

Н.Т. Эфенди



ЭПОХА
НИЗАМИ



МОСКВА НАУКА 2021

УДК 008
ББК 71.04
Э 94

*В оформлении обложки использована
картина Ялчина «Восток—Запад»*

Эфенди Н.Т.

Эпоха Низами / Н.Т. Эфенди. — М. : Наука, 2021. — 109 с.: ил. — ISBN 978-5-02-040872-2

ISBN 978-5-02-040872-2

© Эфенди Н.Т., 2021
© ФГУП Издательство «Наука»,
редакционно-издательское
оформление, 2021

К читателю

Мы живем в интереснейшую эпоху торжества информационных технологий и – на фоне внезапного неожиданного и нежданного глобального «локдауна» в свете так называемой пандемии – поступательного практического «обнуления» культурно-нравственных ценностей цивилизации постмодернистской эпохи. Словно по маговению некой «волшебной палочки» всеобщая вакханалия китча и потребительского лайф-стайла вдруг в одночасье растворилась в «культуре одиночества» (услышанное недавно по телевизору замечательное замечание М. Пиотровского!), и эта неожиданная индукция обозначила несколько риторических вопросов, один из которых – **а что дальше?**

Формирование любой культуры так или иначе связано с географической принадлежностью и исторически сложившимися представлениями о миропорядке. К примеру, в различных культурах Восток символизирует начало (восход солнца и начало дня, жизни, сотворения мира, природного цикла, весну, возрождение и обновление, спасение, наступление грядущего и т.д); напротив, Запад соотносится с концом (конец дня и закат солнца, жизни, творения, осень, зрелость, завершенность, подведение итогов). Таким образом, ось «Запад–Восток» оказалась одной из самых трендовых, а зачастую кляузных тем для философов, культурологов и историков. К слову, парадигма «Север–Юг», периодически возникая на поле историко-культурных баталий, не вызывала к себе такого глобального интереса (что, впрочем, не дает повода усомниться в перспективе появления подобного внимания в недалеком будущем) и носила фрагментальный характер. Примеров этой парадигмы также немало: русская культура «Серебряного века» с северной столицей Петербургом была склонна противопоставлять себя «дикому и нетесанному» Югу (непокоренный Кавказ, Средняя Азия, неприступные соседи – Турция и Персия); азиатские и африканские

страны, являющиеся колониями империалистического мира, не испытывали симпатии к своим северным «патронам»; война между аристократичным традиционным Югом и «варварским» Севером в Америке в 1861 г. популяризировала лозунг «Yankee, go home!» и т.д. Тем не менее проблема «Запад—Восток» оказалась куда более категоричной и приобрела ярко выраженную форму социокультурного и цивилизационного противостояния: или—или. Не случайно знаменитая строка из баллады о Востоке и Западе английского писателя Редьяра Киплинга превратилась чуть ли не в мировоззренческую формулу:

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут,
Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный господень суд.

При сравнении западной и восточных культур исследователями отмечается целый список противоречий: Запад — свобода, равенство, демократия, капитализм, буржуазия, индивидуализм; Восток — деспотизм, тирания, патриархальность, коммунизм, коллективизм, бесклассовое общество; Запад — рациональность, наука, знание, модернизация, технологические инновации; Восток — традиционность, мистика, интуиция, медитация, достижение гармонии; Запад — динамизм, развитие, рынок; Восток — стагнация, стабильность, базар; и т.д.

Невозможно оспорить и то утверждение, что отношения Запада и Востока в так называемых «пограничных» между этими «оппозиционными» полюсами культурах оказываются самыми напряженными. Такими «пограничными» культурными «полигонами» можно считать, к примеру, Турцию, Балканы, Испанию, страны Ближнего Востока, страны Закавказья и несколько республик постсоветского пространства (Украина, Молдова, Россия, Казахстан и т.д.). Исследователи отмечают, что в подобных «пограничных» культурах резко поляризуются различные взаимоисключающие тенденции: «постоянное колебание между двумя полярными тенденциями» является не только «естественным», но подчас и «единственно возможным для подобного типа культур динамичным фактором их развития»¹. Такие «пограничные» культуры, вбирая в себя как западные, так и восточные элементы, формируют уникальную синтетическую модель: «здесь западные и восточные компоненты не просто суммируются или интегрируются иным способом в культурное целое, имплицитно включающее в себя как западные, так и восточные дискурсы, но и составляют в своей сово-



купности систему, на всех уровнях построенную на «взаимоупоре» противоборствующих противоположностей»².

Но в процессе исторического развития подобное деление культур и народов, которое недавно казалось само собой разумеющимся — «богатый Север» и «бедный Юг», «цивилизованный Запад» и «отсталый Восток» — приобрело неясные контуры и стало растворяться в глобальном (и на сегодняшний день — в виртуальном в том числе) пространстве. То, что считалось Востоком и Югом, превратилось в мощные развивающиеся страны, где формируются новые и интересные вариации типов культур. Если привести в пример Индию и Китай, то придиричивый оппонент может возразить достаточно аргументированно — эти давно зарекомендовавшие себя древние культуры имеют богатейший исторический багаж и вряд ли удивят мир своими достижениями, так как человечество уже достаточно наслышано о вкладах этих народов в мировую культурную казну. Но к какой культурной формации принадлежат сегодня, например, Япония, Сингапур, Южная Корея? Человек, еще недавно неистово изучавший английский, французский, немецкий и прочие европейские языки, сегодня с тем же энтузиазмом рьяно бросился осваивать китайские или корейские иероглифы. Выходит, либо деление нынче идет по каким-то иным параметрам, либо сама потребность в такого рода «делениях» исчерпала себя и постепенно сходит на «нет». Феномен информационных, био- и нанотехнологий порождает новые социокультурные метаморфозы, бросающие вызовы существующим традиционным культурным ценностям — и восточным, и западным. Что, в свою очередь, влияет не только на образ жизни и, как следствие, — на новое осмысление жизни.

В то же время общеизвестно, что геополитические изменения так или иначе приводят к корректировке, а порой и к трансформациям и перерождениям культур народов и этносов, особенно в тех самых «пограничных» точках, о которых говорилось выше.

Закавказье, некогда считавшееся регионом Ближнего Востока, ныне называется частью Восточной Европы. Здесь уместно привести пример включения Збигневом Бжезинским в книге «Великая шахматная доска» восьми стран постсоветского пространства в «Евразийские Балканы». К этим странам относятся страны Закавказья — Азербайджан, Грузия и Армения, а также Казахстан, Кыргызстан, Таджикистан, Узбекистан, Туркменистан. К слову, в контексте культуры (и в том числе лингвистики) четыре из пяти постсоветских государств Средней Азии и Закавказский Азербайджан являются представителями тюркоязычного мира.

Тем не менее Закавказье, с учетом сложившихся к сегодняшнему дню традиций и ментальных особенностей, следует выделить

в отдельную общность и признать совершенно уникальным культурным пространством, перетерпевшим за свою многовековую историю немало социальных okazji и социокультурных метаморфоз. «Про три Закавказских государства – Армению, Грузию и Азербайджан – можно сказать, что они образованы на основе подлинно исторически сложившихся наций. В результате их национализм имеет тенденцию как к распространению, так и к усилению, а внешние конфликты могли бы стать ключевой проблемой для их благополучия»³, – считает З. Бжезинский.

В данной книге – назовем ее эстетико-культурологическим обзором – автор предлагает познакомиться с культурным феноменом особого периода истории азербайджанского народа на примере жизни и творчества великого азербайджанского поэта и философа Низами Гянджеви, масштаб личности которого несомненно является над-национальным и над-временным.

Автор выражает особую признательность известному азербайджанскому философу и культурологу, профессору Рахману Бадалову, под руководством которого на данную тему была написана кандидатская диссертация, защита которой состоялась в Институте философии и политико-правовых исследований Академии Наук Азербайджана в 2000 г.

Примечания

¹ *Багно В.Е.* Пограничное сознание, пограничные культуры // Полярность в культуре. СПб., 1996. С. 419–420. См: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/346/%D0%97%D0%90%D0%9F%D0%90%D0%94

² Запад и Восток. Культурология. XX век. М., 1998. См.: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/346/%D0%97%D0%90%D0%9F%D0%90%D0%94

³ *Бжезинский З.* Великая шахматная доска. <http://www/sp-ved.narod.ru/MATERS/BZHEZINSKY.pdf>

Предисловие

Творчество Низами Гянджеви занимает уникальное место в истории азербайджанской литературы и, шире, азербайджанской культуры. Это не только художественная вершина одной из самых значимых и ярких эпох нашей истории, но и художественный феномен, на многие века определивший эстетические параметры азербайджанской национальной культуры.

В историко-культурном и эстетико-художественном контексте творчество Низами завершает и подытоживает духовные искания азербайджанского народа на одном из самых высоких пиков его развития. В научных работах можно встретить такие определения как «литература эпохи Низами» или «архитектура эпохи Низами», а в истории азербайджанской культуры XII век в целом нередко определяют, как «век Низами». Этим подчеркивается, что творчество Низами Гянджеви, как своеобразный интеллектуальный и эстетический камертон, позволяет оценивать различные философские, социально-политические, художественные и прочие идеи своей эпохи. Одновременно это определение подводит к мысли о том, что этот век — не просто хронологическая дата, а время великих художественных завоеваний.

Поэмы Низами можно в равной степени назвать и литературно-художественными, и философскими; это своеобразный синтез отвлеченно-метафизического и индивидуально-конкретного, рационального и образного. По масштабности восприятия мира, по энцикло-



Низами Гянджеви

педичности охвата разнообразных научных знаний своей эпохи, по блестящей галерее типологически выверенных человеческих характеров, Низами можно поставить в один ряд с такими титанами литературно-художественной мысли человечества, как Гомер, Фирдоуси, Джами, Шекспир. Низами, как Гомер, остро чувствует драматизм человеческой судьбы; как Данте, выстраивает образ всего мироздания, включая божественное и земное; как Фирдоуси, чувствует величавую поступь человеческой истории; как Шекспир, ощущает глубину внутренних метаний и страстей человеческих. При этом Низами остается совершенно оригинальным художником и мыслителем, сумевшим создать «мир Низами», который продолжает жить далеко за временными рамками «века Низами».

Следует отметить, что «веком Низами» оказался не обычный рядовой век, а эпоха бурного развития всех сторон жизни: политической, экономической, социальной, культурной; эпоха стремительного развития городов, интенсивного развития в этих городах ремесел и торговли, создания различных цеховых обществ, закрепивших это развитие, активизации роли человека во всех сферах жизни. Это эпоха коренных социальных преобразований, глубочайших исторических переворотов. В такие эпохи рождаются подлинно титанические личности, которые не только обобщают сделанное до них, но и прокладывают новые пути, определяют новые возможности для деятельности человека. Человеком именно такого масштаба оказался великий азербайджанский поэт Низами Гянджеви.

Низами опирается на огромный пласт книжной культуры как своего времени, так и предшествующих эпох. Его поэмы позволяют судить о глубоком знании Низами различных наук, включая как естественные науки – математику, физику, механику, астрономию (астрологию), так и гуманитарные – историю, философию, риторику, логику, теологию, этику. Можно предположить, что Низами были знакомы книги на различных языках. Однако при всей своей учености и глубоком знании прошлого, он был сыном своего времени, ярким представителем Закавказской мусульманской культуры¹ средних веков, глубоким выразителем азербайджанской культуры своего времени. Следует учитывать, что в те времена мусульманская культура являлась одной из доминирующих в мире. Среди факторов, определяющих это доминирующее положение, был высокий статус книжной учености и «илма» («наука» – *араб.*). Рукописи, распространяемые предприимчивыми купцами, ценились наравне с самыми драгоценными изделиями. Широкой популярностью пользовалась переводческая деятельность, при этом особо цени-

лись переводы с греческого языка. Таким образом, мусульманская культура, мусульманское учение оказались наследниками античного знания и тем самым сумели выполнить важнейшую миссию в мировой культуре по сохранению и развитию античной мысли и последующей ее трансляции в европейскую культуру. Низами явился одним из самых активных участников этого мирового культурно-исторического процесса. В поэме «Искендер-наме» Низами, как персонаж собственной поэмы, размышляет о смысле бытия в беседах с древнегреческими мыслителями Сократом, Платоном, Аристотелем. Об этом стоит еще напомнить и потому, что нередко европейские историки философии не признают самостоятельности и оригинальности средневековой мусульманской философии, в лучшем случае считая ее хранительницей и комментатором античных философов. Низами трудно назвать «комментатором», ему чужды любые формы эпигонства. Он всем своим творчеством настойчиво стремится раскрыть «сокровищницу тайн» книжной и внекнижной мудрости. Он относится к тем мыслителям, которые бьются над загадками бытия, а не повторяют сказанное другими. Его Искендер² из поэмы «Искендер-наме» – своеобразный выразитель сокровенных идей Низами, герой в самом прямом значении этого слова, а не книжный схоласт. Он ищет беседы с «семью мудрецами» не для того, чтобы от них узнать истину, но чтобы проверить и оценить собственные поступки, собственную судьбу. Есть все основания констатировать, что Низами – подлинный художник и мыслитель, идеи которого обладают непреходящей ценностью во все времена. А масштаб его творений – это свидетельство развития Закавказской мусульманской культуры этого периода.

При всем этом, Низами прежде всего жил в реальном мире, постоянно ощущая пульс этого мира и пытаясь передать его в своих произведениях. Хотя, как считают биографы, Низами безвыездно жил в родной Гяндже³, тем не менее он остро переживал волнения своей эпохи и ощущал себя живущим в большом пространстве-времени, а не в отдельном пункте. Хотя нужно подчеркнуть, что Гянджа в это время не являлась провинциальным городком, а в полной мере, по выражению востоковеда А. Гаджиева, попадала под определение «универсальный транзитный город».

Тут следует отметить, что эту пеструю эпоху – как на Ближнем Востоке, так и на Закавказье (в том числе в Азербайджане) – сложно включить в марксистскую теорию общественно-экономических формаций или охарактеризовать ее как эпоху перехода от феодализма к капитализму. Это не означает признание ошибочности марксистского социологического подхода или полное игнорирование формационной теории. Речь идет лишь о том, что рассматривае-

мую эпоху трудно вместить в прокрустово ложе тех или иных историко-социальных схем. Тем более, что дальнейшее развитие исторической науки, свободной от догматизма, позволит более точно охарактеризовать этот противоречивый переходный период.

В европейской культуре переход от Средневековья к Новому времени был осуществлен с помощью эпохи, получивший название «Ренессанс», который справедливо определяется Ф. Энгельсом как «величайший из всех революционных переворотов». Мы не будем касаться сложного вопроса о правомерности или неправомерности использования термина «Восточный Ренессанс», а ограничимся лишь указанием на то, что «величайший переворот» был во многом подготовлен и предопределен именно на Востоке. Тем самым была обеспечена непрерывность истории мировой культуры, в которой участвуют все страны и народы.

Если с формационной точки зрения однозначно определить эпоху Низами, абстрагируясь от определений типа «феодализм» и «капитализм», то следует повести речь о подъеме городской культуры.

Гянджа эпохи Низами — это большой по средневековым меркам город. По крайней мере, таким он был до разрушительного землетрясения в XII в. По этому поводу в поэме «Искендер-наме» Низами даже пишет специальную дифирамбическую главу «Славословие восхваляемому за восстановление Гянджи». Многочисленные мечети и медресе⁴ составляли главную архитектурную ценность Гянджи, его блестящее внешнее убранство. Множество цеховых кварталов, где трудились ремесленники разнообразнейших профессий, составляли своеобразный «демос» города, о котором как раз и позволяют судить поэмы Низами. Большие богатые караваны привозили и увозили товары, распространяя сведения о других странах и народах и таким образом осуществляя своеобразный «информационный обмен».

Еще один дискуссионный вопрос возникает в связи с определением места Низами в истории азербайджанской культуры и литературы. Низами Гянджеви — великий азербайджанский поэт не только по своей этнической принадлежности и по месту, где он жил и творил. Низами давно стал органической частью национальной культуры и литературы. Он впитал в себя множество национальных фольклорных мотивов, и от него, в свою очередь, как круги по воде, идут импульсы в азербайджанскую литературу последующих эпох.

Трудно, да и невозможно сегодня говорить об азербайджанской литературе без наследия Низами, художественный мир которого распространился далеко за границы XII века. Картина станет более полной, если добавить к ней и тома исследований, связанных с жизнью и творчеством Низами, многочисленные работы художников, композиторов, скульпторов, кинематографистов.

При всем этом мы должны отдавать себе отчет в том, что этнические стереотипы, политические реалии времени Низами и последующих периодов истории культуры в достаточной степени разнятся. Художественные и эстетические каноны средних веков складывались, прежде всего, внутри региональных, а не национальных параметров, с помощью которых транслировались в мировую культуру. Это относится и к эстетическим параметрам Низами. Но вместе с тем объективный взгляд подтверждает, что Низами был глубоко укоренен в реалиях своей страны и своего города, он плоть от плоти своего народа, что и дает нам основания рассматривать его творчество в контексте национальной культуры и национальной литературы. С уверенностью можно сказать, что национальное в творчестве Низами – не «изобретение» национальных теоретиков, о нем говорится не в силу национального патриотизма. Ведь гениальность его творчества обнаруживают и прослеживают многие исследователи, работающие и за пределами Азербайджана! Вместе с тем приходится признать, что любой односторонний подход, не учитывающий сложную диалектику национального и регионального в эту эпоху и анализирующий национально-особенное азербайджанской литературы вне этой диалектики, только искажает объемное восприятие творчества великого азербайджанского поэта и мыслителя.

Творчество Низами Гянджеви имеет непреходящее значение для азербайджанской культуры. Поэтому во все времена существования этой культуры справедливо говорить об актуальности изучения его наследия. Следует понимать, что творчество Низами имеет в истории азербайджанской культуры архетипически такое же значение, как «Китаби Деде Горгуд»⁵, как азербайджанский мугам⁶, азербайджанский ковер, азербайджанская миниатюра.



Деде Горгуд



Экземпляр «Китаби-Деде Горгуд»

Каждая эпоха в соответствии со своим мировоззрением, своими научными принципами будет вырабатывать свои подходы к творчеству великого поэта. Одна и та же поэма в силу своей глубины будет требовать новых методологических подходов. Особенно это касается эпохи перемен, когда меняются многие оценки. Среди работ, посвященных истории, философии, литературе эпохи Низами Гянджеви можно выделить работы Р. Азаде, К. Азимова, Г. Алиева, Р. Алиева, Г. Ахмедова, Э. Ахмедова, С. Ашурбейли, Е. Бертельса, Л. Бретаницкого, Б. Веймарна, З. Буньятова, А. Гаджиева, Дж. Гияси, В. Гордлевского, Г. Гулиева, Г. Джидди, А. Закуева, А. Крымского, З. Кулизаде, А. Маковельского, Мамед Джафара, Г. Мамедова, З. Мамедова, Дж. Мустафаева, И. Петрушевского, М. Расулзаде, С. Рзакулизаде, А. Саламзаде, Х. Юсифли и т.д.

Современная эпоха, очень сложная и противоречивая во всех отношениях, также требует уточнения многих подходов, особенно когда речь идет о таких вопросах как «век Низами» и таких масштабных личностях как сам Низами Гянджеви.

В некоторых научных исследованиях Низами представал едва ли не атеистом, хотя на самом деле он в полной мере оставался ярким представителем мусульманского духовного мира. Его мировоззрение — и как мыслителя, и как художника — раскрывала концепция Бога-Логоса и Бога-Художника. Этой концепцией определялись поиски гармонии и возможности человека постичь все грани, все оттенки этой божественной гармонии.

Применительно к эстетике Низами следует говорить о монистическом принципе, который характеризуется как ориентированный на человека (человеконаправленный); в то же время в мировоззрении художника не происходит противопоставления божественного и человеческого. В отличие от европейских ренессансных представлений, в которых человекоцентричность поднимается до уровня самодовлеющей, титанической личности, в эстетике Низами человеконаправленность имеет целью экстатического проникновения в божественную суть красоты мира. В конечном счете в эстетике Низами божественное и человеческое составляют гармонию и обуславливают единство мира. Повествовательность Низами носит притчеобразный характер, оказываясь попыткой постичь божественную предопределенность и божественную красоту мира, найти ключи к вечной «сокровищнице тайн».

Особенность эстетики Низами заключается в том, что большое значение приобретает выразительный показ человеческой психологии, многообразия форм столкновения человеческих характеров. Изображение земной красоты человека занимает все большее место. Вместе с тем, несмотря на реалистическую палитру изобраа-

жения характера человека, Низами как приверженец восточной поэтики часто использует символы и метафоры, тем самым подчеркивая, что его художественный мир прежде всего концептуален и дидактичен. Поэтому представление о прекрасном для Низами связано не со столкновением характеров, как в ренессансной и постренессансной европейской эстетике, а является своеобразным выражением и воплощением вневременных в своей сути принципов: Справедливости, Истины, Добра, Красоты. В «Искендерме-наме» образ главного героя Искендера раскрывается через эстетическую категорию «трагического», что подчеркивает осмысление человеком значения своих деяний, даже при понимании ограниченности человеческих возможностей.

Примечания

¹ Комментарии переводчицы трудов Низами на армянский язык Мариэтты Шагинян:

«Проф. Ф.Б. Шармуа (1793–1869) первый заложил основы нашей науки о Низами как о культурном явлении Закавказья. Шармуа первый отметил особенности его словаря, некоторое отличие его языка от языка персидских классиков...» (с. 66); «В противовес западноевропейским ученым, рассматривавшим великого азербайджанского поэта вне зависимости от его происхождения и культурного окружения, Шармуа впервые обратил внимание на принадлежность Низами к Азербайджану и на отличие не только Низами, но и других поэтов, живших и творивших в Гяндже и в Средней Азии, от поэтов персидских» (стр. 67); «Низами несравненно теснее, нежели с другими странами передней Азии, оказался связанным с культурой Закавказья. Наибольшее количество подражаний его поэмам падает не на персидских, а на тюркских поэтов» (стр. 14); «Кое-кто в Иране в сороковых годах, в связи с приближающимся юбилеем, поднял яркую кампанию за полную принадлежность Низами к персидской культуре... Задолго до юбилейной даты, еще в 1925 году, советский ученый-востоковед Ю.Н. Марр отправился в научную командировку в Иран, который он раньше знал и любил... Его удивило, между прочим, резко отрицательное, не то небрежное, не то враждебное отношение персов к Хакани и Низами. По мнению Марра, такое отношение объясняется тем, что сами персы не считают и не могут считать этих двух поэтов, уроженцев и жителей Закавказского Азербайджана, за своих национальных писателей» (с. 19) (*Шагинян М. Этюды о Низами. Ереван, 1955; переизд.: Баку, 1981*).

² Прообраз Александра Македонского.

³ Второй по величине город в Азербайджане.

⁴ Высшие и средние мусульманские учебные заведения; общеобразовательные и духовные школы второй ступени (после начальной).

⁵ Китаби Деде Горкуд (*Kitani Dədə Qorqud*) – древний памятник письменной народной литературы Азербайджана, героический эпос древних азербайджанцев. Эпос известен в основном по двум рукописям: Дрезден-

ской (англ.), состоящей из 12 сказаний (героических дастанов), и Ватиканской, которая состоит из шести сказаний. Эпос является незаменимым источником в изучении тонкостей азербайджанского языка, исторических событий и личностей, культуры азербайджанцев. «Китаби-Деде Горгуд» также является вершиной мировой культуры эпоса. Этот эпос стал уникальным литературным памятником, подаренным тюркской мыслью миру.

⁶ Мугам (азерб. *müğam*) — один из основных жанров азербайджанской традиционной музыки, многочастное вокально-инструментальное произведение, являющееся классическим музыкально-поэтическим искусством азербайджанского народа. Мугам — это также общее название ладов азербайджанской музыки.

Глава 1



ВЕК НИЗАМИ



Говорят, что между двумя
противоположными мнениями лежит истина.
Никоим образом! Между ними лежит проблема.

Гёте

Восточный Ренессанс: был или не был?

XII век, «век Низами», достаточно полно описан в соответствующей литературе; тем не менее интегративные подходы, в силу своей концептуальности, никогда не бывают окончательными. То или иное изменение в геополитике может оказаться следствием изменений в системе мировой культуры, либо, наоборот, изменения в политических отношениях между народами могут привести к новым подходам в системе гуманитарных наук. Это в полной мере относится к культурологическому подходу, который возник сравнительно недавно, но позволил увидеть многие явления культуры в новом свете. Культурологический подход не отменяет предыдущие исследования, а помогает осмыслить и обобщить эмпирический материал, выработать «общий знаменатель» для различных частных подходов.

В последние десятилетия одной из самых актуальных в системе гуманитарного знания стала проблема «Восток–Запад». Как ни парадоксально, ее вычлениению и распространению способствовали две, казалась бы, взаимоисключающие тенденции. С одной стороны, за последние 150 лет увеличивался разрыв между европейским (западным) и внеевропейским миром, что порой приводило и приводит к многочисленным конфликтам. В теоретическом контексте это, в частности, выразилось в поляризации взглядов на проблему Ренессанса: одна сторона подчеркивала уникальность европейского Возрождения, а другая обнаруживала его истоки и признаки на Востоке; одна сторона абсолютизировала уникальность европейского пути, другая же защищала место Востока в мировой истории и мировой культуре. За этими спорами, которых мы коснемся ниже, нередко стоят идеологические установки, прямой или скрытый европоцентризм и противостоящее ему стремление защитить Восток, восстановить историческую справедливость.

С другой стороны, противоположная тенденция: мир объективно становился все более тесным и интегративным, взаимозависимость резко усилилась, что привело к появлению планетарных подходов

и планетарного сознания. В этой связи игнорировать вклад того или иного народа, того или иного региона в сокровищницу мировой культуры оказалось невозможным; в конечном счете, это могло иметь негативные политические и геополитические последствия. Этим во многом объясняется то место, которое сегодня в мире занимает проблематика «Восток–Запад».

«На Востоке сложились неевропейские модели творчества, не уступающие западным, такие как индийские “раги”, азербайджанские “мугамы”, барабанные ансамбли Африки, индонезийский “гамелан”, музыка японского театра “Кабуки”, бразильский “шорос”. Противопоставление Запада Востоку предполагает постижение образа Европы. Тип европейского человека во многом создан христианством. Согласно евроцентристским представлениям, Европа, Запад со своим историческим укладом, политикой, религией, культурой, искусством представляют собой единственную и безоговорочную ценность, которая противостоит “неправильности” и “неразвитости” восточного мира»¹.

Единство мировой культуры – понятие относительно новое. Его новизна подчеркивает, что мировая культура – это не сумма ее отдельных составляющих, а некий итог интегративных процессов, захватывающих в свою орбиту различные народы и культуры. Ожесточенные споры философов и культурологов вокруг этой темы не теряют своей актуальности и сегодня.

Конечно, на этом месте было бы уместно упомянуть создателя циклической концепции культуры О. Шпенглера, одного из критиков европоцентризма и автора так называемого «принципа однолинейности»². Согласно культурологической доктрине Шпенглера, каждая культура оригинальна, самобытна, самостоятельна и имеет свой жизненный путь; каждая культура являет собой специфичную форму жизни и, как все живое на земле, рождается, расцветает и умирает. Выдвигая принцип множественности культур, Шпенглер определял историю как последовательную смену культур, где каждая является отдельным «организмом», обособленным от других похожих организмов.

Полезно было бы напомнить концепцию А. Тойнби, так же отрицавшего единство человеческой цивилизации³. В разнообразии локальных цивилизаций Тойнби подчеркивал обязательные черты родовой природы человека, которые стали единой основой истории человечества. Такими чертами он считал сознание, религиозность, волю, умение отличить добро от зла. Таким образом, философ резюмирует, что все культуры, поддерживаемые мировыми религиями (христианство, буддизм, ислам), являются ветвями единого человеческого «древа истории». Цивилизация по Тойнби, говоря кратко,

возникает и развивается при двух необходимых условиях: наличия в социуме «творческого меньшинства», которое отвечает на вызовы и увлекает за собой «инертное большинство»; наличия «окружающей среды не слишком враждебной, но и не излишне благоприятной».

К. Маркс подчеркивал, что «всемирная история существовала не всегда; история как всемирная — это результат»⁴. Для Маркса это было попыткой преодоления созерцательного материализма; мы же, в свою очередь, обращаемся к этой мысли, чтобы подчеркнуть единство мировой культуры. «Результат» в данном случае означает, что явление (всемирная история), открытое в одних конкретных историко-культурных условиях, распространяется на другие времена как факт «всемирной культуры». Результат всемирного развития делает возможным более универсальное распространение, казалось бы, локальных терминов. Миграция культурных терминов в конечном итоге подчеркивает единство мирового культурного процесса и ограниченность получивших широкую известность взглядов Р. Киплинга «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут». В мире — в силу его интегративной особенности и глубочайшего единства человеческой культуры — все большее распространение получили термины общего пользования, и никому не приходит в голову оспаривать это положение. Эту мысль прекрасно иллюстрирует азербайджанский ученый А. Гаджиев, один из последовательных сторонников понятия «азербайджанский ренессанс»: «Если следовать принципу — каждый термин должен быть неотделим для нашего сознания от тех мест планеты, где он появляется и первоначально применяется — то придется вообще отказаться от широкого типологического оперирования многими научными терминами. Применительно к Востоку, его истории, культуре, литературе в таком случае нельзя будет пользоваться такими «европейскими» по своему происхождению терминами и понятиями, как диалектика, философия, материализм, идеализм, общественная формация, эстетика, просвещение, романтизм, реализм и многие другие. И тем не менее, вопреки всяким “нельзя”, они, выдержав испытания исследованиями, вошли в востоковедение, и сейчас ни у кого не вызывают раздражения»⁵. Добавим к словам ученого только один термин «восточного» происхождения — «алгоритм», без которого невозможны современная наука и современные «думающие» машины, а без них невозможна и современная цивилизованная жизнь.

Действительно ли у нас есть все основания говорить о всеобщих закономерностях в истории культуры, которые и позволяют обнаруживать те или иные типологические соответствия между различными региональными и национальными культурами? Или в резуль-

тате поисков закономерностей мы получаем упрощенную, «выпрямленную» картину? Вопрос не простой, если от риторики переходить к конкретным исследованиям; если учитывать, что специфика может раствориться в сравнительно-типологических исследованиях. Разумеется, всеобщие закономерности не исключают тех или иных особенностей в развитии национальных культур, не означают стирания различий — общее и специфическое взаимодополняют друг друга. Мы сегодня говорим о европоцентризме, пантюркизме, панславизме или прочем «изме», ищем и находим их исторические корни в различных географических точках и исторических координатах. Но разве секрет, что те или иные группы населения, те или иные народы живут, как и жили и сто, и тысячу лет тому назад? И из-за этого прогресса никто не отменял.



Иоганн Вольфганг фон Гёте

Тут хочется процитировать академика В.А. Лекторского: «В истории человечества всегда были какие-то формы единства разных культур. Культуры взаимодействовали, объединялись, синтезировались и расходились. С другой стороны, культуры всегда были разнообразны. Есть классическая формулировка: единство в разнообразии, разнообразие в единстве. Важно и то, и другое. Но если так сказать, то это мало что дает, потому что дело не в этом, а в том, что и само это единство, и разнообразие в разные исторические периоды приобретает очень разный смысл»⁶.

Когда Гёте узнал о Низами по рассказам одного востоковеда, он сразу понял значение личности Низами, а впоследствии использовал некоторые его притчи в своем «Западно-Восточном диване»:

Книга книг — любовь, и в мире
Книги нет чудесней.
Я читал ее усердно.
Радости — две, три странички,
Много глав — разлука.
Снова встреча — лишь отрывок,
Маленькая главка.
Целые тома печали
С приложением объяснений

Долгих, скучных, бесполезных.
Низами! — Ты в заключение
Все же верный ход нашел.
Кто решит неразрешимое?
Любящие — если снова
Вместе и навеки⁷.

Это как раз говорит о возможности встречи Востока и Запада, о возможности переключки между народами и культурами. Но насколько исчерпывающа трактовка Низами в сочинении Гёте? Конечно, нет. Хотя бы потому, что Гёте знакомился с Низами по переводам, и его «Западно-Восточный диван» остается произведением западной культуры и западного мировоззрения⁸.

Увы! Певцы восточных стран
Сильней, чем западный наш клан,
Но в чем мы с ними ровней будем,
Так это в ненависти к людям.
Повсюду каждый хочет первым быть,
Таков уж, видимо, закон.
Конечно, грубым каждый может быть,
Но только в том, в чем смыслит он⁹.

Итак, некоторые культурологи, поддерживая идею равенства культур, утверждают абсолютную уникальность каждой культуры. Другие же считают, что разнообразие культур не отрицает принцип системы иерархичности. В этой системе некоторые культуры оцениваются более значимыми, а другие — менее. Иной вопрос, что человечеству еще предстоит преодолеть европоцентризм в его различных проявлениях, в том числе сложившееся в европейском культурном сознании противопоставление исторических и «этнографических» народов с одной стороны, исторических и «ориентальных» — с другой. В последние и был зачислен весь Восток, который тем самым исключался из «всеобщих закономерностей» мировой истории и мировой культуры. Жесткий «ориентальный» подход не только закреплял идеологические и культурные различия между народами, но и пытался зафиксировать эти различия в рациональных интерпретациях. В этих интерпретациях неевропейская культура, как дальневосточная, так и ближневосточная, могла иметь свою систему моральных и эстетических ценностей, в ней можно было обнаружить те или иные «нетленные истины»; но во всех случаях она в чем-то выносилась за скобки мировой культуры, в целом оставаясь на обочине мировой истории и мировых культурных процессов, и следовательно, была обречена на «азиатский способ развития», на «третий путь» и т.п. Становясь «ориентальным объектом», эти культуры не имели шансов выбиться на магистраль исторического развития человечества, к ним невозможно



Данте Алигьери

было применить те или иные общечеловеческие термины. В этой связи можно представить, что сегодня, в XXI веке, особенно важно обоснование самого принципа единства человеческой культуры, преодоление абсолютизации «ориентальных» принципов. Ведь в противном случае теряют всякий смысл разговоры о независимости того или иного народа, поскольку на-

род в подобных концепциях остается «ориентальным объектом» внешней для него истории человечества, и ему не оставляется шанса даже стать субъектом собственной истории. Наверное поэтому имя Данте у всех на слуху, а Низами «оставлен» только для ориенталистов и любителей восточной экзотики. А ведь «зависимость всей схемы Данте от младшего современника Низами — арабского суфия Ибн аль-Араби — доказана испанским ученым М. Асин-Паласиосом¹⁰. Добавим и тот аргумент, что у Низами Искендер спокойно беседует с греческими философами, которые у Данте могли попасть в лучшем случае в «первый круг» ада как язычники. Что же касается Ада и Рая, то у Данте они прежде всего пространственные, а у Низами они — суть внутреннего состояния человека, которая способна проявиться во время мистической медитации.

«Устремленность к единству, универсальности, многосторонности — центральная отличительная особенность культуры Ренессанса. Подлинно творческие личности, величайшие гении всех времен всегда объединяли противоположности — науку и искусство, земное и небесное — в высшем единстве. Таковы были Платон и Данте, таков же был и Леонардо да Винчи — самое совершенное воплощение ренессансного идеала *l'uomo universale*», — справедливо считает замечательный культуролог А.В. Пустовит¹¹. Следуя этому утверждению, в вышеназванный ряд имен правомочно внести Низами, не так ли? Именно в этом контексте исследовал творчество Низами профессор Х. Юсифли, рассматривая наследие поэта в единстве с проблемой Ренессанса¹².

В свете приведенных выше рассуждений о единстве мирового культурного процесса и возможности «миграции» терминов от народа к народу, от эпохи к эпохе, можно затронуть и проблему западного (европейского) и восточного Ренессанса¹³.

«Среди признаков культуры Возрождения (европейского. — *Н.Э.*) основными можно считать два: во-первых, возвращение к жизни классической древности (наследие древних Греции и Рима), во-вторых, так называемое “открытие мира и человека” (в том числе секуляризация культуры, т.е. обретение ею смысловой и функциональной независимости от религии и церкви, отход от односторонней спиритуализации и восстановление в своих правах материально-телесного аспекта жизни, выдвижение самого принципа личности как основной культурной и жизненной ценности»¹⁴. Говоря кратко, Возрождение — это прежде всего изменение картины мира: теоцентрическая (где средоточие всего — Бог) сменяется антропоцентрической (где средоточие всего — человек)¹⁵.

Итак, резюмируя: центральный принцип античной культуры — космоцентризм, средневековой — теоцентризм, ренессансной — антропоцентризм.

Говоря о европейском Возрождении, Г.С. Кнабе указывал, что это — переход от Средневековья к Новому времени. Если в античной и средневековой культурах явно преобладают родовое, объективное, всеобщее, коллективное, а индивидуалистическая культура Романтизма ориентирована на личностно-неповторимое, уникальное, субъективное, то Ренессанс находится между этими крайностями, в наивысших достижениях этой культуры воплотилось живое равновесие человека и социума, объективного и субъективного начал («Основы общей теории культуры»).

Таким образом, эпоха Ренессанса характеризует один из самых глубоких и всесторонних социально-экономических и историко-культурных процессов в истории человечества. Переворот этот затронул практически все сферы жизни человека от быта до психологии, от экономики до политики, от политики до искусства. Центр жизни постепенно перемещался в города, которые в предыдущий период не играли определяющую роль в мире. И сами города перестали быть изолированными островками в мире, но, напротив, резко усилили взаимосвязи с остальным миром. Этому способствовали также великие географические открытия, которые расширили границы мира и стимулировали информационный обмен.

Эпоха Ренессанса кардинально изменила социально-экономические условия жизни. Как уже подчеркивалось выше, почти всеми учеными эта эпоха определяется как переходная от феодализма к новому времени; во всяком случае, можно сказать, что во многих случаях феодальная раздробленность сменилась абсолютной монархией или большими империями с единым экономическим и культурным пространством. Постепенно в городах начал формироваться новый класс, который и определил характер жизни

городов в новых исторических условиях. Этот класс получил название «третьего сословия», и из него позже родился класс буржуазии, окончательно изменивший облик мира. Ремесленники и купцы стали тем сословием, которое сделало необратимым изменения всех сторон жизни: быт, нравы, взгляды на мир и на человека в этом мире. Мир не только расширялся, он становился единым, все более двигался к тому, что можно было определить, как «мировую историю» и «мировую культуру». Пожалуй, по кардинальности и глубине перехода его можно сравнить только с переходом от первобытнообщинного способа жизни к первым ранним государствам, которые носили теократический и рабовладельческий характер. Как и переход к ранней государственной жизни, эпоха Ренессанса имеет общемировой характер. Конечно, не все народы равномерно включаются в мировой поток, как и не все народы до сих пор живут государственной жизнью, и, следовательно, на них не распространился «результат» мировой истории. Так, некоторые народы, живущие на полинезийских островах или в джунглях Латинской Америки, до наших дней задержались в своем развитии на раннем уровне. Многие африканские племена только в XX в. стали осуществлять переход от доисторического родоплеменного образа жизни к современной цивилизации. Но в целом история культуры и история цивилизации вовлекает все народы в единый исторический процесс. Это особенно заметно стало с эпохи, которая получила название Ренессанс, но суть которой далеко не сводится к ее названию — возрождению античности. Именно поэтому можно сказать, что с Ренессанса начинает формироваться единая мировая культура, не только как механическая сумма национальных культур, но и как нечто целостное и системное. По этой причине нельзя признать правомерным, когда по тем или иным причинам целые страны и регионы в силу своей якобы особой специфичности рассматриваются вне основного потока мировой истории и мировой культуры.

Глубина и кардинальность переворота и определяет то обстоятельство, что Ренессанс остается одной из самых дискуссионных и сложных для изучения эпох в истории и теории культуры.

Во-первых, это связано с трудностью изучения переходных эпох; трудно найти термины и определения, которые оказались бы адекватными. Эпоха Ренессанса определяет себя как противостоящая Средневековью, но это относится скорее не к формам самой жизни, а к формам идеологическим, к тому, что и как «о себе думает» эта эпоха. Отпечаток средневековых представлений сопровождает различные формы ренессансного развития в разных странах. Ренессанс не сразу порывает со средневековым сознанием, хотя город и городской образ мысли постепенно становятся определяющими. Все

это сказывается на использовании тех или иных терминов и понятий. Сказывается и на характере дискуссии о сущности ренессансного переворота, когда можно акцентировать различные стороны эпохи, и таким образом позитивного диалога не получается.

Во-вторых, термин «ренессанс» появился в середине XVI в. в «Жизнеописаниях» Дж. Вазари, который при применении его имел в виду особую группу гуманистов, совершенно не предполагая, что термин может быть отнесен к «мировому процессу». Первая же специальная работа по Ренессансу была опубликована лишь в первой половине XVIII в.

Как и происходит со многими терминами, обретающими позже универсальное значение, должно пройти некоторое время, пока приходит понимание того, что локальный термин может постепенно расширить свои границы, не говоря уже о том, что художественный или эстетический термин может возникнуть как критический, эпатажный, и только впоследствии обрести позитивное значение («барокко», «импрессионизм»). Фактически годом «признания» Ренессанса принято считать 1859 год, когда вышла ставшая классической книга Я. Буркгарда «Культура Италии в эпоху Возрождения»¹⁶, в которой впервые Ренессанс начинает рассматриваться как явление мирового масштаба, как новая эпоха в мировой истории. Однако под «особой эпохой» еще долго будет пониматься европейская история и европейская культура.

Здесь мы подходим к той стороне дискуссии о Ренессансе, которая вызвана не столько сложностью и противоречивостью самой проблемы, сколько предрассудками, выходящими за рамки собственно изучения Ренессанса. Именно такой характер носят дискуссии о Восточном Ренессансе, когда одна из сторон вынуждена доказывать возможность использования термина, другая же не столько анализирует процессы, сколько сводит вопрос к уникальности, неповторимости того или иного национального или регионального пути развития. Как обычно, односторонность в методологии имеет основания в одностороннем мировоззрении. Назвав одни народы «историческими», а другие «ориентальными» мы получаем жесткую демаркацию, и тогда, естественно, одни термины невозмож-



Джорджо Вазари

но распространять на другие; в этом случае именно «уникальность» оказывается характеристикой «мирового исторического процесса», а не «уникальные» народы остаются вне истории и вне времени.

Вместе с тем время берет свое, и мы постепенно видим, что острота этих споров заметно спала. В данном случае это произошло не потому, что стороны пришли к общему согласию, а потому, что сами проблемы перетекли в ряд других смежных проблем, в данном случае в проблематику «Восток–Запад», иными словами, более актуальным оказался разговор о месте Востока в мировой истории и о поисках точек соприкосновения между западными и восточными культурами.

Не углубляясь далее в дискуссии о Восточном Ренессансе, приведем две принципиальные позиции, чтобы прояснить существо спора.

Важное значение в обосновании правомерности концепций восточного Ренессанса имеет статья И.С. Брагинского с симптоматичным названием «Возможен ли Ренессанс на Востоке?». Придерживаясь методологических принципов, обусловленных необходимостью отделять общее от частного, Брагинский формулирует комплекс обязательных признаков, определяющих сущность Ренессанса:

1. Сочетание социально-экономических факторов; расцвет городской культуры, социальные потрясения, связанные с народными движениями, и оформление особой прослойки – гуманистической интеллигенции как носителя и выразителя новых идей.

2. Свободомыслие гуманистической интеллигенции в двух основных формах – рационализма и мистицизма; переключение от «божественных наук» на «человеческие науки».

3. Обострение борьбы двух противоположных тенденций в культуре – аристократической и народной.

4. Расцвет художественной изобразительности (в искусстве и в литературе) с тяготением к адекватному отражению действительности и человека (реалистический принцип).

5. Выражение новых идей и мотивов под знаком возрождения древности (античности), переосмысление ее применительно к новым историческим условиям и идеям.

6. «Незавершенность» культурного расцвета из-за перерыва подавления, прекращения его противоборствующими силами¹⁷.

Подытоживая свой взгляд, Брагинский пишет: «Отвечая на вопрос, возможен ли Ренессанс на Востоке, отметим, что в некоторых странах Востока в определенных исторических условиях указанная совокупность социально-психологических факторов, обуславливающая возникновение и развитие Ренессанса, могла сложиться и даже складывалась, хотя капиталистический уклад и не сформировался при этом. Последнее обстоятельство и не является обязательным условием Ренессанса, его конститутивным признаком»¹⁸.

При этом хотелось бы особо акцентировать внимание на втором признаке, названном Брагинским, — «свободомыслии гуманистической интеллигенции», — поскольку в отношении ренессансной культуры многими исследователями именно гуманистическое мировоззрение признается одним из основополагающих. «Ренессанс есть не только возрождение античности, но прежде всего поворот от религиозно-космических воззрений к гуманистическим, освобождение человека от небесно-земной иерархии, промежуточной и подчиненной частицей которой он был до того, и утверждение его самостоятельной и активной силой мира. Человек — высшее творение мира; его плоть создана из лучшей материи, его тело имеет совершеннейшие формы, его разум — высшая духовная сила»¹⁹.

Термин «гуманизм» имеет достаточно солидное количество определений, и все они в сущности сводятся к пониманию человеческой жизни как высшей ценности. Уточняя терминологию, обратимся к Большой российской энциклопедии: «Гуманизм (от лат. homo — человек, humanus — человеческий, человечный, humanitas — человеческая природа) — 1) сложившееся в эпоху Возрождения движение образованных людей, объединенное интересом к античности, изучением и комментированием памятников “классической” (прежде всего латинской) литературы; 2) в широком смысле — особый тип философского мировоззрения, сосредоточенного на человеке с его земными делами и свершениями, утверждающего его свободу и достоинство независимо от каких-либо исполняемых им социальных функций и ролей, усматривающего в нем самостоятельный источник творческих сил».

Таким образом, принцип гуманизма, гуманистическое мышление принято считать одним из важнейших аспектов ренессансного периода, и в этом контексте многими историками и культурологами в истории некоторых культур Ближнего Востока и Закавказья выделяется период с середины XI до конца XII в., который подарил миру Низами Гянджеви, Шота Руставели, Хагани Ширвани и др. К гуманистическим воззрениям, очень ярко запечатленным в творчестве Низами, мы еще вернемся чуть позже.

Среди противников расширения рамок использования термина «Ренессанс» наиболее последовательной выглядит позиция Л.М. Баткина, глубокого знатока Ренессанса в Италии. В принципе, Баткин соглашается с тем, что в истории культуры приходится пользоваться «широкими обозначениями», которые «символизируют внутреннее единство громадных феноменологических комплексов»²⁰. Л.М. Баткин возражает против искусственного расширения этих «широких обозначений»: «Ренессанс рассеивается во времени. Другие историки делают совершенно то же самое,

рассеивая его в пространстве, утверждая, что Ренессанс был в Китае VIII века, в Грузии XIII века, в Средней Азии XV века, а также в Японии, в России... все было везде... действительно, все было всегда и везде — примерно в том же смысле, по которому совершенно разные комбинации одинаковых атомов вещества могут состоять из комбинаций одинаковых атомов и иметь сходный вес, форму, цвет, упругость или температуру плавления»²¹. Приходится согласиться с Л.М. Баткиным в одном: чрезмерное выпячивание «общего» в ущерб «особенного» упрощает, выглаживает картину мировой культуры; общераспространимость, стертость термина не позволяет ощутить глубину и уникальность тех или иных историко-культурных процессов. Но в том-то и дело, что в азербайджанских городах XII в., судя по творчеству Низами, мы видим преодоление этого «все и везде», мы видим новизну и оригинальность подхода к соотношению божественного и земного. Сам же Л.М. Баткин в другой своей статье подчеркивает, что «ренессанс — это культура общения культур. Чем больше мы проникаем в оригинальность Ренессанса, тем яснее, что она выражалась в переходности. Обосновывать одно — значит обосновывать другое. Переход от Средневековья к Новому времени потребовал совершенно необычного типа культуры, который должен был быть объяснен прежде всего из себя самого, а не просто из того, что было до и после него»²². Уникальность Низами проявляется как раз в том, что выше было названо «книжностью» и что включает в себя понятие «общение культур», поиски своего места в этом общении культур.

Другой вопрос, что необходимы различные подходы и различные термины, чтобы увидеть во всем объеме «век Низами» и его влияние на последующую азербайджанскую культуру. Возможно, в этом случае выявится, почему однопорядковые культурные явления могут иметь разные последствия и почему Ренессанс на Востоке столь заметных социально-культурных последствий не имел.

Знаменитый востоковед-филолог, академик Н.И. Конрад пишет: «И вот поэма Низами (Хамсе. — Н.Э.). В ней — диспут, происходивший у того же Искендера. Диспут “о происхождении Неба и Земли”, то есть о бытии. В нем участвуют Аристотель, Фалес, Аполлоний Тианский, Сократ, Порфирий, Гермес Трисмегист, Платон... Мне эти перечни имен представляются изумительным историческим документом... И перед нами во всем своем сияющем блеске Ренессанс»²³.

Обратим внимание и на тот факт, что если раньше азербайджанские ученые единым фронтом выступали в защиту существования Ренессанса в Азербайджане в XI–XIV вв., то впоследствии и здесь появились его оппоненты. Так, не считает правомерным

использование этого термина известный историк архитектуры Гияси Джафар. Или еще один пример: на «Круглом столе» прозвучало выступление Т. Мамедовой с характерным названием «Был ли Ренессанс в Азербайджане?»²⁴ (возможно, в противовес названию статьи И.С. Брагинского), в котором не считается правомерным использование этого понятия по отношению к конкретному периоду в истории культуры Азербайджана. Речь в конечном счете идет о том, что выявление уникальности, специфичности, особенности не менее важно, чем обнаружение «общих мест».

Тем не менее следует отказаться от прямолинейных вопросов типа «а был ли Ренессанс на Востоке?», а пытаться выяснить, насколько те или иные универсалии позволяют выявлять всеобщие процессы в истории культуры²⁵. Бессмысленно спрашивать, была ли диалектика в Китае X века, философия в Индии V века до н.э. или эстетика в средневековой Бухаре, поскольку попытка ответа на этот вопрос будет предполагать не сравнительно-типологический анализ, а попытки механического переноса одного историко-культурного контекста в другой. Но когда происходит постоянное уточнение таких широких понятий, как «Средневековье», «Ренессанс» и т.п., постепенно опровергается убеждение, что «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и они никогда не встретятся». Напротив, мир, мировая история и мировая культура постоянно обнаруживают точки взаимопритяжения. Как указывает Н.И. Конрад, «само повторение их (общих черт, характеризующих культурно-исторические стороны эпохи Возрождения. — *Н.Э.*) в каждой стране и появление совершенно независимых от каких бы то ни было взаимных влияний заставляет думать, что тут действовала какая-то историческая закономерность: то же обстоятельство, что эти черты характеризуют действительно самое важное, что относится к духовному производству, заставляет считать их ключом к пониманию этой эпохи в общей истории данных народов»²⁶.

Неоднократно говорилось, что художественно-эстетические взгляды прямо не выводятся из социальной жизни и социальных закономерностей. Трудно сводить метафизику Низами или космогонию Данте к городу, к городской культуре. Низами и Данте были не только великими художниками слова, они заново осмыслили религиозный опыт своего времени, в религии искали ключ для понимания стремительно менявшегося в их время мира. Но для шейха Низами, для затворника Низами именно городская жизнь давала новые масштабы восприятия деяний человека в мире. В этом смысле не случайна его связь с движением «ахи»²⁷, которое защищало интересы ремесленников, не случайны его обращения к образам ремесленников.

Город возник не в эпоху Ренессанса. Большая часть истории цивилизации так или иначе связана с городской цивилизацией. Это относится как к Востоку, так и к Западу. Но в рассматриваемую эпоху так называемый универсальный город как административно-политический, торгово-ремесленный и культурно-эстетический центр общественного развития определял социальный климат эпохи. Метафорически можно сказать, что как никогда ранее история для своей самореализации выбирает город. Как отмечает М.С. Каган, «существо этого переворота (ренессансного. — Н.Э.) заключалось в том, что под влиянием неуклонного развития городов — этого средоточия ремесленного производства и торговли — рушился господствовавший около тысячи лет строй общественного сознания с его религиозно-мистической доминантой и аскетически-спиритуалистической концепцией человека» и «во всех областях сознания: в философии, в науке, в этических, политических и эстетических учениях — происходит это удивительное превращение божественного в человеческое, сверхчувственного в чувственное, мистического и чудесного в вполне реальное и правдоподобное»²⁸.

Проблема города и городской жизни и позволяет нам от проблемы единства мирового культурного процесса органично перейти к вопросу об Азербайджане XII в. в контексте мировых цивилизационных процессов.

Примечания

¹ Нуруллин Р.А. Философия культуры. Текст лекций. Казань, 2012. С. 64.

² Шпенглер О. Закат Европы. http://az.lib.ru/s/shpengler_o/text_1922_zakat_evropy.shtml

³ См.: Тойнби А. Постижение истории.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 2. М., 1955. С. 736. См.: <https://www.marxists.org/russkii/marx/cw/t12.pdf>

⁵ Гаджиев А.А. Ренессанс и поэзия Низами Гянджеви. Баку, 1980. С. 35–36.

⁶ Единство мира и многообразие культур. Материалы «круглого стола» украинских и российских философов. http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=379&Itemid=52

⁷ Гёте И.В. Западно-Восточный диван. М.: Наука, 1998. С. 30 (сер. Литературные памятники).

⁸ «Впервые употребили термин “Ренессанс” для обозначения полосы культурного подъема в странах мусульманского Востока известные ориенталисты Э. Браун и А. Мец. Первый назвал эпохой Ренессанса расцвет классической поэзии на фарси в X–XV вв. Второй — подъем культуры в странах Арабского халифата в VIII–X вв. Оба вкладывали в само понятие “Ренессанс” не столько терминологический, сколько оценочный смысл. В связи с юбилеем Авиценны польский ориенталист академик А. Зайончковский заявил, что эпоха Возрождения характерна для Востока в целом, а не только для той или иной восточной

страны. Именно это обстоятельство сыграло роль главной предпосылки для возникновения в будущем теории “мирового Ренессанса”. Тем не менее существенно стимулировал сравнительное изучение “ренессансных” процессов в различных регионах Запада и Востока именно акад. Н.И. Конрад, выдвинувший в 1950-е гг. идею создания всемирной, универсальной и цельной истории литературы. В своих работах того времени (“Три поэта”, “Восемь стансов об осени Ду Фу”, “Об эпохе Возрождения”, “Средние века в исторической науке” и др.), он поставил вопрос об универсальности характера культурных процессов, о “движении” в литературе, “о содержании этого движения... о толчках, создающих само движение, направляющих его и стимулирующих — откуда, когда и как они, эти толчки, шли”. По мнению Н.И. Конрада, ренессансные процессы (“ренессансные явления”) шли не только на Западе, но и на Востоке, прежде всего в Китае, уровень развития которого не уступал западному. Термин танского философа Хань Юя “фугу” ему казался даже более предпочтительным, чем западные варианты (Возрождение, Ренессанс). Китайские гуманисты возрождали именно классическую, конфуцианскую “древнюю литературу” (гуньэнь), а модель Ренессанса, с точки зрения Н.И. Конрада, нельзя представить без наличия классической древней культуры средневековья. Даже на Западе, считал он, нет такой чистоты модели. В духе своего времени Н.И. Конрад считал, что если везде есть формации, то и везде есть культура перехода от одной формации к другой, в данном случае, от феодализма к капитализму, т.е. раннебуржуазная культура Возрождения». (Пиков Г.Г. (НГУ). <https://classics.nsu.ru/pikov-vozhrozhdzenie.pdf>).

⁹ Гёте И.В. Указ. соч. С. 59.

¹⁰ Бертельс А.Е. Низами: Вступ. ст. // *Низами*. Пять поэм. М., 1968. С. 14.

¹¹ Пустовит А.В. История европейской культуры: Учеб. пособие. Киев, 2004. С. 115—116.

¹² Юсуфли Х. Ренессанс и Низами Гянджеви. Баку, 2016; http://anl.az/el_ru/2017/ux_gng.pdf

¹³ «Низами. Умирает в 1180 году. Чуткий и высокоодаренный ум, он, поскольку Фирдоуси исчерпал уже героические предания древности, избрал предметом своих поэм прекраснейшие отношения проникновения любви. Меджнуна и Лейли, Хосрова и Ширин, любовные пары, являет он нам; предчувствия, судьба, натура, привычка, склонность, страсть — все назначает их друг для друга, взаимное расположение благоприятствует их союзу, но тут капризы, упрямство, принуждение, случайность, запрет их разделяют, вскоре, столь же неожиданно, они соединяются вновь, а в конце их все равно отрывают друг от друга, и они расстаются навек. Сюжеты такие, изложение их возбуждают в душах идеальность томления. Никогда не бывает ему удовольствия. Приятность велика, многообразие беспредельно. Но и другие его поэмы, непосредственно посвященные моральным целям, дышат той же ясностью изящества и красоты. Что бы двусмысленное ни встречалось на пути человека, все поверяет Низами мерой практической потребности и наилучшим разрешением всех загадок почитает нравственность деятельности. Во всем же остальном, сообразно с покойным занятием своим, ведет он покойную жизнь при сельджуках; похоронен Низами на родине, в Гяндже» (Гёте И.В. Указ. соч. С. 182).

¹⁴ Пустовит А.В. Указ. соч. С. 105.

¹⁵ *Андреев М.Л.* Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада: Курс лекций / Под ред. С.Д. Серебряного. М., 1998.

¹⁶ *Буркгардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения: В 2-х т. СПб., 1905–1906.

¹⁷ *Брагинский И.С.* Возможен ли Ренессанс на Востоке? // Проблемы востоковедения. М., 1974. С. 180.

¹⁸ Там же. С. 181.

¹⁹ *Иоффе И.И.* Русский Ренесанс // Учен. зап. Ленинградского ун-та. Сер. Филологические науки. Л., 1944. Вып. 9. Цит. по: *Пустовит А.* История европейской культуры: Введение в культурологию. Киев, 2012. С. 114. См.: http://maup.com.ua/assets/files/lib/book/ist_evrop_kult.pdf

²⁰ *Баткин Л.М.* Тип культуры как историческая целостность. Методологические заметки в связи с Итальянским Возрождением // Вопр. философии. 1969. № 9. С. 99.

²¹ Там же. С. 104.

²² *Баткин Л.М.* Итальянский гуманистический диалог XV века // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 209.

²³ *Конрад Н.И.* Средневековое Возрождение и Алишер Навои. Цит. по: *Юсуфли Х.* Ренессанс и Низами Гянджеви. http://anl.az/el_ru/2017/yx_rng.pdf

²⁴ *Мамедова Т.* Был ли Ренессанс в Азербайджане // Едебийят газети. 1994. № 4.

²⁵ Творчество Низами – вклад не только в литературу Востока, но и Запада: Гёте считал Низами одним из семи гениальных поэтов всех времен и народов. Г. Гейне говорил: «Германия имеет своих великих поэтов... Но что они по сравнению с Низами». Рукописи произведений Низами, выполненные в стиле азербайджанской миниатюры, хранятся в Британском музее (Лондон), Лувре (Париж), Музее Изящных Искусств (Бостон), Музее Топканы (Стамбул) и др. (*Мамедов Дж.М.* // Материалы 4-й междунар. конф. в Будапеште. <http://j-mamedov.narod.ru/russian/nizami/nizami.htm>).

²⁶ *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1972. С. 239.

²⁷ «Ахилик» – турецкое учреждение в Анатолии, представляло собой социально-экономическое учреждение, имеющее собственную специфику. «Ахилик, являясь многосторонней организацией, в то же время представляла собой образовательную организацию. Она готовила молодые поколения к профессиональной жизни и давала им образование. В организации Ахи молодежь состояла из “учеников”. Затем следовали такие ступени, как “подмастерье” и “мастер”. Принципы Ахи основывались на “законах благородства”. Они имели характер образовательных программ. Это было учреждение заочного образования, появившееся преимущественно в эпоху Сельджуков. Это была организация по типу гильдии. По вечерам ученик обучался нравственным нормам и законам добродетели в обителях Ахи и изучал социальную нравственность. Здесь молодые люди изучали национальные традиции, и обычаи, и принципы общественной жизни. Особое внимание уделялось преподаванию мусульманской культуры. Изучались такие предписания ислама, как намаз и пост. Предподавались человечность, честность, чистота, национальные танцы, литература, религия (чтение Священного Корана), кулинария, история, музыка, суфизм... Те, кто обладал способностями в области изобразительных искусств, обучался соответствующим дисциплинам. Например, таким, как каллиграфия и искусство укра-

шения... На выходных организовывались игры и развлечения. Каждый мастер нес ответственность за нравственность ученика. Каждый ученик выбирал себе среди подмастерьев двух “Спутников” и одного “Отца в дороге” из мастеров. У ученика также был Устад (учитель искусств) и Пир (наставник). Люди, которые обучали молодежь в обителях данным искусствам, назывались “Муаллим Ахи” (учитель-брат) или “Эмир” (начальник, руководитель). Судья и профессора города также давали уроки. Прививались такие человеческие принципы, как помощь в обучении и доброе отношение. Кроме того, отдельную область образования представляли правила поведения. Правила поведения представляли собой правила, перечисленные в “законах добродетелей”, состояли из 740 пунктов и обязательно преподавались молодым людям. Это были такие правила, как, например, опрятно одеваться, не начинать за столом есть раньше, чем старшие, перед едой и после еды мыть руки, есть то, что лежит перед тобой, брать маленькие куски, не обмакивать хлеб в пищу, не входить в обуви в комнату для трапезы, не сморкаться и не почесываться в присутствии других, не чавкать, не есть больше, чем причитается. Кроме того, имелись правила по поводу того, как нужно пить воду, говорить, ходить по улице, ходить на рынке, делать покупки, сидеть, ходить в баню, расчесывать волосы, лежать на кровати... В обителях организовывались различные развлечения, беседы, песнопения, исполнение религиозных песен (илахи), игры.

У Ахи три вещи должны быть открыты, три вещи – закрыты:

- Открытая рука (щедрость).
- Открытая дверь (гостеприимство).
- Открытый стол (кормить тех, кто пришел голодным).
- Закрытые глаза (не смотреть ни на кого дурным взглядом, не видеть чьих-либо недостатков).
- Завязанный язык (никому не говорить плохих слов).
- Иметь завязанный пояс (не посягать ни на чью честь и достоинство).

Ахи обучали также своих дочерей в плане трех нижеприведенных правил:

1. Обращай внимание на свою работу.
2. Обращай внимание на то, что ты ешь.
3. Обращай внимание на своего супруга.

То есть не пренебрегай домашней работой, хорошо готовь, будь экономной и будь хозяйкой для своего мужа. Учителя, когда давали образование в обителях, препятствовали следующим плохим привычкам: плевать, сморкаться, воровать, говорить за спиной (сплетни), клевета, скупость, поиск недостатков и пороков, сладострастно смотреть, предавать то, что было доверено на хранение, лгать, не держать слова, зависть, злоба, жестокость, гордыня, двуличие, ябедничество, половые извращения, блуд, пьянство, употребление в пищу нездорового и т.д.» (из статьи «Молодежь и образование в системе “Ахи”» Дилекчи Ихсана, директора Общественного объединения «Диалог Евразия», аспиранта кафедры социологии факультета философии и социальных наук БГУ, Турция. https://beldumka.belta.by/ru/issues?art_id=939).

²⁸ Лекции по истории эстетики: В 4 кн. / Под ред. М.С. Кагана. Кн. 3, ч. 1. Л., 1976. С. 192.

Особенности культуры Азербайджана в XII веке

В Азербайджане XII в., после упадка Сельджукидов, возникают самостоятельные государства, среди которых особенно выделялось государство Атабеков, просуществовавшее достаточно длительное время. В этих государствах и произошла дальнейшая активизация городской жизни. Причем процессы эти характерны для городов как непосредственно, так и опосредованно входящих в культурную орбиту государства Атабеков. Среди таких городов следует отметить Гянджу, Тебриз, Нахичевань, Барду, Шемаху, Бейлаган, Ардебиль, Марагу и др. В конце XII—начале XIII в. в Азербайджане существовало не менее 65 городов с общим числом населения около полутора миллионов человек. «Период правления Атабеков Азербайджана является эпохой расцвета городской жизни в стране, — пишет академик З. Буньятов. — В эту эпоху многие города Азербайджана представляли собой крупные населенные пункты, где были сконцентрированы все виды средневековых ремесел. Города были центрами как внутренней, так и внешней торговли. Если учесть, что Нахичевань, Бейлаган, Тебриз и Шемаха имели до ста тысяч и более жителей, а Гянджа — до полумиллиона, то ясно, что это развитие шло за счет увеличения числа людей, занятых в высокоразвитом, многоотраслевом ремесленном производстве»¹. Это означало, что Азербайджан переживал небывалый рост производительных сил, в его городах были «высоко развиты ремесла, строились замечательные архитектурные сооружения. Азербайджан славился своими академиями-медресе, учеными медиками, астрономами, географами, историками, мыслителями-гуманистами, наконец, богатейшей поэзией, увенчанной гением Низами Гянджеви»².

Не останавливаясь на специальных исторических вопросах, можно сказать, что Закавказье, располагающееся на пересечении мировых цивилизаций и мировых религий, органично было включено в общемировой исторический процесс. Также можно констатировать, что Азербайджан этого периода находился в культурном

пространстве между Востоком и Западом, здесь происходило становление «культуры общения культур». Что не могло не отразиться в первую очередь на искусстве и литературе той эпохи, свидетельство чему мы можем увидеть на примере творчества Низами. Заметим, что это социокультурный симбиоз впредь и на многие века станет спецификой азербайджанской культуры.

Вновь обратим внимание на то, что социально-историческую почву культурного взрыва, происшедшего в это время в Азербайджане, составили городская жизнь и городская культура, городские нравы и городские сословия. Можно сказать, что в это время шло формирование класса ремесленников и их объединение в цеховые организации. Различные «союзы» и «братства» сплачивают вокруг себя людей близких занятий. Широко известное в этот период тайное общество «Братьев чистоты» пропагандировало улучшение нравов и создание более справедливых условий жизни³. Все эти процессы нашли самое непосредственное отражение в творчестве Низами, который всю жизнь искал образ идеального общественного устройства и не представлял его иначе, как за счет наличия и развития в этом обществе высокой нравственности и улучшения нравов. Высокая философская дидактика всегда была популярной на Ближнем и Среднем Востоке. Низами привносит в нее элементы драматизма, поскольку он никогда не упрощал природу человеческих страстей.

Цеховые организации ремесленников существовали не только легально, но и скрытно, по-видимому, намеренно и осознанно. Существовали различные тайные организации, имевшие название футувва («благородство», «рыцарство»). В последующем были изданы различные «Футувват-наме», имевшие суфийскую окраску. Дервишские шейхи, которые устраивали суфийские меджлисы, часто сами были выходцами из ремесленных кругов. На это указывают их имена: Хаддад (кузнец), Сиррадж (шорник), Кассар (строитель) и т.п.⁴ По мнению историков, профессиональные союзы не ограничивались лишь установлением правил производственной деятельности и борьбой за свои права, но и становились центрами интеллектуальной деятельности. Сам Низами был связан с организацией ремесленников, которая защищала интересы своих членов и вырабатывала правила праведной жизни. Заслуживает внимания мнение одного из наиболее известных исследователей Низами Е.Э. Бертельса, который пишет, что несмотря на то, что в выборе действующих лиц Низами часто отдает предпочтение представителям придворных кругов, «он сам может считаться типичным выразителем идей городского населения, пережившего в его эпоху период подъема и начинавшего сознавать свои права»⁵. К этому следует доба-

вить, что это были тайные группы, стремившиеся достичь особой «мудрости», включавшей в себя комплекс медицинских, психологических, астрологических и прочих знаний, которые должны были вести человека к высшему благу.

Следует отметить, что вышесказанное проявлялось и в коренном изменении градостроительного облика города. «Процесс образования феодального города, — пишет Г.М. Ахмедов, — внешне выразился в отмирании в большинстве городов шахристана (мемориальный центр, в котором главную часть составляют усыпальница, мавзолей. — *Н.Э.*) и в переходе центра хозяйственной жизни города в рабад (араб. — “предместье”), то есть торгово-ремесленное предместье или новый город.

В шахристане, где протекала основная деловая жизнь города, застройка отличалась скученностью. В рабаде селилась основная масса ремесленного и торгового люда, они расширялись за счет прибывших из деревень и оседавших кочевых племен. Непрерывный рост города и потребностей населения стимулировал дальнейшее развитие ремесла. Наряду с быстрым развитием городского ремесла одновременно происходил процесс специализации ремесленного производства⁶. По мнению архитектора Дж. Гяиси, «в городах Азербайджана, являвшихся узлами главных межконтинентальных торговых путей, в исламский период возникли крупные по территории пригороды — рабады. В эпоху Низами, главная городская площадь и городской центр проходили завершающий этап формирования»⁷. Добавим и мнение Бертельса, который подчеркнул, что «совершенно очевидно, что центром городской жизни тогда был базар, кварталы, где жили торговцы и ремесленники»⁸. Совсем иной образ средневекового азербайджанского города, а именно Гянджи, рисует А.Е. Бертельс: «В то время (когда родился Низами. — *Н.Э.*) Гянджа была довольно большим и процветающим средневековым восточным городом с замком местного правителя в центре, где помещались гарнизон, тюрьма и место казней»⁹. Как мы видим, этот образ разительно отличается от мнения предыдущих исследователей и создает несколько искаженный образ города того времени и, соответственно, искаженный облик социальной и интеллектуальной жизни, или, говоря обобщенно, «всей атмосферы жизни». Ведь отличие центра города как «замков, гарнизона, тюрьмы и места казни» от центра города «торговцев-ремесленников» не просто градостроительные изменения, а изменения в правилах жизни и, следовательно, в социологии города. Превращение феодального города в «универсальный транзитный город» не может осуществляться без того, чтобы «торговцы-ремесленники» не укрепили свое социальное положение.

Особо следует отметить философскую и литературно-художественную среду того времени в Азербайджане. Без этого невозможно понять эстетический контекст творчества Низами. Несомненно, невозможно вывести окончательную формулу соотношения социальной жизни эпохи и творчества великого художника, невозможно свести их к соотношению «первичный» и «вторичный». Более тесно и даже непосредственно связаны творчество великого художника и уровень развития культуры его времени, хотя и здесь возможны некоторые несоответствия. Есть художники, творчество которых прямо вытекает из социально-политических реалий его времени, а есть художники, которые кажутся существующими вне времени и пространства; есть культуры, в которых отчетливо существует контекст времени, а есть культуры, в которых, скажем, более важным является время года, «сезон дождей», «сумерки» и т.п. Низами в равной степени является продуктом книжной культуры от античности до его времени и социальной жизни города, в котором он жил, он в равной степени продукт культурной среды своего времени и гениальный мистик, которому непосредственно раскрывались тайны «земного и небесного миров», то, что «написано на скрижалях небес». Возможно, правы будут те исследователи творчества Низами, которые не согласятся с характеристиками «в равной мере» и именно в прозрениях мистика увидят гениальность Низами. Придерживаясь, однако, более уравновешенной точки зрения, невозможно игнорировать не только социальную среду того времени (город), но и среду культурную. Одновременно с этим, если чрезмерно не «мистифицировать» понятие «мистик», то скажем, что для Низами, как, пожалуй, и для каждого гениального художника, откровения, прозрения занимают не меньшее место, чем планомерный поиск истины.

Несомненно, большое влияние на творчество Низами оказали философские идеи его времени. Не случайно Низами вводит образы знаменитых философов непосредственно в художественную ткань своих произведений. Философская мысль Азербайджана эпохи Низами, как составная часть средневековой философской мысли мусульманских народов, была во многом востребована своим временем, временем борьбы старого и нового, ортодоксального и еретического. Этой востребованностью можно объяснить борьбу в ней догматических и схоластических подходов, с одной стороны, и свободомыслия, с другой, влияние философско-интеллектуальных поисков на различные сферы жизни. Такой же широкий спектр от сугубо умозрительно-интеллектуального до связанного с реалиями социальной жизни, носили поиски основополагающих философских проблем, таких, как природа разума, истина и красота,



Имадеддин Насими

происхождение всего сущего, атрибуты божественного в земном мире и т.п. Основными течениями мусульманской философии того времени можно признать восточный перипатетизм, пантеизм, суфизм, ишракийя¹⁰. Конечно, не всегда эти течения можно выделить в чистом стерильном виде, что касается, в первую очередь, пантеизма и суфизма; но в целом можно сказать, что философы ясно осознают свое отличие от профессиональных богословов, хотя и в учениях последних (например, мутазилитов) нетрудно обнаружить собственно философско-метафизические рассуждения.

Перипатетизм может рассматриваться как творческое продолжение аристотелевских идей, с их акцентом на строгие логические обоснования, естественнонаучное объяснение мира, классификационное начало и т.д.

Философское течение «ишракийя»¹¹ можно рассматривать как творческое развитие идей Платона и Плотина, исходящих из постоянного, принципиального предшествования идеального реальному, из постоянной эманации божественного в мире, что позволяет самого человека или по крайней мере человеческую душу рассматривать как несущую свет.

Важное место в философских взглядах этого времени занимает пантеизм¹², существовавший как в форме ал-хулул (воплощение), так и ал-иттихад (единство). Эти учения не только обнаруживали органичное единство божественного и земного, но и самого человека воспринимали как непосредственное воплощение божественного, а в самых радикальных формах вообще объявляли человека равным Богу (вспомним, хотя и в более позднюю эпоху, дерзкий вызов Насими¹³). Пантеизм не во всем был самостоятельным философским течением, но его следует признать важной составляющей мировоззрения эпохи, органично входящей также в художественную ткань литературно-художественных произведений того времени. Распространение пантеизма, с одной стороны, было свидетельством идей свободомыслия, а с другой – свойственным эпохе представлениям о том, что природа не бездушная обитель, а чело-

век в ней не пассивное существо. Энергия пантеизма в конечном счете определяла жизнеутверждающий пафос этой эпохи; несмотря на господствующие идеи предначертанности и предзаданности человеческой судьбы, пантеизм (или эта энергия) оставляла много места для проявлений свободы воли. В этом смысле дело не в том, чтобы атрибутировать мысли и поступки Низами как пантеистические или суфийские; а обнаружить, что они оказали воздействие на интеллектуальные поиски великого поэта; почувствовать, как пульсируют в его творчестве и пантеистические, и суфийские идеи; убедиться, что Низами может быть рационален, как перипатетик, и идеален, как представитель философии ишракиййа; как в согласии со всеми идеями или в противоборстве с ними развивается мысль и чувство поэта.

Важное место в философской и, шире, интеллектуальной мысли эпохи, принадлежит суфизму. Суфизм возник практически одновременно с исламом, сначала в форме аскетизма (захид) и подвижничества (абид), продолжал существовать в форме интеллектуальных медитаций, внутри орденов и сект, и оказал огромное влияние не только на отвлеченно-метафизические искания того времени, но и на образ жизни, нравы, эстетику и т.п. Сколько бы ни продолжались споры о том, являлся ли шейх Низами суфием или не являлся, нет сомнений в том, что проблематика суфийских поисков органично соотносилась с напряженными духовными изысканиями самого Низами.

Формирование суфизма в основном завершилось к XI в., законченную форму приняло суфийское учение о «стоянках» на мистическом пути от шариата к хакикату, резко возросла популярность суфийского образа жизни и образа мысли. В XII–XIII вв., несмотря на противодействие догматически настроенных богословов, суфизм стал важной составной частью религиозной жизни мусульманского общества.

Суфизм был весьма пестрым идеологическим течением, но, в отличие от абстрактных богословских рассуждений мутазилитов либо слепого следования авторитетам «букве» священных текстов традиционалистов, суфийские учения изначально антропоцентричны: им присущ глубокий анализ мельчайших движений души человека, скрытых мотивов его поступков, внимание к личному переживанию и внутреннему осознанию религиозных истин¹⁴. При этом на определенном этапе своего развития суфизм становился массовым и в этом смысле чем-то вроде практического руководства жизни, а с другой стороны, становился все более интеллектуально-эзотерическим, закрытым для непосвященных. Низами несомненно был глубоким знатоком суфизма, в том числе его спекулятивно-эзоте-



Низами и мыслители

зы мудрецов и философов, и даже изображает нечто вроде философского междиса. Сначала Искендер у Низами беседует с индийским мудрецом, потом с семью мудрецами – Аристотелем, Булинадом, Сократом, Платоном, Фалесом (Фарфорием), Хормусом и Порфирием (возможно предположить, что он объединил персонажей-мудрецов по числу «досократиков» – знаменитых «семи мудрецов»¹⁵). Под именем Сократа у Низами выведен известный нам как киник Диоген, «живущий в бочке». Эпизод встречи философа Диогена с Александром Македонским описан многими авторами X–XI вв., однако у всех вместо Диогена выведен Сократ, который умер за 45 лет до рождения Александра Македонского. Почему этот эпизод стал столь популярным и почему к нему обратился сам Низами? Думается, что здесь проявилось уважение Низами как к науке философии, так и к философскому образу жизни.

Искендеру кажется, что для Сократа (Диогена) окажется честью присутствовать на его пире, но очень скоро ему придется убедиться не только в том, что философ ни в чем ему не уступает, но и в том, что сама подобная жизнь не менее насыщена и значительна, чем жизнь полководца, руководящего судьбами людей:

Понял Властный: Сократ – отрешенья свеча,
Что горит, из безлюдья сиянье меча.
Этот блеск только тот примет в жадные очи,
Кто, как месяц, не спит в продолжение ночи¹⁶.

А на вопрос изумленного при встрече с Сократом Искендера: «Ты скажи мне, кто ты, и скажи мне, кто я?» / Отвечал мудрых слов и познания хранитель: / «Я – дающий веленья, а ты – исполнитель»¹⁷.

Философы у Низами не только разгадывают мир, не только способны проникнуть в глубины «божественного творения», не только учат сильных мира сего праведной жизни, не только тому, что «Ты носи паланкин, полный солнечным светом, / И любовь на любовь

твою будет ответом»¹⁸. Они еще способны даже переорганизовывать мир на особый лад, они знают законы гармонии, способной подчинить себе все живое. Такой лад, «что манил и пленял как услада», создает Платон «для наказания Аристотеля», который оказывается не в состоянии разгадать тайну этого лада, даже потратив на это «много дней и ночей». Философы подтверждают, что своим разумом способны проникнуть в тайны этого божественного мира, и в этом смысле для Низами вера в Бога оказывается синонимом веры в разум; чем больше он говорит о божественном, тем больше признается в возможностях разума проникнуть в тайны мира.

Состав семи философов, с которыми Искендер уединяется, чтобы вести свой философский диспут, также достаточно знаменателен. Здесь соединены не только разные философские позиции, но и присутствуют философы различных народов. Если вспомнить, что перед встречей с семью философами Низами беседовал с индийским мудрецом, то можно смело сказать, что внутри поэмы Низами происходит интенсивное «общение культур», о котором говорилось выше. И возможно это «общение культур» и есть основная особенность мировоззрения Низами, а не жесткая прикрепленность к «суфизму», «перипатетизму», «мистицизму» и т.п.

Искендер призывает философов: «...О безвестном не надо молчать. / Не пора ли сломить вечной тайны печать? (...) Разум знать пожелал в устремлении здравом, / Что же в мире являлось первичным составом? (...) Как строитель творил? Все разведать — услада. / Как в согласье пришли звуки первого лада?»¹⁹. Вопросы Искендера вызывают разные ответы и можно предположить, что это и есть ответ самого Низами. По Аристотелю, в основе мироздания было единое движение, от его «кружения» возникли линии, их «кружение» дало пространство, «вращаясь, огонь породило». В конечном итоге появились четыре стихии, из которых «создатель» творит мир. По Валису (Фалесу) первоначальная субстанция — вода, из которой и происходят четыре стихии. Для Булинаса «Земля — вот начало всего», из нее «во вращеньи» произошло все остальное. Сократ видит в начале только «грозный лик», который порождает гром, тучу и все остальное. Для Фарфория (Порфирия) сначала Бог создал влажное вещество, которое или поднялось вверх лазурью, или осело неподвижной землей. Хормус (Гермес) видит в начале «свет за завесой—вселенной начало», но признается, что не знает, «как он начался». Платон же не ищет вещественного начала, а предпочитает говорить о «ничто», которое и было «дивным началом». Таким образом, мы видим, что существуют разные точки зрения, которые можно назвать и материалистическими, и идеалистическими, и рациональными, и мистическими. Сам же Искендер сравнивает

создателя с художником: «Полагаю, что образ не мог бы сиять без художника. Мастера всюду печать»²⁰.

Нет необходимости обстоятельно разбирать все стороны литературно-художественной традиции эпохи Низами. Во-первых, эта традиция во многом имела внутривоэтическую, внутрилитературную направленность, во многом развивалась в русле формального поэтического мастерства, умения создавать изысканные, замысловатые, изощренные тропы. Во-вторых, взаимоотношения литературы и философии, литературы и эстетики в той или иной мере были объектом как литературоведческого, так и эстетического анализа²¹.

Вместе с тем, опираясь на эти исследования, хотелось бы уточнить ряд позиций, поскольку они в то же время проливают свет на эстетику Низами.

Прежде всего коснемся вопроса, связанного с языком Низами²². Следует отметить, что, как и труды на арабском языке в науке и философии, литература (поэзия) на фарси не может считаться монополией фарсидской культуры и фарсидской литературы. Исследователи не раз отмечали многообразие азербайджанской поэтической школы XII–XIII вв. на фарси, которая хотя и следовала эстетическим традициям этой литературы, но и сама внесла в нее свой вклад. Не следует думать, что существование общей эстетической региональной традиции и общего литературного языка тяготило поэта того времени. Считать так — означало бы опираться на литературно-художественные традиции более позднего времени, когда происходит формирование национального самосознания. Справедливым представляется мнение В.Б. Никитиной, которая подчеркивает, что невозможно «подобрать точный термин, который соответствовал бы имени народа, создавшего ее (литературу. — *Н.Э.*), языку, на котором она бытовала и территории ее распространения — стране»²³. Следует принять во внимание и то обстоятельство, что тематика литературы этого времени как на Западе, так и на Востоке не реалистически-бытовая, а типологически-всеобщая, человек «униженный и оскорбленный», «маленький человек», и его бытовая среда еще не стали предметом литературы, а именно для его изображения потребовался бы точный национальный язык. Для «типологически-всеобщей» же тематики, когда литература активно пользуется «кочевыми» сюжетами, более целесообразен язык, на котором выражают себя эстетические каноны культурного региона. Этому способствовало и то обстоятельство, что литература в эти эпохи функционирует не для всего народа, а для «образованных людей». Как указывается в соответствующем исследовании о немецких литературно-художественных традициях XV–XVI вв.: «Немецкие гуманисты обычно опасались выходить за рамки чисто теоретических

абстрактных рассуждений и не стремились сделать свои взгляды достоянием широких масс. Вслед за итальянскими гуманистами XV века они предпочитали писать на латинском языке, доступном лишь узкому кругу образованных людей»²⁴. Эта традиция и привела к тому, что на протяжении долгих веков в Европе языком культуры и литературы, а также языком общения образованных людей был латинский язык, а на Ближнем Востоке – арабский и фарси.

Не следует считать, что Низами Гянджеви своим фарси пытался отгородиться от широких кругов разнообразного городского населения. В то же время известно, что Низами пытался преодолеть эстетико-художественные каноны дворцовой поэзии, тяготился жизнью во дворце и предпочитал независимую жизнь в стороне от дворцовых интриг. Но вместе с тем Низами – сын своего времени, он продолжает и развивает эстетические и литературно-художественные традиции этого времени, находясь в русле современных ему философских изысканий. Поэзия Низами становилась философичнее и историчнее, чем у его предшественников и современников. Главное для него – не столько преодоление придворной поэтики, сколько преодоление того, что позже было сформулировано как «искусство для искусства». Он чувствует себя мыслителем не в меньшей степени, чем художником; он чувствует свою космичность не в меньшей мере, чем географические координаты своего проживания.

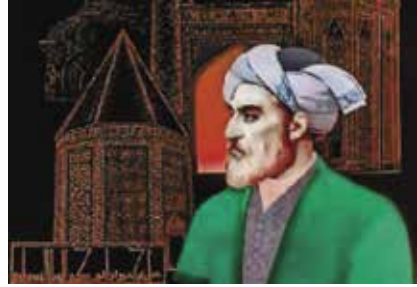
Прав А.А. Гаджиев, когда опираясь на фольклорные мотивы и образы творчества Низами, более критического, чем у Фирдоуси, отношение к представителям иранских царских фамилий, патриотизм к своей Родине, который отчетлив у Низами и т.д., делает вывод, что «творчество Низами Гянджеви является фактом истории азербайджанской культуры»²⁵. Но в то же время Гаджиев подчеркивает и другой существенный момент для понимания масштаба творчества Низами. Он пишет: «Для понимания ренессансного своеобразия Низами Гянджеви недостаточно брать его только в контексте “азербайджанской школы”. Чтобы определить место, значение и своеобразие поэзии Низами как выражения ренессансно-мировоззренческого явления, необходимо рассматривать ее в разных контекстах – восточном, западном, а также в менее широком – например, закавказском. Ренессансность поэзии Низами, его ренессансную неповторимость можно в полной мере охватить и осмыслить, если учитывать все то, что предшествовало Низами в области художественно-поэтического творчества, научной мысли, социально-культурной жизни в арабо-персидском мире; если мировоззрение Низами рассматривать в глубоких связях с западной культурой, в частности, с античной научно-философской мыслью, с перипатетизмом»²⁶.

Как известно, в европейском Возрождении наряду с литературой центральное место среди искусств занимает скульптура и живопись, изображавшие человеческое тело и человеческий лик. Бурное жизнеутверждение и титанизм личности подчеркивает А.Ф. Лосев в героях западного Возрождения²⁷, и даже обращает внимание на «обратную сторону титанизма»: всякого рода разгул страстей, своеволия, распушенности достигает в возрожденческой Италии невероятных размеров²⁸. Все это нашло свое отражение и воплощение в лицах Возрождения, какими их изображают художники этой эпохи.

Иную картину мы видим в странах Ближнего и Среднего Востока. Общепринято мнение, что здесь в связи с запретом в исламе на изображение человеческих лиц, возможности искусства сужались. В этих рассуждениях — только частичная правда, поскольку поэтика ближневосточного искусства рассматривается сквозь стереотипы западно-европейских культурных канонов. Действительно, западно-европейское изобразительное искусство выбрало для себя в качестве высокой нормы античное искусство с его культом обнаженного тела и пластическим мастерством его воплощения. С другой стороны, существенным является традиционное изображение божественного образа, божественного лица. Традиция эта обусловлена образом Иисуса Христа как Богочеловека, божества, имеющего земной образ. Как отмечает Т.П. Григорьева, «Идеалом эпохи Возрождения был человекоБог, но нарушили меру в пользу человека, творящего самого себя, пренебрежением божественного. И ничего хорошего не получилось. Отсюда тоска романтиков по высшему идеалу»²⁹. Этого перекаса не произошло в азербайджанской миниатюре, в которой красота мира, выраженная символическим языком, в ярком колорите, четких композиционных приемах, не могла позволить, чтобы появился образ «человекоБога». Ведь возможность этой красоты и было фактом присутствия божественного в земном. Добавим и то обстоятельство, что миниатюра — это не самодовлеющий жанр изобразительного искусства, а книжная иллюстрация, сами размеры которой должны быть скромны, мера не должна быть нарушена. Неслучайно творчество Низами, как и творчество Данте, оказалось наиболее популярным для миниатюрных изображений.

«Перекаса» не произошло и в мусульманской архитектуре, которая во многом соблюдает меру божественного и земного. Красоты божественного мира распространяется на красоту как общественных, так и культовых сооружений. Большое внимание уделяется парадности внешнего облика здания, декоративные элементы обретают ведущее место в архитектуре. Как считают исследователи, «сходные композиционные приемы, архитектурные формы и мотивы убранства встречаются в различного назначения и характера памятниках зодчества стран Переднего Востока, в том числе и христианских, подтверждая оживленность и обширность культурных

связей, а также распространённость сходных эстетических представлений»³⁰. Но если и встречаются сходные «композиционные приемы», то в эстетическом смысле существует разница в активности приема и в намерении не выпячивать отдельные элементы архитектурного сооружения. Наиболее полно архитектурно-эстетические



Зодчий Аджеми

тенденции этого периода проявились в создании башенных мавзолеев. Крупнейшим и наиболее выразительным из мавзолеев Азербайджана этого периода следует признать мавзолей Момине-хатун, созданный архитектором Аджеми³¹. Академик М.В. Алпатов, давая искусствоведческий анализ мавзолея Момине-хатун, заключает его следующими словами: «Такое развитое чувство формы, такая классическая законченность композиции и совершенство выполнения не встречается в эти годы в архитектуре Средней Европы. От нахичеванского мавзолея веет человечностью, как от лучших произведений классической литературы Востока, вроде бессмертной поэмы «Шах-наме» Фирдоуси (X–XI вв.) или «Лейли и Меджнун» Низами (XII в.)»³². Аналогичную параллель проводит и другой исследователь, М.М. Дьяконов: «Стройность общего замысла, величественность конструкции и тончайшая филигранная разработка деталей, неисчерпаемая фантазия и изобретательность в орнаменте, будь то в словесном или архитектурном — все это роднит этих двух мастеров»³³.

Архитектурные сооружения не только меняли облик городов, но и создавали новую эстетическую среду, в которой жил человек. Постепенно происходит смещение эстетических акцентов с отдельных зданий на все городское пространство. Это позволяет говорить о том, что город для правителя постепенно становится городом ремесленников и торговцев, которые устанавливают в нем свой стиль жизни. И сегодня можно представить себе эти города, шумные, разноязыкие, пестрые, с множеством лавок ремесленников, караван-сараями и т.п. Подобно античным городам-полисам к азербайджанским городам этого периода в полной мере можно отнести слова знаменитого древнегреческого философа Пифагора: «Человек есть мера всех вещей». Человек, своими руками создающий художественно-выразительные предметы и городское пространство, эстетизирует их по «мере человека», чтобы они взаимодополняли и взаимообуславливали друг друга. Поэтому есть все основания говорить о формировании в эстетическом плане новой градостроительной среды. Как отмечает архитектор Гияси, «архи-

тектура Азербайджана эпохи Низами основывалась на общих канонах, присущих всей мусульманской архитектуре, а также на единой научно-теоретической системе. Это единство, проявляющееся в различных областях строительного искусства, также прослеживается и в архитектурном декоре, выразившемся в художественном убранстве поверхности стен. Невиданное до того времени щедрое использование в архитектурном убранстве узоров и геометрических орнаментов было связано с большой потребностью в декоративизме и символизме искусства того периода, и, самое главное, с сильным влиянием тюркских традиций»³⁴.

На стыке вербального и визуального в эстетической системе этой эпохи лежало каллиграфическое искусство, которое обладало большой эстетической ценностью. Это было связано с особой ценностью рукописной книги, которая была произведением искусства и требовала высокой профессиональной подготовки. Каллиграфы ценились чрезвычайно высоко, поскольку кроме таланта требовалась многолетняя подготовка. Особое место каллиграфии в эстетической системе этой эпохи прежде всего определяется тем, что каллиграфы переписывали Коран. Следует отметить, что в мусульманской традиции само буквенно-каллиграфическое изображение Корана является сакральным. Коран представляется несотворенным «словом Бога» и не может быть изменен никем. Дискуссия о «сотворенности» и «несотворенности» Корана завершилась признанием Корана как неизменного руководства в жизни мусульманского общества, поскольку Книга эта «не сотворена». Всем этим определялось место каллиграфии и каллиграфов в культуре мусульманских стран и жесткая канонизированность этого искусства. Орнаментальность буквенного изображения стала рассматриваться как скрытый знак присутствия божественного в земном. Все это вновь заставляет подчеркнуть, что в мусульманском искусстве исключен «перекос», о котором говорит Т.П. Григорьева.

Таким образом, следует учитывать, что в мусульманской традиции само представление о Богочеловеке принципиально невозможно. Этим определяется не только запрет на изображение любого человеческого лица, но и принципиально иная шкала эстетических и художественных ценностей. Действительно, в этой культуре отдельно стоящая скульптура воспринималась бы как идол, как самостоятельное божество, что в мусульманской традиции считается святотатством. Такая скульптура вызывала бы протест и с эстетической точки зрения, поскольку воспринималась бы как вызов Богу, как нарушение меры божественного и земного, противоречило бы чувству эстетической гармонии.

В ближневосточной эстетике этого периода большую нагрузку имела плоскость, хотя ближневосточную эстетику нельзя назвать плоскостной. Это относится к красочным изразцам в архитектуре

и к более поздней миниатюрной живописи. В нормах поведения превалирует эстетика сдержанности внешних проявлений, акцент делается на внутреннем достоинстве. Творчество Низами — это лучшее свидетельство, что человек изображается во всей полноте его проявлений, но внутри данной эстетики существуют свои принципы, существует свой код. Именно по этой причине в этой культуре высокое иерархическое место заняла рядом с литературой не живопись и скульптура, а архитектура, каллиграфия и музыка. Плоскостное предполагает глубинное, можно даже сказать яркое плоскостное высвобождает или намекает на глубинно-духовное (зачастую тайное и эзотерическое).

Следует подчеркнуть, что поэзия этого века была жестко нормативна и канонизирована, она могла существовать только в рамках традиции и как ее развитие. Низами в этом смысле во многом следует традициям своей эпохи. Многие исследователи отмечают, что Низами виртуозно владел поэтической техникой, благодаря чему «каждый из шестидесяти тысяч стихов «Пятирицы» великолепно отделан, в каждом из них примерно по несколько поэтических фигур тогдашней схоластической поэтики, каждый стих пронизан тончайшими смысловыми и звуковыми ассоциациями. Чтение их в оригинале даже вне общего содержания поэм доставляет необыкновенное эстетическое наслаждение»³⁵. Но вместе с тем эта поэтическая техника для Низами не самоцель. Как и другие великие поэты Ближнего Востока, такие, как Рудаки, Фирдоуси, Саади, Руми, Низами был великим учителем и великим мудрецом, великим знатоком и великим пророком. Вот почему сама поэтическая техника превращается у него в философско-эстетический текст. Он убежден, что таким способом поэт осуществляет в мире свое предназначение, что за чистой техникой, за чистым искусством, за «искусством для искусства» открывается совершенно специфическое соотношение «эстетики бытия» и «эстетики текста», за ярко-красочным *захидом* кроется глубинно-содержательный *батин*³⁶.

Подытоживая вышесказанное и предваряя собственно эстетико-художественный анализ творчества Низами, обратим внимание на следующие принципы, имеющие для изучения эстетики Низами методологическое значение. Для эстетического анализа средневековой и возрожденческой эстетики как на Западе, так и на Востоке, важное методологическое значение имеют суждения С.С. Аверинцева, высказанные им в связи с изучением византийской эстетики. По мнению Аверинцева, «отсутствие науки эстетики предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия (как, напротив, выделение эстетики в особую дисциплину компенсировало ту де-эстетизацию миропонимания, которой было отмечено рождение новой европейской “научно-

сти” и “практичности”). Пока эстетики как таковой нет, нет и того, что было бы эстетикой»³⁷. Методологически мысль Аверинцева была использована в изучении собственно восточной эстетики. Как считает один из глубоких знатоков восточной (ближневосточной) поэтики И.С. Брагинский, «значение эстетики в системе культуры — одно из центральных проблем в изучении традиционных цивилизаций Востока, как, разумеется, и Запада». Это утверждение может показаться несколько парадоксальным, учитывая, что несмотря на множество различных представлений, концепций, учений явно эстетического характера, нигде в рамках традиционных культур эстетика не сложилась в отдельную самостоятельную и самодостаточную дисциплину. И тем не менее дело обстоит именно так... Проникая в комплекс традиционных эстетических представлений Востока, присущих прежде всего классическим культурам арабо-мусульманского, индийско-юговосточного, китайско-дальневосточного кругов, исследователь открывает для себя то, что может быть названо эстетическим “полем” культуры»³⁸.

Такой подход позволяет соединять исследование «эстетического поля культуры» со «сгустками» эстетического, какими собственно являются эстетические категории, соединять специфику национальной культуры с «общением культур», а тем самым реагировать на современные процессы внутри гуманитарного знания, находить динамическое соотношение эстетического и культурологического. А на материале исследования эстетики Низами это означает, что необходимо не только выявлять элементы эстетики из общего мировоззрения Низами, но и выявить «эстетическое поле мировоззрения Низами», не только выявлять наличие социальных мотивов в творчестве Низами, но и осмыслить его социальную проблематику как часть общей метафизики Низами; не просто подчеркивать ренессансный характер концепции человека в творчестве Низами, а понять его трагический пафос, связанный с ограниченными возможностями деяний человека в этом мире; не акцентировать внимание на «перекосе» индивидуального в обрисовках образов Низами, а обнаружить, сколь важным для Низами являются поиски гармонии божественного и земного, человеческого и космического. Это и окажется подлинным «эстетическим полем» творчества Низами Гянджеви.

Примечания

¹ Буньятов З.М. Государство Атабеков Азербайджана. 1136—1225. Баку, 1978. С. 188.

² Там же. С. 231.

³ Закуев А.К. Философия «Братьев чистоты». Баку, 1961.

⁴ *Бертельс Е.Э.* Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М. 1960. С. 522–523.

⁵ *Он же.* Избранные труды. Низами и Физули. М., 1962. С. 449–450.

⁶ *Ахмедов Г.М.* Города Азербайджана XI–XII вв. как центры ремесла и торговли. Проблемы Азербайджанского Ренессанса. Баку, 1984. С. 128.

⁷ *Гяysi Дж.* Архитектурные памятники в эпоху Низами. Баку, 1991. С. 229.

⁸ *Бертельс Е.Э.* Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. С. 521.

⁹ *Бертельс А.Е.* Указ. соч. С. 6.

¹⁰ *Мамедов З.Дж.* Развитие философской мысли в Азербайджане в XI–XII вв. // Низами Гянджеви. Альманах. Кн. 2, Баку, 1991. С. 6–13; *Он же.* Философская мысль Азербайджана XI–XIII вв. Баку, 1978.

¹¹ «Ишракизм (ал-ишракийя... от арабского “рассвет”), или “философия озарения”, “иллюминативизм” — одно из направлений средневековой философии. Этическое учение Ишракийя вытекает из общих положений этой школы, для которой “свет” (нур) и “тьма” (зулма) служат началами мироздания. Ни в исмаилизме, ни в ишракизме Первоначало не отождествляется прямо с абсолютным благом, как то имеет место в арабоязычном перипатетизме, хотя оба эти учения испытали значительное влияние неоплатонизма» (*Смирнов А.В.* Этика. М., 2001. [https:// smirnov.iph.ras.ru/win/publichtn/eth/ishr.doc](https://smirnov.iph.ras.ru/win/publichtn/eth/ishr.doc)).

¹² *Рзакулизаде С.Дж.* Пантеизм в Азербайджане в X–XII вв. Баку. 1982.

¹³ Великий азербайджанский поэт XIV века.

¹⁴ Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991. С. 225

¹⁵ Условное, принятое уже в Новейшее время, название древнегреческих философов раннего периода (VII – V вв. до н.э.), а также их преемников IV в. до н.э.; Фалес принадлежал к числу семи мудрецов Древней Греции (наряду с Солоном, Периандром, Клеобулом, Хилоном, Биантом и Пит-таком).

¹⁶ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Искендер-наме. Баку, 1991. С. 528–529.

¹⁷ Там же. С. 534.

¹⁸ Там же. С. 536.

¹⁹ Там же. С. 549.

²⁰ Там же. С. 557

²¹ *Гулиев Г.М.* Творчество Низами Гянджеви и пути эпического повествования. Баку, 1989; *Азаде Р.* Общественно-литературная среда Низами // Низами Гянджеви. Альманах. Кн. 1. Баку, 1984. С. 93–106; *Нахичеванлы А.* Литературно-художественные традиции XI–XII вв. Баку, 1995.

²² «До X века весь Восток писал на арабском языке, но никто из всех их, кто писал на арабском, поголовно не считает арабами. То же самое, до нашествия монголов весь Восток писал на фарси — от этого не вытекает, что все они персидские ученые или поэты. То же самое — после XIV века весь Восток писал на тюркском — значит, все они тюркские ученые или поэты, что ли?

— Вообще-то получается, что и Хагани, и Абул-ула-Гянджави, и Ариф Ардабили — все они персидские поэты, потому что и они писали на персидском?

– Академик Бертельс Е.Э. писал: “Писавшие на арабском все авторы охарактеризованной группы, начиная с Катрана, обнаруживают известную общность стиля. Она настолько велика, что говорить об азербайджанской школе XII в., мне кажется, мы имеем полное право”.

– Ибн Сина писал свои научные труды по-арабски, но от этого никто не считает его арабом.

– Великий азербайджанский поэт Шахрияр писал на фарси и жил в Ардебиле – в Иране, но его тоже никто не считает персом.

– Олджас Сулейменов, Чингиз Айтматов, Чингиз Абдуллаев, Рустам и Магсуд Ибрагимбековы и др. писали свои замечательные произведения на русском, но по сей день их никто не считает славянами.

– Пушкин и Лермонтов писал по-французски.

– Армянин Саят Нова писал на азербайджанском.

– В средневековой Европе точно так же языком науки считалась латынь.

Юрист ли вы, врач ли, независимо от того, где он жил и кем был, писал свой труд на латыни. Но ведь никто не называет из-за этого римлянином, скажем, англичанина Уильяма Гарвея, публиковавшего в XVII веке (1200 лет спустя после падения Римской империи) на латыни свои труды «*Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*» («Анатомическое исследование о движении сердца и крови у животных»), «*De venarum osteolis*» («О венозных клапанах»), «*De formato foetu*» («О зрелом плоде»), «*De formatione ovi et pulli*» («О развитии яйца и цыпленка»), «*Exercitationes duae de circulatione sanguinis*» («Исследования кровообращения») и т.д.» (Мамедов Дж.М. // Материалы 4-й междунар. конф. в Будапеште. <http://j-m-mamedov.narod.ru/russian/nizami/nizami.htm>).

«В Азербайджанском регионе, где Низами жил и писал, его время только сравнительно недавно стало сценой значимой литературной деятельности на персидском языке. Поэзия на персидском сначала появилась на Востоке, где в десятом и одиннадцатом веках, процветала во дворах у Саманидов в Бухаре и их преемников (тюркской империи) Газневидов, централизованная в восточном Иране и Афганистане. Когда Газневиды были побеждены в 1040 г. Сельджуками, и последние расширили свое могущество западнее, в Ирак, который был преимущественно арабоязычным, то и персоязычная поэзия также распространилась западнее в султанский двор Сельджуков. В Азербайджане, где разговаривали на многочисленных языках и диалектах, оригинальным языком был местный диалект *азери*, но с возрастающей миграцией тюрков на Запад в одиннадцатом веке, тюркский язык стал широко распространённым. Когда в двенадцатом веке Сельджуки расширили свой контроль в регионе, их наместники в регионах, фактически автономные местные принцы, поощряли персидскую письменность. К середине двенадцатого века много важных поэтов обладали и пользовались их патронажем, и там разработался отчетливый “азербайджанский” стиль поэзии в персидском языке, который контрастировал с “хорасанским” или “восточным” стилем в своей риторической сложности, в прогрессивном использовании метафоры, и использовании технической терминологии и изображений христианства» (*Dr J.S. Meisami. The Haft Paykar: Medieval Persian Romance. Oxford University Press: Pr. (T), N.Y., 1995. <http://www.azargoshnasp.net/famous/nezami/nezamijuliascott.htm>. Цит. по: Мамедов Дж.М. <http://j-m-mamedov/narod.ru/russian/nizami/nizami.htm>).*

²³ Литература Востока в средние века. Ч. 2, М., 1970. С. 6.

²⁴ История немецкой литературы: В 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 202.

²⁵ *Гаджиев А.А.* Ренессанс и поэзия Низами Гянджеви. Баку, 1980. С. 74.

²⁶ Там же. С. 80–81.

²⁷ *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 59.

²⁸ Там же. С. 122.

²⁹ *Григорьева Т.П.* Дао и логос. Встреча культур. М., 1992. С. 340.

³⁰ *Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В.* Искусство Азербайджана IV–XVIII вв. М., 1976. С. 52.

³¹ Аджеми ибн Абубекр Нахчивани (Нахичеванский) – азербайджанский зодчий XII в. Основатель нахичеванской архитектурной школы эпохи сельджукских Атабеков Азербайджана.

³² Всеобщая история искусств. Т. 1. М., 1976. С. 152.

³³ *Дьяконов М.М.* Рецензия на книгу М. Шеблыки «Памятники азербайджанского зодчества эпохи Низами» // Исторический журнал. 1945. № 5. С. 7.

³⁴ *Гяси Дж.* Указ. соч. С. 240.

³⁵ *Бертельс А.Е.* *Низами*: Вступ. ст. // Низами. Пять поэм. С. 12.

³⁶ О соотношении *батин* и *захид* см.: *Ниязи Мехти.* Средневековая азербайджанская эстетическая культура. Баку, 1986.

³⁷ *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 33.

³⁸ *Брагинский М.С.* Традиционная эстетика Востока. Бытие–Культура // Эстетика Бытия и эстетика Текста. М., 1995. С. 3.

Глава 2



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР НИЗАМИ



Не сотвори, душа, себя кумиром.
Единой будь и с обществом, и с миром,
Испив вина желаний и надежд,
Мир отпусти, пускай уходит с миром.

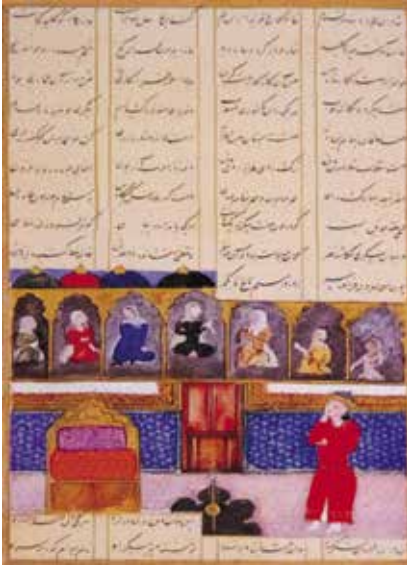
Низами Гянджеви

Философско-эстетическая дидактика

Художник масштаба Низами дает благоприятный материал для разнообразных литературоведческих, социально-философских, философско-эстетических, социокультурных, просто метафизических теоретических построений. Но ни одно из этих построений не может считаться исчерпывающим, каждое из них в каком-то смысле обнаруживает свою ограниченность, прежде всего в силу масштабности и глубины творений Низами. В определенном смысле можно сказать, что сам Низами разрушает эти построения.

В рамках традиционного для советской эстетической мысли в поэмах Низами выпячивалось социально-классовое содержание. Надо сказать, что Низами давал для этого достаточно материала в силу обостренного чувства социальной справедливости. Достаточно напомнить два сюжета из поэмы «Сокровищница тайн»: о беседе двух сов, подслушанной царем Нуширваном, или о старике кирпичнике, отказывающемся от «даровых» заработков. Нам представляется, что выявление социальных мотивов в творчестве Низами правомерно, но только с учетом понимания того, что мировоззрение самого Низами не было социально-классовым. Если Низами говорит о социальных проблемах, обличает социальную несправедливость — то только с точки зрения некоторой нормы, возможно, с точки зрения некоторых идеальных представлений, которые наделяются статусом существования. В этом смысле следует говорить не об обличениях, а о нравоучительстве, не о социальных подходах, а о дидактике.

Можно согласиться с исследователем: «Низами беспощаден не только к царям, власть имущим, но и к представителям духовенства, к ханжам и лицемерам от религии. А сколько иронии в изображении слепо-религиозного Бишра, который привык все объяснять “волей божьей” (“Семь красавиц”. — Н.Э.). Если эту повесть (“Хорезмская царевна”. — Н.Э.) поместить непосредственно после “Восхваления” (“Семь красавиц”. — Н.Э.), то получится довольно-таки интересная автопародия»¹. Но означает ли это, что Низами может интерпретироваться как социальный критик (или еще радикальней —



Семь красавиц

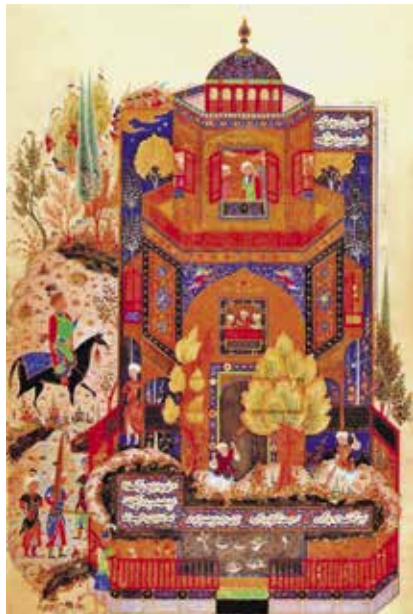
Низами «отписывается в вводных главах, чтобы потом развязать себе руки, а не задает некий камертон, некий мировоззренческий код, с помощью которого он будет осмысливать земные события, давать им оценку, а если надо — и приговор. Поэтому скорее следует говорить не об обличениях, а о нравоучительстве, не о социальных подходах, а о дидактике.

Отметим, что так или иначе, о «дидактике» в творчестве Низами говорится как в литературоведческих, так и в философских работах. Здесь мы приведем в пример две работы — литературоведа Г. Гулиева и философа З. Кулизаде.

В своей работе «Творчество Низами Гянджеви и пути эпического повествования» Г. Гулиев рассматривает творчество Низами в контексте становления жанра романа в азербайджанской литературе, поскольку творчество Низами «дает возможность рассмотреть эволюцию жанровых форм романа, самый процесс оформления этого жанра, его движение от “простейших” структур к “сложным”»³. В то же время подчеркивается, что сам Низами оставил нам «зрелые формы романа», а поэму «Хосров и Ширин»... следует признать «первым романом» в азербайджанской литературе»⁴. Главной же художественной особенностью произведений Низами Гулиев, по существу, считает «дидактику»: «Оставляя в стороне вопрос о характере условно называемого здесь “дидактического эпоса” и его истории, отметим, что в творчестве Низами есть эти две разновидности романа: любовно-романтический и дидактико-этимологи-

как некая ступень к «правильному» социально-экономическому подходу), а не как писатель, рассказывающий те или иные сюжеты в качестве нравоучения, ратующий за праведную жизнь, освященную религией? Поэтому трудно согласиться с мнением, что «религиозные размышления Низами заключены в основном во вводных страницах поэм (вроде “молений”, “целований”, “восхвалений”, “минаджей”). Этим, в целом, и завершается их “средневековая” часть, а сами сюжеты — это повествования о земных делах, трудах и заботах, о страданиях и переживаниях простых людей»². Вряд ли шейх

ческий»⁵. Переходя к конкретному анализу произведений Низами, исследователь выявляет, что осуществление «дидактической задачи» раскрывает характер «проповедей» в «Сокровищнице тайн»⁶, о дидактической задаче можно говорить в «Хосров и Ширин»⁷, о «повороте к дидактической тематике, ее усилении» в «Семи красавицах»⁸, и, наконец, в «Искендер-наме» идеи переустройства и справедливого правления находят воплощение в органически соответствующем им жанре — в «дидактическом» романе или в жанре дидактически-философского повествования»⁹.



Хосров и Ширин

Однако в силу поставленной им исследовательской задачи Гулиев рассматривает жанровую природу произведений Низами и не акцентирует внимание на философско-эстетическом смысле высокой дидактики у Низами.

Термин «дидактика» практически не встречается у З. Кулизаде в анализе поэм Низами, но во многом раскрывается именно философско-дидактический характер произведений. Как считает исследователь «Бог, мир, человек, их связь, говоря языком средневековой философии, их “тайны” — такова суть поисков философии, в частности философии течений данной эпохи, нашедшая отражение в “Сокровищнице тайн”»¹⁰, и далее подчеркивает, что «большинство эзотерических течений в исламских странах ключ к раскрытию “тайн” искало в самом Коране и прежде всего в его первой суре. С этим мы встречаемся и в данной поэме (“Сокровищница тайн”. — *Н.Э.*), трактующей “бисмиллах” как ключ ко всем “тайнам” бытия»¹¹. Конечно, Низами не писал богословский трактат, а создавал свой художественный мир, поэтому такое большое место, в частности, занимает в творчестве Низами философия любви. По мнению Кулизаде, «на фоне философии любви, органически сочетавшей в Средние века антиортодоксальность, пантеизм и гуманизм, и нередко служившей основой либо частью идеологии оппозиционных феодализму демократических слоев средневекового общества, можно сказать, и построена поэма» («Сокровищница тайн». — *Н.Э.*).



Лейли и Меджнун

Анализируя концепцию любви в поэме «Лейли и Меджнун», Кулизаде приводит следующие слова из «Трактата о любви» Ибн Сины: «Бытие каждого предмета, управляемого (высшим принципом), определяется врожденной любовью.

Высший объект любви является высшей благодатью. А высший субъект любви тождествен с высшим объектом любви, а именно – с высшей и святейшей сущностью Всевышнего».

Таким образом, у всех существующих вещей либо любовь является причиной их бытия, либо любовь и бытие в них тождественны¹². Низами в своих поэмах «Хосров и Ширин» и «Лейли и Меджнун» рисует разные стороны любви, но сама концепция любви, само «всеобщее» не растворяется здесь в индивидуальном сюжете, а наоборот, частный сюжет становится интерпретацией «высшей и святейшей сущности Всевышнего».

Акцентируя внимание на дидактике, мы исходим из того, что здесь заложена специфика, отличающая западный и восточный (ближневосточный) тип эстетического осмысления божественного и земного. Понимание этого отличия поможет и в понимании поэтики ближневосточной литературы и особенностей эстетико-художественного мира Низами.

Этимология слова «дидактика» восходит к древнегреческому «поучающий». Согласно Толковому словарю Даля, «дидактика... искусство учить, научать или наставлять... Дидактик, дидакал... учитель, наставник, проповедник, поучительный писатель или поэт». В Советском энциклопедическом словаре «дидактика – раздел педагогики, излагающий теорию образования и обучения», «дидактическая литература» – «произведения разных жанров, предназначенных поучать, наставлять»¹³ (причем в качестве примера приводятся «Народные рассказы» Льва Толстого, для которого подобные рассказы имели не художественный, а «поучающий», и в этом смысле, иллюстративный характер).

В европейской эстетике дидактика, дидактичность всегда имели негативный оттенок, поскольку означали, что некая сентенция не растворена в повествовании, художественный текст перестает быть самодостаточным, художник перестает быть повествователем и превращается в моралиста. В этом смысле даже высокие образцы просветительской литературы (Вольтер, Дидро и т.д.) в европейской эстетике никогда не считались высокими образцами художественного текста и отношение к ним с точки зрения «художественности» остается прохладным. Совершенно иначе обстоит дело в поэтике ближневосточной литературы, ярчайшим примером чего является творчество Низами.

Прежде всего нужно исходить из того, что начальные главы всех поэм, связанные с восхвалением Аллаха, не могут рассматриваться как формальные и несут едва ли не основную смысловую нагрузку, причем не только содержательно-смысловую, но и эстетико-художественную. В этом смысле «Сокровищница тайн», в которой практически нет повествовательного сюжета (исключая назидательно-повествовательные притчи) является неким эстетическим «чертежом» всей «Хамсе», всем пяти поэмам Низами. Не случайно столь часто употребляет Низами метафоры «ключ», «тайник сокровенных недр», с помощью которых он приближается к пониманию «необходимосуществующего» в отличие от «возможносущего»¹⁴.

Можно сказать, что дидактика в ближневосточной поэтике не нравоучение, а приглашение к вечным истинам, перед которыми не властно время. События в западной эстетике самораскрываются во времени, исторический смысл событий непосредственно отражается в эстетике. В ближневосточной эстетике все события так или иначе оказываются отблеском вечного, события постоянно проецируются в вечность. Дидактика в этом смысле преодолевает границы обучения, назидания и оказывается проекцией изменчивых земных событий на вечность с ее абсолютной иерархией ценности.

Вечность в этом мирозерцании есть прежде всего предвечность, предначертанность, которой и определяется все сущее:

Вечно существовавший, явившийся ранее всех,
Пережить долженствующий существование всех¹⁵.

«Вечно существующий» определяет все качество земной жизни, все ее стороны.

Все, что было и не было, что высоко и низко,
Может быть и не быть, от несущего сущее близко¹⁶.

Ключ же к разгадке этого мира у пророков и поэтов, поэтому они так уверены в своей правоте. «Чтите племя уверенных, — считает Низами, — потому что они божье дело совершают»:



Сокровищница тайн

Все им известны дороги,
Ведь они голова, а другие —
покорные ноги¹⁷.

Пророки, совершающие «божье дело», получают «язык», ведущий к пониманию всего сущего.

Говоря о «премудрости ключа», ведущего к «тайникам сокровеннейших недр», Низами имеет в виду известное предание о том, что пророк Мухаммед во время вознесения к Аллаху заметил на девятом небе величественный дворец с закрытыми дверьми. Он спросил у архангела Джабраила, что это за дворец, и услышал ответ: «Это сокровищница под престолом Аллаха, и ключ к ней — язык поэтов».

Поэтому подлинный поэт для Низами это тот, кто не себя самого выражает и даже не свое время, а тот, кто становится «лотосом последнего предела» и в этом смысле целиком превращается в язык, славящий Бога. Поэт становится наиболее четким, наиболее чувствительным посредником между Богом и людьми. Вновь можно подчеркнуть, что поэт не читает нравоучений, а доносит истинное божественное слово. При этом сам Низами прекрасно понимает собственное предназначение и даже осмысляет его мистически, поскольку сумма числовых значений букв имени Низами составляет 1001. У Аллаха столько же имен и эпитетов, и тем самым Низами хочет сказать, что пользуется особым покровительством Аллаха, о чем и свидетельствует это символическое совпадение. Но при этом само совпадение оказывается метафорическим, потому что речь должна идти не о буквальном содержательном совпадении, а об иносказании, о художественной интерпретации, об эстетическом осмыслении.

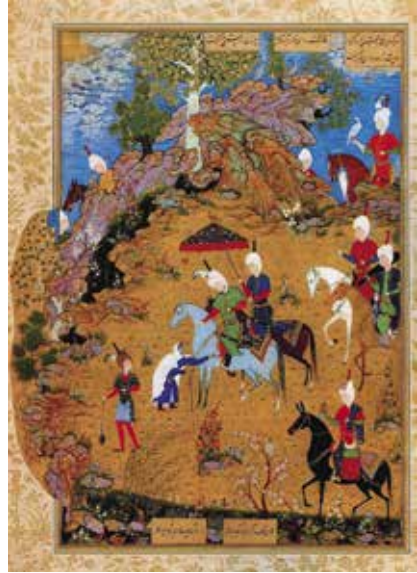
Только в контексте высокой дидактики можно говорить, что Низами был выразителем интересов не отдельного сословия, не узкого класса правителей, а всего народа и его трудовых слоев.

Возможно, впервые в ближневосточной литературе Низами стал защитником тех, кто стоит не очень высоко на социальной лестнице, кто бесправен и кого поэту легко можно обидеть. Несправедливость по отношению к этим людям Низами воспринимает как нарушение справедливого земного устройства. В этом смысле рас-

сказ о Нуширване и его визире из «Сокровищницы тайн» воспринимается как прямая обвинительная речь, хотя ее нельзя трактовать как сатиру, т.е. как стремящуюся разрушить существующий порядок вещей.

Две совы выясняют, как «заработать», для чего им нужно, чтобы было как можно больше развалин. Царь Нуширван слышит неллицеприятные слова о своем царствовании:

Шахский гнет не иссяк.
Беспокоиться, право, не надо,
Будет злобствовать шах —
и селений разрушенных я
Скоро дам тебе тысячи:
наши просторны края¹⁸.



Сокровищница тайн

Шаху приходится принять срочные меры, чтобы исправить содеянное зло; тем самым восстановить божественные принципы жизни:

В том краю он сейчас же тяжелый калым уничтожил
И поборы, и гнет, и насилие он там уничтожил
Разостлав правосудье, насилие ковер он свернул¹⁹.

В другой притче из той же поэмы обвинение направлено на приближенных царя, солдат шаха, не выполняющих его волю и чинящих произвол над народом. Простая старуха раскрывает шаху глаза на происходящее в его стране:

Справедливость являть, видно, властный, тебе не угодно.
Но обида твоя настигает меня ежегодно...
Тот, кто видит это и все же помочь нам не хочет
Тот порочит народ, но тебя он ведь тоже порочит...
Если быть справедливым тебе в этот час неохота.
Все ж получишь мой счет. Ты получишь его в день расчета...
Притязаешь на шахство! Но ты не властитель, ты — раб!
Лишь вредить ты умеешь, а в помощи людям ты слаб.
Шах, внимательный к людям, порядок наводит в округе,
И о подданном каждом он думает, словно о друге²⁰.

В сюжете о старике-кирпичнике последний выступает в защиту чести и достоинства своего труда. Притча эта звучит очень актуально сегодня, когда многие гонятся за легким заработком и честный труд перестает быть заслуживающим уважения.

С некоторой снисходительностью юноша призывает старика бросить тяжелую работу:

Что работой позоришь ты небо?
Ты найдешь и без этого корку насущного хлеба!

Старик с достоинством отвечает:

Я за труд свой взялся потому, что в нем вижу поруку,
Что не стану к тебе за подачкой протягивать руку.
Я не нищий, о нет, и с алчбой не гляжу я вокруг.
Ем я хлеб, что добыт лишь трудом этих старческих рук²¹.

И как итог, как конечный вывод звучит высокая дидактика Низами:

Дай спокойствия всем. Никому не чини ты обид.
Что за ними придет? Что за ними почувствуешь? Стыд.
Пьяный разум уснет, и, беды не увидев причину,
Правосудья ладья в неизбежную канет пучину.
Если б скорбным и бедным зажал ты безжалостно рот,
Если б отнял ты силой имущество нищих сирот,
Для себя отыскать ты какие бы смог оправданья
В день суда, на который придут все земные созданья²².

Ни в коем случае нельзя эти строки и эти назидания интерпретировать в духе протеста революционных демократов иных эпох. Низами человек религиозный, шейх, и он не призывает к изменению существующего порядка. Он советует шаху:

Обделенным судьбой никакого не делай ты зла,
Чтоб их громких проклятий в тебя не попала стрела...

У «обделенных своя судьба» и у Низами нет намерений изменить мир; напротив, он считает, что «Пусть обычаем немощных станет тебя восхвалять, / А твоим, повелитель — ласкать их опять и опять»²³. Не намереваясь изменить мир, Низами думает о гармонии и в социуме, стараясь разгадать природу человека, которая рождает подобную несправедливость. И вот именно эти напряженные поиски шейха и позволяют обнаружить то новое, что несет его творчество. Придворные панегиристы, даже самые честные, столкнувшись с несправедливостью, жаловались на собственную судьбу или искали путь, ведущий к собственному нравственному совершенствованию в религиозном паломничестве. Низами менее всего думает о себе, он беспокоится о других и по существу не просто призывает к справедливости, но верит, что она существует в «предвечном» идеальном социальном устройстве.

В поэме «Семь красавиц» мы встречаемся не просто с отдельными притчами о насилии и несправедливости, а практически с целым художественным исследованием возможных вариантов подобной

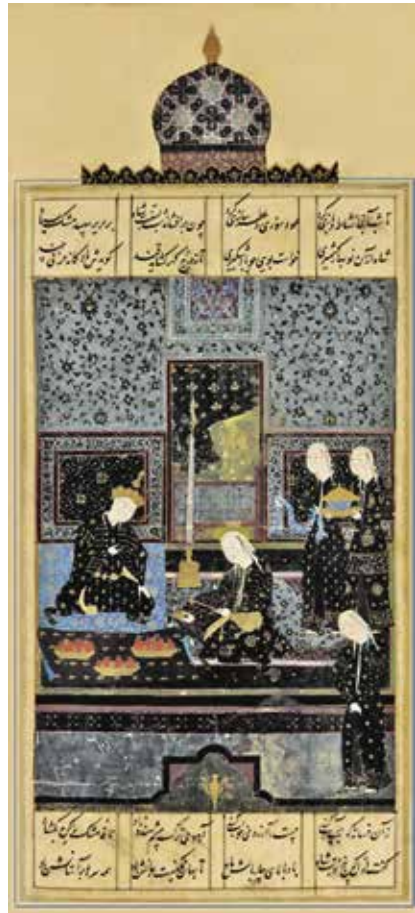
несправедливости. Семь узников рассказывают о своих злоключениях: у одного отнято все имущество, у другого отняли невесту, третьего наказали за доброту к людям, седьмого наказали просто за праведность, которая показала злодею укором его собственным поступком. И Низами как высокий дидактик, как человек верящий в «предвечность», «предзаданность» добра, красоты и справедливости в этом мире, говорит:

Нет, не думайте: у правды
 больше нет друзей!
 Совесть, честь, земля и небо
 помогают ей!
 Те, кто хитрые капканы ставят
 для других,
 Сами – поздно или рано –
 попадутся в них²⁴.

Можно сказать, что не случайно тема социальной справедливости занимает такое место в творчестве Низами, сначала в качестве притч и философско-дидактических сентенций, а впоследствии составляет основу всей метафизической

системы взглядов поэта, в его последней поэме «Искендер-наме» автор противопоставляет две стороны человеческой души: созидательную, способную к состраданию другим, способную «божье дело свершать, не горюя о доле своей», и другую, противоположную, злую, разрушительную, жаждущую подавления всего человеческого в человеке.

Уже было сказано, что Низами был глубоко образованным человеком и в своих поисках справедливого социального устройства он опирался на огромный пласт книжной культуры. Но он жил в своем времени, разделял его борения и невзгоды. Он верил в «предвечность», но и размышлял как соответствовать ей в реальной жизни. Этим определяется основной лейтмотив творчества, который привел к написанию величайшей поэмы Низами «Искендер-



Семь красавиц

наме». Можно в полной мере согласиться с авторитетным мнением Е.Э. Бертельса: “Искендер-наме” — дидактическая поэма, руководство к управлению страной, назидание правителям, а эпическая форма — лишь оболочка, которая должна была облегчить поэме проникновение в те круги, для которых она была предназначена»²⁵. Именно поэтому Искендер в поэме Низами воспринимается не только как идеальный правитель, а прежде всего, как социальный мыслитель, который настойчиво пытается проникнуть в «сокровищницу тайн», которую Бог скрывает от непосвященных. Согласно художественной логике поэмы, Искендер совершает путешествие на север и после встречи с семью мудрецами посещает страну, в которой главенствует социальная справедливость. Вновь процитируем Бертельса: «Характерно, что картина этого общества (страны, которую посещает Искендер. — *Н.Э.*) — заключительный аккорд творчества Низами, его последнее слово, то высшее благо, выше которого не может быть ничего. Может быть, потому поэт и приберег эту грандиозную картину на самый конец, что в это время он уже не страшился кары за свою откровенность. Он считал, что жизнь его уже прожита, миссия выполнена, был готов расстаться с жизнью и мог поэтому открыто высказать свои сокровенные мысли»²⁶. Смелость требовалась от Низами прежде всего потому, что если раньше он верил, что все может решить справедливость монарха, совесть правителя, то сейчас, к концу жизни, к этому прибавляется и само общество, и сам человек. Дидактика не исчерпывает себя, но поднимается на новый виток, на более сложные взаимоотношения человека и Рока, человека и его поступков, его деяний.

Не случайно последняя поэма Низами состоит фактически из двух больших поэм — «Шараф-наме» (Книга славы, или Книга чести) и «Игбал-наме» (Книга счастья, или Книга судьбы). Дорога завоеваний, дорога славы для Искендера оказывается только первой ступенью к поискам счастливой жизни, далее начинается трудный путь интеллектуальных поисков.

Вопросы, которые поднимает Низами в своей последней поэме, философские взгляды, о которых можно говорить на основе этой поэмы, философские трактаты, которые составляют источниковедческую основу поэмы Низами, требуют специального исследования, и к этой теме необходимо возвращаться вновь и вновь. В нашу более скромную задачу входит показать, что вне понимания задач художественно-философской дидактики невозможно понять и поэтику Низами, и его эстетические взгляды. Именно в этом смысле хотелось бы коснуться теории Низами о совершенном обществе. Как показывает З. Кулизаде, «теория совершенного общества Низами — не плод чуть ли не фантастической прозорливости, необычно-

венного предвидения гения Низами, нет, это одно из звеньев в цепи многочисленных утопических теорий восточной и мировой социально-философской мысли, это закономерное порождение истории, богатой “осуществленными” утопиями, т.е. временно существовавшими и в той или иной степени и мере приближавшимися к идеалу утопий демократическими государствами... Сказанное никак не принижает исторической значимости, а тем более художественной ценности развитой и завершенной гениальным мыслителем в “Хамсе” теории. Оно просто подчеркивает причастность теории Низами об идеальном обществе к прогрессивному течению идеологии Востока, подчеркивает гражданское мужество художника и философа, бесстрашно проповедовавшего в свой век демократическую идею общества равных, общества без царей и вельмож и противопоставившего это общество созданному им обществу с правителем-пророком, мудрым Искендером...»²⁷



Беседа Искендера с мудрецами

Соглашаясь в целом с З. Кулизаде, вновь подчеркнем, что Низами прежде всего художник, а не автор социологического трактата, а его герой — литературно-художественный персонаж, прошедший через множество испытаний, а не бесстрашный ученый или теолог. Впрочем, у нас есть основания назвать Низами и теоретиком, только не в европейском, а в греческом значении этого слова, в каком и Платон был не только теоретиком, но и художником. Ведь по-гречески «теория» означает не только отвлеченное созерцание, а «видение» и «идея» представляются пластически и даже геометрически выраженными. Как отмечает глубокий знаток древнегреческой культуры А.Ф. Лосев, «миф Платона живописен, многокрасочен и “вылеплен” (“пластичен” по выражению философа в “Тимее”) как художественное произведение. Поэтому от него нельзя ждать логических доказательств и точной аргументации. В нем всегда есть недосказанность, эскизность, даже небрежность отделки, как при обтесывании глыбы мрамора»²⁸.

Конечно, эти слова нельзя буквально перенести на творчество Низами. У Низами место «мифов» занимают притчи, которые не терпят «недосказанности и эскизности», в силу своей конструктивности и в конечном смысле дидактичности, но и в отношении его говоря о «теоретике», следует иметь в виду созерцание того, что запрятано в глубинах божественного промысла. Точно так же вряд ли корректно говорить об «утопии» Низами, ведь если следовать буквальному смыслу, то «утопия» означает «не имеющие места на земле» (оу — отрицание, топос — место). Но при этом дидактичность Низами также пластична и «вылеплена». Достаточно вспомнить, что Низами говорит о «чертеже», «седьмом небе», «восседающих у лотоса», «стеблях лилии»²⁹ и т.д. Но все это существует в слове и выразимо словом. Поэтому Низами пишет специальную главу «О превосходстве слова», поэтому на Ближнем Востоке столь высоко ценилось даже написание слова, а каллиграфия стала самым высоким искусством.

В час, как с тайны предвечной упали тумана покровы,
Стало первым явленьем — сиянье великого слова.

* * *

Ведай: слово — начало. И ведай, что слово — конец.
Многомудрое слово всегда почитает мудрец³⁰.

Не довольствуясь этим дифирамбом, в адрес слова, Низами пишет специальную главу «Превосходство речи, нанизанной в должном порядке, перед речью, подобной рассыпанным жемчугам». И это не просто дифирамб слову, это убежденность в том, что поэты «соловьи голубого престола», т.е. они в состоянии проникнуть в тайны небес.

Все певцы — соловьи голубого престола, и с ними
Кто сравнится, скажи? Нет, они несравнимы с другими.
Трепеща в польханье огня размышлений, они
Сонму духов крылатых становятся часто сродни³¹.

Можно сказать, что если в западной эстетике на первое место вышло визуальное искусство, а это в свою очередь было продолжением телесности античного искусства, материального и трехмерного, то в ближневосточной эстетике на первое место выходит «речь, организованная в должном порядке», поскольку она представляет из себя ответ божественного. В этом смысле «творцом может быть только Аллах — задача художника в том, чтобы самому стать каламом в Божественной руке через совершенное подчинение своего “я” “верховой воле”»³².

В свете вышеизложенного вновь возвратимся к «совершенному обществу», которое не столько является социальной утопией, сколько соответствием «верховой воле».

Идеальное общество, в которое попадает Искендер на склоне лет, уже в преддверии смерти, пройдя через множество испытаний, через множество побед и поражений, пытаясь проникнуть в «страну мрака», разобраться в смысле жизни, разгадать смысл «живой воды» и т.д., пожалуй, для самого Низами также является неким идеальным представлением. Не случайно речь при этом идет не о просто городе, а о таком, который «все искали... но... не нашли» и которого достигает Искендер ценой невероятных усилий. Что же обнаруживает в этом городе Искендер, на чем акцентирует наше внимание сам Низами?

Прежде всего отметим, что в отличие от жесткой иерархии «Государства» Платона или от более близких к нам по времени социальных утопий Мора и Кампанеллы, в этом городе нет рабского труда и самого рабства. А это прежде всего означает, что в этом городе все равны в процессе труда и равны при распределении продуктов труда, это же возможно только тогда, когда во всем они довольствуются малым, избегая излишеств.

Ты спросил о добре и о зле. Обо всем
Ты узнаешь. Слушая, как мы все живем.
Скажем правду одну. Для неправды мы немь.
Мы, вот эти места заселившие, все мы —
Незлобивый народ. Мы верны небесам.
Что мы служим лишь правде, увидишь ты сам.
Не звучат наши речи фальшивым напевом,
Здесь неверность, о царь, отклоняется с гневом.
Мы закрыли на ключ криводушия дверь,
Нашей правдою мир одолели. Поверь,
Лжи не скажем вовек. Даже в сумраке дремы
Неправдивые сны нам, о царь, незнакомы.
Мы не просим того, что излишне для нас.
Этих просьб не доходит к всевышнему глас.
Шлет господь нам все то, что всем нам на потребу,
А вражда, государь, нежелательна небу.
Что господь сотворил, то угодно ему.
Неприятни питать не хотим ни к кому.
Помогая друзьям, всеблагому в угоду,
Мы свою, не скорбя, переносим невзгоду³³.

Низами, как и древние греки, которых он глубоко изучал, мыслит мир прежде всего космически, хотя в отличие от них для Низами за гармонией космоса стоит божественный промысел, которому должны подчиняться все: и вселенная, и человек, и человеческое общество. В полной мере следует согласиться с А. Бертельсом, который пишет, что «чтобы понять, почему источник живой воды находится на крайнем севере, в “стране мрака” (“Искендер-наме”) надо знать, что для Низами полярная ночь — земная аналогия погружения

во мрак души человека, где бьется живой родник мистического прозрения. Лежащая на севере, всего в сорока днях пути (срок поста перед медитацией) страна, где нет богатых и бедных, где нет угнетения, гнева, болезни и смерти — это также и “град божий” в душе человека, “царство божье внутри нас”, а не только чистая земная социальная рациональная утопия, во всем подобная европейской. Описание тела и души человека как звездного неба и как города, страны, где правит падишах-интеллект, обычно для суфиев времен Низами, и это несколько сбивает с толку при чтении его поэм»³⁴. Одним словом, необходимо избегать вульгарного социологизма в оценке творчества Низами, которым мы столь грешили в недавнее время.

Вместе с тем мы должны учитывать то обстоятельство, что Низами подобно ортодоксальным мусульманским догматам не отправляет человека за счастьем в потусторонний мир, в рай, подальше от проблем земной жизни. Оставаясь дидактиком в божественном значении этого слова, и, следовательно, идеалистом, Низами вполне реально, вполне осознанно осуждает тиранию, любые способы унижения и гнета человека, ищет возможности реального осуждения несовершенства социальных отношений, страстно требует земной, а не «небесной» справедливости.

Низами связан со средневековыми представлениями, связан еще дальше со всей накопленной человечеством книжной мудростью, они во многом питают его чувство и мысли. Но вместе с тем он глубоко погружен в настоящую жизнь и тем самым устремлен в будущее, он верит в гармонию мира в человеческой душе и гармонию в человеческом обществе. Такова гармония мира, подчиненная «верховой воле». Воля эта осуществляется через творчество Художника, для которого мир представляется в его целостности, в единстве рационального и эмоционального. Это соответствие Художника Творцу и есть в конечном счете эстетический смысл высокой дидактики в творчестве Низами Гянджеви.

Примечания

¹ *Гаджиев А.А.* Ренессанс и поэзия Низами Гянджеви. Баку, 1980. С. 165.

² Там же. С. 164.

³ *Гулиев Г.* Творчество Низами Гянджеви и пути эпического повествования. Баку, 1966. С. 69.

⁴ Там же. С. 92.

⁵ Там же. С. 69.

⁶ Там же. С. 72.

⁷ Там же. С. 73.

⁸ Там же. С. 79.

- ⁹ Там же. С. 82.
- ¹⁰ *Кулизаде З.А.* Теоретические проблемы истории культуры Востока и низамиведение. Баку, 1987. С. 103.
- ¹¹ Там же. С. 103–104.
- ¹² Трактат Ибн Сины о любви. Тбилиси, 1956. С. 40–50. Цит. по: *Кулизаде З.* Указ. соч. С. 145.
- ¹³ Советский энциклопедический словарь. М., 1985. С. 389.
- ¹⁴ *Кулизаде З.* Указ. соч. С. 212.
- ¹⁵ *Низами Гянджеви.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Лирика. Сокровищница тайн. М., 1985. С. 147.
- ¹⁶ Там же. С. 148.
- ¹⁷ Там же. С. 240.
- ¹⁸ Там же. С. 217.
- ¹⁹ Там же. С. 219.
- ²⁰ Там же. С. 228–229.
- ²¹ Там же. С. 235.
- ²² Там же. С. 215–216.
- ²³ Там же. С. 230.
- ²⁴ *Низами Гянджеви.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Семь красавиц. М., 1986. С. 316.
- ²⁵ *Бертельс Е.Э.* Избранные труды: В 5 т. Т. 2. Низами и Физули. М., 1962. С. 445.
- ²⁶ Там же. С. 48.
- ²⁷ *Кулизаде З.* Указ. соч. С. 204–205.
- ²⁸ *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Платон. Аристотель. М., 1993. С. 135.
- ²⁹ В оригинале – «Стебли лилии, являющие твоими светильниками. / Превратились целиком в язык, славящий тебя» (*Низами Гянджеви.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Лирика. Сокровищница тайн. С. 329).
- ³⁰ Там же. С. 179.
- ³¹ Там же. С. 181.
- ³² *Салганик М.* Гармония ислама // Иностранная литература. 1992. № 5–6, С. 303.
- ³³ *Низами Гянджеви.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Искендер-наме. Баку, 1991. С. 647.
- ³⁴ *Бертельс А.Е.* Низами: Вступ. ст. // *Низами.* Пять поэм. М., 1968. С. 15.

Художник и его творение в эстетической системе Низами

Образ художника, тайны его творчества так или иначе пронизывают все творчество Низами. В нем пересекаются и переплетаются философия и теология, гносеология и онтология, космология и этика, но прежде всего это проблемы эстетики и культурологии: сущность художественного творчества, природы художественных произведений, роли Художника как творца, как демиурга, если воспользоваться аналогичным греческим термином, роли Художника, который пользуясь «нанизанным словом», способен доносить до людей высокую дидактику божественного слова.

Низами несомненно прежде всего художник слова, и о его теоретических взглядах, о системе его эстетических воззрений мы в какой-то степени говорим опосредованно. Но в то же время следует обратить внимание на то обстоятельство, что для эстетики Низами нет непроходимой пропасти между «гармонией» и «алгеброй» творчества, как это свойственно новоевропейскому сознанию. Известное выражение А. Пушкина о невозможности «разять алгебру гармонией» как раз и означает принципиальную непримиримость логического и эстетического, теоретического и художественного. В новое время мы встречаемся с примерами, когда художественное творчество и мировоззрение писателя противостоят и даже взаимно исключают друг друга, когда глубокие, серьезные художники в своих взглядах на жизнь проявляют известную ограниченность. Так, Бальзак по мировоззрению роялист, хотя история в это время уже осуществила свой выбор; и это подтверждает творчество самого Бальзака. Лев Толстой ополчается против науки и искусства, защищая религиозные догматы; но воздействие на массу оказывают не его проповеди, а его художественные произведения.

Постепенно укореняется убеждение, что художник не имеет права выступать как теоретик своих художественных сочинений. Эти взгляды, во-первых, трудно распространить на эпоху европейского Возрождения, когда сама природа воспринимается как полная

божественного присутствия; поэтому художественный текст не должен быть обособленным, замкнутым. Во-вторых, эти взгляды невозможно распространить на ближневосточную эстетику и конкретно на творчество Низами, которое в полной мере можно назвать синкретическим. Его мировоззрение, его мысль, его логика неразрывно связаны с его художественными образами, они взаимодополняют друг друга. Как пишет Г.М. Гулиев, «уровень науки, выдвижение ее на передовые рубежи человеческого познания, ее равноценное положение с художественным словом, что, в свою очередь, определяло и уровень, и роль “пророческого слова” поэта в XI–XII вв., вызвали к жизни специфические жанровые формы, сочетавшие особенности научного трактата и разновидности эпоса»¹. И это относится к «структуре» «Искендер-наме» Низами Гянджеви, объединившего «философские и другие научные теории с идейно-художественными задачами»².

Низами, как и большинство ближневосточных художников этой эпохи, стоит на позициях объективного идеализма. Достаточно привести следующие строки из «Сокровищницы тайн», чтобы убедиться в этом (хотя можно привести множество строк и из других поэм «Хамсы»):

Из предвечности знание его — о, морская пучина!
Как безбрежная степь, вековечно оно и едино,
Что первейшее в нем, не имело начала вовек.
И последнее в нем окончанья не знало вовек³.

Уточняя характеристику объективного идеализма у Низами, мы должны учесть влияние платонических и неоплатонических идей. По мнению Лосева, имевшего в виду европейских «возрожденцев», «это был антропоцентрический неоплатонизм, который потому-то и использовал антично-средневековые формы неоплатонизма, что они были переводом абстрактно-всеобщих форм старого идеализма на язык интимного переживания как в области слишком жестких законов природы, так и в области слишком аскетических форм внутренней жизни человека»⁴.

Само использование античных и конкретно неоплатонических идей для Низами было естественно: высокий культ античности для средневековой мусульманской культуры общеизвестен. Но дело не только в этом. Трансформированный неоплатонизм позволял саму идею Бога превращать в идеальный язык «художественного воплощения» и «художественного переживания». Таким образом, только соответствие божественному слову позволяет творить истинному художнику.

Для Низами подлинной бытийностью обладает только Бог (Аллах), материальные же формы проходящи и обладают двояким

существованием, в видимом и скрытом, свернутом виде; и эта двойственность означает, что в них содержится отсвет божественной красоты. Благодаря этому мир воспринимается как своеобразная мастерская Бога-художника, которая оборудована таким образом, чтобы мастер-художник был в состоянии каждый раз в преходящих вещах открывать нетленную, непреходящую божественную красоту. В этом смысле показательна начальная глава поэмы Низами «Семь красавиц» — «Восхваление»:

Ты, чьей благодатной мощью создан мир живой —
Все в тебе! Во всех явлениях виден образ твой...
Ты — строитель сводов неба — ярко засветил,
Сонмы звезд и земнородных в круг объединил.
Зодчий мира, устроитель всех частей его,
Ты — во всем, ты — создатель сущего всего⁵.

Разъясняя эти строки, Бертельс отмечает, что «источником глубочайшей интуиции мудреца сочтено здесь божественное вдохновение, которое Аллах посылает по своей воле, подобно тому, как он по своей воле сотворил мир. Параллельность творения и интуитивного познания — основа мусульманской концепции»⁶. Все это позволяет нам сказать, что Бог-Логос и Бог-Художник в данной философско-эстетической системе не противостоят, а органично переходят друг в друга. Не в меньшей степени, чем «глубочайшая интуиция мудреца», равным «зодчему мира» оказывается Художник, который создает новый мир, «вторую реальность», подобную божественной.

При этом З. Кулизаде обращает внимание на то, что, хотя у Низами часто говорится о Боге-творце и о со-вечности мира Богу, творчество Низами позволяет говорить о третьей трактовке взаимосвязи Бога и мира. Это пантеистическая трактовка взаимоотношения Бога и мира. Поэт многократно пишет, как, откинув собственное «я», он видит «сто в одном и одно в ста»⁷. В целом следует отметить, что проблема «единства» («таухид») Бога, человека и природы весьма актуальна для исламских представлений. По мнению известного иранского философа А. Шариати, именно исламская вера в «таухид» позволила преодолеть «дуализм» материалистов и идеалистов⁸.

Во многом этим единством «таухид» объясняется то обстоятельство, что мусульманские художники слова считают органичной для художественных произведений высокую дидактику. Для сравнения отметим, что в западной эстетической системе победила концепция самодостаточности художественного текста, способного вовлекаться в различные историко-культурные контексты. Об этом различии западной и ближневосточной поэтики образно пишет Р. Бадалов: «Самодвижение жизни и человека в ней, создание иллюзии непре-

рывности движения жизни во времени, глубокий подтекст слова и изображения — только один из возможных вариантов построения художественного мира (западного. — *Н.Э.*). В другом варианте (назовем его условно восточным) события проецируются в вечность: многое предопределено, фон может полностью раствориться в героях, укрупнив их в обобщенные фигуры. Что до дидактики, то она читается как проекция изменчивых земных событий на эту самую вечность с ее абсолютной иерархией ценностей. Дидактика обретает красоту — чувственно полнокровную и орнаментально закругленную, земную и декоративную, а поэт предстает великим моралистом и одновременно проповедником идеальной красоты⁹. В этом смысле образ художника становится продолжением художественной дидактики, одно обуславливает другое.

Для Низами не существует иерархии художественных и внехудожественных текстов, потому что в конечном счете все они раскрывают божественное слово и «идеальную красоту».

В час, как с тайны предвечной упали тумана покровы,
Стало первым явленьем — сияние великого слова.
И небесный калам, золотые сплетая узоры,
Мудрым словом раскрыл мировому познанию взоры¹⁰.

Практически все поэмы Низами предваряют специальные главы, в которых рассматриваются вопросы природы литературно-художественного творчества. Отметим некоторые из них: «О превосходстве слова», «О превосходстве речи стихотворной перед прозаической» («Сокровищница тайн»), «О проникновении в сущность сей книги» («Хосров и Ширин»), «Причины сочинения книги» («Лейли и Меджнун»), «Восхваление слова и несколько слов о мудрости» («Семь красавиц»), «О причинах сочинения этой книги», «О преимуществе этой книги перед другими книгами» («Искендер-наме»). В «Сокровищнице тайн» все двадцать новелл начинаются после слова «макала», т.е. «беседы, содержащей теоретико-дидактическое предварение» и призваны иллюстрировать это «предварение». В целом — и в художественно-эстетическом и в идейно-мировоззренческом смысле — это служит высшим художественно-дидактическим целям, которые ставит перед собой художник Низами.

Согласно представлениям Низами, выраженным в этих вступительных главах и в самих поэмах, источником глубочайшей интуиции мудреца считается божественное вдохновение. Оно возможно, поскольку именно художник способен понять этот мир как божественное творение. В этом мире более всего способны на это пророки в экстатическом откровении и художники, созидающие художественные творения. Речь в данном случае по существу идет об экстатическом проникновении в тайны мира и обретении

дара выразить эти «тайны» в слове. Поэт оказывается и великим художником, и великим моралистом, художником и пророком одновременно.

В том великом пространстве, где веет дыхание творца
Светлый путь для пророка, и далее — он для певца.
Есть два друга в Друга, чья светлая сущность едина,
Все слова — скорлупа, а слова этих двух — сердцевина¹¹.

Приведем также построчный перевод тех же строк по другому изданию: «Речи мудрецов не принадлежат ни к одному из известных языков. Под языком поэта лежит ключ к сокровищнице мысли. Пророк и поэт — ядро ореха, все прочее — скорлупа»¹². Пророк и поэт, два друга у Бога (Друга). И только им подвластно божественное творение. Тем самым границы творчества практически раздвигаются до божественного откровения.

В таком контексте становится понятным, как Низами оценивает собственное творчество. Прежде всего он резко противопоставляет себя придворным поэтам, для которых творчество — своеобразная занимательная игра: «Что еще о “премудрых”? Ну что мне промолвить о них? / Хоть восходят высоко, они ведь пониже других»¹³. Низами не считает нужным вступать в соревнование с ними, у него иные цели и задачи. Он сознательно вступает в беседу с философами, которые так же, как и он, напряженно ищут истину, и с суфиями, прошедшими все стадии на пути достижения единства с Богом. Наконец, с пророком, которому истина открывается в «мерадже», вознесении за пределы обычного земного мира.

Низами-теоретик передает свою эстафету Низами-художнику, который не только реализует эстетико-теоретические идеи, поскольку верит в существование идеальной «предвечной» красоты, но и создает запоминающиеся образы художников или, точнее сказать, образ Художника с большой буквы. Поэтому изображенные им художники оказываются много шире своего ремесла, а художественные способности могут обнаружить даже непрофессионалы, если Бог одарил их высокой любовью.

Важно отметить и то обстоятельство, что сам Низами отличает себя и от тех поэтов, творчество которых считает значительным и к которым питает уважение. Это прежде всего Фирдоуси и Санаи. Выявить позицию Низами в данном вопросе означает, кроме всего прочего, и выяснить эстетическую позицию самого Низами.

Как указывает Е.Э. Бертельс, «с его (Фирдоуси. — Е.Э.) изложением древней истории Низами далеко не всегда согласен; подражателем Фирдоуси он себя не считает и свои стихи расценивает значительно выше, чем поэзию “Шах-наме”»¹⁴. Разумеется, речь идет не о сравнении художественных талантов, а о различии векторов творчества,

о различии подходов — как к самому литературному материалу, который изображается, так и к художественному методу, которому отдается предпочтение. Если Фирдоуси стремится увековечить славу царских династий и претендует стать летописцем, то Низами, подобно пророку, пытается разгадать смысл жизни, в том числе смысл истории. Если Фирдоуси пытается следовать в русле исторических фактов, то Низами, детально ознакомившись с теми же фактами, подчиняет их своим исканиям мыслителя и художника и в качестве собеседников выбирает самых знаменитых философов всего мира. Если говорить о разнице художественных методов, то мы можем сказать, что если великое творение Фирдоуси монументально и эпично, и тем самым как бы подводит черту под определенной исторической эпохой и в этом смысле подытоживает, устремляет взгляд назад, то Низами пытается соединить прошлое, настоящее и будущее. Неслучайно в нем видят предтечу романа нового времени, главное качество которого как раз подобная раскрытость во времени. Низами пытается разгадать тайны бытия и тайны природы человеческого поступка, природы человеческого чувства. Если же он касается вопросов истории, исторических фактов, то его интересует не прошлое, а связь времен. В целом можно сказать, что эта разница определяется историко-культурным смыслом эпох, которые как раз и олицетворяют два великих поэта, и разницей в эстетико-художественном и эстетико-философском мировоззрениях. Как справедливо пишет Бертельс, «Фирдоуси — певец умирающей иранской аристократии, защитник чести старого замка, существование которого подрывают возникшие города и надвигающиеся волны завоевателей. Низами — защитник нового человека, городского труженика. Центр тяжести переместился. Если у Фирдоуси все внимание устремлено на престол, династию, ради которой все может быть принесено в жертву, то у Низами — в центре человек, данный индивидуум с его характерными неповторимыми свойствами»¹⁵.

Не менее важно выявить принципиальное отличие творчества Низами от творчества Санаи, ведь философичность творчества последнего не могла не привлекать Низами. Отметим, что Низами сам указывает, что толчком к написанию «Сокровищницы тайн» послужила поэма Санаи «Хадикат аль-хакикат», которую востоковеды определяют, как «энциклопедию суфизма». Невзирая на все это, Низами отмечает, что:

Хоть звенит звонким золотом прежний блестящий дирхем,
Мой дирхем золотой ты сравнить не сумеешь ни с чем¹⁶.

Так почему же его «ни с чем нельзя сравнить», в чем разница мировоззрений и художественных методов? По мнению Бертельса, «сравнение творчества двух поэтов показывает, что они являются как бы представителями двух типов морально-религиозных фи-

лософий, сложившихся уже в первые века существования ислама: первый — тип философа, разрабатывающего теоретические доктрины, основные положения калама; второй тип — захида-практика, строящего свою деятельность на этих же самых теоретических положениях, но ищущего пути приложения их к практической жизни»¹⁷. Мысль Бертельса дает возможности, прежде всего методологические, лучше всего понять эстетико-культурологическую позицию Низами Гянджеви. Мы должны принять во внимание, что Санаи также великий поэт; он пользуется «речью, нанизанной в должном порядке»; он также типичный представитель философско-эстетической дидактики; и он, будучи суфием, далеко отходит от ортодоксального ислама. Но все-таки, по сравнению с Низами, у Санаи «художественное» не превалирует, доминанта находится не на слове «художник». Низами Гянджеви — «захид», практик; именно как художник он художественен, артистичен не только в своем творчестве, но и в жизни, в том, как оценивает поступки человека. Ведь мало сказать о Низами, что он применяет на практике философские идеи; даже мало сказать, что он выступает как мыслитель, как мудрец; он не только философский моралист, философский дидактик — он способен проверить эти идеи через поступки самого человека; он в отличие от Фирдоуси, как и Санаи, разомкнут во времени. Низами не может ограничиться тем, чтобы стать просто «энциклопедистом»: он создает свой собственный художественный мир, в котором содержатся не только ответы, но и вопросы. Он не может исчерпать себя как иллюстратор теоретических положений, поскольку, как подлинный художник, предпочитает вечный поиск. Низами практик в той мере, в какой практиками являются великие художники всех времен и народов. Сколь широки и всесторонни не были бы их знания, они всегда утверждают свой собственный опыт и только через собственный опыт создают неповторимый художественный мир. Особенно это относится к тем художникам, на долю которых выпадает жить в эпоху кардинальных перемен самой жизни.

Анализируя взгляды Низами на художественное творчество, Бертельс выделяет три главных требования:

а) полная оригинальность произведения как точки зрения содержания, так и формы;

в) независимость от каких-либо носителей власти, дающая ему возможность выбирать привлекающую его тематику;

с) научность поэзии, обеспечивающая ей высокий уровень разработки темы и разрешения связанных с ней вопросов»¹⁸.

На наш взгляд, анализируя эстетические принципы творчества Низами, выявив отличия от эстетики Фирдоуси и Санаи, можно сказать, что согласно эстетическим взглядам Низами, художник,

подобно Богу, творит свой собственный художественный мир: существование Художника в первую очередь доказательство божественного присутствия в мире. Это качество эстетики Низами подчеркивает в своей интересной работе и Мамед Эмин Расулзаде, который обращает внимание на то, что поэт у Низами может достичь «вознесения» и «откровения»¹⁹. Поэтому мы вправе сказать, что в представлениях Низами поэзия, с одной стороны, соединяется с историей, с другой — с философией, теоретическое и художественное сплетаются вместе, высокая дидактика подчеркивает существование нетленных истин и эталонов красоты; но во всех случаях успех приходит только с практикой при чувственно-экстатическом погружении в предмет, подобно суфию, который, пройдя определенные ступени, доходит до высокого уровня откровения, но при этом остается художником, который творит свой мир «по законам красоты». Только в таком контексте следует оценивать непосредственно образы художников, которых Низами изображает в своих поэмах.

Зодчий Симнар из поэмы «Семь красавиц» не просто профессионал, он наделен божественным даром:

Хоть себя Симнар лишь зодчим скромно называл,
Он художников славнейших миру воспитал²⁰.

Симнар из рода Сима, т.е. он библейского происхождения; по другим предположениям, он вавилонского происхождения и восходит к древнему божеству Син. Во всех случаях, выявляется его внеземное происхождение, следовательно, можно предположить, что и дар его внеземного происхождения. При этом, по характеристике Низами, Симнар как «Булинас Румийский (Булинас Румийский — знаменитый Аполлоний Тианский, аскет, философ-неопифагорец, математик, один из семи мудрецов из поэмы «Искендер-наме. — Н.Э.) разумом глубок, открыватель талисманов, маг и астролог»²¹. При подобном даре естественно, что построенный Симнаром дворец описывается как «Кумирня Чина» (белая кожа китайянок, красота кумирен, белый свет солнца, восход — обычные составные образов Низами), называется «Кыблюю второю», т.е. уподобляется мусульманским святыням. Дворец, который построил Симнар, не просто прекрасное архитектурное сооружение, а некое волшебное строение, вознесенное между небом и землей:

Наподобие неба сделан купол изнутри,
Купол был тысячеликим, сказочным Лушой,
Созерцая свод, усталый отдыхал душой...
Был подобен купол небу, влаге и огню:
Трижды цвет свой и сияние он менял на дню.



Строительство дворца Хаварнак

При подобном даре естественно, что построенный Симнаром дворец описывается как творение Симнара, искусство начинает соревноваться с жизнью, и не только соревноваться, но, можно сказать, и побеждать, потому что именно в нем есть отсвет божественного. Это творение как сотворенная книга, в которой запечатлены письма Бога. Дворец становится не просто объектом восхищенного созерцания, не только «звездой» на небосклоне: «Как Овен на внешнем небе ярко светит нам Хаварнак (название дворца, построенного Симнаром. — *Н.Э.*) светил»²², он способствует отдохновению

и возвышению души, а в самой поэме становится символом возвышения через множество промежуточных ступеней к идеалу. Образ замка Симнара Хаварнак становится как бы лейтмотивом всей поэмы, которая в конечном счете посвящена нравственному самосовершенствованию человека, его возвышению через множество промежуточных ступеней к идеалу.

«Семь красавиц» весьма условное название поэмы, которую сам Низами назвал «Хафт пейкар». Как отмечает З. Кулизаде, «учитывая внешнее содержание и внутренний философский смысл поэмы, правильно было бы переводить “пейкар” как образ, а название поэмы — как “семь образов”, понимая слово, образ во всей его многозначности»²³. Следует принять во внимание, что цифра «семь» у многих народов имеет символическое и магическое значение. Семь относится к количеству планет, земных поясов, количеству ступеней, ведущих к совершенству человека и т.д. В поэме «Семь красавиц» именно в замке Хаварнак семь царевен из семи царств, семи климатов, в семи дворцах, каждый из которых семи цветов радуги, рассказывают Бахраму семь историй, семикратно раскрывая перед царем, трон которого стоит на семи основаниях, пути от зла к добру. Как видим, Хаварнак не просто чудесное сооружение или, можно сказать, многоплановый символический образ, демонстрирующий соединение божественного с земным. В конечном счете это можно признать художественным выражением принципа «таухида», единства.

Под углом зрения этого «единства» следует оценивать то, что многие истории, которые слышит Бахрам, могут показаться весьма фривольными, сладострастными и, казалось бы, далекими от строгой философской дидактики. Конечно, можно увидеть в этих чувственных описаниях ренессансность духа поэзии Низами. Действительно, напрашивающиеся параллели с духом западного искусства эпохи Возрождения здесь оправданы, и элемент чувственного только подчеркивает как возможности более полной самореализации человека в земном мире, так и дух артистичности, который может проявлять человек в окружающем его мире. Но думается, в этом вопросе, как и во многих других, открытие ренессансности, ренессансных подходов не должно быть завершением точки зрения, не должно исчерпывать сам подход к творчеству такого сложного и многопланового феномена, как поэмы Низами. Обязательно следует принять во внимание, что в мусульманской ближневосточной эстетике символы божественного часто предстают в образах красавицы, в описании ее лика и т.д. Чувственность не носит здесь самодовлеющего характера и должна рассматриваться как знак, как отсылание к некоей идеальной норме. Следует отметить и то обстоятельство, что оборотная сторона этой беззаботной фривольной жизни Бахрама — это то, что происходит в его стране. Низами не аскет, он не чурается полнокровного изображения жизни, но он не может закрывать глаза на социальную несправедливость, творящуюся в мире. Справедливость для него категория бытийная, нарушение справедливости соответственно есть нарушение мирового порядка. Вот почему с таким гневом рассказывается о том, что пока царь предавался «грезам» в волшебном замке, злобный визирь обирал народ: семь узников раскрывают перед Бахрамом семь совершенных визирем злодейств. Царь, услышав их признания, решает править справедливо и обещает казнить теперь каждого, кто будет совершать насилие по отношению к простому народу.

В конце поэмы происходит неожиданный, несколько мистический сюжетный поворот:

Так сказал: «Когда семь башен, с чашами вина
Перед шахом заключали сказок круг сполна,
Разум в куполе, что замком был его уму,
О летящем своде мира подал весть ему:
“Мудрый, удались от капищ идольской земли!
Убегай уничтоженья: вечному внемли!”»²⁴

Царь, следуя совету «лала», возможно, древним летописям или иному скрытому знанию, удаляется в пещеру и там навсегда исчезает. Комментируя природу этого исчезновения, З. Кулизаде пишет: «Бахрам, достигший благодаря справедливости совершенства в земной жизни, уходит от нее, как бы возвышаясь над ней,



Хосров и Ширин

растворяясь, исчезая в истине—справедливости—Боге»²⁵. Вновь Низами в своей поэме «Семь красавиц» выстраивает математически выверенную художественную конструкцию, гармоничную и совершенную, символическую и многоплановую в одно и то же время. При этом сама поэма как высокохудожественное творение кажется подобием дворца Симнара. Эстетическая типология этой поэмы заключается в соединении

человека, который сполна реализуется в окружающем мире, способен проявить весь свой энтузиазм и артистизм и в то же время сама высота реализации его возможностей оказывается подчинением «истине—справедливости—Богу»: реальное и космическое здесь всегда находятся в гармонии. По существу, это и есть путь Бахрама, который с помощью творения Художника, прекрасного и загадочного дворца, поднимается на высокую ступень самопостижения.

Как и зодчий Симнар, необыкновенным даром, превосходящим обычное художественное мастерство, наделен художник Шапур из поэмы «Хосров и Ширин».

Знай: от картин его Мани была бы обида
Как рисовальщик он мог победить Евклида
Он был карама царь, был в ликописи скор
Без кисти мысль его могла сплестать узор²⁶.

Согласно легенде, священная книга Мани Эржанг была украшена изумительными миниатюрами, и поэтому Эржанг в поэзии Низами является символом всего прекрасного.

Шапур, подобно Симнару, не обычный художник; это, во-первых, широко образованный человек, а во-вторых, он обладает магической способностью, возможно, также полученной из древних книг. Он сам признается:

Когда любой узор мой делает калам,
То славою с Мани делюсь я пополам.
Я напишу людей — и они задышат. Птица
Написанная мной, в небесный свод помчится²⁷.

Шапур может магическими словами рассказать Хосрову о Ширин, и тот заочно влюбляется в девушку. Одновременно он показывает Ширин изображение Хосрова:

Взяв листик худжесте, руки движением самым скупым,
Хосрова лик он набросал каламом...²⁸ —

и уже Ширин до конца жизни влюблена в Хосрова. Само искусство становится здесь магией, поскольку художник обладает божественным даром.

Анализируя образы Симнара и Шапура, мы можем сказать, что речь в данном случае идет об универсальных личностях, сведущих в различных науках и наделенных божественным даром. Они своим творчеством создают новый мир, новый Космос, соединяющий божественное с земным. Вновь мы сталкиваемся со спецификой ближневосточной поэтики, которая исключает самодовление искусства, поскольку сама жизнь оказывается божественным творением. Низами не просто восторгается «реалистичностью» искусства Шапура, который изображает птицу «похожей» так, что трудно отделаться от ощущения, что перед тобой не изображение. Он делает следующий шаг, птица, нарисованная Шапуром, «помчится в небесный свод». Аналогично происходит и с любовью Хосрова и Ширин, он не просто увлекает их своим изображением, он оживляет в них божественную любовь.

В ряду художников-творцов следует упомянуть и величественный образ Фархада, который под вдохновением любви к Ширин, высекает на огромной скале ее пленительный образ:

И вот он с первым же руки своей движеньем
Стал покрывать скалу одним изображеньем.
Киркою стан Ширин он высек: так Мани
Свой украшал Эржанг, творя в былые дни²⁹.

Фархад, подобно Симнару и Шапуру, достиг в своем творчестве высочайшего совершенства, способного преодолеть границу между искусством и жизнью.

С искусною киркой склонясь к кремнистой глыбе,
Начертит птицу он, сидящую на рыбе.
Он розе пурпурной даст пурпур: и меж гор
Скале железом даст китайский он узор.
Пред ним поник весь Рум; и, сделав камень плоским,
На нем рисует он, его считая воском³⁰.

Как видим, своим искусством Фархад способен посрамить даже древнегреческих скульптуров (Рум), которых, по-видимому, сам Низами высоко чтит. Образ Фархада особенно ярко раскрывается в знаменитом споре с Хосровом. Любовь Фархада предстает как суфийская в своей сути. Не случайно Низами подчеркивает, что любовь к Ширин приводит к тому, что его связи с миром нарушаются, Фархад оказывается на грани безумия, он отбрасывает свое «я» и живет лишь любовью к Ширин. Яростная любовь великана



Фархад переносит на своих плечах Ширин

Фархада особенно сильно контрастирует с любовью нежного, изысканно-эгоистичного Хосрова, который не способен подняться на уровень божественной любви, поскольку в нем отсутствует художественное начало. Любовь же Фархада такова, что заставляет все отдать, ничего не требуя взамен. Все в нем настолько подчинено любви, что он уже не властен над собственной судьбой. В одном лице здесь соединяются художник и суфий, художник и ученый, художник и строитель, художник и архитектор. Показательно, что такой герой у Низами предстает как человек из ремесленного сословия, можно сказать, человек из народа, противостоящий изне-

женному, самовлюбленному аристократу Хосрову. Символично, что, приступая к рассеканию горы Бисутун, задание, которое по мысли коварного Хосрова, окажется невыполнимым для Фархада, Фархад запечатлевает на скале образ прекрасной Ширин, а затем вступает в бой с огромной скалой, которая не выдерживает его яростного напора.

Трагическая судьба художника, судьба Фархада становится высоким символом безграничных возможностей человека, пределом которой может быть только смерть художника и влюбленного.

Несомненно, суфийское толкование предполагает известное состязание «румского художника с художником китайским» из «Искендер-наме». В результате состязания один художник (румийский) проявляет мастерство «в рисунке», а другой (китайский) «в наведении лоска», и оказывается, что нет оснований отдать кому-нибудь предпочтение. Думается, что в этом споре есть и существенный эстетический момент, в какой-то мере проливающий свет на сложившийся стереотип о запрете в мусульманской культуре на изображение человеческого лица. Речь в данном случае идет как раз о том, что изображение, «рисунок» не могут быть конечным результатом, а должны быть только способом проникнуть в божественную красоту. Ведь если постоянно «полировать» душу, очищая ее, подобно лоску, то в ней возникает образ мира в его идеальности,

возникнет отсвет божественного, а это не менее трудно и важно, это требует не меньше самоотречения, чем создание самого «искусного» рисунка.

В конечном счете не выражающим самого себя «индивидуальным художником», а проводником Эржанга, оказывается знаменитый художник Мани, о котором повествует та же поэма «Искендер-наме». Эржанг же во времена Низами был символом всего прекрасного, изящного, поскольку священная книга манихейства была украшена изумительными миниатюрами с многочисленными изображениями красивых лиц. Казалось бы, Мани достиг высшего совершенства, он нарисовал пададь так, что сумел отвлечь от источника воды, но он понимает, что стоит за самой этой искусностью, что стоит за красотой книги манихеев.

Таким образом, мы можем сказать, что творчество Низами стало продолжением и развитием ближневосточной поэтики, оно означало окончательное разрушение принципов придворной поэтики, за которой не стоит священнодействие, не стоит необходимость знания наук и бесед с философами. Именно Низами достигает гармонического единства поэзии и знания, поэзии и философии. Следует принять во внимание, что процесс дифференциации знания в последующие эпохи как на Западе, так и на Востоке, привел не только к различению поэзии и знания, поэтического и научного, искусства и литературы исчезло его всеобщее начало, не только постижение мира, но и его воссоздание как божественного творения. Как отмечает В.В. Сагадеев в своей предисловии к книге Ф. Роузенталя «Торжество знания», «поэзия и знание оказались не только разлученными, но и противопоставленными друг другу: наряду с афоризмом, гласящим, что “от поэта требуется мастерство в его речи — истина требуется от пророка”, в поэтике рассматриваемой эпохи повторялся тезис, согласно которому “лучшая поэзия — эта та, что наиболее лжива”³¹. Эти тенденции в конечном счете привели к убеждению, что в цели поэзии не входит быть философичной, не входит необходимость поиска истины, поэзия должна обращаться только к чувствам человека, а не апеллировать к его разуму. В ближневосточной эстетике победил образ поэта как одержимого, бешеного человека, который не в состоянии понять, что за дар его посетил. Творчество же Низами, напротив, знаменует высокий этап единства всех сторон жизни, и это единство, этот «таухид» в полной мере олицетворяет художественное творчество.

В связи с этим можно сделать следующие выводы:

— художественное слово, согласно взглядам Низами, обладает способностью проникновения в тайны мира, способностью разгадывать «предначертанное» в этом мире;

— благодаря этой способности художественного слова, истинный поэт может встать почти вровень с пророком на стадии откровения.

И если наивысшей красотой для мусульманской эстетики остается божество и творимый им мир, то образ Художника и его творений в своем магически-мистическом значении знаменует не только интуитивно постигнутую, математически выверенную эстетико-художественную модель. Он знаменует собой саму возможность модификации божественного, возможность создания порождающих моделей для понимания мира, человека и искусства в их взаимосвязи. Если античный неоплатонизм по мысли А.Ф. Лосева, «основывался на зрительно-данной космологии: наиболее совершенной красотой считался зрительно и вообще чувственно воспринимаемый космос»³², то в эстетике Низами неоплатонизм прежде всего концентрируется в образе Художника, способного бесконечно воплощать божественное в реальном мире. Но это «бесконечное» для человека имеет свои пределы: осознание этого и есть путь поисков и исканий Низами от «Сокровищницы тайн» до «Искендер-наме». В последней поэме Низами предельно расширяются возможности человека в историческом времени и географическом пространстве и одновременно выявляется трагический предел этих возможностей.

Примечания

¹ Гулиев Г. Творчество Низами Гянджеви и пути эпического повествования. Баку, 1966. С. 62.

² Там же.

³ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Лирика. Сокровищница тайн. С. 148.

⁴ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 610.

⁵ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Семь красавиц. С. 7.

⁶ Низами. Пять поэм. С. 806, примеч.

⁷ Кулизаде З.А. Теоретические проблемы истории культуры Востока и низамиведение. Баку, 1987. С. 109–110.

⁸ Малушков В.Г. К вопросу понимания человека и общества (исламского) в трудах иранского философа А. Шариати // Проблемы этики в философских учениях стран Востока. М., 1986. С. 41–42.

⁹ Бадалов Р. Круги прозрения // Искусство кино. 1985. № 11. С. 30.

¹⁰ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Лирика. Сокровищница тайн. С. 179.

¹¹ Там же. С. 181.

¹² Низами Гянджеви. Пять поэм. С. 801, примеч.

¹³ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Лирика. Сокровищница тайн. С. 183.

¹⁴ Бертельс Е.Э. Избранные труды. Низами и Физули. С. 367.

¹⁵ Там же. С. 383–384.

¹⁶ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Лирика. Сокровищница тайн. С. 176.

¹⁷ Бертельс Е.Э. Избранные труды. Низами и Физули. С. 203–204.

¹⁸ Там же. С. 401.

¹⁹ *Расулзаде М.Э.* Азербайджанский поэт Низами. Баку, 1991. С. 100.

²⁰ *Низами Гянджеви.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Семь красавиц. С. 52.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 56.

²³ *Кулизаде З.* Указ. соч. С. 164.

²⁴ *Низами.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Семь красавиц. С. 318.

²⁵ *Кулизаде З.* Указ. соч. С. 167.

²⁶ *Низами Гянджеви.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. Хосров и Ширин. М., 1985. С. 51.

²⁷ Там же. С. 58.

²⁸ Там же. С. 61.

²⁹ Там же. С. 210.

³⁰ Там же. С. 194.

³¹ *Сагадеев В.В.* «Знание» и познавательное отношение к действительности в средневековой мусульманской культуре // *Роузентал Ф.* Торжество знания. Концепция знания в средневековом исламе. М., 1978. С. 147.

³² *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. С. 250.

Личность и природа трагического

Говоря о масштабе личности в эстетической системе Низами и прежде всего его последней, итоговой, поэме «Искендер-наме», мы должны иметь в виду философские размышления Низами о месте человека в мире, о его возможностях, о его «предназначенности». Как подчеркивает З. Кулизаде, «образ героя обеих поэм Искендера необычайно ярок. В эпоху Низами Искендер не только историческая личность, воин, царь и мудрец, он овеян славой легенд, вошел в религию ислама как пророк, как символ борца за истину, борца против насилия. Поэт ставит задачу в “Искендер-наме” показать царя, мудреца и пророка в едином лице — лице совершенного человека — Искендера»¹. Соглашаясь с глубоким исследователем творчества Низами, мы тем не менее считаем, что вправе говорить о трагизме этой последней поэмы Низами, о трагизме его не в плане безысходности, а наоборот, в плане предельного расширения границы деяний человека и осмысления им своих деяний, что на наш взгляд, как раз знаменует образы трагических героев древнегреческих трагедий и их осмысление великим Аристотелем. Не будет большим преувеличением допустить знание Низами как творчества авторов древнегреческих трагедий, так и эстетических концепций Аристотеля.

Категория «трагическое» одна из центральных в эстетике. В отличие от той или иной эпохи акцент на понимание трагического делается или на социально-историческом аспекте, или на личностно-экзистенциальном аспекте. Эстетическое значение трагического во многом определяется противостоянием человека и окружающего его мира, противостоянием судьбе, Року, Истории.

По мнению М.С. Кагана, трагическое — это «гибель идеального в реальном мире, поражение идеального в реальном»². Думается, хотя трагическое действительно связано со своеобразным столкновением реального и идеального, оно не во всех случаях связано со смертью, с гибелью, не всегда в этом столкновении человек терпит поражение. Возможно, и в этом сказывается специфика западной

и ближневосточной эстетики. Если в первой мы имеем, по крайней мере, начиная с эпохи Возрождения, примеры титанизма, как решительного переустройства мира и примеры «обратной стороны титанизма», то в ближневосточной эстетике высшей ступенью остается постижение Бога и понимание мудрости мира в его «предназначенности».

В поэме Низами «Искендер-наме» есть такой эпизод. Искендер наблюдает за яростной схваткой двух куропаток, в результате которой побеждает та куропатка, которую Искендер счел своею судьбой:

И, увидев свой рок в этом лютом бою,
Счел он верной грядущую славу свою³.

Но далее происходит неожиданное: куропатку стерег на скале могучий орел, который тут же «свернул ей шею». Как же реагирует Искендер на это предостережение? Смущается? Сомневается? Разочаровывается? Рассуждает о бренности мира? Нет, с Искендером все происходит по-иному:

Что ж! Душа Искендера не стала угрюма:
Вмиг печаль отогнал царь великого Рума.
Дух и тело — ничто! Что их скорби и гнет?
Столько отраден царю был победный полет!⁴

Как видим, если здесь и можно говорить о поражении, то только в реальном, но не идеальном мире. Искендер идет навстречу своей судьбе, и в конечном итоге даже его смерть оказывается естественным итогом его жизни и деятельности.

Следует обязательно принимать во внимание, что трагическое в последней поэме Низами не носит пессимистического характера. Основной пафос всего творчества Низами — это пафос жизнеутверждения, вера в возможности человека, вера в силу и возможности его Разума, вера в возможности человека осуществить задуманное в этом мире. Примером этой возможности и является присутствие Художника в этом мире. И приходится только удивляться, что «Искендер-наме» писал старый, больной человек перед лицом собственной смерти. Несмотря на это, он выбирает в каче-



Искендер на охоте

стве героя личность огромного масштаба и задачи, которая поставила перед собой эта личность, столь грандиозны, что по существу это оказалось не под силу человеку, даже если это такой титан духа и титан мысли, каким является у Низами Искендер. И создание подобного образа есть подтверждение масштаба самого Низами и как человека, и как художника.

Элементы трагического можно обнаружить уже в поэме «Семь красавиц», несмотря на общую ее мажорность и общий оптимистический тон. «Семь красавиц» является последней ступенью восхождения к созданию совершенства — идеала в образе Искендера, поэмы «Искендер-наме», где последовательное учение Низами обретает завершение. Но при этом следует помнить о разнице между смертями героев этих поэм, странную мистическую смерть или, можно даже сказать, исчезновение Бахрама и монументальный уход из жизни Искендера, совершившего и продумавшего все, что дозволено человеку.

Когда мы говорим о трагическом в поэме Низами «Искендер-наме», не следует путать это с жанровым определением поэмы. О разнице между эпосом и трагедией размышлял в свое время Аристотель. Как пишет А.Ф. Лосев, «эпос, по Аристотелю, не имеет предела во времени, тогда как трагедия должна по возможности “совершаться в одно обращение солнца”». В эпосе действие начинается в неопределенном прошлом, останавливается, возвращается назад безо всякого признака надвигающегося тревожного момента. Наоборот, во всякой трагедии требуется строгая преемственность времени, неудержимое нарастание событий, неизбежная развязка, которая неминуемо должна произойти в определенный момент»⁵. Само построение поэмы Низами эпико-дидактическое или дидактико-философское, но в то же время именно эстетическая категория «трагическое» позволяет нам найти соответствующую эстетическую «оптику» для исследования мировоззрения великого художника. По своему общему духу поэма Низами несомненно мажорна, как и «Семь красавиц», в ней нет пессимизма, нет жалоб и стенаний (традиционный жанр восточной поэтики, мимо которого не прошел и великий Физули), но в предельном смысле Низами рифмует понятия «человек» и «смерть», давая тем самым монументальную систему отсчета для жизни человека:

«Человек» или «смерть»? Ты на буквы взгляни —
И поймешь: эти двое друг другу сродни⁶.

Художественно (каллиграфически) этот образ построен на том, что начертание двух слов арабским шрифтом, без гласных, — «мардум» — люди, «мурдам» — умер», — пишется одинаково, но мировоззренческий смысл много шире, это философская формула бытия человека.

Таким образом, мы можем сказать, что в жанровом отношении поэма Низами не трагедия, а скорее романтический эпос, кото-

рый по многим типологическим признакам можно назвать романом. В плане же эстетических категорий, эстетического отношения к действительности наиболее полно дух поэмы, на наш взгляд, выражает эстетическая категория «трагическое».

По мнению Лосева, «две стихии пронизывают собою всю эстетику Ренессанса и все его искусство. Мыслители и художники Ренессанса чувствуют в себе безграничную силу и никогда до того не бывшую возможность для человека проникнуть в глубины внутренних переживаний и художественной образности, и всемогущей красоты природы... однако даже самые крупные, великие деятели Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то его — и притом весьма частую — беспомощность в преобразовании природы и в художественном творчестве, и в религиозных постижениях. И эта удивительная двойственность эстетики Ренессанса является, пожалуй, столь же специфической для нее, как и ее мощный антропоцентризм, как ее всемирно-историческое по своей значимости художественное творчество и как ее небывалое по грандиозности и торжественности понимание самоутвержденного на земле и стихийно-артистического человека»⁷. Об Искендере из поэмы Низами не скажешь, что он беспомощен, но и он осмысляет ограниченность возможностей человека, хотя у него больше сил, чем у любого другого человека. И он идет до конца, не только в поступках, но и в попытках осмыслить происходящее.

Поэма «Искендер-наме» разделена самим поэтом на две части: «Шараф-наме» — Поэма о чести (или славе) и «Игбал-наме» — Поэма о счастье. В «Шараф-наме» речь идет о войне и мире, о человеке и его судьбе, о предопределенности и свободе поступков человека. Повествуется о Человеке, который, несмотря на все трудности, способен на такие действия, что в честь него составляют «Шараф-наме». «Игбал-наме» также содержит повествовательный материал, но прежде всего это книга рассуждений о судьбе человека, об отпущенной человеку мере счастья. Не случайно поэма включает в себя рассуждения мудрецов о сотворении мира, достижении Искендером пророческого сана, встрече Искендера со страной идеальных взаимоотношений между людьми, о кончине семи мудрецов, включая кончину самого Низами. Сам поэт в художественной форме подводит итог собственной жизни. «Игбал-наме» тоже в сущности делится на две части: на раздел об Искендере-мудреце и философе и раздел об Искендере-пророке. Таким образом, перед нами как бы поэма, разделенная на три части: о воине-завоевателе, о мудреце и философе и о пророке.

Трехчастное деление «Искендер-наме» безусловно может рассматриваться как аналог ступеней суфийского самосовершенствования.

Перед нами не просто разделение на жизнь, поступок и мысль, а ступени, которые должен пройти истинный мудрец. В свое время, закончив обучение Искендера, его учитель Никумаджис, глава мудрецов, отец великого Аристотеля, «чертеж ему дал», благодаря которому он узнал о своей «предначертанности». Вместе с Искендером обучался и сам Аристотель. Тем самым, с одной стороны, Искендеру в юности прививается любовь к наукам и философии, а с другой – Аристотель становится его верным сподвижником на всю жизнь.

Разгадал Никумаджис – глава мудрецов –
Что дитя это сломит любых гордецов,
И чертеж ему дал – тот, в котором для взора
Были явственны знаки побед и позора...
Так он жил, преисполнен огня и терпенья
И котлы всех наук доводил до кипенья⁸.

Хотя имел Искендер «чертеж», в котором отмечены победы и поражения, для него начинается сложнейший этап поисков истины. Этот путь включает в себя множество ступеней, основные из которых – ступени воина, мудреца и пророка. Как пишет Бертельс в своем толковании этого «чертежа», «речь идет об особой каббалистической “таблице победителя и побежденного”»⁹. В клетки этой таблицы внесен ряд букв арабского алфавита, часть нанесена черным цветом, часть красным, часть зеленым. Вычислив имена соперников в каком-нибудь конфликте, затем, пользуясь таблицей, производят вычисление результатов борьбы. Но, как мы уже отметили, «чертеж» не снимает поисков собственной судьбы, причем каждая следующая ступень этих поисков оказывается все более и более сложной.

Согласно «чертежу», Искендер должен добиваться справедливости и блага для всех людей. В то же время его тяготит мысль о трагическом уделе полководца, вынужденного убивать людей во имя справедливости.

Оглядел он погибших. Казалось для всех
Что он весел... смеется. Обманчивый смех!
«Почему столько взоров подернулось мглою?
Сколько смертных легло под мечом и стрелой!
Их ли в этом вина? Нет, вины на них нет.
Счесть виновным себя? Это был бы навет.
Обезглавливать!.. В том – небосвода потреба.
Не взносись. Ты не выше веления неба¹⁰.

Возможно, обладание «чертежом» определяется тем, что Искендер, подобно Шапуру и Симнару, начинает строить города, выполняя «срок своих дней», которыми определяются «Времена Искендера».



Искендер отправляется за живой водой

Циркуль дней закружился. Росла череда
Его дел. Возникали его города.
От границ Индостана до Рума повсюду
Возникали они. Все подобились чуду...
Он крестом расчертил всю подлунную прежде,
Чем на крест христиане взглянули в надежде.
Геометрию чтущий, всей точностью мер,
Все четыре угла рассчитал Искендер¹¹.

В «Шараф-наме» в смысловом плане ключевым следует признать повествование о «живой воде и путешествии в страну Ирака», которые заставляют Искандера задуматься о парадоксальном соединении «живого» и «мертвого», «жизни сладостный ключ – там, где царствует мрак». Искендер предлагает свою разгадку этого парадокса:

Чернота – это буквы,
Живая вода – это мысли,
что в буквах струятся всегда¹².

Что же это за недостижимая «живая вода», что за тайна скрывается за ней? Почему, так и не достигнув успеха, не разгадав тайны «живой воды», Искендеру приходится возвратиться домой в Рум?

Но скажи: если с радостью слился источник,
Почему же в тени этот скрылся источник?
Что же, тень для источника лучше, чем пыль.
Пыль мутна, тень студена. Иль это – не быть?¹³

Под пылью здесь подразумеваются мирские страсти, привязанность к мирским благам, мешающая человеку испить «живой воды» — познать «Аллаха», а под тенью — неведение. Не только жизнь и смерть человека, но и человеческое естество оказываются преградой на пути достижения «живой воды».

По старинной легенде, с незапамятных времен в царстве мрака существует источник живой воды, который дает бессмертье. Это бессмертье, испив чистую воду из родника, обрели Хызр и его белый конь. Но для Искендера этот живительный источник недостижим (точно так же, как когда-то для Гильгамеша, а позже — для Деде Коркута недостижимыми окажутся иные источники бессмертия). Как объясняет ему ангел,

Неумных желаний,
— Он сказал, — ты исполнен. Обрел ты свет,
Но тебе утоления все еще нет¹⁴.

Неудача и заставляет Искендера возвратиться в Рум. Итогом неудачи становится то, что Искендер начинает понимать:

Только к истине слово вести нас должно.
Если это не так, то презренно оно¹⁵.

Только глубоко осознав неудачи, Искендер во второй раз сможет снова пуститься в путешествие.

Рассказ о «живой воде в царстве мрака» дает возможность различных философско-эстетических толкований. Нам представляется, что дело в том, что не только жизнь и смерть, но и само человеческое естество являются преградой на пути достижения «живой воды». Это касается даже такого человека, как Искендер, и поэтому следует осознать, что не только Искендер достиг предела собственных возможностей, но и обнаружился предел возможностей человека. Искендер вынужден вернуться домой, вынужден осознать предел собственных возможностей и необходимость следования собственной судьбе.

Он за чужим бежал. Все мы ведаем сами:
Лишь свое отыскать нам дано небесами.
Что радеть нам о счастье, ища свой удел!
Не всегда ль наш удел сам о смертных радел?
Ты не сей для себя: ведь благого удела
Мы не знаем конца, мы не видим предела¹⁶.

Но для человека, подобного Искендеру, это поражение есть только этап на пути к подлинной «живой воде», и даже неудачи делают его мудрее.

Последним искушением Искендера и его спутников оказывается весть о таинственном городе, в котором «неведома смерть», но и это

оказывается полнейшей иллюзией и горестным осознанием того, что «мир — лишь прах».

Завершается «Шараф-наме», наступает предел реализации чести и достоинства человека в этом мире. Но только после этого начинается путь мудреца, который освещает свой путь факелом Разума. Начинается новая поэма — «Игбал-наме» — книга судьбы и книга счастья одновременно. Как видим, само построение поэмы вновь подводит нас к высокой дидактике. Ведь в сущности поэма Низами оказывается не столько эпическим рассказом о «том, что было», сколько стремлением постичь смысл человеческого бытия, постичь границы человеческих возможностей, постичь ту глубокую истину, что только развенчивая ложные иллюзии, преодолевая свои вне-человеческие амбиции, Искендер оказывается способным сделать следующие шаги в постижении божественных истин. З. Кулизаде отмечает, говоря о сущности образа Искендера: «Носитель справедливости и добра для людей — таким должен быть подлинный человек для этой миссии, а не как самоцель, нужно ему и нравственное, и интеллектуальное совершенство, которое Низами неустанно проповедует во всех своих поэмах и, в частности, в “Игбал-наме”¹⁷.

В «Игбал-наме» путь жизни и прозрения Искендера раскрывается как бы на двух уровнях — внешнем и внутреннем. Красота первого, по существу, является отсветом второго, т.е. существует в форме батинизма. Как указывает Н. Мехтиев, в средневековой азербайджанской эстетической культуре «считалось необходимым погрузиться в глубины слова. Украшать словом означало выстраивать на тематической плоскости и, следовательно, заполнять эту плоскость в длину и ширину, постигать же означало открывать тайну и для этого погружаться в глубины слова»¹⁸. В каком-то смысле мы можем признать «плоскостное» начало «Шараф-наме», но только заполнив эту плоскость до конца, можно претендовать на то, чтобы почувствовать «сокровищницу тайн» этого и иного мира.

В «Игбал-наме» постоянно взаимодействуют интеллектуальное и нравственное — с одной стороны, и нравственное и эстетическое — с другой. Эстетическое совершенство при всей своей внешности (орнаментальности и плоскостности, не случайно лучшими иллюстрациями к поэмам Низами остаются нарядные, великолепные по колориту плоскостные миниатюры) — знак того, как возможна духовная красота. Истина для Низами неотделима от красоты и нравственности, поэтому Низами такое внимание уделяет внешней отделке своих стихов, демонстрирует поэтическую виртуозность не хуже придворных поэтов, хотя сверхзадача у него иная. В этом смысле миссия Искендера есть нравственное и интеллектуальное совершенствование: путь к богу через разум, добро и любовь.

При этом Низами предупреждает, что отступление от истины, от пути истины чревато для человека самыми худшими последствиями. Достаточно указать на рассказ о гибели 70 мудрецов, пытавшихся сбить с толку великого Хормуса¹⁹, и тем самым вступивших на путь лжи и обмана. Искендер одобряет поступок Хормуса и, если принять это как художественный образ, как метафору, обращает наше внимание на то, как непроста для человека дорога постижения истины. Важные эпизоды «Игбал-наме» посвящены встречам и беседам Искендера с философами. В эстетическом плане наибольший интерес представляет повествование Низами о соперничестве Платона и Аристотеля, которое кончается победой художника. Низами, который сам высоко ценит тайны музыкального лада и возможности музыки по очищению человеческой души и в понимании гармонии мира, отдает предпочтение Платону над сомнениями признанного авторитета Аристотеля, абсолютизирующего чистую логику. За этой победой стоит убежденность, что мир настроен Богом, как настроен прекрасный инструмент, и именно Художнику дано проникнуться этим пониманием. Платон «не создает напевы для наказания Аристотеля», он фактически защищает непостижимость создаваемого Художником, который особым способом настроил свой «лад».

А игра его струн! Так звучала она,
Что природа людей становилась ясна²⁰.

Аристотель поначалу как раз не может понять эту непостижимость и тайну, которая помогает раскрыть даже природу людей. «И укрывшись в безлюдный дворцовый покой, / Он все думал про дивный, неведомый строй»²¹. Казалось бы, он разгадал тайны и смысл «лада Платона».

Проникал много дней и ночей он подряд
В лад, в котором напевы всевластно царят.
Напрягал он свой ум, и в минуты наитий
В тьме ночной он сыскал кончик вьющейся нити.
Распознал он, трудясь, — был немал его труд —
Как возносит напевы таинственный руд²².

Но, как оказалось, «разгаданный» Аристотелем лад не оказывает такого же действия на окружающую его реальность, в чем пришлось ему признаться Платону:

Он учителю молвил: «Скажи мне, Платон,
Что за лад расторгает бесчувственных сон?
Я беспометство сдвинуть не мог ни на волос
Как из руда извлечь оживляющий голос?»²³

В результате победу Платона признает и Искендер. Трудно до конца распознать природу этого признанья: кажется, Платон за-

вещает Искендеру понимание того, что было завещано мудрецами прошлого: не следует упрощать понимание мира, поскольку он по-настоящему божественный и прекрасный, нельзя, чтобы его красота оказалась упрощенной:

Должно тайну волшебств укрывать от умов,
Чтоб незыблемым был нашей тайны покров²⁴.

Главное в том, какие цели ставит человек, пытающийся разгадать «сокровищницу тайн», вставший на путь познания истины. Не случайно ведь подлинное знание открывается только тем мудрецам, которые способны пожертвовать своей жизнью, которые выбирают поиск истины, даже осознавая трагический предел, положенный обычному смертному.

Сразу вслед за эпизодом соперничества Платона и Аристотеля следует глава «Отношение Сократа к Искендеру», в которой есть строки автобиографические для самого Низами:

Только госпуду служба Сократу знакома.
Для людей у Сократа не будет приема.
Знать, решил он: «Души суетой не займи!»
Не ему ль подражая, живет Низами?²⁵.

Да и наставление Сократа Искендеру не только в том, что «не занимать души суетой», но и стараться избегать несправедливости, избегать тех мест, где царят зло и произвол. Перед последним этапом обретения мудрости выслушивает Искендер наставления Сократа:

Ты ведь создал железное зеркало. В нем
Отразился твой ум светозарным огнем;
Ты и душу свою мог бы сделать прекрасной,
Словно зеркало чистой, как зеркало ясной...
Если ум ты очистишь, не дашь его сквернам,
Он потайного станет хранителем верным,
Он молитве предутренной келью найдет,
Он, пронзив небосвод, свой продолжит полет²⁶.

Наконец наступает важный этап беседы с семью мудрецами, о котором говорилось выше:

Разум знать пожелал в устремлении здоровом
Что же в мире являлось первичным составом?
Что, свои измененья от смертных тая,
Протекало после темного небытия?²⁷.

В ответах мудрецов существуют и натурфилософские мотивы, когда за источник берется одна из четырех стихий: вода, огонь, земля, воздух, но в конечном счете мудрецы приходят к идее Творца:

Полагаю, что образ не мог бы сиять
Без художника, мастера всюду печать²⁸.

Познать этот мир до конца невозможно, есть «черта», дальше которой не проникнуть духу, но вместе с тем пафос рассуждений семи мудрецов направлен на то, что Творец создал Человека и дал ему Разум. Именно Разум должен стать путеводителем всех дел в этом мире. И сам Низами, включаясь в этот диспут и признавая, что «древней тайны никто ведь не видел, пойми», создает жизнеутверждающий гимн в честь возможностей человеческого Разума.

Разум сбросил повязку со взора, который
Был прикрыт, лишь когда завершились узоры.
Разум ты вопрошай. Лишь о скрытом забудь.
Разум всем вопрошавшим указывал путь²⁹.

Конечно, в этих рассуждениях Низами есть и элементы мистицизма, и программа жизни суфия-отшельника, но в то же время — это утверждение широчайших возможностей человека в этом мире. Прав А. Гаджиев, когда подчеркивает, что в «божественном» в данном случае «заключено и прежнее теологическое восприятие мира (все видимое и невидимое создано Богом, является его эманацией); в то же время оно приобретает дополнительный смысл: человек с его разумом, интеллектом, духовной мощью, творческими потенциями и есть “божественное”. То есть человек не только сотворен, он сам — творец, и в этом смысле, как восклицает шекспировский герой, «почти равен Богу!.. Краса вселенной! Венец всего живущего!»³⁰. И если Низами постепенно подводит нас к осознанию трагического в судьбе Искендера, то в этом и осознание того, что человек способен дерзать так, чтобы ощутить себя «почти равным Богу».

Наконец наступает последний этап духовных поисков Искендера: обретение им пророческого сана.

Все постигнув науки сполна, без изъяна,
С многомудрым Рума и также Юнана
Отстранял он рукой каждый звездный чертеж,
Ибо каждый из них был с искомым не схож.
Укрепив свой престол, от престола порога
Он поднялся к престолу всевышнего бога.
О создание миров не твердя ничего,
Стал искать он создателя — только его³¹.

Теперь, наделенный высшим Разумом, благодаря которому Искендер способен отделить свет от мрака, добро от зла, он должен отправиться в свое последнее путешествие, чтобы нести людям слово Разума, слово Истины.

В своих последних странствиях, в конце жизни великий завоеватель встречает идеальный город, встречает именно тогда, когда сам в силу мудрости и нравственного совершенства готов воспринять жизнь этого идеального города. Он уже в состоянии понять, что ве-

ликий правитель это, прежде всего, отсутствие злобы и, напротив, огромная терпеливость, даже если он встречается с проявлениями вражды. Миролюбие оказывается еще более действенным средством достижения успеха, чем меч и насилие.

Идеальный город по-разному трактовался в научной литературе. В советской идеологии в нем видели предчувствие коммунистических идей. В суфийских интерпретациях он становится символом чистоты помыслов на последней стоянке (макам) человека на пути к Богу. Во всех случаях, по Низами, идеальный город и идеальное общество возможны только там, где люди довольствуются малым, незлобивы, религиозны, не питают неприязни друг к другу. Идеальный правитель сам должен являть подобный пример и воспитывать подобные качества у своих подданных. Справедливый правитель по Низами — это обязательно философ (возможно, сказывается влияние платоновских идей, если вспомнить, что Низами нередко обращается к «Государству» Платона), понимающий совершенство как интеллектуальную и нравственную категорию. Именно такой правитель способен понимать и использовать значение закона — намуса. В этом же смысле «безнравственный город» — это и «невежественный город», а добродетельный город — это город, располагающий «точным знанием». Именно по этой причине Искендер в своих поисках руководствуется «чертежами» мудрецов, даже если приходится вносить в них коррективы.

Наступает итог духовных исканий Искендера. Завершают свой путь семь мудрецов, завершает свой путь в границах своей последней поэмы сам Низами Гянджеви, завершив свою последнюю великую поэму «Искендер-наме». Поэму, которая явилась гимном человеку, гимном Разуму, способности человека выйти за собственные пределы, хотя и не дано человеку физическое бессмертие. Даже на смертном одре думает великий человек о том, как мало он жил и как мало успел.

Предельный для человека масштаб деяний и столь же предельный для человека масштаб интеллектуальных постижений — таков масштаб Искендера, таков Человек в философской и эстетической концепции Низами Гянджеви. Но при этом не только борьба с мраком и невежеством, но и противостояние с вечной «чернотой», вечным «мраком», из которого извлекается свет разума, — также удел человека, его великий и трагический удел. Справедливо отмечает З. Кулизаде: «Низами сетует вместе со своим героем на кратковременность человеческой жизни. Перед нами нет более величавого спокойного Низами, повествующего об идеальном городе, где об умирающих не печалются, и нет Искендера, который восторгался этим городом. Перед читателем двое страдальцев, мучения кото-

рых вызывают боль, гнев, жалость, только не спокойное смирение перед роком, уносящим Искендера, — это умирающий Искендер и описывающий его смерть Низами. И автор, и герой, и читатель понимают, что естественная смерть противоестественна и жестока, что с ней нельзя спокойно мириться. Низами хоронил многих своих героев, смерть каждого из них становилась трагедией, но апогея трагизм смерти достиг в «Игбал-наме»³². Трагизм смерти и в целом пафос трагического бытия человека придает последней поэме Низами Гянджеви особо монументальный характер.

В заключение сделаем некоторые выводы о масштабе личности и природе трагического в поэме Низами «Искендер-наме»:

— трагическое как универсальная эстетическая категория обобщает опыт эстетических и художественных исканий как в западной, так и в восточной культурах;

— в обеих традициях речь идет о предельно расширенном понимании деяний человека в мире, но если в западной акцент делается на самих деяниях, то в ближневосточной — на постижении смысла мира;

— образ Искендера из завершающей поэмы Низами «Искендер-наме» есть попытка рассмотреть предельные возможности человека как завоевателя, достигающего максимальной славы и чести, и мыслителя, постигшего всю мудрость мира, способного приобщиться к «сокровищнице тайн» и достигшего сана пророка;

— образ Искендера может рассматриваться как образ трагического героя, хотя такой подход не исключает и другие эстетико-художественные и культурологические аспекты;

— трагическое в «Искендер-наме» и определение героя этой поэмы как трагического героя не означает пессимизма, его растерянности перед непостижимыми сложностями жизни. Напротив, такой герой ставит перед собой огромные, предельные задачи, которые только и способен поставить перед собой земной человек, хотя и понимает, что пределы его земной жизни и пределы его возможностей ограничены;

— жизненный путь Искендера как трагического героя состоит у Низами из двух путей: действие и мысль, осуществление и прозрение. В свою очередь, второй путь состоит из пути мудреца и пути пророка. Хотя в обоих «путях» герой Низами достигает «черты», которая предопределена для человека, он не сворачивает с избранного пути;

— достижение пророческого сана Искендера не означает раскрытия всех тайн Бытия, а только глубочайшую веру в разум человека, которому предопределена в этом мире необходимость противостоять миру мрака, как непонимания и незнания, невежества и ограниченности, чтобы в свою очередь вечно и неустанно извлекать крупинцы Добра и Справедливости, Истины и Красоты.

Примечания

¹ Кулизаде З.А. Теоретические проблемы истории культуры Востока и низамиведение. Баку, 1987. С. 170.

² Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971. С. 189.

³ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Искендер-наме. С. 96.

⁴ Там же.

⁵ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 452.

⁶ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Искендер-наме. С. 162.

⁷ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. С. 612.

⁸ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Искендер-наме. С. 52.

⁹ Низами. Пять поэм. М., 1968. С. 836, примеч.

¹⁰ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Искендер-наме. С. 87.

¹¹ Там же. С. 37–38.

¹² Там же. С. 422.

¹³ Там же. С. 433.

¹⁴ Там же. С. 434.

¹⁵ Там же. С. 445.

¹⁶ Там же. С. 435.

¹⁷ Кулизаде З. Указ. соч. С. 184.

¹⁸ Мехти Ниязи. Средневековая мусульманская культура: Эстетика проявленного и философия сокрытого. Баку, 1996.

¹⁹ Хормус (Хермис), или Гермес Трисмегист (трижды великий), восходит к египетскому богу Луны Тота. Египетские источники приписывают ему все анонимные сочинения по математике, астрономии, музыке, медицине. В Греции эти книги получили название «герметических». Тот-Гермес считался мудрецом и философом, от которого идут «посвященные». На Востоке существовала школа «восточных герметистов». Суфий и философ Сухраверди претендовал на то, что его посвящение восходит непосредственно к Гермесу. Повышенный интерес к Гермесу характерен и для Низами.

²⁰ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Искендер-наме. С. 519.

²¹ Там же. С. 520.

²² Там же. С. 520.

²³ Там же. С. 521.

²⁴ Там же. С. 526.

²⁵ Там же. С. 529.

²⁶ Там же. С. 535.

²⁷ Там же. С. 549.

²⁸ Там же. С. 557.

²⁹ Там же. С. 558.

³⁰ Гаджиев А.А. Ренессанс и поэзия Низами Гянджеви. Баку, 1980. С. 153.

³¹ Низами Гянджеви. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Искендер-наме. С. 561.

³² Кулизаде З. Указ. соч. С. 203.

Послесловие

Изучение творчества Низами шаг за шагом предстает перед нами во всей своей глубине, многокрасочности, объемности, открытости ко всему божественно-непостижимому, к «сокровищнице тайн» как основе познания. Сегодня трудно представить себе изучение творчества Низами вне духовного контекста.

По мнению А.В. Пустовита, «единый Бог мусульман – Аллах – не является троичным, однако ему тоже присуща бесконечность. Центральные тексты христианства и ислама, Библия и Коран, ближе к искусству, чем к науке; это поэтические произведения. Если бы эти великие книги заключали в себе непротиворечивые научные истины, то, конечно, они устарели бы довольно быстро. Их удивительная долговечность обусловлена именно их поэтичностью»¹.

Шейх Низами никогда не был схоластом и ортодоксом, никогда не был прислужником от ислама при дворцах, но весь пафос его творчества пронизывает пафос высокой божественной предопределенности и предзаданности всего земного. Обращение к «чертежу», «вера в существование «сокровищницы тайн» ни в коей мере не снижают его неутомимых поисков Истины, Добра, Красоты, справедливости. Низами остается великим шейхом не формально, а по существу. Хочется привести цитату немецкого философа Ф.-В. Шеллинга: «Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинувшись инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка... Любое из них (подлинных художественных произведений. – *Н.Э.*), словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом»². Таким образом, делает вывод А.В. Пустовит, и поэзия, и религия связаны с бесконечностью и противоречием. Отсюда понятна давно укоренившаяся в культуре мысль о божественности поэзии. Если желать, чтобы произведение

было возможно более долговечным, то нельзя придумать ничего лучшего, кроме как сделать его поэтическим, воплотить в нем противоречие — и тем самым сделать его неисчерпаемым, бездонным, образом бесконечности³. Замечательная мысль, не так ли?

Другой стороной различных методологических подходов становится постепенное преодоление поляризации Востока и Запада, понимание того, что «результатом» всемирной истории сегодня является культурно-исследовательский и культурно-политический диалог между Востоком и Западом. Миграция терминов давно уже стала мировым процессом и нетрудно предположить, что универсальность терминов будет означать признание единства мировой культуры. Творчество и личность Низами все больше и больше участвуют в этих мировых процессах. Низами, как глубокий знаток книжной культуры своего времени, включая восточную и западную (румийскую) мысль, олицетворял это единство и этот диалог в свое время. Начиная с «Западно-Восточного дивана» Гёте и до наших дней, он продолжает олицетворять этот диалог как продуктивный для обеих сторон. В свете этих подходов можно предположить, что актуальные и остро-дискуссионные еще несколько лет тому назад споры о Европейском и Восточном Ренессансе постепенно теряют свою остроту, перетекая в более позитивные споры о взаимодействии и взаимовлиянии Западных и Восточных (ближневосточных и дальневосточных) традиций. Само изучение творчества Низами постепенно преодолело границы этих дискуссий и продолжает выявлять все новые и новые грани художественного мира великого азербайджанского поэта. Можно с уверенностью сказать, что творчество Низами во многом разрушает любые жесткие поляризации, любые жесткие противопоставления, точно так же, как выразитель этой идеи великий Искендер не знает жестких пределов и ограничений в поисках истины. Он не только готов отправиться в любую страну не для завоеваний, а для узнаваний, не только жаждет беседовать и узнавать новое от семи мудрецов, все равно представляют ли они Восток или Запад, он готов, если этого потребуют поиски истины, отправиться в царство мрака. Таков и сам Низами, которого трудно втиснуть в прокрустово ложе тех или иных догм, тех или иных предвзятых подходов.

Эстетико-культурологическим основанием для понимания творчества Низами признается философско-эстетическая дидактика. Свою первую программную поэму «Сокровищница тайн» Низами строит как двадцать макалэ (статей), философские рассуждения на ту или иную тему и двадцать рассказов-притч, иллюстрирующих эти рассуждения. Последняя поэма Низами «Искендер-наме» — монументальное произведение, имеющее отчетливую дидактическую

задачу – постичь смысл судьбы самого великого из людей и тем самым понять предзаданность и предначертанность человеческой судьбы. Низами трудно отнести к мусульманским догматикам, он не отправляет человека за счастьем в потусторонний мир, в рай или ад, не сковывает человека жесткими моральными нормами, он не пытается изъять человека из реальной жизни.

Еще в глубокой древности «было осознано единство добра (блага), истины (правды) и красоты (прекрасного). Их называет в одном ряду уже Платон (Федр, 246Е). Такой набор часто встречается в Средневековье в латинской формулировке: *bonum, verum, pulchrum*»⁴.

Герои Низами влюбляются и становятся пленниками своих страстей, заблуждаются и прозревают, ищут истину и сталкиваются с непреодолимыми препятствиями, они живут в реальном мире, полном тайн и загадок, но тем не менее они живут в мире, в котором существует божественный промысел, в котором присутствие божественного позволяет человеку действовать с позиции Истины, Добра и Красоты.

Низами с огромным лирическим пафосом говорит читателю о самом себе, о своих мыслях и убеждениях, он в полной мере индивидуален, без чего трудно было бы сохранить тот интерес к его творчеству, который сохраняется уже на протяжении нескольких веков. Но он говорит не только от собственного имени, но и от имени Мирового Разума, он верит в разумное мироустройство, в возможности «нанизанным словом», «расположенном в должном порядке», достучаться до сердца человека. Он верит и выступает от имени неизменных, нетленных истин.

Низами верит в реальность общества, в котором все строится на справедливости и правде, где нет лжи и насилия, где люди доверяют друг другу и довольствуются малым. Но прежде всего он верит в возможность такого идеального общества, потому что для него такое «общество» находится внутри человека, в его божественной сути.

Для Низами подлинный Художник наделен особым даром, делающим его Пророком, именно они «Два Друга у Друга», именно они в состоянии нести божественное слово. Таким художником прежде всего является сам Низами, он чувствует в себе эту божественную избранность, он в полной мере осознает свой дар, который предъявляет особые требования к нему как к личности. Низами не унижал себя перед властью имущими, он сохранял чувство собственного достоинства и сумел добиться подобного отношения к себе. Низами довольно презрительно относится к тем, кто «за золото готов умереть», понимая, что они сами обрекают себя на эту участь. У Низами другая миссия, он должен открывать и открывать людям «сокро-

вишницу тайн». Низами был искателем истины и проповедником, и его миссия не позволяла ему согнуться или сломиться. Таковы и его художники, которых можно уничтожить, но невозможно сломить. Часто они одержимы страстью и способны проломить даже непреодолимую скалу, они расширяют возможности человека, они открывают человеку подлинно божественное в этом мире. Художники Низами творят особый мир, где нарушается сама граница между жизнью и искусством, где искусство в конечном итоге оказывается выше, чем прозаическая жизнь.

В своей последней поэме Низами создает величественный гимн в честь человека, его беспредельных возможностей, огромной энергии, которая в нем заключена. Этот человек должен быть мыслителем и воином в одно и то же время, воином не для того, чтобы завоевать, а чтобы не бояться, не остерегаться, суметь дойти до самого края земли. Но он должен быть и мыслителем, он должен впитать в себя все знания, накопленные человечеством, он должен уметь прислушиваться к мнению самых глубоких мудрецов этого мира. И при этом выявляется, что есть границы его возможностей, есть границы того, что он в состоянии понять, но этот трагический предел не унижает, а только возвышает человека, ведь в противном случае его жизнь была бы безоблачной и он не сумел бы проникнуться божественными истинами и божественной сутью всего происходящего. Человек у Низами ставит грандиозные задачи, даже понимая, что его возможности в этом мире не беспредельны.

Низами Гянджеви убеждает нас в существовании особой эпохи в истории азербайджанской культуры. Это была эпоха универсального города и универсального человека, эпоха веры в возможности «красивой жизни» и веры в то, что красота жизни и есть подтверждение божественного присутствия в мире, это была эпоха расширения возможностей человека и нового взгляда на мир и на человека в нем, это была эпоха стремительного расширения возможностей человека и трагического осмысления предела этих возможностей, это была эпоха настойчивых размышлений о месте человека в мироздании. Но прежде всего это была эпоха великого Низами, время которого никогда не кончается и который привносит все новые и новые живительные импульсы в азербайджанскую литературу и культуру.

Примечания

¹ *Пустовит А.В.* История европейской культуры. Киев, 2012. С. 86.

² *Шеллинг Ф.-В.* Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 383.

³ *Пустовит А.В.* История европейской культуры. С. 86–87.

⁴ *Пустовит А.В.* Этика и эстетика. Киев, 2006. С. 4.

Литература

- Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
- Азаде Р.* Низами Гянджеви. Баку, 1983.
- Азимов К.* Азербайджанские мыслители о человеке. Критика современных западных интерпретаций. Баку, 1986.
- Алиев Г.Ю.* Темы и сюжеты Низами в литературах Востока. М.: Наука, 1985.
- Алиев Р.* Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами Гянджеви. Баку, 1981.
- Алиев Р.* Поэма о бессмертной любви. «Хосров и Ширин». Низами Гянджеви. Баку, 1984.
- Алиев Р.* Низами Гянджеви. Баку, 1991.
- Али Фехми Караманлыоглу.* Ананий Зайончковский (на тур. яз.). <https://cdn.istanbul.edu.tr/file/1CD58DF90A/E187D204CD4D4AF0A4A66E5CA14C84FD?doi=>
- Абдулкасимова Н.* Низами о вселенной. Баку, 1991.
- Андреев М.Л.* Культура Возрождения. История мировой культуры. Наследие Запада: Курс лекций / Под ред. С.Д. Серебряного. М., 1998.
- Аристотель.* Поэтика. М., 1951.
- Артановский С.Н.* Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. Философско-методологический анализ современных зарубежных концепций. М., 1967.
- Асмус В.Ф.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. М., 1968.
- Ахмедов Г.М.* Города Азербайджана XI–XII веков как центры ремесла и торговли. Проблемы Азербайджанского Ренессанса. Баку, 1984.
- Ашурбейли С.* Государство Ширваншахов. VI–XVI века. Баку, 1983.
- Багиров А.М.* Выдающийся востоковед Газанфар Алиев // Culture and Civilization. 2017. Vol. 7. Is. 5A. <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-5/18-bagirov.pdf>
- Бадалов Р.* Круги прозрения // Искусство кино. 1985. № 11.
- Баткин Л.М.* Тип культуры как историческая целостность. Методологические заметки в связи с Итальянским возрождением // Вопр. философии. 1969. № 9.
- Баткин Л.М.* Итальянский гуманистический диалог XV века // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
- Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978.
- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
- Бжезинский З.* Великая шахматная доска. М., 1998. <http://www.lib.ru/POLITOLOG/AMERICA/bzhezinskij.txt>
- Бертельс А.Е.* Насир-и Хосров и исмаилизм. М.: Восточная литература, 1959.
- Бертельс Е.Э.* Роман об Александре и его главные версии на Востоке. М.: Изд-во АН СССР, 1948.
- Бертельс Е.Э.* Низами. Творческий путь поэта. М., 1956.

- Бертельс Е.Э.* Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
- Бертельс Е.Э.* Избранные труды: В 5 т. Т. 2. Низами и Физули. М., 1962.
- Бертельс Е.Э.* Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
- Бикерман Э.* Хронология древнего мира: Ближний Восток и античность. М.: Наука, 1975.
- Брагинский И.С.* Западно-восточный синтез в «Диване» Гёте и классическая поэзия на фарси. М., 1963.
- Брагинский И.С.* Возможен ли Ренессанс на Востоке? Концепция Восточного ренессанса. За и против // Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.
- Брагинский И.С.* Проблемы востоковедения. М., 1974.
- Брагинский И.С.* Традиционная эстетика Востока. Бытие—Культура // Эстетика бытия и эстетика текста. М., 1996.
- Бретаницкий Л.С.* Архитектурные школы средневекового Азербайджана и проблема стиля в зодчестве стран Переднего Востока. М.: Восточная литература, 1960.
- Бретаницкий Л.С.* Художественное наследие Переднего Востока. Эпоха феодализма: Избранные труды. М., 1988.
- Бретаницкий Л.С., Вейнмарн Б.В.* Искусство Азербайджана IV—XVIII веков. М., 1976.
- Буньятов З.М.* Государство атабеков Азербайджана. 1136—1225. Баку, 1978.
- Буркгардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения: В 2-х т. СПб., 1905—1906.
- Восток—Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Восточная литература, 1982; 1985; 1988; 1989.
- Всеобщая история искусств. Т. 1. М., 1976.
- Гаджиев А.А.* Ренессанс и поэзия Низами Гянджеви. Баку, 1980.
- Гегель В.Ф.* Эстетика: В 4-х т. М., 1968—1973.
- Гёте И.В.* Западно-Восточный диван. М.: Наука, 1998 (сер. Литературные памятники).
- Гяси Дж.* Об архитектурных школах Азербайджана XI—XIII вв. // Низами Гянджеви. Альманах. Кн. 2. Баку, 1991. С. 13—24.
- Гяси Дж.* Архитектурные памятники в эпоху Низами. Баку, 1991 (на азерб. яз.).
- Григорьева Т.П.* Дао и логос. Встреча культур. М., 1992.
- Гулиев Г.М.* Творчество Низами Гянджеви и пути эпического повествования. Баку, 1989.
- Дьяконов М.М.* Рецензия на книгу М. Шеблыки «Памятники азербайджанского зодчества эпохи Низами» // Исторический журнал. 1945. № 5.
- Закуев А.К.* Философия «Братьев чистоты». Баку: АН Азербайджанской республики, 1961.
- Иоффе И.И.* Русский Ренессанс. Л., 1944.
- История немецкой литературы: В 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1962—1968.
- Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991.
- Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
- Каган М.С.* Философия культуры: Учеб. пособие. СПб., 1996.
- Кессель Л.М.* Гёте и Западно-Восточный диван. М.: Наука, 1973.
- Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1987.

- Кнабе Г.С.* Основы общей теории культуры. <http://window.edu.ru/resource/452/42452/files/g11.pdf>
- Крымский А.Е.* Низами и его современники. Баку, 1981.
- Кулизаде З.А.* Закономерности развития восточной философии XIII–XVI веков и проблема Запад–Восток. Баку, 1983.
- Кулизаде З.А.* Теоретические проблемы истории культуры Востока и низамиведение. Баку, 1987.
- Лекции по истории эстетики: В 4 кн. / Под ред. М.С. Кагана. Л., 1973–1980.
- Литература Востока в средние века: Учебник: В 2 ч. / Под ред. Н.И. Конрада. Ч. 2. М., 1970.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.
- Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Платон. Аристотель. М., 1993.
- Маковельский А.О.* Низаминиана // Труды Института философии АН Азербайджана. Т. 1. Баку, 1945.
- Маковельский А.О.* Азербайджанское общество XII века по произведениям Низами // Низами Гянджеви. Материалы конференции. Баку, 1947.
- Малушков В.Г.* К вопросу понимания человека и общества (исламского) в трудах иранского философа А. Шариати // Проблемы этики в философских учениях стран Востока. М., 1986.
- Мамедов Г.* Общественные и политические взгляды Низами Гянджеви. Баку, 1962 (на азерб. яз.).
- Мамедов З. Дж.* Философская мысль Азербайджана XI–XIII веков. Баку, 1978.
- Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. <https://www.marxists.org/russkij/marx/cw/t23.pdf>
- Мехтиев Н.* Эстетическая культура Азербайджана в Средние века. Баку, 1988 (на азерб. яз.).
- Мехти Ниязи.* Средневековая мусульманская культура: Эстетика проявленного и философия скрытого. Баку, 1996.
- Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М.: Восточная литература, 1973.
- Мустафаев Дж.* Философские и эстетические воззрения Низами. Баку, 1962.
- Нахичеванлы А.* Литературно-художественные традиции XI–XII веков. Баку, 1995 и др.
- Низами Гянджеви. Альманах. Кн. 1. Баку, 1984.
- Низами Гянджеви. Альманах. Кн. 2. Баку, 1991.
- Низами Гянджеви.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Лирика. Сокровищница тайн. М., 1985; Т. 2. Хосров и Ширин. М., 1985; Т. 4. Семь красавиц. М., 1986.
- Низами Гянджеви.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Искендер-наме. Баку, 1991.
- Нуруллин Р.А.* Философия культуры: Текст лекций. Казань, 2012.
- Нуцубидзе Ш.И.* Руставели и Восточный Ренессанс. Тбилиси, 1947 (на груз. яз.).
- Пустовит А.В.* Этика и эстетика. Киев, 2006.
- Пустовит А.В.* История европейской культуры. Киев, 2012.
- Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978.
- Рафили М.* Ранний Азербайджанский Ренессанс. Избранное. Баку, 1976.
- Рафили М.* Низами Гянджеви: Эпоха, жизнь, творчество. М., 1991.
- Расуладе М.Э.* Азербайджанский поэт Низами. Баку, 1991.

Рзакулизаде С. Дж. Пантеизм в Азербайджане в X–XII веках. Баку, 1982.
Сагадеев В.В. «Знание» и познавательное отношение к действительности в средневековой мусульманской литературе // *Роузентал Ф.* Торжество знания. Концепция знания в средневековом исламе. М.: Восточная литература, 1978.

Салганик М. Гармония ислама // Иностранная литература. 1992. № 5–6. Советский энциклопедический словарь., М., 1985.

Тойнби А. Постигание истории. http://lib.ru/HISTORY/TOYNBEE/history.txt_with-big-pictures.html

Фромм Э. Искусство любить. СПб., 2002.

Шагинян М.С. Этюды о Низами. 1947–1956. Баку, 1981.

Шеллинг Ф.В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936.

Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.

Шпенглер О. Закат Европы. http://az.lib.ru/s/shpengler_o/text_1922_zakat_evropy.shtml

Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока / Ред. и предисл. В.И. Брагинского. М.: Восточная литература, 1995.

Юсифли Х.Г. Ренессанс и Низами Гянджеви. Баку, 2016.

Оглавление

К читателю	3
Предисловие	7
Глава 1. Век Низами	15
Восточный Ренессанс: был или не был?	17
Особенности культуры Азербайджана в XII веке	34
Глава 2. Художественный мир Низами	53
Философско-эстетическая дидактика	55
Художник и его творение в эстетической системе Низами	70
Личность и природа трагического	86
Послесловие	100
Литература	104

Нияр Тимучин Эфенди (Эфендиева) — культуролог, преподаватель, дипломат, кандидат философских наук, доктор культурологии.

Закончила Азербайджанский государственный университет (в настоящее время — Бакинский государственный университет), факультет востоковедения (арабский язык и филология); аспирантуру Национальной академии наук Азербайджана (Институт философии и политико-правовых исследований).

Являясь сотрудником МИД АР в 2004—2017 гг. работала в дипломатических представительствах Азербайджанской Республики в Венгрии, Болгарии, Чехии.

Автор двух монографий — «Мир прекрасного Низами» (Nizaminin gözəllik dünyası», Баку, 2002) и «Национальное самосознание. *Парадигмы, идеи проблематики национального самопознания в истории мысли*» («Milli özünüdərk. *Fikir tarixində milli özünübilimə gətirmiş paradıqmalar, ideyalar*», Баку, 2006), обе на азербайджанском языке — и ряда публикаций в области эстетики и культурологии.

Связаться с автором можно по адресу nigar.efendiyeva@yahoo.com.



Научное издание

Эфенди Нигяр Тимучин кызы
Эпоха Низами

Редактор *Н.Д. Александрова*

Художник *В.Ю. Яковлев*

Корректор *М.Н. Филатова*

Подписано к печати 17.11.2021. Формат 60×90¹/₁₆
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Усл.печ.л. 7,0. Уч.-изд.л. 6,5
Тип. зак.

ФГУП Издательство «Наука»
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90
E-mail: info@naukaran.com
<https://nauk-publishers.ru>
<https://naukabooks.ru>

ФГУП Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6