например цепочки панутнов, исполнявшиеся двумя полухориями, в малайской поэзии). Но в то же время каждый стих связан с предыдущим и последующим стихами: это как бы цепь слабовыраженных вопросов и ответов, где в каждом последующем трехстишии или двустишии ценен поворот темы, неожиданная трактовка слова. Жанр *рэнга* возник в XII в. как приятная забава, литературная игра, затем развился в изощренное серьезное искусство со множеством сложных правил.

В конце XIII в. в историческом памятнике «Нынешнее зерцало» (*Има кагами*), в котором описано рождение этого жанра, появился термин *кусари рэнга* – стихотворные цепочки. В зависимости от длины такие цепочки носили названия: *танрэнга* («короткие *рэнга*»), *касэн* («тридцать шесть строф» по названию «тридцать шесть гениев японской поэзии» – *сандзюроккасэн*), *хякуин* («стострофные») и др. Цепочки могли сочиняться несколькими людьми, превращаясь в своеобразный диалог, в котором должно было возникнуть особое художественное единство. Необходимо было ориентироваться только на предшествующий куплет. В зависимости от того, сколько человек принимали участие в создании цепочки, они подразделялись на *докугин* («один человек»), *рёгин* («двое») и *сангин* («трое»). Существовал канон тем (*дай*) для сочинения *рэнга*: луна, цветы, ветер. Между отдельными стихами нужно было поддерживать особого рода непрямую связь. Наиболее ценились *рэнга* школы Микохидари, в которую входил, например, лучший поэт Фудзивара Тэйка (1162–1241). *Рэнга* делились также на «имеющие душу» (*усин рэнга*), т. е. серьезные, и шуточные, «не имеющие души» (*мусин рэнга*).

Первый большой сборник *рэнга* – это составленная Нидзё Ёсимото и Кюсэй (1284?–1378?) антология *Цукубасю* («Собрание [горы] Цукуба», 1357). В XV в. стали говорить о «семи мудрецах *рэнга*», так назвал их известнейший поэт Соги Синкэй (1406–1475). Одному из мудрецов принадлежит теоретический трактат о *рэнга* – *Сасамэгото* («Шепот», 1488), в котором он разъяснил смысл основных эстетических категорий. Лучшей в истории жанра японские критики считают *Синсэн Цукубасю* («Вновь составленное собрание [горы] Цукуба»)).

Сложение *рэнга* состоит не только из создания совершенных строф, главное – это искусство контрапункта и композиции всей цепочки в целом, чтобы тема играла и переливалась всеми красками с соблюдением правил и канонов и вместе с тем оригинально, как ни у кого, нигде не противореча гармонии целого.

Цепочки *рэнга* сочинялись экспромтом на поэтических собраниях, когда два или более поэта выбирали одну из канонических тем и сочиняли по очереди трехстишия и двустишия[1]. В цепочках *рэнга* могли найти относительно более полное выражение приемы, разработанные в поэзии *вака* (*энго, ёдзё*) и т. д., поскольку большой объем *рэнга* в целом и сохранение в то же время стихотворной формы *танка* и многих ее свойств позволяли просматривать развертывание набора ассоциаций на сравнительно более широком материале.

Подобный поэтический диалог восходит к песням-перекличкам из антологии *Маньёсю* (*мондо*). Постепенно трехстишия, входившие в состав *рэнга*, приобрели самостоятельное значение и стали функционировать как произведения нового поэтического жанра *хайку*, а жанр *рэнга* со временем сошел со сцены, совершенно потеряв самостоятельное значение. Уже в XVI в. жанр *рэнга* фактически перестал существовать. Крупнейший поэт *хайку* и лучший теоретик и историк жанра рубежа XIX–XX вв. Масаока Сики (1867–1902) полагал, что жанр *рэнга* сыграл свою формообразующую жанр *хайку* роль и прекратил свое существование с выходом в свет сборника Сокана «Собрание Собачьей [горы] Цукуба» (*Ину Цукуба сю*, 1523 г.), антологии шуточных *хайку* – *хайкай*. Юмор, шутка, подзадоривание были на первых порах теми конструктивными элементами, которые вдохнули новые силы в угасающий жанр, поэтому самые ранние трехстишия *хайкай* носят исключительно шутливый характер.

Первые шуточные трехстишия появляются уже в XII в., раздел трехстиший есть в антологии *Сэндзай вака сю* («Тысячелетнее собрание японских песен», около 1188 г.), составленной Фудзивара Сюндзэй (1114–1204). До этого еще в антологиях *Маньёсю* и *Кокин вака сю* отмечены стихи *танка*, написанные двумя авторами: первые три строфы *ками-но ку* (5-7-5) писал один поэт, а вторые две строфы *симо-но ку* (7-7) – другой, в чем отразилось китайское влияние. Еще в поэзии эпохи Шести династий (Лючао) (IV–VI вв.) были известны групповые стихотворения *ляньцзюй*.

К XII в. обе части стали приобретать свой независимый смысл, появились «связанные строфы» *рэнга*. После появления антологии *Син Цукуба сю* («Новое собрание [горы] Цукуба») *рэнга* стали популярны среди горожан и крестьянства, в *рэнга* вошли новые пласты языка, бытовые темы (например, еда), комические ситуации, простонародный юмор. Возник новый популярный массовый жанр *хайкай рэнга* – шутейные «связанные строфы».

Появление нового жанра

У именитых поэтов распространился обычай бросать на прощанье после поэтических встреч и состязаний стихотворную шутку в 17 слогов – *хайкай*. Свое наиболее яркое воплощение новый жанр получил в собрании *Синсэн ину Цукуба сю* (ксилографическое издание 1615 г.) («Заново отобранное собрание Собачьей [горы] Цукуба»), составленном Ямадазки Сокан (род. 1464 или 1465 г.); в него вошли 562 куплета (463 *цурэку* – двустрофные и 102 *хокку* – трехстрофные). Позже *хокку* (т. е. начальные три строфы *рэнга* в 17 слогов, стоящие при инверсионном порядке *рэнга* на втором месте) отделились от цепочек *рэнга*, приобрели самостоятельное значение и серьезный характер. Шуточные *хокку* ушли в прошлое с появлением на литературной сцене лучшего поэта жанра Мацуо Басё (1644–1694), *хокку* превратился в самостоятельный жанр и занял наряду с *вака* главенствующее место в японской поэзии и в творчестве таких поэтов, как Ёса Бусон (1716–1783), Кобаяси Исса (1763–1827).

Термин *хайку* выдвинул в конце XIX – начале XX в. четвертый великий поэт и теоретик *хайку* Масаока Сики, предпринявший попытку реформировать традиционный жанр. В XVII–XVIII вв. на поэзию *хайку* оказала влияние дзэн-буддистская «эстетика недосказанности», понуждающая читателя и слушателя участвовать в акте творения. Эффект недосказанности достигался, например, грамматически (*тайгэндомэ*), как одно из интонационно-синтаксических средств хайку – последняя строчка заканчивается неспрягаемой частью речи, а предикативная часть высказывания опускается.

В поэзии *хайку* большую роль сыграли сформулированные Басё в форме бесед с учениками и записанные ими эстетические принципы *саби* («печаль») и *ваби* («простота», «опрощение»), *каруми* («легкость»), *ториавасэ* («сочетаемость предметов»), *фуэй рюко* («вечное, неизменное и текущее, нынешнее»). Но это тема других работ.

Исчезновение *рэнга* и расцвет *хайку*

Исторически первые три строки *рэнга*, носящие название *хокку* и зачастую стоящие на втором, инверсионном, месте после двухстишия, – предшественники трехстиший-*хайку*.

С исчезновением с поэтической сцены жанра *рэнга* жанр трехстиший *хайку* выступает на первый план и становится наиболее чтимым и массовым жанром в японской поэзии наряду с *танка*. Эта экстремально короткая поэтическая форма всего в 17 слогов, казалось бы, уязвима для влияний и деформации. На первый взгляд неустойчивая, обремененная целой системой обязательных формантов, она оказалась гораздо более жизнеспособной. Жанр *рэнга* в данном случае сыграл роль инициатора, с его помощью *танка*, прежде существовавшая как единая формация (хотя и имевшая тенденцию к разрыву), получала с введением двухголосия возможность разделиться на две части. Центробежную роль сыграла возможность использовать две части *танка* как обособленные самостоятельные части стихотворения, и первая часть, трехстишие, стала существовать отдельно. Затем, исполнив свою формообразующую роль, жанр *рэнга* сошел со сцены. (Отметим, что произведения жанра *рэнга* чрезвычайно трудны для перевода, поэтому они почти не переводились на русский язык.)

Одна из самых известных цепочек *рэнга* – сочиненная Ёса Бусоном совместно с его учеником и последователем Такаи Кито *Момосумо* (пишется не только иероглифами, но и слоговой азбукой *каной*, тогда это палиндром) «Персик и слива», оба эти дерева ассоциируются с весной.

Вака как амебийная форма со склонностью к разрыву

Хайку произошли от стихотворений *вака*, пятистиший, первые из которых запечатлены еще в «Записях о деяниях древности» (*Кодзики*, 712 г.). В *хайку* и в *вака* есть много общих формальных свойств; медленные, на протяжении нескольких столетий происходившие изменения – выделение трехстишия из пятистишия, перемены в лингвистическом составе, внутреннем рисунке и конфигурации, в определенный момент взорвались резким превращением. Искусство *вака* складывалось на протяжении столетий и имело строго разработанную поэтику, основы которой были заложены знаменитым поэтом и теоретиком Фудзивара Тэйка, установившим связь между *кокоро* (букв. «сердце», «душа», «сущность», «субъект») и *котоба* (словами).

Вака – стихотворение в 31 слог со внутренним делением на слоги 5-7-5-7-7, причем первая строка (строка-зачин) носит название «голова», вторая и третья – «туловище», четвертая и пя-

тая – «хвост». Кроме того, первые три строки носили название *хокку* («зачинные строки»), две последние – «завершающие строки». Л.М. Ермакова пишет, что для большинства японских авторов «эволюция поэтической формы *танка* выглядит следующим образом: вначале первая часть стихотворения (5-7 слогов) и вторая часть (5-7-7) были независимы друг от друга. В первой чаще всего изображалось состояние природы, задавался некий пейзаж, во второй – конкретные человеческие проявления: поздравление, любовь, шутка и пр. Со временем обе части стали сочиняться одним человеком, связь исполнения с обрядовыми песнопениями ослабла и началось формирование пятистишия как жанра литературной поэзии, в котором на уровне композиции доныне сохраняются следы исполнения двумя полухориями» (см. с. 301 настоящего издания). Таким образом, становится понятно, что с самого начала амебейный характер стихотворения *танка* подразумевал разрыв, смысловую и интонационную цезуру. Поэтому появление амебейного жанра *рэнга* на основе *танка* можно считать закономерным явлениям, в природе этой формы заложено стремление к устному исполнению двумя партиями. Позже, как это показано выше, разрыв прошел в другом месте – после третьей, а не второй строки.

Произошло не механическое уменьшение числа слогов в стихотворении с 31 до 17, произошел поворот в мировоззрении, в принципах поэтики. Теоретик поэзии *хайку* Уэда Макото писал, что о причинах столь резкого структурного изменения поэтической формы, ее ужимания с 31 слога до 17, судить трудно, однако очевидно, что уменьшение почти вдвое числа слогов повлекло за собой кардинальное изменение самой природы стиха.

«Сезонное слово» – центр *хайку*

Стихотворение *хайку* состоит из одной или нескольких фраз, которые вмещены в 17 слогов, внутренне разделенных на 5-7-5 слогов в строке. Традиционно по-японски записывалось в одну строку. При переводе на европейские языки записывалось и как четверостишие, и как двустишие, и как трехстишие. В переводах на русский язык всегда записывалось как трехстишие.

Основное свойство *хайку* как стихотворения состоит в том, что оно драматически коротко, короче, нежели пятистишье-*танка*, и такая сжатость пространства создает особый тип вневременного, поэтико-лингвистического поля. Главная тема *хайку* –

природа, круговорот времен года, вне этой темы *хайку* не существует. Квинтэссенцией этой темы является так называемое *киго* – «сезонное слово», эмблематически обозначающее время года, его присутствие в семнадцатисложном стихотворении ощущается носителем традиции как строго обязательное. Нет «сезонного слова» – нет *хайку*. «Сезонное слово» – нервный узел, который рождает ряды определенных образов. Приведем классический образец *хайку*, принадлежащий перу первого поэта жанра Мацуо Басё в переводе символиста Константина Бальмонта:

На мертвой ветке
Чернеет ворон.
Осенний вечер.

Один классик жанра писал, что тема поэзии *хайку* – «поэт и его пейзаж», а цель – «создать многочисленные образы, человеческие и данные небом, связанные со сменой времен года – весны, лета, осени и зимы» (Масаока Сики, т. 4: 14). Поэты *хайку* изображали «цветы и птиц, ветер и луну» (*катё фугэцу* – формула главных тем *хайку*), однако признавали: «Говорим о цветах и птицах – и в глазах запечатлевается пейзаж, слагаем стихи – и в сердце возникает восклицание»; «хотя изображаем одну травинку, но в ее тени невозможно скрыть трепещущие чувства творца». «На поверхности [*хайку*] – не чувства, а цветы ... Чувства скрыты в глубине, и влагой, звуками, мелодией проступают на поверхности стихов», – так писал о поэзии *хайку* выдающийся поэт XX в. Такахама Кёси (Такахама: 16). И еще одна хрестоматийная цитата из Басё: «Учись у сосны, что такое сосна, учись у бамбука, что такое бамбук» (Басё кодза: 135).

В *хайку* представлен мир без предыстории, его, так сказать, «географический» образ. История присутствует в *хайку* как история времен года, история круговорота, совершающегося в природе, причем смена времен года, которую японцы, по всеобщему признанию, ощущают с необычной остротой, пристально следя в течение года за малейшими сезонными изменениями, не доступными нетренированному глазу, вовлекает в движение все предметы и события, названные в стихотворении, и принимает космический характер[2]. Конкретные вещи, относящиеся к миру *хайку* (о номенклатуре таких вещей будет сказано ниже), включены во всеобщность круговорота, в череду бесконечных изменений, повторяемости явлений природы, так же как и конкретные однократные события, имеющие место в каждом стихотворении.

Четыре основных времени года – весна, лето, осень, зима – подразделены каждый еще на два подсезона; японцы явственно видят отличие одного подсезона от другого.

В стихотворении всегда присутствуют два плана – всеобщий, космический, и ближний, конкретный, взаимодействующие по принципу «*фуэки рюко*». Всеобщий, космический план соотносит *хайку* с миром природы в самом широком смысле. В подобном соотнесении главную роль выполняет «сезонное слово» *киго*, обязательное для каждого стихотворения. Это, по сути дела, намек на принадлежность *хайку* к круговороту природы. О *киго* – смысловом центре стихотворения – японцы говорят, что оно «воскрешает забытое и рождает ассоциации» (Масаока Сики, т. 4: 15). «Сезонные слова» образуют своеобразные «формулы времени года», или темы (*дай*), воссоздающие определенные картины природы и вызываемые ими чувства почти автоматически. Филолог Мацусэки Сэйсэй приводит, например, обширный каталог тем, употребляемых в *хайку* и существующий до стихотворения (это горная сакура, белая роса, сумерки года, тысяча птиц, поющие цикады – всего несколько сотен) и прослеживает их происхождение от *Маньёсю* и *Кокинсю*. (Мацусэки Сэйсэй: 25–28).

Даже в редком для жанра «человеческом» – *нингэнтэкина* (в противоположность «данному небом» *тэндзитэкина*, по номенклатуре Масаока Сики) *хайку* крупнейшего поэта Ёса Бусона на смерть жены имеется обязательное «сезонное слово». Масаока Сики считал это стихотворение революционным, а такое направление имеющим большое будущее.

Холод до сердца проник:
На гребень жены покойной
В спальне я наступил.
(Пер. В. Марковой)

Слова «Холод до сердца проник» указывают, пишут комментаторы, на позднюю осень. Интересно, что это стихотворение было написано в 1780 г., за много лет до смерти его жены Томо, которая умерла в 1814 г.

Другой план *хайку* – конкретный, предметный, осязаемый мир четко обрисованных (вернее, названных) вещей; классики жанра считали, что в стесненном пространстве трехстиший простое называние вещей может произвести сильное впечатление. «В *хайку* не место лишним словам о предметах и явлениях: они привлекают человеческие сердца простыми звуками» (Масаока

Сики, т. 3: 7). Известна и максима Басё: «Нужно говорить обыденными словами, но так, как будто говоришь древними» (Басё кодза: 266).

Формульный характер жанра *хайку*

Формульность поэзии *хайку* позволяет с наибольшей эффективностью использовать малое пространство стиха; формулы скрывают в себе несколько смыслов, цепь ассоциаций, мгновенно и автоматически возникающих в сознании читателя. Еще до создания стихотворения поэт «выбирает» из каталога тем, например, образ «поющие цикады»; для носителя традиции немедленно развертывается цепь ассоциаций: осень – печаль – белый цвет, поскольку цикады поют особенно пронзительно осенью, это пение навевает грусть особого толка – конец лета, конец жизни, наступление холодов; белый цвет связан с предзимним увяданием трав, выбеленностью камней, травы, белесыми туманами и «белым» холодным ветром (японцы различают ветра по цветам) и т. д. На этом примере очевидно, что мир образов хайку существует как набор очевидных всем носителям традиции ассоциаций вне, или, вернее, до текста стихотворения. Выявление полного смысла отдельных формул, составляющих узлы в конструкции трехстишия, связано с глубоким осознанием традиции, свободным существованием в ней, ее пониманием. Понять формулы – значит понять традицию. Это одна из причин, почему поэзия трехстиший не на японской почве, а в Европе, Америке или в России, лишаясь культурного контекста, теряет целые гроздья смысла[3].

Ретроспективная поэтика *хайку*

Теория *хайку* никогда не была сформулирована в трактатах, слова учителя Мацуо Басё, крупнейшего поэта этого жанра, изустно передавались поколениями учеников, говорят, у Басё их было более двух тысяч. Ретроспективную поэтику жанра создал на рубеже XIX и XX вв. последний из четырех великих хайкаистов Масаока Сики. До Масаока Сики смена поколений поэтов *хайку* происходила плавно, по существу без критической оценки формул и поэтических приемов, чему способствовал институт учителей *хайку*, передававших канон без изменений, а также известная анонимность жанра, объясняемая, кроме общей стертости

авторской индивидуальности, свойственной средневековому искусству, еще и всеобъемлющим характером темы «природа» и отработанностью клише, описывающих ее.

Еще одна особенность жанра *хайку*, связанная с его анонимностью, – наличие имлицитного автора, т. е. автора как бы единого для всех произведений жанра, и такого же читателя.

«Единое природное поле» как основа *хайку*, унаследованная от *вака*

Чтобы объяснить, каким образом осуществлялась связь поэзии *вака* с поэзией *хайку*, приведем примеры, подтверждающие существование так называемого, по нашей терминологии, «единого природного поля», объединяющего все предметы и явления: растения, животных, человека, стихии.

Возьмем несколько трехстиший-*хайку* и пятистиший-*танка*.

Листья «петушьего гребня»
С прилетом диких гусей
Пуще краснеют.

(Басё, «Дополнение к Соломенному плащу обезьяны» – *Дзоку сарумино*)

В данном случае слово «*нао*» переводится как «еще более»; есть и значение *нао* – «подобно тому, как...», т. е. буквальный смысл – «Петуший гребень краснеет так (или настолько), насколько прилетают дикие гуси».

Басё связывает растение *кэйто* («петуший гребень»), необычной формы листья которого краснеют осенью, с прилетом диких гусей из Сибири в Японию. Исследователь Ямамото Кэнкити пишет, например, что это известное стихотворение не слишком высоко оценено критиками; дело в том, что поэт здесь просто расшифровывает название растения, которое имеет китайское название *янь лай хун*, т. е. букв. «краснеющее с прилетом диких гусей», так что здесь просто в поэтической форме парафразировано китайское название «петушьих гребней» (Ямамото: 16). Другие критики оценивают это стихотворение совершенно иначе: Басё был, конечно, осведомлен об этимологии этого слова, но увидев, как растение краснеет осенью, как раз во время прилета птиц, он не смог сдержать восхищения перед тем фактом, что легенда, закрепленная в этимологии, явила себя еще раз. Басё не

просто устанавливает достаточно очевидную связь между двумя феноменами: прилетом птиц и покраснением листьев, он стремится показать глубинное взаимодействие, всеобщую связанность, паутину всех объектов природы в движении и на фоне сменяющихся времен года. Вопреки мнению английского японоведа Б. Чемберлена, получившего некогда широкое распространение, о том, что одна из особенностей японской поэзии – это отсутствие олицетворения, олицетворение все же имеет место. Однако очевидно, что персонификация в японском духе «зиждется на качественно ином характере взаимоотношений субъекта и природы» (Боронина: 4). Речь идет о таком полном слиянии предметов, явлений в «едином природном поле», что олицетворение не воспринимается японцами как литературный прием. Не случайно и сам термин «персонификация» *гидзин* (букв. «подражание человеку») появляется только в Новое время.

В первой поэтической антологии *Маньёсю* есть стихотворение:

Услышав первый крик
Вернувшихся гусей,
Расцвел у дома моего,
Осенний хаги[4].
Приди, мой друг, полюбоваться на него.
(Пер. А.Е. Глускиной, книга 10, 2276)

Очевидно, что Басё следовал определенной традиции, сложившийся еще в древности и отразившейся в антологии *Маньёсю*, вобравшей в себя стихотворения разных жанров за несколько веков – с IV по VIII в.:

Со дня того, когда раздались крики
Гусей далеких в вышине,
Гора Микаса
В Касуга, где клены,
Покрылась ярко-алою листвой.
(Пер. А.Е. Глускиной, книга 10, 2212)

Японское слово *ю* означает то протяженное время, когда крик гусей воздействовал на краски растительности на горе Микаса в Касуга. Здесь явственно указание на то, что листья на деревьях стали краснеть потому и после того, как «услыхали» крик гусей. В переводе *ю* звучит не совсем точно: «со дня того», но смысл ясен.

В антологии есть еще несколько стихотворений со словами *ю* и *нао*, которые играют роль спускового крючка для начала изменения цвета листьев или цветения осенних трав (книга 10, 2191, 2208, 2195).

Видный специалист по японской литературе Наканиси Сусуму полагает, что служебные слова *ю* и *нао* указывают в данном случае на то, что люди эпохи Манъёсю считали крики гусей и покраснение листьев в горах или трав в лугах не просто явлениями, совпадающими по времени, но и вытекающим одно из другого. Хотя стихотворение Басё и подвергалось критике, очевидно, что поэт обладал столь широкой палитрой красок, что мог предложить и другие вариации этой темы; он же тем не менее настаивал на своей версии, продолжая очень древнюю традицию связывания по принципу казиональности разные природные феномены. Басё в описании «петушьего гребня» оказался близок традиционному неметафорическому изображению природы, сложившемуся в древности и представленному в *Маньёсю*. Рассматривая генезис такого отношения к природе, Наканиси Сусуму вводит понятие «космическая общность природных объектов»: в представлениях поэтов *Маньёсю* и последующих поколений птицы и растения, например, одухотворены единой общностью, позволяющей им ощущать природные связи, натянутые между ними, словно нити.

«Петуший гребень» и гусь в стихотворении Басё – не самостоятельные величины, а части невидимого целого, всплывающие на поверхность и подтверждающие своей взаимозависимостью само существование этого целого, которое априори известно собирательному читателю хайку. Таким образом, приведенные *танка* из *Маньёсю* и *хайку* Басё пунктирами намечают причинно-следственные связи между явлениями и предметами природы, указывающими на существование общего природного пульсирующего поля. «Эти предметы связаны между собой кровеносными сосудами и нервами, как сосуды и нервы человеческого тела» (Наканиси: 4). В этой «системе координат» неудивительно, что листья «отвечают» на крик гусей изменением цвета. Это природное поле захватывает, разумеется, гораздо более широкий круг вещей, нежели гусь и листья.

Повторение тем *вака* в поэзии *хайку* не должно вводить в заблуждение наблюдателей. В *хайку киго* неизменно проникнуто духом *хайку* (*хайьи*), облеченным в соответствующие слова (*хайгон*). Один из учеников Басё, Хаттори Рансэцу (1654–1707), записал за учителем (сам Басё ничего не записывал, устное слово было более значимо, чем письменное) его суждение о различии

вака и *хайку*. Он приводил такие примеры: тема «дерево ивы под легким весенним дождиком» принадлежит миру *вака* или *рэнга*, а тема «ворона бросается на змею на заболоченном поле» – это, несомненно, тема *хайку*.

В самом общем виде можно утверждать, что именно такое различие в темах и их словесном воплощении существует: природа, представленная в *хайку*, ближе к повседневности, заурядности; вместе с тем она более гротескна, парадоксальна. Природа в *хайку* не должна быть понята, узнана и описана, а некоторым образом «схвачена» в определенный момент существования, «застигнута», так сказать, на месте непосредственным опытным путем. Поэтому прямое наблюдение, нахождение непосредственно на сцене, где разворачиваются события, необычайно высоко ценилось в искусстве *хайку*. Писать *хайку* следует, по словам одного поэта, так, словно мечом разрубают дыню.

К проблеме генезиса жанра *хайку* русская японистика почти не обращалась, данная работа – лишь первые шаги на этом пути, сравнение же двух главных жанров традиционной японской поэзии, существующих и в наши дни, – тема для будущих исследователей.

Примечания

[1] *Минасэ сангин хякуин* («Сто строф трех поэтов в Минасэ») – наиболее высоко ценимое сочинение в жанре *рэнга*, написанное ранней весной 1488 г. в Минасэ тремя поэтами Соги (*хокку*), Сёхаку (*ваки*) и Сотё (*дайсан, агэки*). Цепочка в сто строф была создана для подношения в храм императора и поэта Готоба, известного покровителя поэзии. Зачин (*хокку*), сочиненный Соги, представляет собой аллюзию на знаменитое стихотворение Готоба о весеннем вечере в Минасэ. Стиль Сотё японскими критиками оценивается как близкий к стилю классической *вака* и считается сентиментальным. Строфы Сёхаку и Соги они полагают образцовыми для данного жанра, особенно выделяя строфы 1–8 и 51–78.

[2] В Японии и сейчас очень популярны издания типа *сайдзики*, это книги, где стихи *хайку* расположены по разделам – временам года, каждому стихотворению соответствует фотография или картина, рисующая сезонные изменения.

[3] В русском контексте возможно было бы появление, например, такого трехстишия:

Солнце, брызги,
Крики на реке,
Жаркий полдень.

Такое стихотворение было бы возможно, потому что здесь не нужно ничего объяснять, всякому хорошо знакомы с детства подобные картины летнего дня. Ассоциации появляются как бы сами собой, не требуя усилий.

[4] Хаги – небольшой куст, цветущий по осени небольшими белыми или розовыми цветами, очень изящен, в японском духе.

Литература

Басё кодза (Лекции о Басё). Токио, 1956. Т. 1.

Вада Сигэки. Масаока Сики нюмон (Введение в творчество Масаока Сики). Токио, 1992.

Котэн бунгаку кансё дзитэн (Словарь критических разборов произведений классической литературы). Токио, 1999.

Масаока Сики сю (Собрание сочинений Масаока Сики) // Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание произведений современной японской литературы). Токио, 1961. Т. 3, 4.

Мацуи Тосихико. Ясасии хайку нюмон (Введение в жанр хайку). Токио, 1982.

Мацуо Басё дзэнсю (Полное собрание сочинений Мацуо Басё) / Под ред. Ноити Имото. Токио, 1992.

Мацусэки Сэйсэй. Кикан-но ханъин-но кэнкю (Изучение сферы времен года) // Хайку кодза (Лекции о хайку). Токио, 1961. Т. 3.

Хайку бунгаку тайкэй (Полное собрание стихотворений хайку). Нобуо Хори, Томодзи Мурамацу хэн / Под ред. Ноити Имото, Нобуо Хори, Томодзи Марумацу. Токио, 1972.

Наканиси Сусуму. Котоба-ни химэрарэта ооинару сидзэн (Великая природа, сокрытая в словах) // Тюо корон. 1990. Т. 105. № 6. С. 23–56.

Наканиси Сусуму. Манъёсю-о манабу хито-но тамэ-ни (Для тех, кто изучает Манъёсю). Киото, 1992.

Кидо Сэйдзо. Рэнга сиронко (Теория стиха в «связанных строфах»). Токио, 1993. Т. 1–2.

Котэн бунгаку риторикку дзитэн. (Словарь риторики классической японской литературы). Токио, 1993.

Сасаки Юкицуна. Манъёсю-о ёму (Читая «Собрание мириад листьев») Токио, 1998.

Сайдзики то киго-но гэндай (Круглый стол на тему «Записи сезонных изменений и современное бытование "сезонного слова"») // Хайку кэнкю (Изучение хайку). 1998. № 2. С. 74–95.

Такахама Кёси. Хайку токухон (Хрестоматия хайку). Токио, 1973.

Ямамото Кэнкити. Басё дзэнхокку (Полное собрание хокку Басё). Токио, 1974. Т. 2.

Боронина И.А. Природа в японской классической литературе (Неопубликованная рукопись).

Ермакова Л.М. Ритуально-мифологические корни поэзии вака (Неопубликованная рукопись).

И.С. Смирнов

О некоторых особенностях становления и эволюции лирической традиции в Китае

По ряду причин в Китае не возникла мощная эпическая традиция. Безусловно, на ранних этапах словесности и примерно до рубежа новой эры эпические мотивы присутствовали внутри довольно рано (примерно к VII–V вв. до н. э.) сложившегося песенно-поэтического комплекса (уже не фольклорного, с сильными следами авторской обработки, хотя и вполне анонимного), но развития в период формирования канонического корпуса текстов высокой словесности не получили. «Эпические мотивы быстро иссякают, не достигая истинно эпического размаха», – указывает один из авторитетных западных синологов Б. Уотсон (Watson 1962: 225). Несколько дольше эпические тенденции просуществовали в собственно народной поэзии, давшей ряд образцов эпических песен. Одним из немногих примеров эпических мотивов в народной поэзии могут служить так называемые «Стихи о жене Цзяо Чжун-цина» (известные и по первой строке – «Павлины летят на юго-восток»), которые И. Лисевич называет «народной эпической поэмой» (Лисевич 1969: 36), а Б. Вахтин – осколком более полного эпического сюжета, который бытует также у национальных меньшинств Юга Китая и, по-видимому, восходит к глубокой древности (Вахтин 1959). Впрочем, И. Лисевич, рассмотрев подробно «Стихи о жене Цзяо Чжун-цина» вместе с другим «эпическим» сочинением «Туты у дороги», справедливо отмечает, что, хотя «оба произведения представляют собой народные песни эпического характера, в основе сюжетного конфликта лежит обычная бытовая драма людей в общем-то обыкновенных; эпическое преувеличение, которое является основным методом изображения человека в эпосе, по сути дела отсутствует» (Лисевич 1969: 43). Отмечу также, что и в низовой песенной стихии примерно с III в. н. э. эпические мотивы сохранялись в латентной форме, послужив гораздо позднее, около XIV в., одним из источников возникновения крупных прозаических нарративов, а позднее – и романной формы (Рифтин 1970: 8–9).

Таким образом, все гигантское поэтическое наследие Китая оказывается вписанным в лирическую традицию, и в рамках таковой довольно рано себя осознает. Во всяком случае, одна из наиболее авторитетных (V в. до н. э.) характеристик природы песенно-поэтического творчества – «стихи говорят о стремлениях» – *ши янь чжи* (или, в другой версии, «о чувствах»), содержащаяся во второй главе древнейшей «Книги истории» (*Шуцзин*) (Шаншу 1957, т. 2: 108) и повторенная во многих других сочинениях разных школ и направлений (в летописи *Цзочжуань*, в *Гоюй* – «Речах царств», в книге *Чжуан-цзы* и др.), с определенностью указывает, как кажется, на субъективно-лирический модус поэтического искусства. Сами носители традиции видели в стихах некий духовный импульс, возникший в душе поэта и затем воплощенный им в слове. В первом по времени поэтологическом тексте традиции, так называемом «Предисловии к "Стихам" списка Мао» – *Мао ши сюй* (а по существу – во фрагменте комментария к «Книге песен», примерно II в. до н. э.), с определенностью говорится: «Стихи (*ши*) – это вместилище стремлений. В сердце возникают стремления, облекшись в слова, они становятся стихами» (Вэнь сюань 1959, т. 2: 996).

На почти исключительно лирическое направление китайской поэзии нельзя не обратить внимание, и многие исследователи пытались объяснить отсутствие поэтического эпоса самыми разными причинами. Так, И.С. Лисевич (Лисевич 1979: 152) указывает: «...Устоявшийся взгляд на поэзию единственно как на выражение душевного порыва (устремления – *чжи*, чувства – *цин*) неизбежно должен был препятствовать появлению произведений эпического характера. Когда же малые эпические формы типа баллады возникали (и записывались!) в народной поэзии, то подражавшие им поэты-литераторы разрабатывали тему, как правило, в чисто лирическом ключе». Широко распространено мнение, что отсутствие эпоса связано с ранней историзацией мифов (Рифтин 1970: 8), когда место мифологического эпоса занял исторический нарратив типа «Исторических записок» Сыма Цяня. Мне представляется, что оба объяснения, на самом деле, мало что объясняют. Ближе к решению проблемы подошел японский исследователь Х. Накамура (Nakamura 1964), увидевший первопричину в структуре китайского языка и иероглифики, которые повлияли на тип мышления китайцев таким образом, что они склонны замечать лишь то, что доступно конкретному опыту, что схватывается только через непосредственно получаемое чувственное восприятие. Причины, вероятно, еще более глубоки, и ис-

ток их следует искать в самых архаических пластах китайской ментальности. Прав, видимо, В.В. Малявин, связавший «лирическую конкретность» китайской культуры с традиционным представлением не о божественном откровении как ее истоке, а об образах природы, точнее, о неких «энергетических конфигурациях» жизни, которые были угаданы мудрецами в природных явлениях и типизированы ими в графических символах и письменных знаках (Малявин 2000: 191).

У нас нет никаких оснований утверждать, что архаическая лирика возникла в Китае на каких-то принципиально иных основаниях. Как и повсюду, истоки ее обнаруживаются в обряде, ритуале, народных магических практиках, связанных с трудовой деятельностью. Если проследить этимологию наиболее универсального для обозначения поэзии термина *ши*, то его древнейшая форма на гадательных костях и черепаховых панцирях указывает, скорее всего, на особый ритуал жертвоприношения богам и духам, который сопровождался определенными жестами, музыкой, танцами. Более того, древняя пиктограмма, основа современного иероглифа *ши*, состояла из двух изображений – рта, с выходящим из него воздухом, и ноги, т. е. «обрисовывала» некое действие, включавшее произнесение звуков и движения ногами. По другой трактовке, графема *ши* изображает растущий из сердца побег («устремление»), обретающий выход в слове[1].

Знак *ши* и стал наиболее общим и универсальным обозначением «всего, что не проза» в китайской традиции, сохраняя при этом за собой и более узкий (хотя, по европейским меркам, тоже весьма широкий) смысл: классическая строгая по форме (одинаковая – в ранних формах в четыре знака иероглифа, позднее в пять или семь – длина строк в стихотворении) и идеологии (как правило, конфуцианская) поэзия, берущая свое начало в *Шицзине* – «Книге песен». В свою очередь более частные поэтологические термины связаны уже с «Книгой песен»: *я цзо* – «созидание классического» (*я* «ода» – один из разделов *Шицзина*), *фэн жэнь* – букв. «человек *фэн*-веяний», т. е. сочиняющий в духе песен из раздела *Го фэн Шицзина*, и т. д., как бы подразумевая в основе главный исходный термин *ши*.

* * *

Попытка выяснить истоки китайской лирики наталкивается на целый ряд трудностей, хотя, казалось бы, сами китайцы, обожающие выстраивать всякого рода генеалогии – людей ли, яв-

лений, с определенностью указывают конкретный источник своей поэзии – изборник песенно-стихотворных произведений, именуемый *Шицзин* («Книга, или Канон, песен, или поэзии, или стихотворений»)[2], определяя, таким образом, если не время возникновения, то время письменной фиксации поэтической традиции рубежом VI–V столетий до н. э., когда это собрание было составлено – согласно ряду древних свидетельств – великим мудрецом Кун-цзы (Конфуцием, 551–479), который сам, судя по записи его слов учениками, говорил об этом так: «Когда из Вэй возвратился в Лу, выправил музыку, оды и гимны – обрели собственное место» (Лунь юй 1965: 9.15).

Подтверждения тому что *Шицзин* почитался носителями традиции как несомненное начало поэзии [впрочем, и в древние времена многие понимали, что «Книга песен», скорее, точка отсчета, чем реальное начало поэтического творчества; в частности, известный теоретик литературы Шэнь Юэ (V–VI вв.) писал: «Хотя от времени до сяского Юя не сохранилось благородной *вэнь* – словесности, но человеческая природа, живая и одухотворенная, и тогда оставалась неизменной, а значит, песенный напев возник, едва появились люди» (Вэнь сюань 1959, т. 2: 1099)], находятся в самых разнородных и разновременных текстах – от древнейших до сравнительно поздних, вплоть до начала XX в., от предисловий к старинным сборникам до многочисленных историй китайской литературы, изданных уже в КНР, от поэтологических трактатов до собственно стихотворных произведений. Вот, к примеру, как категоричен известный критик Е Се (1627–1703): «Стихи начинаются с “трехсот” (т. е. с «Книги песен». – *И. С.*)», открывающий этим утверждением «исторический» раздел своего фундаментального трактата «Происхождение поэзии» (*Юань ши*), созданного в эпоху своеобразного подведения итогов многовекового развития китайской словесности (Е Се, 1979: 6). Вряд ли это объяснимо только авторитетом Конфуция или сравнительно ранним (конец III в. до н. э.) причислением этого собрания к каноническому «Шестикнижию» (кроме «Шицзина», сюда вошли: «Шу» – «Писания», «И» – «Перемены», «Ли» – «Ритуал», «Юэ» – «Музыка», «Чунь цю» – «Вёсны и осени», погодная хроника Конфуциева царства Лу) – столетиями поэты и критики в Китае воспринимали «Книгу песен» в первую очередь как живое поэтическое явление, вызывающее совершенно искреннее и неподдельное восхищение, как «начало всех начал» – от самой стихотворной техники до непререкаемого морального авторитета. Так что без попытки уяснить обоснованность подобных суждений нам не обойтись.

Итак, традиция связывала появление «Книги песен» с именем Конфуция – он, возможно, составитель и редактор собрания, хотя традиционные свидетельства не так уж в этом отношении непротиворечивы. Современные исследователи склонны считать роль Конфуция сильно преувеличенной, хотя «встроенность» памятника именно в конфуцианскую линию изящной словесности, его связь с идущей от Конфуция концепцией поэтического слова впрямую, пожалуй, редко кто отрицает. Наиболее авторитетно о составлении *Шицзина* высказался великий историк Сыма Цянь в главе 47 *Кун-цзы ши цзя* («Наследственный дом Кунцзы») в *Ши цзи* («Исторических записках»): «В древности *ши* достигали трех с лишком тысяч. Кун-цзы отбросил те, что повторялись, взял те, что можно применить в обрядах и ритуалах, – сначала о Се и Хоу-цзи, потом – о процветании при Инь и Чжоу, в завершение – об упадке при Ю и Ли. Начал с "возлежащих на циновке" (т. е. с любовной темы. – *И. С*). Потому говорил: *Гуаньцзюй* беспутна, вот и начинает собой *фэн*. *Лумин* начинает *сяо я*; *Вэнь-ван* начинает *да я*; *Цинмин* начинает *сун*. Всего триста пять песен» [см.: Ши цзи 1955, т. 2, гл. 47: 10б. Ср. пер. Р.В. Вяткина: Ши цзи 1986, т. 6: 145–146].

Этот фрагмент, кроме сведений о роли Конфуция в собирании памятника, интересен по нескольким соображениям. Во-первых, указывается исходное число песен, из которых производился отбор, больше трех тысяч. Во-вторых, отмечены прагматика выбора – применимость «в обрядах и ритуалах» и его идеология: предпочитались тексты, воспевающие достойных правителей древности (Се и Хоу-цзи – первопредки династий Инь и Чжоу соответственно), времена благоденствия при династиях Инь и Чжоу, а в назидание – песни, обличающие дурное правление Чжоу Ю-вана (781–771) и Ли-вана (857–842), при которых царство Чжоу пришло в упадок. В-третьих, названы разделы изборника и открывающие их песни: *Шицзин* и в нынешнем своем виде состоит из четырех частей – *(Го)фэн* («Нравы [царств]»), *Сяо я* («Малые оды»), *Да я* («Большие оды») и *Сун* («Гимны»)[3]; и начальные песни разделов остались те же – в русской версии А. Штукина (Шицзин 1957) «Встреча невесты», «Встреча гостей», «Ода Вэнь-вану», «В храме» соответственно. Поскольку песенно-поэтический свод, о котором идет речь, неоднократно поминается в самых разных древнекитайских памятниках, есть возможность проверить и другие, кроме формального его состава, сведения, сообщенные Сыма Цянем, в первую очередь, конечно, идейно-прагматические основы собрания.

Лучшим свидетельством в этом смысле должен быть *Лунь юй* – «Беседы и суждения» Конфуция, записанные его учениками. *Шицзин* неоднократно (18 раз) поминается в тексте *Лунь юя*. Иногда в подтверждение какой-нибудь мысли Конфуций или кто-то из учеников приводит строфу из «шицзиновской» песни. Порой Учитель Кун цитирует всего одну строку, имея в виду, что его ученики знают на память все стихотворение и поймут намек. Так, сказав ученикам, «в "Шицзине" говорится: "Не носороги, не тигры, а их ведут по бескрайним полям"», – он напоминает им оду «В походе» из раздела «Малые оды», описывающую тяготы жизни воинов. Он словно хочет проверить, насколько его ученики готовы так же безропотно сносить трудности пути, «идти по великой дороге» вперед[4]; иногда он высказывается прямо и недвусмысленно: «Дети мои, почему вы не изучаете Песни (т. е. *Шицзин. – И. С.*)? Песни могут вдохновить, расширить кругозор, способствовать общению с людьми, могут увещевать (как отца, так и правителя); вблизи (учат) отношению к отцу, вдали – отношению к правителю» (Лунь юй 1965: 17.9), призывал «начинать образование с Шицзина», наставлял собственного сына: «Изучил ли ты "Книгу песен"»?.. «Если не выучишь "Книгу песен", нечего будет сказать»; и ему же: «Читал ли ты *Чжоу фэн и Шао фэн* (два первых подраздела раздела *Го фэн Шицзина. – И. С.*)? Кто не читал их, подобен тому, кто молча стоит уткнувшись носом в стену» (Лунь юй 1965: 17.10).

Эти и многие другие примеры свидетельствуют об одном: Конфуций последовательно и неуклонно подчеркивал именно практическую пользу знакомства с «Книгой песен», в чем бы конкретно эта польза ни выражалась – в совершенствовании духовного облика личности, в формировании ее социального статуса, в приобретении конкретных умений и знаний (скажем, в знакомстве по песням с растительным и животным миром) и т. п.[5] Какие же тексты для этих целей предлагала составленная Конфуцием (будем пока придерживаться этой точки зрения) песенно-поэтическая антология? Хронологически она охватывала огромный исторический период: XII–VII вв. до н. э. – время от начала правления династии Чжоу и до эпохи *Чунь цю* – «Вёсен и осеней». Три ее раздела – *Сяо я*, *Да я* и *Сун*, относящиеся к наиболее древним пластам памятника (древнейшими считаются 30 гимнических песнопений *сун* дома Чжоу), с точки зрения дидактической пригодности, пожалуй, вопросов не вызывают. Первые два раздела (по существу один, просто поделенный на два подраздела – на «Малые *я*» и «Большие *я*») представляют собой по преимущест-

ву тексты исторического, панегирического, обрядового, церемониального характера. Третий содержит торжественные песнопения, восхваляющие деяния чжоуских правителей. Приведу пример одного из так называемых «Чжоуских гимнов»:

Вот подходят плавно-плавно,
Приблизились вот чинно-чинно...
Помогают – да – владыки и правители...
Сын Неба величественно-великолепен.

Вот подношу в жертву большого быка...
Помогают мне расположить...
О ты, Августейший Родоначальник,
Дай мир благочестивому сыну!

Всесторонний, мудрый – да – ты человек,
Просвещенный, воинственный – да – ты государь!
Покой твой до самого Августейшего Неба!
Ты мог дать счастье своему потомку!

Ты закрепил за мной длиннобровое долголетие,
Ты умиротворил меня обильною благостыней!
И когда я чту Великолепного Предка,
То чту и Просвещенную Мать!

Более или менее очевидно, что в этом весьма архаическом песнопении описан обряд принесения жертв предку, согласно комментаторской традиции – первым государем династии Чжоу У-ваном своему отцу, Вэнь-вану (Просвещенному). В церемонии участвуют вассальные правители. «...Сын Неба возносит молитву к духу покойного родителя, прося его принять от него жертву, насладиться ею и дать этим покой сердцу сына. Затем он поет гимн доблестной личности отца, создавшей на земле мир и на небе тихую радость, а в потомстве – полное преуспеяние в основном доме. Наконец, засвидетельствовав благостыню, которою пользуется приносящий жертву сын, он чтит при этом и свою мать, достойную супругу достойного князя» (Алексеев 1978: 467–468).

А вот как описывается в *Го юе* функция другого «Чжоуского гимна». «Вэйский Бяо Си направлялся в Чжоу, явился к даньскому Му-гуну и сказал: “Не ожидает ли Чан Хуна неожиданная смерть?” В песнях дома Чжоу говорится:

Поддерживаемое Небом нельзя разрушить,
Разрушаемое им нельзя поддержать.

Эта песня была составлена в древности У-ваном после победы над Инь. Он сделал ее песней для церемоний, исполняемых стоя, и назвал ее Чжи – "Поддержка", чтобы оставить потомкам в качестве вечного напоминания.

Церемонии, исполняемые стоя, называются *юй*, и они предназначены только для того, чтобы прославлять великие принципы, поэтому песня состояла из малого количества строф, как и положено песням такого рода. Исходя из этого, песня и предназначалась для внушения ежедневного страха [перед волей Неба], ибо У-ван хотел научить, чего следует остерегаться. Если так, то содержание песни *Чжи* указывает, что он, несомненно, в совершенстве знал деяния Неба и Земли, в противном случае песня не заслуживала того, чтобы оставлять ее потомкам» (Го юй 1987, гл. 3: 77). Хотя, по всей видимости, упоминаемый в этом фрагменте гимн не вошел в *Шицзин*[6], для нас важны, во-первых, его содержательная связь с церемониалом, во-вторых, указание на зависимость его формы от характера церемонии – вообще весьма редкое для ранних памятников соображение о формальных особенностях того или иного поэтического текста.

Этимология слова *сун*, как считают китайские ученые, восходит к названию музыкального инструмента, являясь фонетической версией слова *юн*, обозначающего «большой колокол», а иероглифические знаки для *сун* и *юн* были взаимозаменяемы[7]. Вероятно, слово *сун* обозначало некую разновидность колокола, используемого в эпоху Чжоу при ритуальных обрядах почитания предков. Скорее всего, ритуал происходил на храмовом дворе и сопровождался звучанием множества музыкальных инструментов, но главную партию вел именно колокол *сун*, в наибольшей степени совпадавший по звучанию с ритмико-мелодическим строем гимнических песнопений, которые и восприняли его название. Именно колокольным сопровождением некоторые исследователи объясняют отсутствие в гимнах *сун* рифмы, столь распространенной в других разновидностях песен *Шицзина*, и особенности ритмического строя[8]. Вообще исполнение *сун*, по ряду свидетельств в древних памятниках, являло собой довольно сложное представление в нескольких сценах с танцами, напоминавшее театральное действо. Подчас воспроизводились известные исторические события, например поход чжоуского государя У-вана против шанского правителя Чжоу Синя и др.

В целом *сун* в *Шицзине* можно характеризовать как торжественные хвалебные песнопения, славящие высокочтимых предков, культовые песни календарной обрядности, разнообразные молитвословия и заклинания.

Поскольку обряды, ритуалы во всей их полноте, тем более древность с ее гармонией и в качестве наглядного примера добрых или дурных поступков, составляли существенную часть учения Конфуция, в большинстве песен из трех названных разделов памятника без особой коррекции актуализируются именно интересующие Конфуция смыслы. Разумеется, и самый с виду благонамеренный текст, вроде приведенного выше, Конфуций ухитрялся использовать для критики не вполне, с его точки зрения, выдержанных правил церемониала и т. п. (Лунь юй 1965: 3.8; Алексеев 1978: 467–468), но в подобных случаях он не выходил за рамки ритуально-обрядовой тематики текстов.

Разительно отличается от *Я* и *Сун* первый раздел *Шицзина*, *Го фэн*, традиционно именуемый в отечественной переводческой и исследовательской литературе «Нравы царств»[9]. По общему мнению исследователей – китайских и зарубежных, здесь собраны народные песни: 160 произведений, разделенных на 15 главок по количеству уделов тогдашнего Китая (на самом деле уделов было чуть больше, но по какой-то причине их песни – в частности, песни родины Конфуция, царства Лу, – в собрание не попали), произведений, которые довольно резко отличаются от ритуальных, обрядовых и тому подобных песнопений – это живая поэзия, лирическая, эмоциональная, довольно разнообразная по тематике, любовная и календарная, охотничья и трудовая[10]. Исследователи судят о поэзии раздела *Го фэн* диаметрально противоположным образом – от безоговорочного отнесения ее к фольклору до гипотез о ее авторском происхождении. Между этими крайностями умещается примирительная позиция: народные песни подверглись серьезной редактуре, возможно, приложил к этому руку и Конфуций.

Несколько примеров дадут хотя бы некоторое впечатление об этих песнях.

Вот первая песня всего собрания, открывающая (как мы помним со слов Сыма Цяня, волею самого Конфуция) и раздел *Го фэн*:

Кряк-кряк уточка с селезнем
На островке [посреди] реки.
Милая затворница, чудесная девушка,
Нашему повелителю – славная пара!

Длинный, короткий водяной росток,
Налево, направо несет его.
Милая затворница, чудесная девушка, –
Проснется, заснет – ищет ее,
Ищет ее – не находит.
Проснется, заснет – думает, полон ею.
Ах, как долго, ах, как томительно!
Ворочается, переворачивается: на спину, на бок.

Длинный, короткий водяной росток,
Слева, справа рву его.
Милая затворница, чудесная девушка, –
(Лютни) *цинь* и *сэ* удружают ей.
Длинный, короткий водяной росток,
Налево, направо щиплю его.
Милая затворница, чудесная девушка, –
Колокола, барабаны веселят ее.

Или другая песня, взятая почти наугад:

Вот (у реки) Фэнь – болотистая низина,
Рву здесь подорожник,
Вот он – господин,
Красив безмерно,
Красив безмерно,
А все ж [он] не *гун лу* – управитель дорог.

Вот берег Фэнь,
Здесь туты срываю,
Вот он – господин,
Красив, словно цветок,
Красив, словно цветок.
А все ж [он] не *гун син* – управитель путей.

Вот излука Фэнь,
Рву здесь щавель,
Вот он – господин,
Красив, как нефрит,
Красив, как нефрит,
А все ж [он] не *гун цзу* – управитель царевой родни.

Уже эти два примера (а их число можно с легкость умножить, просто процитировав все песни раздела) способны вызвать недоумение их видимым несоответствием дидактическим, нравоучительным целям Конфуция. Зачем, если следовать изложенной выше версии Сыма Цяня, мудрец из 3 тысяч песен отобрал эти и им подобные? Нигде и никогда Конфуций не обмолвился о том, что в выборе своем он основывался на художественных достоинствах произведений. Значит, можно утверждать: эти и подобные им песни попали в корпус памятника исключительно для соответствующей духу конфуцианской идеологии интерпретации. Для этого почти каждой из них было предпослано собственное предисловие[11], назначение которого становится ясным из следующего фрагмента:

«"Встреча невесты" (так песня называется в русском переводе А. Штукина, в оригинале все песни "Шицзина" названий не имеют и обозначаются по нескольким – двум-трем – первым иероглифам, в частности песня, подстрочный перевод которой приведен выше, традиционно именуется *Гуаньцзюй*) – здесь доблесть духа государыни. Это начало песен о нравах с тем, чтобы дать пример Поднебесной, правду внести между мужем и женой, вот почему в ходу их встречаем и среди жителей сельских, и средь (правителей) царств и уделов. Нравы здесь означают дух и наше учение; дух (ветер) движет народом, наше учение его изменяет. Но если так, то влияние доброе – "Встречи невесты" и "Линя-единорога" – это и есть дух совершенных царей, вот почему их связали с именем князя Чжоу... Вот почему во "Встрече невесты" радость о том, что добыли деву, достойную в пару благородному мужу, печаль же о том, чтобы выдвинуть мудрую, не стремясь непристойно к ее красоте, скорбь же о деве скромной и чистой, дума о ней, достойной и мудрой, и нет (в этой песне) ничего вредящего стремлениям сердца к добру. Таков смысл и долг во "Встрече невесты"» (Шицзин 1957: 484–485).

Еще более изощрен в своей трактовке комментарий (сделанный около II в. до н.э.). Он рассматривает начало песни как реализацию приема *син* – сравнения по внутренней аналогии. Поэтому «уточка с селезнем» – наследник правителя и его супруга. Между ними царит полная гармония, вот разве что часто уединяется красавица на женской половине дома. А дальше следует весьма важное рассуждение: «Муж с женой держатся на подобающем отдалении – отец с сыном сближаются; сближаются отец с сыном – подданные уважают государя; подданные уважают государя – царствующий дом [правит] надлежащим образом; царст-

вующий дом правит надлежащим образом – появляется и благотворное влияние государя [на подданных]» (Мао ши 1957, т. 1: 55). Иными словами, добрые перемены в государстве напрямую связаны с нравственной семейной жизнью правителя. Кроме того, заметим, что в позднейших комментариях анонимные персонажи песни идентифицируются с чжоуским Вэнь-ваном и его супругой, хотя в приведенном фрагменте на Вэнь-вана намекает только слово «перемены», каковые, как считается, он произвел в государстве.

Таким образом, довольно-таки незатейливая лирическая песенка, скорее всего свадебная, усилием толкователей и комментаторов превращается в нравоучительный рассказ о Просвещенном государе, связанный с конфуцианской концепцией тесной взаимозависимости мироустроительной функции правителя и его поведения в семье.

А вот еще одна песенка, где влюбленная девушка говорит, казалось бы, о самых обыденных вещах:

Рву да рву «мышиные ушки»,
Не наполняется неглубокая корзина.
Вздыхаю я, тоскую о человеке,
Наполняю ее, кругами хожу.

Теперь слово комментатору, автору одного из «малых предисловий» к песням *Шицзина*: «В песне "Мышиные ушки" – помыслы государыни. Она должна быть опорой и помогать своему благородному супругу находить мудрых людей, проверять занимающих должности, узнавать об усердии и трудах его подданных. В душе у нее стремление возвысить мудрых людей... Она размышляет об этом и утром и вечером, являя крайнюю заботу и усердие» (Мао ши 1957, т. 1: 55).

Примерно в таком же ключе комментаторская традиция, постоянно апеллировавшая к авторитету составителя «Книги песен», интерпретировала все песни раздела «Нравы царств». Вот с каким искренним одобрением оценивается подобная деятельность Конфуция и спустя более двух тысячелетий, в XVIII в.: «Известно, что истинная поэзия *ши* восходит к "Шицзину", который свое учение основывает на мягкости, нежности, искренности и гуманности. И если Кун-цзы не вычеркнул песни из Чжэнского и Вэйского отделов, то только для укора [правителям] и предостережения [им же: вот какой развратный народ у плохого правителя!]. Вот почему Кун-цзы характеризовал весь "Шицзин" одним

выражением: думой без всякого косого уклона! Даже когда речь идет о красавице и пахучих травах – и то надо подразумевать не деву, а *цзюньцзы* – благородного человека. Надо восходить к началу духа высшей прямоты и взывать к исконной благопристойности. Это, так сказать, удаление вдохновенности в иные выси: речи здесь, но мысли там, далеко!» (цит. по: Алексеев 1978: 84). Следует сказать, что традиция довольно рано осознала «интерпретационную модель» понимания *Шицзина*, созданную Конфуцием. Уже Бань Гу в своей Хань шу – «Истории династии Хань» отмечал: «В древности... взаимно приветствуя друг друга, должно было произносить "Стихи", дабы иносказательно выразить свои намерения» (Хань шу 1962, т. VI).

Впрочем, существовали и иные объяснения причин, по которым Конфуций проявил странную «неразборчивость» при составлении «Книги песен». Так, в уже упоминавшемся трактате XVII в. «Происхождение поэзии» (*Юань ши*) говорится: «...Среди *фэн* есть истинные и есть извращенные, среди я есть истинные и есть извращенные... даже Фу-цзы (Конфуций. – *И. С.*) не мог сохранить только истинные за счет извращенных» (Е Се 1979: 14). Речь, скорее всего, идет о том, что Конфуций не чувствовал себя вправе искажать, так сказать, «литературную реальность», и этот его подход был воспринят всей последующей антологической традицией (см. ниже).

Вернемся к приведенному выше в описании Сыма Цяня процессу отбора Конфуцием песенно-поэтических текстов. Как мы помним, «в древности *ши* достигали трех с лишком тысяч» – цифра на самом деле не поражает воображение, если иметь в виду, что речь идет о периоде (по крайней мере для раздела «Нравы царств») в два столетия (VIII–VI вв. до н. э.) и о более чем 15 уделах, но и выбирая даже из половины этого числа (предположим, другая половина – это оды и гимны), можно, казалось, было бы выбрать тексты, не нуждающиеся в таком радикальном перетолковывании. Или вообще не включать в сборник раздел, если даже о начальной его песне сам составитель будто бы сказал: «*Гуаньцзюй* беспутна, вот и начинает собой *фэн*». Подобная ситуация и в самом деле озадачивает. Как пишет М. Кравцова, один из самых вдумчивых исследователей древней китайской поэзии, в частности «Книги песен», «можно, конечно, истолковать ту же любовно-лирическую песенку как повествующую о чувствах верноподданного к добродетельному государю. Но почему и кому было нужно отдавать предпочтение именно такого рода песням, чтобы затем поколения коммента-

торов ломали голову над тем, какой "истинный" смысл в них заключается?» (Кравцова 1994: 43).

Для того чтобы мотивы составителя (в особенности, если им был Конфуций) сделались более понятными, необходимо обратиться, хотя бы коротко, к идеологическим взаимоотношениям власти и подданных в Древнем Китае. Концептуальным положением доктрины, получившей позднее оформление в качестве конфуцианской, было признание необыкновенно высокого статуса народа (*минь*) в социальной иерархии общества (исходная посылка – равноправная космическая триада небо–земля–человек), выразившееся даже в специальном термине *ай минь* – «любить народ». Приверженность традиционной китайской мысли к антропоморфным метафорам в свою очередь вызвала появление таких понятий, как «сердце народа» (*минь синь*) и «уста народа» (*минь коу*). Если «сердце народа» в силу указанной связи неба и человека напрямую сносилось с «сердцем неба», которое в числе прочих властных прерогатив наделяло полномочиями земных правителей (так называемый «мандат неба» – *тянь мин*), то «уста народа» были призваны транслировать небесную волю, доносить ее до ушей властителей. В древних памятниках мы находим немало высказываний на сей счет, например: «Желающий править, получает небесное вечное повеление с помощью худородных людей» (*Шаншу*, гл. *Чжао гао*) или в «Речах царств» (*Го юй*): «Уста народа – это как земные горы и реки, дающие богатства, как низинные и возвышенные плодородные и орошаемые земли, дающие одежду и пищу... То, что беспокоит народ, высказывают его уста, а [правитель] обобщает и действует, – можно ли затыкать уста? Долго с заткнутыми народ все равно не продержать» (Го юй 1987: 26).

Следствием представлений о важности «гласа народа» был горячий интерес крупных и мелких правителей к народной жизни (это именовалось «наблюдением за народом» – *гуань минь*), в том числе к народным напевам, которые не являлись сами собой, а выражали небесную волю, хотя могли доставить и сведения об умонастроениях населения. В том же памятнике *Го юй* рассказывается о жестокости некоего Ли-вана, которого за это хулил народ. Правитель пресек, но тут получил отповедь от своего советника Шао-гуна: «...Заткнуть народу уста более опасно, чем воздвигнуть плотину на реке. Когда река прорывает запруду, всегда оказывается много жертв. Так и с народом. Потому тот, кто регулирует реки, роет русло, чтобы дать сток водам, а тот, кто управляет народом, предоставляет ему свободно говорить. Именно

потому Сын Неба, занимаясь государственными делами, велит всем – от правителей владений и высших сановников до чиновников трех рангов – подносить трону стихи...» (Го юй 1987: 26).

В древнем памятнике рассказывается о сложной коллизии, когда цзиньский правитель Хуэй-гун нарушил свои обещания, данные, впрочем, своему не вполне добродетельному сановнику, да и другие участники событий повели себя не должным образом.

«И в народе стали распевать стишок:

Лицемер столкнулся с лицемером,
Поэтому и лишился своих земель.
Обманщик столкнулся с обманщиком,
Потому и лишился подарков.
Получивший престол погряз в пороках,
В конце концов, его за это постигнет беда.
Лишившийся земель не извлек из этого урока,
Из-за чего вновь возникнут беспорядки.

После того как на Ли Кэ и Пэй Чжэна свалилась беда, и они погибли, Хуэй-гун потерял войска при Хань». Иными словами, в народе не только сумели по заслугам оценить поступки вельмож, но и верно предсказали их будущую судьбу. Не случайно некий Го Янь, узнав об этом, воскликнул: «Прекрасно! Рот народа подобен воротам, через которые проходят беды и счастье», а безымянный автор заметил: «Вот почему благородные мужи, совершая поступки, принимают во внимание слова народа, действуют, обдумывая и взвешивая слова народа, – и во всем добиваются успеха. Обдумывать слова народа в сердце своем, учитывать их в своих поступках, без устали сверяться с ними и вникать в них, действовать только тогда, когда после ежедневных повторений они внедрились в плоть, – значит сполна обезопасить себя» (Го юй 1987: 151).

Так что вряд ли будет большим преувеличением сказать, что «именно через посредство стихов, верно отражающих истинные чувства народа, покорного своему правителю, добродетельные государи древности смогли установить идеальный порядок в отношениях между мужем и женой, научить сыновей почтительности, а также почитанию тех, кого следует почитать, и вообще упрочить сущность социального порядка до такой степени, что он уже более не нарушался» (Алексеев 1978: 89).

Кроме того, народные напевы, как и все в окружающем мире, по представлению древних китайцев, – это движение косми-

ческого эфира *ци*, манифестацией которого является, в свою очередь, вселенский ветер *фэн*. Именно колебания эфира *ци*, наполнявшего все сущее, сообщали посредством материально-идеальной субстанции *фэн* о всех грядущих переменах, могущих коснуться человека и его судьбы. Когда именно народные песни стали называться *фэн*, не вполне ясно, иногда считают, что так их назвал сам Конфуций. Впрочем, Сыма Цяня можно понять и так, что *фэн* – песни – существовали и до Конфуция. Об этом же свидетельствует и летопись *Цзочжуань*, где упоминание о песне *фэн* относится к 721 г. до н. э., т. е. ко времени до рождения Учителя Куна. Как бы то ни было, но название раздела в «Книге песен» *Го фэн* – «Фэн уделов, или царств» фиксировало достаточно древнее представление о функциональной близости двух понятий – народная песня и *фэн* в значении «дух», «веянья». Дело в том, что по многим свидетельствам в древнем Китае было распространено «гадание по ветру» (*чжань фэн*). Широко известен эпизод из восходящего к древнейшим источникам (об этом см.: Лисевич 1979: 73) «Жизнеописания Лао-цзы» Гэ Хуна: «Лао-цзы, который собирался уйти на запад и подняться на Куньлунь, должен был пройти через пограничную заставу. А начальник заставы Инь Си, гадавший по ветряному эфиру (*фэн ци*), уже заранее знал, что пройдет святой человек, и подмел дорогу на сорок ли» (Тайпин гуанцзи 1959: 4).

В том же *Го юе* встречается знаменательный эпизод, когда правитель владения Лу поинтересовался у своего сановника Дань-цзы, грядет ли смута во владении Цзинь. «Сановник ответил: "Я не музыкант и не великий астролог – откуда же мне знать волю Неба"» (Го юй 1987: 57). Иными словами, обязанность предсказывать грядущее лежала не только на профессиональных гадателях-астрологах, судивших о будущем по звездам, но и на музыкантах, которые судили о счастливых или несчастливых событиях по звуку ветра (*фэн*) и звучанию музыкальных инструментов[12]. В частности, в обязанности старшего музыканта, обладавшего особенно тонким слухом, входило определение температуры ветра по его звуку, а также предсказание урожая, каковой зависел от гармонии воздуха, тоже определяемой по звучанию ветра[13]. Если учесть, что музыка составляла неотделимую часть древних песнопений, то именование определенного типа песен словом *фэн* окажется более чем объяснимым.

Представление о народных песнях как об одном из зримых воплощений *фэн* побуждало власти с еще большей страстью зани-

маться их собирательством. Недаром говорилось: «Если хочешь знать, где прозрачное и мутное в потоке, (вытекающем из источника), пройди по нему вверх, вниз – и поймешь, если хочешь знать, куда проникает благоуханный или смрадный эфир изменяющегося *фэн*, – ступай за ним и наблюдай» (Мао ши 1957, т. 1: 13).

По некоторым свидетельствам, еще в первой половине первого тысячелетия до н. э. государство содержало на свой счет бездетных стариков и старух, в обязанности которых входило слушать, запоминать народные песни, а затем пересказывать их содержание специальным чиновникам (Лу Кань-жу 1956, т. 1: 9–10). Не случайно в позднее канонизированном памятнике *Лицзи* – «Записях о *ли*-чинном поведении» (IV–I вв. до н. э.), в главе *Ван чжи* находим следующий пассаж: «Во второй месяц года [государь] совершает поездку, дабы надзирать и проверять, собирает местных правителей *чжухоу* у горы Дайцзун... повелевает Великому Астрологу *тайши* собирать стихи для наблюдения за народными нравами *фэн*». В еще более широкий контекст познания народного мнения включает собирание стихов безымянный автор *Го юй*: «Я слышал, в древности говорили о *ванах*, что, даже достигнув совершенства в правлении и добродетелях, они тем не менее прислушивались к мнению народа. Потому, дабы не впасть в заблуждение, повелевали слепцам-музыкантам скандировать при дворе укоризны, а обладателям служебного ранга – подносить стихи. Прислушивались к пересудам на рынках, вызнавали из народных песен о зле и добре, обсуждали при дворе поступки чиновников, выспрашивали на дорогах, хулят их или хвалят, а затем исправляли все дурное, что совершили» (Го юй 1987: 195).

Если «наблюдение за народом» посредством собирания и интерпретации народных песен позволяло предузнать волю Неба, то и гадание по *фэн* при определенном умении обещало не менее важные знания, тем более что еще начиная с архаического гадания по костям животных, по панцирям черепах гадательная процедура представлялось делом государственной важности, им занимались специальные жрецы-гадатели при дворах местных правителей. Строго говоря, и в чжоуском Китае, и в еще более ранние времена ни одна сфера человеческого или государственного бытия не обходилась без мантических обрядов. Гадательные процедуры были настолько изощренными, что существовали способы перекрестной проверки путем сравнения результатов, полученных разными способами гадания – по черепашьему панцирю и по стеблям тысячелистника, причем одни жрецы интерпретировали итоги гадания, а другие их согласовывали между собой[14].

Весьма существенно и то обстоятельство, что самый исток культуры и словесности виделся китайцами не в откровении свыше, а в гадательной интерпретации древними мудрецами неких графических символов. Неоспоримо, что важнейшее для китайской культуры появление письменных знаков, иероглифов, связывается, по одной из легенд, с мифическим первопредком Фу-си, будто бы разглядевшим прообразы письмен в «узоре Неба и линиях Земли» («узор Неба» – *тяньвэнь* – и родил такие понятия, как культура и словесность, обозначаемые тем же словом *вэнь*, сохранившим смысловой контекст угадывания, прозревания; «линии Земли» – тоже, по существу, узор – только на срезе драгоценной яшмы), по другой – с мудрым Цан Цзе, помощником императора Хуан-ди, который наблюдал «очертания гор и морей, следы драконов и змей, птиц и зверей», а также тени, отбрасываемые предметами. Эти легендарные версии настолько впитались в плоть китайской культуры, что и в V–VI вв. Лю Се, автор знаменитого трактата «Резной дракон литературной мысли» (*Вэнь синь дяо лун*), говоря о происхождения словесности *вэнь*, возвращается в те же баснословные времена: «...черное и желтое цветом слились (это цвета неба и земли. – *И. С.*); разделились квадратное и круглое (квадрат – символ земли, круг – символ неба. – *И. С.*) формой; Солнце и Луна четой нефритовых дисков повисли в небе, являя образ его; горы и реки блестящею тканью расстелились по земле, устанавливая облик ее, – все это и есть воплощение Дао в узоре-*вэнь*... А когда родилось сердце, возникла речь, а возникла речь, и узор-*вэнь* стал отчетливо виден» (Вэнь синь дяо лун 1980: 19).

Нельзя забывать и о том, что один из главных канонических памятников китайской традиции *Ицзин* («Книга перемен») в весьма значительной степени представляет собой гадательный компендиум, а его триграммы и гексаграммы (расположенные в определенном порядке сплошные и прерывистые линии), по одной из версий, тоже являются прообразами письменных знаков. «Взирай на знаки небесные (*тяньвэнь*), дабы познать смену времен, взирай на знаки человеческие (*жэньвэнь*), дабы изменить к лучшему Поднебесную», – говорится в толковании 22-й гексаграммы *Ицзина* (Лисевич 1979: 17).

Прервем на время разговор о гадательной культуре в Древнем Китае и вернемся к свидетельству Сыма Цяня об отборе Конфуцием песен для *Шицзина* из более чем трех тысяч бытовавших в его время произведений. Мы уже говорили, что эта версия принимается далеко не всеми исследователями, но нас в данном случае интересует не столкновение мнений, а необходимость хотя

бы приблизиться к ответу на вопрос: «Почему Конфуций, отбирая из вдесятеро большего количества песен, взял в *Шицзин* народные песни, которые требовали столь радикального перетолковывания?» В связи с этим важно рассмотреть точку зрения, согласно которой никакого выбора у великого мудреца не было, он имел дело с уже практически сложившимся корпусом текстов и лишь отредактировал его да снабдил необходимым комментарием.

Так, в комментарии *Цзо чжуань* к летописи *Чунь цю* под 29-м годом правления Сян-гуна (543 г. – задолго до рождения Конфуция) можно прочитать о том, что некий Гун-цзы Чжа из царства У, приехавший послом в царство Лу, был по его просьбе ознакомлен с «музыкой дома Чжоу». Певцы спели для него, по свидетельству источника, песни многих царств из *Го фэн*, песни из разделов *Сяо я, Да я* и *Сун*, т. е., по сути дела, исполнили песни из некоего свода, разделы которого точно соответствовали разделам будущего *Шицзина*. Кроме того, А. Карапетьянц, проанализировавший все случаи цитирования *Шицзина* в древнейших памятниках (*Цзо чжуань, Го юй, Мэн-цзы, Сюнь-цзы, Мо-цзы*), пришел к выводу, что все, кроме шести цитированных или упомянутых песен, вошли в окончательное собрание (Карапетьянц 1979: 49).

Представляется совершенно невероятным, чтобы более двух с половиной тысяч песен, оставшихся, судя по Сыма Цяню, за рамками «Книги песен», не оставили практически никакого следа в столь разнородных и разновременных сочинениях. Следует учесть, что Сыма Цянь вряд ли имел в виду песни, бытовавшие в устной традиции (сомнительно, чтобы такие песни кто-нибудь подсчитывал), скорее он говорил о тех, которые уже были зафиксированы (записаны) при дворах местных государей с известной целью изучения народных нравов[15].

Простая ошибка историографа в подсчетах кажется маловероятной (хотя, разумеется, далеко не все в «Исторических записках» абсолютно достоверно), скорее всего, Сыма Цяню были известны какие-то особые обстоятельства, не отмеченные позднейшими источниками.

Представляется возможным, что специально приставленные к этому чиновники записывали от «бездетных стариков и старух»[16] народные песни не сплошь, а осуществляя какой-то отбор. Уже на этой стадии тексты, видимо, подвергались первоначальной редактуре. Записанные песни хранились в дворцовых архивах и по мере надобности использовались в мантических целях, реализуя свое предназначение в качестве «голоса народа». Вот таких

песен в какой-то момент вполне могло быть по всем царствам чжоуского Китая около трех тысяч. Но в дальнейшем те из них, которые с наибольше полнотой и точностью соответствовали задачам жреца-гадателя (сбывшееся предсказание?), попадали в особое собрание «проверенных текстов» и могли передаваться в некий центральный архив. На этот счет источники – «Исторические записки» Сыма Цяня, «История Хань» Бань Гу – содержат крайне противоречивые указания, скорее, имеющие в виду существовавшее с конца III в. до н. э. учреждение, собиравшее и обрабатывавшее древнюю, особенно культовую музыку (*Тайюэ*), прообраз Музыкальной палаты Юэфу. И подобные «проверенные», а, возможно, еще и подредактированные в процессе гадания тексты, видимо, и составили в конце концов некий свод, хранившийся при государевом дворе.

Сама по себе дальнейшая трансформация этого гипотетического песенно-гадательного свода в поэтический канон не должна нас чрезмерно удивлять, ведь и другой важнейший памятник китайской традиции Ицзин («Книга перемен») проделал эволюцию от гадательного компендиума к канону конфуцианской теории перемен (см. об этом: Щуцкий 1993: 40). Как пишет Ю. Щуцкий, «"Книга перемен" возникла вокруг древнейшей практики гадания и служила в дальнейшем почвой для философствования...» (Щуцкий 1993: 112). Вообще же связь двух этих памятников – *Шицзина* и *Ицзина* – подмечена многими исследователями. Так, американский ученый Р. Кунст выявил наличие в *Ицзине* регулярной рифмовки, подтвердив, по сути дела, давнюю догадку А. Уэйли о близости «Книги перемен» и «Книги песен». Знаменитый английский синолог еще в 1930-е годы рассматривал текст *Ицзина* как «амальгаму двух разнородных элементов» – фольклора и мантики (Щуцкий 1993: 111). В своем фундаментальном исследовании «Книги перемен» Ю. Щуцкий упоминает и о концепции китайского историка Чжан Сюэ-чэна (1738–1801), в которой для нас интересно соображение о том, что «образы "Книги перемен"... относятся к поэтическим образам "Шицзина" как внутренняя сторона к внешней» (Там же).

Вообще можно думать, что чрезвычайно сложный гадательно-ритуальный культурный комплекс, существовавший до Чжоу (до II в. до н. э.) и в первые века Чжоу, постепенно освобождался от чисто гадательного аспекта, сохраняя ритуальную составляющую. Возможно, народные песни, собиравшиеся в гадательных целях, начинают приспосабливать к ритуалам – не самым важным, традиционно сопровождавшимся гимнами и одами, а более

частным ритуализованным обрядовым действам, где значение имела скорее музыкальная, чем содержательная сторона песнопений, их отчетливая ритмичность; не исключено, что некоторые песни специально сочинялись по гадательным образцам. В этой связи чрезвычайно важным представляется следующее соображение А. Карапетьянца, который рассмотрел эту эволюцию применительно к памятникам летописного характера. Он, в частности, заметил, что знак *ши*, позднее обозначавший историка-хрониста, в *Шицзине* и ранних текстах указывает на «профессию гадателя-интеллектуала, противопоставленную профессии шамана (*у*), эмоционально общающегося с духами. В "Стихах" *ши* – обязательный участник ритуальных пиршеств, во время которых он делает записи, тогда как слепец слагает стихи». И далее: «Именно за счет этого (т. е. за счет вытеснения гадания ритуалом. – *И. С.*) "Чуньцю" удалось сменить традицию "Стихов": первоначально *ши* в случаях, определенных ритуалом, производили гадания и делали ритуальные записи о них, а авторы "Стихов" (слепцы) в случаях, определенных ритуалом, воспевали реально происшедшие события. Таким образом, функция *ши* в китайском обществе в течение I тысячелетия до н. э. проделала путь от гадательной через ритуальную к мемориальной» (Карапетьянц 1977: 51).

Не исключено также, что гадательная функция стихотворного собрания, о котором упоминают источники и которое превратилось впоследствии в канонический *Шицзин*, со временем перешла к параллельному апокрифическому собранию, получившему название *Шивэй*. Если канонические тексты имели в названии классификатор *цзин* – основа ткани, то парные им апокрифы – классификатор *вэй* – уток ткани. Совокупность канонов и апокрифов отражала представление древних китайцев о культуре *вэнь* как сети соответствий окружающего мира, имеющих натурфилософский и нумерологический истоки. В *Цзочжуани* говорится: «Представление Поднебесной в линиях основы (*цзин*) и утка (*вэй*) называется *вэнь*». Известно, что «вторичные книги» *вэй шу* широко использовались и были приспособлены для гадания по канонам (подробнее см.: Чжан Синь-чэн 1954).

Наше предположение позволяет объяснить по крайней мере несколько странностей, связанных с *Шицзином*, и в первую очередь дать хоть сколько-нибудь удовлетворительную версию собиранию текстов единственно с целью их последующего радикального перетолковывания[17]. Мы ничего не можем сказать о способах и приемах вероятного гадания по большинству песен, вошедших в *Шицзин*, даже самый факт подобного гадания под-

твердается только косвенными свидетельствами, хотя вообще гадание (или предсказание событий) по стихотворным текстам было широко распространено в Древнем Китае, и довольно-таки обширный корпус народных песен, так называемых *яо*, или *гэяо*, предназначался в значительной мере именно для целей интерпретации в качестве знамений[18].

Одним из самых известных примеров толкования песни в качестве небесного знамения и «руководства к действию» является сюжет из *Ле-цзы*, памятника, датируемого примерно IV в. до н. э. «Яо правил Поднебесной пятьдесят лет, но так и не знал, управляется Поднебесная или не управляется». К кому он не обращался с этим вопросом – дворцовым сановникам, к чиновникам из провинции – никто не мог ответить. Тогда Яо переоделся, чтобы не быть узнанным, вышел на перекресток дорог и услыхал, как ребенок распевает песню *яо*:

Поставили меня окормлять народ;
Не иначе как достиг своего предела.
Ничего не зная – не ведая,
Следую правилам владыки-*ди*.

Оказалось, что слова эти ребенок услышал от некоего *дафу* – знатного мужа, который, в свою очередь, сообщил Яо, что это «древние стихи» *гуши*. Государь тотчас передал правление Шуню (Ле-цзы 1958: 89). Пропетый ребенком текст, во-первых, долгое время относили к числу древнейших во всей стихотворной традиции Китая; во-вторых, и первые две строки, и вторые две встречаются в *Шицзине*, но в разных произведениях – в «Гимне государю Зерно» (IV, 1, 10) и в оде «Вышнего неба державен верховный владыка» (III, 1, 7), причем в обоих случаях контекст совершенно не связан с сюжетом из *Ле-цзы*[19]; в-третьих, логическим образом невозможно понять, что в этой песенке побудило Яо к решительным действиям, т. е. речь может идти об его истолковании на основании каких-то скрытых признаков, составлявших, вероятно, нечто вроде гадательного словаря, доступного только посвященным.

Иногда толкования стихотворных текстов в древних памятниках бывают более подробными, хотя и не ведут к столь радикальным последствиям, как смена династий. Однако связь стихов с процедурой гадания прослеживается довольно отчетливо. Вот один из характерных примеров. «Мать Гунфу Вэнь-бо хотела женить Вэнь-бо, в связи с чем устроила для его старого слуги, ведавшего церемониями, угощение, на котором пропела

третью строфу из песни *Люй ли* – "Зеленая одежда". Старый слуга попросил *ши* – гадателя на черепашьих панцирях погадать, из какого рода лучше всего взять жену. Музыкант Хай, услышав об этом, воскликнул: "Прекрасно!.." ...Она не нарушила правил поведения и таким намеком ясно выразила свое желание. "Стихи" помогают единению в мыслях (т. е. внушают желанную мысль. – *И. С.*), их полагается петь. Нынче она при помощи "Стихов" выразила желание женить сына, спела об этом желании, что соответствует *ли* – церемониальному поведению» (Го юй 1987: 105). Речь идет о песне из числа «Песен владения Бэй» раздела *Го фэн*. Или другой пример из того же памятника.

«В "Книге песен" говорится:

Как нужно относиться к сородичам?
Для сородичей нужно создавать изобилие;
Тогда благородный муж будет жить десять тысяч лет,
А его сородичам [Небо] навеки пожалует счастье.

Слово "сородичи" указывает, что не посрамляется слава прежних мудрых ванов, иероглиф *кунь* означает создание изобилия для народа, выражение "десять тысяч лет" говорит, что добрая слава не будет забыта, что сыновья и внуки будут многочисленны» (Там же: 68).

Еще более показателен в этом отношении следующий пассаж из *Го юя*. «В "Книге песен" говорится:

Если взглянуть на подножье горы Хань –
Пышно растёт там орешник с терновником.
Добр и ровен наш государь,
Добром и ровностью он добился вознагражденья.

Поскольку орешник и терновник пышно росли у подножья горы Хань, государь мог спокойно и радостно пользоваться заслуженной наградой. И наоборот: если бы лес на горе был опустошен, рощи у подножья горы истреблены... – разве тогда он мог бы чувствовать себя спокойно и радостно?» (Там же: 69).

Связь между растительностью под горой и состоянием духа государя в обычном поэтическом тексте улавливалась бы слабо, но, если предположить, что «пышно растет орешник с терновником» – устоявшееся гадательное клише, то толкование автора памятника не покажется столь произвольным. Кстати сказать, в «Большом предисловии» (*Да мао*) к «Книге песен» одно из ключевых сообра-

жений о назначении стихов из раздела *Го фэн* звучит следующим образом: «Скажу о *фэн*. Правитель с помощью *фэн* изменяет подданных. Подданные с помощью *фэн* порицают правителя. Предсказание скрыто за иносказанием, дабы говорящий не пострадал. Но слушающему достаточно для понимания. Потому и назвали *фэн* – скрытое предсказание» (Вэнь сюань 1959, т. 2: 996)[20].

Как бы то ни было, нам важно указать на самую возможность гадания по стихам, а стало быть, на вероятность существования во времена до Конфуция вполне сложившегося корпуса текстов, ядро которого составляли обрядовые и ритуальные тексты (*я* и *сун*), но включавшего также народные песни (*фэн*), исходно служившие для мантических целей, что и объясняет их соседство с «высокими» церемониальными одами и гимнами.

Конфуций имел дело уже с готовым корпусом песен и, возможно, во-первых, каким-то образом переструктурировал его, во-вторых, подверг обработке музыкальные мелодии (может быть, именно об этом и пишет Сыма Цянь: «Конфуций спел все песни под аккомпанемент струн, и они гармонировали с мелодиями *шао, у, я, сун*» (*Ши цзи*, гл. *Кун-цзы ши цзя*); в-третьих, радикально переосмыслил многие песни – главным образом, как уже говорилось, народные песни из раздела *Го фэн*, сохранив тем самым старинную традицию их перетолковывания, но выведя их из сферы гадательно-ритуальной в сферу более широкого культурного употребления. Не столь невероятным кажется, к примеру, предположение, что песенно-гадательный жанр *яо* (*тун яо, гэ яо*), весьма вероятно имеющий своим истоком «Книгу песен», но доживший практически до наших дней и имеющий совершенно отчетливую гадательную функцию, мог сформироваться из начальных строк некоторых песен раздела *Го фэн* или из наиболее удобных для целей гадания срединных фрагментов[21]. Небольшие по размерам *яо* (кстати, исходное значение этого иероглифа – «песня») были, надо полагать, гораздо удобнее для обиходных целей гадания, толкования, интерпретации в качестве знамений, чем достаточно пространные «исходные» песни. Возможно, с выделением из песен *Го фэн* их гадательного субстрата, собственная их гадательная функция сходит на нет и традицией не фиксируется. Видимо, поэтому с отпадением функции мантики, а вместе с ней – и ясного основания для присутствия песен *фэн* в корпусе сакральных текстов, потребовалась их переинтерпретация в духе конфуцианского морализаторства (тем более что сам Конфуций предпочитал «не говорить о чудесах», т. е. о разного рода знамениях, гаданиях и т. п.), однако при этом сполна сохранилась традиция не воспри-

нимать содержание этих песен «впрямую», а подвергать их радикальному перетолковыванию.

Для дальнейшего развития поэзии это событие имело принципиальное значение, поскольку благодаря авторитету Конфуция «Книга песен» заложила фундамент для формирования особого типа взаимоотношения поэтического слова и поэтического смысла, который я бы рискнул назвать интерпретационным. Иначе говоря, поэтическое слово во всей дальнейшей поэтической традиции нуждалось в толковании и, более того, «прямое» слово попросту не воспринималось как «поэтическое»[22].

Скрытность смысла, его неявленность, необходимость истолкования (комментирования) поэтического текста составляют едва ли не важнейшую особенность поэтического дискурса в средневековом Китае [еще в толковом словаре I в. *Шовэнь* находим такое определение: «Когда мысль внутри, а речение вовне, называю то словом (*цы, и-нэй янь вай е*)», которое, хотя и относится ко всякому слову, тем не менее, указывает и на слово поэтическое, и на глубинные свойства культуры в целом]. Особенно становится это заметным в поздних поэтологических сочинениях, когда, ощущая угасание тысячелетней поэтической традиции, поэты и критики пытались вникнуть в сущность поэтического творчества. Так, известный поэт и критик Ван Ши-чжэнь (XVII–XVIII вв.) находил подтверждения своим взглядам на стихотворство в поэтологии знаменитого танского поэта Сыкун Ту, автора *Ши пинь* – «Категорий стихотворений» и следом за ним трактовал поэзию как мистическую непостижимую духовную гармонию, как «тайну», которая не может быть выражена в словах, но может быть постигнута как вспышка интуитивного прозрения. Сыкун Ту, в частности, писал в XII стансе своей поэмы: «Не ставя ни одного знака, исчерпать могу дуновенье-текучесть» (см.: Алексеев 1916: 189). Переводчик и исследователь поэмы В.М. Алексеев перефразирует эту строку следующим образом: «Поэт, ни единым словом того не обозначая, может целиком выразить весь живой ток своего вдохновения» – и объясняет, что настроение поэта – это нечто невыраженное, нерасчлененное на элементы, не требующее «слов для своего выражения; настроение сквозит между строк. Читателю сообщается и жизнь поэтического духа, и его тайные томления вне слова» (Там же).

Ван Ши-чжэнь добавляет: «Сыкун Бяо-шэн (Сыкун Ту. – *И. С.*) говорил: "Слива-*мэй* на вкус только кисла, соль – только солона. Кислота и соленость неизбежны в пище, но главное в ее вкусе – нечто за пределами кислого и соленого". Вот совершенно верное замечание. Что это за вкус за пределами соленого и кисло-

го? Это вкус вне вкуса» (см.: Ван Ши-чжэнь 1932: 9). Он же с одобрением приводит высказывание другого известного поэта и поэтолога Янь Юя (XIII в.), по прозванию *Цанлан бу кэ* – «Отшельник с Цанлана» (Цанлан – река, упоминающаяся в известной поэме Цюй Юаня «Отец-рыбак» в качестве символа ухода от бренного мира), автора знаменитых *Цанлан ши хуа* – «Разговоров Цанлана о стихах», одной из наиболее фундаментальных поэтик в истории китайской словесности: «Подражать антилопам, подвешивающим себя за рога, чтобы не нашли по следам». Это одно из самых загадочных требований к поэту в китайской традиции составляет фундамент поэтологических воззрений Янь Юя. Дело в том, что, по старинному поверью (откуда и пошло выражение *линьян гуа цзяо*), антилопа во сне подвешивает себя за рога на ветке дерева, чтобы ее невозможно было отыскать по следам. Столь же «бесследны» должны быть и творческие усилия поэта.

Дискуссии об интерпретации поэтических текстов не прекращались на всем протяжении существования классической китайской поэзии. У приверженцев аллегорического толкования стихов в разные периоды бывали и сторонники, и противники; по существу, отношение к поэзии располагалось между двумя полюсами: стремлением к прямому, ясному, «прозрачному» поэтическому слову и пониманием поэзии как способа выражения скрытого, не явленного смысла, хотя в чистом, беспримесном виде сторонники двух точек зрения почти не встречаются. Тот же Ван Ши-чжэнь, сочувственно ссылавшийся на Сыкун Ту, говоря о литераторе XIII в. Чжао Фане, авторе антологии танских стихотворений, отмечал: «Юаньский Чжао Фань составил книгу *цзюэ цзюй* (четверостиший. – *И. С.*) поэтов Тан, в критических заметках о них допустил множество отвратительных натяжек. Например, в стихотворении Вэй Ин-у "Западное ущелье в Чучжоу" есть такие строки: "Я особо люблю темные травы, что растут по берегам потока. В вышине там желтая иволга поет в чаще дерев". Чжао Фань считает, что эти строки есть образцовая передача мысли о том, что высоконравственный муж находится внизу, а мелкий человек – наверху. Если так рассуждать о поэзии, то где же поэтический смысл?» (Ван Ши-чжэнь 1932: 43).

Одним из видных сторонников толкования поэзии был теоретик и критик Чжан Хуэй-янь (1761–1802), основатель так называемой чанчжоуской школы. Подробно его взгляды рассмотрены в книге К.И. Голыгиной «Теория изящной словесности в Китае» (Голыгина 1971: 137–145), из которой позаимствован нижеследующий пример, не только чрезвычайно характерный, но

напрямую связанный с «Книгой песен». Итак, критик анализирует известнейшее стихотворение сунского поэта Су Ши «Гадатель» (оно написано в форме *цы*, а не *ши*, но в данном случае это не имеет значения):

Ущербная луна повисла над редкими утунами,
Звук водяных часов замер, люди затихли.
Кто увидит, как отшельник бродит в одиночестве?
Мелькнет вдали зыбкая тень сиротливого гуся,
Встрепенулся он, еще раз поглядел назад.
Его тоски не поймет никто.
Ему не найти приюта среди этих холодных ветвей.
Тоскливо и пустынно, холодна песчаная отмель.

Первая строка стихотворения – графически резкая картина ночи. Вторая строка – иное, не зрительное, а слуховое впечатление. Далее стихотворение построено на сопряжении – отшельник, что сиротой бродит по земле, и одинокий гусь. Это два лика одиночества. Одиночество птицы или человека – неважно. Но весь фокус поэтического мышления в том, что они неразделимы, они одно: человек одинок, как птица, птица одинока по-человечески.

По поводу «Гадателя» сунский критик Ху Цзы записал: «В стихотворении вообще-то воспевается ночной пейзаж, но чуть сдвинешься мыслью – говорится только о гусе... Прелесть стихотворения в том, что смысл слов повсюду таков и не может быть ограничен строкой и тушью». Как видим, здесь тоже говорится о некотором «застрочном» смысле, но комментарий Чжан Хуэйяня несравнимо более «радикальный»: «Это Су Ши в Ханчжоу (типичное сочетание якобы конкретной детали – реальный поэт в реальном городе – с аллегорическим толкованием). Тун Ян, Отшельник, растолковывая его ("Гадателя". – *И. С.*), сказал: "Ущербная луна" намекает на неспокойствие в стране; "звук водяных часов замер" – мрачное время; "отшельник" – муж, не добившийся исполнения стремлений; "одиноко бредет" – без поддержки; "встрепенулся гусь" – мудрец не спокоен; "повернул голову" – любовь к князю не забывается; "его тоски не поймет никто" – князь не удостоил вниманием» (Чжан Хуэй-янь 1957: 39). И вовсе не случайно чуть ниже это стихотворение сравнивается с «Там радость свершилась» из *Шицзина* (1, V, 2), которое традиционно интерпретировалось в том же духе, как намек на неустойчивое политическое положение, когда мудрецы были отстранены от государственных дел и в стране царил хаос. Круг замкнулся.

Разумеется, интерпретационная парадигма, заданная стоящей у истоков поэтической традиции «Книгой песен», эту традицию далеко не исчерпывает. Однако без понимания этой ее особенности, как кажется, китайская поэзия не может быть понята во всей полноте.

* * *

Другое важнейшее свойство лирической традиции в Китае, тоже напрямую связанное с «Книгой песен», – место и роль в ней поэтических собраний. Первый изборник не просто маркирует начало лирического стихотворства, но и создает эталонную форму бытования поэзии – не отдельное стихотворение, не собрание стихов конкретного поэта, а антология с обязательной процедурой отбора.

На протяжении двух тысяч с лишним лет существования традиционной словесности именно антологии отмечают самые важные этапы ее развития: фиксируют жанровый состав и перемены в нем; санкционируют появление новых форм словесности. Достаточно назвать «Чуские строфы» (*Чу цы*) – собрание произведений разных поэтов из южно-китайского царства Чу, включая Цюй Юаня, первого поэта, известного по имени; «Девятнадцать древних стихотворений» (*Гу ши ши цзю шоу*, I в.); авторитетнейший литературный компендиум, составленный в VI в. Сяо Туном и названный попросту *Вэнь сюань* – «Изборник словесности»; «Новые напевы нефритовой башни» (*Юй тай синь юн*, VI в.) Сюй Лина. В позднейшие эпохи число сборников стремительно возрастало, а их роль в фиксации, к примеру, изменений в структуре канона словесности делалась все существеннее. Можно указать, в частности, «Лучшие образцы танской словесности» (*Тан вэнь цуй*, первая половина XI в.) Яо Сюаня или «Записи событий в танских стихах» (*Тан ши цзи ши*, XII в.) Цзи Ю-гуна. Существовали антологии, претендовавшие на исчерпывающую полноту, вроде «Всей танской поэзии» (*Цюань тан ши*, XVIII в.), составленной по приказу императора Кан-си целой коллегией ученых-эрудитов и включающей 48 900 стихотворений более чем 2200 поэтов; иные, напротив, ограничивались конкретным небольшим числом стихотворений или поэтов, как, скажем, известный сборник «Триста танских стихотворений (*Тан ши сань бай шоу*, XVIII в.), возможно, составленный Сунь Чжу.

Разумеется, при столь широком распространении изборников их составление довольно рано было признано высоким ис-

кусством, а многие имена антологистов (того же Сяо Туна) вошли в историю китайской словесности наряду с именами известнейших литераторов. Процедура отбора произведений в сборник была весьма непростой. Собрание требовало продуманной композиции: состав его, с одной стороны, должен был отражать некоторую устоявшуюся антологическую норму в отношении имен – не только самые великие, но и поэты второго, даже третьего ряда, даже вовсе безвестные стихотворцы попадали в изборники, чтобы с наибольшей точностью воссоздать ландшафт словесности, ее взлеты и падения; с другой стороны, все известные собрания несут на себе отпечаток личности их создателей, их литературных симпатий и антипатий. Кстати сказать, традиция отбирать в антологии и не слишком удачные стихотворения тоже идет от «Книги песен», куда, как уже упоминалось выше, Конфуций включил и им самим порицаемые произведения, те, которые в «Великом предисловии» именовались «извращенными *фэн*» и «извращенными *я*» – *бянь фэн бянь я*.

Следует указать, что в значительной мере свойствами антологии в китайской традиции обладают и многие формально под эту характеристику не подпадающие памятники, вроде разнообразных энциклопедий (по существу – тематические подборки), литературных разделов династийных историй (см., к примеру, раздел «Искусство и изящная словесность» в *Ханьшу*, «Истории Хань», I в.) или гигантских компендиумов типа *Сыку цюань шу* («Полное собрание книг по четырем разделам»). Таким образом, оказывается, что почти все, говоря языком китайской традиции, «тело словесности» представляет собой – в той или иной степени – реализацию принципа антологии.

Подобная универсальность не может быть случайной. Как мне представляется, причину постоянной ориентации на выбор, отбор и тому подобные операции следует искать в каких-то фундаментальных особенностях китайской культуры, угаданных Конфуцием при составлении «Книги песен».

Антологии, начиная с самой первой, *Шицзина*, призваны были фиксировать определенное состояние словесности, превращая отобранную совокупность в некий эталон для данного исторического периода и санкционируя преимущественное право одних текстов перед другими на вхождение в строго очерченный круг словесности. Иными словами, составители антологий в акте отбора осуществляли и акт «литературной критики». Но если критик должен доказать и показать преимущество одного жанра перед другим, одного поэта перед его собратом или стихотво-

рения перед стихотворением, то составитель достигал сходного результата самой процедурой отбора; при этом – что весьма существенно! – критик ориентирован на лучшее стихотворение (-ния), лучшего поэта (-тов), а антологист – на такой состав своего сборника, который, представляя имена и тексты далеко не всегда равноценные, отражал бы в их взаимной перекличке нечто большее, чем механическую сумму составляющих.

Важно отметить, что включение в сборник – это не просто включение в некую престижную совокупность, а постановка в единый, длящийся с незапамятных времен общелитературный ряд. Как человек обретал в Китае статус социальной личности только в родовом потоке (что напрямую связано с одной из фундаментальных идей китайского сознания – культом предков, основой конфуцианской идеологии), так и литератор мог «состояться» только в соположении с предшественниками, современниками и потомками. Не случайно редчайшие поэты фигурируют в истории китайской литературы «в одиночку» – как правило, даже крупнейшие литераторы волею критиков образуют пары: Ли–Ду (Ли Бо и Ду Фу); триады: три Се (три поэта V в. из семейства Се: Се Лин-юнь, Се Хуэй-лянь и Се Тяо); бессчетные «четверо талантливых», «пятеро выдающихся», «семеро поздних» и «семеро ранних», «восемь знаменитых», «десять друзей» буквально переполняют словесность любой эпохи.

Эти пары, тройки и пр. объединяются, в свою очередь, по самым разнообразным признакам в общности более крупные: по месту рождения или жизни; по времени – от периода длиной в одно императорское правление (общего девиза царствования) до более протяженных временных отрезков: «ранняя Хань», «расцвет Тан» – вплоть до династии (последняя, династийная, общность ощущалась буквально на всех уровнях; первейшей обязанностью всякой новой династии считалось создание истории династии предыдущей, в которую наряду с хронологическим изложением событий включались и биографии известных деятелей, и разного рода тексты, т. е. создавалась, по существу дела, своеобразная антология жизни за сто и более лет); по образу жизни – «знаменитые отшельники»; по профессии – ученые, придворные, монахи; даже по схожести стиля, как в известной антологии *Гувэнь бифа бай пянь* («Сто образцов прозы древнего стиля», 1881), где составитель Ли Фу-цзю помещает произведения Хань Юя и Вэнь Тянь-сяна в «истинно-великие» (*чжэнь да*), Ван Бо и Ду Му – в «цветисто-красивые» (*хау ли*), а Чжоу Дун-и вместе с другим произведением того же Хань Юя – в «построенные на аллегории» (*цзе ин*) (Алексеев 1982: 425).

Вообще идея продуктивности соположения была осознана в Китае очень рано. Еще Сыма Цянь замечал, что «установив однородность среди сущего, можно его различить; установив однородность, можно познать». Не случайно в дальнейшем чрезвычайно обильный значениями иероглиф *лэй*, употребленный в этой максиме великим историком для обозначения «установить однородность», вошел как жанровый определитель в названия множества антологий. Кстати сказать, разработанный Сыма Цянем жанр жизнеописаний, *лечжуань*, тоже активно эксплуатирует принцип сопоставления, сравнения, постановки в ряд, что подчеркивается не только композицией самих биографий, часто парных, но и употребленным в названии жанра иероглифом *ле* со значениями «ряд, место в ряду, занимать свое место, располагать по порядку» и т. п., который вместе со знаком *чжуань* (*чуань*), имеющим в числе прочих значение «преемственность, передача из поколения в поколение», отчетливо фиксирует именно смысл встраивания в череду поколений. Замечу, что и иероглиф *ле* весьма часто встречается в названиях антологий.

Похоже, что тяга к подобному рядополаганию – одно из важнейших свойств китайской культуры. Возможно, в числе прочих факторов она объясняется и особенностями иероглифической письменности, по самой сути своей дискретной и фрагментарной, повлиявшей, в свою очередь, на язык, в котором огромную роль играет место слова в предложении, т. е. его простое, практически без дополнительных языковых средств соположение с соседними. Мысль о том, что особенности письменности (равно как и грамматические структуры языка) накладывают явственный отпечаток на самый тип национального мышления, не нова, однако до сих пор не получила сколько-нибудь убедительного обоснования. Между тем исключительно важно понять заложенную в иероглифической культуре тягу к словарю как совокупности всех существующих знаков, по существу заменяющему собой привычный алфавит. Множество иероглифов остро нуждается в словарной фиксации и – время от времени – в словарной коррекции значений.

Каждую антологию можно рассматривать как своеобразный словарь (в том смысле, в каком словарь фиксирует иероглиф как языковую наличность) и как иероглифический текст одновременно – в том смысле, что, кроме собственного значения знака (отдельного стихотворения – в антологии), не менее важными оказываются место и соседство: как окружающие слова наделяют иероглиф грамматической функцией, так окружающие стихотво-

рения позволяют – даже понуждают! – прочитать всякий отдельный текст по-иному. Кстати сказать, в китайской словесности наряду с изборниками очень рано появились и получили широкое распространение разнообразные циклы – стихов, коротких рассказов, в которых отдельный, вполне независимый текст в соседстве с другими обретал как бы некое новое качество за счет возникающей переклички смыслов, появления новых, порой неожиданных, обертонов. В свою очередь и весь цикл оказывался не просто суммой составляющих его элементов, а неким отчетливо новым художественным единством.

Подобное стремление к циклизации объясняется, как кажется, несколькими обстоятельствами. Во-первых, характерной для канонической культуры осторожностью ко всяким новациям с оглядкой на признанные образцы; во-вторых, сравнительной лаконичностью ведущих жанров словесности (во всяком случае тех, что входили в понятие *вэнь* – «высокая словесность»); в-третьих, строгой определенностью тематического репертуара и всего набора художественных средств (для классической поэзии, по крайней мере).

В этих обстоятельствах одним из немногих дозволенных поэту путей к некоторой индивидуализации творческих усилий оказывался именно цикл, не просто механически расширявший стиховое пространство, но и включавший образующие его стихи в некую внутреннюю интригу с сюжетом и драматургией, присущими крупноформатным произведениям. Цикл был одной из редких возможностей для осторожного и очень постепенного обновления поэзии. Антология призвана была на более высоком уровне эти изменения зафиксировать и тем самым санкционировать. Составитель словно бы создавал некий новый обширный цикл из несвоих произведений, вступая, с одной стороны, в обязательный диалог с традицией (т. е. выбирал что-то из традиции в качестве образца, перекликался с другими антологистами – предшественниками и современниками), с другой – с каждым из авторов своего собрания, отбирая у него только определенные тексты, и, наконец, провоцировал диалог между авторами внутри вновь возникшего стихового единства.

* * *

Два рассмотренных нами фундаментальных принципа функционирования китайской лирики – интерпретационность и антологичность – возникли, как представляется, у самых истоков

поэтической традиции в Китае, благодаря особенностям образцового поэтического собрания «Книги песен». По-видимому, оба принципа откликались на глубинные свойства китайской культуры, ибо в той или иной степени их реализацию можно проследить не только в словесности, но и в историографии, живописи, каллиграфии. Разумеется, у китайской лирики есть и другие особенности, не менее интересные и значимые, но все-таки лишенные отмеченной универсальности, что и побудило нас рассмотреть в настоящей работе эти не вполне совпадающие с общей темой сборника сюжеты.

Примечания

[1] На эту тему существует обширная литература (см., в частности: Chow Tse-tsung 1968: 207; Chen Shih-hsiang 1951: 50). Подробно о некоторых важных аспектах этой проблемы пишет И.С. Лисевич в фундаментальной монографии «Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков» (Лисевич 1979: 150–153 и далее).

[2] Разночтения в переводе названия связаны с тем, что, по справедливому замечанию И. Лисевича, «для китайской древности *ши* – это и стих, и песня, и название литературного памятника, и совокупность тогдашней поэзии в целом» (Лисевич 1979: 150), а *цзин*, букв. «основа ткани» – родовое обозначение канонических памятников, на русский переводится как «книга», или «канон».

[3] Все русские эквиваленты китайских названий – скорее, дань переводческой и исследовательской традиции – отечественной и западной, чем реально соответствующие формальной и содержательной стороне конкретных песенно-поэтических форм памятника поэтологические термины.

[4] Пример взят из книги (Переломов 1993: 141–142).

[5] Следует заметить, что «познавательный аспект» «Книги песен» был действительно весьма важен во времена Конфуция, ибо бытовые приметы, описания различных обрядов, привычек и нравов позволяли слушателям (читателям) песен узнать о жизни жителей областей, входивших в тогдашний Китай, но бывших порой очень разными и в этническом, и в языковом отношении, – и это, при ограниченности личных контактов, была едва ли не единственная подобная возможность. Не меньшее, а может быть, и большее значение имеют содержащиеся в *Шицзине* сведения о различных сторонах жизни чжоуского Китая и для позднейших исследователей. Чего бы мы ни коснулись – обрядов и ритуалов, устройства жилища, пищи, одежды и обуви – обо всем мы найдем сообщения в «Книге песен».

[6] Ни в одном из содержащихся в *Шицзине* гимнов дома Чжоу процитированных в *Го юе* строк нет; ближе всего по смыслу подходит «Гимн У-вану» (Го юй 1987, IV, III, 9).

[7] Известный китайский ученый Сюй Шэнь, имея в виду сходные и вовсе не редкие ситуации, среди шести разрядов иероглифов выделяет и включающий в себя так называемые «видоизмененные знаки», которые, на его взгляд, «принадлежа по семантической классификации к одной категории, имеют сходные значения и могут употребляться один вместо другого» (Древние китайцы... 1983: 298).

[8] О рифме в *сун* см.: Чжан Си-тан 1957: 115; другой известный ученый Ван Го-вэй связывал с колокольным сопровождением манеру исполнения *сун* – размеренную, спокойную (Ван Го-вэй 1959: 111).

[9] Здесь сомнение вызывает, пожалуй, перевод обоих слов. Во-первых, *го*, наследственные владения, пожалованные, так сказать, «всекитайским» верховным государем, *ваном*, местным правителям, *чжухоу*, вряд ли могли в эпоху Чжоу достоверно именоваться «царствами», ибо сохраняли на управленческом уровне определенную зависимость от центральной власти; скорее, эти административные образования следует назвать, как делал еще первый исследователь и переводчик памятника на русский язык В.П. Васильев, «уделами» (Васильев 1880). У многозначного китайского *фэн* есть и значение «нравы», но, имея в виду исходное его значение «ветер», «веянья» и т. п., стоило бы, пожалуй, вернуться к предложенному В.М. Алексеевым переводу «дух».

[10] Вот не утратившая за почти полтора века своей яркости и обоснованности характеристика первого раздела «Книги песен», данная крупнейшим русским синологом В.П. Васильевым: «Мы видим тут (в *Го фэн. – И. С.*) и песни любовные, и песни девицы, желающей выйти замуж, песни любовника, очарованного своей милой, назначение свидания, жалобы покинутой жены, еще более жалобы разлученных супругов, любовников, родственников... Воспеваются ревностные чиновники и царские слуги, посланники... восхваляются и ретивые воеводы... Еще есть сюжет экономический, земледельческий, хозяйственный, и даже в одной песне представлен целый народный календарь» (Васильев 1880: 457–458).

[11] Это так называемые «Малые предисловия», подробнее о них см.: Van Zoeren 1991: 91–92.

[12] Примечательно, что для обозначения музыкантов использовался иероглиф *гу* – «слепой», поскольку большинство из них были слепцами, что, как известно, чрезвычайно обостряет слух.

[13] Следует иметь в виду, что в китайской традиции небесные явления были тесно увязаны с музыкальной шкалой из 12 нот, а потому всякое наблюдаемое астрологом положение светил может быть соотнесено с определенной музыкальной тональностью.

[14] Процедура гадания может быть представлена следующим образом. При осуществлении ритуала, требующего гадания *бу*, а также в случае сомнений при принятии решения правитель или высокопоставленный сановник отдавали особое распоряжение о таком гадании. Специальный чиновник-гадатель (*бу, бужэнь*) или историограф (*ши*) задавали (*лин*) черепахе (*гуй*) вопрос. Гадание совершалось в храме предков или (в походных условиях) в его имитиации. На прижженном панцире появлялся знак (*чжао*). Гадатель интерпретировал (*чжань*) этот знак... Предсказание чаще всего имело форму «благоприятно–неблагоприятно» (*цзи–буцзи*) (Зинин 1988: 157–158).

[15] Впрочем, число «три тысячи», о котором ведет речь великий историк, если иметь в виду некоторые нумерологические гипотезы. вовсе не представляется случайным. Так, А. Кобзев, много занимавшийся числовой символикой древних памятников, заметил довольно убедительную закономерность, связывающую известный пассаж из «Исторических записок» о трудах Конфуция по созданию «Книги песен» со структурой памятника. 305 песен, согласно Сыма Цяню, были отобраны соответственно трем эпохам и распределены по трем разделам (см. перевод этого фрагмента из гл. 47 *Ши цзи* на с. 355). «Таким образом, – пишет исследователь, – "Ши цзин" характеризуется последовательным рядом троичных чисел: 3 (3 раздела, три эпохи), 30 (30 стихотворных комплексов), 300 (округленно 300 стихотворений при 305 реальных и 311 номинальных – 6 стихотворений не сохранились, известны лишь их названия), 3000 (3000 с лишним стихотворений древнего варианта или (вариантов) "Канона стихов"). Этот ряд можно было бы продолжить еще двумя числами: лексикон "Ши цзина" состоит примерно из 3000 иероглифов, а всего в тексте около 30 000 знаков» (Кобзев 1994: 260–261). Заметим, что в дальнейшем эта традиция не угасла, в частности, известное и наиболее авторитетное собрание поэзии эпохи Тан, изданное в XVIII в., называется «Триста танских стихотворений» (*Тан ши сань бай шоу*).

[16] В комментарии II в. н. э. к *Гуньян чжуани* (записана во II в. до н. э.) сообщается: «Ежели мужчине сравнялось шестьдесят лет, а женщине пятьдесят и детей у них не было, то чиновники давали им одежду и пропитание, дабы они в народе собирали стихи: из деревень доставляли в города, из городов – в уделы, уделы же доводили их до слуха Сына Неба. Так государь, не выходя за ворота и не выглядывая из окна, досконально знал обо всех бедах Поднебесной, не спускаясь из дворца, познавал четыре предела земли» (*Чунь цю Гуньян чжуань чжушу*, т. 2: 493).

[17] А. Карапетьянц, споря с версией Сыма Цяня о трех тысячах песен, выдвинул собственную гипотезу формирования корпуса памятни-

ка. Он пишет: «...Чжоуская стихотворная культура располагала, с одной стороны, довольно ограниченным числом общеобязательных образцов, с другой стороны, довольно обширным числом их местных воспроизведений, которые, в свою очередь, становились образцовыми на уровне местных школ и входили в стандартный набор стихотворений, известных всем носителям культуры, причем в строго установленной редакции» (Карапетьянц 1979: 53). Это тонкое наблюдение, верное, как мне кажется, в своем существе, не объясняет мотивов выделения этих «общеобязательных образцов». Если их отбирали по художественным основаниям, то почему не сохранилось ни намека на принципы отбора, и традиция вообще столетиями после *Шицзина* молчит о какой-либо художественности? А если мотивы эти были иными, то какими? Второе, что вызывает сомнение в концепции А. Карапетьянца, это соображение о центробежном движении образцовых текстов, т. е. от центра к периферии. Механизм этого движения как будто бы не имеет аналогов в древней китайской культуре и не вполне аргументирован.

[18] Подробнее о *яо* см. фундаментальную монографию С. Зинина, в том числе о профетической функции этих текстов (Зинин 1997: 28–29 и далее).

[19] Русский перевод А. Штукина, естественно, следует контексту соответствующих оды и гимна, а потому оба двустишия в его версии сильно разнятся с нашим переводом. В известной нам литературе отсутствует указание на то, что́ древнее – песенка из *Ле-цзы* или разрозненные двустишия в оде и гимне *Шицзина*. Комментатор *Ле-цзы* Ян Бо-цзюнь указывает (см. Ле-цзы 1958: 89) только на присутствие рифмы (рифмуются вторая и четвертая строки – g(r)ək/tsək) в песенке, что как будто бы должно свидетельствовать, что это не контаминации строк из *Шицзина*.

[20] В своем переводе этого фрагмента И. Лисевич придерживается иной трактовки, понимая *фэн* как «укор», что вполне допускается многозначностью и конкретного иероглифа и всего текста «Большого предисловия» (Лисевич 1974: 181).

[21] Заметим, что в своем исследовании устных формул в древнекитайских памятниках Р. Кунст находит взаимосвязь между *яо* и формой зачина *син* (Kunst 1986). Кроме того, по наблюдениям исследователей, значительное число строк самой «Книги песен» повторяется в пределах памятника. Так, по подсчетам А. Кобзева, из 7274 строк *Шицзина* 6000 строк встречаются только в одном каком-нибудь стихотворении, 215 – в двух, 31 – в трех, 8 – в четырех, 5 – в шести и по две – в шести и девяти стихотворениях. Таким образом, в 180 из чуть более трехсот стихотворений памятника строки повторяются три и более раз. А. Карапетьянц, из статьи которого заимствованы эти подсчеты (Карапетьянц

1979: 49–50), считает это явление свидетельством отбора в книгу образцовых произведений, созданных по некоторым «исходным» произведениям, приписываемым Чжоу-гуну и Шао-гуну (Там же: 51).

Американский ученый С.Х. Ван (Wang 1974) это же явление интерпретирует в духе теории Парри–Лорда о формульном характере древней устной поэзии. По его подсчетам, показатель формульности *Шицзина* достигает 30%, что, по мнению исследователя, более чем достаточно для отнесения большинства текстов памятника к архаическому фольклору. Хотя формульность С.Х. Ван понимает достаточно широко, гораздо шире, чем А. Карапетьянц, рассматривающий только полностью повторяющиеся строки, в сущности под другим углом зрения, отмечена высокая степень клишированности текста памятника, которая вряд ли объяснима его достаточно сомнительной фольклорностью.

[22] Один из самых показательных примеров – поэзия Тао Юаньмина (III в.), которую современники, да и несколько последующих поколений, не заметили именно из-за ее сравнительной простоты, склонности к прямому выражению смысла. И только когда время придало стихам поэта некую ретроспективную усложненность, он был признан одним из гениев китайской поэзии. «Критикуя стихи Тао, я всегда находил, что он слагает фразы просто и пресно (без прикрасы), но мысли, скрытые в них, глубоки и далеки. Снаружи произведения его как бы сухи, мертвы, но во внутреннем смысле поистине широки и тучны. Правду сказать, он – венец всех поэтов», – писал средневековый критик (цит. по: Алексеев 1916: 143).

Литература

Алексеев 1916 – *Алексеев В.М.* Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг.

Алексеев 1978 – *Алексеев В.М.* Китайская литература: Избранные труды. М.

Алексеев 1982 – *Алексеев В.М.* Наука о Востоке. М.

Васильев 1880 – *Васильев В.П.* Очерк истории китайской литературы // Всеобщая история литературы / Под ред. В.Ф. Корша. СПб. Т. 1. Ч. 1.

Вахтин 1959 – *Вахтин Б.Б.* Юэфу эпох Хань и Наньбэйчао – памятник китайской поэзии. Л. (автореф. канд. дис.).

Голыгина 1971 – *Голыгина К.И.* Теория изящной словесности в Китае XIX – начала XX в. М.

Го юй – *Го юй* (Речи царств) / Пер. с кит., вступ. и примеч. В.С. Таскина. М.

Древние китайцы... 1983 – *Крюков М.В., Переломов Л.С., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М.

Зинин 1988 – *Зинин С.В.* Мантические ритуалы *бу* и *ши* в эпоху Чунь цю (VIII–V вв. до н. э.) // Этика и ритуал в традиционном Китае: Сборник статей. М.

Зинин 1997 – *Зинин С.В.* Протест и пророчество в традиционном Китае. Жанр *яо* с древности до XVII в. М.

Карапетьянц 1977 – *Крапетьянц А.М.* «Чуньцю» в свете древнейших китайских источников // Китай: государство и общество. М.

Карапетьянц 1979 – *Карапетьянц А.М.* Начало и фиксация стихотворной традиции в Китае (тезисы) // Общество и государство в Китае. М.

Кобзев 1994 – *Кобзев А.М.* Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.

Конрад 1983 – *Конрад Н.И.* Древнекитайская литература // История всемирной литературы. Т. 1. М.

Кравцова 1994 – *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.

ЛДК 1973 – Литература древнего Китая / Вступ. ст. и сост. Б. Рифтина // Поэзия и проза древнего Востока. (Библиотека всемирной литературы.) М.

Лисевич 1969 – *Лисевич И.С.* Древнекитайская поэзия и народная песня. М.

Лисевич 1974 – *Лисевич И.С.* «Великое введение» к «Книге песен» // Историко-филологические исследования: Сб. статей памяти акад. Н.И. Конрада. М.

Лисевич 1979 – *Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М.

Лунь юй 1972 – *Лунь юй* («Беседы и высказывания») / Пер. с кит. В.А. Кривцова // Древнекитайская философия. Собрание текстов: В 2 т. Т. 1. М.

Малявин 1985 – *Малявин В.В.* Чжуан-цзы. М.

Малявин 2000 – *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М.

Переломов 1993 – *Переломов Л.С.* Конфуций: жизнь, учение, судьба. М.

Рифтин 1970 – *Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М.

Рифтин 1973 – *Рифтин Б.Л.* Литература древнего Китая // Поэзия и проза древнего Востока. (Библиотека всемирной литературы.) М.

Рифтин 1994 – *Рифтин Б.Л.* Жанр в литературе китайского средневековья // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.

Синицын 1975 – *Синицын Е.П.* Бань Гу – историк древнего Китая. М.

Ши цзи 1986 – *Сыма Цянь.* Ши цзи (Исторические записки) / Пер. с кит. Р.В. Вяткина. М.

Шицзин 1957 – Шицзин «Книга песен» / Изд. подгот. А.А. Штукин, Н.Т. Федоренко (Литературные памятники). М.

Щуцкий 1993 – *Щуцкий Ю.К.* Китайская классическая «Книга перемен». М.

Ван Го-вэй 1959 – *Ван Го-вэй.* Гуаньтан цзилинь (Лес сочинений Гуаньтана). Пекин. Т. 1.

Ван Ши-чжэнь 1932 – Ван Ши-чжэнь цзи (Собрание [произведений] Ван Ши-чжэня). Шанхай.

Вэнь синь дяо лун 1980 – Вэнь синь дяо лун сюань и (Избранное из «Резного дракона литературной мысли» с комментариями). Пекин.

Вэнь сюань 1959 – Вэнь сюань (Изборник изящной словесности). Шанхай. Т. 1–2.

Е Се 1979 – *Е Се.* Юань ши (Происхождение поэзии). Пекин.

Ле-цзы 1958 – Ле-цзы цзи ши (Собрание «Ле-цзы» с комментариями). Шанхай.

Лу Кань-жу 1956 – *Лу Кань-жу, Фэнь Юань-цзюнь.* Чжунго ши ши (История китайской поэзии). Пекин. Т. 1.

Лунь юй 1965 – Лунь юй цзе чжу («Лунь юй» (Беседы и высказывания) с переводом и комментариями). Пекин.

Мао ши 1957 – Мао ши чжэн и («Книга песен» в списке Мао и правильном толковании) // Шисань цзин чжушу. Шанхай. Т. 1.

Тайпин гуанцзи 1959 – Тайпин гуанцзи (Обширные записи [годов] Великого Благоденствия). Шанхай.

Чжан Си-тан 1957 – *Чжан Си-тан.* Шицзин лю лунь (Шесть статей о «Шицзине»). Шанхай.

Чжан Синь-чэн 1954 – *Чжан Синь-чэн.* Вэй шу тункао (Полное исследование ложных книг). Шанхай. Т. 1–2.

Чжан Хуэй-янь 1957 – *Чжан Хуэй-янь.* Цы сюань (Избранные *цы*). Пекин.

Хань шу 1962 – Хань шу (История [династии] Хань). Шанхай. Т. I–VI.

Шаншу 1957 – Шаншу чжэн и («Книга истории» в правильном толковании). Шанхай.

Ши цзи 1955 – *Сыма Цянь.* Ши цзи (Исторические записки). Шанхай. Т. 1–3.

Chen Shih-hsiang 1951 – *Chen Shih-hsiang.* In Search of the beginnings of Chinese Literary Criticism // California Univ. Publications. № 4.

Chow Tse-tsung 1968 – *Chow Tse-tsung.* The Early History of Chinese Word Shi // Wen-lin. Studies in Chinese Humanities. Madison.

Kunst 1986 – *Kunst R.* Oral Formulas in the Yijing and Shijing? // Early Chinese Divination: the Yijing and its Context. Chicago.

Nakamura 1964 – *Nakamura H.* Ways of Thinking of Eastern Peoples. Honolulu.

Van Zoeren 1991 – *Van Zoeren S.* Poetry and Personality. Reading, Exegesis and Hermeneutics in Traditional China. Stanford.

Wang 1974 – *Wang C.H.* The Bell and the Drum: Shi Ching as Formuliac Poetry in the Oral Tradition. Berkeley.

Watson 1962 – *Watson B.* Early Chinese Literature. N.Y.; L.

Приложение

Н.В. Брагинская

О.М. Фрейденберг о лирике in statu nascendi

Со времен разгромной рецензии в газете «Известия» на «Поэтику сюжета и жанра» (1936)[1] Ольга Михайловна Фрейденберг (1890–1955), известный филолог и теоретик культуры, могла публиковать свои работы только в Ученых записках или Научных бюллетенях ЛГУ. На научных сессиях она как профессор университета должна была выступать, а тезисы выступлений полагалось публиковать. Из письма Борису Пастернаку: «Я задыхаюсь от отсутствия печатанья. Редколлегия печатает только себя («Еще раз к вопросу о...»). Не потому, что меня не печатают, но никого, кроме самих себя. А я пишу книгу за книгой. Как вечный жид, я вечный фармацевт с экстрактами. О, эта трагедия пересказов и сокращений. Но и это – в лучшем случае» (24.XI. 1946). В послевоенном и послеблокадном Ленинграде Фрейденберг работает над несколькими книгами. Она завершает «Гомеровские этюды» (опубликован посмертно этюд «Комическое до комедии»), пишет о римской комедии плаща (частично опубликовано посмертно), итоговый труд «Образ и понятие» (опубликовано посмертно) и монографию «Сафо»[2]. Тексты двух «экстрактов» были напечатаны Ю.М. Лотманом в 1973 г.: «Происхождение интриги» (резюме «Паллиаты») и «Что такое эсхатология?» (резюме трех глав «Композиции "Трудов и дней Гезиода"»)[3]. В том же году появилось резюме монографии «Сафо» «Происхождение греческой лирики»[4]. Это была первая подготовленная мной публикация из архива О.М. Фрейденберг, и при этом мне выпала честь быть соавтором Е.М. Мелетинского, который и после на протяжении десятилетий всячески способствовал введению в на-

учный обиход работ Ольги Михайловны. Существует перевод «Происхождения» на английский язык и два разных – на польский[5], «по слухам» – на болгарский; мне передавали также, что в одном из университетов Германии (в Бохуме?) работал семинар по теории литературы, в центре которого было обсуждение «Происхождения греческой лирики».

«Происхождение греческой лирики» – доклад, лишенный полноценного научного аппарата, с формулировками, иногда энигматически сжатыми. За ним стоят два больших труда. Во-первых, книга, посвященная общей проблеме рождения литературной метафоры, иносказания, в отличие от «метафоры» мифологической (т. е. образа без отвлеченного переноса), рождения художественного обобщения как такового. Это «Образ и понятие» – трактат по исторической эстетике, в котором Фрейденберг доказывает, что поэтические категории обязаны своим возникновением становлению понятий. Во-вторых, «Сафо» – исследование конкретного материала древней греческой лирики, теоретически посвященное проблеме рождения литературного автора. Фрейденберг проводит резкую грань не только между греческой архаической лирикой и лирикой новоевропейской, но и между лирикой архаической и эллинистической или римской. Эллинистическая и римская поэзия уже опираются на предшествующую авторскую традицию. А лирика Архилоха, Сафо, Алкея, Ивика – мусическое искусство, т. е. литература in statu nascendi, рождающаяся из культа, мифа, фольклора в условиях «гносеологической революции», приведшей в эту эпоху к возникновению философии и «ураганному» развитию искусства.

В 1946 г. еще не были опубликованы исследования, о которых в статье «Древнегреческая "лирика": значение термина и суть явления» пишет Н.П. Гринцер. Поэтому Фрейденберг с полным правом говорила о греческой лирике как падчерице классической филологии, а о ее исследователях как о модернизаторах, которые интерпретируют архаическую лирику по аналогии с современной. Фрейденберг знала и ценила вышедшую в 1936 г. книгу оксфордца С.М. Боура. Пастернак написал о нем Фрейденберг, знавшей Боура только как филолога-классика, как еще и о переводчике русских поэтов, в том числе самого Пастернака. В ответном письме от 3 ноября 1946 г. Фрейденберг поделилась с братом впечатлением от «Греческой лирической поэзии» Боура: «В его книжке много свежего. В толковании Алкмана он, разбойник, дал материал, который я лелеяла для своего "Происхождения лирики"». Но ни Снелля, ни Френкеля, которые связывали явление лирики с гносеологическими

процессами преодоления мифологизма, своих современников, она не знала. Как и они не знали ее трудов. Между тем Фрейденберг не поддалась «соблазну» увидеть в древнем лирике первую поэтическую индивидуальность, в который «впали» эти замечательные ученые. Она считала, что лирический певец архаики почти не знает личных эмоций, что «нельзя не учитывать внеличной, традиционной формы, в какой поет певец. Затем, нельзя не считаться с тем, что самый ego-мотив принадлежит архаике и фольклору».

Как пишет Н.П. Гринцер, реакцией на концепции Френкеля–Снелля стало распространение идеи лирического «я» в архаике как чисто условной литературной маски, амплуа. Фрейденберг в иных случаях пользуется этим понятием, но в публикуемом докладе она явно не имеет в виду готовую условность уже состоявшейся литературной традиции. Фрейденберг показывает мифологический генезис самой фигуры поэта, мифологичность его биографии, его роль служителя Аполлона и Муз, однако, уже не собственно культовую. И в этом «однако» и «не собственно» вся пуанта. Если это и «маска», то автор не выбирал ее по своему вкусу из ассортимента литературных амплуа, скорее он «прорастал» сквозь образ, полученный в наследство от мифологической и культовой, до-литературной, традиции. Обобщенное или псевдо-индивидуальное «я» автора архаической лирики имеет, по Фрейденберг, мифологическое и религиозное происхождение. Казалось бы, при таком подходе она должна быть предельно далека от социологизаторских тенденций, которые покорили в последний период западную классическую филологию. Новое направление, а именно исследование греческой литературы in performance, как части еще во многом устной культуры, в которой «публикация» представляет собою обращение к конкретной живой аудитории (Фрейденберг характеризует эту сторону древней поэзии как ее «мусичность»), естественно заинтересовалось самой этой аудиторией и соответственно социальными условиями функционирования поэзии, лирикой как социальным институтом. Этот подход порвал с модернизацией книжно-кабинетного образца, архаическая лирика больше не томик стихов, которые читают наедине с собой. Тем не менее само древнегреческое общество, по крайней мере в одном отношении, рассматривается все-таки модернизаторски. Современный ученый естественно понимает социум как человеческую общность. А как же еще? Но «социум» древнего человека включает богов! Они вступают со смертными в браки и вообще вмешиваются во все их дела, как полисные – войны, союзы, основания колоний, так и частные – браки, купля-продажа, здоровье и лечение. То, что воспринимается ныне

на фоне монотеистического, христианского образца как чрезвычайный «прагматизм» греческой религии, доходящий до жульничества и цинизма, есть состояние коммуникации с особыми членами сообщества, очень сильными и не очень добрыми. Фрейденберг жила в эпоху, когда инстанции – тоже очень сильные и не очень добрые – настойчиво вменяли исследователю в обязанность обнаружить, идеологию какого социального слоя «выражал» тот или иной художник. И она сторонилась подобных объяснительных моделей, иронизируя: «почему "оживленная" торговля VII–VI веков до н. э. должна была рождать поэзию?» Ипостась божества или ипостась сатира – вот какого рода «социальные роли» видит Фрейденберг у древних поэтов, а в их биографических легендах обнаруживает варианты мифов об учреждении героических культов: «Сильная типизация говорит о том, что субъект еще не выделен в особую познавательную категорию. Для грека Анакреонт – поющий пьяный старик, нечто вроде Силена, верней, тот же мусический и опьяненный вином и любовью бог, но в форме лирического певца Анакреонта. Архилох, Гиппонакт, Тиртей, Терпандр наделены такими же чересчур типизированными, обобщенными чертами либо злобных ипостасей, то хромых, то изгнанных из отечества, то просто рабов или проданных в рабство, либо обладающих особой силой песенной чары или способностью давать усладу». «Реальный», с нашей точки зрения, поэт, т. е. историческое лицо, воспринимался своими современниками и самим собой как боговдохновенный мусопол. Он был ближе, так сказать, к «шаману», чем к европейскому поэту, пусть и использующему образность божественного существа и служителя Муз, но условно и с огромной дистанции. И в то же время, как считает Фрейденберг, в архаике «лирический певец никем не мыслится богом в прямом смысле, но он непроизвольно продолжает функции божества, лишь преломленные через понятия, обобщенно, каузально, качественно». Затронула Фрейденберг и тему использования и переосмысления у лирических поэтов эпического образного и формульного наследия, правда, только одну сторону этой проблемы, подробно рассмотренной Н.П. Гринцером. Она показала, как переосмысляется образ, формально взятый лириком из эпоса: что у эпика миф, у лирика – иносказание.

Несмотря на то что со времени написания статьи прошли шесть десятилетий, в течение которых сделано так много для изучения архаической поэзии, работа Фрейденберг о греческой лирике по-прежнему излучает энергию независимой и самостоятельной мысли: она объяла разом широчайший круг проблем, которых мировой науке хватило на полстолетия.

О.М. Фрейденберг

Происхождение греческой лирики[6]

Греческая лирика – изумительнейшее и интереснейшее явление всеобщей литературы. Для науки она изумительна и интересна тем, что ставит очень острые проблемы. Так, возникновение лирики в VII веке до н. э. само по себе способно вызвать необыкновенное удивление. На грани с эпосом, еще до появления трагедии, самого по себе очень архаического жанра, лирика поражает. Казалось бы, если б она возникла после трагедии, недоуменья было бы меньше. А то получается, что сперва не хоровая мелика, а монодия; что сначала индивидуальный лирик, а потом коллективные песенные формы; что составные части трагического и комического жанров моложе, чем независимые, уже самостоятельно функционирующие те же жанровые элементы. В феномене лирики история литературы как бы переворачивает свое течение. Изумительно также то, что лирика сразу показывает нам автора, которого в эпосе мы не видим, и какого автора! – говорящего о себе самом, о своих собственных переживаниях. Нужно прочувствовать, как это необычайно для древней литературы. Когда и где это явление найдет себе аналогию? В греческой литературе – нигде. Во всех дальнейших жанрах автор будет говорить устами своего персонажа, но не сам непосредственно.

Также ошеломляет в лирике отсутствие сюжета. Я говорю не о теме, а о сюжете, который имеет в античности совершенно своеобразный характер системы, с определенным кругом мотивов, с серией персонажа[7], с местом действия. Лирика анаррративна, бессюжетна. У нее нет фабулы, выражаемой в известном ходе мотивов. Она не имеет, кроме автора, никакого персонажа, который производил бы какие-то действия, говорил, чувствовал. Между тем в эпосе есть и сюжет, и персонаж, есть он в драме. Ни эпос, ни драма не похожи на лирику, хотя можно найти аналогии между эпосом и трагедией, эпосом и романом.

В то же время такой странный, изумительный жанр, как греческая лирика, наименее освещен в научной литературе. Насколько научно богат гомеровский вопрос и драма, настолько бедна лирика. Это падчерица классической филологии. Здесь нет дыхания настоящих исследований. Ни наука о религии, ни семантология, в ее широком значении, лирики не касались. Этим объясняется «гладкость» и беспроблемность отдельных моногра-

фий о греческой лирике. Она чудовищно модернизируется. Я уже не говорю о ходячих теориях происхождения греческой лирики. Основная беда в том, что признается внеисторической и универсальной самая категория лиричности. Она понимается как некое субъективное чувство (или, говоря словами Веселовского, эмоциональная взволнованность), как присущий каждому человеку врожденный голос личных переживаний и страстей, – одинаковый во все времена у всех народов. Трудно понять, почему это, ничем не обусловленное, независимое от сознания, «чувство» могло стать фактором такого своеобразного явления, как греческая лирика. Но еще трудней осмыслить, почему «оживленная» торговля VII–VI веков до н. э. должна была рождать поэзию. Впрочем, эти «почему» никогда не ставились теми, кто изучал лирику антикварно, не в плане литературного процесса, без постановки проблемы лирики в целом.

Первое, на что мне хотелось бы обратить внимание, это на величайшую проблемность лирики, которая заслуживает не меньшего внимания, чем эпос или драма. Ибо лирика – величайшее изменение общественного сознания, один из самых значительных этапов познавательного процесса. Она знаменует перемену видения мира на путях от образного мышления к понятийному, от мифологического мировоззрения к реалистическому. Это в лирике вселенная впервые заселяется на социальной земле людьми и все функции стихийных сил природы переходят к человеку. Лирика – явление глубоко историческое, появившееся в определенный момент общественного развития. Этим я хочу сказать, что греческая лирика вполне своеобразна, не повторима в иных исторических условиях и коренным образом отличается от эллинистической и римской лирики, не говоря о лирике новой.

Греческая лирика возникает в процессах метафоризации, как этапа всеобщей истории человеческого познания, как такого этапа, когда образ впервые получает функцию понятия. Пока нет переносных смыслов, поэтических иносказаний нет. Рождение поэтической метафоры определяет рождение того особого, чрезвычайно своеобразного, еще до-литературного, жанра, который мы привыкли называть условным термином «греческой лирики».

Человек создает картину мира на различных исторических этапах различно. Тут самое главное, самое решающее – это соотношение познаваемого мира и познающего человеческого сознания. В самые ранние периоды человек не отделяет себя от окружающей его природы. В его сознании субъект и объект слиты. Такая слитность, вызывая особые восприятия причины, времени,

пространства, порождает мифотворчество – мышленье образами. Каждый образ значит для человека то, что передает, передает то, что значит. Если Гомер говорит «железное небо», то это значит буквально «небо из железа», точней, «небо-железо». Никакого переносного смысла тут нет.

Греческое общество настолько архаично, что в нем еще происходит становление понятий. Однако оно настолько молодо, что этот процесс в нем уже начинается и даже значительно идет вперед, чего общество древнего Востока так и не достигает. Необходимо, однако, учесть, что познавательные процессы отлагаются в виде сложившихся идеологий с большим опозданием и хронологически не совпадают их готовые формы и истоки.

Отделение субъекта от объекта не идет линейным путем. Очень долго продолжается процесс, при котором и субъект и объект выступают в функциях друг друга. Отражение этого длительного процесса дает себя знать еще в VII веке до н. э. Самый разительный тому пример – рождение автора. Это величайшее событие могло произойти только оттого, что сдвинулись представления о видимом мире, и познающий человек отодвинулся от познаваемой им природы. Лирический автор – это автор особенный, ни в каком случае не позднейший лирический поэт, не поэт вообще, а только еще певец, продолжатель песенной, мусической традиции. Анализируя сущность и атрибуции этого лирического автора, я прихожу в своей работе к выводу, что он представляет собой форму своеобразного субъекта, еще полностью не отделенного от объекта, не самостоятельного, но выступающего в его функции. Познающий природу человек еще настолько связан с объектным миром, который он познает, что он представляется самому себе как его орудие, как его пассивная принадлежность. Человек не сознает этого до конца и еще не волен сознавать, но всем своим мироощущеньем он совершенно непроизвольно воспринимает себя в категориях видимого мира, а видимому миру, в лице богов, придает функции познающего субъекта. Все, что создает образ лирического певца, служит тому доказательством. Тут дело не просто в увязке лирики с религией, как это имеет место в вопросах греческой драмы. Тут дело в том, что сам лирический автор предоставляется формой бога. В божестве кристаллизировано представление об уже отделенном от человека мире: но человек, уже отодвинутый от божества, все же продолжает в известных бессознательных актах переживать себя, как одну из его разновидностей. Так, греческая лирика связана с культом. Лирический певец – это форма Аполлона; и по содержанию и по структуре лирическая песня очень близка оракулу. Но я

говорю сейчас не о генезисе. Лирический автор продолжает, с познавательной точки зрения, быть божеством. Только это особая его форма, уже не образная, а понятийная. Греческий лирический певец представляет собой обожествленную природу, но воспринятую сквозь нарождающиеся понятия. Об этом говорит все: самосознание певцов, их тематика, их биографические мифы, форма песен, приуроченье лирических жанров. Можно было бы показать, как Сафо воспринималась в категории божества Афродиты, как образ Гиппонакта лепился под Гермеса, как Алкей в Аполлоновом одеянии изображался, по аналогии с Аполлоном, в виде типологического певца-прорицателя. Вообще Алкей – не Пушкин, даже не Гораций, даже не Каллимах. Это аполлоновская фигура в венке, в жреческом одеянии. Архаические поэты близки к образу Эмпедокла, к «богам», имевшим свой культ, к ведунам и вещунам, связанным и с божескими культами. «Поэты» уже не боги, но у них функция богов. То, что в религии культ, то в мусической традиции быт, опредмеченный мир. Но и этот бытовой сценарий, среди которого выступают лирические певцы, не просто свободная обстановка, не квартира, не письменный стол с чернильницей, не книжка на книжной полке. Лирический сценарий не изучен подобно драматическому; но и то, что известно по крохам, говорит о нем, как о некоем понятийном варианте культа. Пиры, где выступают лирические певцы, религиозные процессии, праздники, характер состязательности, особые одежды, венки, особая поэтическая утварь, атрибуты певцов – цветы, украшения, особая обувь, кифара. Нужно вспомнить на вазах Алкея и Сафо и сопоставить их с вазовыми изображениями богов и героев; людских портретов не рисовали на вазах. То же восприятие людей как богов сказывается и в вымышленных рассказах о жизни и смерти лирических певцов. Мифы о богах и героях становятся биографиями поэтов; культовые темы оказываются темами лириков и их страстями, их переживаниями, историями их жизни. Сафо, подобно Афродите, бросается со скалы из-за любви к Фаону, любимцу Афродиты. Стесихор слепнет и прозревает из-за Елены Аргосской, Ариона, этого умирающего и воскресающего певца спасает дельфин. О смерти Ивика извещают журавли. Индивидуальность певца не воспринимается. Павсаний сообщает, что Анакреонт был изображен в виде пьяного старика. Сильная типизация говорит о том, что субъект еще не выделен в особую познавательную категорию. Для грека Анакреонт – поющий пьяный старик, нечто вроде Силена, верней, тот же мусический и опьяненный вином и любовью бог, но в форме лирического певца Анакреонта. Архилох, Гиппонакт, Тиртей, Терпандр наделе-

ны такими же чересчур типизированными, обобщенными чертами либо злобных ипостасей, то хромых, то изгнанных из отечества, то просто рабов или проданных в рабство, либо обладающих особой силой песенной чары или способностью давать усладу. Неукротимые страсти Эроса, владеющие Архилохом, Сафо, Ивиком, Анакреонтом, если их сравнить с чертами самого Эроса, окажутся характеристикой этого божества страсти. Повторяю: я говорю не о мифическом генезисе лириков, а о возникновении их образа в исторической реальности, о познавательном отношении грека VII века до н. э. к лирической реальной личности. И сам лирик, в своем мусическом самосознании, воспринимает себя как боговдохновенного. Он сам верит, что он мусопол, что вино может экстатически приобщать его к Дионису, что Хариты, Музы, Дионис, Афродита, Гермес могут его посетить и выполнить его невыполнимое желание. В знаменитом призыве Сафо к Афродите богиня мыслится прибывающей к поэтессе реально, спускающейся на колеснице с неба; в ее появлении еще нет ничего метафорического, в ней все буквально. Ямбическая функция у лириков тоже продолжает в них инвективных богов. Мы видим по Илиаде, что боги язвят и поносят друг друга, бичуют в буквальном смысле. Точно так же могильная надпись идет сперва от самого героизированного покойника как его собственная речь, а потом уже в его роли и в его функциях появляется эпиграфист и элегик. Лирический певец никем не мыслится богом в прямом смысле, но он непроизвольно продолжает функции божества, лишь преломленные через понятия, обобщенно, каузально, качественно.

Лирический певец поет о себе, но это «себя» очень специфично. Личных эмоций он почти не знает. Прежде всего, нельзя не учитывать внеличной, традиционной формы, в какой поет певец. Затем, нельзя не считаться с тем, что самый ego-мотив принадлежит архаике и фольклору. Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию. Наличие «я»-мотива еще не говорит о переживаниях самого поющего. В то же время лирический автор уже поет не о богах и героях, а о человеке, о себе. Но особенность этого раннего лирического «себя» состоит и в том, что в нем нет чистого «я», оторванного от объективного «оно». Архилох сильно модернизируется переводчиками, которые видят у него психологическое обращение к своей душе, вроде того, как Тютчев говорит: «О, вещая душа моя! О сердце, полное тревоги...» Ничего подобного здесь нет. Архилох разговаривает с конкретной душой, сидящей в его теле. Это уже не гомеровский двойник, μένος, но средоточие духовной си-

лы Архилоха, дум его и состояний, нечто объектное, находящееся в Архилохе, – римлянин сказал бы: «гений его»[8]. Отделение познающего сознания от познаваемого мира и перемена, в связи с этим, функций образа приводят к разграничению первого и третьего лица, субъекта и объекта познания. Как непроизвольный результат этого нового жизнепонимания, возникает возможность видеть вещь со стороны, вещь, в которой уже не присутствует сам смотрящий. Так создается описание внешнего мира. Пока субъект и объект слиты, оно невозможно. Поэтому в мифе описаний нет. Чтоб иллюстрировать свою мысль, напомню, что в греческом романе, использующем архаические мифы, герои не умеют описывать своих приключений. Они рассказывают их в форме прямых речей, однако в присутствии божества, и затем эти речи, уже записанные, кладут на жертвенник и оставляют в храме. Совершенно ясно, что такое до-описание выполняет функцию жертвоприношения; жертвенное животное само рассказывает о своих страстях и само лежит на алтаре, как эти страсти воочию. Таким образом, здесь не только нет чего-то, что можно было бы увидеть со стороны и сделать предметом рассказа, как каких-то событий, имевших свое самостоятельное, объективное течение, но вообще нет временной длительности и пространственной протяженности. Произнесенная речь неподвижно лежит; она атемпоральна и непротяженна, как само животное на алтаре. В такой речи герой греческого романа одновременно рассказывает о себе и как о третьем лице и лично о себе в первом. Для лирического певца косвенный и прямой план разграничены, а вместе с тем уже введено время и раздвинуто пространство. Однако в древнейшей поэзии Сафо автор чаще выступает в форме третьего лица, чем первого, и отделение автора от персонажа еще неустойчиво. Лирический певец – это уже отделенный субъект, поющий «об» объекте. Он и переживает некие состояния, и поет о них. Такое явление не могло бы произойти, если б не создалась особая субъективная категория. Работая над эпическим описанием, я обнаруживала, что эпос описывать еще не умеет, а пользуется для описательных целей атемпоральными средствами показа воочию, перечислением и сравнениями. Эти три метода частью продолжаются и в лирике, хотя в новом назначении, частью исчезают. Сравнение перестает быть формой описания; показ воочию отпадает, так как получает нарративную функцию, от которой лирика старается освободиться. Перечисление служит в лирике средством элементарного пространственного описания. У Алкмана, во fr. 56[9], перечисляются

времена года, «лето, зима, третье – осень и четвертое – весна, когда все цветет, а нет достаточно еды». Или во fr. 13 Ивика: «Мирты, и фиалки, и златоцвет, яблоки, розы и нежные лавры». Такими же средствами перечисления описывает Ивик во fr. 10: «Много кидонских яблок было брошено владыке в колесницу, много миртовых листьев, и венков из роз, и переплетенных завитых фиалок». В таких описаниях сказывается непритязательный кругозор лирика, простой и бедный охват вещей. В «Гимне к Адонису» Праксиллы бог так перечисляет перед смертью радости жизни: «Я покидаю прекраснейший свет солнца, во-вторых, блестящие звезды и лик луны, и спелые смоквы, и яблоки, и груши». Во fr. 94 Алкей дает развернутое описание летнего зноя. И здесь он не выходит за пределы простой констатации внешних признаков природы: время года тяжкое, жара, поет цикада, цветет артишок, женщины теперь самые нечистые, мужчины слабые. Из их описаний внешнего мира сам собой возникает пейзаж. Так, у Алкмана во fr. 58 из формальных перечислений складывается картина спящей природы: «Спят макушки гор, и обрывы, и выси, и ущелья, ползучие племена, [что] кормит черная земля, и звери горные, и род пчел, и чудовища в безднах багряного моря; спят племена длиннокрылых птиц». Эта спящая природа раздроблена на отдельные классы птиц, зверей, рыб, пресмыкающихся, на отдельные виды гор – то обрывистых, то торчащих, то в форме расщелин. Певец перечисляет и классифицирует, потому что его сознание улавливает изменения во времени через состояния предметов: он мыслит статично, фиксируя вещи и природу в их неподвижном наличии. В связи с этим находится и фиксация певцом кратких, монолитных состояний тела, фиксация, которая заменяет описание душевных движений. В лирике нет фона времени, временного потока; она говорит об одном настоящем и кратком. Однако это настоящее – особенное, ничего общего не имеющее с нашим чувством современности. Оно строится на прошедшем. Так, когда Сафо хочет передать чувство любви в настоящем, она вводит образ Афродиты, которая неоднократно «приезжала», «спрашивала» Сафо, «говорила» и т. д. Этим прошедшим заполнена вся песня; для настоящего отводится несколько строк. В других песнях Сафо «воспоминания» дают картину прошедшего, из которого вырастает краткое настоящее (тоска).

Греческая лирика не знает обобщающей многократности. Ее пейзаж всегда носит характер конкретного, не обобщенного, ad hoc:

На дереве том,
на вершине его,
утки пестрые сидят
В темной листве;
много еще там яркозобых пурпурниц
И гальцион быстрокрылых...
(fr. 9 Ивика; пер. В. Вересаева)

Такова же и фиксация элементарных переживаний, которые выявляют или состояние эроса, или вспышку злобы, или мгновенную радость при известии о гибели врага, или жалобу на разлуку. Мы совершенно не слышим, чтоб архаический лирик говорил: «мне грустно», «я счастлив», «я тоскую». Для выявления своих переживаний он обращается или к прошедшему, или к косвенному приему, к диалогу, из которого мы узнаем о желаниях певца. Афродита спрашивает Сафо, в чем ее желания, девушка жалуется Сафо на разлуку, а Сафо ее утешает. Или переживание раскрывается через внешнее описание наружности, одежды, утвари. У Архилоха, во fr. 25: «она услаждалась, имея цветущий отпрыск мирты и красивый цветок розы, а волосы осеняли ей плечи и лоб». Посредством перечисления описывается убранство неизвестной женщины, а через убранство дано чувство радости и красоты. Тут характерно восприятие личного через внешние черты: одежда, волосы, цветы в руках выявляют душевный мир человека. Так лирическое описание, в противовес эпическому, элементарно раскрывает человеческую стихию, сквозь внешние, предметные, объектные явления постигает субъекта. Мы ничего не знаем об Агидо и Агесихоре у Алкмана, об Анактории и Аригноте у Сафо. Лирика совсем не дает характеристик. Но она описывает наружность. У одной волосы распущены, или пахнут миррой, у другой лицо сияет, третья имеет прелестный лик или походку, четвертая прекрасно одета. Один из врагов Архилоха характеризуется прожорливым желудком. У Семонида Аморгского характер женщины определяется внешностью и внешними чертами даже не человека, а животного.

Точно так же греческая лирика еще не знает движений чувства. В VII веке до н. э. чувств в нашем смысле еще нет. Эрос, который описывают греческие лирики, далеко не соответствует чувству любви. Эрос – особое состояние богоохваченности, страстного страдания, смертоносного, гибельного, необоримого богоприсутствия в жалком, слабом человеке. Это состояние имеет свой трагический и свой комический аспект. Папирусные наход-

ки открывают нам Гиппонакта, обсценность которого не допускает перевода. Трудно переводить и Архилоха. Страсть, которую описывают Сафо, Анакреонт, Ивик, Архилох, всецело выявляется внешними чертами, совершенно физическими – болью, корчами, потом, звоном в ушах, лихорадкой, немотой, мраком в глазах. Вересаев переводит fr. 104 Архилоха так:

> От страсти обезжизневший,
> Жалкий, лежу я, и волей богов несказанные муки
> Насквозь пронзают кости мне.

И fr. 112:

> Эта-то страстная жажда любовная, переполнив сердце,
> В глазах великий мрак распространила,
> Нежные чувства в груди уничтоживши.

Во всяком случае, нужно сказать одно: и чувство – историческая категория, всецело зависящая от сознания общественного человека. Там, где сознание еще только начинает видеть реальный, земной мир, там и чувство только начинает зарождаться. В раннем греческом обществе чувства элементарны. Они еще не имеют особых форм выражения. Певец располагает известными традиционными формами, в которых поет о любви, о злобе, о ревности, о тоске. Узок и круг таких чувств, узок и способ их передач. И не в них заключается ближайший, наиболее непосредственный факт греческой лирики.

Его следует искать в новой познавательной сущности образа. Я уже сказала выше, что мифологический образ определяется прямой, буквальной конкретностью своих значений. Мифологический образ «олицетворяет» каждое представление. В мифе все смыслы облечены плотью и сделаны живыми существами. Каждый мифологический образ, о чем бы он ни говорил, неразрывно субъектно-объектен. Он может различно передаваться, и эти его передачи я обычно называю мифологическими метафорами. Они представляют собой совершенно равноправные и всегда тождественные выражения мифологического образа. Так, будет ли образ смерти оформляться отдельными метафорами, любви, или еды, или могилы, или десятками других передач, все эти метафоры всегда будут иметь одинаковое семантическое значение. Они будут означать образ 'смерти'.

Переход от мифа к поэзии совершается в сознании в форме перемены познавательной функции образа. Когда соотношение

между субъектом и объектом изменяется, образ это отражает. В нем больше нет предпосылок для тождества образа и метафоры, то есть значимости и ее выражения. Образ перестает значить то, что выражает. И хотя он формально остается в своем прежнем виде, нисколько не видоизмененный и формально не сдвинутый, он расщепляется и теряет свою буквальную значимость. Более того. Он начинает именно не значить того, о чем говорит. Я дам один пример. В мифе Сафо совершает прыжок с Левкадской скалы в море из-за неудачной любви к Фаону. Падение в море, прыжок со скалы, имя этой скалы Белая, Сияющая, неудачная любовь – все это одинаковые по семантике метафоры образа эрос-светила, захода светила, смерти эроса. Миф верит в прыжок Сафо, и этот образ падающей в море влюбленной совершенно конкретен, буквален. А вот Анакреонт говорит во fr. 17: «Брошенный с Левкадской скалы, я ныряю в седой волне, пьяный любовью». Образ тот же самый. Но разница между мифологическими метафорами у Сафо и поэтическими у Анакреонта состоит в том, что сафическая Левкада конкретна, конкретна даже в том случае, если б географически она была фикцией, а у Анакреонта Левкада носит отвлеченный характер, невзирая ни на какую географическую реальность. «Седая волна» и «вино эроса» только в мифе носят конкретный характер, потому что море – старец, а эрос вакхичен. Но в лирике оба образа пользуются как раз не конкретным значением морской седины и эросного вакхизма, а только сходством цвета волос и волны, экстазом от вина и от любви, борьбой с морем и борьбой с чувством любви. Этот пример показывает, что вопрос о конкретности и отвлеченности образа в обоих случаях ставится не в плане реалий, а в познавательном плане. Какой бы метафорой ни был выражен мифологический образ, он всегда, с познавательной точки зрения, конкретен и буквален. Однако в поэзии эти же метафоры никогда буквальными не бывают. Появляется противоречие между значением образа и его выражением, метафорой. Выражение образа, метафора, становится только подобием конкретного значения образа. Левкада Анакреонта совершенно тождественна по форме (то есть по выражению, по метафоре) Левкаде Сафо. Метафора там и тут одинакова. Но у лирического певца, у Анакреонта, Левкада вовсе не есть буквально понятый прыжок со скалы в море. Левкада Анакреонта означает беспомощность страсти. Что же произошло? Сознание уже выделило известные признаки страсти: силу, которой человек не может противостоять, борьбу с этой силой, беспомощность, барахтанье влюбленного, погружение в чувство страсти. На эти признаки сознание «переносит» признаки совсем другого явления,

лишь внешне похожие на признаки страсти, а именно: такую же силу морских волн, среди которых человек бессилен, и такое же внезапное погружение в стихию моря. Таким образом, поэтическая метафора имеет непременно понятийную сущность. Она требует отвлечения и отбора признаков двух разнородных явлений, объединения и отсортировки этих признаков, она строит понятие. На вопрос, что такое поэтическая метафора, можно дать короткий ответ: поэтическая метафора – это образ в функции понятия.

Греческая лирика драгоценна тем, что показывает своим генезисом возникновение поэзии. Идя от Сафо к Пиндару, классик видит путь становления поэтической метафоры и, в процессе метафоризации, возникновение новой познавательной системы, которую мы называем лирикой. Носит ли метафора такой характер и у Пушкина, у Маяковского? Разумеется, нет, нисколько. В Греции процесс метафоризации только начинается. Он возникает, еще не имея художественных функций; в нем отражается изменение общественного сознания, но не яркая поэтическая индивидуальность в ее вершинных формах. Греческая «лирическая» (условно говоря) метафора имеет совершенно неповторимые особенности. Они заключаются в том, что греческая поэтическая метафора всегда и неизменно черпает свое переносное значение из своего собственного конкретного значения. Я проиллюстрирую это на примере и нарочно возьму резкое противопоставление, чтоб оттенить свою мысль. У Пастернака есть стихотворение «Художник». В нем такие строфы, описывающие момент творчества:

Что ему почет и слава,
Место в мире и молва
В миг, когда дыханьем сплава
В слово сплочены слова?

Он на это мебель стопит,
Дружбу, разум, совесть, быт.
На столе стакан не допит,
Век не дожит, свет забыт[10].

Итак, момент творческого самозабвения образно выражен тем, что на столе стоит недопитый стакан, как покинутый мир. Поэтому метафора недопитого стакана находится в одном ряду с метафорами недожитого века и забытого света. В этом недопитом стакане символически передано все великое самозабвенье творца. Между творчеством и стаканом нет ничего общего: это два

разных плана. Метафора и реальный смысл разорваны. Между ними бесконечная свобода, огромное пространство. Свет забыт, век не дожит и стакан не допит – параллельные ряды малой жизни (стакан) и большой (век, свет). У Пастернака новый микрокосм, все эти его вещи и предметы, но в них нет мифологизма. Он снимает с природы, с вещей, с людей старую семантику. Он снимает условную семантику. Он вводит многоплановость образов.

Я сознательно взяла крайний полюс лирики. У Анакреонта волна седая, потому что море – седой старец, волна – живое существо, а Левкада считалась скалой любовных прыжков. Если Мимнерм говорит «цветы юности», то потому, что в мифе юность и цветок отождествлялись. Если у Ивика и Сафо любовь метафорически передается в виде огня или жара, то в силу прежнего мифологического значения эроса, как огня и светила. И так дальше – и так дальше. Греческий лирик берет переносные смыслы своих метафор не из свободно созерцаемой действительности. Для него нет этого свободного созерцания. Он смотрит глазами древних образов. Его понятия возникают непосредственно из образов, а не вслед за ними. Метафоры связаны образными мифологичными смыслами, привязаны к этим смыслам. Образ становится метафорой, потому что его конкретное значение получает смысл понятийного значения. Иначе, образ приобретает два значения: одно конкретное (свое прежнее) и другое новое, переносное (отвлеченное). При этом сам образ формально не изменяется, оставаясь в том виде, в каком был. Между метафорой и образом, между образом и понятием нет дистанции; они как бы склеены друг с другом, и понятие лишь абстрагирует мифологическую конкретность образа, которая всегда дана лирику в обязательных формах. В этом смысле можно говорить о том, что в греческой лирике нет дали, нет воздуха, а не о том, что она не поет о пространственном далеке. Греческая лирика абсолютно лишена символики, как принадлежности позднейшей поэзии, поэзии понятийной, с ее углубленным фоном. В ней зато нет и простого иносказания, вроде οἷον τὸ γλυκύμαλον[11], fr. 116 Сафо. В фольклоре такое иносказание представляет собой простой параллелизм, не переходящий, однако, в метафору. Вот эту-то иносказательность усеченных параллелизмов часто принимали и принимают за символику, между тем как одноплановость эллинской лирики, ее моносемантичность не допускают никаких расширений смысла.

Как я уже сказала, процесс метафоризации только лишь начинается в греческой лирике. Его становление – у Пиндара и в мелике трагедий. Вот почему лирические части трагедии создаются позже, чем сама лирика.

Путь к поэзии лежит в Греции через лирику, так как в ней впервые образ начинает приобретать функции понятия. В эпосе этому процессу предшествуют развернутые сравнения.

Я уже указывала в работе о гомеровских компарациях[12] на познавательную новизну сравнения. Я указывала также и на то, что развернутые сравнения – древнейшие. Теперь я могу кое-что прибавить. В развернутом эпическом сравнении одна конкретность познается посредством другой. Отвлеченных, переносных смыслов в нем еще нет. Совершенно иной характер у лирического сравнения, уже краткого. Природа его метафорична. Лирическое сравнение, подобно метафоре, строится на переносном значении образа; понятийное по существу, оно еще пользуется средствами прямого уподобления одного значения другому и этим отличается от метафоры, которая уже преодолела уподобление. Но лучше я поясню свою мысль на примерах. Начиная с Сафо и Алкмана, греческая лирика идет к метафоризации путем кратких сравнений. Напротив, у Пиндара и в мелике трагедий, более поздних, чем лирика, сравнений уже почти нет, но зато много метафор.

Прежде всего, лирическое сравнение не мифологично, как у Гомера, хотя оно тоже покоится на тождестве человека и животного, человека и светила, человека и растения или стихии. У Алкмана девушки сравниваются с конем, с коровой, с ястребом, с луной и солнцем. У Сафо – с луной и звездами. У Ивика и Сафо Эрос сравнивается с ветром, у Ивика – с конем и звездами, сердце – с птицей. У Мимнерма люди сравниваются с растениями. Но везде основа сравнений метафорична, а не мифологична, объясняющий член сравнения («как») неизменно берется в переносном значении. Так, Ивик во fr. 7 говорит, что Эрос опять бросает его в сети Киприды, и прибавляет: «А я дрожу при его (Эроса) приходе, как ярмо-носящий конь победоносный в старости нехотя идет на состязание с быстрыми колесницами». Что нового в этом лирическом сравнении по отношению к сравнению эпическому? Сравнение одержимого эросом с конем возможно было бы и в эпосе, так как семантическая увязка эроса и коня восходит к мифологическому образу. Но Ивик, во всяком случае, не конь. Сравнение хочет сказать, что певец в молодости бывал победителем в любви, а вот под старость ему уже не хочется вступать в соревнование с юношами. Мысль абсолютно другая, совсем не та, что в объясняющей части сравнения. Оба члена сравнения связаны тождеством не одного какого-нибудь признака, как у Гомера («он бросился подобно тому, как бросается лев»; он отступил, как отступает хищник; шум раздался, как шумит море; он упал, как

падает тополь, и т. д.). В первой части Ивикова сравнения «я дрожу», во второй части «конь нехотя идет». Сравнение строится не по аналогии одного общего признака. Его организует вся в целом картина старого, некогда быстрого коня, неохотно идущего на состязание с молодыми конями. Всей этой картине соответствует все в целом состояние Ивика. У Гомера мифологический образ интерпретируется тождественным реалистическим образом. Оба они одинаково конкретны. У Ивика оба образа реалистичны, но при всей конкретности второго образа от него берется только одно отвлеченное значение, переносное. Все сравнение Ивика представляет собой метафору. Обобщающее понятие достигается посредством конкретного образа. Это не поэтический прием. Это рождение понятия из образа. Интересно, что это сравнение Ивика может по форме считаться развернутым, как и у Сафо во fr. 98 сравнение Аригноты с луной. Это дает мне возможность сказать, что термины «развернутое» или «краткое» сравнение условны; они имеют в виду не длину сравнения, а его компарационную сущность. Да, это сравнение, по форме, развернуто. Но в гомеровских сравнениях в обоих членах различное измерение времени. В лирическом сравнении первая часть, объясняемая, имеет ту же длительность, что и вторая, объясняющая. Картина старого коня, боящегося состязания, вполне соответствует, во временном отношении, картине старого влюбленного, боящегося любви. Там и тут понятийное обобщение, комплектность мысли одинакова. Поэтому в лирическом сравнении не играет никакой роли реальность или мифичность сравнивающего члена; все равно его функция понятийная, смысл его переносный.

Лирическое сравнение, раскрепощенное от мифологизма, уже пользуется светлым колоритом своих образов. Пейзаж входит и в него, как у Гомера. Но эта аналогия лирического и эпического сравнений чисто формальная. У Гомера пейзаж складывается из картины неких стихий, находящихся в движении; гремит гром, ниспадают ливни, моря разливаются, светят пагубные звезды и т. д. Эти стихии активны, а не пассивны. В эпическом сравнении у них прямая, а не косвенная позиция. Они – реалистические субституты мифологических героев. Они даются в виде таких же действующих лиц, как и сами герои.

Совсем иное дело в лирическом сравнении. Тут стихии не только пассивны, но служат предметом описания. Они находятся в косвенной позиции. К сравниваемым лицам они имеют отношение только отвлеченной стороной своих смыслов. У Сафо в цитированном fr. 98 Аригнота (имя условное, так как сейчас оно пони-

мается в виде прилагательного) сравнивается с луной. «Она теперь выдается среди лидийских женщин, – говорит Сафо в этом сравнении, – как при заходе солнца розоперстая луна превосходит все звезды; а свет устремляется равно по соленому морю и многоцветочным полям. Разлилась прекрасная роса, расцвели розы, нежные кервели и цветовидный мелилот». Казалось бы, это развернутое сравнение очень близко к подобным же пейзажным сравнениям у Гомера. Однако это не так. Ночной пейзаж носит светлый колорит, который сразу же показывает, что связь с эпическим мифологизмом расторгнута. Затем, компарация направлена не на один какой-нибудь конкретный признак, а на комплекс признаков, относящихся ко всей Аригноте: она ἐνπρέπεται, как луна περῤῥέχοισα, то есть ὑπερέχει. И у Алкмана в его «Парфении» такое же сравнение света-Агидо с сияющим солнцем, а хорэга с быстрым конем: правящая хором так же выдается среди хора, словно конь среди коров. Это «выдается» передано тем же, что у Сафо, термином ἐκπρεπής. Он сам в себе заключает оценку и превосходство, недопустимые в эпосе. Женщина и у Сафо, и у Алкмана выделяется, превосходит всех других женщин. У Гомера так описывается красота в физическом, конкретном смысле величины роста, статуры. В лирике ἐκπρέπω имеет отвлеченное значение. Аригнота превосходит всех лидийских женщин. Луна, с которой сравнивается Аригнота, превосходит так все звезды. Однако логическое ударение лежит уже не на ней, а на лунном пейзаже, на действии, вызванном луной. Так и у Алкмана конь, с которым сравнивается правящая хором, сам служит объектом сравнения с быстролетающим сном. Всем этим я хочу сказать, что в лирическом сравнении сравнивающее уже перестает быть равноправным коррелятом к сравниваемому: стихия, животное, растение, светило перемещаются в косвенную позицию с описательной функцией, все более и более метафоризируясь. Само лирическое сравнение в целом больше не подменяет методов чисто внешней динамизации рассказа. У него теперь совсем другое назначение – через объектный мир внешней природы, через стихии, животных и растения конструировать субъект и выявлять человеческое – женскую красоту, состояния эроса, человеческую пору цветения. У Ивика и Сафо уже сам певец сравнивает самого себя с птицей, со звездой, с конем. Субъективность углубляется. Если у Гомера ветер – любовник кобылиц, то у Ивика и Сафо любовь сравнивается с ветром, а у Ивика и с конем. Привязанность метафоры к мифологическому значению образа остается в полной силе. Однако через эту мифологичность образа, посредством придания ей переносно-

го, отвлеченного значения, метафора расширяет смысл образа и служит целям раскрытия первых человеческих душевных движений. Для меня совершенно несомненно, что лунный пейзаж в разобранном сравнении у Сафо восходит к пейзажу ἱερὸς γάμος'α[13] в XIV песни Илиады. Но статарный мифологический образ мирового плодородия, данный Гомером в его конкретной буквальности, у Сафо принял характер понятийной метафоры, поэтического сравнения, раскрывающего облик человека.

Итак, возвращаясь к своему исходному положению, я должна сказать, что вижу основной генетический фактор греческой лирики в коренном изменении общественного сознания в VII веке до н. э., в нарождении понятий, возникающих непосредственно из образа, и в становлении реалистического миропонимания, вырастающего из самого творчества, на его базе и на его дорогах. Этим объясняется и тот исторический факт, что лирика и философия возникают почти одновременно, как две основные понятийные категории.

Я не имела возможности остановиться в этом сообщении на многих смежных вопросах, связанных с проблемой лирики (уже не говоря о детализации). Скажу одно. Греческая лирика – это детище становящихся понятийных процессов. Она еще не «поэзия чувства» и не литературная поэзия, а мусическое, комплексное искусство. Ее прогресс в том, что она уже вырабатывает начала поэтической метафоры, хотя эта метафора еще не носит самостоятельного характера и находится в полной зависимости от мифологической семантики образа. До создания тропа, до создания чисто поэтической фигуры греческая лирика не доходит. Функция поэтизации метафоры и обращения ее в средство художественного воздействия принадлежит греческой прозе.

1946 г.

Примечания

[1] См. об этом: *Брагинская Н.В.* «...Имеют свою судьбу» // *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 421–433.

[2] *Фрейденберг О.М.* Комическое до комедии (к проблеме возникновения категории качества) // Миф и театр / Сост., научно-текст. подг., предисл. и примеч. Н.В. Брагинской. М., 1988. С. 74–127; Паллиата [фрагменты из монографии] // Там же. С. 36–73; Паллиата. Глава 21 // Лотмановский сборник. 1. М., 1995. С. 714–718; Образ и поня-

тие // Миф и литература древности / Сост., подг. текста, коммент. и посл. Н.В. Брагинской. Отв. ред. Е.М. Мелетинский М., 1978. С. 173–487; [2-е изд., исправленное и дополненное]. 1998. С. 223–622.

[3] Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6. С. 497–514.

[4] Происхождение греческой лирики / Предисл. Е. Мелетинского и Н. Брагинской // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 103–123. Настоящая публикация заново сверена с текстом рукописи. Последняя прижизненная публикация Фрейденберг тоже представляла собой резюме оставшейся незаконченной монографии о Сафо: Сафо // Доклады и сообщения Филологического института ЛГУ. Вып. I. Л., 1949. С. 190–198.

[5] The Origin of the Greek Lyric / Intro. E. Meletinskii, N. Braginskaia // Ol'ga Mikhailovna Freidenberg [Selected Translations]. Guest ed. N. Perlina. Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations. Part II. Summer 1991. Vol. 27. № 3. P. 6–19; Pochodzenie liryki greckiej. Przeł. B. Żyłko // Prezestrzenie teorii. Poznań, 2004. № 3/4. S. 371–386; Pochodzenie liryki greckiej. Przeł. W. Grajewski // Semantyka kultury / Redakcja naukowa D. Ulicka. Wstep W. Grajewski. Krakow, 2005. S. 358–374.

[6] Читано на научной сессии Ленинградского университета 1946 г. (см.: Научная сессия ЛГУ 1946 г. Тезисы докладов по секции филол. наук. Л., 1946. С. 21–23). – Примеч. О.М. Фрейденберг.

[7] Фрейденберг систематически использовала термин «персонаж» как указание не на одно лицо («персона»), а на их ряд или множество.

[8] Имеется в виду знаменитое стихотворение (Diehl Fr. 67 a), которое в переводе В. Вересаева начинается так:

> Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой.
> Ободрись и встреть их грудью, и ударим на врагов!

[9] Фрейденберг ссылается на номера фрагментов по одному из стереотипных изданий: Ernestus Diehl. Antologia Lyria Graeca, fasc. 1–3. Leipzig. Кроме оговоренных случаев, все переводы принадлежат Фрейденберг.

[10] В письме брату от 31.1.1947 Фрейденберг писала: «Хочу сказать тебе вот о чем. В январе я, по своей традиции, единственно живой для меня, выступала на ежегодной научной сессии Ун-та. Ее трижды откладывали, с ноября на декабрь, с декабря 46 г. на январь 47-го. Посылаю тебе тезисы. В самом докладе я показывала неповторимые особенности древнегреческой метафоры, и чтоб показать это как следует, взяла полюс, пример твоего художника из «ранних поездов», там, помнишь, «на столе стакан не допит» – все это место такое замечательное. Зал слушал с напряженным вниманием (о нашем родстве знали только друзья).

На тебе (так сказать) мне удалось понять античную поэтическую метафору. Об этой разнице как-нибудь поговорим. Мне очень хочется сделать статью «К теории метафоры», т. к. я имею тут ряд новых мыслей, и притом чисто своих, т. е. на основании многих и многолетних работ. Я пишу книгу о происхождении греческой лирики, и сейчас много нового написала о Сафо, досель незамеченного. Что дала бы такая публикация. Но абсолютно никаких перспектив. Заметки, и той не напечатать».

[11] Начало одного из эпиталамиев Сафо, в переводе В. Вересаева:

> Сладкое яблочко ярко алеет на ветке высокой, –
> Очень высоко на ветке; забыли сорвать его люди.
> Нет, не забыли сорвать, а достать его не сумели.

[12] См.: *Фрейденберг О.М.* Происхождение эпического сравнения (на материале «Илиады») // Труды юбилейной научной сессии. Изд. ЛГУ, 1946. С. 101–115; Фрейденберг имеет в виду также небольшую неопубликованную работу «Гомеровские сравнения» (1941). В этих работах О. Фрейденберг показывает, как *сравниваемая* часть, лежащая целиком в сфере мифологии, в гомеровских сравнениях поясняется через понятийное и относящееся к быту и обиходу соответствие в части *сравнивающей*.

[13] «Священный брак», т. е. брачное сочетание богов, обеспечивающее плодородие. В ритуале такой брак совершался обрядовыми «заместителями» божественной пары, а в XIV песни «Илиады» сцена соблазнения Зевса Герой сопровождается описанием бурного цветения природы и ликования всего живого, что Фрейденберг называет «пейзажем».

Содержание

М.Л. Гаспаров
Введение 7

Н.П. Гринцер
Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления 13

И.Г. Матюшина
Становление лирики в средневековой Европе 54

А.Б. Куделин
Средневековая арабская поэзия 123

Аравийская словесность VI–VIII вв.: опыт рассмотрения в фольклорно-мифологическом контексте 123

Стилистическая эволюция арабской поэзии VI–IX вв. 148

М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисова
Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса 175

А.М. Дубянский
О происхождении лирики в Индии (Поэзия дождей) 232

Л.М. Ермакова
От голоса к знаку: японское поэтическое слово до и после VIII века 289

Е.М. Дьяконова
Поэзия японского жанра трехстиший (*хайку*): происхождение и главные черты 337

И.С. Смирнов
О некоторых особенностях становления и эволюции лирической традиции в Китае 353

Приложение

Н.В. Брагинская
О.М. Фрейденберг о лирике
in statu nascendi 392

О.М. Фрейденберг
Происхождение греческой лирики 396

Contents

M.L. Gasparov
Introduction 7

N.P.Grintser
The "lyric poetry" of ancient Greece: the meaning of the term and the essence of the phenomenon 13

I.G.Matyushina
The development of lyric poetry in medieval Europe 54

A.B.Kudelin
Ancient Arabic lyric poetry: 123

I. Arabic literature of the 6th–8th centuries in the context of folklore and myth 123

II. The stylistic evolution of Arabic poetry of the 6th–9th centuries 148

M.L.Reisner, N.Y.Chalisova
Classical Persian lyric poetry: the problem of its origin 175

A.M.Dubyansky
'On the origin of lyric in India: the poetry of rain 232

L.M.Ermakova
From voice to sign: Japanese poetic language before and after the 8th century 287

E.M.Dyakonova
The Japanese haiku: its origin and principal features 337

I.S.Smirnov
Some features of the origin and evolution of the Chinese lyric tradition 353

Appendix

N.V.Braginskaya
O.M.Freidenberg on lyric in statu nascendi 392

O.M.Freidenberg
The origin of Greek lyric poetry 396

Lyric. Origins and evolution

Lyric. Origins and Evolution, edited by Inna Matyushina and Sergey Neklyudov, approaches problems in historical poetics specifically concerning the origin of lyric poetry in a variety of literary and folk traditions. It was originally conceived by Eleazar Meletinsky as a contribution to a comprehensive series of studies in historical poetics, on the major literary forms of lyric, epic, romance and drama, but has, for the present at least, to stand alone. In the preface Mikhail Gasparov discusses the inevitable subjectivity of lyric and the typology of its development. The first chapter, by Nikolay Grintser, 'The "lyric poetry" of ancient Greece: the meaning of the term and the essence of the phenomenon,' concerns archaic and classical Greek poetry, defining the notion of lyric and its relationship with Homeric epic. In the second chapter, 'The development of lyric poetry in medieval Europe,' Inna Matyushina analyses the proto-lyric and early lyric traditions in Anglo-Saxon, Old Norse (Eddic and Skaldic), Celtic (Irish and Welsh), Old German and Romance (Latin, Provençal, Old French, Spanish, Galician-Portuguese, Italian). The third chapter, by Alexander Kudelin, is devoted to the analysis of the genres and the stylistic peculiarities found in early medieval forms of Arabic lyric, with special reference to panegyric poetry. The main aim of the fourth chapter (Marina Reisner and Natalia Chalisova), 'Classical Persian lyric poetry: the problem of its origin,' is to analyse the emergence of Persian lyric based on the literary synthesis of pre-Islamic Iranian verbal art and borrowed forms of Arabic poetry of Djahalian and Muslim period. The fifth chapter, by Alexander Dubyansky, 'On the origin of lyric in India: the poetry of rain,' is devoted to the genetic analysis of the earliest Tamil poetry. This is followed by the chapter, 'From voice to sign: Japanese poetic language before and after the 8th century,' written by Lyudmila Ermakova and devoted to the development of the earliest lyric genres of Japanese poetry; and in the seventh chapter a related discussion is pursued by Elena Dyakonova in 'The Japanese haiku: its origin and principal features,' which focuses specifically on the role of the main genre in Japanese lyric and its relation to others. The final chapter, 'Some features of the origin and evolution of the Chinese lyric tradition' (Ilya Smirnov), contains a historical analysis of lyric poetry in China, a significant role

in which belongs to the investigation of treatises on poetics. In the appendix we publish an article on the origin of lyric by the outstanding and original scholar Olga Freidenberg (1890–1955), which is introduced by Nina Braginskaya, writing about 'Olga Freidenberg on lyric in statu nascendi.'

The editors and contributors dedicate this book to the memory of Eleazar Meletinsky, a great scholar and a great intellectual leader, the finest and the central exponent of historical poetics in our time and the main source of inspiration in its development.

Научное издание

ЛИРИКА: ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ

Лирика: генезис и эволюция / Сост. И.Г. Матюшина,
Л 62 С.Ю. Неклюдов. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007. 417 с.
ISBN 978-5-7281-0922-8

В коллективной монографии, посвященной памяти Е.М. Мелетинского, исследуются зарождение и ранние формы лирики на примере словесности архаической и классической Греции (в ее соотношении с гомеровским эпосом), англосаксонской, скандинавской, немецкой поэзии, кельтских поэтических памятников (ирландских и валлийских), романских литературных традиций (испано-арабской, латинской, провансальской, старофранцузской, галисийско-португальской, итальянской), раннесредневековой арабской, персидской, японской, тамильской, китайской поэзии.

Книга адресована филологам, историкам, культурологам и широкому кругу читателей.

УДК 80
ББК 83я43

Редактор *Н.Л. Петрова*
Художественный редактор *М.К. Гуров*
Корректор *Н.П. Гаврикова*
Технический редактор *А.Ю. Ефимова*

Подписано в печать 08.02.2007.
Формат 60×90 $^{1}/_{16}$.
Усл. печ. л. 26,0. Уч.-изд. л. 27,0.
Тираж 1000 экз. Заказ

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6