

АЛЛА БАЙРАМОВА

**ПОЭМЫ
НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ
В КОНТЕКСТЕ
ВЗАИМООТРАЖЕНИЯ
ИСКУССТВ**



**Государственный музей
музыкальной культуры Азербайджана**

2014

**ББК 5.2
А-2014**

**А. БАЙРАМОВА
ПОЭМЫ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ В КОНТЕКСТЕ
ВЗАИМООТРАЖЕНИЯ ИСКУССТВ
Изд. «Е.Л.» ООО, БАКУ, 2014. – 152 с.**

0502000001

А-651(07)2014

© А. БАЙРАМОВА, 2014

ОТ АВТОРА

Связи искусств, в частности, музыки и литературы очень разнообразны, бывая и явными - очевидными, лежащими на поверхности, - и глубинными, интригующе потаёнными. Литература, пожалуй, в гораздо большей степени может рассказать о других искусствах, чем наоборот. Она говорит о них прямо и косвенно. Говорит своим текстом непосредственно, а также его интерпретациями, тем эхом, которым на неё отозвались другие литературные произведения, иные искусства, ремёсла и времена. В литературе, как и в музыке, архитектуре, изобразительном и прикладном искусствах, отпечатываются следы эпохи, общие для всех них.

Рассмотрим в свете поэтики интермедиальности, как вышесказанное проявилось в творчестве Низами Гянджеви, а именно:

- как в его поэзии отразилось музыкальное искусство;

- как на поэмы «Хамсе» откликнулось изобразительное искусство последующих веков презентацией музыкальной темы;

и, «в поисках чувства универсального в специфическом»¹,

- как экстраполяция запечатленных в поэме «Лейли и Меджнун» характерных особенностей художественного видения эпохи, отразившихся в своеобразии обращения к теме животных, может пролить свет на некоторые черты не дошедших до наших дней музыки и коврового искусства Азербайджана XII-го века.

Также, учитывая разнообразие взаимодействия искусств, постараемся определить, в какие виды интермедиальных связей вступает творчество поэта.

Автор выражает благодарность профессору Таире Якубовой, профессору Гюльназ Абдуллазаде, Севиль Фукс, Нине Лыковой, Гольназ Гольсабахи, Афет Ислам, Рауфу Шейхзаманлы и чтит светлую память профессора Меджнуна Керима. Каждый по-своему, прямо или косвенно они способствовали данному исследованию.

1 Kronegger M. Introduction / The Orchestration of the Arts — A Creative Symbiosis of Existential Powers. Ed. by M. Kronegger. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, The Netherlands, 2000. - 475pp. P.1.

ГЛАВА I

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ В «ХАМСЕ» НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

К истории изучения музыкального кода творчества Низами

В творчестве великого азербайджанского поэта Низами Гянджеви (1141-1209), писавшего на фарси, встречаются многократные упоминания о музыке, музыкальных инструментах, музыкантах и музыкальных традициях, что привлекало внимание многих исследователей. Первым, обратившимся к теме музыки у Низами, был азербайджанский музыковед Кубад Касимов, увидевший в поэзии Низами «благодатный и заслуживающий глубокого доверия материал для изучения музыкальной культуры Азербайджана XIII в., а может быть и более раннего периода»². Это же подчёркивается в труде органиолога Саадет Абдуллаевой: «Хамсе» («Пятерица») поэта – непревзойдённый источник для музыкально-

2 Касимов К. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в.// Искусство Азербайджана, т. II, под общей редакцией У.Гаджибекова. Издат. АН Азерб.ССР, Баку, 1949, с.5-63. С.11.

исторического и музыкально-эстетического познания средневекового Азербайджана»³. К содержащимся в «Хамсе» упоминаниям музыкальных инструментов обращался Меджнун Керим в своей работе по восстановлению утраченных музыкальных инструментов⁴. Музыкально-эстетические представления Низами, выраженные им в поэме «Хосров и Ширин», исследовались Гюльназ Абдуллазаде⁵, отмечающей, что «в поэме Низами дана яркая картина музыкальной жизни средневекового Азербайджана (да и всего мусульманского Востока). В ней представлена не только музыкальная практика (быт), но и музыкальная теория и музыкальная эстетика (т.е. отношение к музыке, её оценка, восприятие и т.д.)».

К 850-летию поэта Ага Ахмедом Иса-заде и Бабеком Курбановым была подготовлена небольшая брошюра, осветившая вначале отношение Низами к музыке и музыке в его творчестве, а затем «значение поэтического наследия Низами в развитии творчества композиторов Азербайджана, широко использовавших в своих произведениях тексты и сюжеты из его поэм»⁶. Эта же модель, т.е. изучение музыкального

3 Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. «Элм», Баку 2000. -486с. С.17.

4 Kərimov M. Azərbaycan musiqi alətləri. Yeni nəsil, Bakı, 2003. -183s.

5 Абдуллазаде Г. Музыка, Человек, Общество...«Язычы», Баку, 1991.-246с. С.147.

6 Иса-заде А., Курбанов Б. Низами и музыка. «Элм», Баку, 1999. С.9.

мира самого поэта наряду с изучением претворения его произведений в творчестве азербайджанских композиторов, характеризует и монографию Севды Курбаналиевой, специально посвящённую созданию научно-теоретической концепции, отражающей взаимосвязи литературы и музыки, проблеме их сопоставительного анализа на материале произведений Низами⁷.

Строки о музыке и музыкальных инструментах в произведениях Низами привлекают внимание не только музыковедов, но и других гуманитариев - филологов, востоковедов, философов, - которые в своих публикациях часто их цитируют как в оригинале, так и в переводах⁸. Фонопоэтический уровень газелей Низами, их сонорность на языке оригинала, поэтические приёмы, в основе которых лежит принцип звуковой аналогии (аллитерация, ассонанс) исследовались востоковедом Вафой Гаджиевой⁹.

7 Курбаналиева С. Музыкальный мир Низами Гянджеви. «Автограф», Киев, 2009. – 262с.

8 Tuncaу Ə. Nizami Gəncəvi yaradıcılığında musiqinin vəsfi. / “Musiqi dünyası”, 1-2/43, 2010, s. 37-40; Allahverdiyeva Z. “Xəmsə” mənbələri Şərqiñ muğam sənəti haqqında//Azərbaycan Şərqsünaslıq elminin inkişaf yolları, AMEA Şərqsünaslıq institutu. Akademik V.Məmmədəliyevin anadan olmasının 70 illiyinə həsr olunmuş Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları, Bakı, 27-28 iyun, 2013, s. 425-427.

9 Гаджиева В. Повтор как главный принцип звуковой экспрессивности газелей Низами Гянджеви // Проблемы востоковедения. Уфа, 2013 № 2 (60). с.42-47.

Из зарубежных учёных к музыкальной тематике у Низами, а точнее, в поэме «Хосров и Ширин» обращалась Фируза Хазраи¹⁰, американская исследовательница иранского происхождения (подробнее на с.34-35).

Проблема искажения информации о музыке в поэтических переводах поэм Низами

В то время, как за рубежом в течение десятилетий «музыкально-литературные исследования обычно проводились литературными критиками и, как следствие, имели сильный литературный уклон»¹¹, то в Азербайджане изучение связей музыки и литературы в гораздо большей степени привлекает внимание музыковедов, нежели филологов¹². Музыкальный аспект поэзии Низами исследуется, в основном, азербайджанским музыковедением. Однако, как вышеотмеченным музыковедам, так и

10 Khazrai F. Music in Khusraw and Shirin / The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric. Ed. by K.Talattof, J.W.Clinton, K.A.Luther. PALGRAVE, New York, 2000, 210p. SBN 0-312-22810-4

11 Wolf W. Intermediality revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. 2002. <http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/rodopi/15660958/v4n1/s3.pdf>

12 Nizami Gəncəvi: bibliografiya /tərt. ed. M.İbrahimova, G.Misirova. M.F.Axundov ad. Azərbaycan Milli Kitabxanası. Bakı, 2012. -632s.

автору этих строк, поэзия Низами доступна, к сожалению, только в переводах, в которых, по справедливому замечанию Г.Абдуллазаде, она многое теряет¹³. Причём, за исключением К.Касимова, опиравшегося на неопубликованные машинописи прозаических построчных переводов Е.Э.Бертельса, А.А.Ромаскевича, А.К.Арендс, Г.В.Птицына, Н.В. Дьяконовой, Смирновой и Беленицкого¹⁴, другие музыковеды обращаются к переводам поэтическим. Сравнение же разных поэтических переводов «Хамсе» на русский и азербайджанский языки, а также прозаического и сокращённого перевода на английский язык поэмы «Лейли и Меджнун» (как «История Лейлы и Меджнуна»¹⁵), выявляет противоречивость и несоответствие фактической информации по музыкальной теме, представленной в одних переводах, информации, содержащейся в других переводах этих же строк.

Не имея возможности обращения к тексту на языке оригинала (фарси), чтобы узнать, как же в

13 Абдуллазаде Г. Музыка, Человек, Общество...«Язычы», Баку, 1991.-246с.

14 Касимов К. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в.// Искусство Азербайджана, т. II, под общей редакцией У.Гаджибекова. Издат. АН Азерб.ССР, Баку, 1949, с.5-63. С.11.

15 Nizami. The Story of Layla and Majnun. Trans. from the Persian and ed. by Rudolph Gelpke. English version in collaboration with E.Mattin and G.Hill. OMEGA publications, 2011. -177p.

действительности у автора, пришлось обратиться к филологическим переводам «Лейли и Меджнун» и «Семи красавиц» на азербайджанский и русский языки, осуществлённым Рустамом Алиевым¹⁶, как наиболее соответствующим оригиналу.

Что же касается остальных трёх поэм «Хамсе», то приходится довольствоваться их поэтическими переводами, вызывающими много вопросов. В частности, почему отличаются друг от друга по набору глав переводы Константином Липскеровым поэмы «Хосров и Ширин» в изданиях 1946¹⁷ и 1989¹⁸ годов? Естественно предположить, что более поздний перевод – более подробный и, действительно, он более длинный: в издании 1946г. 49 глав, а в издании 1989 года – 68. Неясным остаётся, почему в более позднем варианте оказываются выпавшими шесть, точнее, пять с половиной глав, имеющих в переводе 1946г. Из них одна глава, «Украшение пира Хосровом», представляет чрезвычайный интерес именно с

16 Nizami Gəncəvi. Yeddi Gözəl. Filoloji tərcümə, izahlar və qeydlər professor Rüstəm Əliyevindir. Elm, Bakı, 1983.-359s.; Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с.; Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1983. -474с.

17 Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, Москва, 1946. -684с.

18 Низами Гянджеви. Избранное. Библиотека азербайджанской литературы в 20 томах, т.5. Азгосиздат, Баку, 1989. – 728с.

музыкальной точки зрения (к чему мы вернёмся позднее), но в силу её отсутствия в более позднем переводе может оказаться за пределами внимания многих русскоязычных читателей и исследователей-музыковедов.

Приведём примеры из строк поэтических переводов, вызывающие сомнение в отношении представленных в них музыкальных фактов. Так, если верить переводу Владимира Державина в издании 1946г., любимая наложница шаха Бахрама в «Семи красавицах» играла на руде:

*Вся - соблазн, ей имя – Смута, иначе – Фитне.
Шах в любви к Фитне веселье черпал, как в вине.*

*А когда она на руде, как никто, играла,
С неба вольных птиц спускаться наземь заставляла¹⁹*

Сравните с его же переводом этого фрагмента, но в издании 1959г.:

*Вся – соблазн, ей имя – Смута, иначе – Фитна,
Весела, очарованьем истинным полна.*

19 Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, Москва, 1946. -684с. С.354.

*Петь начнёт ли, на струнах ли золотых играть –
Птицы вольные слетались пению внимать*²⁰.

Здесь инструмент, на котором играла Фитнэ, не указывается, в то время как в переводе на азербайджанский язык Мамеда Рагима девушка играет на чанге (çəng)²¹, как и её прототип Азада из «Шахнаме» Фирдоуси. Сцена охоты шаха с сопровождающей его красавицей с чангом – излюбленный сюжет миниатюр, иллюстрирующих произведения Фирдоуси, Низами и Амир Хосрова Дехлеви. Согласно филологическому переводу Р.Алиева получается, что Фитнэ прекрасно играла и на руде, и на чанге. В этом фрагменте у Низами руд упомянут трижды, чанг – дважды²².

Другие строки из переводов, заставившие усомниться в том, адекватно ли оригиналу представлены в них музыкальные инструменты, это начало описания второй битвы Новфаля с племенем Лейли в «Лейли и Меджнуне». В переводе П.Антокольского здесь упоминаются флейты и трубы (Он услышал звон

20 Низами. Семь красавиц. Пер. В.Державина. Гос.издат. художественной литературы, Москва, 1959. -394с.

21 Nizami Gəncəvi. Yeddi Gözəl. Çevirəni M. Rahim., Azərnaşr, Bakı, 1941. S.102.

22 Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1983. -474с. С.136.

копий и мечей,/ Флейтистов вой и рокот трубачей)²³. В переводе Т.Стершневой - барабаны и длинные трубы²⁴. В английском прозаическом переводе здесь фигурируют только литавры (kettledrums)²⁵, что точно соответствует азербайджанскому переводу Самеда Вургунa – *təvil*²⁶. А что же было на самом деле у автора? Барабаны и трубы²⁷, что чаще всего и присутствует на миниатюрах, изображающих батальные сцены.

Приведённых примеров достаточно, чтобы лишний раз убедиться, что для большей научной достоверности в изучении фактов по музыке требуется обращение к первоисточнику, языку оригинала. На несоответствие перевода оригинальному тексту Низами указывал Вагиф Абдулкасимов в своей книге «Азербайджанский тар»: «Некоторые исследователи – музыковеды, историки (С.Абдуллаева, Т.Буньятов и другие), используя первый – 1941го года – перевод

23 Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, Москва, 1946. -684с. С.297.

24 Низами Гянджеви. Избранное. Библиотека азербайджанской литературы в 20 томах, т.5. Азгосиздат, Баку, 1989. – 728с. С.319.

25 Nizami. The Story of Layla and Majnun. Trans. from the Persian and ed. by R. Gelpke. English version in collaboration with E.Mattin and G.Hill. OMEGA publications, 2011. -177p. С.63.

26 Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. Tərcümə edən S.Vurğun. Yazıçı, Bakı, 1982. С.132.

27 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.158.

поэмы великого азербайджанского поэта XII в. Низами Гянджеви «Искандернаме», где упоминался тар, отмечали, что этот инструмент использовался в ту же эпоху. Однако, мы, обратившись к изданию этого же произведения на фарси (1932, Тегеран), поняли, что строки о таре появились в результате ошибочного перевода²⁸. Как разъясняет В.Абдулкасимов, переводчик Рзагулузаде, неверно понял словосочетание «тел-ватар», (ненатянутая струна, фарс.) как инструмент тар, а также бытовавший в средние века и не дошедший до XXго в. чанг, упоминаемый Низами в других строках «Искандернаме» заменил на тар²⁹. Однако, несмотря на то, что это справедливое разъяснение В.Абдулкасимова было приведено в двух языковых версиях его книги – азербайджанской и английской - в 1989 и 1990гг. соответственно, в более поздних публикациях других авторов вновь Низами приписываются строки о таре³⁰. (Подобное недопонимание литературных текстов встречается и в других культурах, в частности в Казахстане, где гогуз Деде Горгуда, воспринимающийся как праотец других инструментов, ассоциируется с попу-

28 Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. İşiq, Bakı, 1989. – 96 s. С.11.

29 Там же, с. 12.

30 Kərimov M. Azərbaycan musiqi alətləri. Yeni nəsil, Bakı, 2003. -183s.; Керим М. Азербайджанские музыкальные инструменты. Баку, «Индиго», 2010. -194с.

лярным там в настоящее время народным инструментом - смычковым гогузом. При этом нигде в эпосе «смычковость» гогуза Горгуда не упоминается. Отметим, что в азербайджанской культуре гогуз правомерно считается щипковым инструментом, предшественником саза, что отразилось и в произведениях азербайджанских художников и скульпторов, в отличие от работ их казахских коллег, где найти Коркута без смычка не представляется возможным. Но смычковый инструмент не мог быть «праотцом», т.к. смычковые инструменты в ряду струнных – более поздние, чем щипковые. Это же отмечается этномузыковедом Ф.Халык-заде: «так как все сходные струнные инструменты, появившиеся после гогуза - гогуз озана, Гогуз Рума, танбури-Ширвани, чогур и саз, - были щипковыми, то можно полагать, что таковым был и гогуз во времена письменной фиксации «Китаби Деде Коргуд»³¹. Во избежание терминологической путаницы, нельзя забывать, что история, в т.ч. музыкальная, знает массу примеров, когда под одним и тем же названием известны разные музыкальные инструменты. К примеру, музыкальный инструмент тар в арабской музыке

31 Халык-заде Ф. Музыкальные аспекты изучения «Китаби Деде Коркуд»//Коркыт және Улы Дала сазы. Алматы, «Арна – б», 2011,с.14-22. С.21.

является односторонним ударным инструментом, в азербайджанской же культуре это струнный щипковый инструмент, играющий ведущую роль в мугамном искусстве. Так же и гопуз (или кобыз), рубаб (или ребаб) в некоторых культурах и эпохах известны как щипковые, а в некоторых как смычковые инструменты.)

Если же что-то, касающееся музыки или музыкальных инструментов представлено в поэзии Низами неверно, то оказывается, что это не ошибка Низами, а ошибка перевода и переводчика. Так в сказке магрибской царевны из «Семи красавиц» в переводе В.Державина есть такие строки: «Косточка на струнах чанга – в пляске ноги их». Видимо, переводчик думал, что на чанге играют, защищая струны «косточкой», т.е. костяной пластинкой или плектром. Это не так, поскольку чанг не является плектрным инструментом, на нём играют пальцами. Низами ошибиться не мог. И, действительно, у него, согласно филологическому переводу Рустама Алиева с персидского на азербайджанский, метафорично сравнивается ритм, отбиваемый ногами в танце, с ударами плектра: “Ауа-qlarının rəqsi ilə [güya] mizrab vururdular”³² – танцем ног [будто] ударяли мизрабом, т.е. плектром, а чанг в

32 Nizami Gəncəvi. Yeddi Gözəl. Filoloji tərcümə, izahlar və qeydlər professor Rüstəm Əliyevindir. Elm, Bakı, 1983.-359s. С.213.

этом фрагменте вовсе не упоминается. Или, в жалобе седьмого узника, в конце, в том же переводе Державина написано: «Заплясал, хоть бубен такта и не отбивал». Современному читателю смысл понятен, но мог ли так написать Низами? Бытовало ли тогда понятие такт или это для поэзии Низами – анахронизм? Такое можно, утрируя, сравнить с тем, что, например, осуществляя поэтический перевод фрагмента средневековой поэзии с описанием богатства владений шаха, написать, что недра его земли содержали чуть ли не всю таблицу Менделеева. В филологическом же переводе Р.Алиева написано по-азербайджански: “ О, çalğısız, sazsız-avazsız rəqsə başladı”³³; и по-русски: «Затем он пустился в пляску без аккомпанемента бубна³⁴.

Удачно с поэтической точки зрения звучащие строки

*На пирах фарсанга на два, выстроившись в ряд,
Пели чанги и рубабы и звучал барбад³⁵,*

вызовут глубокое недоверие дирижёров. Фарсанг – мера длины относительная, равная тому, сколько

33 Там же, с. 278.

34 Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1983. -474с. С.376.

35 Низами. Семь красавиц. Пер. В.Державина. Гос.издат. художественной литературы, Москва, 1959. -394с. С.131.

может пройти лошадь за час. Разная местность – разная протяжённость, но приблизительно до 10ти километров. Два фарсанга – соответственно двадцать. Даже если предположить, что это гипербола, типа «тридевять земель», автор явно подразумевал весьма протяжённую дистанцию. Музыканты, играющие на струнных щипковых инструментах, каковыми являются три перечисленных, должны были стоять на расстоянии слышимости друг друга, чтобы организовать совместную игру (а она, по Низами, предполагалась именно таковой, раз они стояли в ряд). Однако без организующего ритма звучных ударных инструментов сделать такое было бы невозможно. Обратившись к подстрочному переводу, мы видим, что у Низами музыканты располагались выстроившись не «в ряд», а «в ряды» (то есть как минимум в два ряда), что ещё более подтверждает необходимость совместной игры, а необходимые, но пропущенные переводчиком, ударные, у Низами, как и ожидалось, присутствуют. Это - барабаны:

*Выстроившись в ряды длиной два фарсанга,
Играли музыканты на барабанах, рубабе и чанге³⁶*

36 Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1983. -474с. С.134.

Таким образом, лишний раз убеждаемся, что Низами промахов в музыкальном отношении не совершал, в то время как ими пестрят переводы его поэзии. И даже в авторитетном переводе Рустама Алиева есть то, что требует уточнения. Так, в его переводе поэмы «Лейли и Меджнун» имеются два примера, где барбат и руд представлены как смычковые инструменты:

*Песня не зазвучит правильно с помощью двух прямых,
Барбат должен быть кривым, а смычок – прямым*³⁷.

*Смычки руда трудились, извлекая напевы*³⁸.

Эти строки вызывают сомнение, поскольку нигде больше – ни в литературе, ни в изобразительном искусстве – нет информации о смычковости этих инструментов. Более того, в XII-ом в. прямого смычка, упомянутого в переводе, ещё не существовало нигде, ни в Европе, ни на Востоке. Эволюционируя, из гнутого он в некоторых культурах стал прямым, а в некоторых (Арабские страны, Средняя Азия), так и остался гнутым.

37 Там же, с.287

38 Там же, с.340

В хранящихся в Институте рукописей Национальной академии наук Азербайджана нескольких манускриптах поэмы на языке оригинала³⁹, фарси, использовано слово **زخمه** («зяхмя»), означающее плектр, медиатор⁴⁰, что подтверждает принадлежность обоим инструментам – барбата и руда - щипковым:

⁴¹ نغمه راست بدوست نايد بر بظ كج زخمه راست بايد

⁴² هم رود زنان بزخمه رانندن هم فاخنگان بزند خوانندن

Т.е. строку о барбате следует понимать так: «барбат должен быть кривым, а плектр прямым», в то время, как плектр, действительно, может быть - и бывает только прямым.

Неясно, почему большой учёный, видный переводчик упомянул здесь смычки, поскольку нам неизвестно, к каким манускриптам обращался Р.Алиев, и было ли там использовано слово медиатор (**زخمه**, зяхмя), слово смычок (**کمان**, кяман) или какое-то другое.

39 Nizami Gəncəvi. Xəmsə. Bombey. H.1311. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun xəzinəsi. Şifr XVI-1976; Nizami Gəncəvi. Xəmsə. Tehran. H.1362/m.1984. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun xəzinəsi. Şifr XVI-1599.

40 Персидско-русский словарь под ред. Ю.А. Рубинчика. Изд-во «Советская энциклопедия». Москва. 1970.

41 Nizami Gəncəvi. Xəmsə. Tehran. H.1301. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun xəzinəsi. Şifr III-171. S. 259.

42 Там же. С. 276.

Перевод есть перевод, а тем более поэтический. “Poetry is what gets lost in translation” - «Поэзия – это то, что теряется при переводе», - писал Роберт Фрост. Как отмечает С.Гончаренко, «поэтический перевод обязан стать живым близнецом оригинала и активно включиться в полнокровный литературный процесс на языке перевода. Естественно, что во имя этой цели - сохранения того главного, ради чего и существует поэзия, то есть сохранения и воспроизведения самостоятельной поэтической ценности - переводчик обязан жертвовать близостью в деталях второстепенных...Что же до фактуальной информации (читай - до словесной близости), то она воспроизводится только в той мере, в которой это не вредит передаче информации концептуальной и эстетической»⁴³. Для нас же сведения о музыке и музыкальных инструментах «деталями второстепенными» не являются, а напротив. Однако, не ставя целью обсуждение проблем и особенностей перевода, что выходит за рамки нашей темы, отметим, что даже переводы поэзии Низами явно свидетельствуют о большой роли музыки в его творчестве и месте, какое она занимала как в личном мироощущении поэта, так и в культурном пространстве, его окружавшем.

⁴³ Гончаренко С. Поэтический перевод и перевод поэзии. Константы и вариативность. <http://translation-blog.ru/pojezii>

Из всех музыкальных инструментов наиболее часто упоминаемым у Низами является чанг, что не удивительно, поскольку это был один из самых популярных инструментов восточного средневековья. Является очевидным, что фигурирующая в разных, в частности русских переводах арфа и есть чанг, переведённый так для ясности, удобства, в угоду читателю, поскольку чанг действительно является арфообразным инструментом. Или же могли назвать чанг арфой в силу требований стихотворного перевода для сохранения метра, т.к. по-русски слово арфа на один слог длиннее слова чанг. Так К.Липскеров, переводя «Хосров и Ширин»⁴⁴, для обозначения чанга использовал синонимы - и слово «арфа», и слово «ченг»:

*И на ночь бедняка лишил он ложа сна,
И арфа звонкая всю ночь была слышна*⁴⁵.

Или:

*У каждой чаша есть, у каждой арфа есть.
Повсюду свет от них, они – о звёздах весть*⁴⁶.

Там же

44 Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, Москва, 1946. -684с.

45 Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, Москва, 1946. -684с.

46 Там же, с.78.

*Пьян государь; вино – разносит кравчий; звуки
Порхают: ченг поёт о встречах и разлуке⁴⁷.*

В стремлении к поэтическому благозвучию в русском переводе играющего на чанге удачно обозначает словом арфист вместо чангист, что, согласитесь, напоминало бы слово «штангист»:

*Арфисту царство даст: над арфами дрожит,
Что царство! Песнею он больше дорожит⁴⁸.*

У Низами этот инструмент сопровождает приятный досуг, пиршества. Он чаще изображается как непрменный участник девичьих компаний - прелестные красавицы играют именно на нём. Чанг – спутник и в радости, и в печали:

*Музыкантшей и певицей девушка была:
Села грустная – и в руки чанг взяла.*

*«Пусть поёт, рыдает чанга моего струна
Всем, кто болен, тем недугом, чем и я больна»⁴⁹.*

47 Там же, с.127.

48 Там же, с.144

49 Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, Москва, 1946.-684с.

На чанге играла и возлюбленная Меджнуна:
*Лейли извлекала звуки из чанга на коленях*⁵⁰.

Очевидным является, что Низами был хорошо знаком с музыкальными инструментами, был посвящён в такие тонкости, как необходимость их частой настройки:

*Настрой свой саз на благородный лад*⁵¹.

*И меня в шатёр укромный привела она.
Я поладил с ней, как с нижней верхняя струна*⁵².

*Молвил я: «Ты, струны тронув, их лишила лада»*⁵³.

*А настроили сначала, словно чанг, на лад
Эту пери, что хозяйский так пленила взгляд*⁵⁴.

*Милый, ты в неверном ладе свой настроил чанг?*⁵⁵

50 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.102.

51 Там же, с.68.

52 Низами. Семь красавиц. Пер. В.Державина. Гос.издат. художественной литературы, Москва, 1959. -394с. С.191.

53 Там же, с.198.

54 Там же, с.311.

55 Там же, с.312.

*Она разорвала завесу тайн и, настроив свой чанг,
Запела...*⁵⁶

Низами проводит точное сравнение, что девушку обнимают, как обнимают чанг:

*Как она свой чанг, за кудри гурию он взял.
Обнял стан её и к сердцу горячо прижал*⁵⁷.

Или:

*Прижал бы я тебя к сердцу, словно чанг*⁵⁸.

56 Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1983. -474с. С.341.

57 Низами. Семь красавиц. Пер. В.Державина. Гос.издат. художественной литературы, Москва, 1959. -394с. С.311.

58 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С. 270.

Музыка у Низами и Шекспира (сравнительная характеристика)

В сравнении всё познаётся лучше. Если сравнивать высказывания о музыке Низами со строками о музыке в творчестве поэтов других эпох и народов, в частности, с Шекспиром или Пушкиным, то видно, что у Низами сами инструменты, их особенности, нюансы обращения с ними и музыкально-теоретические аспекты представлены шире и подробнее. Шекспир в своих пьесах и сонетах, не останавливая внимание на особенностях музыкальных инструментов, говорит о музыке вообще. По мнению М.и Д. Урновых: «Музыка включается в драматическую концепцию Шекспира и в замыслы его пьес, вносит заметные оттенки в их поэтическую атмосферу, используется им для решения идейно-эстетических задач»⁵⁹. С.Курбаналиевой отмечалось, что «в драмах Шекспира музыка нередко становится средством характеристики героев, а сложнейшие духовные процессы находят своё отражение в музыкальных ассоциациях»⁶⁰. Г. Орджоникидзе также писал, что произведения Шекспира отражают понимание автором эстетической природы

59 Урновы М.В. и Д.М. Шекспир. Его герои и его время. Москва, «Наука», 1964. -221с.

60 Курбаналиева С. Музыкальный мир Низами. «Автограф», Киев, 2009. – 262с. С.11.

музыки⁶¹. Примером могут быть часто цитируемые строки из «Венецианского купца»:

*Любой упрямый, черствый, лютый нрав
Преображает музыка на время.
А кто ее в своей душе не носит
И к сочетанью сладких звуков глух,*

*Тот создан для измен, разбоя, плутен;
Движенья духа тупы в нем, как ночь,
И чувства столь же мрачны, как Эреб.
Не верь такому⁶².*

Или, другой пример из хроники «Генрих IV»,
часть 2:

*Как я желал бы,
Чтобы музыки чарующие звуки
Усталый дух мой усладили⁶³.*

61 Орджоникидзе Г. Музыка в творчестве Шекспира // Шекспир и музыка. Л., 1964.

62 Шекспир У. Избранные произведения / пер. под ред. М. П. Алексеева и А. А. Смирнова, вступ. статья и коммент. А. А. Смирнова. М., Л., 1950.

63 Там же, 272.

Из «Ричарда II»:

*Бешусь от этой музыки: пусть смолкнет.
Хоть сумасшедших ею исцеляют,
Я от нее могу сойти с ума,
Но давшего ее благословляю!*⁶⁴

Шекспир обладал хорошим музыкальным слухом, чутко реагировал на фальшь:

*Ха! Соблюдайте такт: где такт нарушен,
Там сладостная музыка несносна!
Вот так и с музыкою нашей жизни.
Сейчас я чутким ухом отмечаю
Неверный такт в расстроенной струне*⁶⁵.

Е.Луценко справедливо отмечает знакомство Барда с такими новшествами современной ему музыкальной действительности, как сольмизация, вошедшими в музыкальный обиход в конце 90х гг. XVI в. инвенции с характерными для них имитационными приёмами и импровизационностью. Помимо использования музыкальных терминов, таких как ин-

64 Шекспир У. Собрание сочинений в 8 томах. «Интербук», М., 1997. Т.4, с.103.

65 Там же.

венция, модуляция и др. Шекспир претворяет новую манеру письма, «которая возникает на стыке двух видов искусства – поэзии и музыки... В музыке приём имитации, развитый в такой полифонической форме как инвенция, связан с повторением определённых мотивов, перепевов одного и того же на разной высоте, с секвенционным развитием, гокетным письмом и т.д. То, что в музыке возможно с помощью нот, Шекспир демонстрирует с помощью слов – одних общих тематических мотивов недостаточно для развития имитационной техники, поэтому Шекспир использует ряд репетиций: то, что в музыке – репетиции на одном звуке, то в поэзии – повторение одних и тех же слов»⁶⁶.

Что же касается знания музыкальных инструментов и исполнительской техники, то у эйвонского барда, пожалуй, единственным «органологическим» в творчестве является фрагмент с флейтой (pipe, recorder) из 2-ой сцены Акта III трагедии о принце датском, где Гамлет просит Гильденстерна сыграть на флейте, чего тот делать не умеет. Причём, это его четырёхкратно повторенное «не умею» звучит более чем убедительно. Гамлет и сам демонстрирует

66 Луценко Е. Музыкальная техника шекспировского стиха // «Вопросы литературы», 2008, №3.
<http://magazines/russ/ry/vjpllit/2008/3/lu9/html>

полное неведение в отношении флейты, что выдают его слова: “...govern these ventages with your finger and thumb» - управляйте этими отверстиями пальцем и большим пальцем», а не пальцами, как обычно переводят. И что ещё более нелепо, он находит на флейте не существующее: “Look you, these are the stops” – Видите – это лады. На флейтах в шекспировское время и, тем более, в гамлетовском средневековье ничего кроме отверстий не было, клапаны появились только к концу XVII века, а ладов как не было, так и нет!

Итак, у принца датского знание музыкальных инструментов не обнаруживается. А у Шекспира? Этого он в своём творчестве не явил, кроме упоминания названий десятка с лишним инструментов⁶⁷. Помимо сцены с флейтой из «Гамлета», у Шекспира есть и другие примеры его «инструментальной» некомпетентности. Обратимся к третьему катрену Сонета 8:

*Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering,
Resembling sire and child and happy mother
Who all in one, one pleasing note do sing⁶⁸.*

67 Захарова О. Шекспир и музыка (К постановке проблемы). <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3954.html>

68 Shakespeare W. Sonnets. M., 1965, p.23.

*Прислушайся, как дружественно струны
Вступают в строй и голос подают, -
Как будто мать, отец и отрок юный
В счастливом единении поют*⁶⁹.

Так он звучит в переводе С.Я.Маршака. Здесь переводчик «отредактировал» оригинал, в котором наличие некорректное описание техники звукоизвлечения на струнном инструменте, что отчётливо видно в подстрочном переводе, сделанном Е.Луценко:

*Заметь, как одна струна — любезный супруг
другой,
Ударяется о другие (выделено мною –А.Б.) во взаимном порядке,
Напоминая родителя, ребенка и счастливую мать,
Которые, все как один, поют одну сладостную мелодию.*

Струна не может ударяться о другие, как о ней написал Шекспир: “strikes each in each”. Автор приведённого подстрочного перевода в своей статье⁷⁰ обходит это вниманием, а также высказывает предположение, что «Шекспир, как и другие актёры

69 Шекспир У. Сонеты. М., 2007, с.16.

70 Луценко Е. Музыкальная техника шекспировского стиха // «Вопросы литературы», 2008, №3.

<http://magazines/russ/ry/vjplit/2008/3/lu9/html>

его времени, должен был владеть каким-либо инструментом лютневого типа», с чем, учитывая приведённые выше примеры, согласиться трудно. Чуть ли не единственным примером шекспировской органологической грамотности являются строки, показывающие знание того, из чего делались (в его время) струны: *Is it not strange that sheep's guts should hale souls out of men's bodies*⁷¹? – «Не странно ли, что овечьи кишки способны так вытягивать из человека душу?» – спрашивает Бенедикт из комедии «Много шума из ничего»⁷².

Шекспир также не отразил ни одним упоминанием расцвет церковной полифонической музыки, в частности, в творчестве своего выдающегося современника композитора и органиста Уильяма Бёрда (1544-1623). Зато для Шекспира характерно задерживаться, к примеру, на подробных характеристиках актёрской игры и точных наставлениях, что нужно и чего не нужно делать на сцене, демонстрируя своё профессиональное знание драматического театра. Также Шекспир неоднократно использовал юридические термины и демонстрировал знание

71 The Works of Shakespeare in four volumes. Ed. by S. Dinamov. Co-operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR, Moscow, 1937. Vol. I, p. 397.

72 Шекспир У. Избранные произведения / пер. под ред. М. П. Алексева и А. А. Смирнова, вступ. статья и коммент. А. А. Смирнова. М., Л., 1950. С. 293.

права, что некоторым (среди них писатель Роберт Най⁷³) дало основание предположить, что Шекспир мог работать, скажем, у нотариуса в те пять «потерянных» лет (*lost years* или *blank years*), о которых ничего неизвестно, до начала его работы в театре в Лондоне.

А.Пушкин отметил особым вниманием и точно описал в «Евгении Онегине» балет и танец балерин, например. То есть то, что любил. Поэты пишут о том, что им близко, что знают и любят. Низами не только любил, но и знал музыку и музыкальные инструменты. Ощутить сходство в том, как обнимают девушку, с тем движением, каким, музицируя, берут чанг, мог только тот, кто сам держал его в руках. А многократное возвращение на протяжении текста «Хамсе» к настройке инструментов и к ассоциации с настроенными (или не настроенными) в лад струнами, свидетельствует то, что и автор осведомлён о необходимости периодичной настройки инструмента. То, как представлены в поэзии Низами Гянджеви музыкальные инструменты, позволяет сделать вывод, что в его близком окружении были активно музицирующие люди с их музыкальными инструментами. Низами же, обладая гениальной наблюдательностью и музыкальными способностями (хорошей музыкальной памятью и слухом), чутко реагировал на исполнение музыки.

73 Най Р. Покойный господин Шекспир. Эксмо, Москва, 2007. -602с.

В поэзии недостаточно оснований для того, чтобы предположить, что сам Низами практиковал игру на музыкальных инструментах – как и недостаточно оснований, что Шекспир и Пушкин играли⁷⁴, – но, несомненно, Низами хотя бы пробовал некоторые из них.

Из пяти поэм «Хамсе» больше всего музыке места уделено, пожалуй, во второй – «Хосров и Ширин». Недаром одна из публикаций о музыке в творчестве Низами – статья Фирузы Хазраи в книге «Поэзия Низами: знание, любовь и риторика»⁷⁵ посвящена именно этому – «Музыка в «Хосрове и Ширин». В этой поэме есть и сведения органологического характера, и информация, которую можно отнести к истории и теории музыки, музыкальному восприятию, музыкальной критике и истории исполнительства, в частности, информация о музыканте по имени Барбед (или Барбад, Борбад) и о том, что и как он исполнял. Причём, Низами не ограничивается лишь упоминанием того, что Барбед на пиру у Хосрова исполнил не весь репертуар, а только 30 (!) напевов (Запас ладов явить решается не весь он, /Лишь

74 Seaman G. Pushkin and Music: A Poet's Echoes // The Musical Times, vol.140, spring 1999, p.29-32. P.32.

75 Khazrai F. Music in Khusraw and Shirin / The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric. Ed. by K.Talattof, J.W.Clinton, K.A.Luther. PALGRAVE, New York, 2000, 210p. SBN 0-312-22810-4

тридцать отобрал он сладкозвучных песен). Он также перечисляет названия напевов - всех тридцати. Поскольку в переводе К.Липскерова в издании 1989г.⁷⁶ глава «Украшение пира Хосровом», почему-то пропущена, целесообразно представить здесь список всего исполненного Барбедом, так сказать, программу выступления, сопроводив её списком на фарси, приведённым латинской графикой в статье Ф.Хазраи⁷⁷:

- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| 1. «Дареный ветром клад» | 1.ganj-e bād-āvard |
| 2. «Клад быка» | 2. ganj-e gāv |
| 3. «Спалённый клад» | 3. ganj-e sūkhteh |
| 4. «Занавес жемчужный» | 4. shādurvān murvārīd |
| 5. «Такдиса трон» | 5. takht-e tāqdīsī |
| 6. « Престольный» | 6. naqūsī |
| 7. « Колокольный» | 7. awrang |
| 8. «Ларец Кауса» | 8. huggeh kālūs (kāvūs) |
| 9. «Месяц над вершиной» | 9. māh bar kūhān |
| 10. «Мускус» | 10. mushk dāneh |
| 11. «Убор светила» | 11. ārāyesh-e khūrshīd |
| 12. «Поддень» | 12. nīmruz |

⁷⁶ Низами Гянджеви. Избранное. Библиотека азербайджанской литературы в 20 томах, т.5. Азгосиздат, Баку, 1989. – 728с.

⁷⁷ Khazrai F. Music in Khusraw and Shirin / The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric. Ed. by K.Talattof, J.W.Clinton, K.A.Luther. PALGRAVE, New York, 2000. - 210p. SBN 0-312-22810-4. P.170.

13. «Всё в зелени»	13. sabz dar sabz
14. « Дворец Румийский»	14. qufl-e rūmī
15. « О кипарисной роще»	15. sarvestān
16. « Стройный ствол»	16. sarv-e sahī
17. « Сладостный напиток»	17. nūshīn bādeh
18. «Блаженство душ»	18. rāmesh-e jān
19. «Новруза нега»	19. nowrūz
20. « Дворцовый»	20. mushk-mālī
21. « Михргани»	21. mehregānī
22. « Добрый знак»	22. marvāy-e nīk
23. « Цветы ночей»	23. shabdīz
24. «Благая ночь»	24. shab-e farrukh
25. «Блаженным днём»	25. farrukh-rūz
26. «Охота»	26. ghuncheh-e kabk-darī
27. «Взор горной куропатки»	27. nakhjīrgān
28. «За Сиявуша мечь»	28. khūn-e sīyavūsh
29. «Мечь за Иреджа»	29. kīn-e Īraj
30. «Сады Ширин»	30. bāgh-e Shirin

Это не единственный пример, когда Низами проявляет себя как мастер каталогизации в поэзии или, наоборот, поэтической каталогизации (другим образцом которой в его творчестве является, например, последовательное упоминание в поэме «Лейли и Меджнун» зодиакальных созвездий вместе с

планетами и стоянками луны). Великий поэт не ограничивается перечислением названий напевов, но также даёт краткие, метафоричные характеристики каждого из них, и описывает, какие чувства они вызывали в слушателях. К примеру:

*Когда всех полонил он «Сладостным напитком», -
Весь хмель от сладких вин он возместил с избытком.*

*Когда «Блаженство душ» он спел, - блаженный рок,
Перед певцом склоняясь, душою изнемог⁷⁸.*

Из этих строк ясно, что речь идёт о напевах чувственных, мелодичных, об исполнении, растрогавшем слушателей до глубины души. А вот музыка другого склада – энергичная, бодрящая, воинственная:

*Когда он подхлестнул «За Сиявуша мечь», -
То в уши кровь текла, зывали души: мечь!*

*Когда вознёс Барбед «Мечь за Иреджа», - снова
Мечь за Иреджа мир зажечь была готова.*

И вновь, следуя требованиям законов восприятия, после яростной, бурной преподносится контрастная музыка:

78 Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, Москва, 1946. -684с. С. 212.

*Когда «Садов Ширин» рассыпал сахар он, -
Плод горький – сладостью его наполнил звон.*

*Так светлым радостям сказавшие: «Воскресни!»
Барбед на быстрый лад пел радостные песни⁷⁹.*

По нашему убеждению это один из наиболее ранних примеров музыкального экфрасиса в истории литературы, а также – редчайший пример в мировой литературе, когда бы перечислялись и сопоставлялись десятки музыкальных произведений! Для сравнения, музыкальный экфрасис в творчестве гениального и многоликого Шекспира не обнаруживается, и чуть ли не единственным случаем сопоставления музыкальных примеров (всего двух), являются строки из разговора двух кумушек в комедии «Виндзорские насмешницы». Одна из них, говоря о Фальстафе, сказала: «Я могла бы поклясться, что мысли и слова его - в полном согласии. А на самом деле они оказались так же далеки друг от друга, как сотый псалом и песенка о зеленых рукавах» (Акт II, сцена 1). Причём, скорее всего, для Шекспира не столь важен аспект музыкальных особенностей названных произведений, сколь их словесное содержание, которое, действительно, противоположно. Сотый

79 Там же. С.213.

псалом, «Воздавая благодарную хвалу» (*For giving grateful praise*), призывает поклоняться Господу с радостью и весёлыми песнями (*Worship the LORD with gladness; come before him with joyful songs [Psalms 100:2]*) за его доброту и вечную любовь (*For the LORD is good and his love endures forever [Psalms 100:5]*), в то время как в знаменитой балладе «Зелёные рукава» (*Greensleeves*) страдающий влюблённый юноша пеняет возлюбленной за то, что она разлюбила и жестоко отвергла его.

В «Семи красавицах», радуясь вместе со своим народом окончанию голодных и наступлению сытых лет, шах Бахрам собирает со всей страны музыкантов и, разделив на группы, направляет в разные районы развлекать народ:

*Шесть тысяч искусных мастеров –
Певцов, плясунов и кукольников,
Собрал со всех городов,
К каждому краю прикрепил группу из них,
Чтобы выступали, куда бы ни пошли,
Веселили людей и сами веселились⁸⁰.*

80 Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1983. -474с. С.135.

Что это, как не образец - говоря современным языком – культурной политики и менеджмента в области культуры средних веков? Не следует забывать, что, как справедливо отмечает Н.Алекперова, «сюжет этой поэмы взят Низами из официальной хроники. Вполне допустимо, что данные о музыке также почерпнуты им из каких-либо старинных музыкальных трактатов, не сохранившихся до наших дней... Не всегда по произведению Низами можно отделить относящееся к эпохе Сасанидов... от явлений, имеющих место в музыкальной культуре, современной автору...». Соглашаясь с ней и принимая во внимание, что написанное о музыке в творчестве Низами является «не строгим научным трактатом, а плодом поэтической фантазии гения», и что не следует «искать абсолютно точное воспроизведение нюансов музыки»⁸¹, относящейся как к эпохам Бахрам Гура и Хосрова Пярвиза, так и к эпохе самого Низами, мы, всё-таки, допускаем, что касающиеся музыки вопросы отражены в его творчестве с достаточной достоверностью.

81 Алекперова Н. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Азернешр, Баку, 1995. -112с. С.92-93.

Выводы по Главе I

1. Для адекватного понимания и более глубокого изучения касающихся музыки фактов, представленных в «Хамсе», необходимо обращаться к первоисточнику, либо максимально точным и полным филологическим переводам, причём, даже к таковым подходить критически. Поэтические переводы, имея перед собою другие цели, подчас грешат как искажением фактов, так и тем, что передают авторский текст не полностью, а со значительными сокращениями, в которых как раз могут содержаться важные сведения о музыке. Так, имеющиеся переводы на азербайджанский и русский языки отличаются друг от друга и по числу, и по подбору разделов («Хосров и Ширин» в переводе Расула Рзы 1946г.⁸² – 119 разделов, в переводе К.Липскерова 1946г. – 49, в его же переводе 1989г.- 68). Что касается других языков, то ни на один из европейских языков «Хамсе» полностью не переведена, а имеющиеся переводы также являются фрагментарными.

2. Характерной чертой литературного почерка Низами является реалистичная точность в описании музыкальных инструментов и нюансов музицирования. Встречающиеся в тексте несуразности в их описании оказываются ошибками переводчиков, а никак не поэта.

⁸² Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, Москва, 1946. -684с.

3. «Хамсе» свидетельствует о высоком уровне развития музыкально-теоретической мысли Низами Гянджеви и окружавшей его культурной среды. Налицо основы таких наук, как органология, история музыки, теория ладов, музыкальная критика, музыкальное восприятие, эстетика, примеры организации музыкальной деятельности. Нельзя не согласиться с Чингизом Каджаром, отметившим, что «из поэм Низами можно получить сведения буквально о всех сторонах музыкальной жизни Азербайджана и, в какой-то степени, всего Востока»⁸³.

4. Сравнение того, как подходит к музыкальной теме Низами с тем, как она представлена у других поэтов, в частности у Шекспира, показывает, что Шекспиру свойственно обобщённо-эстетическое восприятие музыки, в то время как для Низами характерен широкий спектр представления музыкального - от эстетического до углублённо-детального, практического и теоретического. Музыкальное привлекает его внимание значительно чаще. «О музыке в пьесах Шекспира говорят, рассуждают...- это значит, что музыка становится чем-то внешним. О том, что является необходимым элементом жизни, не говорят: этим живут»⁸⁴. В поэмах Низами больше не рассуждений о музыке, а исполнения музыки, потребности

83 Каджар Ч. Выдающиеся сыны древнего и средневекового Азербайджана. Изд. «Азербайджан», Баку, 1995. с.115

84 Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. Гл. ред. восточной литературы. Москва, 1966. -520с. С.294.

в музицировании, т.е. присутствия её самой как жизненной необходимости.

5. Помимо восприятия поэтом музыки «как важнейшего фактора человеческого познания»⁸⁵, обращение к музыкальной тематике в творчестве Низами подпадает под такие конкретные направления, как а) музыка в общественно-политической жизни, б) художественно-эстетическое значение музыки, в) исполнительская традиция, роль и место музыканта, г) музыкальный инструментарий, д) музыкально-теоретические аспекты. Сказанные применительно к Фирдоуси и эпохе Саманидов слова А.Раджабзода «Каждый поэт был одновременно и теоретиком музыки»⁸⁶, могут быть с полным правом отнесены и к Низами Гянджеви и его времени.

6. Описание музыки в поэтическом тексте поэм Низами, являя пример переключки разных «текстов», цитатности, экфрасиса из XII в., века мусульманского Ренессанса, можно классифицировать как референциальную интермедialность⁸⁷.

85 Иса-заде А., Курбанов Б. Низами и музыка. «Элм», Баку, 1999. С.3.

86 Раджабзода А. Классические традиции музыкальной мысли эпохи Фирдоуси // «Шахнаме» Фирдоуси – величайшее художественное творение в истории мировой цивилизации. Тезисы симпозиума, Душанбе, 1994, с.70-71. С.71.

87 Исагулов Н. Интермедialность и интермедии. http://inter-mediality.blogspot.com/2013_05_01_archive.html

ГЛАВА II

ЛИТЕРАТУРА КАК ПОВОД ОТОБРАЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, или ЧТО ГОВОРЯТ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ XV-XVIII-го ВЕКОВ МИНИАТЮРЫ К «ХАМСЕ» НИЗАМИ

Шедевр Низами Гянджеви «Хамсе» («Пятерица»), как известно, был написан в XII в. на персидском языке. Во второй из составляющих его пяти поэм Низами уделил особое внимание Барбеду, легендарному музыканту двора Сасанидского царя Хосрова Пярвиза II, который правил в 590-628 гг. Как отметила американская исследовательница иранского происхождения Фируза Хазраи, «сопоставлением музыки, относящейся к двум разным эрам, Низами перебрасывает мост через шесть столетий, соединяя своё время с временем Барбеда... Сопоставляя музыкантов Сасанидского двора с описанием музыкальной практики своего времени, Низами стремится к созданию новых связей между эрами и людьми»⁸⁸ (здесь и далее пер. с англ. мой – А.Б.). В течение

88 Khazrai F. Music in Khusraw and Shirin./ The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric. Ed. by K.Talattof and J. W. Clinton. PALGRAVE, New York, 2000. -210p. 18, с.174

веков после смерти Низами в 1209 его произведения, переписанные многочисленными каллиграфами из разных концов мусульманского мира, а не только его персоязычной части, циркулировали по всему региону, действительно став мостами между людьми и эрами. Рукописные книги богато иллюстрировались художниками, представителями разных школ от Табриза и Ширвана до Герата и Бухары, «снабжая искусство миниатюры чрезвычайным изобилием тем и сюжетов: его «Хамсе» вместе с «Шахнаме» Фирдоуси были самыми иллюстрируемыми литературными произведениями»⁸⁹. Более того, литература, предшествуя искусству миниатюры, в большой степени повлияла на его формирование: «Возникновение традиции миниатюрной живописи в Азербайджане можно, перефразировав Ф.Ницше (имеется в виду его работа «Рождение трагедии из духа музыки»), образно выразить словами: «рождение живописи из духа поэзии»⁹⁰.

89 Parello D. Encyclopedia Iranica. <http://www.iranicaonline.org/articles/kamsa-of-nezami> 19.

90 Искендеров С. Рождение живописи из духа поэзии (к вопросу о ренессансных истоках формирования традиций багдадской и тебризской школ миниатюрной живописи) / *İncəsənət və mədəniyyətin problemləri. X Respublika elmi konfransının materialları. "Çaşıoğlu", Bakı, 1999, s.62-64.c.63*

Аспекты освоенности темы

Дошедшие до наших дней миниатюры несут в себе, помимо прочего, и информацию о современной им музыкальной практике мусульманского Востока, являясь, таким образом, объектом интереса для музыковедов, в частности, историков музыки и органистов, которых привлекают изображённые на миниатюрах музыкальные инструменты прошлых веков. Среди таких исследователей Геничи Тсуге из Токийского университета искусств, который «исследовал персидскую, могольскую и оттоманскую миниатюры на предмет изучения структуры музыкальных инструментов, их использования и исполнительской манеры в контексте»⁹¹; Окилхан Ибрагимов и Жасур Расултаев из Узбекистана. Из азербайджанских учёных это Саадет Абдуллаева⁹², Севда Курбаналиева⁹³ и Меджнун Керим⁹⁴, который проявил себя как изготовитель реплик нескольких

91 Tsuge G. Musical Instruments of the 14th- and 15th-Century Islamic World Depicted in Persian Miniatures / Images of music-making and cultural exchange between the East and the West. The 11th symposium of the ICTM study group on iconography of the performing arts. China conservatory of music. Beijing, 2012. 20

92 Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. «Элм», Баку, 2000. -486с.

93 Курбаналиева С. Музыкальный мир Низами Гянджеви. «Автограф», Киев, 2009. – 262с.

94 Керим М. Азербайджанские музыкальные инструменты. Баку, «Индиго», 2010. -194.

исчезнувших музыкальных инструментов. С 1975г. он занимался их воссозданием. Первый инструмент появился в 1976, а последний из воссозданных им, – в 2010. Всего им и работниками возглавлявшейся им до 2013г. Научной лабораторией по восстановлению и усовершенствованию старинных музыкальных инструментов при Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли воссоздано 10 инструментов. Это:

- чанг, арфообразный музыкальный инструмент, наиболее часто упоминаемый в творениях Низами, согласно которому на нём играли и мужчины и женщины в горе и радости (об этом средневековом инструменте и его современных реконструкциях будет сказано ниже);

- рубаб, крайне редко встречающийся в изобразительном искусстве;

- руд;

- чогур;

- барбет (или барбед, барбат), названный в честь Барбеда, упомянутого, как отмечалось выше, в «Хосрове и Ширин»;

- ширванский танбур;

- сантур;

- чаганэ, единственный из воссозданных М.Керимовым смычковый инструмент;

- гогуз;

- а также нусхе, который был изобретён музыковедом XIII-го в. Сефиаддином Урмеви и который в миниатюрах не встречается. (Илл. 1-10)

В изготовлении реплики последнего инструмента, нусхе, М.Керимов опирался на научные изыскания Земфиры Сафаровой, посвящённые средневековым музыковедческим трактатам⁹⁵.

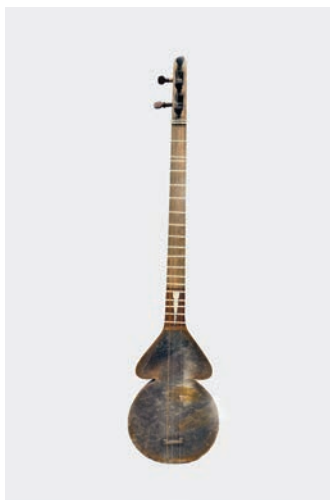
Восстановленные музыкальные инструменты стали как экспонатами Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана, которым они приобретались, начиная с начала 1990-х гг., так и инструментами музейного Ансамбля старинных музыкальных инструментов (Илл. 11-14), который сначала функционировал на общественных началах, а в 1996г. получил государственный статус. Инициатором, создателем и художественным руководителем ансамбля до конца своей жизни являлся Меджнун Керимов. (В 2013г. этот пост занял Мунис Шарифов, исполнитель на чаганэ, являвшийся концертмейстером ансамбля со дня его основания). Репертуарное своеобразие ансамбля заключается в том, что, помимо прочего, им исполняется средневековая азербайджанская музыка, в расшифровке которой большая заслуга также принадлежит З.Сафаровой.

95 Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi. "Elm", Bakı, 1998.-583

Реконструкция (реплики) исчезнувших музыкальных инструментов. Работа М.Керимова. Государственный музей музыкальной культуры Азербайджана. Илл.1-10



Илл. 1. Чанг



Илл. 2. Рубаб



Илл. 3. Руд



Илл. 4. Чогур



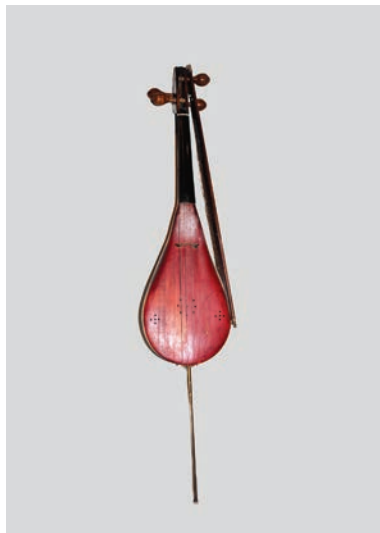
Илл. 5. Барбет



Илл. 6. Ширванский
танбур



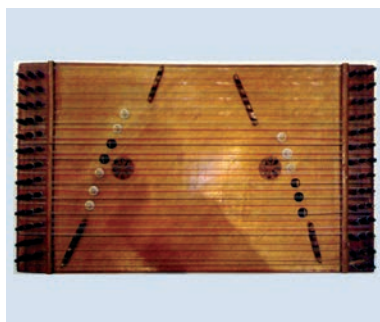
Илл. 7. Сантур



Илл. 8. Чаганэ



Илл. 9. Гопуз



Илл. 10. Нусхе



Илл. 11. Общественно-политический лидер Азербайджана Гейдар Алиев с музыкантами и руководителем Ансамбля старинных музыкальных инструментов Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана Меджнуном Керимовым. 1998



Илл. 12. Ансамбль старинных музыкальных инструментов Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана. 2009



Илл. 13. Фрагмент экспозиции Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана



Илл. 14. Азербайджанские музыкальные инструменты на выставке в Музее Римской цивилизации. Италия. 2012



Илл. 15. Музаффар Али.
Бахрам Гур и Фигне на охоте.
Иллюстрация (фрагмент) к
поэме «Семь красавиц» Низами.
1539-1543. Британский музей.



Илл. 16. Бахрам-Гур и Диларам
на охоте. Иллюстрация
(фрагмент) к поэме «Семь
планет» Алишера Навои

Илл. 17. Бахрам на охоте. Иллюстрация (фрагмент) к «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви. 1495-1496.



Илл. 18. Бахрам Гур и Фитна на охоте. Иллюстрация к поэме «Семь красавиц» Низами. Роспись на створке зеркала. Дерево, масло. 1703. Национальный музей искусств Азербайджана





Илл. 19. Бахрам и Азада на охоте. Иллюстрация (фрагмент) к «Шахнаме» Фирдоуси. Британский музей.



Илл. 20. Бахрам и Азада на охоте. Иллюстрация (фрагмент) к «Шахнаме» Фирдоуси. 50-60 гг. XV в. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Соотнесение миниатюр с текстом: цитирование и домысливание

Иллюстрируя литературу, художники переносили сюжеты Низами в свою эпоху и своё место, как справедливо отмечают Галина Пугаченкова⁹⁶ и Керим Керимов: «Художник, иллюстрируя даже традиционные литературные темы... трактовал их на современный лад, показывая своих героев в современных костюмах, в реальной конкретной обстановке»⁹⁷. Это же подчёркивается и Ларисой Додхудоевой: «Традиционное изображение литературного сюжета служило в какой-то мере формой отражения действительности... Подобное качество миниатюр представляет для исследователей возможность изучения различных вопросов материальной культуры»⁹⁸. О характерном для миниатюр сочетании лирической и «романтической» трактовки сюжетов и образов с реализмом, «источником которого служат реальные жизненные наблюдения художников» пишет С.Курбаналиева⁹⁹.

96 Пугаченкова Г.А. Среднеазиатская миниатюра. Москва, 1979. С 13

97 Керимов К. Азербайджанские миниатюры. «Ишыг», Баку, 1980. -222с. С. 21

98 Додхудоева Л. Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. «Наука», Москва, 1985. -312с. С.81.

99 Курбаналиева С. Музыкальный мир Низами Гянджеви. «Автограф», Киев, 2009. – 262с. С.36.

Сравнение миниатюр со строками Низами, которые они были призваны иллюстрировать, показывает, что художники не просто следовали букве текста, а проявляли при этом большую фантазию и креативность, привнося обилие «живых наблюдений, придающих стилю живописи черты реалистической убедительности»¹⁰⁰. Они не цитировали текст, им не требовались инструкции к детальному его отражению. Напротив, они успешно его домысливали, творчески моделируя описываемую у Низами ситуацию, тяготея к подробному повествованию. Так, миниатюра Мир-Сейида Али «Меджнун у палатки Лейли» иллюстрирует соответствующий эпизод поэмы, в котором Низами «Передал чувства, охватившие безумного Меджнуна, когда старуха привела его на цепи в становище Лейли. Художник по-своему дополнил этот рассказ, подробно изобразив жизнь кочевья»¹⁰¹, в том числе, изобразив и играющего на нэе пастуха. Исследователями, в частности, К.Керимовым, отмечалась эта особенность миниатюр, «оживлённых дополнительными персонажами, непредусмотренными литературным сюжетом»¹⁰². В

100 Бретаницкий Л.С., Вейнмарн Б.В. Искусство Азербайджана IV-XVIII веков. «Искусство», Москва, 1976. -272с. С. 181.

101 Там же, с.209

102 Керимов К. Азербайджанские миниатюры. «Ишыг», Баку, 1980. -222с.9, 17

«Семи красавицах», к примеру, Низами в нескольких строках (четырёх бейтах) говорит о музыкальных талантах Фитны, сопровождавшей шаха Бахрама на охоте:

*При всей красе своей она прекрасно пела,
Искусно играла на руде и была быстроногой в пляске.*

*Когда под звуки руда она пела,
То птицы слетались к ней отовсюду.*

*На охоте, на пирах с вином и рудом больше, чем всех
других,
Шах желал слушать её голос и песни.*

*Оружием её был чанг, а оружием шаха – стрелы.
Она была по струнам чанга, а шах бил дичь.¹⁰³*

Сюжет охоты, где она развлекала шаха своей музыкой в то время, как он искусно охотился на онагров был очень популярен среди миниатюристов. Они живописали главных героев, онагров, и музыкальный инструмент - чанг, в то время как в оригинале

103 Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Р.Алиева. «Элм», Баку, 1983. -474с. 12, 136

говорится, что она прекрасно играла на двух инструментах, из которых чанг (арфообразный) упоминается дважды, в то время как руд (лютнеобразный) – трижды. Однако художники, почему-то, отдали своё предпочтение именно чангу и только ему. Обращает на себя внимание факт, что почти на всех иллюстрациях этой сцены есть ещё то, что не описано Низами, но воспринималось художниками как обязательное. Прежде всего, это свита, которая, как известно, «играет короля», а что ещё более важно с интересующей нас музыкальной точки зрения, это мужская фигура, держащая под уздцы лошадь, на которой сидит играющая на чанге девушка. (Илл. 15-18) Современные же иллюстраторы поэмы Низами этого персонажа (пажа, конюха, поводыря) не отображают, т.к., не будучи знакомыми с подобной практикой живого музыкального сопровождения в момент охоты, не догадываются о его важности.

В отличие от них, миниатюристы были хорошо знакомы как с вопросами исполнения на музыкальных инструментах, так и с вопросами музыкального сопровождения в походе, а также с нюансами верховой езды. Именно поэтому они никогда не упускали из виду поводья и стремяна, как и другие художники и скульпторы домашинной

эры, начиная с ассирийских рельефов (9-7 вв. до н.э., Британский музей)), где не упущен ни один повод, независимо от количества лошадей, изображённых в одной упряжке или переплывающих реку, когда от нескольких животных поводья непременно тянутся к человеку, сжимающему их в руке.

В представлении художников прошлого, когда не было другого способа передвижения по суше, как только пешком, верхом или в повозке, изобразить всадника на коне без необходимого снаряжения, это равно тому, что в наше время нарисовать едущий автомобиль без колёс. В домашинную же эру существовала и эволюционировала целая культура лошадиной упряжи, когда одних только стремян было несколько видов – мужские, женские, детские. Художники средних веков понимали, что сочетать игру с управлением лошадью всаднику, тем более девушке, невозможно. Правдивое отображение деталей повседневной жизни характерно для искусства миниатюры в целом, проявляясь не только в иллюстрациях к произведениям Низами, но и к произведениям разных авторов до и после него. К примеру, в «Шахнаме» Фирдоуси также есть сцена, где Бахрам охотится под звуки музыки, извлекаемой из чанга Азадой. На миниатюрах, иллюстрирую-

щих эту сцену Бахрам и Азада изображены верхом на верблюде, управляемом самим Бахрамом. Поскольку в этом случае необходимость в поводыре отпадает, его там нет. (Илл. 19-20). В иллюстрациях к «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви, вдохновлённой одноименным шедевром Низами, музицирующую во время шахской охоты верхом на лошади девушку также сопровождает слуга, держащий лошадь под уздцы. Даже когда в начале XVIII в. азербайджанский художник, живописуя данный сюжет, не отобразил чанг, скорее всего потому, что не был с ним знаком, поскольку инструмент к этому времени уже вышел из употребления и был забыт в Азербайджане (как и не отразил лук в руках Бахрама Гура, только что поразившего стрелой онагра, поскольку стрельба из лука тоже к тому времени ушла из практики), он не позабыл запечатлеть юношу, ведущего под уздцы её лошадь, т.к. понимал все тонкости современных ему реалий обращения с лошадьми. (Илл. 18.)

Единственным найденным нами примером миниатюры, где, не имея сопровождающего, Фитна играет на чанге с гарцующей под ней лошастью, является иллюстрация из рукописи «Хамсе» из

Библиотеки Кембриджского университета¹⁰⁴. Но по тому, как в данной рукописи ни на одной из других миниатюр, изображающих музыкантов (к примеру, миниатюрах, иллюстрирующих посещения Бахрам Гуром семи красавиц и Бахрам Гура на троне, на которых повторяется одно и то же инструментальное трио – кяманча и два бубна), нет больше чанга, можно заключить, что миниатюрист не был знаком ни с самим инструментом, ни с практикой сочетания игры на нём с верховой ездой, а старался следовать сложившемуся в иллюстрировании сюжета охоты Бахрам Гура канону, и, в его копировании, не придавал значения не понятным ему деталям. Отсюда можно заключить, что ко времени создания данного манускрипта традиция игры на чанге сходила на нет, и поэтому, вероятно, он является более поздним, чем предполагают библиографы за отсутствием даты в самой рукописи. Т.е. рукопись датируется не XVII-ым, а XVIII-ым в., когда этот инструмент уже вышел из обихода. Т.о., отсутствие поводыря у гарцующего коня с восседающей на нём Фитной, играющей на чанге, может служить подсказкой в атрибуции всего манускрипта, содержащего данную миниатюру.

104 Nizāmī Ganjavī. Khamsah-i Nizāmī. Illustration 15: Bahrām-i Gūr hunting (image 463, page 230r). The Library of the University of Cambridge. Classmark: MS Add.3139.

<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-ADD-03139/463>

Современными художниками и скульпторами, не знакомыми не только с с чангом, но и с верховой ездой на собственном опыте, также не всегда уделяется внимание подобным деталям. (Попутно отметим, что многие современные художники часто допускают принципиальные ошибки, отображая и музыкальные реалии наших дней, - национальные и европейские музыкальные инструменты, манеру исполнения, расположение музыкантов по отношению друг к другу, - что уже не раз отмечалось исследователями¹⁰⁵).

Очередной пример отображения в иллюстрациях того, чего не было в поэзии: описывая визиты Бахрама к семи красавицам в разные по цвету павильоны, Низами упоминает о музыке только единожды, живописуя его пребывание во втором - жёлтом павильоне:

*Он направился в золотистый дворец, расточая золото,
Чтобы его радость возросла в сто раз.*

Там он воздвиг дворец радости,

*Распаяя веселье вином и песнями...*¹⁰⁶

105 Байрамова А. Роль музеев в сборе, сохранении, изучении и пропаганде материалов музыкальной культуры Азербайджана. Дисс. на соискание учёной степ. канд. искусствоведения. На правах рукописи. Баку, 2004. -224с. 5, 39-41;

Abdullayeva S. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. "Oğuz Eli", Bakı, 2010. - 416s. С.7 и 101.

106 Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Р.Алиева. «Элм», Баку, 1983. -474с. С. 212

Илл. 21. Фрагменты миниатюр, иллюстрирующих сцены посещения Бахрам Гуром дворцов семи красавиц



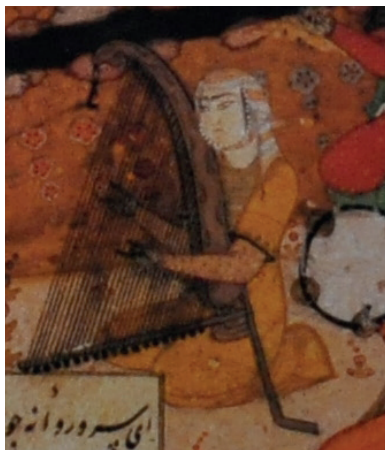


Илл. 22. Хосров у дворца
Ширин. Иллюстрация
(фрагмент) к «Хамсе»
Низами. Тебриз, кон.
XV в. Коллекция Кира,
Хэм, Ричмонд



Илл. 23. Нападение
дракона и подвиг
Нистандарджихан.
Иллюстрация
(фрагмент) к «Хамсе»
Низами. Бухара 1648.
Российская
Национальная
Библиотека

Илл. 24. Фрагменты миниатюр, с изображением чанга





Илл. 25. Чанги. Работа М.Керимова. 1970



Илл. 26. Чанг.
Работа М.Мамедова. 2012



Илл. 27. Слепой арфист. Рельеф гробницы Па-Атен-Емхеба в Саккаре. XVIII династия, Египет



Илл. 28. Арфист. Терракотовый рельеф одного из домашних алтарей Старовавилонского времени (перв. четв. Птыс. до н.э.)



Илл. 29. Арфист. Мрамор. 3 тыс. до н.э. Кикладские острова, Греция. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Илл. 30. Фрагменты миниатюр, отображающие
две техники игры на чанге

I



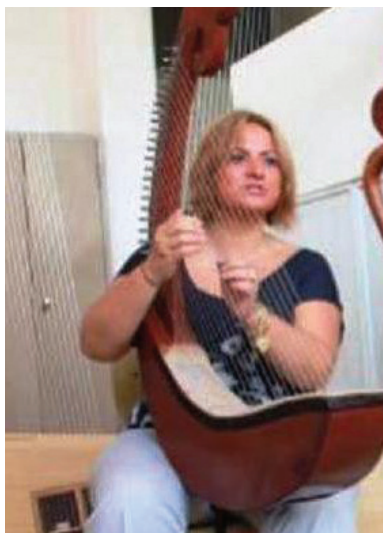




Илл. 31. Фазилия Рагимова



Илл. 32. Фикрет Каракая



Илл. 33. Шехвар Бешироглы



Илл. 34. Феридун Обуа

Однако на подавляющем большинстве миниатюр, иллюстрирующих его визиты во все остальные павильоны, независимо от их цвета (красный, бирюзовый, сандаловый, белый и др.), изображены музыканты (Илл.21). (К не содержащим музыкальных инструментов иллюстрациям посещений Бахрам Гуром некоторых дворцов, являющимся редкими исключениями, а потому требующим специального внимания и обоснования, относятся некоторые миниатюры из манускрипта 1318г., хранящегося в Центральной библиотеке Тегеранского Университета за номером 5179, и манускрипта 1527г. из Национального Музея Ирана, номер 4363¹⁰⁷.) Художники тем самым показали, что шахский отдых они не могли представить без музыки, лишним подтверждением тому является присутствие музыкантов в известной сцене, где шах, отдыхая в доме одного из своих вассалов, видит там девушку, поднимающуюся с бычком на плечах по лестнице, и узнаёт в ней Фитну. В тексте музыканты не упомянуты, а на миниатюре присутствуют.

Ещё один пример домысливания являет иллюстрация к сцене приезда Хосрова к Ширин, когда она

107 The UNESCO Memory of the World Register. Collection of Nezami's Panj Ganj <http://www.unesco-ci.org/photos/showphoto.php/photo/6694/title/manuscript-n-b05bahram-27s-meeting-with-the-princess-at-golden-dome/cat/1062>

его не приняла. На этой миниатюре Ширин и её люди выглядывают из окон дворца, кто-то из челяди возится в примыкающем к дому саду, огороженном изгородью. Не принятый Хосров, верхом на коне, находится по ту сторону забора. Помимо него за изгородью, чуть поодаль от него стоит группа из трёх человек. Очевидно, что это люди его свиты, как известно, играющей короля. Один из свиты играет на чанге (Илл.22). Низами не упоминал о музыке в этой сцене, но художник решил, что музыкант необходим, возможно, для того, чтобы привлечь внимание Ширин звуками музыки, а также, чтоб передать музыкой свои лирические чувства, пытаясь и её настроить на этот лад. Как тут не вспомнить практику серенад под балконом из европейского прошлого, запечатлённую в стихотворении Барри Корнуолла:

*«Inesilla! I am here,
Thy own cavalier
Is now beneath thy lattice playing:
Why art thou delaying?»*,

более знакомому русскоязычному читателю и слушателю благодаря пушкинскому переводу и романсу М.И.Глинки:

*«Я здесь, Инезилья, я здесь, под окном,
Объята Севилья и мраком и сном.
Исполнен отвагой, окутан плащом,
С гитарой и шпагой я здесь, под окном».*

Не на мусульманском ли Востоке зародилась традиция музицирования под балконом возлюбленной?

Идентификация поющих в иллюстрациях к «Хамсе» Низами

В то же время в поэзии есть то, чего не найти в миниатюрах. Тогда, как миниатюристы активно отображали исполнителей на различных музыкальных инструментах и, реже, танцоров, они не дают явного, однозначного представления о пении и певцах. Поскольку рты у всех изображённых в искусстве книжной миниатюры людей закрыты, трудно идентифицировать, кто же из них поёт? Поскольку у азербайджанских ханенде традиционно в руках гавал, то легче всего предположить, что те из музыкантов на миниатюрах держат родственный гавалу инструмент дэф, бубен, являются певцами. Однако строки из поэм Низами свидетельствуют, что пение могло совмещаться и совмещалось с игрой

на музыкальных инструментах. К примеру, в сказке седьмой красавицы девушка изливала свою печаль о прерванном свидании в песне, аккомпанируя себе на чанге:

*Взяв чанг, в полночь,
Пальцами перебирая струны чанга, она запела:
«Пришла весна...»¹⁰⁸*

В «Лейли и Меджнуне» говорится, что чангист «без высоких и низких звуков не поёт» (разрядка моя – А.Б.), а в последней из поэм «Хамсе» рабыня Нистандарджихан, исполняя желание Искендера, также, взяв в руки чанг, поёт.

Раз о музыканте, исполняющем исключительно певческую миссию (т.е. не играющем, а поющем под аккомпанемент других музыкантов) в «Хамсе» не упоминается, о наличии такового, по крайней мере, в эпоху Низами говорить не приходится. А раз и в искусстве миниатюры также не встречаются изображения явно поющего человека (т.е. с открытым ртом), то представляется заблуждением строго дифференцировать певцов и музыкантов-

108 Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Р.Алиева. «Элм», Баку, 1983. -474с., 339

исполнителей, как в статье О.Ибрагимова: «Миниатюры конкретизируют наши представления о сольном и ансамблевом исполнительском творчестве, в них представлено бесконечное разнообразие ... ансамблей, часто с присутствием или певца-солиста или поэтессы, читающей свои стихи»¹⁰⁹. Скорее любой из изображённых на миниатюрах музыкантов с инструментом, будь то дэф или другой (конечно, за исключением духовых инструментов), мог также и петь, что было естественным в эпоху, когда искусство было отмечено большим синкретизмом по сравнению с настоящим временем. (Даже принимая во внимание, что иллюстрации к «Хамсе» относятся к более позднему, чем сама поэма времени, охватывающему почти пять веков, за которые в музыкальной практике могли происходить перемены в сторону размежевания функций певца и инструменталиста, тем не менее, с уверенностью идентифицировать певцов и не-певцов в миниатюрах представляется сомнительным.) Игнорирование факта синкретизма искусства древности и средних веков ведёт к неточностям в идентификации певца в изобразительном искусстве эпохи исключительно по открытому рту с характерным положением рук

109 Ибрагимов О. Камалиддин Бехзад и музыка // "San'at", 2006, №1, <http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-06/kamaliddin.shtml>

(около рта или горла) и по отсутствию у изображённой фигуры музыкального инструмента, как это часто встречается в литературе¹¹⁰.

В Азербайджане в настоящее время подобный синкретизм наблюдается только в искусстве ашигов, сохранившем «архаичные, реликтовые черты музыки»¹¹¹, помимо пения в сочетании с игрой на музыкальном инструменте – сазе, включающем также ещё и «жест, движение, костюм»¹¹². В Средней Азии совмещение одним исполнителем пения и игры присутствует, к примеру, в искусстве туркменских бахши, поющих и играющих на дутаре, или узбекских и киргизских дастанчи, аккомпанирующих себе на домбре или кобузе. В странах Арабского Востока до сих пор совмещают пение с игрой на музыкальных инструментах: в Арабских Эмиратах, Омане, Палестине и других странах на рабабе, в Ираке на джозе и т.д.

В поэме «Хосров и Ширин» «Некиса поёт и играет на чанге от имени Ширин, Барбед поёт и играет на барбете от имени Хосрова. Ширин и Хосров говорят своим «музыкальным представителям» (двойникам) о чём и как петь, а музыканты облачают их желания в

110 Нуршарг Х. Певец и общество в иранской культуре // «Музыкальная академия», №1, 2014, с.158-163. С.159.

111 Köçərli İ. Sənətlərin sintezi probleminin tədqiqi aşıq sənəti // "Musiqi dünyası", 3/43, 2010, s.42.

112 Там же.

слова (газели) и подбирают им соответствующий лад. ...Ясно, каким высоким искусством импровизации должны были владеть художники, совмещающие в одном лице поэта, композитора, музыканта-инструменталиста и певца», - пишет Г.Абдуллазде¹¹³. Это соответствует и сведениям, содержащимся в источниках о Барбеде (Борбаде) как реальном историческом лице: «Из памятников письменности явствует, что Борбад прославился, главным образом, как композитор (хунйакаран), песенник (Shruds-rayashan), теоретик (хунйаких), певец (chikamakxvan) и инструменталист ((saznivag))»¹¹⁴, которые, вместе с дугой информацией о Барбеде, «дошли до времени Низами»¹¹⁵.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что петь мог любой из изображенных на миниатюрах инструменталистов. Также можно допустить, что они могли сменять друг друга в пении и, возможно, петь ансамблем. Отсутствие открытых ртов объясняется тем, что это было эстетически чуждым искусству миниатюры, избегающему прямых проявлений чувственности и натурализма.

113 Абдуллазде Г. Музыка, Человек, Общество... «Язычы», Баку, 1991.- 246с. с.149

114 Раджабов А. Традиции классической музыкальной культуры эпохи Сасанидов. ООО «Контраст», Душанбе, 2005. -108с. с.46

115 Там же, с.51

Музыкальные инструменты и музыканты: иерархия, приоритеты и примеры современной мисинтерпретации

Миниатюры свидетельствуют, что к разным инструментам и исполнителям на них было разное отношение. Дворцовые музыканты обычно занимают место в центре или центральном нижнем сегменте миниатюры, хорошо видны. В престижности их место уступает только месту правителя. Обычно они играют на струнных щипковых и смычковых, духовых (нэй) и бубне (дэф). Инструменты, появляющиеся в сценах охоты и битв, и исполнители на них занимают иное положение в миниатюрах. Обычно они располагаются по бокам и вверху миниатюры, не сразу различимы в толпе, часто полускрытые рельефом местности, их защищающим (Илл. 23), и уж, конечно, не «идущие впереди войска на поле боя»¹¹⁶, что противоречило бы здравому смыслу, а потому не могло иметь место в реальности и, как следствие, в миниатюрах не встречается. Эти инструменты - трубы и барабаны (шейпур, карнай и кёс) – очень большого размера, т.к. предназначаются больше для громких сигналов, сообщающих о начале атаки, локализации и ходе

¹¹⁶ Керим М. Азербайджанские музыкальные инструменты. Баку, «Индиго», 2010. -194.8, 14

боя или охоты, для воодушевления своих и устрашения врагов в бою: «От ударов барабана и звуков труб / Сердце замирало в теле»¹¹⁷. На охоте же их использовали, чтобы напугать зверей и погнать их в нужном направлении, на охотников, и чтоб последние могли между собой обмениваться сигналами. Музыкальные инструменты битв и охоты не предназначены для исполнения музыки, способной усладить ухо взыскательного слушателя.

Дифференцированность в подходе к изображению разных музыкальных инструментов говорит об определённой иерархии, хорошо понимаемой художниками. Дворцовые музыканты, будучи искусными исполнителями, - плохих бы ко двору не допустили! - являлись украшением (не зря глава из поэмы «Хосров и Ширин», повествующая о пире, на который Хосров позвал играть Барбеда, так и называлась «Украшение пира Хосровом») и почитались. Их одаривали правители. Низами описал, что Барбед щедро награждался Хосровом за своё искусство богатыми одеяниями, и что Барбед вместе с Некисой, певшем и игравшем на чанге, получили в дар по невольнице. Неспроста дворцовым музыкантам уделя-

117 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С. 158.

ется пристальное внимание и в литературе, и в изобразительном искусстве.

Военные же музыканты скорее выполняли функцию прикладную, а потому их имена в литературе умалчиваются, а также, хоть и отражённые в изобразительном искусстве как реалии окружавшей художников жизни, тем не менее, в фокусе они не оказываются. (Справедливости ради отметим, что исключение представляет богатая своей историей и художественными достижениями традиция янычарских военных оркестров Мехтер).

Раз музыка в исполнении искусных музыкантов и сложные в изготовлении музыкальные инструменты являлись частью досуга, развлечения, отдыха, а потому были характерной особенностью жизни двора и близких к нему кругов, что видно по количеству живописующих это миниатюр, то ясно, почему на миниатюрах, отображающих жанровые сцены из жизни простых тружеников, этого мало. Инструменты, как и сейчас, стоили денег, поэтому простые люди могли позволить себе простые инструменты, к примеру, флейтоподобные, какие изображены на многофигурных миниатюрах, к примеру, в работе Мир-Сейида Али «Старуха приводит Медждуна к шатру Лейли». Здесь среди прочих

многочисленных персонажей изображены пастухи, играющие на свирели или нэе. Причём, они в изобразительном искусстве не акцентируются: место на миниатюрах им отводится не центральное или на переднем плане, какое обычно занимают дворцовые музыканты с их трудоёмкими в изготовлении инструментами, а эпизодическое, на заднем плане в верхней части миниатюры.

Да и на досуг, украшенный игрой профессионалов, требовались и время, и средства. Становится понятным, почему, к примеру, в поэме «Лейли и Меджнун» упоминания о музыке встречаются гораздо реже, чем в описывающих жизнь царственных особ поэмах «Семь красавиц» и, особенно, «Хосров и Ширин», в которой слов о музыке на порядок больше. То есть музыка в «Хосрове» как литературный приём была обусловлена не столько темой любви, с которой часто она ассоциируется («Но и любовь – мелодия». А.С.Пушкин) и которая присутствует в обеих поэмах, сколько реалиями жизни. Собственно, сам Низами во вступительных главах поэмы «Лейли и Меджнун» предупредил читателя, что «Тут нет ни сада, ни царских пиров, / **Ни лютни, ни вина, ни радостного веселья**»¹¹⁸ (выделено мною – А.Б.), подчеркнув тем самым,

118 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. 11, с.56

что музицирование являлось непосредственным атрибутом в первую очередь дворцовой жизни.

Наиболее частыми из запечатлённых на миниатюрах инструментах являются бубен (дэф) и чанг. На некоторых многофигурных миниатюрах кроме дэфа нет других инструментов, а на некоторых можно увидеть два бубнообразных инструмента, чуть различающихся по размеру. Дублирование инструмента в рамках одной миниатюры представляется важным. Нельзя встретить, к примеру, два чанга или два уда, правда, попадаются в батальных сценах дублированные духовые – трубы, шейпуры, карнаи. Сосуществование же в рамках одного ансамбля разновидностей лютнеобразных инструментов в миниатюре встречается многократно. Полное исчезновение из азербайджанской музыки дэфа, столь популярного в прошлые века до такой степени, что в группе музыкантов, как свидетельствует изобразительное искусство, даже двое могли играть на нём, говорит о тембровой перемене, исчезновении металлического звона. Если с дэфом, многократно воспроизведённым на миниатюрах, всё ясно, то появляющийся на них чанг, лишь немного отстающий от дэфа частотой присутствия в искусстве миниатюры и не похожий на другие инструменты, представляется

инструментом неоднозначным. За его самобытностью и моментальной узнаваемостью скрываются вопросы, на которые пока не найдено ответа. Почему на большинстве миниатюр чанг изображён со своего рода длинной подпоркой, ножкой, которой нет ни у одной из современных реплик этого инструмента? Как свидетельствуют миниатюры, она могла быть прямой, но чаще изогнутой (Илл. 24). «Флейта его горла согнулась, словно конец ручки чанга», - писал Низами об отчаявшемся и страдающем отце Меджнуна¹¹⁹.

Проблемы современной интерпретации иконографии музыкальных инструментов

В деле восстановления утраченного музыкального инструментария миниатюры явились важнейшим подспорьем, являя визуальные представления об инструментах. Первая из реплик чанга, изготовленная Меджнуном Керимовым, появилась в 1976г., после которой им же были созданы ещё два чанга (Илл.25). Примеру М.Керимова последовали музыканты из Турции – Феридун Озгорен, Феридун Обул, Фикрет Каракая, чанг которого был создан

¹¹⁹ Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.197.

в 1995, и, позднее, Мехмет Сойлемез, изготовивший чанг для ведущей турецкой арфистки Ширин Панчароглу. В 2012г. азербайджанский инженер Мамедали Мамедов, возглавляющий Научно-исследовательскую лабораторию по народной музыке при Азербайджанской национальной консерватории, создал свою, акустически усовершенствованную версию чанга с 44-мя струнами и возможностью облегчённой настройки (Илл. 26).

Однако современные изготовители чанга, за исключением одного, не обратили внимания на вышеотмеченную деталь, очевидно, считая её излишней, в то время, как для подавляющего большинства миниатюристов средних веков она была обязательной. Вместе с тем, изучение иконографии арфообразных инструментов в других культурах - рельефы, скульптура, фрески, книжная миниатюры и т.п. из Ассирии, Древнего Египта (Илл.27-28), Древней Греции (Илл.29), Кавказской Албании, Китая, Грузии и т.д. - демонстрирует, что нигде они приспособления в виде ножки-подпорки не имеют. Следовательно, эта деталь конструкции была характерной особенностью чанга на определённой территории мусульманской Азии и в определённое время. Она, бесспорно, должна была быть вызвана конкретными

функциональными требованиями и, в свою очередь, определяла специфику исполнения на нём.

ВнастоящеевремяначангеиграютвАзербайджане Фазиля Рагимова, в Турции - Фикрет Каракая, Шехвар Бешироглу, в Соединённых Штатах - проф. Роберт Лабаре, выпустивший в 2001 году сольный диск «Ченгнаме», и другие (Илл.31-33). Техника, манера их игры на этом инструменте не всегда совпадает с той, которая практиковалась в прошлые века и отражена в искусстве миниатюры. Подавляющее число миниатюр свидетельствует о двух основных способах игры на чанге. При одном из них, более естественном из двух, на наш взгляд, чанг располагается наискось по отношению к телу, т.е. если ножка-подпорка у правого бедра, то верхняя изогнутая часть корпуса оказывается у левого виска (Илл. 30, I). Другая позиция представляется достаточно неудобной: одна рука исполнителя просовывается под инструмент так, что его основа лежит на внутренней стороне локтевого сгиба (Илл. 30, II). Это должно очень ограничивать подвижность этой руки при игре, но, тем не менее, такой способ запечатлён на многих миниатюрах, которые, как отмечалось выше, отличались точностью отображения деталей действительности. Ни один из современных исполнителей, играющих на рекон-

струированном чанге, не держит чанг так, как его держат музыканты в миниатюрах, что означает несоответствие современных реплик конструктивной и технологической специфике исторического оригинала.

Также, в то время как в современных репликах не воспроизведена ножка-подпорка, в некоторых из них, напротив, имеется деталь, которой, согласно изображениям на миниатюрах, не было у исторического чанга, однако она есть у арфы и называется (передней) колонной, или стойкой. Считается, что «добавив переднюю колонну для большего натяжения струн, европейцы (вероятно, кельты) усилили звучность восточной арфы»¹²⁰. Ни в одной из восточных миниатюр не найти чанг с аналогичной стойкой.

Данные расхождения можно извинить стремлением современных изготовителей чанга осовременить и усовершенствовать его, приблизив инструмент к требованиям музицирования сегодняшнего дня. Однако исходной точкой их исканий, думается, должна была стать попытка изготовления сначала наиболее аутентичной версии чанга, во всех деталях максимально совпадающая с его изображением в миниатюрах, для адекватного понимания специфики этого инструмента и техники игры на нём, а лишь

120 Арфа. http://www.rusedu.ru/slides/file_20111130190232.swf

потом поиски путей его усовершенствования и осовременивания.

(Что же касается наиболее точной реплики исторического чанга, то её создал Феридун Обул, Турция. Один из воссозданных им чангов аккуратно имитирует самый распространённый из изображённых в альбомах и рукописях исламского мира прошлых веков музыкальный инструмент. У него имеется такая деталь как ножка-шпиль и отсутствует передняя колонна. Илл. 34)

Сопоставление текстов поэм Низами с иллюстрациями к ним позволяет сделать следующее заключение.

Выводы по Главе II

1. Миниатюры, вдохновлённые «Хамсе», создавались в разных частях мусульманского мира на протяжении почти полтысячелетия художниками разных веков и географий, представителями разных школ (тебризской, ширазской, гератской, бухарской и проч.). Внося свой вклад в интерпретацию литературного первоисточника, миниатюристы продемонстрировали, помимо всего прочего, своё хорошее понимание и детальную осведомлённость в

вопросах современной им музыкальной практики. Их произведения дают основания для ряда заключений о реалиях музыкальной жизни средних веков.

2. Иконография и литература, представляя нам чрезвычайно важные, редчайшие сведения о музыкальных инструментах, часто являются единственными источниками для реконструкции картины музыкальной жизни далёкого прошлого. Они могут быть правильно поняты только если анализируются как проявления нормативной интермедиальности в соответствующем историко-культурном контексте. «Общая картина устной музыки прошлых веков раскрывается постепенно и не до конца, и отдельные крупинки знаний, почерпнутые из различных источников, проливают лишь тонкий свет на её различные стороны»¹²¹, справедливо отмечает Ф.Халык-заде. Поэтому, адекватная интерпретация требует пристального внимания ко всем мельчайшим деталям, когда ни одна из них не может быть проигнорирована.

121 Халык-заде Ф. Музыкальные аспекты изучения «Китаби Деде Коркуд»//Коркыт және Улы Дала сазы. Алматы, «Арна – b», 2011, с.14-22. С.16.

ГЛАВА III

БЕСТИАРИЙ ПОЭМЫ «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН»: СИМВОЛИКА И ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ

Своеобразие трактовки темы животных в поэме «Лейли и Меджнун»

*«Лишённый покоя, он в обществе своих зверей,
Дышал с усилием и рыдал»
Низами Гянджеви, «Лейли и Меджнун»¹²²*

За единственным исключением, всё, описанное Низами Гянджеви в его поэме «Лейли и Меджнун», реально. Притом, что особенностью поэмы являются иносказательность, аллегория, метафоричность, призванные провести суфийскую идею любви к недостижимому Богу через описание платонической любви Меджнуна к Лейли, все события этого творения могли иметь место в действительности в мусульманской среде арабского средневековья. Долгожданный единственный наследник в состоятельной семье мог влюбиться в девушку до безумия и слагать

¹²² Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с.С.311.

о ней стихи, которые, будучи талантливыми, становились популярными и быстро распространялись в народе. Ими зачитывались и заслушивались. Это, однако, не могло понравиться родне юной девушки, поскольку тогдашним мусульманским менталитетом никак не одобрялось ославление женского имени на всех перекрёстках. Неадекватность поведения Гейса была замечена и другими и стала причиной того, что он заслужил в народе прозвище – Меджнун (одержимый). Поэтому, когда любящий отец юноши попытался посватать своего сына, естественным был отказ семьи девушки выдать её замуж за Меджнуна, пока тот не излечится от своего психического недуга. Вполне в духе того времени отец отправляется с сыном в паломничество, где просит сына вымаливать у Всевышнего избавление от болезни, являющейся препятствием на пути соединения его со своей возлюбленной. Однако Меджнун возопил у святылища, что если его болезнь – это любовь, то пусть она умножится. Всё это вполне могло происходить в жизни, как и последующее отшельничество Меджнуна, уход которого в себя неуклонно прогрессировал. Также и все сопутствующие события реальны и правдоподобны: сочувствие людей, навещающих и старающихся подкормить его в его уединении, их

стремление помочь ему соединиться с Лейли, их посредничество и заступничество, вплоть до двух вооружённых конфликтов с племенем Лейли; её вынужденное замужество и последующее вдовство, её стремление наладить контакт с возлюбленным, сознание которого уже настолько помутилось, что он уже не в состоянии жить в обществе; бесплодные попытки вернуть его в нормальную жизнь безмерно любящих его и безутешных родителей, их слёзы и смерть; помрачение памяти Меджнуна, который, доводя себя до физического изнурения недоеданием и, будучи пожираем душевным томлением, с отвращением отвергает для себя самую возможность плотской любви; страдания, болезнь и смерть Лейли и, наконец, смерть самого героя.

В отличие от очень многих произведений мировой литературы, как написанных много ранее, так и много позже этой поэмы, в том числе и других поэм самого Низами, где в огромном количестве присутствуют самые разнообразные проявления сверхреального, в «Лейли и Меджнуне» почти ничего из области потустороннего нет. Обратимся к некоторым хрестоматийным литературным образцам. К примеру, а рассматриваемой поэме нет монстров (как в «Беовульфе»), видений (как в «Ви-

дении о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда, привидений (как в «Гамлете»), галлюцинаций и голосов (как в «Кентерберийских рассказах» Чосера, в частности рассказе приорессы), чудес (как в «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкина), фатальных пророчеств (как в «Царе Эдипе» Софокла), превращений (как в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Стивенсона), говорящих животных (как беседующие о приданом совы в «Сокровищнице тайн» Низами), исцелений (как в некоторых сказках, рассказанных его семьёю красавицами), вознесений (как в Новом Завете), воскрешений (как в мифе об Осирисе), чертей (как в «Ночи перед рождеством» Гоголя), ведьм (как в «Макбете»), джиннов (как в «Сказках тысяча и одной ночи»), балансирования на грани потустороннего (как в «Мастере и Маргарите» Булгакова), посещения мира мёртвых (как в «Божественной комедии» Данте), телепатической передачи (как в «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте), перемещения во времени (как в «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» Марка Твена), посещения несуществующих в реальности мест (как в «Приключениях Гулливера» Дж. Свифта) – список «сверхъестественностей» в литературе можно продолжать бесконечно, даже если ограничиться лишь одним примером из фольклора

и литературы на каждую «сверхъестественность», как мы и сделали. Ничего из перечисленного в поэме «Лейли и Меджнун» нет, а, напротив, всё объяснимо и находится в причинно-следственной взаимосвязи.

Единственным диссонансом является то, как проявляют себя животные в обществе Меджнуна. Исключительным является не сам факт его дружбы с ними, а то, как они ведут себя по отношению друг к другу – травоядные не боятся хищных, мелкие хищники не боятся больших, и никто из плотоядных не ест других зверей:

*«Из львов, оленей, волков и лисиц
Он составил войско....*

*Волк больше не творил насилия над овцой,
А лев убрал свою лапу от онагров,*

*Собака дружила с зайцем,
Газелёнок питался молоком львицы»¹²³*

Низами многократно акцентирует на этом внимание. Что же касается его ремарок о том, что такое стало возможным, поскольку Меджнун делился с животными приносимой ему едой, то

¹²³ Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С. 217.

такое объяснение кажется мало убедительным. Ведь даже регулярные поставки продовольствия в таком объёме, чтоб можно было досыта прокормить этот зоопарк, не обеспечили бы искоренения звериных инстинктов и не принудили бы животных везде сопровождать Меджнуна, охранять его, повиноваться его командам и сидеть у его мёртвого тела всем вместе целый год. Даже если это аллегория, то она выбивается из убедительно правдоподобной иносказательности всей поэмы, что нуждается в объяснении. В любом случае, поскольку «бестиарий – важнейшая часть средневековой семиотики, трактовавшей земные «вещи», в том числе зверей (от льва до муравья), как знаки»¹²⁴, и «важная составляющая поэтики любого автора»¹²⁵, то фокусирование поэтом внимания читателя на животных в «Лейли и Меджнуне» требует пристального внимания и изучения, уж никак не меньше, чем упоминавшиеся в творчестве Низами растения – тема, уже подвергнутая изучению¹²⁶.

124 Махов А. Средневековый демонологический бестиарий (1-ая лекция). http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/155173/brand_id/20898/
125 Довгий О. Бестиарий в литературе и литература как бестиарий // Конференция «Поэтический фактор в культуре. Синкретические тенденции и инновации», Международный университет в Москве, 2013. http://liter.net/Poetic_factor/#reports

126 Ryumbeke C. Science and Poetry in Medieval Persia - The Botany of Nizami's Khamsa. Cambridge University Press, 2007.



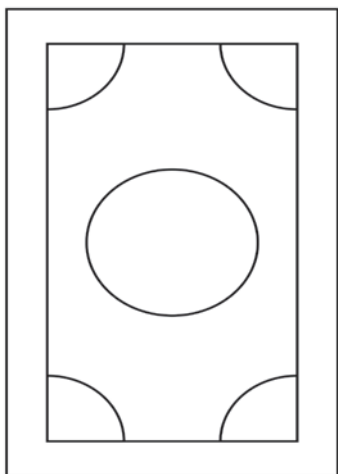
Илл. 35. Меджнун с животными. Иллюстрация к «Хамсе» Низами. Бухара. 1648. Российская Национальная Библиотека



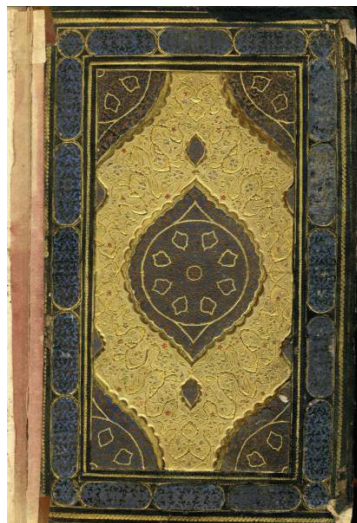
Илл. 36. Лейли и Меджнун в обмороке. Иллюстрация (фрагмент) к «Хамсе» Низами. 70-е годы XVI в. Хорасан.
Российская Национальная Библиотека

Илл. 37. Мавзолеи XII-XIV вв. Азербайджан





Илл. 38. Композиция
«Лечек Турундж»



Илл. 39. Форзац рукописи
(списка) «Хамсе» Низами
Гянджеви. Иран, 1608.
Национальный музей Ирана



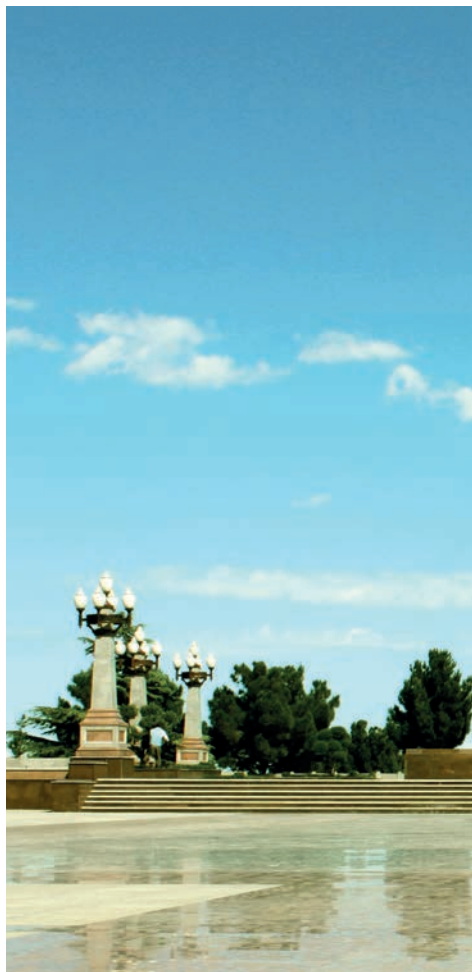
Илл. 40. Ковёр «Шейх Сафи» (*The Ardabil Carpet*). 1539.
Музей Виктории и Альберта, Лондон



Илл. 41. Сюжет из поэмы «Лейли и Меджнун».
Ваза. Бронза Конец XIX-начало XX в.
Национальный музей искусств Азербайджана



Илл. 42. Амулет хамса, или рука Фатимы



Памятник Низами.
Скульптор Фуад Абдурахманов
Воздвигнут в 1949 г.



Мавзолей Низами. Гянджа, Азербайджан.

Памятник Низами в Риме.
Скульптор Салхаб Мамедов
Художник Али Ибадуллаев
Воздвигнут в 2012г.



POETA AZERBAIGIANO NIZAMI GANJAVI 1141 - 1209

Dono della Repubblica dell'Azerbaijan
al Senato di Roma - 28 Aprile 2012

С позиций онтологической поэтики, Меджнун в обществе хищных и травоядных животных по всем признакам подпадает под понятие зримой «эмблемы, заклада, визитной карточки» (Л.Карасёв), которые выпадая из реалистичности поэмы, представляют собою «иное в тексте... Говоря языком метафизики, иное способно пролить свет на то, что является однородным»¹²⁷. Явное выделение в тексте поэмы мотива «Меджнун и звери» обусловило то, что он, хорошо запоминается читателями поэмы и известен даже тем, кто имеет о ней лишь общее представление. Не случайно, что этот мотив многократно запечатлён в изобразительном и прикладном искусстве, являясь одним из излюбленных сюжетов поэмы для иллюстрировавших её миниатюристов, для ковроделов и живописцев. Т.е., Меджнун со зверями могут быть отнесены к таким образам, о которых Л.Карасёв пишет как о выделенных «в символическом отношении» и потому заметно выступающих на общем фоне повествования: «Такого рода «символические сгущения» - это не просто «детали» текста, а нечто такое, что имеет отношение к наиболее важным смысловым линиям повествования»¹²⁸ ...В эмблеме сходятся в одну

127 Карасёв Л. О «закладах» в литературе (проблема неочевидных смысловых структур) // «Вопросы философии», №9, 2012, М., с.75-86. С.86.

128 Там же, с.75-76.

точку важнейшие смысловые линии художественного текста, в том числе и неявные¹²⁹ ...В неочевидных смысловых структурах важна их инаковость, отличие от всего массива повествования»¹³⁰.

Отходотреалистичности в презентации животных был отмечен и Й.-Х.Бюргелем: «Нежность Низами к животным происходит из его любви и уважению к каждому созданию. ... Он наделяет особыми мифическими либо магическими свойствами определённых зверей и даёт сверхъестественное измерение зверино-человеческим отношениям. Современному критику, конечно, является очевидным, что такой реалистический в других случаях поэт переходит границу, за которой начинается царство магии и сказок»¹³¹.

Для того чтобы показать любовь к животным и ненасилие по отношению к ним достаточно и тех строк из начала поэмы, где говорится о том, что за всю свою жизнь из-за него не пострадала даже лапка муравья, а также двух фрагментов о спасении Меджнуном газели и оленя. Но Низами идёт дальше и показывает жизнь в кругу животных, которые

129 Там же, с.80.

130 Там же, с.85.

131 Bürgel J.-C. Nizami's World Order // A Key to the Treasure of Hakim. Artistic and Humanistic Aspects of Nizami's Khamsa. Ed. J.-C. Bürgel, C.Ryumbek. Leiden University Press, 2011, p.17-52. P.19.

не трогают как его самого, так и других животных, которые в естественных условиях стали бы их добычей. «Это известный мотив, уходящий корнями в сагу об Орфее, а также к пророчествам Старого Завета о будущем царстве мира. Многие из величайших мусульманских живописцев иллюстрировали этот сюжет. В исламе его также связывают с Соломоном и его властью над животными»¹³².

Эту же параллель между Меджнуном и Соломоном (Сулейманом) проводит и сам поэт:

*«Не боялся он ни хищных, ни травоядных,
И был покоен всегда в обществе хищных и травоядных зверей.*

.....

*Все они были рабами его власти,
Он был царём над всеми, словно Сулейман»¹³³.*

Другими исследователями также отмечается, что «символический образ Меджнуна, героя, дружного с животными, понимающего их язык, беседующего с ними, связан с «ностальгией по раю»¹³⁴. Также проводится параллель между Меджнуном

132 Там же, с.20.

133 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.216- 217.

134 Слухаева Е. Меджнун в пустыне с дикими зверями. // Новости Радищевского музея. Саратов.

<http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/e0bd49ac-b8bc-4938-91e0-9d4dc75e44e8/NeizvestniiHudognik.MedgunVPustine-opis.htm>

и младшим современником его создателя, реальным историческим лицом - Франциском Ассизским (1181-1226). Согласно преданию, он, понимавший язык зверей и птиц и считающийся их святым покровителем, часто, как и Меджнун, находился в обществе животных, что даёт основание исследователям заключить: «поэма была написана во время, близкое ко времени жизни Св.Франциска, и в обоих случаях животные являются индикаторами чистоты этих людей». ¹³⁵ (Уточним, что в 1188 г., когда Низами завершил поэму «Лейли и Меджнун», Франциск был ребёнком.)

Как известно, Низами взял сюжет трагической любви двух влюблённых из фольклора и переработал его в поэму, ставшую в свою очередь, источником, вдохновившим других поэтов на её авторский пересказ. Всего по мотивам «Лейли и Меджнун» написаны десятки подражаний (количество их согласно подсчётам разных исследователей варьируется от сорока ¹³⁶ до более ста подражаний на фарси и тюркских

135 Animals in the Middle Ages. St. Francis and Majnun. Blog of Beasts! <http://animalsinthemiddleages.blogspot.com/2010/12/st-francis-and-majnun.html>

136 Раджабова Г. Взаимовлияние литератур Азербайджана и Востока: заметки о женских образах // Материалы IV Международного симпозиума «Азербайджан в многовековых многогранных культурных взаимосвязях», Баку «Насир», 1999, с.139-145. С.143.

языках¹³⁷. Интересно сравнить то, как в легендах, бытовавших до Низами, о двух влюблённых и как у поэтов после Низами трактуется звериная тема в их подражаниях «Лейли и Меджнуну».

В ранних версиях переработанной Низами легенды говорится о том, что Меджнун предпочёл «жизнь с животными обществу людей»¹³⁸, а конкретнее, что он, живущий в уединении, «добивается дружбы с газелями, которые напоминают ему Лейли, покупая им свободу у охотников и убивая атакующих их волков»¹³⁹, что укладывается в рамки правдоподобного.

Из «ответов» на «Лейли и Меджнуну» особо выделяются несколько, в частности, поэмы Алишера Навои, Амира Хосрова Дехлеви и Мухаммеда Физули. (К сожалению, автор данной работы не знаком с претворением этого сюжета другими авторами, в частности, с текстом «Эшк-наме» Ашрафа Марагаи, поэта XV в., написавшего «полный ответ» на «Хамсу» Низами, хоть и заменившего названия поэм, которые, тем не менее, «написаны в аналогич-

137 Кулиева Ш. Философские и эстетические взгляды Низами Гянджеви в поэме «Сокровищница тайн». <http://sibac.info/2009-07-01-10-21-16/8294-----1-r> (дата обращения 01.07.2013)7]

138 Cook D. *Martyrdom in Islam*. Cambridge University Press, 2007.- 206 pp. P.100.

139 Würsch R. "Let Even a Cat Win Your Heart!" Nizami on Animal and Man. // *A Key to the Treasure of Hakim. Artistic and Humanistic Aspects of Nizami's Khamsa*. Ed. J.-C. Bürgel, C. Ryumbeke. Leiden University Press, 2011, p. 253-266. 24. P.261.

ном стиле, сюжете и даже художественном размере»¹⁴⁰). У Дехлеви и у Физули Меджнун тоже, как и у Низами, находит смешанное общество плотоядных и травоядных. Однако эти поэты лишь отдают дань канону, т.е. следуют Низами в представлении жизни Меджнуна в отшельничестве. Но при этом они, сказав об этом единожды, не возвращаются к теме животных вновь и вновь, не акцентируют на ней внимание, не детализируют подробности жизни и, что важно, смерти в окружении животных, как это делает Низами. Т.Магеррамов обратил внимание на неправдоподобность факта сосуществования Меджнуна и хищников в поэме Амира Хосрова Дехлеви, считая, что у Низами это выглядит более естественно, т.к. последний даёт информацию, что герой прикармливал зверей, которой нет у Дехлеви¹⁴¹.

Другие исследователи, говоря о теме животного мира у Низами, отмечают, что, если взаимоотношения людей с окружающей средой интересовали мусульманских философов еще в VIII—IX веках, то своё художественное освещение впервые эта тема получила у Низами¹⁴². Хотя тема животных в персидской поэзии

140 Магеррам Т. О неизученной «Хамсе» Ашрафа Марагаи // «Шахнаме» Фирдоуси – величайшее художественное творение в истории мировой цивилизации. Тезисы симпозиума, Душанбе, 1994, с.84.

141 Мəһəռғəмов Т. Əmir Xosrov Dəhləvinin “Məpnun və Leyli” poemasi. “Elm”, Bakı, 1970. -154s.20

142 Короглы Х. Низами Гянджеви. М., 1991, — 62 с.

в целом становилась объектом изучения, - к примеру, ей посвящена статья иранского исследователя «Языком бессловесных»¹⁴³, - к толкованию своеобразия претворения её в поэме «Лейли и Меджнун» исследователи не прибегали. Так, автор названной статьи, Наиль Дастгир, животным в «Лейли и Меджнуне» уделяет один абзац, да и тот является простым пересказом притчи о жестоком правителе Мерва, бросившем провинившегося на съедение голодным собакам. Т.е., Н.Дастгир останавливается на описании, не доходя до объяснения этого феномена. Другие исследователи видят в обращении поэта к теме животных воплощение идеи о единстве мироздания. «По мнению поэта, вся природа — цельный, неделимый организм. Каждая часть этого организма выполняет свою, определенную ей Творцом функцию»¹⁴⁴, - пишет Ш.Кулиева, а иранские исследователи К Гоухарин¹⁴⁵, С.М.Заргани¹⁴⁶ и

143 Дастгир Н. «Языком бессловесных». http://www.farda.org/articles/06_updates/060412/ba-zabam-beyzabani_Dastgir_Nail.htm (на фарси)

144 Кулиева Ш. Философские и эстетические взгляды Низами Гянджеви в поэме «Сокровищница тайн». <http://sibac.info/2009-07-01-10-21-16/8294-----1-г> (дата обращения 01.07.2013)

145 Гоухарин К. «Взгляд на рассказ «Меджнун и олени» в поэмах «Лейли и Меджнун» Н.Гянджеви и А.Джами» // Сборник «Литература и языки» №84, 1981, с. 435-436. (на фарси)

146 Заргани С.М. «Анализ личности Меджнуна» // Сборник «Между сферами», изд.-во «Кейхане фарханги», №162, 2000. (на фарси)

Ф.Р.Ардани¹⁴⁷ рассматривают Меджнуна с животными как неотъемлемую часть огромного мира природы. Учёные фокусируют внимание на теме любви и нежности к животным¹⁴⁸, характерной для Низами как представителя восточного гуманизма, и на проводимой его творчеством суфийской доктрине, согласно которой всё сущее есть проявление бога. Отметим попутно, что и в европейской культуре осознание этой мысли, как и попытки расшифровки такого проявления божественного как животный мир, приходятся приблизительно на то же время. «Бестиарий – важнейшая часть средневековой семиотики, трактовавшей земные «вещи», в том числе зверей (от льва до муравья), как знаки. Вещи многозначны», - отмечает А. Махов, цитирует философа XII в. Гуго Сен-Викторского: «Вся природа именуется богом...» и продолжает: «Тексты Высокого Средневековья пытаются расшифровать этот язык бога, язык природы..., в частности, в трактатах о животных - в так называемых бестиариях... Расцвет бестиарной культуры... - 12-й - 13-й вв.»¹⁴⁹. В литературе средневековья

147 Ардани Ф.Р. «Исследование и аналитическое сравнение поэмы «Лейли и Меджнун» Низами и арабских преданий» // Журнал «Исследования преданий», № 1, 2012, с. 9. (на фарси)

148 Bürgel J.-C. Nizami's World Order // A Key to the Treasure of Hakim. Artistic and Humanistic Aspects of Nizami's Khamsa. Ed. J.-C. Bürgel, Ch. Ryumbeke. Leiden University Press, 2011, p.17-52. P.19.

149 Махов А. Средневековый демонологический бестиарий (1-ая лекция). http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/155173/brand_id/20898/

животные описываются не ради самих описаний. Там «каждое из животных ... олицетворяет какой-либо порок или добродетель», либо олицетворяет «то или иное положение религиозной догматики или символики»¹⁵⁰, либо же, в баснях и фаблии, пародирует человека.

У Низами животные играют иную роль. В частности, они не являются аллегорией пороков, подобно тому, к примеру, как в «Божественной комедии» встретившиеся на пути Данте и преградившие ему путь к свету хищники, символизируют невоздержанность, злобу, жадность и проч. Они не являются, подобно персонажам басен или фаблии, пародиями на людей, как в «Романе о Лисе» (XII в.), где хитрый Лис одерживает верх над злобным, но одновременно простоватым и доверчивым волком. Нет у Низами антропоморфной перекодировки поведения животных¹⁵¹. В «Лейли и Меджнуне» поэт акцентирует внимание не на том, какую функцию выполняет в поэме или что символизирует тот или иной представитель животного мира, а на любви Меджнуна к животным вообще, хищным и

150 Михайлов А. О жанровом составе средневековой литературы и его эволюции. (Предварительные замечания) // Труды Отдела древнерусской литературы. - СПб, 1997, с.189-195. С.195.

151 Гаспаров М. Античная литературная басня. «Наука», М., 1971. -280с. С.101.

травоядным, и на заботе о них, плативших за это ему своей привязанностью и преданностью.

Но для воплощения идеи суфийской любви к животным как божьим созданиям вполне достаточно было имеющихся в поэме двух эпизодов спасения животных Медждуном от охотников и отдельных замечаний в повествовании. Если главную идею произведения – любовь к богу – Низами описал через любовь хоть и всепоглощающую, но земную и прекрасно с этим справился без применения художественных средств из арсенала мистики и аллегии, то для чего тогда для проведения другой идеи (или развития той же) ему вдруг понадобилась неправдоподобная и неоднократно повторенная поэтом метафора – мирное сосуществование разных животных, не только окружавших Медждуна при жизни, но и долго не покидавших его уже бездыханное тело?

Для сравнения: Навои отказался от следования канону в пользу правдивости описываемого. У него Меджнун дружит только с газелями и птицами, что ближе к реальности. Также ни у Навои, ни у Дехлеви, ни у Физули, герой не приходит к могиле возлюбленной со зверьми, к тому же остающимися там даже после его смерти в течение продолжительного времени.

Особенности художественного видения и приёмов изображения у Низами как характерные черты искусства его эпохи

«Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга»

Д.Лихачёв¹⁵²

Почему Низами увидел своего героя именно так – окруженным разными животными?

Раскрывая особенности суфийской поэзии, Е. Бертельс отмечал: «Самодовлеющей ценности образ в ней не имеет вовсе, назначение его – служить своего рода словесным иероглифом, значком (выделено мною – А.Б.), прикрывающим собой истинное философское значение... Образы должны перестать

¹⁵² Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. http://anastasija-schulgina2011.narod2.ru/book_115/02.htm (дата обращения 01.07.2013) 11

быть только образами, должны стать соответствующими философскими понятиями, иероглифическое прикрытие должно быть снято»¹⁵³. Интересно не только то, что Низами многократно упоминает о звериной компании Меджнуна, но и то, как он её видит и описывает, с точной наглядностью отмечая расположение 'значков' - Меджнуна и зверей - по отношению друг к другу. Фигуры Меджнуна и зверей взаимодействуют друг с другом подобно мотивам орнамента - индивидуально различимые они многократно повторяются, располагаются согласно определённой конфигурации друг относительно друга, на расстоянии или вплотную, соприкасаясь и переплетаясь, когда один элемент находит опору в другом. Вот примеры строк, где звери на некотором расстоянии от Меджнуна (сверху, сбоку, впереди, позади):

*Крылья орла служили ему балдахинном,
Кости свои он вверил под защиту грифа.*

.....

*Он шёл, поддерживая душу ладонью,
А они шли рядом, впереди и сзади*

153 Бертельс Е. Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев // Суфизм и суфийская литература. Избр. труды, т.3. Гл. ред. восточной литературы, М., 1959, с.109-125.3, с.109-110

*Кучка зверей брела за ним¹⁵⁴
За ним шествовали войска верных зверей,
Словно за шахом его верные войска.*

.....

*Сел он под условленной пальмой,
На видном месте, далеко от зверей.¹⁵⁵
Каждый зверь, увидев его, поклонялся ему¹⁵⁶*

*В сопровождении этих обитателей пустыни
Шествовал он, словно пастух со стадом¹⁵⁷.*

*...Садился ли, вставал ли он, всегда
Его свита находилась рядом»¹⁵⁸.*

А вот пример «орнаментального» соприкосновения и взаимодействия фигур Меджнуна и зверей:

*Его ложе для сна, если изредка он спал,
Лиса хвостом подметала и стирала с него пыль.
Газель расторопно служила ему тёрщицей
И массировала его ноги своей грудью.*

Он опирался на спину онагра

154 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.259.

155 Там же, с.265.

156 Там же, с.219.

157 Там же, с.218.

158 Там же, с.222.

*И на бёдра оленя он клал голову.
За спиной его на коленях стоял лев...*¹⁵⁹

Это очень перекликается с описанием принципа прорастания и принципа цепляемости в характеристике конструирования орнамента, приводимой музыковедом Лалой Кязимовой, прослеживающей связь между азербайджанской поэзией, мугамом и искусством азербайджанского ковра и указывающей на орнаментальную природу азербайджанского искусства в целом: «Орнаментальность является важным феноменом азербайджанского искусства. Орнаментальность восточной и, в частности, азербайджанской поэзии общеизвестна... Орнаментальность в мугаме имеет много общего и с орнаментальностью искусства ковра... Например, весьма популярны виды геометрического орнамента схожие с принципом прорастания в музыке. Аналогичен принцип цепляемости в спиральном растительном орнаменте. Основа его базируется на следующей конструкции – каждый последующий элемент имеет опору в точке касания в кривой предыдущего завитка. Идентична схема в мугаме. Здесь можно говорить о развитии, в основе которого лежит интонационный

159 Там же, с.217.

подхват каждого предыдущего мелодического звена»¹⁶⁰

Но чаще звери Меджнуна окружают. Примеры строк, где животные образуют круг, в центре которого – Меджнун:

*Подобно государям, закрыв свои фланги,
Он сидел посреди зверей...¹⁶¹.*

А тот, сидевший в крепости из львиных шкур¹⁶².

Звери бегали вокруг него.....¹⁶³.

*И те звери, которые были оруженосцами Меджнуна,
Служили крепостью вокруг него¹⁶⁴.*

Он находился в окружении двух-трёх диких зверей¹⁶⁵.

*Наконец, он нашёл его у подножия какой-то горы,
Лежавшего печально на земле.*

160 Кязимова Л. Орнаментальная природа азербайджанского искусства. Мутам-ковёр. (К вопросу о функциональном анализе) <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&xtid=323>

161 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.217.

162 Там же, с.218.

163 Там же, с.219.

164 Там же, с.222.

165 Там же, с.250

*Вокруг него несколько зверей
Охраняли его, словно сокровище¹⁶⁶.*

*Вокруг него группа зверей
Стояла кольцом, словно обручем.
От страсти и тоски по любимой
Он словно образовал из круга [зверей] кольцо рабства¹⁶⁷*

*Он отправился в путь, читая стихи,
И всю дорогу источал сахар.
А звери – хищные и травоядные –
Словно войско сопровождали его спереди и сзади.
Где бы он ни садился, они тоже садились,
Где бы он ни останавливался, они кольцом стояли вокруг
него¹⁶⁸.*

*Лежали двое возлюбленных, лишившись чувств,
И уши их не воспринимали мирских голосов.
Кровожадные хищники стояли вокруг них,
Заострив когти, чтобы погубить [посторонних].
Вокруг двух измождённых влюблённых
Они кольцом стояли, словно горная гряда¹⁶⁹.*

166 Там же, с.263.

167 Там же, с.274.

168 Там же, с.302.

169 Там же, с.303.

*Он, словно кольцо двери, сидел у шатра
В окружении зверей*¹⁷⁰.

*Он был поглощён своим делом и горестями,
А звери и хищники стояли вокруг.
Он образовал из своих слёз целый источник воды,
А они образовали неприступную крепость вокруг него.
Они не отрывали своих взглядов от него
И никого не подпускали к нему*¹⁷¹.

*[Труп] его лежал в том же состоянии [у могилы]
Слышал я, то ли месяц, то ли год,
Ибо добровольно сторожившие звери
Кольцом окружили его*¹⁷².

Обрамляющий центр (читай – Меджнуна) звериный орнамент, представленный у Низами, как минимум, двумя основными составными («хищные и травоядные») с разнообразием их слагающих (разные виды зверей - орёл, гриф, лиса, лев, волк, собака, газель, онагр, олень, заяц), может быть многократным:

Эти звери, обитатели пустынь,
Стояли на страже вокруг него в два-три ряда.

170 Там же, с.304.

171 Там же, с.327.

172 Там же, с.336.

Сопоставим это с высказыванием Л. Кязимовой относительно искусства ковра и мугама: «Известна многочисленность примеров орнаментального вращения вокруг основного мотива. Так, кайма в азербайджанских коврах обрамляет центр медальона в несколько этапов. В свою очередь, в схеме мугама существует ряд каденционных зон....»¹⁷³.

Интересно, что чудесное содружество хищных и травоядных вокруг Медждуна, появляется в поэме после его прощания с не сумевшим уговорить его вернуться в мирскую жизнь отцом и смерти последнего, т.е. когда кровные, земные узы утрачиваются (мать тоже вскоре умрёт), и уже бесповоротно перейдён рубеж в другое измерение. Покидают же звери Медждуна тогда, когда останки его успевают истлеть и охранять, кроме костей, нечего. То есть, движение поэмы можно представить как разворачивающееся от края к центру, от каймы ковра к его медальону и к самой центральной точке, что можно также уподобить движению от основания конуса к его вершине, к Богу, «возвращение Аллаху данного им духа», как толкует конус как элемент орнамента азербайджанской

173 Кязимова Л. Орнаментальная природа азербайджанского искусства. Мугам-ковёр. (К вопросу о функциональном анализе) <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=323> 9

архитектуры XI в. С.Дуньямалыева¹⁷⁴. “Используемые в суфийской практике круговые схематические диаграммы»¹⁷⁵, «суфийскую конусообразную модель универсума» прослеживают «во многих видах традиционных искусств» Азербайджана Р.Тагиева, Т.Байрамов¹⁷⁶, С.Искендеров¹⁷⁷. Говоря об азербайджанской культуре XIV-XVI вв., они отмечают, что в это время «резко возрастает значение «центрального»... В миниатюре, архитектуре, музыке, ...орнаменте, ковровом искусстве концентрическая упорядоченность приобретает новое сакральное значение. В ковре «Шейх Сефи» медальон-гёль превращается в символ святости великого Шейха. Тебризские медальонные ковры классического периода являют собой яркие образцы концентрической символики ислама и суфизма»¹⁷⁸.

174 Dünnyamalyeva S. Əsəmi memarlığında ornament təfəkkürü // Turizm və qonaqpərvərlik tədqiqatları, № 4, 2014. Bakı, s.53-72. S.59.

175 Байрамов Т. Концентрическая символика ислама и суфизма в азербайджанском искусстве // «Простор», №3, 2012, с.171-173. 2, с.171

176 Тагиева Р., Байрамов Т. Концентрическая символика ислама в азербайджанских медальонных коврах // Təsviri və dekorativ-təbiiqi sənət məsələləri, № 2-3 (4-5), 2010, с.5-10. 18, с.5.

177 Искендеров С. Диалектика свёртывания и развёртывания пространственных символов в аспекте динамики и стадийности развития мусульманской эстетико-художественной культуры// İncəsənət və mədəniyyətin problemləri. X Respublika elmi konfransının materialları. “Çaşıoğlu”, Bakı,1999, s.62-64.

178 Тагиева Р., Байрамов Т. Концентрическая символика ислама в азербайджанских медальонных коврах // Təsviri və dekorativ-təbiiqi sənət məsələləri, № 2-3 (4-5), 2010, с.5-10. 18, с.6-7

Разделяя эту же точку зрения, отметим, однако, что, по нашему мнению, концентрическая символика прочно внедрилась в исламское искусство ещё раньше - не позднее в XIII в. Поскольку ковры того времени не сохранились, исследователи датируют появление мономедальонных ковров на основании их изображений в искусстве миниатюры - начиная со второй половины XV-го в.¹⁷⁹ Однако, стоит заметить, что отсутствие более ранних образцов книжной миниатюры с подобными коврами не доказывает, что их не было. Примеров книжной миниатюры более раннего периода вообще сохранилось немного. Концентрическая символика обнаруживает себя в поэме «Лейли и Меджнун» многократно подчёркнутой демонстрацией избавившегося от земных связей героя окруженным (животными), что в искусстве ковра подобно «акцентированию автономности «медальона» над равноправностью остального коврового текста»¹⁸⁰. Академик Д.Лихачёв отмечал: «Многие явления в развитии искусства одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели.

179 Erdman K. XV əsr Türk xalısı. (Türk dilindən tərcümə) // "Azərbaycan xalçaları", cild 2, №5, 2012, s.110-143. 20, c.126

180 Мамедова Р. О едином функциональном содержании азербайджанского искусства. <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=363> (дата обращения 01.07.2013)

Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры...»¹⁸¹. Расцвет орнаментальности в архитектуре и прикладном искусстве Азербайджана, приходящийся согласно утвердившейся в искусствознании точке зрения на XII в.¹⁸², отразился и в художественном мышлении автора «Лейли и Меджнуна», ведь творческое сознание, само по себе, является интермедиальным. «Поэтика самого творческого процесса находится вне рамок каких-либо искусств или наук, манифестируя единый механизм порождения новых сообщений»¹⁸³, и, добавим, как следствие, единый стиль, являющийся, по мнению М.Михайлова, одним из «проявлений системной организованности искусства» и находящийся «в неразрывной двусторонней связи с художественно-творческим мышлением. С одной стороны, он обусловлен мышлением, являясь его порождением и внешним выра-

181 Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. http://anastasija-schulgina2011.narod2.ru/book_115/02.htm (дата обращения 01.07.2013)11

182 Məmmədova R. Azərbaycan xalqasının və muğamın bədii əlaqələrinə dair // Təsviri və dekorativ-tətbiqi sənət məsələləri, № 1 (7). Bakı, 2011, s.4-9. S.8.

183 Борисова И. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме. <http://www.dissercat.com/content/intermedialnyi-aspekt-vzaimodeistviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme> 4

жением. С другой стороны, сам он играет активную роль в формировании творческого мышления»¹⁸⁴.

В свою очередь, экстраполяция характерных черт поэзии XII в. прослеживается и в других синхронных искусствах, в частности, музыкальном и декоративно-прикладном. Более того, согласно убеждению учёных, «значение воздействия поэзии на формирование художественного мышления народов региона далеко выходит за пределы видов искусства, непосредственно связанных со словом – мугама или книжной миниатюры... Истоки закрепления в культуре (региона)...родственных эстетических категорий восходят именно к поэтической традиции, к таким произведениям, как «Шахнаме» Фирдоуси и «Хамса» Низами»¹⁸⁵.

Возвращаясь к окружению Медждуна животными, к теме концентрической символики: на самых ранних из дошедших миниатюр имеет место обведение кружком персонажа, правда, не всей фигуры, но головы, подобно нимбам святых в христианстве, хотя персонажи миниатюр святыми являются далеко не всегда. Так, на миниатюрах в

184 Михайлов М. О понятии стиля в музыке// Вопросы теории и эстетики музыки. Ред. Л.Раабен, Вып. 4, М. – Л.: Музыка, 1965. С.82.

185 Абдуллаева Р., Салам-заде Э. Единство художественного мышления в восточной культуре: истоки, проблемы // «Шахнаме» Фирдоуси – величайшее художественное творение в истории мировой цивилизации. Тезисы симпозиума, Душанбе, 1994, с.72.

наиболее ранних из известных иллюстрированных книг исламского мира, датированных первой четвертью XIII в., в частности, в хранящихся в David Museum (Копенгаген) «Книге песен» Абу-ль-Фарадж аль-Исфахани и в “Kitab al-hashaish”, являющейся арабским переводом книги «О лекарственных веществах» Диоскорида¹⁸⁶, головы как правителя, так и обычных людей - врача, пациентов, рулевого на пароме, гребцов и пассажиров - обведены кружками (нимбами, почти полностью исчезнувшими из искусства восточной миниатюры более позднего времени). В воздвигнутых в г. Нахчиван выдающимся современником и соотечественником Низами, зодчим Аджемии ибн Абубекром Нахчивани башенных мавзолеях стены также окружают захоронения: имея форму круга внутри, снаружи они, будучи восьми- или десятиугольниками в плане, также почти приближаются к кругу. (Илл. 37) В оформлении обложек книг и рукописей приблизительно в то же время часто использовали, согласно Курту Эрдману, схему с концентрическими элементами – прямоугольник с кругом (медальоном) в центре и четвертями круга по углам¹⁸⁷ (Илл. 38, 39), что соответству-

186 The David Collection. <http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/miniatures> (дата обращения 01.07.2013)

187 Erdman K. XV əsr Türk xalısı. (Türk dilindən tərcümə) // “Azərbaycan xalçaları”, cild 2, №5, 2012, s.110-143. С.126.

ет и архитектонике поэмы «Лейли и Меджнун». Ведь в ней помимо главного центра, т.е. Меджнуна, окружённого животными, прослеживаются во главе углов ещё именно четыре тематических блока: 1) семья Меджнуна, 2) Лейли и всё с ней связанное, 3) заступничество Науфала и 4) посещения Меджнуна в его отшельничестве навещающими. Эта же композиционная схема, за которой в искусстве ковра закрепился термин «*Ləçək turunc*»¹⁸⁸ (в Азербайджане и Иране), встречается как в ряде сохранившихся ковров XVв., в том числе, и ковре «Шейх Сафи», хранящемся в Музее Виктории и Альберта и известном на Западе больше под названием *The Ardabil Carpet* (Илл. 40), так и коврах более позднего времени. Интересно, что, если принять «окруженного Меджнуна» за центр поэмы, а саму поэму, как третью из пяти поэм Низами Гянджеви, за центр, то получается, что «окружённый Меджнун» является выделенным центром – читай медальоном - всей «Пятерицы». Случайно ли и не является ли это проекцией вышеупомянутой модели «*Ləçək turunc*» на всю «Хамсе» в целом?

Интересно, что Меджнун со своей звериной свитой, будучи одним из самых часто иллюстрируемых сюжетов не только из данной поэмы, но и во всей

188 İbrahimova İ. Dünyanın möhtəşəm xalcaları // "Azərbaycan xalcaları", cild 3, №7, 2013, s. 40-46. S.44.

«Хамсе», изображался художниками разных веков в соответствии с литературным текстом, а именно, окружённым разными зверьми, относящимися к разным семействам (кошачьи, парнокопытные, псовые, грызуны и др.) и видам, т.е., различающимися как по размерам, так и, что важно, по форме, силуэтам, пластике, цвету, подобно мотивам изобразительного анималистского полихромного орнамента (Илл. 35, 36, 41). Насколько зрительно упростилась бы, обеднилась, потеряла бы зрелищность композиция, если бы звери принадлежали к какому-то одному виду, как, к примеру, в фольклоре, откуда Низами почерпнул сюжет, или как у Навои. Сюжет сильно потерял бы в своей неповторимости, а потому и в узнаваемости, и, как следствие, утратил бы такую высокую степень привлекательности для изобразительного искусства. Ведь, такие отличительные черты визуального образа, как «рубщице или набедренная повязка, а также ребра, выступающие на теле Меджнуна, являются характерными признаками этого персонажа (при возможной разноликости героя)»¹⁸⁹ и вместе с окружающими его разными животными представляют собой настолько узнаваемую и живописную

189 Слухаева Е. Меджнун в пустыне с дикими зверями. // Новости Радищевского музея. Саратов.
<http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/e0bd49ac-b8bc-4938-91e0-9d4dc75e44e8/NeizvestniiHudognik.MedgunVPustine-opis.htm>

сцену, что, «согласно подсчетам, иллюстрации к этому сюжету поэмы занимают второе место в списке иллюстрированных сюжетов. Это говорит о степени его популярности в мусульманском искусстве»¹⁹⁰. Остаётся только гадать, предвидел ли великий Низами Гянджеви, что его творения найдут живейший отклик в изобразительном и прикладном искусствах. Но на лицо характерные для его творческого метода богатое разнообразие орнаментики, характерное для восточного искусства эпохи в целом, и изобразительность, которую средневековые учёные и поэты считали «наиболее важным качеством искусства»¹⁹¹.

А то, чего у Низами нет, отсутствует и в изобразительном искусстве предшествующего ему, его времени и нескольких последующих веков. Это всё то, для изображения чего требуется знание перспективы и светотеневых отношений как способа отражения пространства и объёмных тел, чего тогда делать не умели. В «Лейли и Меджнуне» нет объёмов, описание – такое же плоскостное, линейное, как и в искусстве миниатюры, самые ранние из дошедших до нас образцов которой датируются XIII – XIV веками. Т.е.,

190 Там же.

191 Керимов К. Низами. «Хамсе». Миниатюры. «Язычи», Баку, 1983. С.23.

почти никто и ничто не описывается как объёмное: насколько худы или толсты живые существа, как пышны, объёмны одежда, чалма, волосы, формы, насколько выпуклы бока, щёки, предметы и проч. О худобе Меджнуна читатель делает выводы по тому, что он крайне скудно питается, что отмечается и самим героем: «От неприятия пищи тело моё завяло, ... Моё естество порвало с едой»¹⁹², - и такими редкими описаниями его худобы, как, к примеру, следующие строки: «От рыданий он стал тоньше волоска»¹⁹³ или «Он шёл, поддерживая душу ладонью»¹⁹⁴, понятном по аналогии с хорошо знакомым выражением «В чём только душа держится».

Зато то, что легко поддавалось изображению без техники перспективы, чаще находит место и в поэзии Низами: «Флейта его горла согнулась, словно конец ручки чанга»¹⁹⁵. В поэме трудноразличимы понятия *ближе/дальше*, т.е. параметры, относящиеся к пространственной протяжённости. Насколько далеко от племенных поселений Меджнун обитал в отшельничестве? Известно, что локализацией его отшельничества была гора Неджд и её окрестности,

192 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.251.

193 Там же, с. 192.

194 Там же, с.217.

195 Там же, с.197.

но в какой удалённости она находилась, и сколько времени потребовалось на то, к примеру, чтобы отец или мать, навещая Медждуна, добрались до него? (Можно составить весьма приблизительное представление об удалённости по тому, как у посланного Лейли старца на поиски Медждуна ушло два-три дня.) И как долго пришлось отцу с Медждуном провести в пути их паломничества к Каабе в надежде излечить сына? Подобное избегание демонстрации и соотнесения расстояний, удалённости характерно и для искусства миниатюры, где ощутима «боязнь пустого пространства», или, как отмечается, «отсутствует пространство, светотень, перспектива»¹⁹⁶.

А раз нет перспективы, нет выделенного из пространства переднего плана, где обычно присутствует герой, понятно желание поэта выделить его иным образом – в данном случае, поместив его в самый центр и окружив его, подобно вышеотмеченному распространённому шаблону в оформлении книг и ковроткачестве. Из двух заглавных героев Низами окружает второго, главнейшего. Лейли же, как символ его любви небесной, оказывается вовлечённой в это окружение животными дважды, попадая в

196 Мусакулов Ф. Миниатюра. Учебное методическое пособие. Ташкент, 2004. http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=270#1

орбиту Меджнуна. Первый раз, когда по её зову Зейд приводит к ней возлюбленного:

*Лежали двое влюбленных, лишившись чувств,
И уши их не воспринимали мирских голосов.
Кровожадные хищники стояли вокруг них,
Заострив когти, чтобы погубить [посторонних].
Вокруг двух изможденных влюбленных
Они кольцом стояли, словно горная гряда¹⁹⁷ (Илл. 36).*

А во второй раз, когда звери окружают их, соединённых смертью, на кладбище.

И, наконец, заложенная Низами традиция написания монументальной поэтической композиции, состоящей из пяти больших месневи, получившей в XIII в. название «Хамсе» и утвердившейся в персидской и тюркских литературах средних веков, в свою очередь является литературной проекцией известного апотропеического символа – амулета хамса, или «Рука Фатимы». Он был чрезвычайно популярен, в частности, в среде суфиев, часто увенчивавших им свои посохи¹⁹⁸. Для хамсы-амулета характерны симметрия (два больших пальца) и выделение центра – обычно это изображение глаза в центре ладони. (Илл. 42) «Хамсе» Низами также симметрична:

¹⁹⁷ Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.303.

¹⁹⁸ Schimmel A. Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam. SUNY Press, 1994. -302pp. P.92.

её центральная, реалистичная (за единственным исключением) поэма обрамлена двумя лирико-романтическими, а крайними являются поэмы философского характера о государях и власти. Выделенным же, обведённым центром центральной поэмы, т.е. центром всей «Хамсе», является окружённый Меджнун. Т.о., по форме амулет и литературное сочинение подобны. Знал ли об этом автор, выбрал ли эту форму преднамеренно, осознанно – неизвестно. Но тот факт, что собрание его месневи под названием «Хамсе», предположительно данным писцами, переписывавшими поэмы¹⁹⁹, вызвало ряд ответов, начиная с Амира Хосрова Дехлеви, откликнувшимся первым в конце XIII в. своей «Хамсе» на шедевр Низами²⁰⁰. Факт, что поэты стремились именно к пятичастной форме (хотя не всем удавалось дописать её до конца), примечателен. Он говорит о том, что помимо преклонения перед Низами и желания подражать ему, для них эта форма, форма оберега-хамсы была узнаваемой, очевидной в «Хамсе» и суеверно привлекательной.

Данную А.Мецемхарактеристику средневековой арабской поэзии, которая «должна была взять на

199 Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. 1969—1978.

200 Yusifli X. Nizami Gəncəvi: Sələflər və xələflər. "Adil Oğlu", Bakı, 2011. -480s. S.317.

себя в добавок и роль изобразительного искусства», можно отнести и к поэме «Лейли и Меджнун», в которой многое является «затаённой живописью», а отмеченная им же такая черта, как «невероятная страсть к видению, потребность на всё смотреть сквозь призму художественного и уяснить себе **виденное через пластическое изображение**»²⁰¹ (выделено мной – А.Б.), в высшей степени свойственна и автору поэмы, многие фрагменты которой свидетельствуют о его орнаментальном, ковровом мышлении:

*Они плотно окружили его
И сели головой к ноге друг друга*²⁰².

*Я нанижу тебя на свою нитку, ибо она у нас одна,
Чтобы ты и я стали двуедины.*

*Когда наша чеканка станет единой,
Изображение двойственности станет единым*²⁰³.

Такая черта творческого почерка Низами, как и ранее отмеченные примеры поэтической ката-

201 Мец А. Мусульманский Ренессанс М.: Наука, Восточная литература, 1973. — 473 с.

202 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. с.220

203 Там же, с.269

логизации, также является преломлением его орнаментального мышления. Для сравнения: для Низами почти не характерна пейзажная описательность – он не описывает местность, где, к примеру, Меджнун жил в отшельничестве, никак не живописует места паломничества, куда с Меджнуном ездил его отец, битв Ноуфала, сад, где Лейли гуляла с подругами, когда её увидел Ибн Салам, территорию, которую преодолевали персонажи на пути к местам обитания Меджнуна и обратно, кладбище и многое другое, как и не описывает племенные поселения и интерьеры жилищ. (Исключением может показаться описание осени в главе «Приближение осени и кончина Лейли», «описанное с такой поэтической силой, что оставляет необычайно яркое, почти зрительное впечатление»²⁰⁴, однако данный пример скорее функционально балансирует на грани психологического пейзажа и развёрнутой метафоры угасания героини поэмы.)

Это и не удивительно, поскольку и в изобразительном искусстве пейзаж как самостоятельный объект стал популярен значительно позже. Как известно, «в живописи пейзаж в качестве самостоятельного жанра выделился... к XVII столетию. Но элементы

204 Алиев Р. Низами и его поэма «Лейли и Меджнун»//Низами Гянджеви. «Лейли и Меджнун». Элм, Баку, 1981.-386с. С.20.

пейзажности обнаруживаются гораздо раньше»²⁰⁵ как декорирование фона основного сюжета («пейзаж до пейзажа»²⁰⁶).

В то же время Низами много места в своих поэмах может уделить подробному и продолжительному перечислению зверей, созвездий с планетами, музыкальных номеров, исполненных Барбедом, и что важно, их соотношению между собой, как бы представляя каталог с перечислением объединённых каким-либо общим признаком единиц, подобно узору, орнаменту, организованному повторением различных, но однородных элементов в одно протяжённое линейное целое. Часто орнаментом обрамляется всё поле ковра или часть его. В орнаменте ковров могли быть использованы звериные мотивы, как, к примеру, в древнейшем из сохранившихся образцов коврового искусства – хранящемся в Отделе Сибирских древностей в Эрмитаже ковре из Пазырыкских курганов²⁰⁷, а также во многих азербайджанских коврах, как в старых, так и современных²⁰⁸. Обрисовав звериным окружением (читай - орнаментом) внешние грани-

205 Коробова А., Пасторальная пейзажность в музыке и её топика // "Musiqi dünyası", №1-2/39, 2009, с.37-44. С.37.

206 Там же.

207 Ibrahimova İ. Dünyanın möhtəşəm xalçaları / "Azərbaycan Xalçaları", cild 3, №7, 2013, s.42.

208 Muradov V. Semiotika: Azərbaycan xalçalarında tətbiq edilən işarələr və onların anlamı/ "Azərbaycan Xalçaları", cild 2, №5, 2012, cild 3, №6-7 2013.

цы медальона, какой следующий шаг должен был предпринять автор? Естественным было бы ожидать описание того, что в пределах медальона, его поля. И действительно, после главы «Меджнун дружит со зверьми», где появляется звериное окружение, и последующего за ней своего рода 'интермеццо' – «Рассказа» (притчи о том, что даже цепные псы на ласку отвечают лаской), идёт глава «Меджнун молится чертогу всевышнего». Своей изобразительностью и узорчатостью она подобна описанию поля ковра и начинается с характеристики его фона:

Блестящая ночь, яркая, как день.

Свежий небосвод был словно голубой цветник.

Далее следует описание того, что на этом фоне:

Звёзды с браслетами счастья на руках

На просторах горизонта плясали.

Они угрожали диву-метеору

Издалека талисманом: «Нет мощи[кроме как у Аллаха]»...

Сотни разных ночных звёзд

Небосвод выставлял на своём венце.

*Созвездия на колесницах мчались,
Окружив медную крепость Полюса...*

*Плеяды из жёлтого и голубого шёлка
Взвили полотнище своего стяга.*

*Луна обвела золотой каймой шёлк – покрывало
И пришила узоры к нему из льна...²⁰⁹*

В истории искусствоведения известны примеры, когда по сохранившимся образцам одних искусств удавалось восстанавливать какие-то детали и черты других синхронных искусств, образцы которых до наших дней не дошли, поскольку **«одни и те же приемы изображения** (выделено мною – А.Б.) могут сказаться в литературе и в живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие формальные признаки зодчества того же времени или музыки»²¹⁰. Так, отталкиваясь от сохранившихся свидетельств декорационного оформления итальянских и французских опер XVIII в., Т.Ливанова в

209 Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981.-386с. С.222-223

210 Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. URL http://anastasija-schulgina2011.narod2.ru/book_115/02.htm (дата обращения 01.07.2013)

разделе «Вопросы синтеза искусств» своей книги²¹¹ делает определённые выводы о возможном характере их утраченной музыки и о том, каково было в них «соотношение музыки и других искусств»²¹².

Выводы по Главе III

1. Можно с уверенностью утверждать, что Низами, будучи первым как на Востоке, так и на Западе, кто проповедовал ненасилие к животным, гуманное отношение и любовь к ним как части мироздания, стал провозвестником экологической этики задолго до её появления, поскольку в его Меджнуне явственно видится жертвенный пример «благоговения перед жизнью», воспетого Альбертом Швейцером в XX в.

2. Опираясь на очевидность выраженной в «Лейли и Меджнуне» Низами орнаментальности его художественного мышления, пластичность образов, центростремительное развёртывание поэмы, многократно подчёркнутое окружением выделение центра, и принимая во внимание, что, как справедливо замечено, «образ мира, присущий

211 Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. «Музыка», Москва, 1977. -528с. С.383-412.

212 Там же, с.383.

конкретному человеку, формируется под влиянием общей картины мира эпохи, в которую он живёт, ведь человек развивается, осваивая уже существующий опыт жизни (социальный, культурно-исторический, житейский» и, добавим, художественный), а также то, что индивидуальный образ мира содержит «установки сознания, которые не всегда осознаются, но всегда определяют способы «видеть мир»,²¹³ и, как следствие, конвенциональные взаимоотношения искусств, можно сделать определённые выводы.

Хотя образцы коврового и музыкального искусства XII в. не сохранились, такие характерные для азербайджанского мугама черты, как вращение вокруг основного мотива, опевания центральных звуков, когда «выдвинутый на передний план звук становится центром интонационного движения - опеваемым, а другие - сопутствующими»²¹⁴, и т.п., а также мономедальонные ковры, возможно, с четвертями медальонов по углам (т.е., с композицией, известной как «*Ləçək turunc*»), получили распространение в ту же эпоху – в эпоху Низами Гянджеви.

213 Лескова И. Орнамент как визуальная модель картины мира // От мифа к метафоре. Семантические и конструктивные аспекты орнаментального творчества: учеб. пособие / И.А.Лескова. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2011. С. 3-7.

214 Мамедбеков Д. Азербайджанский мугам: музыкальный язык, форма, симфоническая интерпретация. Автореф. канд. искусств. Москва, 1996.-33с. С.23.

Пушкин, будучи представителем европейской культуры XIX в., вслед за другими поэтами-европейцами - своим старшим современником Гаврилой Державиным и далёким предшественником Горацием - сравнил своё литературное наследие с воздвигнутым собою нерукотворным памятником себе. В средние века на мусульманском Востоке традиции воздвижения памятников не было, зато была сильнейшая традиция апотропейной символики, в которой наиболее популярным был оберег хамса. Низами своим литературным наследием - газелями и, в первую очередь, «Хамсе» - сотворил сильнейший, на века, оберег своей памяти.

Послесловие

Таким образом, в монографии были рассмотрены интермедиальные связи поэзии Низами Гянджеви.

В Главе I, посвящённой особенностям претворения музыкальной тематики в «Хамсе», был представлен референциальный аспект интермедиальности (переключка разных «текстов», экфрасис, цитатность). Глава II, рассматривавшая отражение поэм Низами в изобразительном искусстве, а именно, отражение музыкальной практики в миниатюрах на сюжеты Низами, являет примеры нормативной интермедиальности (разные «тексты» на один сюжет), в то время как исследовавшиеся в последней Главе вопросы, связанные с особенностями воплощения художественного видения поэта, относятся к интермедиальности конвенциональной (взаимодействие художественных кодов разных видов искусства).

Требует уточнения встречающийся в русскоязычной специальной литературе перевод используемого западным сравнительным искусствознанием термина *mutual illumination of the arts* как взаимопроникновение искусств²¹⁵. Данный вариант попытки

215 Исагулов Н. Интермедиальность и интермедии. http://intermediality.blogspot.com/2013_05_01_archive.html

смыслового перевода представляется недостаточно удачным, т.к. не в полной мере отражает суть обозначаемого явления, не акцентирует то, что является чрезвычайно важным, и присутствует в буквальном переводе – взаимоосвещение искусств.

Музыка, литература, изобразительное и прикладное искусства, архитектура не только взаимопроникают друг в друга, но ещё и освещают друг друга, причём часто своим же, отражённым в других искусствах, светом. Изучение взаимного освещения и отражения искусств способствует углублённому пониманию каждого из них в отдельности и самого феномена нерасторжимости Искусства в целом.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абдулкасимов, Вагиф 13,14
Абдуллаева, Рена 126
Абдуллаева, Саадет 6,13,46
Абдуллазаде, Гюльназ 4, 6, 9, 79
Аб-уль-Фарадж аль-Исфгани 127
Аджеми ибн Абубекр Нахчивани 127
Алиев, Гейдар 52
Алиев, Рустам 10, 12, 13, 16-20, 24, 25, 39, 59, 107, 117, 119, 131, 133, 135, 136, 139
Алишер Навои 109
Амир Хосров Дехлеви 12, 62 109, 110, 134
Антокольский, Павел 12
Ашраф Марагаи 109, 110
Байрамов, Таир 123
Бертельс, Евгений 9-11, 13, 22, 23, 37, 41, 115, 153
Бешироглу, Шехвар 87
Бёрд, Уильям 32
Бретаницкий, Леонид 58
Бронтэ, Шарлотта 94
Булгаков, Михаил 94
Бюргель, Йоханн-Кристоф 106, 109, 112
Вейнмарн, Борис 58
Вюрш, Рената 109
Гаджибейли, Узеир 47
Гаджиева, Вафа 7
Глинка, Михаил 74
Гоголь, Николай 94
Гораций 142
Гуго Сен-Викторский 112
Данте Алигьери 94, 113
Дастгир, Наиль 111
Державин, Владимир 11, 12, 16, 17, 24, 25, 142
Державин, Гаврила 142
Додхудоева, Лариса 57
Дуньямалыева, Сабира 123
Ибрагимов, Окилхан 46, 77
Исагулов, Никита 43, 143
Исазаде, Ахмед 6, 43
Искендеров, Самир 45, 123
Каракая, Фикрет 86, 87
Карасёв, Леонид 105

Касимов, Кубад 5, 9
Керимов, Керим 57, 58, 130
Керимов, Меджнун 47, 48, 85
Корнуолл, Барри 74
Кронеггер, Марлис 4
Кулиева, Шаргия 108, 111
Курбаналиева, Севда 7, 26, 46,
57
Курбанов, Бабек 6, 43
Кязимова, Лала 118, 119, 122
Ленгленд, Уильям 94
Лескова, Инна 141
Липскеров, Константин 10, 22,
35, 41
Лихачёв Дмитрий 115, 124,
125, 139
Магеррамов, Таир 110
Мамедбеков, Давуд 141
Мамедов, Мамедали 86
Мамедова, Рена 124
Мамед Рагим 12
Марк Твен 94
Маршак, Самуил 31
Махов, Александр 96, 112
Мец, Александр 134, 135
Мир-Сейид Али 58, 82
Михайлов, Михаил 113, 125,
126
Мурадов, Видади 137
Най, Роберт 33
Ницше, Фридрих 45
Нуршарг, Хосейн 78
Орджоникидзе, Гиви 26, 27
Пугаченкова, Галина 57
Пушкин, Александр 26, 33, 34,
83, 94, 142
Рагимова, Фазиля 72, 87
Раджабзода, Аскарали 43
Расулгаев, Жасур 46
Салам-заде, Эртегин 126
Самед Вургун 13
Сафарова, Земфира 48
Свифт, Джонатан 94
Сефиаддин Урмеви 48
Софокл 94
Стершнева, Татьяна 13
Стивенсон, Роберт Льюис 94
Тагиева, Роя 123
Тсуге, Геничи 46
Урнов, Дмитрий 26

Урнов, Михаил 26
Физули, Мухаммед 109, 110,
114
Фирдоуси 12, 43, 45, 56, 61,
110, 126
Франциск Ассизский 108
Фрост, Роберт 21
Хазраи, Фируза 8, 34, 35, 44
Халыкзаде, Фаттах 15, 90
Шарифов, Мунис 48
Швейцер, Альберт 140
Шекспир, Уильям 26-34, 38, 42
Шиммель, Аннемари 133
Эрдман, Курт 127
Юсифли, Халил 134

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 3

**ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ В «ХАМСЕ»
НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ** 5

К истории изучения музыкального кода творчества
Низами 5

Проблема искажения информации о музыке в
поэтических переводах поэм Низами..... 8

Музыка у Низами и Шекспира (сравнительная
характеристика) 26

Выводы по Главе I 41

**ГЛАВА II. ЛИТЕРАТУРА КАК ПОВОД ОТРАЖЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬ-
НОМ ИСКУССТВЕ, или что говорят о музыкальной
практике XV-XVIII вв. миниатюры к «Хамсе»** 44

Аспекты освоенности темы 46

Соотнесение миниатюр с текстом: домысливание и
цитирование 57

Идентификация поющих	75
Музыкальные инструменты и музыканты: иерархия и приоритеты	80
Проблемы современной интерпретации иконогра- фии музыкальных инструментов	85
Выводы по Главе II	89
ГЛАВА III. БЕСТИАРИЙ ПОЭМЫ «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН»: СИМВОЛИКА И ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ.	91
Своеобразие трактовки темы животных в поэме «Лейли и Меджнун»	91
Особенности художественного видения и приёмов изображения у Низами как характерные черты искусства его эпохи	115
Выводы по Главе III	140
Послесловие	143
Именной указатель	145

**Алла Гаджи Ага гызы
БАЙРАМОВА**

**ПОЭМЫ
НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ
В КОНТЕКСТЕ
ВЗАИМООТРАЖЕНИЯ
ИСКУССТВ**

Баку - 2014

Сдано в набор 04.07.2014
Подписано к печати 07.08.2014
Формат бумаги 60x64 1/16.
Печать офсетная.
Тираж 300 экз.

Книга отпечатана в издательской и полиграфической
Компании «ОРХАН» ООО

Адрес: пос. Дарнагюль, квартал 3105,
AZ 1068 Баку, Азербайджан,
Тел: (+994 12) 562-83-03, (+994 12) 563-54-42
Директор: Джафар Багиров