

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ТЮРКОЛОГИЧЕСКИЙ
СБОРНИК
1974



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1978

С. Н. Иванов

К ИЗУЧЕНИЮ ЖАНРА ГАЗЕЛИ В СТАРОУЗБЕКСКОЙ ПОЭЗИИ

Исследований, посвященных жанру газели в тюркоязычных литературах, почти нет. Между тем этот жанр занимает в лирическом творчестве поэтов прошлых веков ведущее место, характеризуется своеобразнейшими поэтическими и эстетическими особенностями, и изучение его вполне отвечает одной из главнейших задач гуманитарных наук — задаче «истолкования культур прошлого», понимания и интерпретации культурных ценностей давних эпох, открытия нового в старом¹.

Изучение тюркоязычных литератур всегда направлялось исследованиями в области ираноязычной поэзии, подобно тому как и сами тюркоязычные литературы Ближнего Востока и Средней Азии были как бы «младшим братом» поэзии на языке Фирдоуси, Рудаки, Хафиза, Саади, Хаяма, Низами. Лишь в последнее время наметились тенденции к преодолению взгляда на тюркоязычную поэзию (в частности, и на произведения Навои) как на творчество «второго сорта».

В изучении поэзии и поэтики Навои, в том числе и в той его части, которая относится к жанру газели, тюркология может и должна опираться на труды Е. Э. Бертельса, Я. Рипки и др., но при этом представляется совершенно необходимым привлечение тех идей и достижений, которые характерны для русской школы изучения поэтики — от А. Н. Веселовского до Д. С. Лихачева.

В настоящем сообщении предпринимается попытка наметить возможные пути изучения жанра газели в тюркоязычной поэзии на примере творчества Навои и в связи с наиболее характерными особенностями данного жанра².

¹ См.: Д. С. Л и х а ч е в, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967, стр. 364—365.

² Наиболее подробно особенности лирики Навои освещены А. Хайитметовым. См.: А. Х а й и т м е т о в, Навоий лирикаси, Тошкент, 1961.

Задача «истолкования культур» применительно к жанру газели приводит прежде всего к необходимости познания эстетики данного жанра, к попытке оценки его эстетических качеств «изнутри», т. е. по эстетическим канонам определенной эпохи и определенной поэзии, а не на основе предвзятых схем и модернизации³. Говоря современным языком, жанр газели должен быть понят как определенная «знаковая система»⁴ содержательных и формальных средств, подчиняющаяся установленным эстетическим нормам и воспроизводящая их в себе. Понять эстетику газели — значит понять ее «во времени», точно установив при этом, что можно и чего нельзя требовать от данного жанра искусства⁵. При этом должны быть преодолены и рефлексы «буквального видения», и натурализм восприятия, и наивные поиски «реализма», столь характерные для переводческих (вернее, переложительских) интерпретаций газели.

Каждая данная газель представляет интерес не только с точки зрения того, что в ней сказано, но и в отношении того, что в ней недосказано, так как именно «недоговоренность» поэзии, как ее отличительное свойство, возможна лишь в силу наличия определенных канонов жанра. Так, например, когда Навои говорит:

*Дединг кўнгул ўти дудин чиқарма оҳ била
Агар чин эрса сўзунг нега кўксум эттинг чок* (III, 330)⁶.

Ты сказала: «Не испускай вместе со стопами дым
от огня сердца», —
Если твои слова — правда, то зачем ты сделала
разорванной мою грудь? —

то в этом бейте «дым стонов (=вздохов)», «огонь сердца» и «разорванная (=вспоротая) грудь» заданы не столько контекстом данной газели, сколько совокупностью образных средств жанра газели в целом.

Как во всякой системе, характеризующейся специфической символикой, в газели отдельные ее знаки и символы в значительной мере условны и иероглифичны, но условность всякого искусства является не отходом от правды, а именно попыткой приближения к ней в рамках художественного сознания своего времени⁷. Из истории развития искусства известно, что в определенные

³ См.: Д. С. Л и х а ч е в, Поэтика древнерусской литературы, стр. 142.

⁴ См., например: М. С. К а г а н, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Л., 1971, стр. 494—495.

⁵ Там же, стр. 513.

⁶ Здесь и дальше примеры даются в современной узбекской графике по изданию: А л и ш е р Н а в о и й, Хазойинул-маоний. Илмий-танқидий текст асосида напрга тайёрловчи Ҳамид Сулаймон, т. I—IV, Тошкент, 1959—1960. В скобках указываются номера тома и газели.

⁷ См.: А. М и х а й л о в а, О художественной условности, М., 1970, стр. 167.

эпохи появление новых тенденций в духе приближения к правде воспринималось как попрание законов правды. Протопоп Аввакум, например, воинственно ополчился против новых веяний в иконописи, против попыток такого изображения святых, при котором они были бы наделены чертами обычных людей⁸. Изучение эстетических регламентаций, в русле которых развивался жанр газели, и того, что и как говорится в газелях и о чем в них умалчивается, составляет необходимое условие более глубокого проникновения в законы жанра.

Наиболее характерной особенностью художественной условности газели является традиционность образов. Д. С. Лихачев отмечает, что необычность художественного образа, его «единичность» и единственность, неповторимость обостренного и обновляющего видения мира характерны лишь для конкретизирующего искусства нового времени. «Высокому» стилю русской литературы XIV—XV вв. свойственны привычный «этикет» выражений, определенный набор повторяющихся образов и тропов⁹. От писателя той эпохи требовались в основном комбинаторские способности¹⁰. Эти наблюдения в значительной мере приложимы и к характеристике газели как жанра¹¹.

*Наҳди жон берсаму лағли лабидин қут олсам
Умр бозорида мен хастаға бу савдо бас* (III, 240).

Если я отдам наличные ценности души (= жизни), а [взамен] возьму из ее рубиновых уст [себе] пропитание,
То на базаре жизни мне, немощному, довольно этой сделки.

В этом бейте все тропы традиционные: наличные ценности души, уста-рубины, базар жизни, я, немощный. Единственная конкретизация ситуации — «я» включается здесь в абстрактно-условный ряд трафаретов, отражающих собой непреложные и «извечные» черты и знаки бытия. Тем самым и это «я» как бы выводится за пределы конкретности.

Соблюдение литературного «этикета», следование традиционным канонам не означают отсутствия творческого начала, но отражают определенный этап развития художественного сознания, когда канон выступает как знак, как сигнал, вызывающий то или иное эстетическое переживание, уже закрепленное в этом своем качестве в сознании данной среды. Это — тенденция к систематизации познанного¹². Творчество в этих условиях и состоит в том,

⁸ Там же.

⁹ Д. С. Л и х а ч е в, Поэтика древнерусской литературы, стр. 112—113.

¹⁰ Там же, стр. 164.

¹¹ См.: Е. Э. Б е р т е л ь с, Избранные труды. Суфизм и суфийская литература, М., 1965, стр. 109.

¹² Д. С. Л и х а ч е в, Поэтика древнерусской литературы, стр. 153.

чтобы, комбинируя знаки-сигналы, создавать сложное переплетение познанного — известных воспринимающему элементов — с познаваемым в данный момент — специфической комбинацией элементов. Такая эстетика связана и с той особой ступенью эстетического развития, когда, если пользоваться терминами И. Стравинского, узнавание привычного предпочитается познанию необычного¹³.

Абстрактность и вневременность газели поддерживаются теми свойствами средневекового мировоззрения, которые Д. С. Лихачев называет «бинарностью художественного мышления», т. е. резким разграничением и противопоставлением духовного и материального начал¹⁴. Слово воздействует на слушателя не логико-понятийной стороной, а «общим напряжением таинственной многозначительности»¹⁵. Основное художественное средство реализации указанных возможностей слова — сложная символика, закрепленная в определенном инвентаре традиционных образов. Символика газелей — это преимущественно суфийское соположение коррелирующих образов. Хорошо известен этюд Е. Э. Бертеляса о соотношении и противопоставлении образов: «лицо», «чело» и «локоны», «кудри»¹⁶. Одна из задач изучения жанра газели — продолжение изысканий в этой области.

К отмеченным свойствам газели — традиционности и каноничности образных средств, своеобразной эстетике узнавания, абстрактности и вневременности образов, замкнутой системе символов, бинарности художественного мышления — должно быть добавлено еще одно свойство — техническая изощренность газели, отточенное совершенство формы и, как говорит Ян Рипка, «незнакомый Западу и, к сожалению, не передаваемый на другом языке блеск»¹⁷.

Таковы общеэстетические особенности газели, требующие внимательного изучения, которое едва лишь начато на материале тюркоязычной поэзии. Остановимся также и на основных вопросах поэтики газели и задачах ее изучения.

Важное значение имеет изучение бейта — и как строфической единицы стиха, и как единицы образной структуры.

Минимальная стиховая единица в газели — бейт. Газель в целом — это совокупность бейтов, число которых варьируется большей частью от 7 до 13, хотя бывают газели, состоящие из 3—6 бейтов или доходящие до 22 бейтов. Например, число бейтов

¹³ «Литературная газета», 14.II.1973, стр. 8.

¹⁴ Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, стр. 120—121.

¹⁵ Там же, стр. 117.

¹⁶ Е. Э. Бертеляс, Суфизм и суфийская литература, стр. 109—125.

¹⁷ «История персидской и таджикской литературы». Под ред. Яна Рипка, М., 1970, стр. 112.

в газелях Саади — от 6 до 22, у Лютфи есть газели из 3—4 бейтов, у Навои — от 5 до 13. Большая часть газелей у Навои (приблизительно две трети общего числа около 2,5 тысяч) состоит из 7 бейтов¹⁸.

Один из основных вопросов, относящихся к особенностям структуры газели, — это вопрос о характере связи бейтов. Существует мнение о слабой связанности бейтов друг с другом. Издавна газель сравнивали с нитью жемчуга, на которую нанизаны отдельные жемчужины, лишь случайным набором «приставленные» одна к другой. Это убеждение приводило к высказываниям о смысловой дезинтеграции бейтов в газели. Однако это мнение, по справедливому утверждению Яна Рипки, нуждается в пересмотре¹⁹.

Представляется, что обе крайние точки зрения — и мнение об отсутствии связи между бейтами, и поиски жесткой связанности бейтов, исходящие из уподобления газели европейской лирике, — несостоятельны как всякие однозначные и потому схематичные дефиниции.

Утверждение о несвязанности бейтов истинно лишь в том смысле, что бейт, как минимальное художественное звено газели, стремится к х у д о ж е с т в е н н о й завершенности, основным внутренним признаком которой является афористическая отточенность бейта. Внешние признаки связи бейтов между собой — рифма и редиф, но и они проявляются на ярком фоне «аккордности» бейтов, подчеркнута р а з д е л е н н ы х: паузой — в чтении, разрывом — в написании, инструментальной каденцией — в пении. Свойство «отдельности» бейтов находит наиболее яркое выражение в возможности в некоторых случаях перестановки бейтов в пределах одной газели и в известных фактах осуществления этой возможности: иногда в разных списках одна и та же газель фигурирует с разной последовательностью бейтов. Естественно, что такого рода перестановки не распространяются на макта²⁰ с его парной рифмовкой и на макта²¹, в котором содержится тахаллус.

Относительно характера связи бейтов по существу, по содержанию можно полагать, что многое здесь еще просто не изучено с достаточной полнотой и причиной утверждений об отсутствии смысловой связи бейтов является непонимание самих основ этой связи. Ян Рипка отмечает, что «в иранской поэзии каждое стихотворение обязано иметь свою доминанту (нукте), причем очень выразительную. Ею характеризуется и взаимоотношение отдельных образов того же стиха в связи с его содержанием в целом»²⁰. Указывается также, что для газели характерно наличие объединяющей идеи, которая вариационно разрабатывается в бейтах²¹.

¹⁸ А. Хайитметов, Навоий лирикаси, стр.76—78.

¹⁹ «История персидской и таджикской литературы», стр. 105.

²⁰ Там же, стр. 110.

²¹ Там же, стр. 110—111.

Давно было замечено, что в газелях соотношение рассудочного и эмоционального элементов иное, нежели в европейской лирике. Европейское восприятие газели, настроенное на привычную «волну» чувства, столь существенного для западной лирики, упускает из виду чрезвычайно существенный ее компонент — рациональный, т. е. ту доминанту (нукте), о которой говорит Ян Рипка.

При попытках анализа этого *ratio*, заложенного в газели, мы вплотную подходим к трудному теоретическому вопросу о том, в какой мере образы газели сочетают прямой (лирический) смысл с философско-суфийским подтекстом²². Естественное, что для разных литератур, различных эпох их развития и для отдельных поэтов указанное соотношение не может быть выражено каким-то константным показателем. Здесь важен принципиальный вопрос о необходимости в каждом конкретном случае изучать эту особенность газели. Попытка перевести данную проблему в русло анализа и детализации возвращает нас к тем направлениям разысканий, которые были начаты Е. Э. Бертельсом: нужно составить что-то вроде инвентаря традиционных для газели образов и установить их возможное философское содержание, их философское «наполнение». Так, например, по содержанию выделяется пространственный ряд тематических образов (как правило, «бинарных»): лицо — локоны, соловей — роза, красные тюльпаны — раны сердца, змея — сокровища, сова — развалины и т. д.

Но помимо этого возможна и классификация бейтов по их месту в газели. Если взять газель с наиболее характерным числом бейтов — семью и исключить первый бейт-зачин с парной рифмой и завершающий бейт, содержащий в себе тахаллус, то в оставшихся пяти бейтах два последних, т. е. пятый и шестой, часто отводятся для традиционного «обращения» (к богачу, шейху, кравчему, законнику-факиху, мудрецу-советчику и т. д.) и для диалога («я сказал» — «она сказала»). Несомненно, что сплошной просмотр большого числа газелей, например 2500 газелей Навои, на предмет выявления закономерностей в расположении (порядок следования) бейтов даст определенные результаты не только с точки зрения более глубокого понимания структуры (поэтики) газелей, но и выявления содержательных и изобразительных средств, в которых реализуется рационально-философский смысл газели, и той последовательности, в какой «сокрытое» раскрывается слушателю (=читателю). Именно такое изучение и приоткрывает «завесу тайны», закрывающую от европейца связь бейтов между собой.

Вопрос о природе бейта имеет прямое отношение к одной из самых важных составляющих характеристик изучаемой поэзии — к ее поэтике как системе образных средств. Бейт — не только стро-

²² Е. Э. Бертельс, Суфизм и суфийская литература, стр. 109—110.

фическая единица текста, но и «оболочка» образа, единица образной структуры стихотворения. Следовательно, вопрос о природе бейта — это и вопрос о природе образа.

Основная черта образов газели — их традиционность. Выше уже говорилось об этом в связи с проблемой эстетики газели и характером художественной условности в ней. Здесь необходимо остановиться на этом же вопросе применительно к специфическим особенностям образного языка газелей. Возьмем типичный бейт из газели Навои:

*Не айб лаъли лабинг засратида жон берсам
Ҳаёт чашмаси ё умри жовидонму эмас (II, 239).*

Что ж постыдного в том, что я отдам душу (= жизнь) в тоске
по рубинам твоих уст, —
Разве они не источник (= родник) жизни и не вечная жизнь?

Наиболее существенными чертами данного бейта как образа являются контраст — противопоставление двух его стихов, афористическая замкнутость, завершенность (ср. сказанное выше об «аккордности» бейта) и отвлеченность, абстрактность ситуации, выраженной простыми и языковыми средствами.

Особо примечательным с точки зрения собственно образной характеристики является последнее из указанных свойств, так как в нем проявляется главная, «доминантная» особенность поэтики газели и поэтики всей поэзии того времени: газели совершенно несвойственны остроте и конкретности образа, неожиданная новизна конкретного («в данный момент») авторского видения изображаемой действительности. В этом отношении вся средневековая поэзия резко противостоит поэзии новейшего времени: в новейшей поэзии каждая данная ситуация конкретна, а средства изображения индивидуальны и остранены, тогда как в средневековой поэзии ситуация отвлеченна, а средства изображения обобщены, стандартизованы и просты по языку. Ср. характерные образные средства современной, например русской, поэзии:

Стережет голубую Русь
Старый клен на одной ноге (С. Есенин)

Когда аркан
Над головой свистел
И шум пиров
Катился по улусам,
Другой бы постарел
И поседел,
А я русел,
Я становился
Русым (Вас. Федоров).

Художественная изощренность газели развивалась в ином русле — в русле усложнения образной символики. В этом плане

характерны усложненные образы, непонятные европейскому читателю без толкования и объяснимые лишь в контексте жанра в целом. Вот несколько бейтов из разных газелей, смысл которых проясняется лишь из их взаимного соотношения:

*Ишқ ул бир муаллимки анинг мактабида
Ақл ўқиб тифл киби лавзаи фанодин абжад (IV, 121).*

Любовь — тот учитель, в школе которого
Разум, как дитя, читает абджад на скрижалях небытия;

*Аққим барча хирад аҳлиға эрди устод
Бўлди ишқ абжади таълимида тифли мактаб (IV, 45).*

Разум, который для всех мужей разумения был наставником,
Стал ребенком-учеником в постижении абджада любви;

*Бир юзурук тифл эрур кирнектарим ичинда ёш
Ким йиқилиб сончилибдур фар тарафдин хор анго (IV, 9).*

Слеза среди моих ресниц — это бегущее дитя:
Оно упало — и в него вонзились со всех сторон шипы.

Ср. у узбекской поэтессы Надиры (XIX в.):

*Эй ашк кўзимни мактабидин
Ҳайрат сабақин равон этиб кет.*

О слеза, в школе моих очей
Бегло изучи урок изумления.

Ср. у Фурката (XIX—XX вв.):

*Кўзимнинг мактабидан тинмайин эй тифл ашк оғар
Сабаб на эрди ҳайрат дарсини мунча равон қилдинг.*

О дитя, из школы моих глаз беспрестанно текут слезы, —
Что за причина тому, что ты столь бегло изучило
урок изумления?

Из сопоставления приведенных бейтов выясняется устойчивый параллелизм (=изоморфизм) сравниваемых понятий:

глаза — школа
любовь — учитель
слезы — дети
изумление — урок

Одна из задач изучения газели как жанра состоит в выявлении системы образов и тропов, на основе которых строятся эти образы, т. е., в частности, изучение используемых в них сравнений в духе приведенных выше примеров параллелизма. При этом интересно будет установить, все ли в системе этих образов идет от персидско-таджикской поэзии или есть определенные образы, возникшие на тюркоязычной почве. Есть любопытные факты, говорящие, что существуют и собственно тюркские образные мотивы. Так, например, в системе образа «слезы — дети», идущего из персидско-

таджикской поэзии, на тюркской языковой почве возникает дополнительная возможность метафоризации и игры слов, основанной на омонимии слов *ёш* 'молодой', 'юный' и *ёш* 'слеза', 'слезы':

*Навойи ашкидек ул шўх агар тинмас ажаб эрмас
Қилурлар пўя ёшлар то югурмак эзтимоллидур* (IV, 192).

Не удивительно, если эта шалунья не унимается,
как и слезы Навои:

Молодые (2-й смысл: слезы) бегут, пока есть силы
(досл.: возможность) бежать.

И в заключение коротко остановлюсь на вопросах перевода. Изучение тюркоязычной поэзии в духе «истолкования культур прошлого» важно само по себе, но к этому ещё побуждает и та реализация понимания (вернее сказать — непонимания) жанра газели, которая отражена в практике художественного перевода тюркоязычной поэзии на русский язык. Можно со всей решительностью утверждать, что нынешние переводы газелей осуществляются вне каких-либо представлений об эстетике и поэтике газели.

Может показаться, что это — производная и, так сказать, периферийная линия филологических разысканий, не имеющая прямого отношения к «высокой» науке. Но суть дела представляется в несколько ином свете. При отсутствии сколько-нибудь обстоятельных исследований в сфере изучения тюркоязычной поэзии область художественного перевода оказывается единственной ареной практической реализации познания жанра. Область художественного поэтического перевода существует, переводная поэзия имеет огромный спрос, и, так как в данной области царит полный произвол, восточная филология не может стоять в стороне от этого. В области художественного перевода, в том числе и поэтического, мы должны следовать, как мы это и делаем в отношении многих проблем, за нашими старшими коллегами — исследователями западных литератур: в филологии, изучающей западные языки и литературы, давно нашлось место для теории перевода — и прозаического и поэтического.