

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК АЗЕРБАЙДЖАНА  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ им. З.М. БУНИЯТОВА

**МЕХТИ КЯЗИМОВ**

**НЕЗРИМЫЕ ГРАНИ  
ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

*(ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ)*

БАКУ - 2023

*Научные редакторы:*

академик **Г. Б. Бахшалиева**

доцент **А. А. Али – заде**

**Мехти Кязимов.** Незримые грани литературного наследия (избранные статьи). Баку, «Элм» 2023 – 616 стр.

ISBN 978-9952-569-24-7

© Мехти Кязимов, 2023

## ОТ АВТОРА

Я думаю, что у каждого учёного на каком – то этапе жизни и особенно после многолетней исследовательской работы возникает желание осмыслить проделанное и попытаться понять в каком направлении двигаться дальше. Подобное желание в последнее время не раз возникало и у меня, но каждый раз сомнения в целесообразности такой инициативы не давали возможности принять окончательное решение. Однако в конце концов я всё же отобрал небольшое количество своих статей и сгруппировал их в пределах настоящего издания. Почему именно статей? Дело в том, что они наилучшим образом подходят в качестве обозначения отрезков уже пройденного и в то же время воспринимаются как ориентиры будущей деятельности.

Определяя свои приоритеты, я всегда комплексно оценивал исследование ареала, в котором на протяжении веков распространялся персидский язык. Интересовала прежде всего литература, существовавшая в средние века на огромной территории от Азербайджана до Индостана и выделявшаяся единством жанровых показателей, методом и стилем, художественной образностью, устойчивостью литературных взаимосвязей и форм. Но вместе с тем не оставались без внимания вопросы истории, религии, культуры, а синхронный аспект изучения совмещался с хронологическим принципом. То есть не происходило ограничения временными рамками, а, предмет научных изысканий, начавшись со средних веков, сменялся последующими эпохами и доводился до современной литературы Ирана.

Такой подход нашёл отражение и в структуре книги. Большая часть опубликованного в ней легла затем в основу монографий, что естественно, так как в статьях первоначально формулируются цели и задачи, вырисовываются

очертания будущего более широкого анализа, апробируется сама перспектива начатой работы, привлекаемого фактического материала и т.д. В этом плане содержание целого ряда статей нашло в дальнейшем отражение в соответствующих разделах книг или же включалось в какие – то их фрагменты при соблюдении заданных границ исследования.

Некоторые статьи, наоборот, не только не нашли последующего развития, поскольку это и не требовалось, но сами были написаны вслед за крупными работами в качестве как бы вторичных или позднейших элементов общего процесса. Это относится к тем публикациям, которые явились результатом источниковедческой, переводческой деятельности, связанной со средневековыми памятниками в основном исторического и суфийского характера. Есть и статьи не переросшие в книги, но научные положения которых были безусловно использованы в концептуальном плане.

Значительная доля настоящего издания касается средневековой персоязычной литературы Азербайджана и прежде всего творчества великого Низами Гянджеви. При этом меня волновала не только его гениальная «Хамсе», но и традиция создания поэтических «ответов» на неё, продолжавшаяся на Ближнем и Среднем Востоке в течении нескольких веков. За это время сотни поэтов в разных областях и странах, в разных государствах создали сотни подражаний поэмам Низами, сохраняя и развивая традицию назире на «Хамсе», основу которой заложил ещё Амир Хосров Дехлеви, один из блестящих представителей персоязычной литературы Индии.

Собственно, можно говорить об огромной «подражательной» поэзии на «Хамсе», отличавшейся своими особенностями, контурами, обозначающими её как своеобразный пласт, органически вписывающийся в средневековую литературу. И, возможно, только некоторые специфические черты средневекового творчества, средневекового художественного канона, в частности соотношение нормативности и творческой индивидуальности, составлявшее саму суть, весь

смысл подражаний, отразились в нём в более ярком, концентрированном виде, чем в остальной словесности. Данный момент акцентируется, пожалуй, больше всего в первом разделе книги и именно он сыграл решающую роль не только у последователей Низами, но и у многих других авторов.

Вопросы функционирования средневекового художественного метода, жанровой системы, поэтики рассматриваются, помимо творчества Низами и его последователей, и применительно к другим азербайджанским поэтам таким, как Ашраф Марагаи, Физули, Саиб Табризи или Бадр Ширвани. Освещается также влияние Фирдоуси на поэзию Азербайджана XII – XV вв., литературные взаимосвязи Азербайджана и Индии и др.

Хотелось бы выделить статьи о наследии Джамали Табризи. Об этом азербайджанском поэте известно сравнительно мало, хотя я и посвятил впоследствии ему отдельный труд. Он создал полную «Пятерицу» в ответ на поэмы Низами. Уже сам данный факт примечателен, поскольку полных «Пятериц» за всю историю существования традиции создано не так уж много, а авторы их, как правило, видные мастера поэтического слова, например, Хаджу Кермани или Алишер Навои, не говоря уже об Амине Хосрове. Кроме того, поэмы Джамали – это не просто обычные подражания в ряду других, но произведения, отличающиеся высокими идейно – художественными достоинствами и заслуживающие всестороннего, продолжительного изучения в контексте азербайджанской и шире ближневосточной литературы, в том числе в плане типологии, теоретических проблем литературного развития и т.д.

За долгие годы исследовательской работы, несмотря на различие потенциальных возможностей и стремлений, я всё же основное внимание уделил средневековой литературе и источниковедению. Персоязычные рукописи исторического, философского содержания, равно как литературные и в особенности

суфийские памятники, всегда притягивали меня. Это вполне объяснимо, так как теоретические выкладки должны опираться на конкретные труды – свидетельства далёких веков, а, с другой стороны, знание оригинального текста позволяет лучше проникнуть в реалии изучаемой эпохи, представить объективные суждения о культурно – исторической среде, событиях и личностях, что в свою очередь приводит к полноте и завершённости конечного результата.

В этом смысле изучавшиеся рукописи, переведённые письменные памятники дали обильную пищу для размышлений и помогли остаться на твёрдой почве проверенных положений и высказываний. Интересные факты, содержащиеся в них, способствовали реконструкции событий, биографических данных известных исторических личностей, расширяли представления о границах творческого процесса и богатстве письменной сокровищницы, доставшейся нам в наследство. Ясно, что подборка соответствующих публикаций во втором и третьем разделах книги в определённой степени демонстрирует эти черты.

С точки зрения принципов осмысления материала и методики его последующей разработки можно было бы объединить данные разделы, тем более, что хронологически они вписываются в один и тот же период. Однако предпочтительнее оказалось вывести суфийскую литературу в отдельную рубрику. Это было сделано, исходя из традиционного отношения к суфизму как самостоятельному направлению почти во всех изысканиях общего характера, связанных с литературой Ближнего и Среднего Востока, его месту в идеологической, художественно – эстетической жизни средневекового общества и статусу самих суфийских трудов. Причём упор сделан на прозе, изучаемой заметно меньше персоязычной суфийской поэзии. Наряду с общими положениями в исследованиях приводятся также сведения о суфийских авторитетах, признанных шейхах и поэтах, сыгравших существенную роль в истории суфизма.

В число публикаций по средневековью я счёл уместным включить статью об азербайджанских рукописях, хранящихся в

библиотеках Великобритании. Она была написана в 1988 г. по итогам научной командировки в эту страну. И хотя прошло уже много лет и статья носит больше популярный, описательный характер, думается, что она, даже в свете сегодняшних требований, не потеряла своей актуальности для учёных – медиевистов.

Последний четвёртый раздел книги посвящён литературе современного Ирана. Он включает работы по некоторым проблемам персидской поэзии и прозы как периода до исламской революции, так и послереволюционного времени. Иранская революция 1978 – 1979 гг. стала своеобразным рубежом общественного развития, оказавшим сильнейшее влияние на все сферы жизни страны, в том числе идеологию, культуру и литературу. Исторические процессы стали важным фактором в общественном сознании масс, их социальном поведении, сказались на художественном творчестве. Но ожидаемое усиление религиозных идеалов и мотивов в литературе, обращение к исламским ценностям не явилось преградой для отражения в ней актуальных, злободневных вопросов, не ограничивало процесс созидания жёсткими рамками.

Тематический диапазон литературы, как и его эстетическая реализация, отличались широтой и разнообразием. Идеологические рамки в целом не стали преградой для формальных показателей, а изобразительные решения в основном зависели от степени индивидуального мастерства, авторской фантазии.

Эти вопросы нашли отражение в статьях раздела, которые подобраны так, чтобы продемонстрировать хотя бы часть литературной палитры современного Ирана. А она не выглядит однотонной или бесцветной и содержит порой самые неожиданные оттенки, нюансы, лишней раз предостерегая от одностороннего понимания и поспешных выводов.

Авторы, рассматриваемые здесь, – это в основном маститые представители поэзии и прозы, как, к примеру, Мухаммад Хусейн Шахрийар, Нусрат Рахмани, Махмуд Довлатабади. Но главное даже не в этом, а в том, что созданные ими произведения оказались наиболее репрезентативными и в яркой форме отразили существенные тенденции современной литературы. Кроме того, они ещё раз продемонстрировали глубокую связь с традицией, завоеваниями классической словесности. Новые реалии не смогли сломить прочной преемственности и обширное наследие вновь доказало своё непреходящее значение в качестве источника духовного достояния и вдохновения.

Это ощущение связи времён всегда незримо присутствовало при каждом соприкосновении с искусством слова и погружением в мир творчества и поэтического восприятия, при знакомстве с очередным произведением, будь то средневековый труд или модернистская поэма. И такой синтез классики и современности стал как бы решающим звеном, объединившим все разделы книги.

Хотелось бы верить, что она заинтересует читателей и не только специалистов, но и тех, кто познавая Восток, продолжает свой путь по нему, открывая каждый раз для себя нечто новое и неожиданное.

## ГЛАВА I

# ПРОБЛЕМЫ НИЗАМИВЕДЕНИЯ И СРЕДНЕВЕКОВАЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

### ОБРАЗ БАХРАМА В ПОЭМЕ «СЕМЬ КРАСАВИЦ» НИЗАМИ

Предания и легенды о Бахраме Гуре, отважном и справедливом шахе, любящем охоту и пиры имели широкое распространение на Востоке и были, несомненно, известны многочисленным авторам в произведениях которых Бахрам Гур стал центральной фигурой.

Академик И.А. Орбели отмечал, что: «Едва-ли не самым излюбленным героем «исторической» т.е. посвящённой Сасанидам, части «Шах-наме» является Бахрам Гур» (1). Название поэмы «Семь красавиц» Низами заменялось иногда на «Бахрам-наме» (2), тем самым заострялось внимание на важнейшей стороне произведения. Э. Браун считал, что название «Бахрам-наме» лучше передаёт существо и цель поэмы, чем «Семь красавиц» (3).

Историческим прототипом образа Бахрама Гура явился сасанидский шах Бахрам (или Варахран) V (421-438). Исследователи по-разному оценивают этого шаха, причём часто встречаются диаметрально противоположные характеристики. Так, например, А. Крымский отмечает что: «Фирдоуси, а после него Низами и их второстепенные персидские и турецкие подражатели прославили Бахрама Гура в поэзии, но на самом деле это был только охотник до веселья, до женщин, он не имел твёрдости характера и действуя в угоду духовенству и аристократии, предпринял ряд опрометчивых ошибок» (4).

Н.В. Пигулевская пишет о Бахраме: «Большого участия в ведении государственных дел этот шах не принимал предоставляя их знати и особенно всесильному первому министру вузург-фрамадхару Михр-Нарсе из знатной фамилии Спандияд» (5).

Относительно характера Бахрама Д.Роулинсон отмечал что «по-видимому он унаследовал силу, гордость и жестокость своего отца» (6). В другом месте Д.Роулинсон ссылается на восточных авторов: Табари, Мирхонда и др., согласно которым Бахрам «тщательно поддерживал справедливость среди своих многочисленных подданных, ликвидировал налоги, назначал пособия учёным и литератором, поощрял земледелие и оказывал щедрую помощь тем, кто был беден или переживал горе» (7).

Данные источников очень скудны и не позволяют детально представить черты Бахрама V. Кроме того, вообще события, происходящие в годы его правления обросли такими легендами, что истину установить довольно трудно. Тем же менее Э. Браун отмечает, что «многие эпизоды, связанные с этим монархом, известным своими ...рыцарскими поступками и искусством охотиться имеют историческую основу, или по крайней мере, покоятся на подлинных и древних преданиях собранных Табари» (8).

О жизни и периоде правления Бахрама известно следующее: отец его Йездигерд I отдал Бахрама на воспитание правителю Хиры Мунзиру ибн Ну'ману. Хира находилась под протекторатом сасанидских царей и играла роль буфера в их столкновениях с Византийской империей. После смерти Йездигерда знать постаралась выдвинуть на престол своего ставленника, представителя боковой линии Сасанидов. Брат Бахрама Шапур, правивший в течение четырех лет в Армении (9) и прибывший в столицу после смерти отца, был убит. Тогда Бахраму с помощью войска данного ему Мунзиром, удалось занять отцовский трон (10).

Взойдя на престол, Бахрам стал проводить политику, приведшую Иран к войне с Византией. Шах Йездигерд был

известен как покровитель христиан. Он пытался найти в них опору в борьбе против зороастрийского жречества и знати. Бахрам же, наоборот, усилил гонения на христианские круги, результатом чего стало бегство христиан в Византию, преследовавшееся персидскими властями. Война Ирана с Византией продолжалась в течение двух лет с переменным успехом и окончилась заключением мирного договора, по которому иранские христиане получили вновь некоторую свободу вероисповедания. Закончив войну с Византией, Бахрам занялся Арменией. Здесь он возвёл на престол своего ставленника, однако, частые столкновения армянской знати, междоусобицы и раздоры привели к тому, что вассальное управление в Армении было упразднено и она была превращена в одну из провинций персидского государства.

В правление Бахрама имело место и война с кочевниками («белыми гуннами» или эфталитами), вторгшимися на территории Ирана через северо-восточную границу. Бахрам вместо того, чтобы организовать сопротивление отправился на охоту в Азербайджан. Вельможи, узнав об этом, послали к хагану посольство с просьбой принять дань на что тот ответил приказом не грабить областей. А тем временем Бахрам с немногочисленным войском, пройдя через Табаристан, Гирканию, Нишабур, напал ночью на войска хагана и наголову разбил их. Хаган был убит, а жену его, взятую в плен, Бахрам сделал служанкой в храме огня (11).

После победы над хаганом Бахрам назначил своего брата Нарсэ правителем в Хорасане, приказавл ему предотвращать набеги кочевых племён.

Табари сообщает также о путешествиях Бахрама в Индию (12), однако сведения эти, скорее всего, относятся к области легенд.

На сколько можно судить по тем нескольким событиям, действительно имевшим место в правлении Бахрама, этот

шах думал не только о развлечениях. Война с Византией, успешная война с кочевниками, которых он разбил наголову и которые больше не вторгались в пределы Ирана во время его царствования, свидетельствует о том, что Бахрам всё же предпринимал активные шаги и был довольно смелым.

Ещё одно интересное событие, происшедшее в правление Бахрама и говорящее о том, что он проявлял интерес к жизни своих подданных, связано с ликвидацией недоимок. Н.В. Пигулевская пишет о «снятии недоимок», используя сообщение Мас'уди. Правда, она добавляет, что в правление какого именно Бахрама это произошло неизвестно (13). А. Кристенсен же, большой знаток истории Сасанидов, указывает, что недоимки были ликвидированы именно в правление Бахрама V. И, кроме того, в год его восшествия на престол поземельный налог был уменьшен на треть (14).

Об отмене налогов на семь лет упоминается в «Шахнаме» у Фирдоуси и в поэме «Семь красавиц».

Низами из исторических фактов периода правления Бахрама отразил лишь один: его борьбу с кочевниками, это и понятно, так как поэма Низами не историческая хроника, а литературное произведение. В образе Бахрама Низами, прежде всего, стремился передать свою идею носителя власти и весь характер образа подчинён этому замыслу. Мы говорим здесь, о носителе власти, о правителе вообще, а не о справедливом правителе, как упоминают об этом некоторые исследователи творчества поэта, которые тем самым сужают идею правителя, сведя ее только лишь, к одной стороне. Безусловно, что справедливость была главным требованием, предъявляемым Низами к монарху, об этом он пишет во всех поэмах. Но в поэме «Семь красавиц» и далее в «Искендернаме» поэт стремится не только свести все дело к справедливости, а по существу, представляет свою концепцию правящего лица, поэтому и Бахрам выступает центральным героем. Идеальный правитель, изображённый Низами, не

явился нововведением в персоязычную поэзию. К образу идеального царя обращались и поэты IX-X вв. (15). Но вместе с тем, Низами всесторонне разработал идею носителя власти, дал ясную, отчётливую характеристику своего героя, перечислив все те качества, которые, по его мнению, должны воплощаться в идеальном правителе.

Последовательная разработка идеи правителя привела Низами к социальной утопии. Идеальное общественное устройство, показанное им в «Искендер-наме», явилось итогом всей жизни поэта и свидетельствовало о великом общественном смысле его поэзии, о силе и глубине его философского мышления.

Образ Бахрама в поэме «Семь красавиц» передан во всей динамике его развития, со всей многогранностью сложной и незаурядной личности. Вся жизнь Бахрама проходит перед читателем от начала рождения до исчезновения в пещере и также от первой до последней страницы прослеживается и основная идея поэмы.

Мысль о справедливости монарха занимает главенствующее место в поэме «Семь красавиц». Поэт, показывая справедливость Бахрама, пишет:

عدل می کرد و داد می فرمود  
خلق ازو راضی و خدا خشنود  
انجمن با بزرگواران کرد  
استواری بر استواران کرد (16)

*Он поступал справедливо и требовал правосудия,  
Народ был им доволен и Бог удовлетворен.  
Он совещался с благородными людьми,  
Опирался на достойных.*

Справедливость для поэта не просто абстрактное проявление человеческой природы. Низами конкретизирует это понятие. Для него справедливость включает в себе, прежде всего, отношения к различным людям и в данном случае поведение монарха с тиранами и угнетателями и людьми

доброй воли. Эту мысль поэта вкладывает и в уста Бахрама во время его тронной речи:

روزکی چند چون بر آسایم  
در انصاف و عدل بگشایم  
آنچه ما را فریضه افتاد ست  
ظلم را ظلم و داد را داد ست (17)

*Через несколько дней, когда я отдохну,  
Я открою дверь справедливости и правосудия.  
То, что обязательно для нас:  
Насилию насилие, справедливости справедливость.*

Понятие справедливости у него охватывает и такой важный момент, как справедливое возмездие, кару за насилие. Рассказывая о юных годах Бахрама, Низами описывает случай, происшедший с Бахрамом на охоте, когда тот, убив дракона, освобождает онагра. Сам Бахрам говорит об этом:

انصاف گور و دادن داد  
باک جان نیست هر چه بادا باد (18)

*Я и возмездие (по велению совести) за  
онагра и правосудие,  
Не боюсь за жизнь, будь что будет.*

Этот случай показал также доблесть Бахрама, который смело бросился в бой со страшным драконом. По мнению Низами, отвага, мужество необходимы для идеального монарха. Не раз на протяжении поэмы Бахрам доказывал свою смелость. Особенно ярко это качество проявилось когда оба претендента должны были поднять корону, лежащую между двумя голодными львами. Соперник Бахрама испугался условия, тогда как Бахрам, убив львов, овладел короной. В данном случае смелость получила достойное вознаграждение в виде признания его неоспоримого права на занятие царского престола.

Заслуживает внимания один момент в трактовке справедливости Низами, когда Бахрам в эпизоде с архитектором Шиде щедро награждает последнего за постройку дворца. И здесь справедливость проявляется не столько в том, что он по заслугам оценил труд архитектора, а в том, что он таким образом попытался оправдать Ну'мана, дискредитировавшего себя жестоким поступком:

عدل من عذر خواه آن شتمست  
آن نه از بخل و این نه از کرمست (19)

*Моя справедливость - просьба о прощении за то насилие,  
То (насилие) было совершено не из-за скупости,  
а этот [подарок] не от щедрости.*

К концу жизни Бахрам понимает значение справедливого управления и все свои помыслы и желания подчиняет этой цели. Справедливость для него становится определяющим моментом и закономерным результатом всей жизни. Низами проводит своего героя через многочисленные события и происшествия к идее справедливости:

پیکر عدل چون به دیده شاه  
عبرت انگیخت از سپید و سیاه  
شاه کرد از جمال منظر او  
هفت پیکر فدای پیکر او  
بیخ دیگر خیالها برکند  
دل درو بست و شد بد و خرسند (20)

*Когда облик справедливости взору шаха,  
Явил назидательный [смысл] белизны и черноты,  
Шах, [очарованный] красотой её вида,  
Пожертвовал ради неё семью красавицами.  
Другие видения вырвал с корнем.  
Связал с ней сердце и довольствовался ею.*

Еще одно требование к правителю, выраженное в поэме, - это необходимость проявлять заботу о своих подданных, о народе. Описывая правление Бахрама, Низами говорит:

مردمی کرد و مردم اندوزی  
هیچکس را نماند بی روزی (21)

*Он поступал человечно и опекал народ,  
Никого не оставил без куска хлеба.*

Бахрам выступает в поэме как шах, любящий свой народ. Когда в стране наступил голод, он приказал открыть царские амбары и раздать зерно голодающим:

شاه چون دید قدر دانه بلند  
در انبار بر گشاد ز بند (22)

*Шах, когда увидел, что цена зерна растёт,  
Снял замок с двери амбара.*

Он отменил также налоги на семь лет, что позволило значительно улучшить жизнь населения. Голод продолжался в стране четыре года и привёл к гибели только одного человека. Бахрам тяжело переживает его смерть, обвиняя себя в случившемся. Это тоже характеризует Бахрама с положительной стороны, так как свидетельствует о том, что его волнует судьба каждого человека в отдельности. В награду за поступок Бахрама смерть в течение последующих четырех лет обходит государство стороной.

Низами показывает, что в стране, где правит идеальный шах, наступает благоденствие. Народ ни в чём не нуждается. Бахрам своими делами приносит счастье стране, обновляет её и, самое главное, каждый человек может действовать и мыслить свободно:

قفل غم را درش کلید آمد  
کامد او فرخی پدید آمد

کار عالم ز نو گرفت نوا  
بر نفسها گشاده گشت هوا (23)

*К замку печали стала дверь его ключом,  
С его приходом наступило счастье.  
Дело мира заново получило процветание,  
Людям стало свободнее дышать  
(букв. воздух открылся для дыхания).*

Следует подчеркнуть и такой момент. Идеальный шах, по мнению поэта, способен предотвратить войну, так как счастье и благополучие в период его правления позволяют людям оставить оружие, жить в мире и согласии:

خلق یکبارگی سلاح نهاد  
همه را تیغ و تیر رفت از یاد (24)

*Весь народ враз оставил оружие,  
Все забыли о мечах и стрелах.*

Человечность, гуманность - важное качество идеального правителя. Низами, выступавший против насилия и жестокости, не мог допустить в характере своего идеала такую черту.

Гуманность правления столь же необходима, как и справедливость и недаром поэт упоминает о человеколюбии Бахрама:

مردمی کرد در جهانداری  
مردمی به ز مردم آزاری (25)

*Он проявлял человечность при правлении,  
Человеколюбие лучшие притеснения.*

Только добротой и лаской завоюет правитель всеобщую любовь, и только тогда будет достоин он своего царского нимба. Низами подчёркивает это в следующем бейте:

گشته هر یک ز مهربانی او  
عاشق فر خسروانی او (26)

*Каждый из-за ласки его,  
Влюбился в его царский нимб.*

Мудрость - одно из условий для идеального шаха. Особенно часто говорится о мудрости и роли разума в новеллах. Содержащейся в них призыв руководствоваться разумом в своих поступках и делах, был, в первую очередь, направлен правителям. Мудрый шах, управляя государством, способен уничтожить гнет и насилие. Эта мысль в дальнейшем наиболее отчётливо прослеживается в «Искендер-наме».

В поэме «Семь красавиц» показано, что Бахрам правит разумно, проявляет милосердие. В эпизоде с приёмом послов разгневанный лицемерным письмом иранских придворных он тем не менее замечает:

باز گفتا چرا بدی سازم  
اول آن به که بخردی سازم  
گر چه ایرانیان خطا کردند  
کز دل آزرم ما رها کردند  
در دل سخنشان نخواهم دید  
نرمی آرم که نرمیست کلید (27)

*Опять сказал он: «Зачем мне совершать зло,  
Лучше вначале обратиться к мудрости,  
Хотя иранцы и совершили ошибку,  
И не устыдились меня (букв: отбросили из сердца стыд  
передо мной)  
Я не буду злопамятен (букв. не обращаю внимания на их  
жестокость),  
Проявляю мягкость, так как мягкость есть ключ к [затруд-  
нениям]».*

Говоря о правлении Бахрама, Низами отмечает, что благополучие и безопасность возможно только тогда, когда

шах свои действия направляет на пользу государства, не стремится к удовлетворению своих страстей, а думает о процветании страны. В противном случае государство обречено на гибель, оно или подвергнется нападению извне, или же внутри него будут действовать силы, которые приведут его к развалу. Очень ярко и эмоционально поэт передает эту мысль устами Раст-Роушана. Образ везира Раст-Роушана - один из самых отрицательных и мрачных в поэме, но в данном случае Низами полностью согласен с ним в оценке результатов поведения монарха:

شاه اگر مست خصم هشیارست  
شحنه گرخته دزد بیدار است  
چون سیاست زیاد شاه شود  
پادشاهی برو تباه شود  
از شهی کو سیاست انگیزد  
دشمن و دیو هر دو بگریزد (28)

*Шах если пьян, враг его трезвый,  
Шихна если спит, вор не дремлет .  
Если шах забудет об управлении государством,  
Царство для него погибло.  
От шаха, который занимается делами государства,  
Убегут оба: и враг, и див.*

Шах отвечает за судьбу народа, страны и поэтому, по мнению Низами, он должен выполнять свой долг, который заключается в повседневном занятии делами, представляющими государственный интерес. Монархи, проводящие большую часть времени в попойках, вызывают осуждение поэта.

В поэме Бахрам дважды подвергается наказанию за то, что забывает о своём долге. В первый раз это случилось, когда он поручил заботы о государстве сыновьям Нерси, а сам предался развлечениям. Тогда шах поплатился тем, что войско оказалось непригодным защищать страну от нападения китайского хагана. Правда, Бахраму удалось разбить

его благодаря личной храбрости и мужеству. Он пытается оправдать свои действия, говоря что:

گر خورم حوضه می از کف حور  
تیغم از جوی خون نباشد دور  
برق وارم بوقت بارش میغ  
بیکی دست می بدیگر تیغ (29)

*Если [даже] выпью я бассейн вина из ладоней гурии,  
Мой меч не будет далек от ручья крови.  
Подобен молнии я, во время дождя, извергающегося  
из тучи,  
В одной руке у меня вино, в другой-меч.*

Однако слова его звучат слишком хвастливо и лицемерно. Во второй раз страну постигает несчастье, когда Бахрам передает управление везиру Раст-Роушану. В этом эпизоде ставится ещё один вопрос - окружение царя, те лица, на которых опирается правитель. Слишком сильны были во времена Низами феодальные раздоры, часто происходили дворцовые перевороты и поэт не мог пройти мимо этого. Он хорошо видел низость и подлость правящей верхушки, неспособностью ее к действию на благо страны. После победы над хоганом Бахрам гневно обращается к феодальной знати, предавший его, обвиняя ее в трусости и непостоянстве.

В эпизоде с Раст-Роушаном поэт даёт характеристику первому после шаха лицу в государстве - везиру, имя которого, означающее «прямой- светлый» звучит горькой насмешкой:

نام خود کرده ز ان جریده که خواست  
راست روشن ولی نه روشن و راست  
روشن و راستیش بس باریک  
راستی کوژ و روشنی تاریک (30)

*Он назвал себя в той тетради [деяний] так, как хотел,  
«Прямой-светлый», но ни света не было, ни прямоты.*

*Свет его и прямота очень хрупкие,  
Прямота – кривая, а свет - темнота.*

Однако в данном случае важна не столько характеристика одного из знатнейших вельмож, сколько страшная картина произвола и беззакония, творимых по его прямому указанию.

Жестокий везир обобрал все население. Всюду царит запустение, люди от страха перед везиром не отваживаются даже сказать Бахраму, что творится в стране. Вот как говорит Низами о результатах правления Раст-Роушана:

در ده و شهر جز نفیر نبود  
سخن جز گرفت و گیر نبود  
تا در آن مملکت در اندک سال  
هیچکس را نه ملک ماند و نه مال ( 31 )

*В деревне и городе не было ничего, кроме вопля,  
Не было других слов, кроме «возьми» и «хватай».  
Так что в том государстве через несколько лет  
Ни у кого не осталось ни владения, ни имущества.*

Кульминации в раскрытии насилия, царящего в стране Низами достигает в рассказах семи узников. В роли угнетенных здесь выступают представители различных слоёв общества. Крестьянин, купец, воин, отшельник брошены в тюрьму по прихоти Раст-Роушана. В тюрьме находится и правитель одной из областей страны.

Бахрам и в этом случае выступает как справедливый шах. Он освобождает всех, возвращая положение и имущество, которое они имели до заключения. Он наказывает также бессердечного везира, чем ещё раз подтверждается мысль Низами о справедливом возмездии за насилие.

Не случайно на зло, творимое в стране, на виновника всех бед указывает Бахраму выходец из народа- простой пастух. Рассказ пастуха открывает Бахраму глаза. Он понимает, что просчитался, назначив везиром Раст-Роушана.

Поэт, противопоставляя пастуха деспотичному везиру, проводит мысль о том, что «правитель свою единственную и верную опору должен видеть народе» (32).

Он должен прислушиваться к мнению народа, советоваться с ним о делах. М.Ю.Гулизаде писал об этом эпизоде, что «Низами, глубоко верящий в силу и мудрость народа, показал превосходство бедняка-пастуха над Бахрамом Гуром» (33).

Раскрывая качества идеального правителя, Низами указывает в поэме и на то, что он должен быть образован, знать и ценить поэзию, свидетельством чему служит воспитание Бахрама, которого обучили трем языкам, астрономии, математике и другим наукам, а также совершенному владению различными видами оружия.

Благочестие для Низами тоже одно из важных требований. В стране наступил голод из-за того, что люди и сам Бахрам, достигнув благополучия, забыли о Творце. В эпизоде с исчезновением Ну'мана везир также советует тому познать Бога, что лучше всего на свете.

Основная задача Низами в поэме - показ идеального монарха. Однако она этим не исчерпывалась. Рисуя образ Бахрама, Низами в то же время, обрушивается со словами гнева на современных ему правителей, обвиняя их в безжалостности:

پادشاه آتشی است کز نورش  
ایمن آن شد که ببند از دورش  
و آتش او گلی است گوهر بار  
در برابر گل است و در برخار  
پادشاه همچو تاک انگورست  
در نیبچد در آن کز او دورست  
و آنکه بیچد در او به صد یاری  
بیخ و بارش کند به صد خواری (34)

*Падишах - это огонь от света которого,  
Будет в безопасности тот, кто наблюдает его издали.*

*Огонь его – роза, рассыпающая жемчуг,  
Внешне он подобен розе, а по существу колючий кустарник.  
Падишах как виноградная лоза,  
Которая не обвивается вокруг того, кто далеко от неё.  
Но тот, кто склонится к нему с сотней просьб о поддержке,  
Того он с сотнями оскорблений вырывает с корнем.*

Поэт отмечает, что падишахи лживы и злобны, пролитие крови для них в минуты веселья обычное дело:

پادشهان که کینه کش باشند  
خون کنند آن زمان که خوش باشند (35)

*Падишахи, которые злобны,  
Проливают кровь в то время, когда им весело.*

Они не хотят изменять существующего положения, страна страдает под их гнетом, феодальная знать, которую поддерживает шах, творит всё, что ей заблагорассудится. Поэтому поэт восклицает:

در چنین گورخانه موری نیست  
که برو داغ دست زوری نیست (36)

*В такой гробнице нет муравья  
На котором не было бы клейма руки насилия.*

Даже и в самом характере Бахрама Низами подчёркивает отрицательные черты, особенно выпукло проявившиеся в эпизоде со служанкой Фитне. Бахрам предстаёт здесь как спесивый, надменный шах, не желающий слушать замечаний. Но Низами заставляет своего героя признать ошибку и показательно, что добивается этого простая служанка Фитне, доказав мастерством, мудростью и терпением правоту своих слов.

Обличение монархов наряду с показом картин феодального гнёта свидетельствовало о прогрессивности взглядов

Низами. В то же время образ идеального правителя остался в поэме незавершённым, он не удовлетворил Низами, и поэт вновь возвратился к нему в «Искендер-наме».

-----

1. И.А.Орбели. Бахрам Гур и Азаде – Л., 1934, с. 9.
2. А.Крымский. История Персии, её литературы и дервишской теософии – М.,1912, с. 167.
3. E.Browne. F Literary History of Persia. Vol.2 From Firdaws to Sa'di – Cambridge, 1969, p. 408.
4. А.Крымский. История Сасанидов – М.,1904, с. 52.
5. Н.В.Пигулевская, А.Я.Якубовский, И.П.Петрушевский, Л.В.Строева, Л.М.Беленицкий. История Ирана с древнейших времён до конца XV111в. – Л., 1958, с. 54.
6. G.Rawlinson. The Seventh Great Oriental Monarchy – London, 1876, p. 282.
7. Там же, с. 299 – 300.
8. E.Browne. A Literary History of Persia, p.408.
9. См.: Моисей Хоренский. История Армении – М., 1893, с. 195..

|          |   |
|----------|---|
| 10. См.: | طبري. تاريخ الرسل و الملوك. جلد دوم. / ترجمه ابو القاسم پاينده- تهران، ۱۳۵۲، ص. ۶۱۸ |
|----------|---|

11. См.: T.Noldeke. Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden – Leyden, 1879, s. 104.
12. См.: Табари, с. 624 – 625.
13. Н.В.Пигулевская. Города Ирана в раннем средневековье – М., 1956, с. 212.
14. См.: A.Christensen. L'Empire des Sassanides. Le peuple, l'etat, la cour – Kobenhavn, 1907, p. 59.
15. См.: М.-Н.О.Османов. Стиль персидско – таджикской поэзии IX – XVв. – М., 1974, с. 40.

|     |  |
|-----|--|
| 16. | هفت پيكر حكيم نظامي گنجوي/ يادگار و ارمغان وحيد دستگري- تهران، ۱۳۱۵، ص. ۱۰۱. |
|-----|--|

17. Там же, с. 100.
18. Там же, с. 74.

19. Там же, с. 144.
20. Там же, с. 348.
21. Там же, с. 102.
22. Там же, с. 104.
23. Там же, с. 101.
24. Там же, с. 106.
25. Там же, с. 108.
26. Там же с. 95.
27. Там же, с. 82.
28. Там же, с. 322.
29. Там же, с. 128.
30. Там же, с. 321.
31. Там же, с. 323.
32. M.Mübariz. Vöyük demokrat. Nizami. Üçüncü kitab – Bakı, 1941Ş s. 30.
33. М.Ю.Гулизаде. Низами Гянджеви. Жизнь и творчество – Баку, 1953, с. 33.
34. Хафт пейкар, с. 62.
35. Там же, с. 110.
36. Там же, с. 70.

1980

## **СЮЖЕТ О БАХРАМЕ ГУРЕ В ПЕРСОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIV-XVI вв**

Исследование принципов художественной обработки сюжетов, тем, композиции, образной системы «Пятерицы» Низами продолжает оставаться одной из важнейших задач изучения творческого наследия азербайджанского поэта и его последователей. На значение этой работы указывал Е. Э. Бертельс, говоря, что изучение цепи назире даст возможность заглянуть в творческую лабораторию поэтов Востока" (1).

В основу сюжета «Хафт пейкар» («Семь красавиц») Низами легли исторические факты и предания о жизни сасанидского шаха Бахрама V (421-438) (2). Первоначально

они были подвергнуты литературной обработке в «Шах-наме» Фирдоуси, которая наряду с «Тарих ар-русул ва-л-мулук» («История пророков и царей») Табари, «Сийасат-наме» («Книга о правлении») Низам ал-Мулка и некоторыми другими сочинениями послужила источником поэмы Низами.

В последующие века сюжет о Бахраме обрабатывался не раз. Средневековые авторы, написавшие поэтический «ответ» на «Пятерицу» (как в целом, так и на отдельные поэмы), обращались в силу установившейся традиции к уже известным сюжетным линиям.

В XIV-XVI вв. назире на «Хафт пейкар» создали среди прочих и такие мастера поэтического слова, как Амир Хосров (1253-1325), Ашраф Марагаи (ум. после 1466г.), Абдаллах Хатифи (1454-1521), Абди-бек Ширази (1515-1580) (3). Поэмы их, в особенности «Хашт бихишт» («Восемь райских садов») Амира Хосрова, пользовались большой популярностью и представляют собой не просто подражания, а самостоятельные, оригинальные произведения. Правда, генетическое сходство с «Хафт пейкар» привело к тому, что в них отсутствуют какие-либо новые эпизоды в повествовании о Бахраме (основной сюжетной линии), но все использованные эпизоды в поэмах-назире претерпели многочисленные изменения, что свидетельствует о творческом подходе к готовому сюжету. Так, например, в эпизоде ссоры со служанкой, изменены имена, введены другие персонажи, Бахрам и служанка демонстрируют свое искусство различным образом. Строительство дворцов мотивируется в поэмах по-разному, принцессы привозятся из разных стран и областей. В эпизод исчезновения также внесены изменения. У Низами Бахрам исчезает в пещере, у Амира Хосрова - в колодце, у Ашрафа Марагаи герой тоже исчезает в пещере, но несколько иначе (вход в пещеру за ним закрывается, и его не могут открыть), у Абдаллаха Хатифи Бахрам просто бежит из страны.

Перечисление всех изменений можно было бы продолжить и дальше, но в этом нет необходимости. Сюжет в

поэмах-назире эволюционирует, и эта эволюция сводится не только и не столько к конструктивным изменениям в эпизодах, хотя бы и значительным. Главное заключается в том, что романический сюжет у Низами, содержащий широкое событийное полотно, сменился у его последователей новеллистическим характером сюжета (4). У Амира Хосрова и других нет развернутых картин жизни героя, его действий и поступков. Все это сознательно выпадает из поля зрения. Основное повествование у Низами - сюжет о Бахраме Гуре - состоит из 29 эпизодов, в которых поэт сообщает о детских и юношеских годах Бахрама, вступлении его на престол, голоде, постигшем страну, о нашествии войск хагана и разгроме их, конфликте с везиром и, наконец, об исчезновении героя (5). Образ Бахрама в поэме «Хафт пейкар» дан в развитии. Это многогранная, сложная, незаурядная личность. Перед читателем проходит вся жизнь Бахрама - от рождения до исчезновения в пещере, и почти от первой до последней страницы прослеживается основная идея поэмы.

Возможность смены характера сюжета потенциально уже была заложена в поэме «Хафт пейкар» в эпизоде исчезновения главного героя. Рассматривая средневековую китайскую новеллу, К. И. Гольгина отмечает, что «характерная для новеллы концовка - герой исчезает из мира людей» (6). Такой сюжетный поворот имеет место и в данном случае. у Фирдоуси, как известно, эпизода исчезновения нет, Бахрам засыпает, и утром его находят мертвым. В «Хафт пейкар» герой исчезает, но этому исчезновению предшествует множество событий, действие к нему подводится постепенно, и весь эпизод не выделяется так ярко и не предстает таким неожиданным, как у Амира Хосрова и др.

В поэмах-назире сюжет движется однолинейно, без дополнительных ходов. Основная сюжетная линия включает всего несколько эпизодов (кроме поэмы Ашрафа Марагаи): восшествие Бахрама на престол, ссора со служанкой, строительство дворцов, исчезновение Бахрама. Первый эпизод служит

своеобразной экспозицией, в которой каждый автор сообщает в нескольких бейтах уже известные сведения о Бахраме и его справедливом управлении страной. Наиболее сильным в идейно-эстетическом смысле является эпизод ссоры со служанкой. Следующее затем строительство дворцов для принцесс предстает в виде перехода к вставным новеллам: наконец, развязка-исчезновение героя.

Порядок следования эпизодов совпадает в «Хашт бихишт» Амира Хосрова и в «Хафт ахтар» («Семь звезд») Абди-бека Ширази. В «Хафт манзар» («Семь дворцов» букв. «видов») Абдаллаха Хатифи введена некоторая перестановка. Так, эпизод строительства дворцов включен в состав эпизода ссоры, он вытекает как прямое следствие конфликта со служанкой. В других же поэмах связь между эпизодами ссоры и строительства дворцов не прослеживается так явно. Вообще, у Абдаллаха Хатифи, так же как у Амира Хосрова и других, еще ощущается условность повествования, оно переведено главным образом в бытовой план. Связь всех событий у него более мотивирована и общее композиционное решение представляет большую логическую стройность и завершенность. Это относится и к концовке поэмы, которая у Хатифи неожиданна, но лишена фантастичности, необычности. Хотя отъезд Бахрама воспринимается как то же исчезновение, но сам отъезд обусловлен: у Бахрама нет сил противостоять вражеским войскам. Такого рода развитие действия уже встречалось в «Хафт пейкар», однако использование его в данном контексте придает повествованию новый оттенок и дает возможность автору сохранить общую установку на строгую мотивированность событий и более реальную их окрашенность.

Сюжетная линия, состоящая всего из нескольких эпизодов и к тому же повторяющаяся, накладывает отпечаток на главного героя и других персонажей в том смысле, что, во-первых, характер их остается нераскрытым, не показывается в развитии; во-вторых, число самих персонажей ограничено

- кроме главного героя, действуют еще два-три лица. Если говорить о Бахраме, то ярко показаны лишь его властность, своеволие, в то же время им противопоставлены смелость и настойчивость служанки. Характеры других персонажей только намечены. Главный герой находится в центре всех событий, все действие сосредоточено вокруг него. Наиболее активно он выступает в эпизоде ссоры. Конфликт со служанкой определяет последующее развитие событий, что особенно ярко отражается в поэме «Хафт манзар» Абдаллаха Хатифи. Оригинальный в деталях, у каждого автора этот эпизод остается, по существу, неизменным в своей идейной направленности. Перерастая рамки обычного конфликта, он утверждает достоинство человеческой личности.

Несколько особняком среди поэм в этом плане стоит «Хафт ауранг» («Семь престолов) Ашрафа Марагаи. В ней нет эпизода ссоры со служанкой и введены другие, но это не влияет в целом на характер сюжета. И здесь наблюдается острый драматизм повествования, события сконцентрированы вокруг главного героя, сюжетная линия также содержит конфликт, но уже не со служанкой, а с противником, в борьбе с которым герой должен отстаивать свои права на занятие престола.

Ашраф Марагаи был первым азербайджанским поэтом, написавшим ответ на всю «Пятерицу» Низами. Может быть, поэтому влияние Низами на всех структурных уровнях его произведения ощущается сильнее. Трафаретность сюжета у Ашрафа также выражена ярче. Вслед за Низами он включает в повествование эпизоды воспитания Бахрама в Йемене, возвращения его на родину, добывания короны и получения престола. Возросшее количество эпизодов и, казалось бы, представившаяся в связи с этим возможность проследить характер героя остается на самом деле неосуществленной вследствие отмеченной выше шаблонности набора действий, из которых почти невозможно почерпнуть сведений, по-новому характеризующих Бахрама. Хотелось бы отметить одно существенное изменение, внесенное Ашрафом в композиционную основу поэмы, а точнее,

в связующее звено компонентов. Во всех указанных поэмах таким звеном, объединяющим повествование о Бахраме и вставные новеллы, служит эпизод посещения Бахрамом дворцов принцесс. В «Хафт ауранг» эту же функцию выполняет еще и эпизод охоты Бахрама, предваряющий эпизод посещения. Таким образом, взаимосвязь двух компонентов произведения усиливается, несколько возрастает и степень активности главного героя.

Эволюция сюжета о Бахраме объяснялась прежде всего различной идейной позицией авторов. Последователи Низами не ставили в своих произведениях тех задач, которые он пытался разрешить в «Хафт пейкар». Их поэмы носят в основном развлекательный характер, на первый план выступают отраженные во вставных новеллах вопросы нравственного порядка, в центре которых стоит проповедь общечеловеческих норм морали. Другая причина эволюции сюжета заключалась в следующем. В многочисленных циклах «Пятериц» назире на «Хафт пейкар» занимает особое место. Это объясняется тем, что все поэмы такого типа построены в соответствии с широко известным на Востоке приемом обрамления (рамочной конструкции), уходящим своими корнями в древнеиндийскую литературу. Композиционную основу поэмы составляют два компонента - повествование о Бахраме и вставные новеллы, причем сюжеты новелл не связаны с повествованием о Бахраме. Как правило, на долю новелл приходится около 70% объема произведения, что позволяет автору наиболее полно раскрыть свои творческие возможности именно в «Хафт пейкар». Это обстоятельство и было успешно использовано поэтами. Амир Хосров, Ашраф Марагаи, Абдаллах Хатифи и Абди-бек Ширази сделали основной упор на вставных новеллах, где наряду с широким привлечением фольклорных сюжетов они дали простор и своей богатой фантазии.

-----

1. См.: Бертельс Е. Э. Низами и Фузули- Избранные труды. М., 1962, с. 275.

2. Об образе Бахрама Гура см. в работах Е. Э. Бертельса, А. А. Старикова, М. Мубариза Али-заде, Т. А. Алиевой, С. Т. Юлдашвой.

3. Автором использованы следующие поэмы: Амир Хосров Дихлави. Хашт бихишт /Сост. текста и предисл. Д. Эфтихара. М., 1972; Ашраф Марагаи Хафт ауранг /Рукопись Бодлеанской библиотеки, № 875; Абдаллах Хатифи Хафт манзар /Сост. текста и предисл. Дж. Додалишоев. Душ., 1976; Абди-бек Ширази, Хафт ахтар /Подг. текста А. Рагимова, М., 1974.

4. Подобный сюжет был выделен В. М. Жирмунским в романтических поэмах Байрона. См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин, Л., 1978, с. 43.

|         |   |
|---------|---|
| 5. См.: | – نظامی گنجوی، هفت پیکر / یادگار و ارمغان وحید دستگردی<br>تهران، ۱۳۱۵ |
|---------|---|

6. Голыгина К. И. Новелла средневекового Китая: истоки сюжетов и их эволюция (VIII-XIV вв.). М., 1980, с. 100.

1988

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В «ХОСРОВЕ И ШИРИН» НИЗАМИ

Временное освоение действительности в «Хамсе» Низами еще не было предметом специального анализа. Между тем необходимость в такого рода исследовании ощущается уже давно. Как отмечает Д.С.Лихачев: «Литература в большей мере, чем любое другое искусство становится искусством времени. Время его объект, субъект и орудие изображения» (1). Автор пользуется временными возможностями для реализации определенного замысла. То или иное конструирование событий во времени позволяет

ему добиться нужного восприятия, заострить внимание на каком-либо эпизоде. «Автор может изобразить короткий или длинный промежуток времени, может заставить время протекать медленно или быстро, может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто, последовательно или непоследовательно (с возвращениями назад, с «забеганиями вперед») (2)

В «Хосрове и Ширин» Низами сюжетное время в биографическом смысле занимает большой промежуток между рождением и смертью Хосрова. Но действительного выражения это обстоятельство не получает, так как в центре повествования не жизнь героя, а взаимоотношения влюбленных, что вообще является спецификой средневекового любовно-романического эпоса. На этих взаимоотношениях, словно в фокусе, сконцентрированы все события, и отсутствие четких хронологических границ приводит к «сгущению», концентрации времени, крепко связавшего в сложный клубок сюжетные ходы.

Произведение по времени локализуется в реальной истории и сюжет охватывает реальные же географические точки. Речь идет о лицах исторических, в то же время связь с историей условна: не указаны временные границы правления Хосрова Парвиза – одного из главных героев поэмы, или отраженных в ней событий. Их построение порой сказочно, имеются элементы социальной утопии и идеализации прошлого при крайне незначительном отображении реалий описываемого периода.

Жизнь Хосрова в ее начальном этапе дана в определенный временной градации. В пять лет он начал постигать мир, с каждым годом знания его увеличивались; в девять – он оставил игры, в десять – проявилась его необыкновенная физическая сила, в четырнадцать лет он стал проникать в скрытые тайны бытия. Такое конкретное указание времени обычно относится к эпизодам, связанным с Хосровом, и вызывается оно организующей ролью для сюжета

биографического времени жизни героя. В дальнейшем подобной градации не наблюдается, не отмечаются возрастные рамки, касающиеся других персонажей. Герои, словно не меняются, оставаясь молодыми на протяжении всего сюжета (хотя косвенные указания об их возрасте имеются), однако важно, что несмотря на это, происходят изменения в психологии, и это относится в особенности к образу Хосрова.

Время в «Хосрове и Ширин» однолинейно, иногда встречаются случаи дискретности времени, его отстояния от излагаемых событий. Обычно это связано с введением нового сюжетного хода. Так, Хосров отправляет Шапура к Ширин, и следует ряд событий, происшедших в Барде. Но вот наступает эпизод бегства Хосрова из отчего дома, и начинается он с фразы «Когда Хосров послал доверенного в Армению», т.е. время возвращается назад, рассказывается о происшествиях, случившихся после отъезда Шапура. В другом случае повествуется о событиях, происшедших после того, как Хосров покинул Ширин – о венчании его с Марьям, сражении с Бахрамом, восшествии на престол – и затем время прерывается, поэт вновь возвращается к Ширин, к тому моменту, когда шах оставил ее одну:

که چون شیرین ز خسرو باز پس ماند  
دلش در بند و جانش در هوس ماند (3)

Когда Ширин осталась [одна] после ухода Хосрова,  
Сердце ее оказалось в оковах, а душа – в [плену] страсти.

Организация времени в «Хосрове и Ширин» порой напоминает античный роман. Оно связано с сюжетом чисто технически. Это ярко проявляется в эпизоде тройного показа портрета героя. Связь времени с событийным рядом строится здесь на основе фольклорного мотива утроения. Указание времени нужно в чисто субъективных целях: демонстрации возрастающего эмоционального порыва героини. Линейность времени нарушается и переходит в цикличность – однотипное протекание события в пределах трех дней.

Техническая организация времени ощущается и в эпизодах связанных с влиянием высших сил на ход событий. Таков широко распространённый в романтическом эпосе мотив встречи и неузнавания героев. Момент случайности, обусловленный действием судьбы, и убыстрение ходы времени совмещаются, приводя к встрече героев у источника. События организованы так, чтобы оба оказываются у него одновременно. Хосров останавливается у источника тогда, когда там купается Ширин:

قضا را اسبشان در ره شد سست  
در آن منزل که آن مه موی می شست  
غلامان را بفرمود ایستادن  
ستوران را علفها بر نهاد (4)

Случилось так, что кони их в пути ослабли.  
В том месте, где-та луна мыла волосы,  
Он приказал гуламом остановиться  
И положить перед конями траву.

Временная абстрактность подчёркивается и сюжетным параллелизмом - бегством героя от близких людей. Провидение вмешивается в повествование и в главе «Одиночество Ширин и её молитвы и мольбы», и перемена в настроении Бахрама выглядит в какой-то мере велением рока.

Подчёркивается роль провидения и постоянным введением очередного события или действующего лица словом «вдруг», «внезапно». Так, внезапно Хосров видит у источника Ширин:

ز هر سو کرد بر عادت نگاهی  
نظر ناگه بر افتادش به ماهی (5)

*Привычно он посмотрел в каждую сторону,  
И внезапно взгляд его упал на [ту] луну.*

И так же внезапно она исчезает; внезапно появляется лев, в то время как Хосров и Ширин пируют; внезапно умирает Марьям. Судьба проявляет себя и в вещих снах. В них кроме того, наблюдается своего рода соположение будущего времени с сюжетным. Такого рода соположение вообще является отличительной чертой поэмы «Хосров и Ширин». В структуре текста очень много отрывков, где разные временные ряды соседствуют друг с другом. Особенно это касается эпизодов переписки, песен Барбада и Накиса, притч из «Калилы и Димны» и д. В длинном диалоге между Хосровом и Ширин у ее замка сюжетное время произведения, условно обозначаемое как настоящее, перебивается прошедшим. В первых же ответах Хосрова и Ширин имеются довольно длинные периоды, организованные по принципу циклизации; как события прошлого представлены знакомство с Шекер и трагедия Фархада.

Искусно переплетается прошедшее время с настоящим в притчах, рассказываемых Хосровом, Шапуром, Ширин и девушками. В них время не просто связано с прошлым, иногда она мифологично, как притчах о нахождении клада Фаридуном или притчах «Калилы и Димны».

Интересно организовано время в песнях которыми обмениваются Барбад и Накиса. Здесь по существу рассказывается история любви героев. Время исполнения песен разворачивается параллельно временному ряду сюжета. Оно, словно организует свою, новую историю влюблённых. Но временная грань между ней и сюжетом зыбкая. Временной пласт по существу един, что обусловлено легким и естественным переходом от песни вновь к действию.

Время в произведении - это не однородный поток. Структура его довольно сложна. В нём можно выделить несколько типов времени: событийное, описательное, повествовательное (6). За единицу измерения обычно берется день. Логически завершённые эпизоды сюжета организованы в замкнутые временные отрезки в пределах одной

главы. Эпизод большей частью начинается кратким описанием утра и завершается описанием ночи. Вот, к примеру, как выглядит одно из описаний утра:

دگر روزينه کز صبح جهانتاب  
طلی شد لعل به لولوی خوشاب  
یزکداری ز لشگرگاه خورشید  
عنان افکند بر برجیس و ناهید (7)

*На следующий день, когда от озаряющего мир утра  
Заслонен (букв. позолотил) был яхонт чистым жемчугом,  
Начальник стражи из стана солнца  
Набросил поводья на Юпитер и Венеру.*

Обратный порядок, то есть когда эпизод начинается описанием ночи, встречается реже. Более крупные периоды связаны с временами года, например, с наступлением весны или зимы, когда вводится в сюжет эпизод у замка Ширин.

Событийное время действует в одном эпизоде. Причём в нём может быть представлено как одно, так и несколько событий. Завершённые во временном отношении, а часто отграниченные и пространственно, эпизоды не просто следуют друг за другом, но представлены в виде цепочки событий, между которыми существуют каузальная связь в масштабах всего произведения. В этом случае начинает действовать повествовательное время, связывающее события. Повествовательное время коррелирует со временем событийным; они могут убыстряться или замедляться по отношению друг к другу. Здесь уже сказывается воля автора, проявляется субъективная игра временем (по терминологии М.Бахтина). В эпизодах пребывания Ширин в замке Хосрова в Мадаине и приезда Хосрова в Армению время развивается плавно, постепенно, однако поэт, указывая точное время пребывания Ширин в Мадаине, добивается его убыстрения в последующих быстро развёртывающихся эпизодах смерти Ормуза, восхождения Хосрова на трон и возвращения Ширин к Мехин-бану.

Событийное время иногда течёт как - бы независимо от сюжета. Особенно рельефно это проступает при описании состояния Ширин, когда она в первый раз увидела портрет шаха. Низами пишет:

بیاوردند صورت پیش دل‌بند  
بدان صورت فرو شد ساعتی چند (8)

*Принесли изображение к восхитительной [Ширин],  
На несколько часов погрузилась она в созерцание того изо-  
бражения.*

Сюжет в данном случае не двигается, что подтверждается и статичным изображением эмоций Ширин, но время в рамках эпизода течёт необратимо. Часто событийное и повествовательное время перебиваются описательным. Время при этом, словно застывает. Описания Ширин, картин пейзажа, пира хотя и переданы в динамике, чему способствует использование большого количества глаголов, тем не менее во временном плане статичны. Описательное время доминирует и в главах, посвящённых переписке героев. Основную часть текста здесь занимает изложение писем, тормозящее развитие сюжета, но необходимое поэту в содержательном отношении.

Структура времени художественного произведения не ограничивается указанными тремя типами. В «Хосрове и Ширин» ярко выражено и авторское время. Присутствие автора постоянно ощущается по ходу действия, в комментариях и оценках поступков персонажей, размышлениях поэта на философские и этические темы. Авторское время представлено, кроме того, во вступительных и заключительных главах.

Симптоматична в плане взаимосвязи различных типов времени глава «Величие и благоденствие Хосрова в падишахстве». Она начинается с известной картины приёма у шаха. Следующий эпизод не состоит с предыдущим в

причинной связи, но тесно примыкает к нему в плане событийного времени. Хосров восходит на трон, однако Низами не сразу упоминает о его благодеяниях, а обращается вначале с наставлениями к шаху и затем уже описывает мудрость и пиры Хосрова. Событийное время, начав эпизод, сменяется авторским и описательным. Такое смешение разных типов времени не разрушает целостности картины, а наоборот усиливает её восприятие, способствуя более полному, ясному и даже иллюстративному изложению мыслей поэта.

Примерно также в общих чертах представлено «Завещание Мехин-бану». В качестве завещания упомянуты только сокровища и сразу вслед за этим идут обширные моральные сентенции Низами, которые вплетаясь в общую ткань событийного времени, принимаются читателем как невысказанное духовное завещание Мехин-бану.

Время на протяжении произведения различно не только по структуре; различается оно к тому же и в отдельных частях текста. Резко убыстряясь в самом начале в эпизоде быстрого возмужания героя, она затем несколько замедляется, но продолжает развиваться динамично до встречи героев. Преобладающие в этой части событийное и повествовательное время всё чаще сменяются описательным, которое занимает основное место в сюжетных перипетиях, связанных с примирением героев. К концу произведения время вновь убыстряет ход событий, и убыстрение используется как своеобразное подытоживание в финальной сцене гимна любви. Она же и замыкает сюжетное время произведения.

Таковы основные черты времени в «Хосрове и Ширин», которые вместе с пространством составляют единую систему координат, охватывающую все события произведения. В своих общих контурах эта система повторяется на протяжении всей «Хамсе» Низами. Но каждая поэма, в том числе «Хосров и Ширин», следуя авторскому замыслу, приобретает в этом плане присущую ей специфику.

- 
1. Д.С.Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, - М, 1979, с.209.
  2. Там же, с. 211.
  3. Низами. Хосров ва Ширин / Тасхих-и Б.Сарватийан – Тегран, 1366, с.311.
  4. Там же, с. 189.
  5. Там же, с 190.
  6. Ср.: А.Д.Михайлов. Французский рыцарский роман – М. 1976, с.165-172.
  7. Низами. Хосров и Ширин, с. 247.
  8. Там же, с 158.

2008

## **О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ПОДРАЖАТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Известно, что влияние Низами на развитие общественной мысли, литературы, культуры исключительно велико. Гений Низами осветил дорогу многим поколениям поэтов на поприще словесного искусства, вдохновил их на создание блестящих образцов художественного творчества, которые явились достойным вкладом в сокровищницу мировой литературы.

Среди тех, кто испытал прямое воздействие Низами, можно назвать имена таких корифеев, как Амир Хосров, Хаджу Кермани, Абд ар-Рахман Джамии, Алишер Навои, Фани Кашмири и др. Фактически в литературоведении давно принято выражение «поэтическая школа Низами», суть которого заключена в общности тех формально-содержательных черт, которые выделяют целый художественный пласт и восходят к единому прототипу - «Хамсе» Низами.

Именно «Пятерица» явилась предметом пристального внимания мастеров поэтического слова и отправным

пунктом многочисленных литературных опытов и интерпретаций, и естественно, что творческое наследие Низами в первую очередь подвергалось многоплановому и широкому осмыслению как зарубежными, так и отечественными учеными. В сотнях научных публикаций рассматривались вопросы общественно-философского, социального, эстетического, этического, литературно-художественного характера, связанные с произведениями Низами. На переднем крае исследовательской работы находились и находятся азербайджанские ученые, которым принадлежит заслуга в постановке ряда фундаментальных проблем низамиведения. В республике накоплен достаточно долгий и полезный практический опыт по изучению и подготовке критических текстов «Хамсе», в последнее время появились работы по вопросам взаимосвязей творчества Низами с наследием великих поэтов и мыслителей Востока, традиций Низами в ряде восточных литератур.

Вместе с тем в современном низамиведении существуют и большие пробелы, об одном из которых и хотелось бы поговорить. Речь идет собственно не столько о самой «Пятерице», сколько об огромной подражательной литературе, возникшей под ее влиянием. Известно, что на «Хамсе» написано несколько сот подражаний - «ответов» (назире) в различных концах Востока, и количество это все время продолжает уточняться и дополняться по мере того как изучаются фонды различных книгохранилищ мира и каталогизируются новые поступления рукописей в них.

Произведения, входящие в состав «подражательной» литературы, были созданы на темы, сюжеты и мотивы «Хамсе», уже начиная с конца XIII в., когда выдающийся индийский поэт Амир Хосров Дехлеви первым в длинной веренице поэтов создал полный, т.е. состоящий из пяти поэм, «ответ», на «Пятерицу». Его произведения заложили основы многовековой традиции назире и остаются, кстати, на сегодняшний день одними из самых изученных.

Амир Хосров показал также тонкое понимание сущности назире и целей поэта. В его «Пятернице» заложены основные направления нововведений, которые потом были продолжены и развиты последователями. Эти нововведения касались как сферы идеологических трансформаций, так и сюжетных разработок. Причем некоторые поэты демонстрировали расширение чисто игровых, формальных черт и акцентировали внимание на условно-искусственных построениях в художественной ткани произведения.

Многообразие конкретных подражаний и степень реализации художественных установок приводили к тому, что исследователи, занимавшиеся поэтической школой Низами, не раз обращались к поэмам самых разных авторов. Но очень часто работа не шла дальше простого сравнения прототипа с вариантами на основных структурных уровнях. Отмечались обычно изменения, дополнения или сокращения, которые вносились последователями Низами в свои поэмы и, исходя из этого, делался вывод об оригинальности того или иного произведения и своеобразном подходе автора к материалу.

При этом игнорировался тот факт, что традиция уже по своей сути означала появление множества новых (в смысле применительном к средневековью) произведений, обладающих идейно-эстетической значимостью и отвечающих потребностям эпохи, читательским вкусам. Кроме того, каждое «подражание» отражало не только индивидуальные стилевые различия и способности автора, но имело отношение к конкретному типу и его связи с развитием эпического творчества.

Тем не менее многочисленные сопоставления, проведенные учеными, необходимы. Правда, они могут считаться лишь первым уровнем исследовательской работы. Ведь само по себе сравнение, за которым не следуют попытки выйти на более серьезный круг обобщений, при нынешнем состоянии литературоведения, не может прояснить массу вопросов, связанных с конкретными произведениями,

а через них с национальными и региональными литературами.

Другое дело, что сравнительный метод в отношении поэтической школы Низами, может послужить хорошей базой для типологических исследований, выявления закономерностей развития ряда восточных литератур в средние века и в период перехода к новому времени. Можно, к примеру, заняться проблемой типологии жанрового состава «Хамсе», установить, как происходило развитие дидактического, любовно-романического или героического эпоса в русле традиции в течение XIII-XVIII вв., проследить эволюцию поэтических форм, характер поэтического мировосприятия.

Огромная масса назире была не простым конгломератом разрозненных произведений, а обладала внутренней соотнесенностью их различных типов и включалась в сложную систему жанров и внутрилитературных взаимодействий.

Каждый тип связывался с преобладающей темой, характером повествования, сюжетно-композиционными элементами, некоторыми стилистическими приемами, отдельными фрагментами, в диахронном срезе цепочка назире представляла собой ряд однотипных произведений. При вхождении в состав различных «Пятериц», т. е. в пределы целостной формы, конкретный тип не терял своей специфики. Его изучение на протяжении нескольких исторических этапов, наряду с прочими задачами, помогло бы проследить постепенную смену литературно-эстетических критериев в традиции назире.

В последнее время появилось несколько библиографических и био-библиографических работ по «подражательной» литературе (в их числе наиболее полный обзор ответов, принадлежащий перу ныне покойного известного азербайджанского востоковеда Г.Ю.Алиева) (1). Однако поиски в этом направлении можно было бы продолжить и дальше. Уже сейчас известны списки «Пятериц», которые не

зафиксированы в опубликованных библиографических обзорах. А ведь нахождение каждого такого списка это не только введение в научный оборот какого-то произведения, но часто и открытие имени нового поэта, который мог бы занять соответствующее место в истории литературы и общественной мысли своего народа.

Существенно для низамиведения было бы создание индекса или указателя сюжетов «подражательной» литературы, отдельных мотивов наподобие тех, что имеются в фольклористике. Такой указатель дал бы возможность представить весь комплекс тех изменений, которым подвергалась «Пятерица», установить генезис некоторых сюжетов, выявить их связи с письменными источниками, мировым сюжетным фондом. Это в особенности касается назире на «Махзан ал-асрар» и «Хафт пейкар» Низами, во вставных новеллах которых разрабатывается целый ряд интересных сюжетных линий.

Так, в первой новелле «Хашт бихишт» («Восемь райских садов») Амира Хосрова представлена история об умных братьях, в седьмой новелле «Хафт ауранг» («Семь престолов») Ашрафа Марагаи-история о верной жене; в первой новелле «Хафт ахтар» («Семь звезд») Абди-бека повествуется о том, как умная женщина перехитрила коварных друзей мужа, а в третьей новелле - о злоключениях семьи и счастливой встрече ее членов. Все эти истории имеют соответствие в фольклоре (2).

Некоторые новеллы включают сказочные сюжеты не полностью, а только в отдельных своих частях. Таковы вторая, пятая и шестая новеллы «Хафт ауранг» Ашрафа, которые соответственно содержат мотивы об ослеплении одноглазого великана, выявлении наиболее великодушного персонажа и о храбрости девушки (3); новелла восемнадцатого макалата поэмы «Тухфат ал-абрар» («Дар праведников») Джамали, построенная на элементах известной сказки и «Мышенек в миске» (4) и др. Кроме того, часто вставные

новеллы используют такие общеизвестные фольклорные мотивы, как сновидение, узнавание по портрету, запрет родителей, отгадывание загадок и др.

При наличии указателя сюжетов появилась бы так же возможность четко дифференцировать различные виды «подражаний». поскольку ни в самих произведениях, ни в средневековых поэтологических трактатах не содержится каких-либо указаний относительно точного обозначения и характерных черт того или иного произведения, написанного в русле традиции. Это создает определенную трудность при анализе материала и ведет к нечеткости понятийного аппарата. Указатель же откроет перспективу широкого охвата сразу большой группы сюжетов в разные хронологические отрезки, покажет динамику функционирования сюжетных структур, а также степень их повторяемости в разных видах «ответа».

Количественные показатели по отдельным поэмам цикла «Хамсе» вообще позволяют сделать довольно любопытные выводы. К примеру, на ту же «Хафт пейкар» больше всего назире (в процентном отношении к их общему количеству) было создано в литературах Индии. И этот результат в общем-то закономерен, поскольку «Хафт пейкар» построена в соответствии с композиционным приемом издавна знакомым и близким индийскому читателю.

Речь идет о рамочной конструкции, легшей в основу многих памятников санскритской прозы. Рамочная конструкция обусловила появление одного из самых известных жанров средневековья - обрамленной повести. Санскритские обрамленные сборники оказали огромное влияние на литературу Востока; к примеру, персоязычная обрамленная повесть представляет в основном переработку индийских оригиналов. Таковы «Синдбад-наме» Мухаммада Захири Самарканди, «Бахтиар-наме» Дакаики, «Тути-наме» Зийа ад-Дина Нахшаби, «Анвар-и Сухейли» Хусейна Ваиза Кашифи.

Один из первых образцов стихотворной обрамленной повести также представлял, по всей видимости, обработку

индийского оригинала. Мы имеем в виду «Калилу и Димну» Рудаки. Многочисленные притчи, легенды, рассказы из индийской обрамленной повести проникали и в средневековые литературы Запада. Обрамленная повесть была очень распространена в Индии и, естественно, что индийских авторов и читателей, воспитанных на её традициях, обрамлённая композиция «Хафт пейкар» привлекла в первую очередь.

Еще один серьезный аспект исследований связан с поэтикой подражаний. Эта проблема слабо разработана и в отношении собственно «Хамсе» Низами. Если основные стороны идейно-тематического содержания «Пятерицы», система персонажей изучены довольно обстоятельно, то о многих проблемах поэтики этого сказать нельзя. Между тем круг их достаточно велик. Сюда входят язык и стиль поэм, принципы сюжетосложения и композиции, конструирование художественных образов, организация отдельных бейтов, художественное пространство и время и др.

Изучение поэтики «Хамсе» очень важно как с точки зрения выявления особенностей поэзии Низами, его творческого метода, так и более конкретного, детального показа того, какими путями шло влияние азербайджанского поэта на литературу Востока, как реализовывались творческие открытия Низами. Причем исследование должно осуществляться на основе достижений современного литературоведения, ориентирующего на анализ всей структуры произведения, в особенности, если это касается средневековья.

Часто ученый, рассматривая какую-либо из поэм Низами и отделяясь общими словами о сложности его образов, поэтического языка, в лучшем случае приводит несколько примеров и предпочитает не углубляться в материал. Вне поля зрения остается не только многослойность стилистики «Хамсе», но и отсутствует информация для последующего изучения индивидуальных особенностей подражателей Низами, их поэтической техники, умения владеть поэтическим словом. По существу такое исследование полезно

и в «обратном» направлении, т. е. раскрытие поэтической структуры «ответов», прослеживание их художественной образности поможет установлению новых граней идейно-художественного многообразия «Хамсе», шире отразит поэтическое мастерство ее создателя.

Средневековое произведение - это сложная художественная система, которая свидетельствовала о господстве в творческом процессе неукоснительно соблюдаемых правил и канонов. Отражая религиозное мышление, нормативность приводила к весьма своеобразному методу творчества, когда соблюдение обязательных элементов, единиц, структур преобладало над потенциальными авторскими возможностями и сказывалось на индивидуальном восприятии художника.

В становлении и развитии самой традиции назире художественно-эстетический канон сыграл большую роль. Он вел к регламентации художественного творчества и одновременно к неперемennomu творческому поиску. Стереотипное начало в произведениях принимало форму обязательной интерпретации исходного материала и соотношение нормативности и авторской индивидуальности становилось решающим фактором в традиции подражания.

Особенность канонического искусства требовала авторской интерпретации иногда даже в отображении какой-либо детали. В поэмах шла обработка не только общего художественного фонда, к примеру, изобразительных средств, применяемых в том или ином окружении, но и соблюдалась четко заданная установка на обыгрывание вполне определенного прототипа. Произведение пребывало как бы в двух измерениях: в контексте традиции и в жанровой системе средневековой литературы. Такая двойственность, ставя ограничительные рамки, в то же время давала подражателю несомненное преимущество в плане личностного выражения. Автор, взявшийся следовать Низами, должен был проявить себя в разработке известного сюжета, обрисовке образов, введении каких-то неожиданных черт.

Соотношение нормативности и творческой индивидуальности было свойственно не только назире, но и всей средневековой словесности. В персоязычной литературе особенно высокой была степень нормативности в поэтических формах. Ярко проявлялась она и в прозаических сочинениях, включая разного рода антологии (тазкире), агиографические труды, а также историографию и т.д. Несмотря на специфику предмета последней, она отражалась здесь как в композиции произведения, способе изложения, языке, так и в содержании некоторых частей.

Но в назире соотношение двух начал сказывалось отчетливее, резче, чем в других сферах словесности и отражало характер объективных изменений в общественном развитии и понимание роли художника, выступающего в качестве подражателя. В то же время в «ответах» имели место те же тенденции, которые были характерны для всей литературы. Традиция не выглядела как инородное напластование в ней, не замыкалась в собственных границах. И изучение её с этой точки зрения способствовало бы более глубокому осмыслению художественного процесса на Востоке, выявлению его закономерностей и объективной оценки явлений, происходивших по мере движения литературы. Причем в этом случае следует учесть подражания не только на «Пятерицу», но и на малые поэтические формы, в частности газель.

Еще один важный вопрос, который встает при знакомстве с «подражательной» литературой - это вопрос литературных взаимосвязей и взаимодействий. Они проявлялись особенно сильно в обширном регионе тюрко-и персоязычной литератур. Обработка той или иной поэмы из цикла «Хамсе» или всей «Пятерицы» означала обогащение художественного опыта и сплав литературных и культурных традиций народов.

подавляющая часть подражаний имела к «Хамсе» Низами прямое отношение, восходя к ней по всем параметрам. Однако были и такие поэмы, которые являлись назире не на

«Хамсе», а на какое-либо из произведений, появившихся позднее. Возникал как бы второй уровень взаимодействия, выглядевший по отношению к поэмам Низами как опосредованный. Тем не менее в общей картине литературного взаимодействия на Востоке и он представляется существенным звеном, поскольку выявляет материал как в целостности, так и во множестве его конкретных проявлений.

Восприятие «Хамсе» в иной литературной среде было различным. В одних случаях она интерпретировалась иногда до таких пределов, что степень узнаваемости была весьма незначительной, в других - осуществлялось почти буквальное следование прототипу. И сейчас, видимо, настало время попытаться сформулировать и проанализировать общие задачи литературного взаимодействия в рамках традиции назире.

Особое значение изучение подражаний имеет для азербайджанской литературы. Достаточно вспомнить имена Арифа Ардабили, Хагири, Физули и др. Этот ряд сравнительно недавно пополнился ещё двумя поэтами, сведения о жизни которых крайне скудны и произведения которых весьма мало изучены. Между тем трудно переоценить их значение как продолжателей Низами и одновременно ярких представителей азербайджанской литературы XIV-XV вв. Мы имеем в виду Джамали Табризи и Ашрафа Марагаи.

Обоим принадлежат полные «Пятерицы». Факт сам по себе примечательный, но ценность их заключается не только в этом, а прежде всего в тех высоких художественных достоинствах, которыми они обладают.

На протяжении нескольких веков существовала традиция создания подражаний «Хамсе», включая литературу переходного периода. Разные ее этапы выделялись и качественным составом, и преобразованиями в произведениях, и их количественными показателями. XIV век был не самым плодотворным написание назире что объяснялось становлением традиции; зато он подготовил почву для последующего

развития, и в XV в. произошел ощутимый скачок, когда поток произведений увеличился за счет множества именитых и малоизвестных поэтов. И хотя своего апогея традиция достигла в XVI-XVII вв., но XV в. знаменовал важную веху в ее истории.

Это было время господства нормативности, определявшей всю литературную систему, и тем не менее оно выдвинуло таких авторов назире, которые прославились яркой индивидуальностью, самобытностью, способностями. В XV в. были созданы произведения Катиби Туршизи, поэмы Абд ар-Рахмана Джамии, составившие его «Семерицу», блестящая «Хамсе» Алишера Навои, одно из лучших подражаний «Лейли и Меджнун» Низами одноименная поэма Мактаби Ширази, три из четырех поэм известного поэта Абдаллаха Хатифи.

На XV в. приходятся и четыре из пяти поэм Джамали, а также «Хамсе» Ашрафа. Обе «Пятерицы» разделял не столь длительный временной промежуток; оба поэта соблюдали литературный канон назире, требовавший неперемногого придерживания формальных условий и вызвавший действие художественных стереотипов; над обоими довлела слава их великого предшественника. Но при всем этом и Джамали, и Ашраф отличились как подлинныи художники, сумевшие осмыслить свою роль, передать свое восприятие действительности и добиться реализации собственного замысла.

Различна соотношенность обеих «Пятериц» с прототипом. Важнейшее значение в этом смысле приобретают, конечно, глубина мышления Низами, его обширные познания в науках, могучий талант, совершенное владение художественным языком. Его «Хамсе как стройная, логически продуманная, всеобъемлющая система философских, религиозных, социальных, этических, эстетических представлений производит наиболее сильное впечатление, что проявляется, не только по отношению к азербайджанским последователям, но вообще к «подражательной» литературе. И,

пожалуй, ни одного из поэтов-подражателей нельзя в полной мере равнять с Низами.

Правда, идейная основа цикла зависела от социального положения, образа жизни также, как и от личности поэта, его качеств, характера. Отметим, хотя бы придворный статус Амира Хосрова или Абди-бека Ширази (первый, как пишет Г. Ю. Алиев «...жил во дворцах и пользовался покровительством делийских правителей... (5); второй – работал в дворцовой канцелярии шаха Тахмаспа I (1524-1576), положение Джами, умудренного годами шейха и мыслителя или замкнутость и набожность Ашрафа Марагаи.

Так что взаимосвязь с прототипом всех поэм колебалась в весьма широких пределах, и в сфере мировоззренческой сравнение с Низами не поддается каким-то жестким условиям. Проще обстоит дело в области непосредственного действия критериев назире, охватывающих обработку и интерпретацию материала в «Хамсе» и саму структуру цикла. Здесь уже начинает срабатывать ряд обязательных требований, направляющих авторскую инициативу по устоявшемуся руслу. И по мере ее реализации проступает соотнесенность инварианта с многочисленными версиями.

«Пятерицы» Джамали и Ашрафа показывают пример неоднозначного взаимоотношения с «Хамсе» Низами, обладающего спецификой не только на уровне цикла, но и отдельного произведения: от наиболее близкого следования прототипу, сказавшегося в дидактических «ответах» обоих поэтов, до наиболее отдаленного, проявившегося в любовно-романических поэмах Джамали. В принципе, если не считать замен в цикле, то верхние и нижние границы соблюдения канона назире у Джамали и Ашрафа потенциально охватывают любые преобразования в комплексе «Пятерицы».

Объективно Ашраф по разработке сюжетных линий в целом или образам героев ближе стоит к Низами, чем Джамали, хотя в отношении некоторых сюжетов, эпизодов или сюжетных ходов можно утверждать прямо противоположное

(6). Джамали, скорее, демонстрирует большую свободу в обращении с материалом, напоминая с этой точки зрения Хаджу Кермани или Джами. Однако и от этих авторов его отличает выбор некоего срединного положения.

В «Пятерике» Хаджу, к примеру, более или менее строго соблюдено лишь одно условие назире - размер. И только в поэме «Раузат ал-анвар» («Сады сияний») он последовательно следует Низами, что отразилось в обыгрывании ее названия, сохранении композиции и отдельных мотивов. В других поэмах им обрабатываются некоторые эпизоды из «Хамсе» Низами.

Выступая в роли продолжателя, Хаджу допускает замену поэм в «Пятерике». Еще более вольно канон назире трактует Джами. Несмотря на то, что поэт соблюдает взаимосвязь поэм в цикле и упорядоченность его жанровой системы, тем не менее он пересматривает количественные показатели, доведя число произведений до семи (7) и разрабатывая сюжеты Низами только в трех из них - «Тухфат ал-ахрар» («Дар благородных»), «Лейли и Меджнун» и «Хираднаме-йи Искендери» («Книга мудрости Искендера»).

У Джамали же даже по поводу его любовно-романтических произведений нельзя говорить о замене. В них как раз наблюдается максимально возможная трансформация, проступает безоговорочная новизна, содержащая в то же время обязательный момент узнавания. Она к тому же обнаженно представляет один из принципов организации комплекса «Пятерики» и конкретного подражания. Составляя непрменный атрибут назире и понимаемая прежде всего как интерпретация, новизна нацеливала автора на творческую работу. Она служила мерилom его поэтической удачи и обеспечивала благоприятное восприятие произведения в читательской среде.

Возможно, поэтому так часто поэты уже в начале поэмы спешили заявить о ее достоинстве. Однако не все декларации отражали истинное положение вещей, и не всегда новое

означало красивое и талантливое. Джамали, к примеру, так же как и Ашраф, оказался в числе тех мастеров, слова которых нашли действительное подтверждение в поэмах. Избегая буквальных повторов и одновременно не нарушая состава «Пятерицы», придерживаясь четкой, лишенной крайностей позиции, он создал произведения, которые воплотили его художественную манеру, индивидуальный стиль и выделили его в качестве видного и искусного представителя поэтической школы Низами.

«Пятерицы» Джамали и Ашрафа являются не только ярчайшим памятником азербайджанской литературы, но и могут рассматриваться в качестве источника по общественной жизни эпохи, содержат сведения о реалиях того времени, городском быте, нравах и обычаях горожан. Их изучение должно вестись комплексно, в контексте всей культуры средневекового Азербайджана.

Затрагивая проблемы «подражательной» литературы, мы обрисовали лишь наиболее общие направления исследований и в будущем потребуются более конкретный и детальный подход к данному художественному пласту.

-----

Г.Ю.Алиев. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока – М., 1985.

См.: Н.П.Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне – Л., 1929, № 925, 882, 1730, 931.

См.: Там же, № 1137, 891, 992.

См. о ней там же, № 790, а также The Types of the Folktale. A classification and bibliography: A/Aarne's Verzeichnis der Marchentypen /Trans. and Enlarged by S.Thompson – Helsinki, 1973, № 1416.

Г.Ю.Алиев. Темы и сюжеты Низами..., с.47.

Данный вывод можно распространить на первую поэму «Пятерицы» Джамали вообще полностью, поскольку это

одно из самых точных подражаний «Махзан ал – асарар» Низами.

В традиции назире его цикл известен под названием «Хафт ауранг» («Семь престолов»).

1993

## ŞƏRQ ƏDƏBİYYATINDA NİZAMİ ƏNƏNƏLƏRİ

Nizaminin birbaşa təsiri altında olmuş ədəbiyyat xadimləri arasında Əmir Xosrov, Xacu Kirmani, Əbdürrəhman Cami, Əlişir Nəvai, Fani Kəşmiri və s. kimi korifeylərin adını çəkmək olar. Burada söhbət, faktiki olaraq, tarixdə bütöv bir bədii qat yaratmış və vahid bir prototipə – Nizaminin «Xəmsə»sinə aid olan Nizami məktəbindən gedir.

Xəmsəyə nəzirələrin, yaxud poetik «cavab»ların yazılması ənənəsi orta əsr ədəbi sisteminin üzvi tərkib hissəsinə çevrilmişdi və bu dövr ədəbiyyatının daşdığı xüsusiyyətlərin ifadəsi üçün ən çox seçilən üsul idi. Burada da bədii ədəbiyyatda gedən başlıca proseslər özünü göstərirdi. Eyni zamanda, ədəbi inkişafın bəzi mühüm cəhətləri daha dərin mənə kəsb edirdi. Xüsusilə, orta əsr bədii yaradıcılığında hökm sürən normativlik və yaradıcı fərdilik burada daha aydın nəzərə çarpır, başqa ədəbiyyat sahələrinə nəzərən daha konkret cizgiləri ilə seçilirdi. Onların qarşılıqlı əlaqəsi cəmiyyətin inkişafındakı obyektiv dəyişiklikləri və təqlidçi qisminə çıxış edən sənətkarların rolunu əks etdirirdi.

Başlanğıcdan ədəbi forma kimi ortaya çıxan, müəllifə məlum materialın şərhində öz bacarığını göstərmək imkanı verən nəzirə ənənəsi ədəbiyyat inkişaf etdikcə özü də ictimai-tarixi şərtlərin, müəlliflərin müəyyən tarixi mərhələni əks etdirən bədii yanaşma tərzii və dünya görüşünün təsiri ilə dəyişikliklərə uğrayırdı.

Nizaminin «Xəmsə»sindəki süjet, motiv və mövzulara həsr olunan əsərlər XIII əsrin sonundan etibarən meydana çıxmağa başladı. İlk dəfə görkəmli hind şairi Əmir Xosrov Dəhləvi uzun

şairlər cərgəsindəki birinci yeri tutaraq «Xəmsə»yə beş poemadan ibarət tam «cavab» yazdı. Onun poemaları çoxəsrlik nəzirə ənənəsinin əsasını qoydu və bugünədək nəzirələr arasında ən çox tədqiq olunmuş əsərlərdən sayılır.

Əmir Xosrov nəzirə ədəbiyyatının mahiyyətinə və şairin qarşısına qoyduğu məqsədlərə diqqətlə, incəliklə yanaşmışdır. Onun əsərlərində sonradan ardıcılarının davam və inkişaf etdirdiyi yeni istiqamətlərin əsası qoyulmuşdur. Bu yeniliklər həm ideoloji dəyişikliklər, həm də süjet fərqliliklərindən ibarət idi. Bununla belə, bir sıra şairlər sırf formal xarakterli cizgi dəyişiklikləri edir və diqqəti əsərin bədii tərtibatında aparılan şərti-süni işləmələrə yönəltməyə çalışırdılar.

«Xəmsə»yə bənzətmələrin yazılması ənənəsi bir neçə əsr ərzində mövcud olub. Bu ənənənin müxtəlif mərhələləri tərkib hissələrinin keyfiyyəti və kəmiyyət göstəriciləri baxımından fərqli olmuşdur. XIV əsr nəzirə sahəsində heç də ən məhsuldar dövr olmamışdır. Bu, nəzirə ənənəsinin təşəkkülü ilə izah edilir. Ancaq bu əsrdə sonrakı nəzirə ədəbiyyatının özülü qoyulmuş, XV əsrdə bir çox görkəmli və az tanınan şairlərin hesabına sözügedən sahədə sıçrayış olmuşdur. Nəzirə ənənəsi özünün zirvə nöqtəsinə XVI-XVII əsrlərdə çatmışdır. Məsələn, Nizaminin «Sirlər xəzinəsi» əsərinə yazılmış 70 «cavab»dan 20-si XVI əsrdə, 17-si XVII əsrdə, 7-si də XVI-XVII əsrlərin ərzində qələmə alınmışdır.

Başqa yöndən, «Xəmsə»yə yazılmış nəzirələrin sayı bir neçə maraqlı nəticəyə gəlməyimizə əsas verir. Nizaminin «Yeddi gözəl» əsərinə ən çox nəzirə hind ədəbiyyatında qələmə alınmışdır (bu əsərə yazılmış bütün nəzirələrə nisbətdə). Əslində, bu nəticə qanunauyğundur, belə ki, «Yeddi gözəl» hind oxucusuna çoxdan məlum olan kompozisiya üsulu ilə bənzər cizgilər daşıyır. Söhbət sanskrit dilindəki bir çox nəzm abidəsinin özülünü təşkil edən çərçivə quruluşundan gedir. Sanskrit dilində çərçivəli yazıya alınmış əsər topluları şərq ədəbiyyatına, eləcə də farsdilli ədəbiyyata böyük təsir göstərmişdir. Misal üçün, Məhəmməd Zahiri Səmərqəndinin «Sindbadnamə», Dəqaiqinin «Bəxtiyarnamə», həmçinin, Ziyaəddin Nəxşəbinin «Tutinamə» əsərlərini göstərmək olar.

Çərçivəli kompozisiya hind ədəbiyyatında çox yayılmışdı və bu səbəbdən, hind ənənələri əsasında tərbiyə almış müəllif və oxucuları ilk növbədə «Yeddi gözəl» əsərinin cəlb etməsini təbii qarşılamaq lazımdır.

Nəzirə ənənəsi tarixində XV əsr böyük əhəmiyyətə malikdir. Bu dövrdə özünəməxsus yaradıcılığı, parlaq şəxsiyyəti olan şairlər yazıb-yaratmışdır. XV əsrdə Katibi Turşizi öz əsərlərini qələmə almış, görkəmli fars şairi Əbdürrəhman Cami poemalarını yazmış, dahi özbək şairi Əlişir Nəvai özünün «Xəmsə»sini yaratmış, Məktəbi Şirazi Nizaminin «Leyli və Məcnun» poemasına eyni adda ən gözəl bənzətmələrdən birini qələmə almış, tanınmış şair Abdullah Hatifi 4 məşhur poemasından 3-nü yazmışdır.

Şairlərin «Xəmsə» süjetlərinə diqqətinin artması bir neçə səbəblə izah edilirdi. Çox vaxt müəllif əsərin yeni interpretasiyasını yazma arzusunu «Əsərin yazılma səbəbi» başlığı altında olan fəslində bəyan edirdi. Adətən, şair Nizami yaradıcılığına müraciət edərək orijinal bir poema yaratmaq istəyində olduğunu söyləyirdi. Nəzirələri mənəvi ehtiyacı ödəyən vasitə kimi qəbul etsək, bunun yetərinə əhəmiyyətli bir məqam olduğunu söyləyə bilərik. Burada həm də ənənənin mövcud olduğu ədəbi mühit haqqında təsəvvür formalaşdırma imkanı verilirdi.

«Xəmsə» yaradıcısının poetik istedadı çox yüksək dəyərləndirilirdi. Nəzirə qələmə almaq istəyən şairlər dəfələrlə Nizaminin istedadını və heyrətamiz ustalığı təsdiqləyirdilər. Tez-tez şair saraylarında və nüfuzlu şəxslərin evində kimin «Beşliyi»nin daha yaxşı olduğu barədə qızgın mübahisələr olurdu. Məsələn, şahzadələr Baysunqur (öl. 1434) və Uluqbəy (1447-1449) arasındakı mübahisə getdiyi bizə məlumdur. Baysunqur Əmir Xosrovun şeirlərini daha üstün tuturdu, Uluqbəy isə əksinə, Nizaminin pərəstişkarı idi (1). Poetik sahədə təşviq edilən və şeir hamiləri tərəfindən dəstəklənən poetik rəqabət ab-havası, şöhrət qazanmaq üçün çalışma, eləcə də xüsusən istedadlı şairlər üçün cəlbədicilərin «Xəmsə»yə, yaxud heç olmasa, onun bir hissəsinə bənzətmə yazmaq kimi çətin bir işdə qələmini sınamaq imkanı nəzirə yaradıcılığının inkişafına təkan verirdi. Yeni-yeni əsərlərin yaranması

oxucu zövqü, əsasən poeziya dəyərləndiricilərinin mühafizəkarlığı ilə seçilən müəyyən estetik tələbləri ilə bağlı idi.

«Xəmsə»yə bənzətmələr saysız bənzətmə şeirlər arasında seçilirdi. Ədəbiyyatın hansı sahəsinə aid olmağından və həcmindən asılı olmayaraq, yaradıla bilən nəzirələrin tələb etdiyi qaydalar-dan başqa, «Xəmsə»yə yazılan «cavab»dakı materialı və ifadə tər-zini müəyyənləşdirən bir sıra göstəricilər də vardı. Bu göstəricilər müəllifin fəlsəfi, dini, ictimai, etik düşüncələrini əks etdirirdi.

Artıq Nizaminin «Xəmsə»sini onun ideoloji mövqeyinin kompleks şəkildə ifadəsi kimi qəbul etmək olar. Daha sonralar da «Xəmsə» müəlliflərinin əsərlərində bu xüsusiyyət qorunub saxlan-ırdı. Silsiləyə daxil olan poemaların müxtəlifliyi həyat gerçəkli-yinin əks etdirilməsinə imkan yaradır, təsvir olunan hadisələrin müəllif tərəfindən necə başa düşüldüyünü çatdırı bilirdi. Demək olar ki, «Xəmsə» gerçəkliyin bütün sahələrini əhatə edir və bədii düşüncə tərzinin özünəməxsus bir ifadə forması kimi universal karakter daşıyırdı.

Nəzirənin ənənəylə bağlılığı inkişafın qarşısını alan bir amil deyildi. O, hər hansı böyük bir itki olmadan müxtəlif məqsədlər üçün yaradıla və istifadə oluna bilərdi. Artıq Əbdi bəyin poema-larında didaktik məqamlarla birlikdə müəllifin ictimai mövqeyi ilə səsleşən şiəliyin mədhi də hiss olunur. Azərbaycan şairi Əşrəf Marağayi və Əbdürrəhman Caminin əsərlərində isə açıq-aydın su-fi çaları vardır.

«Xəmsə»nin universallığı orta əsr yaradıcılıq normaları ilə ziddiyyət təşkil etmirdi. Beş poema, əsas etibarilə, nəzirədə mü-əyyən forma-məzmun cizgilərinin saxlanmasını təmin edirdi. An-caq bu universallıq sayəsində müəllif «Xəmsə»dən kənara çıxma-dan azad şəkildə yaradıcılıqla məşğul ola, hətta poemaların sıra-sını dəyişə bilirdi. Ənənələr təkamülə uğradıqca, fərdi müəlliflik başlanğıcı qüvvətləndikcə belə yerdəyişmələr də artırdı. Bundan əlavə, şairlər poemaların sayını da artırma bilərdilər. Məsələn, Ca-mi və Zülali Xansarinin (1615-ci ildə vəfat etmişdir) etdiyi kimi onların sayını yeddiyə çatdırma bilərdilər. Amma bu halda da silsi-lənin ümumi ideya-tematik birliyinin platforması pozulmurdu və

«Yeddilik» yeni ədəbi forma kimi olsa da, «Xəmsə»nin əsas xarakteristikasını saxlayırdı.

«Beşlik» adı altında bir neçə poemanın birləşməsinin özü də silsilənin ədəbi tamlığı kimi dərk olunmasına gətirib çıxarır. Nəzirələrdə kəmiyyət artımına zidd proseslər də gedirdi. Məsələn, Hatifi və ya Fani Kəşmiri yalnız dörd poemaya nəzirə yazmışlar. Burada nəzərdə tutulmuş sayı bitirməyə imkan verməyən müxtəlif səbəblərlə yanaşı bir məqamı da qeyd etmək lazımdır ki, şairin «Xəmsə»nin ideya-tematik zənginliyin bütün diapazonuna müraciəti vacib deyildi. Şair onun üçün mühüm olan problematikaya söykənə və onu iki, hətta üç poemada işləyib hazırlaya bilirdi. Məsələn, Fanidə bunlar sufi-didaktik xarakterli məsələlər idi ki, öz əksini onun «Meyxanə» («Şərab evi»), «Məsdər əl-asar» («Təsirlərin mənbəyi») və «Həft əxtər» («Yeddi ulduz») əsərlərində tapmışdır. Silsilə daxilində dəyişmə imkanları çox müxtəlif olsa da, amma eyni zamanda poemalar universallıq və bütövlüklə yanaşı «Xəmsə» hüdudlarında öz nizamı ilə fərqlənir. Hər şeydən əvvəl bu onu göstərir ki, bir neçə nəzirə tipləri mövcuddur və hər bir növ üstün məzmun, təhkiyənin xarakteri, süjet-kompozisiya elementləri, bəzi üslubi vasitələr və ayrıca fraqmentlərlə bağlıdır. Nəzirə zənciri özündə eyni tipli əsərləri ehtiva edirdi. Müxtəlif «Beşlik»lərin tərkibinə daxil olanda forma bütövlüyü hüdudlarında müəyyən bir növ öz spesifik xüsusiyyətini itirmirdi.

Silsilənin daxilində əsərlər janr əlamətlərinə görə fərqlənilirlər. Nizaminin «Məxzənül-əsrar»ına nəzirə əsasən didaktik xarakterli poemalar, «Həft peykər» nəzirə isə mənəvi-etik mövzuların üstünlük təşkil etdiyi haşiyəli şeir povestləridir. «Xosrov və Şirin», «Leyli və Məcnuna» nəzirə aşıqanə-romantik poemalar, «İskəndərnamə»yə isə qəhrəmanlıq-didaktik poemalardır. Belə bölgü müxtəlif komponentlərin bir əsərdə qarışmasını inkar etmir və bununla yanaşı onun aparıcı tendensiyasını üzə çıxarır. Silsilə nizamsız poemalar birləşməsi kimi deyil, möhkəm mütəşəkkiliyə malik forma kimi özünü biruzə verirdi.

«Xəmsə»nin digər mühüm bir xüsusiyyəti bu idi ki, başqaları ilə yanaşı nəzirə tələblərinin fərdi yanaşmanın açılmasına yönəlmişdir. Biz nəzirələrin yeniliyini, yəni şairin öz vəzifəsini praktik

olaraq necə həll etməsini nəzərdə tuturuq. Onun üçün mühüm məsələ nəzirə tələblərinə riayət etmək, öz məharətini göstərmək və prototipin interpretasiyası idi. Oxucular məhz bunu ondan gözləyirdilər. Nəzirə ənənəsində müəllifin rolunun dərkisi həm şair, həm oxucuya məlum idi. Belə ki, orijinal poetik fəaliyyət reallaşmadan onun mənası itirdi.

Müəlliflik başlanğıcı əsərin bütün hissələrində hiss olunurdu. O ideya əsasları, süjet, personajlar sistemi, adında dəyişiklik istiqamətində getdiyi kimi, bədii tablounun detallarını da əhatə edirdi. Əgər Nizaminin «Leyli və Məcnuna» olan nəzirələrə müraciət etsək, görə bilərik ki, süjet əsas məqamlar qorunaraq işlənmişdir. Əmir Xosrov öz poemasına çoxsaylı dəyişikliklər daxil etmişdir, halbuki əsərdə təhkiyənin xarakteri də dəyişilə bilərdi. Əşrəf Mərağayinin «Eşqnamə»sində başqa nəzirələrlə müqayisədə hadisələrin emosional çaları qüvvətləndirilmişdir. Poemada qəzəllərlə yanaşı on məktubun xülasəsi verilmişdir ki, lirik qəhrəmanın surəti vasitəsilə əsərin ideya məzmunu tam şəkildə açılır. «Eşqnamə»də təhkiyə ləng gedir, əlavə hekayələr, aşıqlərin yazışması ilə kəsilir.

Amma Camidə əksinə dinamik şəkildə özünü biruzə verir. Caminin «Leyli və Məcnunu» təkcə Nizaminin poeması əsasında deyil, qədim ərəb rəvayətlərindən də qaynaqlanmışdır ki, Məcnunun Kəriməyə nakam məhəbbəti, şair Kuseyyir ilə söhbətlər, xəlifə ilə görüşlər və s. kimi epizodlar mülahizə yürütməyə imkan verir.

Əlişir Nəvainin Nizaminin «Həft peykərinə» cavab olaraq yazdığı «Səbaye səyyarə» («Yeddi ulduz») poemasında Bəhramla bağlı süjetdə yürütdüyü düşüncə diqqəti cəlb edir. Nəvai deyir ki, Nizaminin poemasında məhəbbət yoxdur, buna görə də əsərə məhəbbət süjeti daxil etmək yerinə düşər (2). Bu qeyd o mənada adi əhəmiyyət kəsb edir ki, bütövlükdə müəllifin mövqeyinin açılmasında nəzirənin əsas estetik yönümü ilə uyğun gəlir.

Amma Nəvainin sonrakı sözləri fərdi yanaşmanın dəyişməsinə dəlil kimi qeyd olunur. Öz sələflərinin səhvlərini sadalayarkən bunları da vurğulayır: ziyafətdən sonra gecə şahın nağıllara

qulaq asması ağlabatan deyil, əgər bunu istəsə belə, nağılları şahzadələrdən tələb etməsi mümkün deyil, buna görə nağıl danışanları çağırır (3).

Hər dənbir Nəvaidə nəzirələrin bəzi vahid strukturunun şüurlu seçmə qabiliyyəti həyati reallığa yanaşma arzusu ilə əvəzlənir. Bu halda da şərtilik qorunub saxlanır, nağıl danışan kişi olmalıdır. Amma bu şərtilik daha çox saray əxlaq normalarına uyğun gəlir, nəinki ədəbi praktikanın tələblərinə.

«Xəmsə»nin digər ədəbi mühidə qəbulu müxtəlif olmuşdur. Bəzi hallarda o qədər interpretasiya uğramışdır ki, tanınması çox əhəmiyyətsiz olmuşdur. Bəzilərinə isə demək olar ki, prototipin tam mənası ilə izlənməsi baş vermişdir. Məşhur fars şairi Xacu Kirmanın «Xəmsə»sində az-çox nəzirənin yalnız bir şərti – şeirlərin ölçüsünə riayət olunmuşdur. Yalnız «Rövzətül-ənvər» («Nurlar bağları») poemasında Nizamini izləyir ki, adının interpretasiyasında, ayrı-ayrı motivlərin kompozisiyasının qorunmasında öz əksini tapmışdır. Onun başqa poemalarında Nizami «Xəmsə»sindən yalnız bəzi epizodlar işlənib hazırlanır.

Davamçı rolunda çıxış edən Xacu silsilədə poemaların dəyişikliyinə yol verir. Cami isə daha sərbəst şəkildə nəzirə qaydalarını qəbul edir. O, silsilədə poemaların qarşılıqlı əlaqəsinə və onun janr sisteminin nizamlığına riayət etsə də, eyni zamanda kəmiyyət göstəricilərinə yenidən baxır və yalnız üç poemasında Nizamini süjetlərinə müraciət edir: «Töhfətül-əhər» («Əsilzadələrin töhfəsi»), «Leyli və Məcnun» və «Xerədnəməyə-Eskəndəri» («İskəndərin müdriklik kitabı»). Sonralar Abdullah Hatifinin «Teymurnamə» və Feyzinin «Nal və Damən» poemalarında nəzirə olaraq tamamilə başqa bir süjetdən istifadə olunmuşdur.

Yenilik nöqtəyi-nəzərindən «Xəmsə»nin mühüm təqlidçilik xüsusiyyəti kimi onda folklor süjetlərinin istifadəsini araşdırmaq faydalı olardı. Bu, əsasən Nizamini «Məxzənül-əsrar» və «Həft peykər»inə nəzirələrdə əlavə olunmuş novellalarla bağlıdır ki, maraqlı süjet xətti ilə rastalışıq.

Belə ki, Əmir Xosrovun «Həşt beheşt» («Səkkiz cənnət») əsərinin birinci novellasında ağıllı qardaşların hekayəsi, Əsrəf

Marağayinin «Həft ourəng»inin («Yeddi taxt») yeddinci novellasında sədaqətli qadının hekayəsi təqdim olunmuşdur. Əbdibəyin «Həft əxtər»inin birinci novellasında nəql olunur ki, necə ağıllı qadın ərinin hiyləgər dostlarını aldatmışdır, üçüncü novellada isə bir ailənin sərgüzəştləri və onun üzvlərinin xoşbəxt görüşü təsvir olunmuşdur. Bütün bu hekayələrin folklorla uyğunluğu vardır.

Bəzi novellalar tam şəkildə yox, ayrı-ayrı hissələrində nağil süjetlərindən ibarətdir. Əşrəfin «Həft ourəng»inin iki, beş və altıncı novellaları təpəgözün kor olması, daha mərd personajın üzə çıxarılması və qızın qoçaqlığı motivləri ilə uyğunluq təşkil edir. Azərbaycan şairi Camalının «Töhfətül-əbrar» poemasında on səkkizinci məqalənin novellası «Kasada siçan» məşhur nağilinin elementləri əsasında qurulmuşdur. Bundan başqa, əlavə olunmuş novellalarda dəfələrlə yuxugörmə, şəkilə əsasən tanıma, valideynlərin qadağası, müəmmaların açılması kimi məlum folklor motivlərindən istifadə olunmuşdur.

Nizaminin «Xəmsə»sinə nəzirə yazılması ənənəsi çox ədəbiyyat nümayəndələri tərəfindən dəstəklənmişdir. Bəzən bu və ya digər şairin yaradıcılığı bu günə məlum olan onun «Beşliyi» və yaxud bəzi silsilə poemalarına nəzirələrlə məhdudlaşır. Bununla yanaşı onun bir və ya bir neçə əsəri ayrıca ədəbiyyat tarixini, onda üzə çıxan ənənələri araşdırma nöqtəyi-nəzərindən böyük əhəmiyyət kəsb edir. Onlar digər tərəfdən də əhəmiyyət daşıyırlar, Nizami yaradıcılığının ideya-bədii müxtəlifliyinin yeni tərəflərini üzə çıxarmaqdan əlavə, onun dərin poetik məharətini, həmçinin Azərbaycan şairinin yaradıcılıq uğurlarının reallaşmasının konkret yollarını göstərir.

Sonralar yeni keyfiyyət dəyişiklikləri həddində ənənələrin tədrici azalması baş versə də, nəsildən-nəsilə ötürülən bədii, mənəvi dəyərlər öz əhəmiyyətini itirməmişdir.

- 
1. دولت‌شاه سمرقندی، تذکرة الشعراء، به سعی و اهتمام ا. براون، 1901، ص 240
  2. Alisher Navoi. Sem planet – Taşkent, 1968, s. 22
  3. Yenə orada, s. 23

## NİZAMİNİN “XƏMSƏ”Sİ VƏ FARSDİLLİ HİND ƏDƏBİYYATI

(*“Haft Peykər” Əsasında*)

Nizaminin “Xəmsə”si şərq ədəbiyyatının inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Şərqin müxtəlif bölgələrində yüzlərlə şair bir neçə əsrlər boyunca, o cümlədən yeni dövrdə “Xəmsə”nin motiv və süjetlərini işləmişlər. Bununla belə müxtəlif əsərlər silsiləsinə nəzirələrin sayı müxtəlif olmuşdur. Birincilik 100-dən artıq nəzirə yazılmış “Leyli və Məcnun”a məxsusdur.

Ənənənin özünün davamlılığı orta əsr dövrü ədəbiyyatının sabitliyi ilə izah olunur. A.D. Mixaylov qeyd etmişdir ki, “Şərqin əksər ədəbiyyatları üçün orta əsr ənənəsi çox çevrilmiş növdə olsa belə, praktiki olaraq XIX əsrin I yarısına kimi mövcud olmuşdur (1). Misal üçün, urdu ədəbiyyatında klassik qəsidənin formalaşması XVIII əsrin ortalarına aiddir (2). Elə bu dövrdə də özündə farsdilli sehrli-macəralı və romantik eposun elementlərini, eyni zamanda hind ədəbiyyatının klassik təcrübəsini ehtiva edən urdu dilində (3) klassik poemalar yaranır.

XIX əsrin əvvəllərində Kəlküttədə açılmış Vilyam kollecinin yazıcıları əsasən klassik ədəbiyyat nümunələrinin sərbəst tərcüməsi və ya fars və sanskrit dillərindən sərbəst çevrilmələrlə məşğul olurdu ki, onlardan çoxu haşiyəli povest janrında yazılmışdır (4).

Müəllifi məşhur hind şairi Əmir Xosrov Dəhləvi olan “Xəmsə”yə ilk “cavab”ın yaranması XIII əsrin sonu XIV əsrin əvvəllərinə aid olsa da, ənənə XIV-XV əsrlərdə təkamülə çatmış ki, bu zaman çoxsaylı nəzirələr yaranmışdır.

Məsələn, “Məxzənül-əsrar”a yetmiş nəzirədən iyirmisi XVI əsrdə, on yeddisi XVII əsrdə, digər yeddisi təqribən XVI-XVII əsrlərin kəsişməsində yazılmışdır (5).

“Cavab”ların sayının artması işlənən ifadə normalarının birdəfəlik möhkəmlənməsinə gətirib çıxarmamışdır. Tədqiqatçı belə yazır: “...orta əsr ədəbiyyatının qanuna cəzbi, süjetlər və süjet modellərinin təkrarlanması, qayda və qadagalar sistemi onun yeknəsəqliyinə gətirib çıxarmırdı. Bundan əlavə, “eynilik estetikası” şairin yaradıcı təxəyyülünü

oyatmış, onu dəfələrlə deyiləni ənənəvi şəkildə, yəni müəyyən vasitələrin istifadəsi amma eyni zamanda özünəməxsus tərzdə deməyə məcbur etmişdir”(6). Şübhəsiz, nəzirənin formal göstəriciləri, o cümlədən şeirin vəznə, adın dəyişdirilməsi, süjet, kompozisiya saxlanılırdı, amma forma çərçivələrində bəzən məzmun aspekti mühüm dəyişikliyə uğrayırdı.

Yeni-yeni “cavab”ların yaranması, əsərin müxtəlif komponentlərinin məcburi qarışdırılması, orta əsr oxucularının təmayüllərini göstərən müəyyən estetik tələb və zövqü ilə bağlı idi. Orta əsr ədəbiyyat və mədəniyyətinə nüfuz edən simvolizm nəzirədə öz əksini tapırdı, bir sıra süjetlərin alleqorik interpretasiyası, obrazların şərhə, ifadə vasitələrinin istifadəsi ilə yanaşı “Xəmsə” silsiləsindən olan bu və ya digər poemaya “cavab”lardan görünürdü ki, onlar təsvirin özünəməxsus nümunəsi, müəyyən bir qavranmaya istiqamətlənmiş mümkün inkişafın göstəricisi idi. Bu hər bir poemanın janr xüsusiyyətlərində aydın görünür, eyni zamanda konkret müəllif yaradıcılığını əhatə edir və emosional təsirin uyğunluğuna hesablanmışdır.

B.İ. Berman qədim rus aqioqrafiyasının bəzi aspektlərini araşdırarkən bir məsələ qaldırmışdır ki, tərcümeyi-hallarda sxematiklik və qanunauyğunluq deqradasiyanın əlaməti yox, söz məhsulunun bu növünə oxucu tələblərinin davamlığı idi (7). Bu fikir öz təsdiqini nəzirənin təhlilində tapır. Orta əsr insanı üçün yenilik tez-tez artıq tanış materialın interpretasiyası kimi görünürdü və yeni ideyaların qəbulu qoyulan məcrə ilə gedirdi. Dünyanın nizamlı təsvirində dini qaydalara əsasən janr sistemi də ierarxiyaya uyğun olaraq təşkil olunmuşdur və hər bir əsər layiqli yerini tuturdu (8).

Ədəbi sistemin ənənəviləyi söz yaradıcılığının məlum nümunələrə, nüfuzlu şəxslərin əsərlərinə yönəlməsi ilə şərtlənirdi. “Beşliyi”in yaradıcısının poetik məharəti çox yüksək qiymətləndirilirdi. Nəzirə yazan müəlliflər tərəfindən dəfələrlə Nizami və ənənənin əsasını qoyan Əmir Xosrovun qeyri-adi istedad və məharəti sübut olunmuşdur (9). Tez-tez şahlar və nüfuzlu şəxslərin saraylarında kimin “Beşliyi” daha yaxşıdır mövzusunda mübahisələr gedirdi. Məsələn, şahzadələr Bahsunqur (v.1434) və Uluq bəyin (v.1447-1449) mübahisələri yaxşı məlumdur. Baysunqur

Əmir Xosrovun şeirlərinə üstünlük verirdi, Uluq-bəy isə əksinə, Nizaminin pərəstişkarı idi (10).

Mesenatlar arasında və poetik aləmdə rəqabət mühitinin dəstəklənməsi, məşhurluq istəyi, həmçinin xüsusən bacarıqlı şairlər üçün “Beşlik” yazmaqda, ya ən azı onun ayrı-ayrı hissələrinə “cavab”ın yaradılması kimi çox çətin işdə öz qələmini sınamaq imkanının cəlbediciliyi, qeyd olunanlarla birgə nəzirlərin yazılmasını stimullaşdıran səbəblərdən idi.

XVI əsrdə poetik “cavab”ların əsas hissəsi İranda yaradılmışdır, XVII əsrdə isə hind ədəbiyyatında aktivlik diqqəti cəlb edir. XVII əsrdə meydana gəlmiş “Məxzənül-əsrar”a on yeddi cavabdan doqquzu bu ölkənin farsdilli ədəbiyyatına aiddir. Daha kəskin nisbət “Həft peykər”də müşahidə olunur. XVII əsrdə yeddi “cavab”dan beşi Hind ədəbiyyatının nümayəndələri tərəfindən yazılmışdır. Nəzirənin coğrafi sərhədlərinin belə qarışmasının səbəblərindən biri görünür ondadır ki, XVI əsrin sonunda İran iqtisadi və mədəni həyatda tənəzzül yaşamışdır. Ölkənin şimal-qərb əyalətləri türklər tərəfindən işğal olunmuş, Xorasanın böyük hissəsini isə özbək qoşunları tutmuşdu. Vəziyyət həmçinin daxili feodal mübarizələri və xalq üsyanları ilə gərginləşmişdi (11). Belə bir şəraitdə çox şairlər, o cümlədən məşhur qəzəl ustası Ürfi Şirazi (1555-1591), Lirik şair Nəziri (v. 1612), Əbu Talib Kəlim Kaşani (1581/82-1650) və başqaları Hindistana köçmüşdülər. Səfəvilər dövrünün nəhəng şairlərindən biri olan Saib Təbrizi (1601-1677) uzun müddət Hindistanda yaşamışdır.

XVII əsrdə və xüsusilə onun II yarısında Hindistanda farsdilli ədəbiyyat Pəncabdan Benqaliyaya, Kəşmirdən Qolkonda (12) kimi yayılmışdı və İrandan çoxlu ədiblərin gəlməsi isə bu prosesi gücləndirmişdir. Farsdilli ədəbiyyatın ənənəvi janrları, o cümlədən epik janr Hindistanda inkişafa davam edir. Ümumi ədəbi cərəyandan nəzirə ənənəsi də kənarda qalmamışdır ki, onun xarakterində ictimai-tarixi şəraitin təsiri ilə mühüm dəyişikliklər baş verirdi.

Azərbaycan şairinin “Beşliyi” bütün orta əsr boyunca Hindistanda xüsusi məşhurluğa malik olmuşdur. Hind müəllifləri dəfələrlə Nizami süjetlərinə və obrazlarına müraciət etmişdilər. Təbiidir ki, “Xəmsə”nin müxtəlif poemalarına müxtəlif sayda cavablar yazılmışdır. Onların

ümumi sayı ilə Hind ədəbiyyatındakı nəzirələrin sayı müxtəlif idi. Aşağıdakı cədvəl bu fikri təsdiqləyir.

| Beşlik            | Nəzirələrin<br>ümumi sayı | Hind<br>ədəbiyyatında<br>nəzirələr |
|-------------------|---------------------------|------------------------------------|
| “Məxzənül-əsrar”  | 70                        | 22                                 |
| “Xosrov və Şirin” | 74                        | 11                                 |
| “Leyli və Məcnun” | 111                       | 24                                 |
| “Həft peykər”     | 32                        | 14                                 |
| “İskəndərnamə”    | 19                        | 4                                  |

Əgər nəzirələrin sayını onların ümumi sayına nisbətini faizlə götürsək, maraqlı detal üzə çıxar. Demə, bu göstəriciyə əsasən birinci yerdə “Həft peykər” durur. (43%) Bu nəticə ümumilikdə qanunauyğundur, çünki “Həft peykər” çoxdan hind oxucusuna tanış və yaxın olan kompozisiya üsuluna uyğun yazılmışdır. Söhbət çoxlu sanskrit nəsr abidələrinin əsasına hopmuş haşiyəli kompozisiyasında gedir. Haşiyəli kompozisiya orta əsrlərdə ən geniş yayılmış janrlardan olan haşiyəli povestə həyat vermişdir. “Pançatantra”, “Vetalapançavinşati” (Vetalanın iyirmi beş hekayəsi), “Şukasaptati” (Tutuquşunun yetmiş nağılı) və digər haşiyəli sanskrit topluları Şərq ədəbiyyatına böyük təsir göstərmişdir; onlardan çoxsaylı hekayə, əfsanə və nağıllar həmçinin orta əsrlər Qərb ədəbiyyatına da geniş yol tapmışdır (13). Haşiyəli povest Hindistanda çox geniş yayılmışdır və təbii ki, onun ənənələri ilə tərbiyə olunmuş hind müəllifləri və oxucularını birinci növbədə “Həft peykər”in haşiyəli kompozisiyası cəlb etmişdir. Görünür, “Həft peykər”ə nəzirələrin əksər çoxluğu janr baxımından haşiyəli povestidir və bizə məlum olan materiallardan yalnız bir halda (bu barədə aşağıda danışılacaq) əsərin kompozisiyasında haşiyə yoxdur.

Hal-hazırda əlimizdə farsdilli hind ədəbiyyatı nümayəndələrinin yazdığı beş nəzirə vardır. Bunlar Əmir Xosrov Dəhləvinin “Həşt beheşt” (“Səkkiz beheşt bağı”) (1302), Əhməd Dehdarın

“Həft dilbər” (“Yeddi dilbər”) (1572), Ruhul-əmin Şəhristanının “Həft qombəd-e Bəhram” (“Bəhramın yeddi günbəzi”) (1612), Fani Kəşmirinin “Həft əxtər” (“Yeddi ulduz”) (1657), İsmayıl xan Əbcədinin “Həft couhər” (“Yeddi cövhər”) (XVIII) əsərləridir (14). Əmir Xosrovun əsəri mütəxəssislərə və geniş oxucu kütləsinə kifayət qədər yaxşı tanışdır (15). Buna görə biz onun üzərində dayanmadan digər dörd nəzirəyə müraciət edirik. Bunlardan ikisinin müəllifi Əhməd Dehdar və Ruhul-Əmin Şəhristanı iranlıdırlar; Fani nisbəsinə görə Kəşmirdəndir, Əbcədi Cənubi Hindistanda doğulmuş və həyat sürmüşdür. Hər dördü saray şairi olmuş, Dehdar bir zamanlar Birar (16) hakimi vəzifəsini daşımışdır. Nəzirələrin yaranması xronoloji baxımdan böyük zaman kəsiyini əhatə edir. Onlar XVI-XVIII əsrlər ərzində yaradılmışdır. Bu dövrdə Hindistanda çoxlu həyəcanlı hadisələr baş vermişdir. XVI əsrdə Dehli sultanlığının devrilməsindən sonra yaranan Moğol imperiyası öz yüksəlişi dövrünü keçirirdi, lakin Övrənqzebin (1658-1707) hakimiyyəti dövründə tənəzzül səbəbləri görünməyə başladı, xüsusən XVIII əsrin əvvəllərində möhkəmləndi. XVIII əsrdən Hindistanın ingilis müstəmləkəçiləri tərəfindən işğalı başlandı.

XVI əsrdə taxtda Əkbər şah (1556-1605) olarkən moğollar dövləti çiçəkləndi. Əkbər bir sıra islahatlar, o cümlədən dini islahat keçirdi. Şah 1582-ci ildə yeni “din-e elahi”nin (“ilahi din”) yaratmaqla indus və müsəlmanların dini birləşməsinə cəhd göstərdi.

Hind mədəniyyəti və ədəbiyyatı XVI əsrdə artıq çoxəsrlik ənənələrə malik idi, Şimali Hindistanın müsəlmanlar tərəfindən işğalından başlayaraq özünəməxsus sinkretizmlə xarakterizə olunurdu. Müsəlman mühacirlər yerli dillərlə yanaşı hindlilərin adət-ənənələrini mənimsəyir, eyni zamanda hindlilər mühacirlərin mədəniyyətinə müraciət edirdilər (17).

Əkbərin dövründə qarşılıqlı mədəni təsir prosesi gücləndi (18) və təbii ki, ədəbiyyatda öz əksini tapdı. Müxtəlif əsərlər səviyyəsində hind xalqlarının zəngin mənəvi irsi mənimsənilir, öz növbəsində müsəlman motivləri, obrazları ilkin olaraq hind müəlliflərinin əsərlərinə daxil olurdu.

Əhməd Dehdarın “Həft dilbər”ində novellaların əksəriyyəti hind süjetlərinə əsaslanır. Bununla yanaşı xüsusən sanskrit ədəbiyyatının təsiri bir neçə novellanın kompozisiyasında da izlənilir. “Həft dilbər”in iki, beş, altı və yeddinci novellasının özəlliyi ondadır ki, onlar haşiyəli kompozisiya əsasında qurulmuş və daxilində əlavə olunmuş epizodlar var.

Məsələn, ikinci novellada deyilir ki, bir raca qarşısına gözələ sahiblənmək məqsədini qoyur. Amma buna görə çətin şərti yerinə yetirməlidir; qızı dörd dəfə danışmağa məcbur etməlidir. Hadisə, xüsusilə şərtin xarakteri “Vetalapañçavinşati” haşiyəli məcmuəsində veriləni xatırladır. Müəllifin istifadə etdiyi üsulun özü, qədim Hindistanın ədəbi abidələrinə aid olan “dolaşmaq hadisəsinin şərh” əhəmiyyətli (19).

İkinci novellanın hər iki hadisəsi qızla oğlanın mübahisələrinin təsnifatını verən məşhur nağıl süjetlərini özündə ehtiva edir (20). Birinci halda dülgər, brəhmən və şahzadə dirilən qızın kimə məxsus olması üstündə mübahisə edirlər. İkinci hadisə ərin seçilməsinə həsr olunmuşdur. Bu böyük maraq doğurur və onun üzərində əhatəli duracağıq.

Ana və yaxın qohumlar qızı dörd namzədə verəcəklərini vəd edirlər. Qız bunu biləndə ölür. Birinci ər qızın bədəni yandırılan zaman oda atılır, ikinci yananların sümüklərini yığıb saxlayır, üçüncü avara zahidə çevrilir, dördüncü qaranlıq dünyada dirilik suyunun ardınca yollanır və orada Xızrın əlindən suyu alır. Suyun köməyi ilə qız və birinci namzəd dirilirlər. Qızın kimə məxsus olması üstündə mübahisə başlayır. Nağıl danışanın “zövq və baxışlarına uyğun olaraq” (21) müxtəlif cavab variantlarına imkan verir. Amma maraqlı budur ki, Xızrın adı ilə bağlı olan müsəlman mifoloji elementləri necə məharətlə hind süjetinə hopdurulmuşdur. Əfsanəyə görə Xızr qaranlıq dünyada dirilik suyunun bulağını tapmış, ondan içərək ölməzlik qazanmışdır.

“Həft peykər”ə nəzərinin ən xarakterik şərtlərindən biri haşiyəli kompozisiyadır ki, çərçivələnmiş süjet yeddi əlavə novellanı əhatə edir. Əhməd Dehdarın əsərindən başlayaraq müəlliflər çərçivəyə böyük dəyişikliklər edirlər. Məsələn, Əmir Xosrovun “Həşt beheşt”

və ya Əşrəf Marağayinin “Həft ourəng”indən (“Yeddi taxt”) fərqli olaraq “Həft dilbər”ə Bəhramın haqqında süjet daxil edilməmişdir. Əsərin haşiyəsini Benqal şahının qızı haqqında hekayə təşkil edir ki, cavan oğlanı sevir, sonra onunla ayrılmağa məcbur olur, sonda yenə öz aşiqinə qovuşur. Bu hadisəyə qıza yeddi gecə ərzində xidmətçilərinin danışdığı nağıllar əlavə olunmuşdur.

XVII əsrdə Bəhram haqqında ənənəvi süjet Ruhul-Əmin Şəhristani tərəfindən interpretasiya olunur. Əsərin həcmi kifayət qədər böyük olsa da (4281 beyt) onun təqribən 1700 beyti giriş və nəticə hissələrinə aiddir. Ruhul-Əmində Bəhram haqqında hekayəyə aşağıdakı epizodlar daxildir: Bəhramın doğulması, onun tərbiyəsi və ovla məşğul olması, sarayın tikilməsi, Yəzdigerdin ölümü və Bəhramın bundan xəbər tutması, Bəhramın İrana yürüşü və onun hakimiyyəti, Bəhramın Yəmənə qayıtması, Bəhramın yoxa çıxması. Epizodların ardıcılığından göründüyü kimi Bəhram haqqında süjet Nizami ilə müqayisədə ixtisar olunmuşdur. Yalnız fabula xarakterli epizodlar saxlanılmışdır və ona Bəhramın yuxusu motivi əlavə olunmuşdur ki, əsas təhkiyəni əlavə olunmuş novellalarla əlaqələndirir. Ruhul-Əmində sarayın tikintisi epizodu da bir qədər genişlənməmişdir. Faktiki olaraq o çərçivədə təkrarlanır. Əvvəl Simnarın tikdiyi saraya yeddi şahzadəni yerləşdirirlər, sonra Bəhram Yəmənə yenidən gələrkən hər şahzadə üçün ayrıca günbəz tikmək əmrini verir. Əsərin iki komponentin bağlılığı ilə olan sarayın tikilişi epizodunun funksional rolu əvvəlki kimi qalır və onun mətndə ikiqat təsəvvür edilməsi haşiyəli nəzm povestinin uzadılmasına görə olmuşdur ki, öz növbəsində Ruhul-Əminin dini-fəlsəfi məzmunlu hissələri daxil etməklə çərçivənin didaktikliyi ilə izah olunur.

Haşiyəli povestin əsas təmsilçi cəhəti didaktiklik olmuşdur. Müəllifin nəsihətləri, nağıl və ya hekayənin məzmunundan çıxan əxlaq insanların, orta əsr cəmiyyətinin müxtəlif təbəqələrinin nümayəndələrinin hərəkət və davranışlarına təsir göstərməlidir. Çoxsaylı nəsihət və təlimlər həm də hakimiyyət daşıyıcılarına ünvanlanırdı.

“Həft qonbəd-e Bəhram”ın giriş hissələrində böyük bir yeri şairin öz oğluna nəsihətdən ibarət olan üç fəsil tutur. Bu nəsihətlər

özünəməxsus rəftar kodeksini təqdim edir ki, insan münasibətlərinin geniş diapazonunu əhatə edir. Şairin müraciətlərində çətin həyat hadisələrində gənc insana kömək məqsədi daşıyan praktik məsləhətlər vardır. Ruhul-Əminin dediklərinin çoxu dövrün izlərinə malikdir və bütün orta əsrlər üçün xarakterikdir, onlardan bəzisinin, xüsusilə elm, biliyə yönəlmək, peşə öyrənmək, əməyə məhəbbət, zaman sərhədlərini aşaraq əbədi ümumbəşəri dəyərlərlə səsleşir.

Giriş fəsillərinin didaktikasına şairin şahlara çağırışı da daxildir ki, burada ənənəvi ədalətli idarəçilik istəyi və zalımlara qarşı zorakılıqdan istifadə etmək zərurəti əsas yer tutur.

Giriş hissəsində iki başlıq daha çox maraq kəsb edir: “Sözün məhdində” və “Məhəbbət nəğməsi”. Mətndən əvvəl gələrək onlar sanki bədii materialın təsvirini əsaslandırır.

Müəllifin fikrincə böyük emosional yükə malik, poetik yaradıcılıq aktı insan qəlbinin ən incə təbəqələrinə toxunmağı bacarmalıdır. Söz insana sevinc və kədər bəxş edir, o mənəvi istəklərin ifadəsi və bilinməyən sirlərin mənbəyidir. Sözün imkanları həqiqətən tükənməzdir. Bu, aşağıdakı parçada daha gözəl verilmişdir:

*Bəzən /söz/ qədimliyi göstərir, bəzən də yeniliyi  
Bəzən gözdən itir, bəzən də aşkar olur.  
Bəzən /söz/ gülünc, bəzən dərin məna kəsb edir,  
Bəzən – cəfəngiyyat, bəzən də -gözəldir.  
Bəzən yüngül gedişi var, bəzən də axsayır,  
Bəzən /söz/ genişdir, bəzən də dar.  
Bəzən – rəngarəngdir, bəzən də rəngsiz,  
Bəzən /o/ barışlıdır, bəzən də hərbi (22).*

Verilmiş təzadlar seriyası sözün semantik palitrasının zənginliyini geniş xarakterizə edir ki, onun vasitəsilə müxtəlif şəkilli, çox vaxt da dolayısı ilə dünyanın təsviri yaradılır. Söz ruh kimi hər yerdə mövcuddur, o Uca Allaha aparan yoldur, o, həmçinin “böyüklük tacı”dır və onu tapan üçün sonsuz xəzindədir.

Şairin söz haqqında qeydi dar lokal xarakter daşımır və yalnız bir əsərə aid deyil, əksinə söz yaradıcılığının bütün axınını əhatə edir ki, daxildən yaradıcılıq prosesini üzə çıxarır.

Söz xoş hisslərin yaranması, insanda gözəlliyin dərkə üçün nəzərdə tutulsa da, kəskin qıcıqlandırıcı vasitə yox, yaradıcılıq aləti kimi təqdim olunur və təsadüfi deyil ki, sözün tərifinin ardınca “Məhəbbət nəğməsi” gəlir.

İnsanın mənəvi gözəlliyi məhəbbət hissənin inkişafını da nəzərdə tutur. Amma nə bu hissənin tərənnümü, nə məhəbbət ehtiraslarının təsviri, sevgililərin görüşüb ayrılması, onların həyəcan və gözəllətiləri şairi məşğul edir. Onu ilk növbədə yaradıcı fenomen kimi məhəbbətin hərtərəfli rolu cəlb edir. Məhəbbətə dünyanın mövcudluğunun həlledici faktoru kimi baxılır. Məhəbbətin gücü təbiət ünsürlərinin təsirini üstələyir. Təbiət və dünyada hərəkət məhəbbətin təsiri ilə şərtlənir ki, maddi və mənəvi həyatın bəzi substratı növündə çıxış edir.

Müəllifin cəmiyyətin kompleks ideoloji həyat məsələlərinə ümumilikdə kifayət qədər ətraflı ifadə olunmuş münasibəti, onun estetik və fəlsəfi təsəvvürləri, əxlaqa, dövlətin idarəçilik üsullarına, mistikaya baxışı əsərdə iki mənə mərkəzinin mövcudluğuna gətirib çıxarır. Onlardan biri son nəticədə didaktik səciyyə daşıyan giriş fəsilləri və çərçivəni əhatə edir, digəri əlavə olunmuş novellalarda təqdim olunmuşdur. O həmçinin didaktik xarakter daşıyır, amma burda müəllifin vəzifəsi sadə deklarasiya ilə həll olunmur, tamamilə əyləncəli formaya daxil olur. Altıncı novella buna misal ola bilər. Onda kapitan və onun komandasının Rum sahillərindən birində qeyri-adi macərələri süjetin əsasını təşkil edir. Yerdə olmalarının ilk addımlarından komanda üzvlərini sirli hadisələr gözəlyir. Gözəllərlə dolu möcüzəli bağ, öz-özünə yığılan süfrəsi olan gözəl çəmənlik, qorxulu səhra və yüksək dağ, nəhayət, möhtəşəm günbəz – bütün bunlar sehrlə məkənin sabit yerləridir ki, qəhrəmanlar onları aşib keçirlər.

Növbəti hadisədən sonra gəmidəkilər bir lövhə tapırlar ki, ağılla hərəkət etmək, qənaətçilik zərurəti, həmçinin Allahın iradəsinə tabe olmaq çağırışı yazılmışdır. Beləliklə süjetin əyləncəliliyi mənəvi düşüncələrlə izlənilir.

Novellada hadisəyə iki baxışın qarışması maraqlıdır. Belə ki, günbəzdən çıxan gəmiçilər içində bir dənizçinin qaldığı gəmilərini görürlər. O, digərlərinin olmadığı müddət ərzində yatmış və dostlarının reallıqda yaşadıklarını yuxuda görmüşdür. Tamamilə

real yuxugörmə prosesi sanki bir sıra novellaların sehrli hadisələrinə uyğunlaşdırılır və ona gözlənilməz, zərif sonluq bəxş edir.

Digər iki didaktik novellanın birində əvvəllər məlum olan yazı motivləri və süjetləri işlənmişdir. Bu “Həft qombəd-e Bəhram”ın ilk novellasıdır ki, burada haşiyəli nəzm povestində tez-tez təkrarlanan süjetlə rastlaşırıq. O, “Həft peykər” və Abdullah Hatifinin “Həft mən-zər”inin (“Yeddi saray”) ilk novellalarında, Əmir Xosrovun “Həşt be-şəht”in beşinci novellasında, Əbdi bəy Şirazinin “Həft əxtər”in (“Yeddi ulduz”) altıncı novellasında, Əlişir Nəvainin “Səbə-yi səyyr”ının (“Yeddi planet”) altıncı novellasında təqdim olunur. Süjetin əsasını aşağıdakı ilkin hadisələr təşkil edir: adətən qəhrəman bağa düşür və burada gözəllə rastlaşır, ehtiraslara tabe olur, onu itirir və yə-nidən hadisənin başladığı yerə qaytarılır. Bu hadisə dəfələrlə dəyi-şilmiş, detallarla böyümüşdür, o cümlədən Ruhul-Əmində. Yeri gəl-mişkən onun bəzi motivləri Əlişir Nəvainin novellası ilə üst-üstə dü-şür. Bu halda süjetin müxtəlifliyi didaktik quruluşa təsir göstərmir və bütün əsərlərdə dəyişilməz olaraq qalır.

Ədəbiyyatın daimi mövzusu – xeyir və şər ikinci novellada müəllif tərəfindən açılır ki, “Həft peykər”in altıncı novellası ilə səsleşir. Hər iki novellada personajların xarakteristikası bir-birinə ziddir. Birində bütün müsbət keyfiyyətlər cəmlənmiş, digərində isə mənfilər. Ruhul-Əmin şərri cəzalandırmasını qeyri-adi təsvir etmişdir. Paxıl, kinli qonşu əmr edir ki, qul onun başını kəssin və onun bədənini xeyirin damına qoysun ki, şübhələr ona yönəlsin və onu zindana salsınlar. Amma həqiqət sonda qələbə çalır və xeyir mükafatlandırılır.

“Həft qombəd-e Bəhram”ın dörd və yeddinci novellalarını sehrli-macəralı kimi müəyyən etmək olar. Onların hər ikisi çox güman folklor mənşəyinə malikdir ki, nağıl atributlarının olması bunu deməyə imkan verir: sehrli talisman (sehrli başmaqlar), danışan ağac, bir sıra motivlər, məsələn nağıla xas olan üç dəfə təkrarlanma motivi s.

Novellanın mərkəzində sonluğa yaxşı olan fantastik hadisə dayanır. Onların süjeti xətti ardıcıl olaraq açılır. Birinci halda mo-tivin əsasında qəhrəmanın keçməli olduğu sınaq durur. Çox vaxt

belə bir sınaq sehlə bağlıdır. Ruhul-Əmində bu “realistik ruhda” verilmişdir və ondan ibarətdir ki, gənc zəlzələ ocağında olarkən soyuqqanlıq və cəsarət göstərir.

Yeddinci novellada hadisə ayaqqabının ağıllı və qətiyyətli qızının ətrafında cərəyan edir ki, atasının peşəsini məharətlə mənimsədiyinə görə ərinə və ölkəni düşmənlərin ordusundan qoruyur. İş sehləli köməkçisiz də baş tutmur və bu rolu pəri oynayır.

Çərçivəli nəzm povestində məhəbbət tematikası çox mühüm idi. Bir sıra çərçivəli povestlərdə o əlavə novellalarda üstünlük təşkil edir. Ruhul-Əmin yeddinci novellada həmçinin məhəbbət məsələsinə toxunur, amma onu xüsusi vurğulamır.

Məhəbbət novellalarına beşincini də aid etmək olardı. Lakin məzəli qeyri-ciddi səhnələri ehtiva edən hadisə (qəhrəmanın qadınlar ölkəsində olması) məhəbbətdən çox satirik xarakter daşıyır. Ümumilikdə məhəbbət mövzusu (məhəbbət insan həyatının hissiyyət və intim sferası kimi) şairin əsərində çox yer tutmur və yəqin ki, məhəbbətin kosmik güc kimi ümumi traktovkasıyla bağlıdır.

Haşiyəli nəzm povestinin əlavə olunmuş novellaları orta əsr şəhər ədəbiyyatına daxil olur. Əgər birinci “cavab”larda “yüksək ədəbiyyat cizgiləri” üstünlük təşkil edirdisə, Ruhul-Əmində eniş müşahidə edilir ki, novellanın obrazlar sistemində özünü xüsusi biruzə verir. Onlardan yalnız ikisində əsas qəhrəmanlar şahlardır, digərlərində isə bağban, gözətçi, xidmətçi, sarban, başmaqçının qızı, gəmi kapitanıdır. Onların hamısı əsasən şəhərin sənətkar dairələrinin nümayəndələridirlər. Təsadüfi deyil ki, üçüncü novellada müəllif şah və misgərin toqquşmasını göstərir və bu mübarizədən sənətkar qalib çıxır.

Ruhul-Əminin personajlar seçimi haşiyəli nəzm povestinin geniş mühitdə yayılmasını göstərir ki, burada onun anlaşılıqlığı, formaların cazibədarlığı, materialın ifadə üsulu az rol oynamamışdır. Haşiyəli novellaların əyləncəliyi ümumilikdə orta əsr novellistikasında elə vasitələrlə təşkil olunmuşdur ki, hadisələrin gözlənilməz sonu onların dalğavari açılması, fantastik və real elementlərin qarışmasını buna misal göstərmək olar. Erkən nəzirələrdə və arxetipdə bir vacib məqam da var idi ki, novellalardakı

rənglərin və rəqəmlərin rəmzi ilə bağlıdır. “Həft peykər”də rəng və rəqəmlərin simvolikası əsərin bütün strukturuna nüfuz etmişdir. Nizamidə rəqəmlərin işlədilməsi dəfələrlə haşiyədə təkrarlanmışdır. XIV-XVI əsrlərin nəzirələrində rəng simvolikasının əşyevi-məzmunlu əsası təqdim olunmuşdur. Lakin nəzirədə fərdi müəllif başlanğıcının yüksəlişi ilə və bu proses üçün xarakterik olan əsərin bütün səviyyələrinin transformasiyasıyla daimi komponent kimi rəng simvolikası əhəmiyyətini itirir. Əhməd Dehdarın “Həft dilbər”ində və Fani Kəşmirinin “Həft əxtər”ində rəng simvolikası ümumiyyətlə yoxdur, “Həft qombəd-e Bəhram”da başqa bir tərzdə baş verir.

Ruhul-Əmində yeddi novelladan beşində yaşadığı hadisələr nəticəsində qəhrəmanda yaranmış ruhi vəziyyət rəng çalarları ilə bağlıdır. Qəhrəmanın əhval-ruhiyyəsi üzün rənginə uyğunlaşdırılır. Belə ki, beşinci novellanın sonunda qəhrəman təəssüflə bildirir:

*Ayrılıq zəhəri o pəriüzlü ilə  
Mənim üzümü, göyərti kimi yaşıl rəngə boyadı (23).*

Dördüncü “qırmızı” novellada rəng gəncin üzünün uğurun qaneediciliyindən və öz ləyaqətinin dərkindən qızarması ilə (Əş-rəf Marağayinin “Həft övrəng”in qırmızı novellasıyla müqayisə et) və zində qalmaqdan rəngi saralmış ikinci “sarı” novellada keyirli insanın üzü ilə bağlıdır.

Ola bilsin ki, təsvirdə qəhrəmanın psixi ya fiziki halının rənglə bağlılığı bir tərəfdən novellanın məzmunu və digər tərəfdən isə nəzirədə olan təkamüllə ilə izah olunurdu. Amma nəzirə məcrasında ən böyük dəyişikliklər Fani Kəşmirinin “Həft əxtər” poemasında baş vermişdir. Onda haşiyəli povestin mühüm janr göstəricisi – çərçivəli kompozisiya –yoxdur, buna görə “Həft əxtər” digər nəzirələrdən ayrı dayanır. Poemanın məzmunu aşağıdakı kimi verilir. İranda cavan və çox gözəl şah hökmranlıq edir. Onun gözəlliyi görənləri valeh edir. Amma şahı bu qayğılandırır, o öz işləri ilə məşğuldur və qətiyyətlə qadınlardan qaçır. Bir

dəfə onun sarayına bir səyyah gəlir və onun nədimi olur. Səyyah bir gecə Çin şahının qızı Xurşidin gözəlliyi haqqında şaha danışır. Şah qıza vurulur, əyanlarından olan Hilal ona elçiliyə göndərir. O öz şəklini Hilala verir. Hilal yola düşür və Fərqanəyə gəlib çatır. Ölkənin bütün əhalisi rəqqasə Mehrəngizin vurğunudurlar, öz ev-eşiklərini atıb vaxtlarını onun rəqs etdiyi meyxanədə keçirirlər. Fərqanə hakimi Süleyman Hilala bildirir ki, onun özü qızın dərdindən dəlidivandır. Lakin Hilal ona və Mehrəngizə şahın təsvirini göstərəndən sonra, onlar dünyada hər şeyi unudaraq şahı görmək üçün İrana yollanmaq qərarına gəlirlər.

Hilal öz yolunu davam etdirir və Mahan ölkəsinə gəlib çatır ki, burda onu hakimin qızı ilə eşq macəraları gözləyir. Gecə şənliyindən sonra qız təsadüfən gəncdə gözəl oğlanın portretini görür və ona aşiq olur. O Hilala şir bağışlayır. Hilal şirin üstündə Çinə yollanır. Hilalın növbəti dayanacağı Qəznədir və şahzadə ilə növbəti məhəbbət macərəsini yaşayır. Burada qızı aparən şirlə bağlı fantastik hadisə baş verir.

Gənc Qəznədən Herat yolu ilə Kəşmirə gəlir və burada onu vali qəbul edir. Hilalın səfər məqsədi haqqında soruşan zaman o, valiyə və vəzirə şahın portretini göstərir, şəkili valinin qızı da görür. Hər üçü qəfil məhəbbət hissənə mübtəla olaraq doğma yerləri qoyurlar və İran şahına üz tuturlar. Hilal Tibetə yol alır, ordan da Xütənə gəlir. Burda da onu şah qarşılayır və söhbətdə bildirir ki, onun oğlu Xurşidlə nişanlıdır. Hilalın Çinə getdiyini biləndə öz səfirini onunla göndərir ki, qızı gətirsin. Lakin Çində Hilal Xurşidin diqqətini özünə cəlb edə bilir, şahın şəklini ona göstərdikdən sonra o Xütən şahzadəsi ilə nişanı pozur və İrana yollanır.

Hilal və Xurşid sağ-salamat vətənə qayıdırlar. Şah ona deyir ki, onun olmadığı müddətdə sarayının yaxınlığında dərvişə oxşayan qəribə adamlar məskunlaşmışlar ki, burda yalnız onu görmək üçün yaşayırlar.

Hilal onların arasında Süleyman və Mehrəngizi, Kəşmir valisi, onun qızı və vəziri, Mahan hakiminin qızını tanıyır və şaha onların burda olmasının səbəbini izah edir. Sonra şah bağa yollanır və orada Xurşidi görür. Aşıqlər nəhayət görüşürlər. Sarayda nigah şənliyi təşkil olunur.

Məzmundan göründüyü kimi Fani Sasani şahı Bəhrəmin tarixinə heç bir əlaqəsi olmayan yeni bir süjet işləmişdir.

Əsərin forması məhəbbət-macərə poeması şəklindədir və xüsusilə orta əsr romanında geniş yayılmış prinsipə əsaslanır ki, ayrı-ayrı epizodların süjetə daxil edilməsi ilə bağlıdır. Qəhrəmanın məkanda hərəkəti müxtəlif yol əhvalatları motivlərini ardıcıl şəkildə bir cərgədə yerləşdirir ki, xüsusən cəngavər eposunda aydın görünür. Məsələn, Kreyten de Truarın “Erek” romanının böyük hissəsini Erekin arvadı ilə birlikdə çox təhlükəli bir yolda səfəri təşkil edir ki, burada onu düşmənlərlə çoxsaylı döyüşlər gözləyir. Quldurlar, qraf, seneşalla toqquşmalarda Erek öz hərbi borcunu yerinə yetirir və cəngavər şərfinə uyğun hərəkət edir.

Fanidə Hilal da həmişə yolda olur, lakin bu yol hərbi şücaət yox, məhəbbət macəraları yoludur. Səfərin başlanğıcı və son mərhələləri bir nöqtədə birləşir və yol məhdud coğrafi məkanda qəhrəmanın dayanacaqları ilə kəsilən bağlı dairə formasında göstərilir.

“Həft əxtər”in kompozisiyası hansısa mənada “Hatəmin yeddi macərəsi” fars nağıl romanını xatırladır. Hər iki halda qəhrəman öz ağası və ya dostu üçün qız tapmağa çalışır və bunun üçün bir sıra maneələri aşır. Amma bu halda da məkanla bağlı olan hərəkətin xarakterindən fərqlər yaranır. Romanda sözün həqiqi mənasında maneələr mövcuddur ki, qəhrəman qızın tapmacasına cavab axtaranda qeyri-adi vəziyyətə düşür, poemada isə daha çox sakit və xoşagələm mühit nəzərə çarpır. Hər bir məkanda hərəkət kiçik novella ruhunda açılır ki, bilavasitə digərinə bağlıdır. Belə ki, baş qəhrəman kimi hər yerdə Hilal çıxış edir. “Həft əxtər”in nəzirə üçün sepesipik süjet quruluşu əsərin birmənalı şərhini çətinləşdirir. Cəngavər romanında yol hər şeydən əvvəl personajın mənəvi görüşünün təkamülü ilə əlaqələndirilir (24). Fanidə isə süjet boyunca məhəbbət hissənin müxtəlif aspektləri nəzərdən keçirilir. Məsələn, “Həft qombəd-e Bəhrəm”dan fərqli olaraq əsərdə əsas məhəbbət mövzudur.

Fani artıq məhəbbət süjetini işləmək təcrübəsinə malik idi. Onun ilk poeması “Naz-ü niyaz”ın (“Naz və ehtiyac”) təhkiyəsinin mərkəzində bir-birini sevən iki gəncin taleyi durur: müsəlman Musa və hindus qızı Mohin.

Qəfil alovlanan məhəbbət hissi “Həft əxtər”in başlanğıc nöqtəsini təşkil edir. Poemanın məzmununda məhəbbət hadisələri dəfələrlə təkrar olunur. Onda çox yerlər aşiqin məhəbbət həyəcanı, məhəbbət ehtirasına düşər olmuş personajların rəftarı, portret xarakteristikasının təsvirinə həsr olunmuşdur. Amma əksər hallarda bədii elementlərin məhəbbət konsepsiyasına aid olan kompleks stereotip xarakteri daşıyır. Orta əsr məhəbbət poemalarının hadisə normativliyi bədii ifadə vasitələrinin yığını real məhəbbət hissini təsvirinə kölgə salır. Bununla yanaşı bəzi səhnələr dərin psixologizm və liriliklik kəsb edir. Məhəbbətin daxili, lirik aspekti düyün epizodlarının əyləncəliyi ilə çulğalaşır və ifadənin sadəliyi, anlaşıqlığı təsəvvürünü yaradır.

Amma bu ancaq əsərin ilkin görünən səviyyəsidir. Məhəbbət hissini izharını ekstatik bir hal kimi vurğulayan bəzi süjet gedişatlərinin təkrarlanması, yol motivi ilə bağlı olan (sufi süluku – yol) məhəbbət obyektinə personajların cəhdi, xarakterik leksikanın istifadəsi poemaya yeni mistik çalar və süjetə alleqorik interpretasiya imkanını verir.

XVII əsrdə Hindistanda sufi poeziyasının inkişafı davam edirdi. Misal üçün, 1670-ci ildə Osman hind dilində Çitravali poemasını yaratmışdır (25). Sufi məzmunu Faninin iki əvvəlki poemasında da – “Meyxanə” və “Məsdər əl-asarda” (“Təsirlərin başlanğıcı”) üstünlük təşkil edirdi (26).

Müsəlman mistikasının Hindistana böyük nüfuzu XII-XIII əsrlərə aiddir (27). XVI əsrdə Abul-Fəzl Əllaminin “Ayin-i Əkbəri” əsərinə əsasən burda artıq 16 sufi ordeni fəaliyyət göstərirdi, onlardan çiştiiyyə, nəqşbəndiiyyə, qədəriyyə və sührəvərdiiyyə” daha böyük idi (28). İki orden – çiştiiyyə və nəqşbəndiiyyə Əkbərin zamanında Hindistanın siyasi həyatında böyük rol oynamışlar (29).

Ölkənin farsdilli ədəbiyyatında XV əsrin II yarısından sufizm poeziyası möhkəmlənməyə başladı (30). Sufi çaları Əhməd Dehdarın “Həft dilbər” əsərində də öz əksini tapmışdır. Təsədüfi deyil ki, yuxarıdakı qızın əri kim olacaq hadisəsində oda atılan gəncə üstünlük verilir. Sufi qnoseologiyasında idrakın üstün dərəcəsi “həqq-əl yəqin” (həqiqi inam – özü də odda yandı və onun yanmaq qabiliyyəti

belə təsdiqləndi.) baxanın baxdığı ilə qarışmağını göstərir ki, bu da birincinin tamamilə məhvi deməkdir (31).

“Həft əxtər”in əsas məqamlarına uyğun süjetlərə sufi ədəbiyyatında sufizmin əsas anlaylarından biri olan təcəlla nəzəriyyəsinin illüstrasiyası üçün rast gəlinir. Belə ki, Əlişir Nəvainin “Lisan ət-teyr” əsərində qeyri-adi gözəlliyə malik olan şah haqqında bir hekayə vardır ki, onu görənlər hər kəs ölürdü (32).

Müxtəlif sufi müəllifləri neoplotonizmdən çıxan təcəlla nəzəriyyəsinə müxtəlif şəkildə interpretasiya edirlər. Amma onun mənası buna gətirib çıxarır ki, aşağı dünyanın yaranması Vahidin mahiyyətinin mərhələli prosesində baş verir. “Həft əxtər”in təcəlla anlayışının antoloji planında ətraflı şərh yoxdur. O aşiqin hissiyyat və vəziyyətinə təcəllanın təsirini göstərir ki, ona “mən”-ni unutturur və ilahi substansiya ilə birləşməyə təhrik edir. Məşhur şair-sufi və nəsr əsərlərinin müəllifi Abdullah Ənsari (1006-1088) öz “çağırış”larında qeyd edirdi: “Təcəlla elə bir dalğadır ki, parlayaraq aşiqin gücünü öz parlılığı ilə tükədir; təcəlla gözlənilmədən baş versə də, qəlb artıq ondan xəbərdardır; əvvəlcədən bilənə onun təsiri daha çox olur. Təcəlla aşiqin xüsusiyyətlərini əzir və onun mahiyyətini məst edir. Təcəlla onun xüsusiyyətlərini məhv edir və təcəlla onun mahiyyətini qoruyur və onu məşuqla qovuşdurur (33).

“Həft əxtər”də şahın portretini görənlər personajların rəftarı sufinin mistik yüksəliş vəziyyətini xatırladır. Ehtiras obyektində məhv olmaq ümumiyyətlə aşiqin hissiyyatının kulminasiyası kimi düşünülür. Bu baxımdan aşağıdakı beyt xarakterikdir:

*O özünü onun mahiyyətinin əynisi saydı,  
Onun atributlarında öz xüsusiyyətlərini gördü (34).*

Personajlar güclü qarışıqlıq duyur və özlərində Uca qüdrətin təsirini və cazibəsini hiss edirlər. Misal üçün, Hilal şəkli göstərər-kən deyir:

*Onun üzü zəfər çalmış məhəbbətlə,  
Məni parıldayan üzə çevirmişdir (təcəlla) (35).*

Məhəbbət Süleyman kimi Xurşidi, Mehrəngizi, Mahan hakiminin qızını və başqalarını İran şahının sarayına gətirir və sonuncu epizod aşiqlərin üstün varlıq məqamına nail olmasını simvolizə edir.

“Həft əxtər”in strukturu digər nəzirələrlə müqayisədə tamamilə dəyişilmişdir. Fanidə nəzirənin formal tələblərindən yalnız ikisi qorunmuşdur: vəzn və adın dəyişilməsi. Rəqəmlərin simvolikası çox da dəqiq təqdim olunmur. Faninin özü “Kitabın yazılma səbəbi...” başlığında işarə edir ki, poemanı yeddi gecə müddətində yaratmışdır və onu “Həft əxtər” adlandıraraq “yeddi qəlb oğrusunun” (36) təsvirini vermişdir. Lakin hadisələrin inkişafında yalnız beş qızdan söhbət gedir. Digər tərəfdən, rəqəmlərin simvolikası Hilalın olduğu və hansısa macərə ilə üzləşdiyi əyalət və ölkələrlə yaxşı əlaqələndirilir. Əsərdə belə coğrafi məkanlar altıdır: Fərqanə, Mahan, Qəznə, Kəşmir, Xütən, Çin. Yeddinci ölkə məhəbbət əhvalatının bağlı olduğu İrandır.

Hilal Çinə gedərkən bir neçə məntəqədən, o cümlədən Herat, Tibet, Qaşqardan, qazax və kalmılkarın məskunlaşdığı çöllərdən də keçir. Poemanın coğrafi məkanı ümumilikdə realdır, səhra və ya bağ kimi bəzi yerlər fantastikdir. Demək olar ki, hər bir yerin təsviri çox əhatəli verilir, bu xüsusilə şairin həyatının çox hissəsini keçirdiyi Kəşmirə aiddir.

Fani hansı yer haqqında danışarkən təkcə onun təbiəti, iqlim şəraiti haqqında deyil, həm də ictimai, etnik, dil reallıqları haqqında da danışır. Bəzən onun məlumatları subyektiv xarakter daşıyır. Belə ki, Kəşmirin əhalisinin ağı və xarakterini tam şəkildə təqdim edir, digər məntəqələrin əhalisi haqqında isə etinasızlıqla danışır.

Tibet haqqında onun məlumatları maraqlıdır. Ümumilikdə onun əhalisinin ləyaqətini yüksək qiymətləndirməsə də, eyni zamanda qeyd edir ki, onların hamısının tibbdən başı çox yaxşı çıxır və ən yaxşı bilicilərini lama adlandırırlar. O, Xütəni təsvir edərkən qeyd edir ki, burda təbiətə sədaqətli olan, insanlara hörmət edən türklər yaşayır.

Faninin “Həft əxtər”i nəzirədə ən böyük müəllif özünü ifadə mərhələsini təşkil etmişdir ki, bu vaxt “Həft peykər”ə nəzir tələblərindən çəkinmə baş vermişdir. XVIII əsrdə İsmayıl xan Əbcədi

yenidən haşiyəli kompozisiya prinsipinə qayıtmışdır. “Həft couhər” “Həft peykər”ə az qala sonuncu nəzirələrdəndir və XVIII əsrdə yarlanmış və bizə məlum olan “cavab”lardan hələlik biridir (37).

Digər haşiyəli povestlər kimi “Həft couhər” də iki hissədən ibarətdir: çərçivə və əlavə olunmuş novellaları. Çərçivəni şah Dərmisin hekayəsi tarixi təşkil edir. Sərəndipdə yeddi arvadı olan ədalətli və müdrik bir şah yaşayır. Bu arvadlardan hər biri bir şahın qızıdır. Bir gün Dərmis öz adamları ilə dənizə çıxır. Şəhərdən 100 fərsəng aralıda Səməndər dağına tapır. Burda yaşayan zahidlər şaha xəbər verirlər ki, dağda bir xəzinə vardır və Dərmis adlı şaha nəsib olacaq. Gecə Gərşasp şahın yuxusuna gəlir və xəzinənin gizləndiyi yeri göstərir. Tapılan xəzinə hesabına şah yeddigünbəzli saray tikir və şahzadələri ora köçürür. Dərmis hər gün bir günbəzə gedir və hər gecə ziyafətdən sonra şahzadə onun üçün nağıl danışır.

Dərmisdəki əhvalatın əvvəlki nəzirələrlə analoqu yoxdur. “Həft couhər”ə daha bir yenilik edilmişdir və o bundan ibarətdir ki, haşiyənin sonunda Dərmisin müdrik Fəriniusa verdiyi suallar və sonuncunun verdiyi cavablar gəlir.

Əbcədidə novellaların süjetləri bir-birinə oxşayır. Onların seçim və kompozisiyası əksər novellaların əsas məzmunu ilə şərtləndirilmişdir ki, taleyin təqdiri kimi müəyyənləşdirmək olar. Məsələn üçün, ikinci novelladakı əhvalat “Həft peykər”in beşinci novellasını xatırladır. Əbcədi və Nizamidə əsas qəhrəman tacirdir və digər ikincidərəcəli personajlar da üst-üstə düşür. Lakin novellaların ideya çaları tam fərqlidir. Nizamidə rəzil ehtirasların məhvinin zərurliyi, o cümlədən qəhrəmanı hədsiz bədbəxtliklərə məruz qoyan tamahkarlığın aradan qaldırılması kimi bir məsələ qaldırılır. Əbcədidə isə novellanın məğzi bütün həyat hadisələrindən ibarətdir. Amma bu fikir aydın şəkildə ifadə olunmur və tez cərəyan edən hadisələr kölgəsində qeyd olunmuşdur. “Həft couhər”in digər novellalarında müəllifin qoyduğu məsələlərin bilavasitə izahına həsr olunmuş beytlər vardır:

*Onu ki, tale müəyyən etmişdir  
Şirə və ya neştər*

*Kişi bilməlidir ki, Allahın (göndərdiyidir)  
Allahın iradəsindən ayrı olan kəs tərəfindən deyil (38).*

Novellaların əsas istiqamətinə tez-tez istifadə olunan talenin qabaqcadan müəyyənləşdirilməsi üsulu işarə edir. Belə ki, dördüncü novellada sehrli ağac əvvəlcədən qəhrəmana deyir ki, o gözəl ilə rastlaşacaq, yeddinci novellada isə şah Haran öngörücülük yuxusu görür və zahidin daxmasında gözəlin portretini tapır ki, öngörücülüyə əsasən ona nəsib olacaq.

“Həft couhər”in əksər novellalarının ideyası çoxsaylı epizodların kompazisiyasında əks olunur ki, bunlar gözlənilməz sonluq, hadisələrin gedişatına sanki taleyin müdaxiləsindən xəbər verən fantastik çevrilmələr zənciri ilə səciyyələnir.

Əbcədinin əsərinin xüsusiyyətini həm arxetipdən, həm də “Həft peykər”ə nəzirə seriyasından olan tanış motivlərin istifadəsi təşkil edir. Diqqəti ümumilikdə qədim İran ənənəsinə “Həft couhər”in yönəlməsi cəlb edir, hansı ki, bir sıra adların və obrazların qeyd olunması ilə fikir yürütməyə imkan verir. Misal üçün, iranlıların eposunun pəhləvanı Gərşasb haşiyədə əhvalatda personaj şəxs kimi çıxış edir; altıncı novellada qəhrəman səhrada mifik şah Key-Qubadın günbəzinə yaxınlaşır, burada həmçinin əfsanəvi Kəyanilər sülaləsindən olan şahların məzarları vardır; üçüncü novellada zahid digər mifoloji şahın Təhmurasın nəslindən olur.

“Həft couhər”in belə istiqaməti və eləcə də novellalarda üstünlük təşkil edən tematika tarixi baxımdan izah oluna bilər və çox güman ki, ölkədə ümumi qeyri-sabitlik dövründə müəyyən ideoloji tələblərlə şərtlənirdi ki, öz növbəsində Moğol dövlətinin tənəzzülü və Hindistanın ingilislər tərəfindən işğalı zamanı baş tutmuşdur.

Nəzirə ənənəsi qanun normativlik orijinal əsərlərin yaradılmasına gətirib çıxarmışdır ki, ortaya çoxsaylı məsələləri qoyur və ictimai həyatın reallıqlarını əks etdirirdi. Bu hadisənin öz təbiəti ki, hər hansı bir dəyişikliyi orta əsr oxucusu ya poeziya bilicisi tərəfindən yenilik kimi qəbul olunurdu, şairi öz bədii məharətini üzə çıxarmasına yönləndirirdi.

Bütün nəzərdən keçirilən əsərlərdə folklor motivləri və yazılı mənbələrin bir-birinə qarışmasından istifadə edilmiş, bəzi formal tələblərin qorunması ilə mühüm struktur dəyişiklikləri aparılmışdır. Fani isə tam yeni bir poema yaratmışdır. Diaxron aspektdə nəzərə problemlərinin araşdırılması sübut edir ki, müəllifin bu və ya digər mərhələdə tarixi inkişafın bütün gedişatı ilə şərtlənən dünyanı dərkə, onun yaradıcılıq sistemi əsərin məzmununa böyük təsir göstərmişdir. Bununla yanaşı nəzirdə fərdi başlanğıcın gücləndirilməsi ilə formal tələblərin sayı da azalırdı və bu da sonralar yeni tip ədəbiyyatın yaranması və ənənənin sabitliyinin tədricən aradan getməsi ilə nəticələnirdi.

-----

1. А.Д. Михайлов. Введение – В кн.: История всемирной литературы т.2 – М., 1984, с.22.

2. Вах: Литература Востока в новое время – М.; 1973, с. 359; Г.Ю Алиев. Персоязычная литература Индии – М., 1968, с. 176-179.

3. Вах: Литература Востока в новое время, с. 359.

4. Вах: А.С. Сухачев. От дастана к роману. Из истории художественной прозы урду XIX века – М., 1971, с. 13.

5. Nəzirənin kəmiyyət göstəricisi əsasən aşağıdakı əsərlərdən götürülmüşdür: Г.Ю. Алиев. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока – М., 1965; С.Асадуллаев «Лейли и Меджнун» в фарсиязычной литературе (библиографический обзор). – Душанбе, 1981. Bundan sonra biz tədqiqata nəzirəyə aid və şübhə yaratmayan əsərləri cəlb etmişik. “Beşliyin” tərkibinin naməlum qalmasını qeyd etmirik, çünki “nəzirə”nin məhz hansı əsərə yazıldığını müəyyən etmək mümkün deyil.

6. А.Д.Михайлов. Введение, с. 22.

7. Вах: Б.И.Берман. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) – В кн.: Художественный язык средневековья – М., 1982, с. 161.

8. V.İ. Braçinski orta əsr tipli ədəbiyyatın nizamlanmasını bir sistem kimi vurğulayaraq qeyd edir: “Cəmiyyətdə fəaliyyətdə olan mətnlərin mərkəzində uyğun mədəniyyətə xas olan və dünyanın

təsvirini, insanın ondakı yerini, onun fəaliyyətinin teleloqiyasını, etika və estetikanın əsaslarını müəyyən edən dini qanun mövcuddur. Digər mətnlər müəyyən formada normativ mətnlərlə əlaqəlidir və bu da orta əsr ədəbiyyat sisteminin tamlığını təmin edir; uyğunluq səviyyəsindən asılı olaraq onlar sanki bir neçə konsentrik dairələr yaradır ki, mərkəzdən uzaqlaşdıqca dəyərləri azalır”. В.И. Брагинский. История малайской литературы VII-XIX веков. – М., 1983, с.34.

9. Misa! üçün Əlişir Nəvai Nizami və Əmir Xosrov haqqında aşağıdakını yazmışdır:

Müğənnilərdən kim Nizami ilə müqayisə olunar?  
Nizaminin “Beşliyi” nəhəngdir!

Davamında:

Kimsə ardınca getmədi, tək cə Xosrov  
Şeir cıdırı ilə onun ardınca getdi.  
Yox, Xosrovu cadugər adlandı,  
Öz şerli məsnəvilərinin quluna  
Hindistan oğlu insanları çevirdi.

Алишир Навои. Семь планет /Пер. С.Липкина – Ташкент, 1968, с. 11.

10. Вах: Dövlətşah Səmərqəndi. Təzkiyətüş-şüəra / E.Braunun nəşri – London – Leyden, 1901, p. 240.

11. Вах: История Ирана – М., 1977, с. 179.

12. Г.Ю Алиев. Персоязычная литература Индии, с. 150.

13. Вах: П.А. Гринцер. Древнеиндийская проза. – М., 1963, həmçinin Индийская обрамленная повесть как массовая литература средневековья – В кн.: Классические памятники литератур Востока- М., 1985, с. 31-49.

14. Bu beş əsərdən üçü çar olunmuşdur: Амир Хусрау Дихлави. Хашт бишишт /Сост. текста и предисл. Дж.Эфтихара – М.,1972; Fani Kəşmiri. Həft Əxtər – Fani Kəşmirinin Məsnəviyyat kitabında /S.A.Abidinin nəşri – Srinaqar-Kəşmir, 1964, s.323-478; İsmayılхан Əbcədi. Həft couhər/ Təhqiq-e Məhəmməd Yusif Kövkən – Mədrəs, 1966. Əhməd Dehdarın “Həft dilbər” və Ruhul-Əmin Şəhristaninin “Həft qombəd-e Bəhram” nəzirələri əlyazma formasında saxlanılır. Onlar haqqında qısa təsvir Ə. Münzəvidə verilmişdir. Вах: Fehrest-e

nosxeha-ye xətti-ye farsi, c. IV, /Neqarənde Əhməd Münzəvi – Tehran, 1351, s. 2619, 3324. “Həft dilbər”in əlyazması Lahur şəhərinin Pəncab kütləvi kitabxanasında qorunur. “Həft dilbər”in əlyazmasının surəti AMEA-nın elmi kitabxanasında f/k -174 şifrəsi ilə mövcuddur; Biz “Həft qonbəd-e Bəhram”ın 1328-şifrəsi ilə qorunan Tehran Universiteti kitabxanasının əlyazmasından da istifadə etmişik. Hindistanın farsdilli ədəbiyyatında “Həft peykər”ə cəmi səkkiz nəzirə yazılmışdır. Bu rəqəm qəti deyil, yeni məlumatların daxil olması ilə dəyişə bilər.

15. “Həşt beşəht” rus dilinə tərcümə olunmuşdur. Вах: Амир Хоров Дехлеви. Восемь райских садов /Пер. с фарси А.Ревича – М., 1975.

16. Şairlər haqqında bioqrafik məlumatlar Q.Y. Əliyev tərəfindən verilib- Вах: Г.Ю.Алиев. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока. с. 29, 180, 218, 219; Burda mənbələr də göstərilmişdir.

17. Вах: История Индии в средние века – М., 1968, с.368-369.

18. Г.Ю. Алиев. Персоязычная литература Индии, с. 96.

19. Вах: П.А.Гринцер. Древнеиндийская проза, с. 220, 226.

20. Onlar haqqında Вах: Книга о судах и судьях. /Сост. М.С.Харитоновна – М. – 1985, № 46, № 48.

21. П.А. Гринцер. Древнеиндийская проза, с. 221.

22. Ruhul-Əmin Şəhristani, Həft qonbəd-e Bəhram, v. 546 .

23. Yenə orada, v.231a.

24. Вах: А.Д.Михайлов, Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе – М., 1976, с. 180.

25. Вах: Е.П.Челышев. Литература хинди – М., 1968, с. 50.

26. Ümumiyyətlə Q. Tikku qeyd edir ki, Mohsin Fani filosof-mistik olmuşdur. Q.L. Tikku – Persian Poetry in Kashmir 1339-1846. – Los Angeles, 1971, p. 54.

27. История Индии в средние века, с. 364.

28. Yenə orada.

29. Вах: К.А. Антонова. Очерки общественных отношений и политического строя Могольской Индии времен Акбара – М., 1952, с. 200.

30. Вах: Г.Ю. Алиев. Персоязычная литература Индии, с. 82.

31. Е.Э. Бертельс. Суфизм и суфийская литература – М., 1965, с. 39.

32. Вах:Е.Э. Бертельс. Суфизм и суфийская литература, с. 399.

33. Seyyid Cəfər Səccadi. Fərhəng-e luğat və estelahat və təbirat-e erfani – Tehran, 1350, s. 120.

34. Fani Kəşmiri, Həft əxtər, s. 450.

35. Yenə orada, s.452.

36. Yenə orada, s. 352-353.

37. Q. Əliyev qeyd edir ki, XVIII əsrdə farsdilli ədəbiyyatda “Bəhramnamə” adlı iki poema yaradılmışdır. Onlardan biri Seyfiyə, digəri isə Şəhab Turşiziyə aiddir. (Г.Ю. Алиев. Тема и сюжеты Низами в литературах народов Востока, с. 186, 276) Poemalar haqqında addan başqa heç bir şey qeyd olunmadığından məlum deyil, onlar “Həft peykər”ə nəzirdir ya yox.

38. İsmayılخان Əbcədi. Həft couhər, s. 57.

1986

## **ТРАДИЦИЯ НАЗИРЕ И СТИХОТВОРНАЯ ОБРАМЛЕННАЯ ПОВЕСТЬ**

Появление обрамленной повести в персоязычной литературе Востока было обусловлено рядом причин. Санскритские обрамленные сборники, фольклор, суфийский дидактический эпос сказались на технике обрамления, истоках сюжетов, одержании и тематике вставных эпизодов, стиле многих образцов жанра. Их влияние не было равномерным. Так, если санскритские сборники в основном привели к созданию прозаических произведений, таких как «Синдбад-наме» Мухаммада Захири Самарканди, «Бахтийар-наме» Дакаики, «Тути-наме» Зийа ад-Дина Нахшаби, «Анвар-и Сухейли» Хусейна Ваиза Кашифи и др., то суфийский дидактический эпос проявил себя в большей степени в стихотворной обрамленной повести. Тем не менее один из первых образцов стихотворной обрамленной повести в персоязычной литературе представлял собой переработку, по всей видимости, индийского варианта. Мы имеем в виду «Калилу и Димну» Рудаки. Произведение это до нас, к сожалению, не

дошло. Известно всего лишь несколько десятков бейтов (1). Но, насколько можно судить по названию, это стихотворная версия известного памятника индийской литературы «Панчатантра». Правда, произведение Рудаки могло восходить и к пехлевийскому варианту «Калилы и Димны», также не дошедшему до наших дней и известному по арабским переводам. Но даже и в этом случае положение не изменилось бы, поскольку индийский материал лежал и в основе пехлевийской версии.

Рамочная композиция, положенная в основу обрамленной повести, в дальнейшем была представлена в произведениях Фарид ад-Дина Атгара и Низами. Если о характере композиции «Калилы и Димны» Рудаки предположения можно строить только по аналогии, то в отношении Атгара доводы могут быть подтверждены зафиксированным текстом. Я. Рипка отмечает, что «форма рамочного рассказа в больших поэмах Атгара является правилом» (2). На основе рамочной композиции построено самое известное произведение Атгара «Мантик ат-тейр» («Беседа птиц»). Основной сюжет в нем - поиски птицами Симурга - представляет собой аллгорию движения суфия по пути мистического самоусовершенствования. Но для нас в данном случае важна формальная сторона дела, т. е. сама техника обрамления, хотя и содержание «Мантик ат-тейр» интересно в том плане, что присущий суфийскому эпосу дидактизм характерен и для обрамленной повести.

Сложность анализа «Мантик ат-тейр» заключается в том, что сюжет разворачивается вне времени и пространства. Почти все повествование – это диалоги удода с другими птицами. В подтверждение слов удода, а по существу, в доказательство того или иного философско-религиозного или морального тезиса приводится иллюстративный рассказ. Подобную композицию только без обрамления имеет «Хадикат ал-хакика» Санаи. Сюжет рамки в «Мантик ат-тейр» почти не движется, в то же время форма диалога снимает

ощущение статичности. У Аттара рамка делится на четыре части: пролог - призыв удода лететь к Симургу; извинения птиц: вопросы птиц удоду; эпилог - прибытие тридцати птиц в жилище Симурга. Каждая часть рамки содержит свои вставные эпизоды. Таким образом они прикрепляются как параллельно к каждой части, так и последовательно по отношению к каждой из последующих частей. Такое построение перегружает рамку. В другом произведении Аттара «Булбул-наме» вставные рассказы прикреплены уже только последовательно. Подобная техника была подмечена в «Золотом осле» Апулея (3).

Рамочная композиция в «Мантик ат-тейр» не отработана, не устоялась. Нечеткость обрамления выражается в том, что и после окончания основного повествования следует ряд рассказов. Иное положение складывается в отношении «Хафт пейкар» Низами. Обрамление этого произведения проступает явственно. Здесь уже четко разграничиваются основной сюжет и вставные новеллы. Однако оно обладает и определённой спецификой. Хотя у Низами в основе произведения и лежит рамочная композиция, но тем не менее в нем отсутствует ряд существенных для обрамленной повести формальных условий. Одно из этих условий – назначение рамки, сводящееся к «стимулированию рассказывания вводных историй» (4). В классических образцах обрамленной повести, какими являются «Двадцать пять рассказов Веталы», «Шукасапрати», «Жизнь Викрамы», рамка статична, носит формальный характер. В обрамленных повестях основное содержание переносится на вставные рассказы, без них обрамление теряет всякий смысл. Иное соотношение обнаруживается у Низами. У него рамка не носит служебного характера, не условна, не использована в качестве простого элемента, связывающего вставные новеллы, а обладает самостоятельной эстетической и художественной ценностью. Даже если изъять из нее вставные новеллы, то все равно останется вполне завершённое произведение объемом около 2 тыс. бейтов, не считая вступительных глав.

Такой небольшой экскурс в прошлое необходим для последующего изложения. Рассматривая причины становления стихотворной обрамленной повести, мы не упоминали главной, которая привела к появлению ее наиболее законченных образцов: «Хашт бихишт» («Восемь райских садов») Амира Хосрова, «Хафт ауранг» («Семь престолов») Ашрафа Марагаи, «Хафт манзар» («Семь дворцов») Абдаллаха Хатифи, «Хафт ахтар» («Семь звезд») Абди-бека Ширази. Все они представляют собой подражание «Хафт пейкар» Низами. Можно было бы увеличить этот список, но мы ограничимся только этими обрамленными повестями, написанными на протяжении XIV-XVI вв. Безусловно, их появление, в первую очередь, было вызвано традицией создания назире, столь распространенной на Востоке. В рамках этой традиции средневековые авторы создавали свое произведение, используя одни те же сюжеты, темы, образы, языковые средства. Такой метод творчества вообще был характерен в средние века. А.А.Стариков отмечает, что «...традиционность «сквозных», проходящих через столетия тем и связанная с нею традиционность стиля и культ формы, в известном смысле даже примат художественной формы над содержанием, закономерны для средневековой литературы» (5).

Понятие индивидуальности творчества также было весьма относительно. «Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время был озабочен внесением индивидуальности в произведение» (6). Но все же в стихотворной обрамленной повести одно важное изменение было внесено. Во главу угла был положен не уже известный сюжет, а композиционный прием. Такой же принцип построения назире, при котором упор переносится на композицию, был использован в отношении поэмы Низами «Махзан ал-асрар». Важность сходной композиции в данном случае возрастает еще и потому, что в «Махзан ал-асрар» нет единого сюжетного стержня и она представляет собой поток философско-

дидактических размышлений поэта объединенных в границах 20 макалатов. При таком положении разбивка на макалаты, размер стиха и обыгрывание названия становятся главными условиями создания назире.

В «Хафт пейкар» основной сюжет имеется, но не он привлекает продолжателей Низами, а вставные истории, введение которых было обусловлено рамочной композицией. Основное повествование у Амира Хосрова, Абдаллаха Хатифи и Абди-бека Ширази состоит всего из 4 эпизодов. У Ашрафа Марагаи объем его несколько возрастает, но все же не имеет существенного значения. Повествование о Бахраме в стихотворной обрамленной повести условно. Поэты, конечно, вносят определенные изменения, например, в эпизод с невольницей, отработывают форму всей рамки. Кстати, она у них сама представлена в виде новеллы, что отразилось и в толковании названия «Хашт бихишт» (7). Однако все их внимание сосредоточено на вставных новеллах. П.А.Гринцер указывает: «При всем самостоятельном значении, которое иногда приобретает рамочная история, она, по существу, всегда только форма, содержание которой составляют вложенные в нее рассказы» (8). И в этом плане стихотворная обрамленная повесть соответствует наиболее ярким образцам жанра, что тем не менее не исключает и присущего ей ряда своеобразных черт. Рассмотрим их подробнее.

В обрамленной повести существовало такое важное понятие, как мотивировка композиции. В чем оно заключалось? Обрамление-рамка содержало конфликт который стимулировал введение вставных эпизодов (9). Так, например, в «Синдбад-наме» оклеветанного паревича ждет смерть, такая же участь ожидает и героя «Бахтийар-наме». Затем следуют рассказы визирей в первом произведении и истории героя во втором, которые оттягивают исполнение казни и в конце концов конфликт благополучно разрешается. Герои оказываются спасенными. «Рассказывание как способ отсрочки гибели широко используется в обрамлении», - пишет В. Шкловский (10).

Другой пример: в «Шукасаптати» и «Тути-наме» попугай рассказывает истории, чтобы удержать жену от измены мужу. Подобной взаимосвязи между рамкой и вставными эпизодами нет ни в «Хашт бихишт», ни в других назире. В них нет конфликта, который разрешался бы во вставных новеллах. В «Хашт бихишт» и «Хафт ахтар» дворцы строят и поселяют в них принцесс, чтобы отвлечь шаха от охоты, в «Хафт ауранг» Бахрам сам велит построить дворец и привезти ему принцесс, в «Хафт манзар» дворцы строят, чтобы развеять грусть шаха по утраченной невольнице. Таким образом, мотивировка композиции выражается очень слабо, а у Ашрафа Марагаи ее нет совсем.

Интересно сравнить в данном случае «Хафт ауранг» с «Хафт пейкар». У Низами тоже нет мотивировки композиции. Но зато у него есть мотивировка действий героя в эпизоде со строительством дворцов, его психологическое состояние и готовность, подводящие к этому акту. Если Ашраф Марагаи в двух-трех бейтах сообщает, что Бахрам, приведя к покорности падишахов 7 иклимов, решил заполучить принцесс, то у Низами весь этот сюжетный ход готовится заранее. Вспомним, какое сильное влияние оказали на Бахрама портреты принцесс, увиденные им в закрытой комнате дворца Хаварнак. Красота девушек запала в душу Бахрама, а начертанные над портретами слова о том, что красавицы достанутся ему, озарили его сердце надеждой. Всё последующее движение сюжета, словно ожидает реализации этого предопределения судьбы. И эпизод со строительством дворцов, и рассказы принцесс выглядят естественными, мастерски сцепленными в единый сюжетный ряд. Его схему можно представить так: обнаружение портретов- ожидание пророчества - строительство дворцов – рассказы принцесс. Посещение дворцов и рассказы принцесс логично вытекают из предыдущего развития действия. Гениальный художник еще раз продемонстрировал свое дарование, проявившееся на сей раз в стройности композиции. Прочная взаимосвязь

основного сюжета и вставных новелл у него обусловлена эпизодом во дворце Хаварнак. Это важнейшее звено не встречается ни в «Хафт ауранг», ни в других назире, что сказывается в них на взаимосвязи обоих компонентов повествования.

Возникает вопрос: нельзя ли было как-то обыграть отсутствие эпизода с портретами и попытаться усилить взаимосвязь рамки и вставных новелл. Оказалось, что можно. Был еще один выдающийся мастер, который сумел всё же внести в композицию обрамленной повести совершенно неожиданное новшество. Речь идет о великом узбекском поэте Алишере Навои, авторе «Саба-йи саййар» («Семь планет»), пожалуй, самого искуснейшего подражания- «ответа».

У Алишера Навои нет эпизода с портретами и, казалось бы, он пойдет уже проторенным путем. Но в том и состоит талант поэта и прелесть назире, что он сумел с честью выйти из положения. Навои подошёл совсем с другой стороны к решению задачи. Функцию отсутствующего эпизода он перенес на эпизод с невольницей, который у него непосредственно связан с последней новеллой. Вкратце сюжет у него выглядит так. Бахрам, приказав связать и бросить в пустыне Деларам, на следующий день глубоко раскаивался в содеянном. Он скачет к тому месту, где оставили девушку, но ее уже там нет. Шах не находит себе места, крайне тяжело переживает боль утраты, произошедшей по его же вине. И вот, чтобы отвлечь шаха от тяжелых думи, сооружают для него семь дворцов, один прекраснее другого и поселяют в них семь принцесс. Шах каждый день гостит в одном дворце, и сюда же приводят первого попавшегося путника с дороги, чтобы он рассказал какую-нибудь историю. Седьмая новелла - рассказ о судьбе невольницы после того, как Бахрам приказал бросить ее в пустыне. Путник, рассказавший эту историю, сообщает шаху, где находится Деларам, и тот вновь соединяется со своей возлюбленной. Такой сюжетный ход получает закрепление и в композиции: обрамление

оказывается связанным более органично и тесно со всеми вставными новеллами. Помимо этого, при таком построении ощущается и мотивировка композиции, поскольку конфликт в рамке между Бахрамом и невольницей разрешается в новелле.

Касаясь своеобразия произведений Амира Хосрова и других поэтов, хотелось бы отметить, что хронологические границы и количество новелл в обрамленной повести обычно соотносены с каким-нибудь событием рамки, в назире же это количество выбрано по аналогии с «Хафт пейкар».

П.А.Гринцер, рассматривая технику обрамления, подчеркивал, что вставные эпизоды присоединяются к рамке разными способами с помощью обрамляющей строфы, как в «Панчатантре», диалога или многократным повторением одной и той же ситуации (11). Вот, например, как применяются вставные рассказы в «Двадцати пяти рассказах Веталы»: царь возвращается к дереву, снимает с него мертвеца и вваливает себе на плечи и идет по дороге, и тут мертвец начинает рассказывать. В «Тути-наме» рассказы вводятся с помощью вопроса жены купца; в «Синдбад-наме» и в «Бахтийар-наме»- сочетанием одинаковой ситуации и диалогической конструкции.

Многократное повторение ситуации самым наглядным образом проявляется в «Мантик ат-тейр» Аттара. Во многом сходна с произведением Аттара и техника обрамления в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера. Отвлекаясь на время от содержания, от разных эпох, стран, мировоззрений авторов, следует сказать, что в этих двух произведениях много одинаковых, более мелких композиционных приемов. Так, в общем прологе у Дж. Чосера идет представление действующих лиц, то же самое наблюдается у Аттара, который перечисляет собравшихся птиц и дает им краткую характеристику. Далее все персонажи Дж. Чосера отправляются в путь поклониться святым местам и рассказывают истории, у Аттара птицы намереваются лететь к Симургу, и этот

фрагмент обрамляет вставные эпизоды. Связь с рамкой в «Кентерберийских рассказах» осуществляется с помощью прологов; они различны по своим целям и содержанию здесь встречаются и небольшие прологи (пролог шкипера, где дан лишь краткий диалог), и довольно значительные по объему (пролог батской ткачихи, где представлена вся жизнь героини). Тем не менее на технике обрамления это не отражается. У Дж. Чосера тоже четко прослеживается многократное повторение ситуации.

Примерно также оформляется структурная взаимосвязь и в подражаниях-«ответах». У Амира Хосрова и других поэтов оба компонента повествования связывает между собой эпизод посещения Бахрамом дворцов принцессы. Ситуация во всех произведениях одна и та же, и эпизод этот, по сути, является своего рода связующим звеном. Однако семантика его не остается неизменной.

Обычно связующее звено выглядит так: Бахрам, одевшись в соответствии с цветом дворца или днем недели посещает дворец, где целый день пирует, а ночью принцесса рассказывает ему какую-нибудь историю. Небольшое изменение содержится в «Хафт манзар» Абдаллаха Хатифи, где истории рассказывают мудрецы. У Ашрафа Марагаи изменение уже более существенное. В связующее звено он вносит еще один эпизод: единоборств или подвигов Бахрама. Прежде чем пойти во дворец, Бахрам отправляется в степь или к подножию гор и вступает в сражения то с драконом, то с огромным львом, то с волком-людоедом, то со злой колдуньей. Эти его подвиги в какой-то мере напоминают знаменитые подвиги Рустама в «Шах-наме» Фирдоуси. Благодаря им в облике Бахрама проступают эпические черты. Однако, если в «Шах-наме» семь подвигов Рустама естественно вписываются в сюжет, то в «Хафт ауранг» подвиги Бахрама как бы выпадают из общего повествования и в то же время не имеют отношения к вставным новеллам. Они, словно обязательный ритуальный обряд перед посещением

дворцов. Подвиги и посещения дворцов составляют единое целое. Ситуация в единоборствах остается стандартной, меняется лишь очередная противник, но тем не менее это ведет к тому, что герой активно действует как в основном сюжете, так и в связующем звене. Такое усиление связующего звена в других произведениях не встречается, и намеченный в «Хафт пейкар» способ введения вставных новелл сохраняется неизменным.

-----

1. См.: Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы - М., 1960, с. 141.

2. Рипка Я. История персидской и таджикской литературы - М. 1970, с. 233.

3. См.: Гринцер П. А. Литературные и фольклорные связи санскритской обрамленной повести. – В кн.: Взаимосвязи литератур Востока и Запад. М. 1961, с. 197.

4. Гринцер П. А. Древнеиндийская проза - М., 1963, с.198.

5. Стариков А. А. К вопросу о традиции эпической «пятерицы» в литературах восточного средневековья (Низами-Хосров Дехлеви и их подражатели) - В кн: Взаимосвязи литератур Востока и Запада. М., 1961, с. 57.

6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы - М. 1979, с. 69.

7. «Хашт бихишт» переводится как «Восемь райских садов» (или, вернее, «Восемь раев»). Семь садов - это вставные новеллы, а восьмой сад- предание о Бахраме. Амир Хосров ставил историю Бахрама в один ряд с семью остальными историями «Хашт бихишт» (см: Амир Хусрау Дихлави. Хашт бихишт. /Сост. Текста и предисл. Дж. Эфтихара – М., 1972, с. 35), А. Зарринкуб и другие ученые под восьмым садом подразумевают саму книгу (см.: Зарринкуб А. Ба карван-и холле - Техран, 1995, с. 266).

8. Гринцер П.А. Древнеиндийская проза, с.199; о взаимосвязи рамки и вставных повелл см: Серебряков И.Д. Об «Океане Сказаний» и его авторе - В кн: Сомадева. Океан сказаний М., 1982. с. 492.

9. О мотивировке композиции. см: Гринцер П. А. Древнеиндийская проза, с. 202.

10. Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы – М., 1961, с. 156.

11. См.: Гринцер П.А. Древнеиндийская проза, с. 32, 187.

1985

## **СПЕЦИФИКА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В НАЗИРЕ**

Литературно-эстетические нормы средневековой персоязычной словесности, охватывающие и назире, во многом определялись таким важным моментом, как поддержание традиции. Исламские культурные ценности передавались наряду с другими литературами в контексте персоязычной, характеризовавшейся общими жанрово-стилистическими показателями. Совместное литературное достояние народов, создававших литературу на персидском языке, постоянно дополнялось и расширялось за счет активной художественной деятельности, протекавшей в русле привычных, но вместе с тем подвергавшихся непрерывным изменениям и совершенствованиям форм.

Понимание значимости слова, следование традиционным поэтическим установкам приводили поэтов к осознанию своей роли в литературном творчестве как продолжателей предшественников. Сходные черты наблюдались и в средневековой исторической прозе. А.Я.Гуревич отмечает, что "историк, как правило, видел в себе продолжателя своих предшественников... (1).

Известно, например, что труд "Тарих-и гузида" («Избранная история») известного историографа Хамдаллаха Казвини (128I-1345/46) продолжил его сын зайн ад-Дин (XIV в.), назвав свое сочинение "Зайл-и тарих-и гузида" ("Дополнение к "Избранной истории"). Подобных продолжений или дополнений в персоязычной историографии известно много

(2). Так, в XIV в., который В.В.Бартольд назвал золотым веком персидской историографии (3), были написаны такие произведения, как "Зайл-и тарих-и гузида" Махмуда Кутуби, "Зайл-и джами ат-таварих-и Рашиди" ("Дополнения к "Сборнику летописей" Рашида) Хафиза Абру и др.

Миссия историографа в данном случае виделась в том, чтобы замысел "всемирной хроники", положенный в основу сочинения - прототипа, получил бы дальнейшее раскрытие и, поскольку ход истории обуславливался "волеизъявлением Всевышнего", то и продолжение представлялось необходимой деталью в отражении всеобщей предопределенности событий.

Однако в историографии не было той целенаправленности и стабильности, которая существовала в "подражательной" литературе. Создавая "ответ", поэт рассматривал свое творение как очередной этап, вслед за которым будут другие, и каждое новое произведение обеспечивало поступательное развитие традиции.

Во вступительной части поэмы "Масдар ал-асар" ("Источник воздействия") Фани Кашмири есть несколько небольших глав, посвященных предшественникам поэта - Низами, Амиру Хосрову, Джами, Сарфи. Эти главы завершаются бейтом с упоминанием автора и его произведения:

1. *Когда переселился [Низами] из этого питейного дома,  
"Сокровищницу тайн" поручил Хосрову.*
2. *Когда появилось желание у [Хосрова] удалиться на запад,  
"Восхождение светил" оставил он.*
3. *Прах тела потряхнул [Джами] с полы сердца,  
"Дар благородных» (4) доставил он Сарфи.*
4. *Царство слова, хотя и не было в наследстве,  
Но показал мне [Сарфи] "Путь добродетельных" (5).*

Речь идет об "ответах" на первую поэму из цикла "Хамсе" "Махзан ал-асар" Низами. В стихах подчеркнут момент непрерывного функционирования традиции, проявлением которой являются пять (включая "Масдар ал-асар")

подражаний, созданных на протяжении почти пяти веков. Один поэт, словно передает эстафету другому. Это чем-то напоминает наследование благословения (получение так называемой "хирки благословения" («хирка-йи табаррук) в суфийской практике (6). В обоих случаях важен фактор сохранности и воспроизводства передаваемого.

Интересно, что приоритет, отдаваемый самому факту наличия традиции, не означал нивелирования места в ней перечисленных мастеров слова. Каждое посвящение имеет свой заголовок, который носит оценочный характер. Названия глав выглядят следующим образом: "Самый красноречивый из знаменитых поэтов шейх Низами", "Отменяющий старые и новые рукописи Амир Хооров", "Соловей сада приятных речений маулана Абд ар-Рахман Джами", "Разрушитель основ тесных форм шейх Йакуб Сарфи"(7).

Хотя и весьма приблизительно, но данные фразы выделают какие-то качества поэтов, выступающих по отношению друг к другу как литературные преемники, каждый из которых сказал свое слово в поэзии.

В процессе создания назире произведение предшественника, фиксируя определенную стадию в эволюции литературной формы, побуждало позднейших авторов последовать ему. Механизм передачи накопленного литературного опыта, отражая эстетические запросы эпохи, был тесно связан и с мировоззренческими концепциями.

"Религиозно-символическое мышление средневекового мира» (8), пронизывая литературное творчество, направляло развитие нормативности в рамках действия литературной традиции. Соотношение канон - авторское начало включалось в механизм традиции и в "подражательной" литературе выступало в качестве основного канала ее реализации, что, в свою очередь, приводило к длительности применения определенных художественных форм.

Стремление автора выступить в качестве продолжателя отражало особенности религиозного мышления и, в частности,

миропонимания суфизма, оказавшего значительное влияние на персоязычную литературу. Признавая божественную субстанцию в качестве имманентной причины всего сущего, суфии в то же время считали, что она вечна, находится в постоянном движении, бесконечно манифестируется (9):

*Взгляни, этот и тот миры - Он,  
Нет ничего, кроме Него, а если и есть, то это Он* (10).

Объемля видимый мир, абсолютное начало актуализируется во множестве предметов окружающего, бытие которых не имеет собственного значения, а подчиняется истинной сути (11). Зависимость от Бога означает установление порядка, имеющего внутреннюю предназначенность. Идея порядка, как и идея совершенства, была одной из основных в средневековом мышлении (12).

Великий мистик и теоретик суфизма Ибн Араби (1165-1240) писал в своем знаменитом трактате "Фусус ал-хикам" ("Геммы мудрости"): "... весь миропорядок от начала и до конца – от Него, к Нему все восходит, и все исходит от Него» (13).

Регламентация видимых проявлений проникала и в область духовной культуры. "Средневековое сознание, - отмечает С.С.Аверинцев, - усвоило идею всеобъемлющей и осмысленной упорядоченности вещей..." (14). Такое понимание бытия получало отражение в средневековом искусстве в виде специфического способа отражения действительности.

Мы не будем сейчас углубляться в этот вопрос (15), а отметим только, что в назире идея всеобщности порядка приводила наряду с другими моментами и к фиксированности сюжетов. В поэме "Юсуф и Зулейха" Джами есть такие строки:

*Из всего, что знают красноречивые,  
И читают на доске красноречия,*

*Наиболее приемлемое - повествование о любви,  
Самая приятная мелодия - любовная (16).*

Джами указывает на знание поэтами определенного круга сюжетов. Они записаны на "доске красноречия", как метафорически определяется коллективная память, т.е. известны и наиболее приятные из этих сюжетов - безусловно любовные. Но и они ограничены трактовкой литературного материала, повествующего о судьбе нескольких любовных пар:

*Именем Того, кто указал путь любви,  
Отмерил также Сам путь любви.  
Иногда, [благодаря] глазам Зулейхи, Он бросал  
любовный взгляд,  
Иногда [пленившись] красотой Юсуфа,  
приоткрывал лицо...  
Приподнял Он завесу с прекрасного лица Лейли,  
Соорудил знамя любви из ее стана.  
Познакомил с ее глазами глаза Меджнуна,  
Газель привлек повадками газели.  
С Фархадом заговорил устами Ширин,  
Налю явил сверкание красоты Даман...  
Умыл слезами росы лицо розы,  
Чтобы исторгла она из глаз соловья кровь сердца (17).*

Знакомые всем имена героев как бы подытоживаются в последнем бейте. Здесь конкретные влюбленные не названы, но сами образы соловья и розы настолько привычны в персоязычной литературе, что возможные изменения в будущих "ответах" словно заранее предугадываются в уже намеченных историях персонажей.

Сужение выбора при одновременной передаче сюжетов в литературной традиции, т.е. направленность разработки сюжетов, обуславливалась еще одним аспектом средневекового мышления. Одно из суфийских толкований происхождения мира заключалось в том, что Бог пожелал создать объект, в котором полностью отразились бы

атрибуты Его мудрости, а объект же в свою очередь обладал бы способностью познания абсолютной мудрости (18).

Здесь важно именно мгновение интуитивного открытия истины отдельным индивидом, поскольку в принципе декларируется невозможность постижения Бога ни разумом, ни силой воображения (19). Амир Хосров говорит об этом так:

*Разум не имеет ключа к этой сокровищнице,  
Воображение не сможет достичь этой ступени* (20).

На трудном пути предопределения Бог побуждает человека к мыслительной активности. Недаром поэтов часто призывают к созданию подражания вестники Всевышнего - Суруш и Джабраил. Ашраф Марагаи, к примеру, пишет:

*Невидимый Суруш мой подал голос,  
Призвал меня на ковер тайны* (21).

Ту же функцию выполняет и жребий, который якобы бросает автор, чтобы избрать тему и сюжет своего произведения.

Главная цель заключается в устремленности к познанию абсолютного бытия (22). Но познание требует и особого толкования видимого мира. Отправная точка здесь такова, как указывает шейх Махмуд Шабустари (1287-1320) в философской поэме "Гулшан-и раз" ("Цветник тайн"):

*Небытие является зеркалом абсолютного бытия,  
Ибо в нем проявляется сияние Истины* (23).

Подчиняясь всеобщей предустановленности, каждая вещь становится знаком, отражающим божественную субстанцию. Ибн Араби отмечает: "Знай также, что когда миропорядок, как мы сказали, появился подобным Ему, Всевышний, чтобы нам узнать Его, подсказал нам взглянуть на образовавшееся и упомянул, что Он показал нам в нем

знаки (аят) Свои, и мы взяли его за ориентир и доказательство» (24).

Это положение в назире принимается с точки зрения трактовки прототипа и последующих подражаний как средства раскрытия непознанных тайн. Известная посылка о том, что мир есть иллюзорное бытие, в то же время отражающее присутствие Аллаха в "ответах" на "Махзан ал-ас-рар", к примеру, конкретизируется тем, что проникновению сквозь эту иллюзию, познанию символического значения мира и через него приближению к Богу способствует поэма Низами. Абди-бек Ширази, подчеркивая это, пишет:

*Перо его (Низами) поэзии в правильном изложении,  
Есть ключ к двери сокровищницы мудреца.*

И далее:

*Книга его, которая есть проводник к Истине,  
Возникла из божественных слов (25).*

Воспринимая подобным образом произведение Низами, он уже создает свое в качестве своеобразного продолжения в двуплановом толковании мира, рассчитанном на прочтение во внешнем формальном и истинном содержательном аспектах:

*Рассыпающее жемчуг, животворное мое перо,  
Повествует здесь на двух языках.  
Каждое слово, будь оно формальным или  
содержательным,  
Сведуще о религиозном и мирском (26).*

Механизм действия традиции срабатывал в различных жанрах средневековой персоязычной литературы. Участие в традиционном процессе рассматривалось как естественное проявление литературной деятельности. Причем, например, в агиографии, так же как и в исторической прозе, существенно было именно дополнить начатое. Так, во введении к "Нафахат ал-унс" Джамии сообщает, что шейх Абд ар-Рахман

ас-Сулами (ум. в 1022/23г.) изложил жизнь и деяния шейхов тариката в книге "Табакат ас-суфийа" («Разряды суфиев»). Шейх ал-ислам Абдаллах Ансари (1006-1088) дополнил ее рассказами о других шейхах, и один из его мюридов записал его слова. Джамии в свою очередь также помышляет о том, чтобы включить в нее новые сведения (27).

Но знаменательно, что не только это желание побуждает его взяться за перо. Он говорит и о еще двух причинах: во-первых, книга была написана на старом гератском наречии и, во-вторых, из-за искажений, допущенных писцами, смысл многих мест оставался неясны (28). В традиционное понимание вплетаются новые черты, связанные с практическими потребностями, отходящими от стереотипов. Интересно, что в самом тексте также встречается подобное снятие заданности изложения. В рассказе о шейхе Наджм ад-Дине Кубра (ум. в 1221г.) сообщается, что когда монголы подошли к пределам Хорезма, некоторые асхабы стали просить шейха, чтобы тот прочел молитву, дабы может быть устранить нависшую над городами мусульман беду. Но шейх ответил: "Это неизбежный рок, молитва не поможет ...» (29).

Хотя событие и разъясняется как предопределенные свыше, но важно, что на фоне общей направленности труда Джамии, включающего и стремление подтверждения всевозможных чудес (30), данное сообщение выделяется осознанием реальности происходящего, т.е. бессилием изменить что-либо молитвой.

Такое отношение к действительности давало о себе знать и в назире. Преемственность в рамках канона не была сугубо замкнутой системой ценностей и соотносилась в большой мере с авторской инициативой. Любопытны размышления Алишера Навои (1441-1501) по поводу сюжета о Бахраме в поэме "Саба-йи саййар" ("Семь планет"), которую он написал в ответ на "Хафт пейкар" Низами. Навои говорит о том, что в поэме Низами нет любви, тогда как в основу изложения следовало бы положить любовный сюжет (31).

Это замечание обычно в том плане, что в целом соответствует исходным эстетическим установкам назире на раскрытие авторской позиции.

Но уже следующие слова Навои примечательны как свидетельство изменившегося индивидуального подхода. Упомянув об ошибках своих предшественников, он среди прочих выделяет и такие: вряд ли шах будет заниматься выслушиванием сказок на ночь после пира, а если и захочет это сделать, то вряд ли будет требовать сказок от принцесс, а призовет для этого сказителей (32).

Порой рассудочная избирательность некоторых структурных единиц "ответа" сменяется у Навои желанием приблизиться к жизненной характерности. Условность и в данном случае сохраняется - сказитель должен быть мужчиной, но эта условность скорее основана на личном реальном знании придворного этикета, чем на требованиях литературной практики.

Ориентированность в назире на сохранность литературной традиции в условиях формальных ограничений предполагала творческий синтез предшествующих достижений и новых открытий. Новое в силу особенностей "подражательной» литературы не могло не только не разрабатываться при игнорировании преемственности, но обязательно базировалось на существующем опыте.

Автор надеялся на выход своего произведения на один уровень с лучшими образцами "ответа", а этого можно было достичь при органичном слиянии с традициями признанных мастеров прошлого. Вот, например, с какими словами обращается Джами к Всевышнему:

*Доставь хоть каплю из того кубка для Джами,  
Доведи блеск его поэзии до уровня Низами.  
Если ниже и находится земля, то пролей снова  
Хоть глоток с пира Хосрова.  
Рифме, там, где есть мелодия Низами,  
Приличествует рифма Джами.*

*Высокому венцу, который на голове у Хосрова,  
Подобает цветок с ладони дервиша (Джами) (33).*

В первых двух бейтах поэт просит бога приобщить его к великому гению Низами и таланту Амира Хосрова. Свою поэзию он вроде бы оценивает намного ниже, но это не обычный для персоязычной литературы прием. Джами важно выделить не только достоинства двух поэтов, но и сказать о созвучии своей поэзии их творчеству, поэзии, которая продолжает и одновременно синтезирует то лучшее, что до сих пор было написано, поэтому и два завершающих бейта констатируют фактическое равенство Джами и предшественников на поприще литературы.

Причем, если порой традиция рассматривалась просто как необходимость смены ушедших поколений без обращения особого внимания на художественную сторону произведения, то Джами считал нужным отметить личную заслугу и призывал поэтов к проявлению творческого начала:

*Сделать бокал из своей ладони,  
Пить воду из родника своих слёз,  
Лучше, чем пить золотой чашей  
Из бассейна других виночерпиев (34).*

Созданный автором поэтический "ответ" включался в ту сложную систему связей, которая складывалась под воздействием отношения поэта к ценностным характеристикам литературной традиции.

В целом философские основы преемственности в назире, как и эстетические нормы, совмещали направленность однотипной цепочки "ответов" с межцикловой общностью подражательных "Пятериц"

-----

1. А.Я.Гуревич. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 116-117.

2. О некоторых из них см.: Ч.А. Стори. Персидская литература. Био-библиографический обзор. Ч. 3. – М., 1972, с. 1685-1686.

3. См.: В.В.Бартольд. Соч.Т. V11. - М., 1971, с.282.

4. Название поэмы "Тухфат ал-ахрар" Джамии у Фани искажено и передается как "Тухфа-йи абрар".

5. Фани Кашмири. Маснавийат /Бе ихтима-и Саййид Амир Хасан Абиди - Сринагар, 1964, с.255 - 257.

6. Джамии в "Нафахат ал-унс" ("Дуновения дружбы") приводит такие цепочки суфиев, связанных хиркой. (См.: Джамии. Нафахат ал-унс мин хадарат ал-кудс /Бе тасхих ва мокаддаме ва пейвасти-и М. Таухидипур. - Тегеран. 1337, с.560-561.

7. См.: Фани Кашмири. Маснавийат, с.255-257.

8. А.Н. Робинсон. Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья XI-XII вв. Очерки литературно-исторической типологии. - М., 1980, с. 40

9. См.: М.Т.Степанянц. Философские аспекты суфизма. - М., 1987, с.21.

10. Фарид ад-Дин Аттар. Мантик ат-тейр /Бе тасхих ва мокаддаме-йи М. Д. Машкур. - Тегеран,1353, с. 5.

11. См.: также: Э.Д.Джавелидзе. У истоков турецкой литературы. Джелал-ед-дин Руми (вопросы мировоззрения). - Тбилиси, 1979, с.63; подробно: М.Т.Степанянц. Философские аспекты суфизма, с. 17-19.

12. См.: также: З.А.Кули-заде. Теоретические проблемы истории культуры Востока и низамиведение. - Баку., 1987, с.163.

13. Ибн Араби. Геммы мудрости - В кн.: М.Т.Степанянц. Философские аспекты суфизма, с.91.

14. С.С.Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. - М.,1977, с.84.

15. Историко-философские аспекты средневекового метода рассмотрены в трудах, В.И.Брагинского, И.Ф.Волкова, А.Я.Гуревича, Д.С.Лихачева, Ю.М.Лотмана, Б.Л. Рифтина и др.

16. Абд ар-Рахман Джамии. Маснави-йе хафт ауранг /Бе тасхих ва мокаддаме-йи М. Мударрис-Гилани. - Тегеран, 1361, с.462.

17. Фани Кашмири. Маснавийат, с.39.
18. См.: Э.Д.Джавелидзе. У истоков мурецкой литературы, с.50.
19. См.: подробно: Э.Д.Джавелидзе. У истоков турецкой литературы, с. 41, 254; М.Т.Степанянц. Философские аспекты суфизма, с.37,43.
20. Амир Хусрау Дихлави. Матла ал-анвар /Сост.текста и предисл. Т.А.Магеррамова. - М. 1975, с.2.
21. Ашраф Марагаи. Хамсе. Рук. Бодлеанской биб-ки, шифр №875, л.50а.
22. См.: З.Джавелидзе. У истоков турецкой литературы, с.51, 233;
23. Махмуд Шабустари. Гюльшан-и раз /Пер. с перс. Ш.Ю. Исмаилова. - Баку, 1977, с. 43.
24. Ибн Араби. Геммы мудрости, с.94.
25. Абди-бек Ширази. Мазхар ал-асрар. /Сост. текста и предисл. А.Г.Рагимова. - М., 1986, с.34.
26. Там же, с.36.
27. Абд ар-Рахман Джами. Нафахат ал-унс, с.3-4.
28. Там же, с.4.
29. Там же, с. 423.
30. Там же, с.28.
31. См.: Алишер Навои. Семь планет. /Пер.С.Липкина - Ташкент, 1968, с.22
32. Там же, с.23.
33. Абд ар-Рахман Джами. Маснави-йи Хафт ауранг, с.376.
34. Там же, с.760.

1988

## **ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ НАЗИРЕ И ОСОБЕННОСТЯХ ПОДРАЖАНИЙ НА «ПЯТЕРИЦУ»**

Традиция создания поэтических «ответов» в персоязычной литературе продолжалась все средневековье и существовала также в период перехода к литературе нового типа. Чрезвычайно распространены были подражания, охватывающие малые литературные формы. Известны целые

циклы, написанные в качестве «ответа». Алишер Навои (1441-1501), к примеру, создал назире на газели Джами (1414-1492), а Камал ад-Дин Бинаи (1453-1512) на газели Амира Хосрова (1253-1325) и Хафиза (1325-1389) (1). Имеются случаи подражания на прозаические произведения. Абд ар-Рахман Джами, сообщая о причине написания своего «Бахаристана» («Весенний сад»), отмечал, что в свое время, когда его сын обучался арабскому языку и правилам адаба, он решил создать произведение в подражание «Гулистану» («Розовый сад») Са'ди ( между 1203 и 1210-1292) (2).

Рассматривая персоязычную «подражательную» литературу, необходимо провести одно разграничение. Дело в том, что существовали подражательные формы в традиционном понимании этого слова, когда поэты под влиянием какого-либо выдающегося творения создавали в его стиле свои произведения. Таковы, к примеру, многочисленные подражательные поэмы на «Шах-наме» Фирдоуси, в которых происходила циклизация героического эпоса (3). И были произведения также в своей основе подражательные, но строящиеся по особым законам, так называемые «ответы» (назире). В этих произведениях соблюдался целый ряд формальных требований (4), но в то же время они были нацелены на проявление широкой авторской инициативы. Если для средневековой литературы вообще характерно повторение мотивов, тем, отдельных компонентов произведения, то в назире варьирование уже известным материалом является определяющим.

С этой точки зрения наиболее заметным явлением в персоязычной литературе стали назире на «Пятерицу» Низами Гянджеви. М.Б. Храпченко справедливо указывал, что: «Творческие открытия крупного художника слова являются одновременно и сферой эстетических притязаний и возбудителем новой художественной энергии» (5). Трудно переоценить то влияние, которое оказало «Хамсе» Низами на литературу Востока. Число «ответов» на нее исчисляется

сотнями, причем создавались они в различных концах мусульманского мира и на различных языках. Причину подобной популярности пяти поэм Низами нельзя объяснять только их высокими художественными достоинствами, хотя они, безусловно, вызывали желание вступить в соперничество с великим поэтом. Существовали и другие факторы, обеспечивающие появление все новых «ответов».

В свое время С.С. Аверинцев отмечал: «Первое, с чем должен считаться истолкователь средневекового мировоззрения, - это неожиданный для нас взгляд на бытие как на преимущество, как на совокупность всех совершенств, в которую входит и эстетическое совершенство» (6). Красота и совершенство бытия предполагали и красоту высказывания о нем. Искусство словесного выражения, отвечавшее средневековым требованиям, орнаментальность стиля достигали очень высокой степени. Культ слова играл огромную роль в арабо-мусульманской словесности и эстетике (7). Ценились прежде всего не адекватное отражение мира, а формально - искусственные, часто усложненные конструкции, которые давали возможность продемонстрировать искусство обращения со словом. Отвлеченные лексические построения, являясь некой абстрактной моделью действительности, тем не менее, признавались необходимым элементом словесного творчества и пронизывали все жанры средневековой литературы. Часто они содержались в различного рода описаниях, ясно обнаруживающих условную связь с реальным объектом. Как остроумно заметила Н.И. Пригарина в отношении поэзии, «предметом поэзии все чаще становилось не переживание действительности, переживание поэтом своих знаний о ней» (8).

Пышные, тяжеловесные фразы, иносказательно воссоздающие события, часто встречаются и в исторических трудах. Так, известный персоязычный историограф Хамдаллах Казвини (1281-1345/46) описывал в «Зайл-и тарих-и гузида» («Дополнение к «Избранной истории») ситуацию, сложившуюся в стране после ухода войск золотоордынского хана

Узбека (1312-1340) следующим образом : Добрый вестник довел до ушей людей веры и государства, что несчастливая сова накрылась покрывалом, благословенная Хума простерла тень безопасности, покоя и милосердия над всем Ираном, звезда государства и веселья подняла голову, павлин надежды и радости распустил свой блестящий хвост, сладко-голосый попугай повторял «Благодарение , благодарение ! Хвала Аллаху, который избавил нас от несчастья...» (9).

Эта длинная фраза призвана передать ту мысль, что в стране наступило временное затишье. Громкие эпитеты и метафоры, олицетворение не добавляют ничего конкретного и существенного к информативности, но зато украшают, расцвечивают сухое повествование. Необычайная усложненность языка отмечается и в «Гаджзийат ал-амсар ва тазджийат ал-асар» («Тарих-и Вассаф» ) Шихаб ад-Дина Абдаллаха Ширази (1264/65-1334/35).

Подобный стиль был характерен и для средневековой персоязычной художественной прозы. Достаточно сослаться в качестве примера на «Тути-наме» («Книга попугая») Зийад ад - Дина Нахшаби (ум.в 1350) или «Анвар-и Сухайли» («Лучи Канопа») Хусейна Ваиза Кашифи (ум.в 1504/05).

Многозначное использование слова и одновременно любование им, раскрытие неожиданных семантических возможностей и строгое следование эстетическому канону были присущи всему словесному искусству средневековья. Но все же в наибольшей мере значение слова как критерия красоты литературного творчества получило отражение в поэзии. Именно в ней мастерское владение словом, богатство воображения при знании законов поэтической теории позволяли автору показать емкость художественных потенций слова, сохранить традиционные черты и дать новую интерпретацию формально-содержательных особенностей художественного образа.

Арабо-персидская поэтика, выработавшая строгую систему регламентации поэтического творчества, требовала, наряду с соблюдением норм правильной поэтической речи,

непременного улучшения словесного выражения разрабатываемого мотива (10). Один из видных теоретиков литературы Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази (XII в.) писал в «ал-Му'джаме» («Перечень»): Знай, что у стихов есть приспособления, а у мастерства - подготовка и без них никому не приличествует звание поэта и никаким стихам не подходит название хороших. Приспособления стихов-правильные слова и изысканные выражения, и выразительные фразы, и тонкие смыслы. Когда их облачают в форму размеров и нанизывают на нить приятных бейтов, то называют славными стихами, и все искусство состоит [ни в чем другом], кроме как в совершенствовании приспособлений...» (11). В этом высказывании привлекают внимание два момента: слово как инструмент поэзии и отношение к нему поэта, выражающееся в понятии мастерства. Остановимся на них подробнее.

На понимание важности слова средневековым человеком указывает тот факт, что многие из тех, кто создал назире на «Пятерицу» Низами, посвящали во вступительной части специальную главу слову, в которой восхваляли его достоинства. У самого Низами глава о слове имеется в двух поэмах «Махзан ал-асрар» («Сокровищница тайн») и «Хафт пейкар» («Семь красавиц»), а вообще фрагменты или отдельные высказывания о слове встречаются на протяжении всей «Хамсе». Некоторые мысли Низами были затем развиты в произведениях Ашрафа Марагаи (ум. после 1466), Джами, Абди-бека Ширази (1515-1580), Фани Кашмири (ум. в 1670) и др.

Согласно мусульманским представлениям, «Активным началом всякого созидания является в конечном счете Аллах – «Свет Светов» (12). Он предопределяет и смысл слова, которое, связывается в свою очередь с понятием вечности:

*Слово произвольно появилось из сокрытого,  
Когда море вскипело, невозможно его прикрыть.*

*Слов, смысл которого проистекает от Бога,  
Источает аромат вечной жизни (13).*

Слово-лучшее из созданий Аллаха, который наделяет его красотой и одухотворенностью. Оно составляет истинную суть вселенной и обуславливает множество явлений, происходящих в микро- и макрокосме. В «теле бессловесного мира» слово представляется душой и «человек, благодаря слову, есть человек» (14). Слово, как считалось, создается независимо от человека, пребывает как бы в особой сфере, но Бог вкладывает его в уста людей, даруя им тем самым наивысшую радость. Слово способно проникнуть в глубины чувства, и оно же служит оно преддверием великого таинства любви.

Понимание слова характеризовалось также стремлением средневекового поэта всячески превознести его достоинства и наделить необычайными способностями. Это сказывалось, в частности, в той роли, которая отводилась ему, как ценнейшему явлению духовного начала. Последнее принималось как смысл вообще, имеющий значимость благодаря слову. Джамии, к примеру, указывает в «Субхат ал-абрар» («Четки праведников»):

*Море смысла, благодаря слову, полно жемчужин,  
Каждая из них висит в ухе у другого  
(т.е. связаны между собой).  
В хрустальном перламутре старого небосвода,  
Нет величественной жемчужины лучше слова (15).*

Восприятие слова предполагало отношение к нему как к единственному средству, дающему возможность приподнять завесу над символами, которыми полон мир и в которых проявляется божественная сущность. Появляясь в нижнем мире, слово в то же время выступает проводником на пути к Творцу. Вступивших на этот путь ждет не только слияние с божеством, но и познание сокровенного смысла самого

слова. Об этом пишет Ашраф в «Минхадж ал-абрар» («Путь праведников»):

*Божественный путь [с помощью] слова проявился,  
К сокровищнице слова лишь слово есть ключ (16).*

Религиозно-философские толкование слова переплетается у средневековых авторов с раскрытием его эстетических функций. Назначение слова в поэзии заключается в украшении высказываемых мыслей. При этом смысл считается определяющим моментом словесного выражения. Содержание поэзии должно обладать глубиной и привлекать читателя, в противном случае украшение его становится бесполезным:

*Искусство слова [следует] за содержанием,  
Что сделает украшение, если нет красоты  
[содержания] (17).*

Каждая оригинальная и новая мысль уже сама по себе есть слово, но оно до поры до времени находится внутри человека. Слово отливается в его сердце вместе с идеями, а когда высказывается, то, приобретая свою форму предстаёт воплощением этих идей, смысла. И суть происходящего могут постигнуть лишь знатоки слова, которые сами слагают украшенные речи и, таким образом, проникают в их загадочный мир:

*Может быть, каждый смысл, который  
предстаёт девственным,  
Есть слово, исходящее из благоухания мысли.  
Пока оно в сердце, знают, что это смысл,  
А когда проявляется, называют его словом  
Украшающий слова, когда ведет [речи],  
То суть и проявление понимает [благодаря] слову (18).*

Существуя как самостоятельный феномен, слово не выглядит индифферентным по отношению к человеку. Оно

предназначено в первую очередь для чистых сердцем, благородных людей. И не его недостаток, а вина невежи, заслуживающего осмеяния, если он станет рассуждать о слове:

*Невежа, если станет говорить о слове,  
Не изъян это слова, осрами его!  
Буквы - это одежда, а слово - чистый свет,  
Не подобает, чтобы дух был с изъяном (19).*

Последний бейт очень интересен. Суть слова, как и высший силы, предстает в виде света, духа, который не зависит от материальной оболочки и переходит от одного слова к другому. Дух является основой всего, он чист и беспорочен изначально и он бесконечен. Следовательно, поэт, обратившись к слову, может совершенствовать его постоянно, на что собственно и ориентируют его поэтологические сочинения (20).

Стихи отражают эмоциональное состояние поэта, его настроения, чувства. Но поэзия это не только самовыражение, но и мастерство, требующее длительной и основательной подготовки. Шамс-и Кайс пишет по этому поводу: «... прежде чем он (поэт- М.К.) приступит к сложению стихов и будет притязать на поэтическое мастерство, вначале должен вкратце изучить науку об арузе и рифме, чтобы быть осведомленным в старинных размерах и хадисах, и отличать приятные размеры от неприятных, и знать допустимые и недопустимые изменения в стопах (азахиф), и различать правильные бейты и неверные, отличать корневые рифмы от производных...» (21).

В данной фразе подчеркивается важность двух составных компонентов поэзии: метрики (аруз) и рифмы (кафийа). Знание их тонкостей давалось не сразу. И человек, избравший своим уделом поэзию, должен был напряженно трудиться. Наряду с метрикой и рифмой он обязан был постигнуть и правила украшения речи, науку о художественных фигурах (илм ал - бади'). Однако не только изучение основных разделов науки о стихах вменялось в обязанность

поэту. Помимо теоретических положений, его подготовка включала и такой мощный пласт, как практическое усвоение многовекового опыта персоязычной поэзии. Прекрасное знание стихов предшественников позволяло поэту разбираться в многообразии искусства, именуемого поэзией, совершенствовать собственные стихи и, одновременно, следить за тем, чтобы они не выходили за рамки традиционной системы. При этом весь смысл поэтической активности состоял в ее непрерывном совершенствовании с целью достичь наивысших степеней мастерства.

Низами Арузи (XI в.) писал: «Но поэт никогда не достигнет этой степени, если в ранней юности и в дни молодости не заучит наизусть двадцать тысяч стихов предшественников и не прочтет десять тысяч строк из произведений современников, если он не будет постоянно читать диваны великих мастеров и постигать, каким образом они превзошли и разрешили все трудности и тонкости слова, с тем чтобы все виды и возможности поэзии запечатлелись в его естестве, а недостатки и достоинства стиха обрисовались на страницах его разума, дабы слово его устремилось к возвышению и талант приобрел склонность к совершенствованию» (22).

Литературное творчество представлялось как упорядоченный, четко обозначенный результат мыслительной деятельности поколений, в которую индивидуальное сознание включилось, не нарушая целостности и традиционности конечного продукта и каждый раз внося улучшения в его словесно-образное оформление. Строгая дифференциация определенного багажа знаний, которым должен был обладать поэт и, в особенности, обязательное изучение и запоминание массы поэтических строк приводили к особому, отличному от современного методу работы средневекового автора. В большинстве случаев не только действительность получала условное отражение, но порой даже это условное отражение велось с использованием изобразительных средств, стихов, принадлежащих другим поэтам (23).

А.М.Мирзоев прав, указывая: «То обстоятельство, что поэты помнили наизусть много стихов и постоянно изучали диваны предшественников, позволяет предположить вероятность смешения (при этом без всякого умысла) собственных стихов со стихами других поэтов» (24). Однако необходимо подчеркнуть, что вообще в персидской и арабской средневековых литературах, особенно в поэзии, понятие об авторстве, хотя и отличалось известной долей противоречивости, все же стояло достаточно остро (25). И даже те литературные приемы, которые были основаны на заимствованиях, требовали выделения используемого материала. Так, к примеру, в известной поэтике Рашид ад - Дина (ум. в конце XI в.) «Хада'ик ас-сихр» («Сады волшебства») дается следующее определение приема тазмин: « Этот прием заключается в том, что поэт включает в свои стихи полустишие, бейт или два бейга другого [автора] в подобающем месте в качестве примера, позаимствовав , а не украв. Этот вставной бейт должен быть знаменитым и как-то выделен, чтобы не возникло подозрения и обвинения в [литературном] воровстве» (2).

В условиях традиционности творческого процесса, особенностей подготовки поэта грань между индивидуальной инициативой и требованиями нормы была тем не менее весьма ощутимой и соотношение канон- авторское начало определяло развитие всей средневековой персоязычной литературы. Главное место в этой дихотомии принадлежало литературному канону, проявлявшемуся на всех уровнях произведений, принадлежащих различным жанрам, но в то же время, и это хорошо видно в назире, сама литературная норма нацеливала поэта на раскрытие личной инициативы в творчестве (27).

Основное соотношение в качестве следствия включало и обращение к различным заимствованиям, которые часто составляли один из компонентов критерия определения оригинальности и творческой новизны как в произведения в целом, так и в отдельного образа, мотива. В поэтологических

трудах вопрос о заимствованиях и творческой индивидуальности получил достаточно широкое освещение. Особенно подробно он излагается в арабских поэтиках (28) и, скорее всего, под их влиянием нашел отражение в сочинении Шамс-и Кайса. В «ал-Муджаме» автор пишет о недопустимости использования чужих мотивов (ма'ани), переданных в других размерах и другими словами (29). Исходя из этой посылки, он различает четыре вида литературного воровства (сиркат):

1. интихал (присвоение)- использование без изменения чужих стихов

2. салх (обдирание) – перестановка слов при передаче заимствованных ма'ни и лафз (словесное выражение)

3. илмам (знакомство) – передача заимствованного ма'ни в других выражениях

4. накл (перемещение) – перенос заимствованного ма'ни из одного вида стиха в другой (30).

Подобное разграничение видов плагиата свидетельствовало о его широком распространении, хотя, как следует из слов Шамс-и Кайса, отношение к литературному воровству было отрицательным. Использование чужих стихов встречалось сплошь и рядом и даже существовали рекомендации, как благополучно избежать обвинений в плагиате. В «Кабус –наме» ( 1082 /83) , к примеру, говорится: «А когда станешь мощным в стихах, и природа твоя развернется , и станешь искусным, если услышишь где-нибудь редкостный оборот и он тебе понравится, и захочешь ты его подхватить и употребить в другом месте, не вступай в состязание и не применяй эти слова точь-в-точь в том же смысле: если этот оборот был в славословии, ты примени его в сатире, а если был в сатире, примени в славословии. Если услышишь в газели- примени в элегии, а услышишь в элегии- примени в газели, дабы никто не догадался, откуда это» (31).

Автор житейски подходит к случаю возможного заимствования и не порицает плагиатора. Любопытство здесь

вызывает сам факт, лежащий в основе плагиата, а именно: обращение поэта к «редкостному обороту». Очевидно, имелся в виду какой-нибудь привлекательный мотив и его соответствующее словесное выражение, которые могли быть применены другим поэтом. В теоретических трудах данное положение получило развитие в плане права поэта на принадлежность уже созданного ма'ни. Оно трактовалось следующим образом: «Владетели ма'ни [изволили] сказать, что, если поэт создаст ма'ни, но оденет он его в [одежду] из неприятных выражений и выскажет в грубом лафзе, а другой возьмет тот же ма'ни и представит в приятном лафзе и достойном одобрении выражении, то ему будет принадлежать первенство в том [создании ма'ни] и тот ма'ни станет его собственностью и он превзойдет заслугу предшественника» (32).

Поэт, который смог лучше реализовать ма'ни, чем его создатель, имел право на владение данным мотивом и то же в принципе заимствование устранялось, поскольку приобретало новый импульс в рамках соотношения канона и авторского начала. Усиление индивидуальной инициативы в разработке известного ма'ни фиксировалось как момент творчества.

Вопрос о заимствованиях несколько по-иному представлялся в прозе, в частности историографии. Здесь не существовало каких-либо ограничений и автор, без предубеждения относившийся к чужим текстам, «свободно использовал предшествующую традицию» (33), что вело к созданию многочисленных компилятивных трудов или отдельных компилятивных частей внутри одного сочинения.

Заимствование в историографии были также несколько видов. В сочинении могли употребляться какие-то общие, известные предания, истории, мог быть чистый плагиат и, наконец, в заимствуемый материал автор вносил различные изменения, добавления, уточнения. Так, в качестве примера к последнему случаю можно привести эпизод убийства

чобанидского эмира Хасана Кючюка, имеющийся в «Зайл-и тарих-и гузида» Хамдаллаха, «Тарих-и шейх Увейс» («История шейха Увейса») Абу Бакра ал-Кутби ал-Ахари (XI в.) и «Зайл-и тарих-и гузида» («Дополнение к «Избранной истории») Зайн ад-Дина (XI в.) (34). Объем эпизода во всех трех рукописях различен, но каждый автор добавляет в него какие-то детали, подробности и все три сообщения вместе показывают развернутую, детальную сцену происшедшего. Метод работы историографа здесь напоминает работу поэта, обрабатывающего мотив. Исходное сообщение им не просто перекладывается в свой труд, но в него вносятся существенные штрихи и вся информация воспринимается по-новому.

Затрагивая эстетические нормы средневековой персоязычной словесности, охватывающие и назире, следует отметить и такой важный момент, как поддержание традиции. Исламские культурные ценности передавались наряду с другими литературами и в контексте персоязычной, характеризовавшейся общими жанрово-стилистическими показателями. Совместное литературное достояние народов, создававших литературу на персидском языке, постоянно пополнялось и расширялось за счет активной художественной деятельности, протекавшей в русле привычных, но вместе с тем подвергавшихся непрерывным изменениям и совершенствованиям форм.

Понимание значимости слова, полученные знания, следование теоретическим установкам поэтик приводили поэта к осознанию своей роли в литературном творчестве в качестве продолжателя традиции. Сочиняя «ответ», он рассматривал свое произведение как очередной этап, вслед за которым будут другие, и каждое новое произведение обеспечивало поступательное развитие традиции. Внутри самой же цепочки подражаний осуществлялось передача не только литературно-эстетического опыта, но и концепций мировоззренческого характера, восприятие и дальнейшая разработка которых соотносились с определенным типом «ответа».

Как составная часть средневековой культуры, персоязычная «подражательная» литература вобрала в себя ее характерные черты. Вместе с тем ей были присущи и специфические свойства, а подражания на «Хамсе» к тому же выделялись в общей массе «ответов». Наряду с требованиями назире, по которым создавалось любое подражание вне зависимости от его принадлежности к какой-то сфере литературы и объема, существовал и еще ряд показателей, определявших обработку и изложение материала именно в «ответах» на «Хамсе». Последние выступали в качестве свода философских, религиозных, социальных, этических представлений автора (35), как своеобразная художественная микросистема, дифференцируемая и одновременно естественно соотносимая с движением средневековой персоязычной литературы.

Уже «Хамсе» Низами можно рассматривать как комплексное воплощение его идеологических позиций. В дальнейшем, в произведениях последователей подобная направленность «Пятерицы» сохранялась. Благодаря градации в рамках цикла, произведения, входящие в него, давали возможность отражения реалий жизни, осознания автором изображаемых событий. «Хамсе» охватывала по существу все сферы действительности и как своеобразная форма художественного постижения жизни носила универсальных характер. Практически бесконечное варьирование отдельными элементами, модификация сюжетной линии, трактовка образов часто отражали преломление эстетического канона сквозь призму исторической обстановки.

Традиционность «ответов» не играла роли сдерживающего фактора. В подражаниях на «Махзан ал-асрар» изменения затрагивали некоторые компоненты. Например, после теоретического раздела главы могло следовать и два, как в «Мазхар ал-асрар» («Воплощение тайн») Абди - бека и

три, как в «Минхадж ал-абрар» Ашрафа, иллюстративных рассказа, тогда как Низами всегда использовал один рассказ. Однако сам принцип данной структуры «ответа» в его обобщенном виде «теоретическая» часть – иллюстрация у последователей не нарушался и был вполне пригоден в новых условиях, о чем свидетельствует более глубокая трансформация в идейной основе произведения. Так, в «Мазхар ал-асрар» Аби-бека вместе с прочими моментами сильна апология шиизма.

В 1501 г. была создана держава Сефевидов. Государственным исповеданием стал шиизм имамитского толка, а сунниты и крайние шииты подвергались гонениям (36). В 1524 г. на престол государства Сефевидов вступил шах Тахмасп I (1524-1576), в дворцовой канцелярии которого и работал Абди - бек. Как отмечает Я. Рипка,: «Их (Сефевидов- М.К.) «культурный» интерес сконцентрирован на пропаганде и укреплении государственной религии, что достигается, с одной стороны, развитием теологических наук, с другой- насаждением религиозной поэзии в шиитском духе» (37). Восхваления Али и его дома, оплакивание членов его семьи- Хасана и Хусейна вытесняли светскую касыду, проникали в историографию, богословие, житийную литературу (38).

Идеология господствующего класса получила отражение и в произведениях, работавшего при дворе Абди-бека. Одним из них явилась поэма «Мазхар ал-асрар». Определенная окрашенность ее сказывается уже во вступительной части. У Аби-бека здесь введена глава в похвалу 12 шиитских имамов. Называя по имени каждого имама, он всячески превозносит его, награждая пышными эпитетами. Не случайно, что и иллюстративные разделы первых четырех глав: о величии степени человека, о вере, о поклонении, о джихаде, являющихся основополагающими, содержат легенды из жизни Али и его сыновей Хасана и Хусейна, а также четвертого шиитского имама Зайн ал-Абидина.

Шиитские настроения Абди-бека проявляются и в шестой главе. В рассказе о раскаявшемся человеке, прошедшем испытание огнем и оставшимся живым, автор пишет:

*Мудрость [здесь] заключена в том, что был он шиит,  
Горящий огонь не расплавил тело шиита (39).*

Много восхвалений в поэме посвящено непосредственно Али. В пятнадцатой главе Абди-бек называет его источником всех знаний, связывает с его именем различные школы фикха и учение му'тазилитов (40). Таким образом, привычный «ответ» использован Абди-беком для показа изменившихся общественных реалий. Так же поступали и другие авторы. Иногда они даже считали нужным подчеркнуть, что известный сюжет взят лишь в качестве повода, в то время как назначение произведения нужно искать совсем в другом. Так, Ашраф Марагаи в конце поэмы «Рийаз алашикин» («Сады влюбленных»), довольно тесно примыкающей к «Хосров и Ширин» Низами, указывает:

*Эта речь о неверности времени,  
А предание о Хосрове и Ширин лишь повод (41).*

Учитывая знакомство читателя с требованиями назире, его вкусы и то, что он ждет от подражания, Ашраф тем не менее хочет переубедить его, призывая воспринимать сюжетную канву как некий фон, посредством которого передается его собственное мироощущение. Его поэма- это не голая схема, формально трактующая прототип. Показ сложных перепетий любовной истории Хосрова и Ширин, наряду с нередко носящими социальный характер высказываниями о смысле жизни и устройстве мироздания, о человеческих взаимоотношениях, предстает как результат творческой деятельности поэта, осмысливающего какие-то жизненные явления.

Не скрывает он своей задачи и в «Ишк-наме» («Книга любви») написанной в качестве «ответа» на «Лейли и Меджнун». Обращаясь к читателю, Ашраф подчеркивает:

*Это сказанное сочти за путь любви,  
[История] Лейли и Меджнуна лишь повод для него (42).*

Поэт ясно говорит о том, что содержание поэмы надо понимать более широко, чем только трагическая любовь Лейли и Меджнуна. Ключ к такому пониманию дается в одной из вступительных глав. Ашраф в ней пишет:

*Вся вселенная- столбовая дорога любви,  
Начало жилища падишаха любви.  
Вся вселенная- божественное сияние,  
Зеркало падишахской красоты (43).*

Вселенная есть проявление божественной любви и в то же время она –зеркало, в котором отражается божественная красота. Бог, согласно «Ишк-наме», явил миру любовь Вис и Рамина, Хосрова и Ширин, Лейли и Меджнуна, Хумайа и Хумайун, и эти пары, как и мир в целом, составили любовное послание. Любовь пребывает всюду, свет любви проник в каждое творение, и оно предстает словно страничка в книге любви. Ашраф пишет:

*И мы, когда прочли книгу [этого] изображения,  
То два-три слова пригнали к этой книге (44).*

Поэт, узрев источник любви и красоты, сам решает взяться за перо, чтобы и свое повествование приобщить к божественному началу, показать чувства двух молодых людей как трудный путь восхождения к истинной цели любовного томления.

Универсальность «Хамсе» не противоречила нормам средневекового творчества. Пять поэм в принципе означали закрепление в «ответе» определенных формально – содержательных черт. Но благодаря этой же универсальности, автор в рамках «Хамсе» мог совершенно свободно творить, допуская даже вольные перемещения и замены поэм в цикле.

По мере эволюции назире и усиления в ней индивидуально-авторского начала такие перестановки возрастали. Кроме того, поэты могли увеличивать количество поэм, к примеру, довести их число до семи, как это сделали Джами и Зулали Хансари (ум. в 1615). Однако и в этом случае общая платформа идейно-тематического объединения цикла не нарушалась и «Семерица» представлялась, хотя и новым литературным образованием, но сохраняла основные характеристики «Хамсе», поскольку была связана с ней генетически.

Уже само объединение нескольких поэм под названием «Пятерица» подразумевает понимание цикла как художественной целостности (45). В «ответах» на «Пятерицу» шли процессы и прямо противоположные количественному росту. Часто число произведений в цикле сокращалось. К примеру, Хатифи (ум. в 1520/21) или Фани Кашмири написали «ответы» лишь на четыре поэмы. Здесь, помимо разного рода причин, не позволивших завершить задуманное, следует учесть и еще один момент, связанный с тем, что обращение автора ко всему диапазону идейно-тематического богатства «Хамсе» было необязательно (46). Он мог сделать упор на какой-то важной для него проблематике и разрабатывать ее в двух или даже трех поэмах. У Фани, скажем, - это были вопросы суфийско – дидактического характера, нашедшие отражение в его поэмах «Мейхане» («Питейный дом»), «Масдар ал-асар» («Источник воздействия») и «Хафт ахтар» («Семь звезд»).

Возможности комбинирования внутри цикла были самыми разнообразными, но тем не менее наряду с универсальностью и целостностью «ответы» в пределах «Пятерицы» отличаются еще и упорядоченностью. Это означает, прежде всего, что существует несколько типов «ответа» и каждый тип связан с превалирующей темой, характером повествования, сюжетно- композиционными элементами, некоторыми стилистическими приемами, топосами. В диахронном срезе цепочка назире представляла собой ряд однотипных подражаний. При вхождении в состав различных

«Пятериц», т.е. в пределы целостной формы конкретный тип не терял своей специфики.

Внутри цикла произведения различались по жанровым признакам. «Ответы» на «Махзан ал-асрар» являлись в основном поэмами религиозно- дидактического характера, на «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун»- любовно-романтического, в подражаниях на «Хафт пейкар», представляющими собой стихотворную обрамленную повесть, разрабатывалась морально- этическая тематика, а в назире на «Искендер- наме»- героическая и философская. Такое деление не отрицает смешения различных компонентов в одном подражании и вместе с тем выявляет его ведущую тенденцию. Цикл выступал не как беспорядочное нагромождение поэм, но имел устойчивую организацию. И хотя поэт мог полностью заменить одно произведение другим, как это мы видим в «Пятерице» «Хаджу Кермани» (1281-1352), то и тогда тип «ответа» не нарушался (47).

Упорядоченность, охватывающая весь цикл, иногда видоизменялась, приобретая более узкий характер и касаясь определенного повествования. Любопытно с этой точки зрения ознакомиться с двумя бейтами, взятыми из поэм «Рийаз ал-ашикин» и «Ишк-наме» Ашрафа Марагаи:

*Предание о любви- мучительно,  
Тайны любви [ доставляют] страдания (48).*

*В одежду горя Меджнуна  
Одел я эту внутреннюю сжигающую печаль (49).*

В первом случае формальная установка подчеркивает связь любовной темы с реальным сюжетным воплощением, одновременно ориентируя читателя на трагическое разрешение конфликта. Любовь как страдание должна получить реализацию в трагической же сюжетной линии. Во втором – решающим моментом является настроение автора. Но и это его мучительное переживание, доставляющее неизмеримые

страдания, боль, должны опять - таки найти выход в трагическом сюжете, печальной истории Лейли и Меджнуна. Любовная тема получает однозначное решение, хотя само это ограничение не влияет на широкое раскрытие в произведении философии и эстетики любви.

Средневековый последователь Низами хорошо понимал особенности каждого типа «ответа». Поэма «Мазхар ал-асрар» Аби-бека содержит дополнение, которое он написал после тридцатипятилетнего перерыва. Дополнение представляет собой значительный по объему текст. Включенный именно в «Мазхар ал-асрар», т.е. в конкретный тип «ответа» он должен был и оформляться соответствующим образом. Если не принимать во внимание описываемых во вступлении событий исторического характера, связанных с захватом трона сыном Тахмаспа I Исмаилом (1576-1578), то дополнение по существу - это то же обыгрывание разрабатываемых в основной части «Мазхар ал-асрар» мотивов. Структурно модель дополнения остается прежней: каждая глава состоит из «теоретического» раздела и одного или двух вставных рассказов. Соблюдается и стиль повествования, так что дополнение естественно вписывается в произведение.

В другой поэме «Айин-и Искендери» («Уложение Искендера») Абди-бек отмечал, что «Искендер-наме» Низами состоит из двух частей: исторической и философской, ту же линию продолжили Амир Хосров и Джами и сам он, взявшись за образ Искендера, сделал упор на его личности как завоевателя и мудреца (50). Правда, Абди-бек указывал и на имеющую место различную трактовку материала. В частности, он писал, что Джами ввел в свое произведение проповедь, предпочитая ее и «тайны мудрости» исторической части (51).

Черты завоевателя и мудреца в облике Искендера отражаются и в «Зафар-наме» («Книга победы») Ашрафа. Традиция, ведущая свое начало от Низами, и здесь не нарушена, хотя у последнего он предоставлен еще и в ипостаси пророка. Искендер - главный герой Зафар-наме, воюет с

врагами, покоряет страны и народы и все время ищет смысл происходящего вокруг. Он мудрец, но мудрость его - это не столько обширные познания в различных науках, сколько суфийское понимание окружающего мира.

Смысловой акцент в поэме сделан на главе, в которой говорится о пользе разъяснения путешествий. И путешествие это толкуется в суфийском духе, как путь к Всевышнему. Согласно суфийскому учению, божественная сущность постепенно эмануруя, находит воплощение во всем многообразии материального мира. В то же время эманация, по Ашрафу, едина, что является свидетельством единства красоты абсолютного бытия; одновременно она множественна, обнаруживая бесконечное количество различных проявлений:

*Для мудреца эманация едина,  
Благодаря ее единству, едина и красота сути.  
Но, когда привлечется к счету та единая,  
Сочти бесконечными степени ее [проявления] (52).*

Искендер в «Зафар-наме», странствуя по всему свету, пытается проследить множественность материальных проявлений и постичь через них сущность Единого. И характерно, что устремления его согласуются с тремя ступенями суфийской теории познания «илм ал-йакин» («уверенное знание») - «айн ал-йакин» («полная уверенность») – «хакк ал-йакин» («истинная уверенность») (53). Ашраф пишет об этом так:

*Искендер, который был повелителем царства и веры,  
От илм ал-йакин узрел айн ал-йакин.  
Выбрался он из айн ал-йакин,  
Узнал Друга в хакк ал-йакин (54).*

Трактовка образа Искендера в «Зафар-наме», как и вообще выявление особенностей подражательной «Пятерицы», заметно выделяет то обстоятельство, что в ряду этих особенностей дихотомия канон- авторское начало проявляется независимо от каких-либо условий.

Как явление средневековой литературы «Хамсе» соотносилось и с эстетическими нормами, и с творческой инициативой. Но «Пятерица» характеризуется одной важной чертой, которая, соприкасаясь с другими, собственно нацелена на раскрытие индивидуального подхода к требованиям назире. Мы имеем в виду новизну «ответов», то, как поэт чисто практически решал свою задачу, взявшись за подражание. Для него было важно, опираясь на соблюдение требований назире, продемонстрировать свое мастерство в интерпретации прототипа. Именно этого от него и ждали читатели. Осознание авторской роли и писателем, и читателем в назире было весьма заметным, поскольку без реализации оригинальной поэтической деятельности «ответ» как таковой лишался смысла.

Говоря об искусстве средневековья, Д.С.Лихачев указывал: «Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение» (55). Однако в назире дело обстояло иначе, и существенным был именно момент индивидуального творчества (56). Интересно, что даже в таком жанре персоязычной литературы как агиография, изобилувавшим стереотипными изображениями жизни и деяний шейхов, стилистическими формулами, композиционными приемами, автор считал уместным отметить свою роль в передаче известного сюжета.

В «Нафахат ал-унс» («Дуновения дружбы») Джамии, к примеру, приводится следующая история. Однажды шейх Шагиг сказал Ибрахиму Адхаму: «Как вы поступаете со средствами?» – [тот] ответил: «Если мы находим, возносим благодарность, а если не находим, то терпим.» Шагиг сказал: «Хорасанские собаки так поступают!» Ибрахим сказал: «А как вы поступаете?» – ответил: «Мы, когда находим то жертвуем, а если не находим, то благодарим!» Ибрахим Адхам поцеловал его в голову и сказал: «Учитель-ты!» (57).

Сообщение завершается таким предложением «В книге «Сайр ас-салаф» этот рассказ приведен наоборот. То, что здесь [сказано] в отношении Шагига, там [сказано] в отношении

Ибрахима Адхама. Аллах всевышний знает [лучше» (58). Джами, указывая на еще один вариант рассказа и имеющееся в нем различие, тем самым выделяет собственную трактовку. И даже последние слова симптоматичны, поскольку подчеркивают стремление автора оградить свое изложение от возможных упреков в ошибочности.

Процесс творческого самовыражения, который шел в различных жанрах средневековой персоязычной литературы, в назире усиливался, как это ни странно, благодаря заданности художественной формы. Авторское начало в назире сказывалось на всей структуре произведения. Оно шло как по линии трансформации идейной основы, сюжета, системы персонажей, названия, так и охватывало художественное полотно в его деталях.

Тонкое понимание сущности «ответа» и целей писателя показал уже зачинатель традиции назире на «Хамсе» Амир Хосров. В его «Пятерице» заложены основные направления нововведений, которые были, затем продолжены и развиты последователями. Если обратиться в качестве примера к ответам на «Лейли и Меджнун» Низами, то можно заметить, что разработка сюжета в них велась при сохранении узловых моментов. Амир Хосров ввел в свою поэму многочисленные изменения, но в «ответе» мог меняться и характер повествования. Так, у Ашрафа Марагаи в «Ишк-наме» усилено по сравнению с другими подражаниями личностное переживание событий. Основной упор у него сделан на десять писем, сопровождающихся газелями, в которых через облик лирического героя раскрывается идейное содержание произведения. Повествование в «Ишк-наме» замедленное, прерывается вставными историями, перепиской влюбленных. У Джами же, наоборот, оно разворачивается динамично. «Лейли и Меджнун» Джами соретирована не только на поэму Низами, но и на древние арабские предания, о чем позволяют судить эпизоды несостоявшейся любви Меджнуна к Кариме, беседы с поэтом Кусайром, встречи с халифом и др.

Некоторые «ответы» демонстрировали расширение чисто игровых, формальных черт. В «Меджуне и Лейли»

Абди-бека чувства Кайса, находящегося в школе, передаются с помощью поочередного обращения почти ко всем буквам алфавита. Действие у него четко включено в годовой временной ряд: весна- встреча влюбленных в саду; лето- паломничество к Ка'бе; осень- вторая встреча влюбленных в саду; зима- смерть героев.

Обязательная интерпретация прототипа у последователей Низами проявлялась и на уровне реализации мотива в бейте. Подобная инициатива была наиболее распространена в «ответах» на малые литературные формы, не содержащих сюжетной линии. В них, в частности в газелях, значение приобретала завершенность в художественном отношении каждого бейта. В подражаниях же на «Хамсе», где внимание автора в первую очередь было привлечено к сюжетно- композиционным и другим изменениям, обработка отдельных стихов не играла особой роли. Тем не менее заимствуя какой-либо удачный мотив, подражатель, как того и требовали положения поэтической теории, пытался внести в него нечто свое, иногда даже обыгрывая отдельные нюансы.

Сошлемся в качестве примера на принадлежащие соответственно Низами, Амиру Хосрову и Абди-беку строки:

*Кто тот, на ком нет метки любви,  
Тот, в ком нет любви, не имеет и душу (59).*

*Живой не тот, в ком есть душа,  
А тот, на ком есть метка любви (60).*

*Тот, кто не имеет следа любви,  
Не ведает о мире сущего (61).*

У Низами каждое мисра включает отдельный мотив. В первом случае- всякий человек отмечен любовью, во втором - человек, лишенный любви, не имеет души. Смысловая связь между полустишиями ослаблена. Строка содержит законченную мысль и в случае необходимости может быть заменена или использована в новом контексте.

Посмотрим, как обработали бейт Амир Хосров и Абди-бек. Оба они использовали его в другом типе «ответа», т.е. данный стих из «Хафт пейкар» Низами включили в «Матла ал-анвар» и «Мазхар ал-асрар». Это значит, что изменен уже размер бейта, поскольку в определенном типе «ответа» он соблюдался неукоснительно. Если подражания на «Хафт-пейкар» написаны хафифом, то на «Махзан ал-асрар» – сари.

Смысловая самостоятельность полустиший Низами у Амира Хосрова трансформирована в смысловую самостоятельность бейта, в котором второе полустишие логично вытекает из первого. Амир Хосров фактически объединяет оба мотива Низами и новый мотив у него предстает в таком виде: живой человек отмечен любовью. Если у Низами «душа» может быть понята как комплекс нравственных качеств индивида, то Амир Хосров прямо указывает на то, что жизнь и любовь для человека неразделимыми.

Абди-бек в обыгрывании бейта пошел по пути Амира Хосрова. У него также дан один мотив, связывающий полустишия, но мысль, заложенная в нем, носит больше философский оттенок. Любовь у него приравнивается окружающему бытию и человек, не испытавший ее воздействия, не знает о том, что происходит вокруг, т.е. теряет человеческие качества. Словесное выражение мотива также различается. Амир Хосровом и Абди-беком внесены изменения в лексику, порядок слов; используются ими синонимы. Так, любовь у Низами обозначается как «ашики», у Амира Хосрова- «ишк», у Абди-бека- «махаббат». Заимствованный ма'ни, подвергаясь смысловым и словесным изменениям, приобретает черты оригинальности и новой авторской принадлежности.

Литературные нормы и авторское начало в назире обуславливались во многом эстетикой средневековой персоязычной словесности. Представления об особой роли слова как инструмента творчества, значимости традиции, практического опыта, собственная подготовка определяли и направляли поэтическую деятельность подражателя.

Словесное искусство осмысливалось в многочисленных поэтиках, устанавливающих наряду с прочим, границы традиционности и новизны в создании художественного образа, что было решающим фактором для такого явления как поэтическое подражание. Особенности литературы средневекового типа отразились в универсальности, целостности, упорядоченности и новизне «ответов» на «Хамсе» (62). Охватывая весь цикл, они вместе с формальными показателями составили художественно-эстетическое своеобразие назире.

-----

1. Подробно см.: А.Ш.Шамухамедов. Традиция татаббу в творчестве Алишера Навои (на примере татаббуат Фани на газели Джами) –Ташкент, 1984; А.М.Мирзоев. Камал ад-Дин Бинаи. М., 1976, с. 414. А.М.Мирзоев в своей работе приводит сообщение из «Аташкаде» Лутф Али-бека Азера о том, что Бинаи принадлежало два дивана, написанных в ответ на газели Са’ди и Хафиза (см. там же, с. 97).

2. См.: Абдаррахман Джами. Бахаристан/Крит.текст и предисл. А.Афсахзода- М.,1987, с. 13.

3. Подробно см.: Е.Э.Бертельс. История персидско-таджикской литературы - М.,1960, с.237-238.

4. Эти требования не были стабильными и с течением времени подвергались различным изменениям или же вообще не соблюдались.

5. М.Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы - М., 1977, с. 287.

6. С.С.Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы- М.,1997, с.37.

7. См.: И.М.Фильштинский, Б.Я.Шифар, Очерк арабомусульманской культуры (V11 – X11вв.) - М.,1971, с. 225.

8. Н.И.Пригарина.Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке-В кн.: Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983, с. 95.

9. Хамдаллах Мустауфи Казвини.Зайл-и тарих-и гузида /Вступ. статья, пер. с перс., прим. и указ. М.Д.Кязимова и В.З.Пириева- Баку, 1986, с.93

10. Подробно см.: А.Б.Куделин. Средневековая арабская поэтика- М.,1983, с 176-177.

11. Шамс ад-Дин Мухаммад б. Кайс ар-Рази. ал-Му'джем фи ма'айир аш'ар ал-аджам. /Бе тасхих-и Мухаммад б. Абд ал-Ваххаб Казвини. / Ба мокабиле ба шеш нусха-йа хатти-йи кадими ва тасхих-и Мударрис – и Разави - Техран,1338, с. 445.

12. В.И.Брагинский. История малайской литературы V11-X1X веков - М., 1983, с.163.

13. Ашраф Марагаи. Хамсе - Рук. Бодлеанской биб-ки, шифр № 874, л. 52а.

14. Абди-бек Ширази. Мазхар ал-асрар / Сост.текста и предисл. А.Г. Рагимова - М.,1986, с.160-161.

15.Абд ар-Рахман Джамии. Субхат ал-абрар - В кн.: Маснави-йи хафт ауранг / Бе тасхих ва мокаддаме-йи М. Мударрис- и Гилани-Техран, 1361, с.462.

16.Ашраф Марагаи. Хамсе, л19б.

17.Там же, л.131а.

18.Там же, л.166а.

19. Там же, л.8б.

20. Ср.: А.Б.Куделин, Средневековая арабская поэтика, с.178,182.

21. Шамс-и Кайс. ал-Му'джем, с.446.

22. Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей или четыре беседы /Пер. с перс. С.И. Баевского и З.Н. Ворожейкиной – М.,1963, с.59-60.

23. Выучивание наизусть стихов имело нередко и чисто утилитарное значение, помогая придворному поэту выкрутиться из тех трудных положений, в которые он попадал, когда его повелитель требовал сочинить экспромтом подобающие случаю стихи или вступить в поэтическое состязание с каким-нибудь рифмоплетом.

24. А.М.Мирзоев. Рудаки. Жизнь и творчество - М., 1968, с. 144.

25. См.также: А.Б.Куделин. Средневековая арабская поэтика, с.170.

26.Рашид ад-Дин Ватват. Сады волшебства в тонкостях поэзии ( Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р) /Пер. с перс., исслед. и коммент. Н.Ю.Чалисовой-М.,1985, с.157.

27.Ср.: А.Б.Куделин. Средневековая арабская поэтика, с.176-177.

28. Подробно см.: Там же, с. 100-124.
29. Шамс-и Кайс. ал-Му'джем, с. 464.
30. Там же, с 464-473; ср. также: А.Б.Куделин. Средневековая арабская поэтика, с. 112-114; 116.
31. Унсуралмаали. Кабуснаме- В кн.: Энциклопедия персидско-таджикской прозы- Душанбе, 1986, с. 84.
32. Шамс-и Кайс. ал-Му'джем, с.475. Чуть ниже Шамс-и Кайс пишет не только о словесной реализации известного ма'ни, но и о внесении в него дополнений, чтобы «увеличился блеск ма'ни», с.476.
33. Рифтин Б.Л. Метод в средневековой литературе Востока - Вопр. лит., 1969, № 6, с. 79.
34. См.: Хамдаллах Мустауфи Казвини. Зайл... , с. 130; Абу Бакр ал-Кутби ал-Ахари. Тарих-и шейх Увейс /Пер. с перс. и предисл. М.Д.Кязимова, В.З.Пириева - Баку, 1984, с.120; Зайн ад\_Дин. Зайл – и тарих – и гузида. Рук. ЛГУ, шифр М.о 153, инв. № 1647, л. 470.
35. Мы имеем в виду авторов, перу которых принадлежат подражания на несколько произведений цикла.
36. См.: История Ирана-М., 1977, с. 173.
37. Я.Рипка. История персидской и таджикской литературы - М., 1970, с.276.
38. История всемирной литературы, т.3 –М., 1985, с. 567.
39. Абди-бек Ширази. Мазхар ал-асрар, с. 88.
40. Там же, с. 143-144.
41. Ашраф Марагаи. Хамсе, л. 124б.
42. Там же, л.162б.
43. Там же, л. 132б.
44. Там же.
45. Ср.: Г.Ю.Алиев. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока - М., 1985, с. 16-17.
46. См.: Там же, с. 19.
47. Ср.: А.А.Стариков. К вопросу о традиции эпической «Пятерицы» в литературах восточного средневековья (Низами-Хосров Дехлеви и их подражатели) – В кн.: Взаимосвязи литератур Востока и Запада- М., 1961, с. 64, 67.
48. Ашраф Марагаи. Хамсе, л.126а.
49. Там же, л. 132б.
50. Абди-бек Ширази. Айин-и Искандари / Сост. текста и предисл. А.Г. Рагимова – М., 1977, с. 21-23, 32.

51. Там же, с. 23.
52. Ашраф Марагаи. Хамсе, л. 240а.
53. Подробно о ступенях познания см.: Е.Э.Бертельс. Суфизм и суфийская литература - М., 1965, с. 38-39.
54. Ашраф Марагаи. Хамсе, л.229а.
55. Д.С.Лихачев. Поэтика древнерусской литературы - М., 1979, с. 69.
56. Ср. также разбор А.Б.Куделиным точки зрения Д.С.Лихачева на проблему оригинальности в древнерусской литературе в сопоставлении со средневековой арабской литературой. (См.: А.Б.Куделин. Средневековая арабская поэтика, с. 169-170).
57. Джамии. Нафахат ал-унс, с. 49.
58. Там же.
59. Низами Гянджеви. Хафт пайкар /Научно-крит. текст и предисл. Т.А.Маггеррамова- М., 1987, с. 194.
60. Амир Хусрау Дихлави. Матла ал-анвар /Сост.текста и предисл. Т.А.Маггеррамова - М., 1975, с. 181.
61. Абди-бек Ширази. Махзар ал-асрар, с. 130.
62. Ср. эти черты с принципами, на которых основывается, по мнению В.И.Брагинского, система сочинений средневековой литературы. (В.И.Брагинский. Предисловие – В кн.: Художественные традиции литератур Востока и современность: традиционализм на современном этапе. М., 1986, с. 3).

1988

## CƏMALİNİN SÖZ XƏZİNƏSİ

Orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi çoxlu parlaq simalarla təmsil olunmuşdur. Onların əksəriyyəti böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin poetik məktəbi ilə bağlıdır. Nizaminin “Xəmsə”sinə müxtəlif dillərdə Şərq ədəbiyyatının zəngin bir qatını təşkil edən yüzlərlə nəzirə yazılmışdır. Fərəhli haldır ki, “Xəmsə” süjetlərinə müraciət edən şairlər arasında azərbaycanlı müəlliflər də şərəfli yer tuturlar. Misal olaraq, Arif Ərdəbilinin “Fərhadnamə”sini və ya Füzulinin “Leyi və Məcnun” poemasını göstərmək kifayətdir.

Bizim günlərə yalnız bir nüsxəsi gəlib çatan Azərbaycan şairi Cəmalinin “Xəmsə”si Azərbaycan ədəbiyyatında Nizaminin “Xəmsə”sinə ilk tam “cavab”dır. Həmin əlyazma Londondakı “India Offis” kitabxanasında saxlanılan fars əlyazmalarının H. Ete tərəfindən tərtib olunmuş kataloqunda qeyd olunmuşdur. (əlyazma 1284 şifrəsi ilə saxlanılır). Lakin H.Ete sadəcə olaraq, “Xəmsə”yə daxil olan poemaları sadalamaqla kifayətlənmişdir.

Cəmalinin həyatı, təvəllüd və ölüm tarixi barədə heç bir məlumat yoxdur. “Xəmsə”nin üç poemasının yazılmış vaxtına (1402-1417) əsasən ehtimal etmək olar ki, şair XIV əsrin ikinci yarısında anadan olmuş və 1417-ci ildən sonra vəfat etmişdir.

Əsərlərindəki kasad məlumatlara əsasən şairin həyatının az-çox aydın mənzərəsini yaratmaq çətindir. Bütün poemalarda Cəməli dəfələrlə qeyd edir ki, o, əslən Təbrizdəndir. Şair tez-tez başına gələn çoxlu müsibətlərdən şikayət edir.

Cəmalinin “Xəmsə”ni yazmağa başladığı vaxt Teymurləngin ölümündən sonrakı dövr idi. Həmin vaxt, dəqiq desək 1410-cu ildə paytaxtı Təbriz olan Qaraqoyunlu dövləti yaranmışdı. Ehtimal ki, Cəməli şah sarayı ilə əlaqədə olmuş və adı çəkişmələrə qurban getmişdir. Ailə həyatında da şair faciəyə məruz qalmışdır. “Məhzun və Məhbus” poemasının giriş fəsillərindən birində o, 14 yaşlı oğlunun ölümündən bəhs edir.

Cəmalinin bu gün məlum olan ədəbi irsi yalnız “Xəmsə”dən ibarətdir. Bura aşağıdakı poemalar daxildir: “Töhfətül-əbrar”, “Məhr və Nigar”, “Məhzun və Məhbus”, “Həft ourəng”, “İskəndərnamə”yə “nəzirə”. “Xəmsə”nin ümumi həcmi təxminən 20 min beytdir. Əlyazma 210 vərəqdən ibarətdir. Hər vərəq bütünlüklə mətnlə doldurulduqda 100 beyti ehtiva edir. Mətn qalın sarımtıl kağızda nəstəliq xətti ilə qara mürəkkəblə yazılmışdır. Sərlövhələr yalnız birinci poemada və ikincinin bir neçə bölməsində saxlanılmışdır. Əlyazmaya 6 miniatür çəkilmiş, hər poema ünvanla bəzədilmişdir.

Cəməli “Xəmsə”sinin birinci poeması olan “Töhfətül-əbrar” Nizaminin “Məxzənül-əsrar”ına nəzirədir. Müəllif onun yazılma tarixini göstərmir. “Məxzənül-əsrar”a yazılan nəzirələr silsiləsində

vahid süjet xətti yox idi. Buna görə də əsərdə nüəllifin dini, fəlsəfi və etik-didaktik mühakimələr axını xarakterik kompozisiya bölü-mündən ibarət olurdu. Bu bölünmə “məqalət”, yaxud “məqalə” ad-lanan 20 və ya 21 hissə çərçivəsində həyata keçirilirdi. Onların strukturu müəllifin bu və ya digər məsələyə mövqeyini ifadə edən giriş hissəyə və “illüstrativ” materiala əsaslanırdı.

Cəmalinin “Töhfətül-əbrar”ı məhz bu prinsip üzərində qurul-muşdur. Poema giriş fəsillərdən əlavə, 20 məqalətdən ibarətdir ki, bunların hər biri aydın şəkildə müəllifin mühakiməsinə və onu əsaslandırın novellaya ayrılır. Cəmalinin toxunduğu fəlsəfi-didaktik problemlər bir çox hallarda ənənəvi folklor və ədəbi süjetlər fonunda nəzərdən keçirilir. Bu, məsələn, Sultan Mahmud və qoca bağban, Ha-run ər-Rəşid və mömin dərviş, çəkməçi və şagirdi, şeyx və mürid və başqa hekayətlərə aiddir. Cəmal özünü nəzirənin yaradıcı məqsədlə-rini yaxşı bilən, qeyri-adi söz ustası kimi göstərə bilmişdir.

Poemada müəllifin ümumbəşəri əxlaqla bağlı çoxlu fikirləri vardır. Cəmal insanları xeyirxahlığa, alicənablığa, təvazökarlığa, aza qane olmağa çağırır. Onun didaktikası cəmiyyətin bütün təbə-qələrinə şamil edilir. Bununla yanaşı şair hakimiyyət sahibinə xü-susi məsləhət və nəsihətlərlə müraciət etməyi lazım bilir. Belə ki, poemanın dördüncü məqaləti “Padşaha nəsihət” adlanır.

Əsrlər boyunca Şərqi ən böyük mütəfəkkir və humanistləri xalqın həyatının yaxşılaşmasını şahın hərəkətləri ilə bağlanmış, onun qüvvəsini ölkənin rifahına yönəltməyə çağırmışlar. Buna görə də mütəfəkkirlər hökmdarın ədaləti, xeyirxahlığı və mərhəmətindən tez-tez bəhs edirdilər. Cəmal də şaha müraciət edərək insanpərvər-lik və ədalətdən söz açır. O, zülmü və zorakılığı, günahsız və kö-məksiz adamların qanının axıdılmasını pisləyir.

*Nə qədər zülmə və zorakılığa əl atmaq,  
Zülmə zəiflərin qanını tökmək olar?!*

“Töhfətül-əbrar”ın bəzi məqalələrində ətraf gerçəklikdən narazılıq motivləri güclüdür; şair zəmanənin və insanların vəfa-sızlığından şikayət edir, guşəneşinlikdən və dünya işlərini tərək et-məkdən danışır.

“Mehri və Nigar” və “Məhzun və Məhbub” adlanan sonrakı iki poema Nizaminin “Xosrov və Şirin” və “Leyli və Məcnun” poemalarının mövzusunun orijinal tərzdə işləndiyi aşiqanə-romantik əsərlərdir. “Mehri və Nigar” poeması hicri-qəməri 805-ci ildə (1402) bitirilmişdir. Burada söhbət İsfahan hakiminin oğlu Mehrlə Mədain şahının qızı Nigarın məhəbbət münasibətlərindən gedir. Əsərin süjeti nəinki “Xosrov və Şirin”dən olan epizodların işlənməsi ilə, həmçinin Nizaminin başqa poemalarının, o cümlədən “Həft peykər”in elementlərinin çulğışması ilə diqqəti cəlb edir. Əsərə həmçinin bir sıra yeni surətlər daxil edilmişdir.

Maraqlıdır ki, Cəməli hadisənin qurulmasında elə üsulları geniş tətbiq edir ki, onlar şərti-oyun xarakteri daşımaqla yanaşı, təhkiyəyə əyləncəlilik və dinamizm bəxş edir. Bu, həm xırda detallara, həm də ümumən bədii lövhəyə aiddir. Məsələn, “Mehri və Nigar”da süjetin simmetrik qurulması parlaq şəkildə təzahür edir. Belə ki, əsas qəhrəmanların hər biri ilə əlaqəli hadislər analoji səciyyə daşıyır və təhkiyənin bütün hissələrində ardıcıl olaraq inkişaf etdirilir.

“Mehri və Nigar”da romantik epos motivlərinin ənənəvi seçilməsi “Məhzun və Məhbub”da da saxlanılır. Burada hadisələr artıq müsəlman aləminin başqa bir hissəsində - Ərəbistan yarımadasında baş verir. Müəllif Mədinə hakiminin oğlu Zeyd ilə Məkkə hakiminin qızı Məhbubun məhəbbət macərəsini təsvir edir.

Məhəbbət süjeti orta əsrlər farsdilli ədəbiyyatında yaxşı məlum olan sxem çərçivəsində cərəyan edir. Qəhrəmanlar görüşür, qəflətən ayrılır və bir-birinə qovuşmaq yolunda iztirablar keçirirlər. Cəməli ədəbi mühidə qəbul edilmiş kanona riayət edir. Lakin bu formal məhdudiyətlər məhəbbət hissənin təsiri altında formalaşan romantik qəhrəmanın təşəkkülünü göstərməyə mane olmur.

Romantik macərə ilə yanaşı əsərdə müəllifin dünyagörüşü ilə, sosial və etik təsəvvürləri ilə bağlı məsələlərə də toxunulur. Poemada sufizm ideyalarının təsiri də hiss olunur. “Məhzun və Məhbub” poemasını Cəməli hicri-qəməri 814-cü ildə (1411) bitirmişdir. Hicri-qəməri 820-ci ildə (1417) isə artıq “Həft ourəng” hazır idi.

Bu poemada Nizami kimi, Cəməli də iki komponenti – haşiyə və novellaları birləşdirən haşiyəli kompozisiyadan istifadə

edir. Haşiyəli kompozisiyanın kökləri çox qədim dövrlərə gedib çıxır və güman ki, Hind ədəbiyyatı ilə əlaqədardır.

Qeyd etmək lazımdır ki, bütün “Xəmsə” boyu Cəmalı dəfələrlə yeni əsərlər yaratdığından söz açmışdır. O, orijinalın kor-koranə surətini çıxarmamış, əksinə poemalarında müvafiq dəyişikliklər aparmışdır. “Xəmsə”nin bir yerində şair yazır:

*Heç zaman başqasının süfrəsinə göz dikməmişəm,  
Ömrüm boyu özgəsinin çörəyini yeməmişəm.  
Azdan-çoxdan nə demişəmsə,  
Hamısını öz dərrakəm sayəsində demişəm.*

Bu sözlər poemalarda təsdiq olunur. Cəmalı məlum mövzulara adət etmiş orta əsr adamının zövqünü nəzərə almaqla yanaşı, öz poetik “mən”ini maksimum ifadə etməyə çalışır. Onun mövqeyi əsərin bütün komponentlərində aydın şəkildə təzahür edir. Cəmalı təhkiyənin müəyyən elementlərini və ya əsas epizodlarını çox vaxt ona görə saxlayır ki, onun “Xəmsə”si, ilk növbədə, poetik “cavab”dır. Həmin cəhət “Həft ourəng” poemasına da aiddir.

Burada haşiyənin süjet xətti ümumən “Həft peykər”dəki əsas hekayət sərhədlərində qalır. Lakin detallar, ayrı-ayrı süjet gedişləri, hadisələrin ardıcılıq qaydası, hətta bəzi personajlar dəyişdirilmişdir. Cəmalının əsas qəhrəmanı Bəhram-Gur deyil, İskəndərin oğlu Daradır ki, həmçinin Dara adlı düşmənin oğlu Feyləqus ona qarşı çıxır. Cəmalı real tarixdən məlum olan və farsdilli eposda əksini tapmış konflikti İskəndər və Daranın uydurulmuş oğlanları üzərinə keçirməklə davam etdirir. Formal planda da yerdəyişmələr baş verir. “Xəmsə”nin adətən beşinci hissəsində göstərilən qəhrəmanlar Cəmalidə dördüncüyə keçirlər.

Haşiyənin əsas hadisələri Daranın yenidən hakimiyyət başına gəlməsi ilə əlaqədardır, lakin “Həft ourəng”də əjdaha ilə döyüş, kənizlə küsüşmə, Daranın yeddi iqlim padşahının qızlarına elçiliyi, saray tikilməsi, bağbanın nəsihəti, Səmərqənd hakiminin hücumu, zalım vəzir əhvalatı, yeddi vilayət hakiminin hekayələri də verilmişdir. Babil şahının qızına evlənmə ilə bağlı epizoda is-tər “Həft peykər”də, istərsə də başqa nəzirlərdə rast gəlinmir.

Təəssüf ki, “Həft ourəng”in mətnində bütöv fraqmentlər buraxılmışdır. Dördüncü novellanın böyük bir hissəsi, Daranın taxta çıxması əhvalatının bir qismi və güman ki, Səmərqənd hakiminin birinci hücumu epizodu yoxdur. Lakin ən çox sonuncu, beşinci poema korlanmışdır. O, ümumiyyətlə, yarımçıq qalır, təhkiyə 210-cu vərəqdə qırılır. Bunun müəllifin və ya əlyazmanın xəttatın günahı üzündən baş verdiyini, yaxud poemanın bir hissəsinin, sadəcə olaraq itdiyini müəyyənləşdirmək indi çox çətinidir. Onun yazıldığı tarix məlum deyil, əsərin adı da göstərilməmişdir. Bununla belə əldə olan hissə Nizaminin “İskəndərnamə”sinin süjet gedişlərinin saxlandığını söyləməyə tam əsas verir. Beşinci poemada baş qəhrəman şah Qəzənfərdir. Müəllif onun simasında İskəndərin xüsusiyyətlərini təcəssüm etdirmişdir. Nizami kimi Cəməli də, hər fəslə sahiyə müraciətlə başlayır ki, burada əxlaq, insan ləyaqəti və s. məsələlərə toxunulur.

Poemada mərkəzi yeri iki epizod tutur: zəncilərlə döyüş və Çin xaqanı ilə müharibə. Hər iki epizod “İskəndərnamə”nin müvafiq hissələrinin çevirmələri olub və nəzirənin spesifik göstəricilərinin əks olunması baxımından maraqlıdır.

Cəməlinin poemalarının tədqiqi yenidən başlanmışdır və gələcəkdə bu, nəinki Azərbaycan poetik məktəbinin nümayəndələrindən birinin yaradıcılıq xüsusiyyətlərini aşkar etməyə, həm də istər orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının, istərsə ümumən farsdilli poeziyanın bəzi dövrlərini daha dərinə işıqlandırmağa imkan verəcəkdir.

1989

## **"ТУХФАТ АЛ-АБРАР" ДЖАМАЛИ И "ТУХФАТ АЛ-АХРАР" АБД АР-РАХМАНА ДЖАМИ**

Персоязычная "подражательная" литература, включающая "ответы" на "Хамсе" Низами, на всем протяжении своего развития непосредственно или опосредованно связывалась с прототипом. В какой-то мере схожее явление имело место и

в персидской миниатюре, где происходило следование художников одному живописному инварианту с целью воспроизведения его с различной степенью приближения (1).

В "подражательной" литературе эта "степень приближения" была обусловлена исторически, и на разных этапах функционирования традиции назире взаимоотношение прототипа и последующих "ответов" было различно. Если в XIV-XVI вв. соблюдалось по возможности максимальное количество требований назире, то в XVII-XVIII вв. в самой традиции происходили качественно новые изменения, охватывающие и количественные показатели. Но в любом случае каждый "ответ" сохранял свое значение как существенная деталь в общей картине литературного подражания. И с этой точки зрения для уяснения специфики традиции и особенностей проявления в ней авторского начала полезным оказывается не прямое сравнение "ответов" с прототипом, а сопоставление их между собой.

Причем важно учесть и жанровую природу каждой части «Хамсе». Будучи целостным образованием, она тем не менее в жанровом отношении охватывала различные произведения с различной же степенью формальных показателей. И хотя их наличие было обязательным, но, к примеру, в подражаниях на "Махзан ал-асрар" Низами, к которым относятся и исследуемые в настоящей статье поэмы, эти показатели сводились к размеру, обыгрыванию названия и своеобразной композиции произведения. В "ответах" же на другие части цикла в их число входили еще и сюжет или отдельные сюжетные линии, ходы, персонажи, топосы, составляющие в совокупности нормативный компонент назире.

Сужение стереотипного начала в назире на "Махзан ал-асрар" не означало, что в них не проявлялся механизм функционирования "подражательной" литературы, основанный на соотношении канона и авторской индивидуальности. При более детальном разборе в них обнаруживается как бы

второй ряд взаимодействия нормативных элементов и авторской инициативы, отразившийся также в "Тухфат ал-абрар" («Дар праведников») и в «Тухфат ал-ахрар» «Дар благородных».

"Тухфат ал-абрар" Джамали является первой поэмой "Пятерицы» этого азербайджанского автора, выходца из Табриза, творчество которого до настоящего времени почти не было известно (2). Единственная рукопись его поэм хранится в Лондонской библиотеке Индия Оффис (3). Дату написания произведения автор не приводит. Исходя из времени написания его второй поэмы - 1402 г., можно предположить, что "Тухфат ал-абрар" была создана в конце XIV в. Её объем составляет 2547 бейтов и она довольно значительно превосходит "Тухфат ал-ахрар" Джамали /1481 г./, объем которой всего 1705 бейтов (4).

Оба произведения сохранили особенность построения прототипа, заключающуюся в том, что поэма не имеет единого сюжетного стержня, а состоит из двадцати частей, называемых "макалат" ("раздел", "речь") (5). Они в свою очередь также соответствуют по композиции макалатам "Махзан ал-асрар" и состоят из двух компонентов "теоретического", в котором излагаются рассуждения автора, и поясняющей новеллы. Таким образом, формальное условие назире у Джамали и у Джамали соблюдено. Но сходство наблюдается и в содержательном плане, обуславливаясь, помимо прочего особенностями самого дидактического эпоса.

В нем доминирует проблема нравственного воспитания человека, который, по мнению средневековых мыслителей, должен был аккумулировать бы в себе этический идеал во множестве его проявлений. В классовом обществе эта проблема имела двойную направленность (6) и затрагивала верхний и нижний социальные слои. И если образ индивида, наделенного всеми положительными качествами, при всей универсальности, тяготел все же к основной массе народа, то в отношении социальной верхушки, верхнего эшелона власти актуальной была идея справедливого монарха.

Решение этой двуединой проблемы привело бы, согласно крупнейшим поэтам и мыслителям Востока, к установлению общественной гармонии, обществу социального равенства, где были бы уничтожены несправедливость, произвол, гнет и насилие.

Часто поэтическое отражение задачи преломлялось в традиционном сравнении шаха с отцом, а подданных с детьми или шаха с пастухом, а подданных со стадом. В "Тухфат ал-ахрар" Джамии есть, к примеру, такие строки, обращенные к монарху:

*Город и деревня благоустроены благодаря  
справедливости и довольно!  
Природа мира весела благодаря справедливости  
и довольно!  
Ты [будь], подобно пастуху, а подданные все,  
[Пусть] пребудут под милостью твоего  
покровительства,  
как стадо.  
Беда, коль пастух станет поступать, подобно  
волку...(7).*

О справедливости правителя много говорится и в "Тухфат ал-абрар". Джамали упоминает также о недопустимости жестокого управления народом. Во втором макалате у него есть рассказ о жестоком и свирепом китайском шахе. Как-то он выехал в степь и обнаружил здесь склеп, в котором находился скелет одного из предшествующих шахов. Кости были расположены таким образом, что везир прочел их тайный смысл, который указывал на тленность бытия человека. После этого знамения шах решил не проявлять больше насилие и изменил свое поведение.

Идея справедливости у Джамали, переплетаясь с мотивом бренности существования, дополнялась еще одним важным аспектом социально-философских исканий поэта. Собственно эта идея была хорошо известна всей культуре

средневековья и в широком контексте оказывала влияние на художественную словесность в целом. Мы имеем в виду идею преемственности. Применительно к назире она вместе с идеями порядка и совершенства (8) обеспечивала поступательное развитие традиции, являясь одной из важных составляющих её философской основы.

Но на более локальном уровне, в пределах одного произведения, как в случае с "Тухфат ал-абрар", преемственность переходила в плоскость восприятия отдельного индивида. В людском сообществе он должен был выступать хранителем и производителем культурных ценностей и, по мысли Джамали, например, особая роль в этом процессе должна была отводиться правителю в силу его положения. Он возглавлял государство и мог добиться его процветания. В третьем макалате поэмы Джамали пишет:

*Тот, после кого государство останется цветущим,  
Воспоминание о нем должно быть радостным.  
Человек тот, о ком во времени  
Памятным останется доброе имя.  
Мы кушаем со скатерти других,  
Постарайся [и ты] для того, чтобы когда мы уйдем,  
Те, кто придут в мир после нас,  
Обрели бы пользу от нашего накрытого стола (9).*

Идея справедливого монарха в "Тухфат ал-абрар" является одним смысловым центром произведения, в качестве второго - выступает собирательный образ морально возвышенного человека.

Особая роль в мироздании человека хорошо осознавалась многими поэтами. Недаром в большинстве "ответов" на "Махзан ал-асрар" первые макалаты обычно посвящены его величию: в них сообщается о появлении человека, его сущности, достоинствах. И в дальнейшем взгляды на человека различных авторов обнаруживают много сходных черт, что не удивительно, поскольку речь идет об известных этических нормах.

Говоря о нравственном совершенствовании, поэты-гуманисты хотели видеть каждого индивида добрым, душевно щедрым членом общества, которому были бы чужды такие пороки, как двуличие, лицемерие, страсть к деньгам, злоба, вероломство, подлость. Эти моменты, к примеру, в XV-XVI вв. были ярко представлены в "Матла ал-анвар" ("Восхождение светил") Амира Хосрова, "Манхадж ал-абрар" ("Путь праведников") Ашрафа Марагаи, "Мазхар ал-асрар" ("Проявление тайн") Абди-бека и др. Интересные в этическом плане они, кроме того, важны не только с точки зрения определения жанровых особенностей произведения, но и функционирования традиции в конкретном типе "ответа".

У Амира Хосрова, Джамали, Ашрафа, Джами, Абди-бека, обратившимся к подражаниям на первую часть цикла, оказывается ряд макалатов с устойчивой тематикой. Некоторые из них, как скажем уже отмеченные макалаты о величии человека, о справедливости, имеются во всех произведениях. К ним же примыкают макалаты, в которых повествуется о молодости и старости, часто повторяются разделы о любви, о пользе знания, о довольстве малым, об уединении, о благородстве, великодушии и других качествах человека, даются советы детям,

Тематика макалатов в "Тухфат ал-абрар" выглядит, например, следующим образом: 1. О появлении Адама. 2. О справедливости, 3. О появлении и завершении жизни, 4. В наставление падишаху, 5. О старости, 6. О достоинство сотворенных и довольстве недостатком. 7. О степенях человека и других созданий, 8. О сотворении. 9. О благородстве и великодушии. 10. О показателях конца света, 11. О неверности мира. 12. Об уходе из мира. 13. Об отказе от золота и воздержанности, 14. О восхвалении разума. 15. В назидание молодым, 16. Об обучении адабу, 17. Об уединении, 18. О порицании двуличных, 19. О возвращении в загробный мир. 20. О дерзости современников и жалобы на людей (10).

У Джами же она представлена так: 1. О сотворении вселенной, 2. О появлении Адама. 3. О проявлениях сущности человека, 4. О пятикратном намазе, 5. В подтверждение рамазана, 6. О закате, 7. О зийарате, 8. Об уединении, 9. О молчании, 10. О бодрствовании, 11. О состоянии суфиев. 12. О состоянии улемов, 13. В обращение к султанам, 14. О состоянии везиров и дабиров, 15. О тех, кто достиг старости, 16. О тех, у кого настала пора молодости, 17. О привлекательности красавиц, 18. О любви, 19. О невежественных поэтах, 20. В наставление сыну.

Как видно, традиционные темы встречаются у обоих авторов. Их реализация также имеет сходные черты как в самом характере высказываний, так и в особенностях построения пояснительных новелл. "Тухфат ал-абрар" к тому же теснее примыкает к "Махзан ал-асрар", что сказывается в некоторых случаях в непосредственном следовании тексту прототипа.

Скорее всего, подобная тематическая устойчивость, хотя и имеющая разную выраженность, в том числе и в количественном отношении, в "ответах" обуславливалась не только спецификой жанра. В цепочке подражаний на "Махзан ал-асрар" она входила, условно говоря, во вторичные показатели назире. Не проступая столь четко, как остальные компоненты "ответа", она тем не менее проявляла себя достаточно стабильно.

Безусловно, нельзя объяснять требованиями назире любое сходство. Вот, скажем, оценка, эпохи, которую дает Джамали:

1. *Презренный мир - обиталище горя и скорби.  
Веселье, наслаждение и радость в нем - это скорбь.  
Ни одно сердце не радуется от общения с ним,  
Ни одна голова не свободна от его ошейника* (11).
2. *Я проверил повсюду в мире,  
Не увидел я, чтобы кто-нибудь смеялся* (12).

Поэтическое восприятие окружающей обстановки у Джамали дается в эмоциональной форме, в ней видна и социальная окрашенность. Резко судит о своей эпохе и Низами, есть подобного рода замечания и у других поэтов. Мотивы горя, разрухи, произвола встречаются и у Джами. Картина бедствий передается у него как предостережение носителю власти, но смысловое наполнение бейтов в обоих случаях имеет точки соприкосновения. Обращение в «Тухфат ал-ахрар» также яркое, выразительное:

*Город от ущерба, причиненного тобой,  
будет разграблен,  
Пока построят в нем хоть одно здание.  
Хотя бы ты оставил строительство,  
Чтобы не дошло дело до грабежей (13).*

В данном случае формальными установками нельзя определять отношение поэта к увиденному, наоборот, авторский замысел сам способен повлиять на форму, а последний бейт Джамали выделяется и прямым "авторским присутствием".

Однако неоднократное обращение к одним и тем же темам, разрабатывающимся самостоятельно именно в назире на "Махзан ал-асрар" и не встречающимся или лишь упоминаемым по случаю в подражаниях на другие поэмы "Пятерицы", наводит все же на мысль о вхождении их в нормативную часть подобного типа "ответа". Подтверждением этому являются и известные сюжеты новелл, представленные в авторской обработке и связанные с повторяющимися вопросами "теоретических" разделов макалатов.

Соотношение нормативности и авторской индивидуальности в назире охватывало всю поэтическую ткань произведения, и при всей традиционности формы каждый "ответ" нес на себе отпечаток творческой работы, зависящей от ряда факторов. В поэтическом подражании на любую из частей "Пятерицы" проявлялась авторская задача; направленность

его обуславливалась идеологической позицией поэта, а иногда в нем отражались обстоятельства личной жизни. Так что стереотипное начало подвергалось довольно сильному воздействию. Это особенно хорошо видно при сравнении макалатов "Тухфат ал-абрар" и "Тухфат ал-ахрар".

Идея справедливости и проблема нравственного воспитания у Джамали соседствует с макалатами, в которых отражаются мотивы неустроенности, жалобы на судьбу и современников и как следствие, призывы к уходу от мира. Для настроения поэта характерны такие строки:

*Не полагайся на поведение небосвода,  
Чтобы он не пустил по ветру прах твоего бытия.  
Не прикладывай руку к его золоту и серебру.  
Освободи свою душу от страха перед ним* (14).

Джамали горько сетует на современников, которые в лицо говорят одно, а за спиной человека поступают совсем по - другому. А если этот человек наделен еще и талантом, мастер своего дела, то злоба и зависть окружающих увеличиваются во много раз и грозят многих бедами:

*Избери уделом бесталанность и пропусти её вперед.  
Потому, что, чем больше мастерства, тем больше бед* (15).

Поэтому поэт советует молчать и найти себе тихое и скромное пристанище. В качестве примера к одному из разделов он приводит притчу о попугае, который из-за того, что умел говорить, был посажен в клетку.

Обиды на окружающих высказывает и Джами:

*Если ты станешь ватой, то [окружающие] все - огонь  
Если ты склонишь голову, то все /станут/ палачами* (16).

Однако у Джамали в этих мотивах сильнее проступает рефлексивная окраска. Почти вся вторая часть "Тухфат ал-

абрар" отражает определенное состояние поэта и, возможно, это было как-то связано с его социальной неудовлетворенностью, трудностями, выпавшими на его долю. Каких-либо фактов из жизни поэта почти не известно, чтобы можно было сделать однозначные выводы. Во всяком случае упоминания о своей нелегкой судьбе, начиная с "Тухфат ал-абрар", встречаются во всех его поэмах и даже в "Хафт ауранг" ("Семь престолов"), где в общем основной упор сделан на развлекательный момент.

В ином плане свое мироощущение отразил в "Тухфат ал-абрар" Джами. Справедливый правитель и моральное совершенствование, как одна из целей, проявляются и у него. В то же время отчетливо видна у Джами и религиозная направленность поэмы (17). Так, первые семь макала, то есть больше, чем у кого-либо, у него посвящены религиозному истолкованию происхождения вселенной и сущности человека, а также предписаниям ислама. Большинство новелл этих макала включают религиозные сюжеты. Специальный макала Джами отвел суфиям, а в макала о бодрствовании содержатся призывы к ночным молитвам, дабы искупить дневные ошибки и несправедное поведение.

Авторская инициатива интерпретирует в поэме и традиционную тематику, поднимает широкий круг других вопросов. Поэт рассуждает об управлении государством и жизненном опыте, осуждает невежество, призывает вести себя сообразно своему возрасту и достоинству, не гоняться за должностями.

Интересны мысли Джами о любви. Считая её очарованием молодости, он подчеркивает и всеобщий, космический характер любви обеспечивающей движение вселенной и в то же время дарующей человеку в отрешенности от мирских дел возможность приобщения к божественной субстанции:

*Блеском дней молодости является любовь,  
Сутью желанья двух миров является любовь.*

*Стремление к вращению дала небосводу любовь,  
Вкус к уединению дала царству любовь (18).*

Некоторые этические вопросы из тех, что рассматривались по ходу поэмы, включены в раздел, содержащий советы сыну. Хотя они и имеют конкретного адресата, но значение их велико для всего подрастающего поколения. Джамии, к примеру, говорит о пользе знания, советует преуспеть в науках, ибо:

*Венец всех искусств - наука,  
Раскрывает замки у всех дверей наука.  
В стремлении к науке туго обвяжись ремнем,  
Убери руки от других занятий (19).*

Идейно-тематическая основа "Тухфат ал-абрар" и "Тухфат ал-ахрар" при ориентации на традиционные черты, отличалась различной направленностью, связанной с действием индивидуальной инициативы. Преломление канона сквозь призму авторского восприятия в значительной степени сказывалось на сюжетной интерпретации новелл и даже в обыгрывании поэтических образов отдельных бейтов.

Любопытно, что система персонажей новелл в "ответах" на "Махзан ал-асрар" в XIV-XVI вв. организована таким образом, что во многих новеллах дается противостояние двух героев, представляющих нередко и разные социальные слои. Придерживаются этого принципа также Джамали и Джамии, но используют его не как самоцель в русле традиции или жанровой специфики, а для лучшего раскрытия художественного замысла. Симптоматичны в этом отношении и резко отличающиеся объемы двух поэм, также отражающие в конечном счете осознание своей роли подражателем.

Включение в цепочку назире очередного "ответа" означало взаимодействие его с ценностными характеристиками традиции, которые соотносились с эстетическими нормами художественной словесности в средневековье и в период

перехода к литературе нового времени. Преобладание одного из двух компонентов основного соотношения в назире вызывалось эволюционными процессами, но само их наличие обуславливало свободное варьирование материалом не только в каждом типе "ответа", но и в каждом отдельном "ответе". И поэмы "Тухфат ал-абрар" Джамали и "Тухфат ал-ахрар" Джами не явились исключением в этом плане

-----

1. См.: Ш.Шукуров. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности) - М., 1989, с.61.

2. См. о нем: М.Д.Кязимов. Уникальная рукопись "Хамсе" Джамали - ДАН Аз.ССР, 1989, № 2.

3. Она описана Г.Эте, см. : Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office/by H.Ethe-Oxford, 1903, vol.1, № I284.

4. Подсчет велся нами по изданию: Абд ар-Рахман Джами. Маснави-йи Хафт ауранг /Бе тасхих ва мукаддаме-йи М. Мударрис- и Гилани. - Техран, 1361.

5. У Джами они обозначены как «макала».

6. Ср.: Р.Алиев. Низами Гянджеви. - В кн.: Низами. Стихотворения и поэмы - Л., 1981, с. 18.

7. Абд ар-Рахман Джами. Хафт аурант, с. 424.

8. См. о них: С.С.Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. - М., 1977, с.84; 3.А.Кули-заде. Теоретические проблемы истории культуры Востока и низамиведение. - Баку, 1987, с. 163.

9. Джамали. Хамсе. Рук. Биб-ки Индия Оффис, № 1284, л. 4а.

10. Названия 2, 8, 11-16 и 18 макалатов в рукописи отсутствуют. Некоторые из них восстановлены, исходя из текста «теоретической» части макалата, а названия 2, 8, 11 и 18 макалатов заимствованы из "Махзан ал-асрар", поскольку, во-первых, поэма Джамали наиболее близко следует прототипу, и, во-вторых, содержание первой части этих макалатов сходно с соответствующими макалатами Низами.

11. Джамали. Хамсе, л. 21а.

12. Там же, л.24а.
13. Абд ар-Рахман Джами. Хафт ауранг, с. 423.
14. Джамали. Хамсе, л.21б.
15. Там же, л.27б.
16. Абд ар-Рахман Джами. Хафт ауранг, с. 412.
17. Ср.: В.Э.Бертельс. Навои и Джами. - М., 1965, с. 258.
18. Абд ар-Рахман Джами. Хафт ауранг, с. 434.
19. Там же, с. 44I.

1990

## **«ТУХФАТ АЛ - АБРАР» ДЖАМАЛИ КАК ОБРАЗЕЦ ДИДАКТИЧЕСКОГО НАЗИРЕ**

*(К творчеству последователей Низами)*

В истории литературы Азербайджана XIV-XV вв. персоязычная поэзия занимала довольно значительное место. Она была связана со многими известными именами азербайджанских мастеров художественного слова и создавалась в самых различных жанрах. Заметно выделялись среди них крупные поэтические формы, функционирование которых во многом обуславливалось воздействием «Хамсе» Низами. В эпоху средневековья, а также во время перехода к литературе нового типа в персо- и тюркоязычном регионе оно было весьма интенсивным.

Одним из тех поэтов, кто испытал влияние Низами, явился азербайджанский поэт Джамали Табризи, создавший полный цикл «Хамсе». Творчество этого автора, писавшего на персидском языке, малоизучено, что обусловлено рядом объективных причин, и в частности наличием всего лишь единственного списка его поэм. Настоящая статья призвана в какой-то мере восполнять этот недостаток.

Мы не останавливаемся на фактах из жизни поэта и отсылаем интересующихся к нашим предыдущим работам

(1). Отметим только, что Джамали (ум после 1420 г) был современником Имад ад Дина Насими (1369-1417) и ко времени написания поэмы «Тухфат ал-абрар» (2), видимо, уже преуспевал на поэтическом поприще (3).

«Тухфат ал-абрар» («Дар праведников») - первая поэма «Пятерицы» Джамали, в жанровом отношении соответствует тому типу произведений, которые представляли собой назире на «Махзан ал-асрар» («Сокровищница тайн) Низами. Исходя из принципа упорядоченности «Хамсе», это должна была быть по преимуществу дидактическая поэма (4). Джамали не нарушил радиции (кстати, это же самое можно сказать по поводу всей его «Хамсе»), и его «Тухфат ал-абрар» с точки зрения жанра примыкает к многочисленным «ответам» на первую поэму Низами.

Объем «Тухфат ал-абрар» составляет 2547 бейтов, что несколько превышает объем «Махзан ал-асрар». Однако композиция ее совершенно идентична прототипу. Так же как и поэма Низами, она состоит из двадцати макалатов («бесед» или «речей»), которые подразделяются на две части: «теоретическую» и «пояснительную». Основное содержание «теоретической» части - это размышления и взгляды автора, охватывающие широкий комплекс вопросов общественной жизни эпохи, философских, этических, религиозных проблем. «Пояснительная» же часть представляет собой небольшую историю, новеллу, которая по возможности доходчиво и ясно раскрывает мысль поэта. Благодаря ей, сухое изложение приобретает остроту и яркость, расцветиваясь порой неожиданными красками.

Среди всех поем «Пятерицы» наиболее последовательно Джамали следует прототипу именно в «Тухфат ал-абрар» (5). Это особенно бросается в глаза на фоне, скажем, поэмы «Манхадж ал-абрар» («Путь праведников») (1428) Ашрафа Марагаи, второго азербайджанского поэта, создавшего вслед за Джамали полную «Пятерицу». У Ашрафа поэма состоит из 21 макалата и, кроме того, количество новелл к разделам строго не фиксируется.

Композиция «Тухфат ал-абрар» в первую очередь была обусловлена вхождением ее в определенную цепь назире, предполагающую соблюдение ряда условий. Но интересно, что уже у современника Низами, выдающегося суфийского поэта Фарид ад-Дина Аттара (род. в 1141), сходная структура нашла отражение в поэме «Илахи-наме» («Божественная книга»). Хотя в жанровом отношении «Илахи-наме» представляет собой стихотворную обрамленную повесть, т. е. состоит из обрамления и многочисленных вставных рассказов, это не помешало дополнительной разбивке произведения на двадцать два макала. И эти макала в свою очередь охватывают оба компонента обрамленной повести.

Однако, как и в других поэмах Фарид ад-Дина Аттара, композиция «Илахи - наме» не выглядит четкой и завершенной. И даже его знаменитая поэма «Мантик ат-тейр» («Беседа птиц») не совершенна в этом плане, несмотря на то, что формальные параметры ее вполне прорисованы.

Воздействие суфийской литературы, включая произведения Ансари, поэмы Санаи и Аттара, «Маснави» Джалал ад-Дина Руми, наряду с другими факторами, сказывалось не только на формальных чертах, но затрагивало и содержательные моменты, в особенности вопросы нравственного воспитания. Во многом это вызывалось концептуальными положениями суфизма, которые ориентировали на необходимость морального совершенствования индивида, стремящегося к божественной сущности. Как отмечает Б. Исмаев, «...очищенный от телесных дурных страстей и моральной испорченности человек (ариф) становится сам по себе тождественным Истине (богу) ...» (6).

Суфийская направленность отдельных назире и даже целых циклов «Пятериц» в «подражательной» литературе встречалась не редко. В качестве доказательства достаточно сослаться на ту же «Хамсе» Ашрафа Марагаи. Что касается «Тухфат ал-абрар» Джамали, то здесь речь может идти о некоторых суфийских мотивах и сторонах учения. В целом

же содержание поэмы шире и в тематическом плане дифференцируется по нескольким группам. Это вопросы, связанные с объяснением происхождения мира и познанием истинной сути окружающего бытия, восхвалением величия человека, оценкой его достоинств и понимания его особой роли среди всех творений на земле. К ним примыкают мотивы философского толкования жизни и смерти, бренности бытия, необходимости рассматривать жизнь как преддверие к иному существованию.

Следующую тематическую группу составляют проблемы общественного обустройства, системы управления, взаимоотношения людей, различающихся по своему социальному происхождению и месту, занимаемому в обществе.

И, наконец, последняя и преобладающая группа – это вопросы, переведенные в плоскость практической морали и житейского опыта. Именно с ними больше всего связана дидактическая окраска произведения, и они же содержат рекомендации и наставления, служащие своеобразным ориентиром в повседневном поведении человека.

Как видно, идейно-тематическое содержание произведения довольно емкое и задача поэта, вместе с поучениями, направлена на собственное осмысление многообразия общественной жизни. Тем не менее индивидуальная авторская позиция в некоторых мировоззренческих вопросах оставалась еще не проясненной до конца и в целом формировалась в русле характерных для культуры средневековья идей порядка, красоты, преемственности и т. д. Они отразились во всей основе произведения, обнаруживая иногда значительную разработку в некоторых своих аспектах.

Окружающий мир, по мысли поэта, отгорожен от божественной сущности занавесью. Она содержит сокровенные тайны, из-за нее доносятся до слуха приятные мелодии, влекущие к себе души людей. Для того, чтобы познать смысл сокрытого, увидеть «рисунок мира» необходимо проникнуть сквозь этот занавес и тогда станут явными непознанные тайны:

*За этой занавесью достаточно тайн,  
Вне этой занавеси достаточно звуков.  
Если ты станешь наперсником этой занавеси,  
То сокрытые тайны станут явны для тебя (7).*

Мысль поэта о возможности мистического познания хорошо иллюстрируется в новелле шестого макалата. Сюжет ее распространен на Востоке и был включен еще в «Искендер-наме» Низами. Это история о состязании в искусстве живописи румских и китайских художников. У Джамали она несколько изменена в деталях и повествуется в ней о двух художниках в Китае. Однако ситуация и ее разрешение сохранены. Степень мастерства каждого художника удастся установить лишь тогда, когда поднимается и опускается занавес между стенами. Оказывается, что один искусно расписал ее, а другой так отполировал, что она отразила изображение.

Внимание заостряется на той важнейшей роли, которую играет в рассказе занавес. Ведь только благодаря ему, выясняется истина, и этот же занавес, согласно поэту, но теперь уже символический покрывает все многообразие бытия. Его красота, как и прекрасные звуки и напевы, наполняющие мир на самом деле являются ирреальным, внешним воплощением божественной субстанции.

Постижение тайн бытия Джамали связывает с именем человека. Неоднократно на протяжении поэмы подчеркивается, что подобного человеку нет создания на земле и даже больше того, что все созданное в этом мире осуществлено ради появления человека. Предметы окружающего мира не ведают о своем предназначении и лишь человек, наделенный разумом, способен осознать свое место в жизни (8).

В иерархической структуре земного мира человек занимает высшую ступеньку, и такой порядок, по Джамали, согласуется с божественной волей. В соответствии с ней бытие ни одной вещи не оказывается бесполезным. И животный, и растительный миры обнаруживают значимость и

целесообразность, поэтому миры обнаруживают значимость хотя человек и понимает себя лучшим из созданий, но ему не следует погружаться в гордыню. Только добром, совершением добрых деяний он может приблизиться к богу (9). Здесь уже в гносеологическую теорию Джамали вплетаются этические моменты. И основное место среди них занимает известная оппозиция доброе-злое начало. Она имеет выход на многие понятия, актуализирующиеся в реальной жизни, такие, как веселье и грусть, честь и позор, благородство и низость. Сталкиваясь с ними в жизни, человек в представлении поэта, должен избирать те, которые поведут его по правильному пути, так как отступление от высоких принципов запятнает его имя (10).

Однако нравственная чистота человека не единственное условие познания божества. Чтобы достичь заветной цели, он должен еще претерпеть страдания и лишения. Только испытание тягот укрепит его дух и не даст ему отступить от намеченного (11). И наконец, самое главное средство в раскрытии тайн – это сердце человека, «вместилище божественной любви» (12). Постигание его в конечном итоге и приведет к постижению бога, поэтому усилия индивида прежде всего должны быть направлены на самого себя. В суфизме этот процесс связан с нравственным совершенствованием и, как верно указывает Б. Исмаатов, «самопознание, означающее постижение своей истинной сущности, что то же, божественной сущности, в свою очередь совпадает с самосовершенствованием человека...» (13).

О роли сердца неоднократно говорит и Джамали, призывая всюду искать его и подчиняться ему:

*Усердствуй в том, чтобы искать сердце,  
Чтобы не были усилия твои бесплодны* (14).

Сердце каждого человека, как божественная частичка, ценно само по себе, в своей индивидуальности и единичности.

Но оно же, лишенное земных треволнений, ощущает близкую связь с сердцами всех людей, объединенных едиными помыслами (15).

Обосновывая свои взгляды на сущность бытия и возможности его познания, Джамали в то же время высказывается о жизни и смерти, предопределении судьбы, влиянии времени на человека и его соответствующей реакции. Большое место среди этих вопросов занимает также тема молодости и старости. Она, кстати, присутствует во многих назире, созданных на «Махзан ал-асрар» и продолжающих мотивы прототипа.

В «Тухфат ал-абрар» отражение отдельных аспектов темы связано с более общими идеями бренности существования и изначальной предустановленности бытия. Первоначальная посылка здесь такова, что человек, будь он молодым или старым не останется навечно на земле и однажды должен будет все равно уйти. Из этого следуют многочисленные напоминания о смерти и необходимости проявления послушания и смирения.

Смерть у Джамали, несмотря на некоторые его мистические настроения, не рассматривается сквозь призму суфийской категории «фана» («исчезновение»), а мыслится как естественное завершение жизни" (16). Течение ее происходит под неизменным небосводом, сведущим о положении и состоянии каждого. Поэт пишет об этом, соединяя в одном фрагменте указания на волю небес и философское приятие тленности человеческого бытия; причем прибегает он к хорошо известным в персидской традиции образам могущественного мифического царя Джамшида и его чудесной чаши – «джам»:

*Мир не остался ни старому, ни молодому,  
Только унес залог и старого, и молодого.  
Годами небосвод вращается над нами,  
Хорошо он осведомлен о положении (всех).*

*О затеях дней опять же спроси у него,  
О состоянии Джамишида и чаши осведомись  
у него (17).*

Ощущающийся пессимизм Джамали перед лицом неотвратимости смерти, сказывается и в его советах уединиться, пренебречь притягательностью земной жизни, ибо только тот, кто проявит покорность судьбе в конечном счете преуспеет.

Мотивы смирения раскрываются в новелле семнадцатого макалата. В ней приводится небольшой диалог между известным суфием Ибрахимом Адхамом и его другом. Последний, увидев кровь, сочившуюся из головы Ибрахима и хлеб с халвой в его руке, спрашивает, кто это сделал. Ибрахим отвечает, что и кровь, и хлеб с халвой - повеление Бога, и он вверяет себя Ему. Кровь и хлеб в данном случае олицетворяют наказание и вознаграждение. Они сопутствуют друг другу и коррелируют с теми же этическими категориями добра и зла, приобретающими окраску божественной предопределенности.

Своеобразным контрастом размышлениям поэта о воле рока и бренности человеческого существования служат взгляды его на пору молодости и старости. Они далеки от абстракции и обнаруживают стремление Джамали разобраться в окружающей реальности. Он вполне трезво оценивает восторженность и горячность молодости и пользу богатого жизненного опыта, накапливаемого к старости.

Обращаясь к читателю, Джамали говорит о том, что старые люди многое повидали на своем веку, многое им известно и поэтому следует прибегать к их помощи для разрешения трудностей, избегания опасных и коварных ситуаций, подстерегающих человека на жизненном пути (18). Для пояснения своей мысли он вновь использует хорошо известный в литературе многих народов сюжет. Ж.Дюмезиль, кстати, характеризует его несколько длинно, но в принципе

верно следующим образом: «Как и почему люди такого-то общества перестали в один прекрасный день убивать стариков» (19).

В интерпретации Джамали сюжет связывается с именем Искендера и охватывает один из эпизодов его путешествия, в которое тот запретил брать стариков. И только нарушение запрета его молодым поваром, советы его старого отца спасают войско от неминуемой голодной смерти и освобождают из страны мрака.

В элегических, мягких тонах описывает поэт постепенную старость, естественный отход от активной жизнедеятельности и физическое недомогание. Чем ближе завеса, отделяющая от неизвестности, тем острее ощущается очарование молодости, которую лучше всего понимают и оценивают старые люди (20). Недаром герой пятого макалата богатый ходжа в ответ на удивление, высказанное бедным юношей по поводу его вздыханий, говорит о том, что с радостью отказался бы от всего ради молодости.

Осознание скоротечности жизни и необратимости времени проявляется в критическом отношении автора к людским пристрастиям. Вслед за Низами он считает недопустимым оскорбление человеческого достоинства, унижение ради куска хлеба. Отдельные оценки в поэме перерастают какие-то конкретные замечания и носят характер обобщений, в которых отражаются социальные черты. К ним логично подводит и осуждение человеческих пороков вообще и внутренний протест перед окружающим, высказываемый в противовес собственным же призывам к покорности судьбе. И закономерной предстает характеристика «презренного мира», как обиталища горя и скорби, лишённого радости и смеха, подавляющего добрые и светлые побуждения (21).

Противоречивость взглядов Джамали, проявляющаяся, с одной стороны, в похвале смирения, а с другой – в социальных обличениях, устраняется в третьей тематической

группе, где индивидуальная позиция выглядит четкой и однозначной. В макалатах, составляющих эту группу, поднимается важнейший вопрос об управлении страной, носителе власти и его взаимоотношении с подданными. Собственно этот вопрос мучил многих мыслителей в средневековье и их воззрения во многом сходны с идеями Джамали.

Как известно, идея справедливого монарха была одной из ведущих в «Хамсе» Низами. Он возвращался к ней на протяжении всех пяти поэм, и герой его последней поэмы – «Искендер-наме» представляет в какой-то степени собирательный образ великого полководца и царя, развивающий предшествующие образы правителей и одновременно воплотивший итог жизненных раздумий поэта о проблемах власти. Последователи Низами также неоднократно затрагивали тему идеального правителя, хотя обычно четкой концепции в этом смысле не предполагали. И разброс мнений был самым широким. Только в XV в. трактовка, к примеру, образа Искендера различалась от показа его как последовательного сторонника религиозного мистицизма у Ашрафа (22) до проповедника философской мудрости у Абд ар-Рахмана Джами.

В «Тухфат ал-абрар» Джамали приступает к разработке темы, и некоторые моменты ее заслуживают внимания. Вслед за своими предшественниками Джамали пишет о том, что правитель должен быть справедливым, вершить все дела в страпо совести, заботиться о своих подданных и не проявлять насилия по отношению к ним (23). Но главное в его взглядах заключается в том, что идеал носителя власти у него рассматривается через уже знакомую этическую оппозицию добро-зло и идею преемственности.

Находясь на вершине социальной лестницы, шах должен помнить о том, что и до него на троне восседали правители, в том числе и великие цари. Но государство никому из них не доставалось навсегда. Шах входит во владение уже

созданным другими и к нему же вполне применима мысль поэта о моменте наследования, предполагающем обращенность в прошлое, к заботам и тревогам о мире тех, кто пришел раньше:

*Все, что осталось в этом доме (мире),  
От других осталось тебе.  
Правителем этой деревни (мира) был не ты  
и довольно!  
Оковы и узлы не ты разрубил и довольно!  
Раньше тебя пришли другие,  
И пришли в тревоге о горестях мира (24).*

Ограниченность правления во времени должна была побудить шаха к совершению добрых дел. Это отмечается в третьем макалате поэмы, где идея преемственности непосредственно взаимосвязана с этическими категориями. В ряде наставлений «теоретической части макалата акцентируется внимание на необходимости придерживаться гуманистических начал в людском сообществе и в качестве ведущего среди них рассматривается совершение благих деяний вообще. Хотя адресат здесь не упоминается, однако обращенность их к людям, осуществляющим управление, не вызывает сомнения.

Поведение монарха, согласно поэту, во всех ситуациях должно оставаться неизменным и основным критерием его поступков должна выступать благожелательность. Причем воздаяние за добро и зло не заставит себя долго ждать и будет ниспослано судьбой. Награда за добрые дела мыслилась прежде всего как память благодарных потомков и причисление к прославленным именам легендарных царей и, напротив, насильника ожидали лишь проклятия и угрозы (25). Преемственность, следовательно означала направленность на положительные принципы в правлении и отрицание насилия.

В подходах Джамали к системе правления оппозиция добро-зло выступала наиболее четко. Если совершение

благих дел считалось непременным атрибутом реализации власти, то не менее важным фактором представлялось отсутствие злобы и угнетения. Насилие и гнет по отношению к подданным подрывали основы существования государства, порождали широкое недовольство и ответную реакцию. Как подчеркивает поэт, безвинно пролитые слезы обездоленных и обиженных людей, в один день превратятся в бушующее море и его мощному потоку, сметающему все на своем пути, ничто не сможет противостоять:

*Слезинка, которая из глаза бедняка,  
Стечет из-за насилия эмира и везира  
Боюсь в один день превратится в море,  
И от его ладоней гора станет, словно пустыня  
(т. е. будет скрыта) (26).*

Предостережение венценосцам и осуждение зла, содержащееся в этих строчках, приобретает яркую социальную окрашенность. Джамали выступает от лица множества пораженных людей, для которых надежда на доброго и справедливого шаха соседствовала с неприятием жестокостей реального правления.

Не случайной в данном свете представляется трактовка образов монархов в «Тухфат ал-абрар». Всего в поэме этому посвящены три макалата - второй, третий и четвертый (27). Причем последний макалат и озаглавлен соответствующим образом. Он называется: «В наставление падишаху времени» (28).

Наряду с прямыми инвективами, первые части макалатов включают ряд общих положений, относящихся к морально-этическим взглядам автора. Более же конкретно некоторые аспекты темы освещаются в новеллах и особенно показательна в них метаморфоза, происходящая с героем. Так, во второй новелле шах под воздействием назидания, прочитанного его везиром в склепе, полностью меняет свой образ жизни и действий. Если до сих пор он отличался

крайней жестокостью и злобным притеснением подданных, то отныне решает проявлять к ним милосердие, доброту и править справедливо. Он уже сам говорит об устранении зла и о том позоре, которым будет покрыто имя насильника:

*Зачем мне порочить свое имя гнетом?  
Что это за имя - угнетение, чтобы принять его  
для себя?  
Если после этого совершу я гнет и насилие,  
Или притесню я сердце (хотя бы) муравья,  
То пусть мое имя покроется любым позором,  
Пусть поверхность земли будет тесна для моего  
сердца (29).*

Так же под воздействием услышанного изменяется и шах в новелле третьего макалата. В ней в роли советующего выступает умудренный годами старик, возделывающий сад. Его назидания воспринимаются как слова наиболее обездоленных масс, сохраняющих гордость и достоинство в любых ситуациях и не теряющих надежды. И перемена, произошедшая с шахом, представляется не столько неожиданной, хотя формально это и так, сколько закономерной, поскольку готовилась изначально как отражение идейных установок автора.

В резкой форме осуждение насилия дается в четвертой новелле. В ней в качестве насильника выступает воин правителя, но тем не менее гневные слова Джамали обращены к шаху. Несмотря на то, что он хочет наказать воина и восстановить справедливость, все же в принципе это он способствовал проявлению зла и был виноват в том, что в стране отсутствовало правосудие. Джамали подчеркивает это, прибегая к эмоциональному, напряженному стилю и отмечает, что «слезы угнетенных разрушат жилище насильника» (30).

Эпизод, легший в основу четвертой новеллы, хорошо известен в персоязычной литературе и встречается в «Хадикат ал-хакика» («Сад истины») Санай и в «Махзан ал-асрар» Низами соответственно в рассказе о старухе и султанине

Махмуде и в рассказе о старухе и султানে Санджаре (31). Включив его в «Тухфат ал-абрар» Джамали изменил ситуацию и в частности формальное проявление конфликта, что также имеет немаловажное значение. Однако самым примечательным является последний фрагмент. В обмен на ущерб, который был причинен женщине и ее ребенку, шах одаривает ее сверх меры и говорит, что пошлет к ней насильника в оковах. Но женщина просит шаха простить воина, так как справедливость восторжествовала, и она не хочет, чтобы ее радость явилась причиной горя другого. В словах женщины идея отрицания насилия получает свою завершенность. Насилие не должно оставаться безнаказанным. Даже, если не кто-то конкретно, то судьба воздаст за зло. Но и человек, стремясь отомстить за угнетение, не должен превращаться в злодея, а должен проявлять милосердие.

Тесное переплетение вопросов, затрагивающих основу правления и личность монарха с этическими понятиями было оправдано, ибо речь шла об интересах всех социальных слоев средневекового общества. Позиция в автора в третьей тематической группе ясно отражалась, но в еще большей степени она прослеживается в макалатах, объединенных в последнюю группу. Задачи, которые в них ставились, касались уже не только носителя власти и его ближайшего окружения, а преимущественно средних и низших слоев. Это наглядно проявляется в системе персонажей пояснительных новелл, в которой представлены богачи и нищие, хозяева и слуги, ученые и невежды, шейхи и отшельники, ремесленники и ученики, судьи и мошенники. В новеллах, таким образом, происходит обращение к различным сферам общественной жизни. И в этом смысле они напоминают вставные новеллы в другом типе назире на «Хамсе», а именно в стихотворных обрамленных повестях, являющихся «ответами» на «Хафт пейкар».

Как и в стихотворных обрамленных повестях, новеллы в макалатах назире на «Махзан ал-асрар» больше других приближались к народной городской новеллистике. Помимо

структуры, некоторых повествовательных приемов, это не могло не отразиться и в тематике, тем более, что «литература этого времени все чаще обращается к жизни народа» (32).

С данной группой макалатов связана и большая часть наставлений и назиданий, содержащихся вообще в «Тухфат ал-абрар». По своему характеру они согласуются с основным содержанием дидактического эпоса, имеющего богатые традиции в персоязычной литературе.

Вопросы, входящие в четвертую тематическую группу, отличаются разнообразием. Они связаны с такими понятиями, как воздержанность, довольство малым, отказ от следования страстям и необходимость руководствоваться разумом в поступках и делах, дружба и верность, честность, бескорыстие, скромность и др. И пояснительные новеллы к дидактическим макалатам подобраны так, чтобы по возможности ярче оттенить тот или иной нюанс, ту или иную деталь, так как в принципе речь в них идет об общепринятых нормах морали, понятных каждому и не требующих особого толкования.

Некоторые из этих понятий перекликаются с этикой суфизма, осмысливающей ряд моральных качеств как необходимых элементов нравственного совершенствования человека. При этом сходство наблюдается не только в каких-то общих положениях, но и во взглядах определенного автора. К примеру, в «Мантик ат-тейр» Аттара очень четко представлена его концепция мистического пути - тарикат. Согласно ей, весь путь подразделяется на семь этапов, названных им «вади»-долина. Среди прочих этапов есть и такой, который называется «истигна». Толкование этого этапа у Фарид ад-Дина Аттара неоднозначно и включает несколько аспектов. Путник, пребывающий в этой долине, должен проявлять равнодушие к мирским благам, ощущать отсутствие каких-либо материальных потребностей (33), что обуславливалось необходимостью устремления его к конечной цели пути.

В «Тухфат ал-абрар» Джамали такой интерпретации «истигна» не дается; вместе с тем здесь затрагиваются черты,

которые соприкасаются с описанием соответствующей долины в «Мантик ат-тейр». Имеются в виду, в частности, призывы поэта к воздержанности в отношении материального благосостояния и довольству малым. Рассуждения автора на эту тему встре чаются в нескольких «теоретических» частях. Поэт пишет о том, что воздержанность - это та сокровищница, которая не под вержена исчезновению, следовательно человеку нужно стремиться к обладанию именно ею, а не посвящать свою жизнь бессмысленному поиску богатства и в особенности золота (34).

О презрении к золоту и серебру в поэме говорится в тринадцатом макалате. Даже в его первой части Джамали обращается к многочисленным изобразительным средствам, художественным образам для того, чтобы усилить свою мысль, придать больше экспрессивности своим словам. Так, он обыгрывает цвет золота и серебра, связывая их по контрасту с символическим цветовым обозначением душевного состояния человека; использует он и образ, в основе которого сравнение с кораническим богачом Каруном, поглощенным землей по велению Аллаха (35).

Наряду с этим, поэт непосредственно адресуется к читателю, подчеркивая, что тот не должен искать гибели, к которой приведет его золото, а, наоборот, должен возвысить свое достоинство, цена которого тем выше, чем меньше у человека золота:

*Вставай! Не погибай в поисках золота,  
Алчные глаза не наполнятся ничем, кроме праха.  
Твое достоинство возвышается из-за уменьшения  
золота,  
Стремись к тому о ходжа, чтобы его (золота)  
было меньше (36).*

В новелле к тринадцатому макалату довольство малым связывается с благочестием человека. В ней повествуется о некоем «обладателе набожности», увидевшем страшный сон.

Будто вступил он в прекрасный сад, но тут вдруг потянулись к нему со всех сторон змеи и обвили его тело. В поисках толкователя сновидения этот человек отправляется по совету умных людей к подножию горы, где в обители живет отшельник. И тот разъясняет ему сон, в котором сад служит олицетворением веры, а змеи символизируют накопленное и неистраченное им имущество, за которое придется отвечать в день страшного суда. Услышав слова отшельника и возвратившись домой, человек отказывается от богатства, которое для него уже ничего не значит и вызывает лишь презрение.

Очевидно, не случайно новелла основывалась на религиозных мотивах и заканчивалась упоминанием праведности в последних бейтах. Тем самым выделялась значимость религиозно-нравственных приоритетов и связанных с ними наставлений.

Мысль о воздержанности, отразившаяся в тринадцатом макалате, продолжается у Джамали и в следующем. Здесь она принимает уже более расширительный характер. Воздержанность проявляется не в отношении какой-то сферы жизнедеятельности человека, а затрагивает его поведение в целом. Поэт ставит вопрос о необходимости отказа от своих страстей и следования разуму.

В дидактической литературе, существовавшей и до XV в., вопрос противопоставления разума страстям разрабатывался неоднократно. Много внимания ему уделяется в «Хамсе» Низами, и не только в «Махзан ал-асрар», но и в любовно-романических поэмах. В «Хафт пейкар» же есть даже специальная вставная новелла, где на примере злоключений главного героя-купца Махана Низами показывает недопустимость руководства в своих поступках страстями, а в уста другого персонажа - старика, владельца сада, он вкладывает слова, смысл которых в конечном счете также связан с порицанием страстей и неразумного поведения.

Джамали в вопросе противопоставления разума страстям придерживается уже известной точки зрения. Он называет

страсти человека шайтаном, в то время как разум для него - это луч света ночью и яркость дня (37). Следование разуму у поэта предполагает и такие важные черты, как овладение знаниями, воспитание детей. Хотя в «Тухфат ал-абрар» в отличие, скажем, от «Манхадж ал-абрар» Ашрафа или «Мазхар ал-асрар» («Воплошение тайн») (1541/42) Абдибека нет макалата, посвященного пользе знания или же нет, как например, в «Тухфат ал-ахрар» («Дар благородных») (1481) Джамали или в той же «Мазхар ал-асрар» макалата в наставление детям, в котором советуется преуспевать в науках, тем не менее Джамали не игнорирует вопросы образования и воспитания и связывает их с таким понятием, как адаб. В персидской традиции понятие адаба охватывало не только вежливость, обходительность, соблюдение правил хорошего тона, но и обозначало вообще воспитанность человека, его познания в различных науках.

Джамали отмечает, что адаб составляет основу могущества и власти. Умный не станет пренебрегать учтивостью и образованностью, и сама судьба будет сопутствовать тому, кто постиг премудрости адаба. Подчеркивая его значение, поэт пишет:

*Каждый, кто украшен красотой адаба.  
Могущество его увеличилось, а тоска уменьшилась.  
Вечное могущество дают тому,  
Кому на голову надевают венец адаба (38).*

Говоря о вежливости, Джамали не забывает и такой вопрос, как общение с людьми, поддержание отношений с друзьями и умение противостоять врагам, жизненным невзгодам. Перед лицом врага надо проявлять лишь смелость и отвагу и не стоит унижаться перед каждым низким и презренным человеком. В отношениях с друзьями же следует быть искренним и честным (39).

Особо останавливается поэт на выборе друзей. Согласно его мнению, их надо обязательно искать среди добрых и порядочных людей и не стоит тратить время на того, кто не

знает цену хлеба и соли (40). Любопытно сравнить в этом плане высказывания автора известного памятника дидактической литературы, каким является «Кабус-наме». В отличие от возвышенных чувств Джамали они выделяются практической, земной окрашенностью и, возможно, лучшим знанием жизни. Обращаясь к сыну, Унсуралмаали пишет: «Различай среди друзей добрых и злых и дружи и с теми и с другими, с добрыми дружи от сердца, а со злыми на словах, чтобы добиться дружбы и тех и других, ибо не всегда бывает нужда в добрых, бывает иногда, что встретится надобность и в дружбе злых» (41).

Нравственная оценка людей у Джамали всегда определена. Понятия добра и зла у него распространяются не только на верхи, но и на другие ступени социальной лестницы. В пояснительных новеллах у него вознаграждаются добрые поступки и дела и, наоборот, наказываются плохие. Наглядно это демонстрируется в девятнадцатом макалате, где друг другу противопоставлены два персонажа. Оба они являются слугами одного богатого ходжи, который решив испытать их, воздаст каждому в соответствии с его характером и делами.

Неоднократно высказывая свои взгляды на нормы поведения и морали в людском сообществе и отдавая предпочтение их гуманистической направленности, сам поэт в окружающей его реальной обстановке, видимо, был далек от того идеала, который создавал в воображении. Об этом позволяют судить его многочисленные сетования на судьбу и, в особенности на то отношение, которое проявлялось к талантливым людям.

Жалобы на зависть и злословие современников встречаются у многих поэтов. Скорее всего, это было обусловлено не желанием использовать традиционную тематику, а явилось отражением действительного положения вещей, когда соперничество в поэтическом искусстве нередко игнорировало те же правила адаба и превращалось в заурядное

сочинение пасквилей и очернительных сатир. Очевидно, и Джамали не смог избежать подобной реакции на свои стихи и, как следствие этого, появились строки, в которых упоминается о предпочтительности немногословия:

*Нанизывание слов, хотя и есть сверление жемчужин,  
Все же немногословие лучше произнесения  
[многих слов.  
Из-за многословия увеличиваются невзгоды,  
Капли дождя же, [если] в малом количестве,  
напоминают жемчуг (42).*

Иллюстрацией к этим бейтам служит новелла двадцатого макалата. В ней рассказывается о попугае, оказавшемся вдали от родины. Как-то раз на людях он произнес одну-две газели и те, видя его способности, посадили его в клетку, лишив свободы и осуществления мечтаний. Намек в истории достаточно прозрачен, и сквозь образ плененной птицы видится сам поэт, испытывающий стеснение и зависимость от недружелюбной среды.

Образ птицы в новелле примечателен и в плане использования мотивов животного эпоса. Эта традиция на Востоке вообще больше связывалась с дидактической литературой, среди которой выделяются индийские прозаические обрамленные сборники. В персоязычной литературе данные мотивы также встречаются в художественной прозе, в числе которой такие известные произведения, как «Синдбад-наме» (XII в.) Мухаммада Захири Самарканди, «Тути-наме» (1330) Зийа ад-Дина Нахшаби и др. В поэзии же в этом отношении интерес представляет суфийский эпос. Для доказательства достаточно сослаться на «Мантик ат-гейр» Аттара или «Маснави» Джалал ад - Дина Руми.

В цикле подражаний «Хамсе» мотивы животного эпоса преобладают в ответах на «Хафт пейкар» Низами. В «Тухфат ал-абрар» Джамали животные представлены в двух новеллах, и оба раза их функциональная роль в сюжете

заключается в аллегорическом воплощении каких-то человеческих качеств и действий. Так же как других персонажей, их обрисовка зависит от особенностей новеллы и задачи автора.

Употребление комплекса мотивов, включая и мотивы животного эпоса, в «подражательной» литературе ведётся при соблюдении определенных литературных канонов. В цепочке дидактических назире это ярко отражается в новеллах (43), характеризующихся рядом устойчивых показателей. С одной стороны, они соотносятся с теми формально-содержательными чертами, которые присущи средневековой восточной новеллистике (44), с другой - отражают элементы, специфичные для назире.

Последнее обстоятельство приводило к большей традиционности и консервативности некоторых черт в новеллах. Данный процесс был объективно закономерный, поскольку именно на такое художественное решение ориентировала и эстетика назире, охватывающая все поэтическое полотно произведения, а не только отдельные компоненты. Подражатель сознательно шел, исходя из ряда формальных требований, на повтор и обыгрывание уже знакомых поэтических структур. Вместе с тем привычные сюжеты, эпизоды, персонажи и т. д. составляли не только нормативную часть произведения, их интерпретация одновременно являлась и свидетельством творческой индивидуальности, оригинального подхода к материалу (45).

Такое взаимодействие нормативности и творческой индивидуальности вызывало изменения во всех типах назире и конкретных произведениях, включая «Тухфат ал-абрар». Здесь сфера действия двух ведущих начал концентрировалась главным образом в новеллах, где реализовывались творческие возможности поэта. Уже небольшой их объем нормативен, но даже и в его пределах происходили порой существенные сдвиги в сторону развития повествовательных элементов.

Тематика новелл, в которой преобладает дидактика, в основном зависит от «теоретической» части макалата. Однако в них происходит и известное сужение темы, обусловленное тем, что рассуждения автора, иногда слишком обширные, выходит за рамки возможностей небольшой истории или эпизода. Поэтому поэт заостряет внимание только на самых существенных чертах и решает свою задачу таким образом, чтобы повествование было занимательным и могло увлечь читателя.

Наряду с прочими факторами, это достигается неожиданностью сюжетного поворота, решением конфликта или репликами персонажей, которые составляют важнейшую жанровую особенность новеллы (46). Е. М. Мелетинский в своем исследовании, посвященном исторической поэтике новеллы, отмечал, что «...удивительные случаи и раскрытие их драматизма и есть главная специфика повеллистического жанра» (47).

В новеллах «Тухфат ал-абрар» удивительные события также имеют место, но главное все же заключается не в исключительности ситуации, а в ее разрешении. Событие, положенное в основу новеллы, может иногда быть самое обычное, но его оценка, полученный результат или воздействие на персонажей и оказываются тем необходимым элементом, который преображает всю картину (48).

В новелле четырнадцатого макалата рассказывается о том, что в некоего благочестивого шейха дети бросали камни. В ответ тот ничего не предпринимал, а лишь собирал эти камни. Ситуация, хотя и не совсем ординарная, но тем не менее не входит в число исключительных и вполне могла быть использована в бытовом рассказе. Но дальнейшее событие или, вернее, концовка действия предстает уже как нечто непредвиденное.

Шейх подходит с собранными камнями к дому кази и начинает бросать камни в него. Причина такого неожиданного поступка объясняется в словах шейха. В них же содержится мораль новеллы, подтверждающая мысли Джамали о воспитании.

Шейх обвиняет кази в том, что тот беспечно заключал браки, никто не следил за воспитанием детей и в результате невежества и глупости кази и других оказалось, что в людях нет стыда а дети не слушаются своих родителей:

*Несомненно от избытка вашего неведения.  
Нет у них невежественных людей стыда.  
Воспитание ребенка зависит от матери,  
Ноги всегда следуют за головой.  
Если дитя увидит стыд у взрослого,  
Разве даже по незнанию ступит на ошибочный  
путь (49)?*

В некоторых новеллах вполне бытовая, заурядная ситуация обыгрывается так, что воспринимается как анекдотический случай. По аналогии с некоторыми наблюдениями, проведенными на материале других госточных литератур, можно даже сказать, что история лежит на грани анекдота и новеллы (50).

Обычно она не содержит каких-либо деталей и в центре ее небольшой эпизод. Так, в новелле шестнадцатого макалата сапожник каждое утро надирает уши своему ученику, от чего тот орет благим матом и затем идет замачивать кожу. На расспросы сапожник отвечает, что делает это, дабы ученик не выронил кожу в реку, т. е. заранее наказывает его за вообразимый проступок, поскольку потом уже наказание становится бесполезным. Наказание мастером своего ученика показывается как вполне будничное занятие, но зато его объяснение придает эпизоду новый смысл и приближает его к многочисленным юмористическим рассказам о глупцах.

Обыденность события в новеллах «Гухфат ал-абрар» соседствует с такими сюжетами, основу которых составляет, так сказать, «классический вариант» или исключительный случай. Такова пояснительная новелла ко второму макалату, сюжетная кульминация в которой связана с таинственным склепом или новелла в одиннадцатом макалате, где действие

разворачивается на кладбище. Как правило, такая необычность уже сама достаточно выразительна и несколько снижает остроту заключительной фразы или действия.

С исключительностью случая взаимодействует и введение в сюжет фантастики, хотя в целом для «Тухфат ал-абрар» ирреальность происходящего не характерна. Здесь даже в качестве персонажей избираются исторические личности, к примеру, Хосров Парвиз в пятом макалате, Харун ар - Рашид в седьмом, Искендер (Александр Македонский) в пятнадцатом, Ибрахим Адхам в семнадцатом.

Приближение к земным реалиям снижает и отдельные фантастические элементы, скажем, сюжетный ход с полированием каменной стены, отразившей изображение в истории с китайскими художниками или нахождение выхода из сказочной страны мрака в повествовании об Искендере. Фантастика в обоих случаях как бы поглощается остроумным, не выходящим из общего «земного ряда» решением ситуации.

Однако иногда фантастика, совмещенная с религиозными понятиями и образами, играет решающую смысловую роль. Так, в новелле десятого макалата приведен разговор между ученым мужем и хмельным стариком. В качестве заступника за старика, которому наносит обиду спесивый знаток, выступает божественный вестник Хатеф, обещающий ему высший рай.

Неожиданная концовка в новеллах Джамали преобладает. Однако в поэме есть и такие сюжетные повороты, в которых пуантировка ошущается слабо. В этих новеллах происходит своего рода «возврат действия» или «возврат ситуации» (51). Сходная организация материала имеется и во вставных новеллах назире на «Хафт пейкар». В данном случае герой, имея какой-то социальный статус или занимая какое-то положение, вновь возвращается к ним, но уже через перенесение определенных испытаний или переживание неприятных событий.

В первом же макалате «Тухфат ал-абрар» есть подобная новелла о падишахе и его казначее. Затронув вопрос о верности в «теоретической» части макалата, Джамали затем

иллюстрирует его на примере взаимоотношений героев новеллы. В ней рассказывается о том, что у некоего падишаха был казначей, в котором он ни чаял души и которого он приблизил к себе. Казначей, возгордившись, не пожелал отвечать на благодеяния своего господина преданностью и почитанием. Результатом этого стало пребывание его на чужбине в одиночестве и лишенным покровительства.

Такое развитие действия вполне оправдывало и идею возмездия за зло, разрабатываемую наряду с другими в поэме. Казначей проявил неблагодарность и был наказан. Однако, как и в рассмотренной выше четвертой новелле, идея возмездия предполагала обращение к милосердию, что нашло отражение в сюжетном решении. Казначей вновь приходит к шаху, повинившись в своих проступках, и тот не только прощает его, но и назначает на высокую должность.

Действие опять возвращается к тому пункту, откуда начиналось, правда, теперь возврат осуществляется на ином качественном уровне. Происходит коренной сдвиг во взглядах персонажа, осознавшего свою неправоту и вторично добивше гося благ уже через страдание. И формальный «возврат» получает новеллистическую завершенность в семантической контрастности начальной и конечной ситуаций.

Сохраняя новеллистическую направленность сюжетов, Джамали в то же время добивается их существенной обработки. Его новеллы эволюционируют в сторону увеличения повествовательной части. Это особенно наглядно проявляется в использовании известных сюжетных линий. Как и любой средневековый автор. Джамали применял знакомые сюжеты. Тем более что он выступал как создатель подражательной «Пятерицы», в которой принцип повтора являлся одним из основных принципов сюжетосложения. Повтор, разумеется, происходил при условии варьирования сюжетом или отдельными эпизодами в зависимости от

авторской установки. В «Тухфат ал-абрар» это приводило к развитию действия в новеллах, в которых по сравнению с прототипом сюжет приобретает либо подробности, либо удлиняется.

Тесное примыкание к «Махзан ал-асрар» сказалось в поэме Джамали на частом использовании мотивов прототипа. В основе той же четвертой новеллы, как уже отмечалось, лежит эпизод, имеющийся и в поэме Низами. Однако у Низами он незначителен по объему, а все пространство новеллы занимает монолог старухи. Именно ее слова содержат острое осуждение окружающей обстановки насилия и на этом блестящем по выразительности монологе сделан у Низами смысловой акцент. Джамали же предпочитает движение сюжета. В столь же небольшой новелле у него есть и завязка, и кульминация действия, и развязка.

Еще более отчетливо разница между двумя типами изложения отражается при сравнении восемнадцатого макалата у Низами и у Джамали. Симптоматично, что совпадают и номера макалатов. В восемнадцатом макалате «Махзан ал-асрар» приведена история о Джамшиде и его приближенном, которому была доверена тайна шаха и который оберегал ее, испытывая лишения. У Низами не показывается действие. Идейное содержание новеллы раскрывается в диалоге между поверенным шаха и старухой, ободряющей его и выступающей в роли советчицы.

Джамали переносит мотив сохранения тайны в свою новеллу, но развертывает его в другой сюжет, с новыми персонажами и измененным характером действия героя. Новелла приобретает у него религиозную окраску, которая тем не менее не заслоняет ее дидактической основы. В ней повествуется об ученике одного почтенного и сведущего муршида, который непременно хотел узнать великое имя Бога. Эта ситуация составляет завязку новеллы, действие в которой развивается затем следующим образом. После долгих уговоров ученика наставник отсылает его к своему другу,

который сможет ему помочь. Он просит также передать другу небольшую коробку. В пути ученик, не стерпев, открывает коробку, чтобы посмотреть, что послал его учитель. И тут из коробки выбегает мышь и скрывается в степи. Поняв, что совершил глупость, ученик все же отправляется к другу своего наставника.

Здесь в новелле наступает кульминационная точка, включающая разговор ученика со своим адресатом. Из него становится ясно, что герой должен был пройти испытание, прежде чем ему могли доверить тайну. Но даже простое условие оказалось для него невыполнимым. Заключительные слова старца сигнализируют о разрешении ситуации и одновременно содержат моральную оценку поступка персонажа:

*Если я не могу поручить тебе мышь,  
То кто же тебе сможет назвать имя бога? (52).*

Эта лаконичная, ясная фраза, кроме того, служит тем самым поворотным моментом, фиксирующим остроту положения и раскрывающим истинную подоплеку происшедшего

Очевидно, что новелла основана не только на заимствованном у Низами мотиве, но и на фольклорных элементах, о чем свидетельствует то же испытание персонажа (53). Однако для сравнения важно привлечение уже известного по инварианту мотива. Сюжет новеллы Джамали довольно далеко отстоит от прототипа, хотя в нем также определяющей чертой является доверение тайны. Причем, если у Низами ситуация представлена положительно-шах доверяет тайну приближенному, то у Джамали - отрицательно: тайна ученику не раскрывается. Изменен у Джамали и социальный статус персонажей при сохранении их количества, отличается и нравственный облик основного героя. Все это, безусловно, существенные стороны в свете интерпретации в назире. Однако интерес вызывает прежде всего расширение сюжетной линии. С этой точки зрения выявляется еще одно

различие, характерное не только для отдельных макалатов, но и двух поэм в целом.

У Джамали в «Тухфат ал-абрар» новеллы, в которых дается развитие события, преобладают. Правда, само развитие, учитывая небольшой объем новелл, выглядит несколько относительным. Тем не менее повествование не остается статичным, а иногда включается даже в длительные временные рамки. Так, ученик прежде чем высказать свою просьбу, в течение двух лет обучается у муршида.

Низами в «Махзан ал-асрар» предпочитает применение не столько событийного ряда, сколько разговорных конструкций. Они занимают в новеллах большую часть изложения. Эмоциональная, напряженная речь многих персонажей, их экспрессивные монологи и диалоги, частые обращения четко проясняют авторскую позицию, доносят до читателя его самые сокровенные мысли.

И дело не в том, какой способ изложения лучше, главное заключается в том, как поэт добивается своей цели. В «Махзан-ал-асрар» повествование строится таким образом, что за поступками и словами героев все время ощущается незримое присутствие самого автора, выступающего в роли проницательного наблюдателя и одновременно мудрого собеседника, продолжающего нить собственных рассуждений. Это находит подтверждение и в том, что часто у Низами вслед за окончанием эпизода даются авторские отступления, порой обширные, которые развивают дидактическую или философскую установку не посредством события. В пределах одного макалата эпизод выглядит подобно вставному, поскольку обрамлен авторскими высказываниями, как в «теоретической части, так и в конце «пояснительной».

Такой конструкции нет у Джамали. После завершения новеллы у него дается два или три бейта, содержащих обращение к самому себе (прием, кстати, также восходящий к Низами) в качестве обобщающего назидания. Семантический упор Джамали переносит на нарративный элемент, что

не означает, конечно, отсутствия диалогов или монологов, которые в «Тухфат ал-абрар» тоже представлены в достаточном количестве.

Причин подобной трансформации изложения несколько. Одну на них мы уже отметили - она была связана с поэтической задачей, другая обуславливалась спецификой назире. «Подражательная» литература создавалась на основе требований, предъявляемых к «ответу». В первую очередь они охватывали основные структурные уровни произведения, такие как сюжет, композицию, систему персонажей. На них ориентировалась и авторская инициатива. Однако, как оказалось, не только ведущие компоненты произведения, но порой даже отдельные бейты становились объектом творческой интерпретации, происходившей в заранее заданных границах.

Естественно, что затрагивался и способ изложения. Примеров, когда авторы прибегали к ретардации, убыстрению или замедлению действия в персоязычной и тюркоязычной «подражательных» литературах XV и последующих веков множество. Особенно ярко они проявлялись у Абдаллаха Хатифи, у одного из самых крупных представителей персидско-таджикской литературы Абд ар-Рахмана Джамии, Абди - бека и др. Фактически все пространство текста в той или иной форме охватывалось взаимодействием ведущих начал традиции назире. И усиление повествовательности у Джамали отражало стремление автора в полной мере проявить свою поэтическую подготовку и мастерство.

Еще одна причина заключалась в особенностях индивидуального стиля поэта. Это понятие в подражаниях не следует смешивать с авторской инициативой. Она должна была проявиться вне зависимости от индивидуального стиля, но стиль мог повлиять на нее существенным образом. Интерпретация какого-то элемента в произведении всегда оставляла возможность выбора для поэта, и этот выбор осуществлялся, наряду с другими факторами, на основе индивидуальных стилевых особенностей. Соответствующий приоритет поэт мог отдать

сюжетным ходам, композиционным деталям, изобразительным средствам. Его художественный потенциал получал возможность полной реализации и закономерно, что традиция не только не означала поглощения творческой индивидуальности, но, наоборот, ярче обрисовывала самобытность, оригинальность поэта.

И, наконец, одна из причин носила более общий характер и была связана с состоянием «подражательной» литературы. Изменения в отдельных произведениях выделяли определенный этап в традиции литературного подражания, в которой происходили эволюционные процессы. Традиция соотносилась с движением всей литературы как в период средневековья, так и перехода к новому времени. В ней имели место те же тенденции, которые характеризовали литературную систему в целом. Хотя XIV - XVI вв. составляли этап преобладания в традиции нормативности, тем не менее уже в это время и в особенности со второй половины XVI в. в «ответах» постепенно обозначились сдвиги, приведшие позднее к переосмыслению назире. Отдельные черты этого процесса, вероятно, нашли проявление и в «Тухфат ал-абрар».

Способ изложения материала прямо коррелировал с теми принципами, по которым строился сюжет в назире. Они были общими для всего цикла «Хамсе. В любовно-романтических, героико-дидактических «ответах», в стихотворных обрамленных повестях авторы, создавая сюжет, прибегали к повтору, контаминации, переместимости, избирательности, соразмерности. Конечно, в конкретных типах подражаний и у конкретного поэта могло отдаваться предпочтение тому или иному принципу, тем более, что в сюжетных произведениях можно было их варьировать и применять в совокупности. Меньше возможностей для этого оставляли дидактические назире на «Махзан ал - асар», несмотря на то, что и в ограниченных рамках новелл поэт искусно пользовался сложившимися приемами.

Употребление известных сюжетов у Джамали составляло основную черту повтора. Наряду с ним, в поэме можно выделить и другие принципы сюжетосложения. Но наиболее ярко в ней отразилась соразмерность, которая связывалась как с некоторыми важнейшими идеями поэмы, так и с выбором персонажей.

Соразмерность имела своеобразную двойственность. С одной стороны, это была соположенность элементов одного порядка на разных уровнях произведения, с другой – противопоставление, также проявляющееся в разных компонентах. К последнему Джамали прибегает чаще. К примеру, в этическом плане соразмерность находила преломление в оппозиции добро-зло или связанных с ними вопросах. Противопоставлялись и иные нравственные категории. Но, пожалуй, наиболее любопытно отражение соразмерности в системе персонажей. Они подобраны таким образом, что представляют противоположные социальные группы, общественный статус или возрастные категорий. Уже само их введение в действие придает напряженность ситуации и, кроме того, позволяет поэту усилить какую-то сентенцию, назидание благодаря столкновению крайних позиций.

В качестве примера можно отметить новеллу к седьмому макалату. В ней действуют всего два персонажа - шах, человек, олицетворяющий силу, богатство, могущество и дериш, лишенный каких бы то ни было материальных благ и повелевающий лишь своим сердцем (у Джамали он так и назван «обладатель сердца»). Оба действующих лица занимают диаметрально противоположное место в обществе, и на этот контраст сориентирована смысловая доминанта новеллы.

Внешне она взаимосвязана с теми историями, в которых трактуется образ монарха. В ней также к шаху обращаются с назиданиями, упоминаются мотивы преемственности, смерти. Но в ней не идет речь о правосудии, справедливости или неприятии насилия. В «теоретической» части макалата приводятся указания поэта о божественных тайнах мира

и не случайно, что в конце новеллы говорится о том, что шах «вернулся к Богу». (54). Избрание в качестве одного из персонажей правителя должно было подчеркнуть роль религиозных ценностей, благочестия человека. В то же время оппозиция шах-дервиш содержала намек на духовное превосходство представителя неимущих слоев. В пользу этого говорит и тот факт, что шах в новелле не характеризуется, тогда как достоинству дервиша посвящено несколько бейтов.

Оппозиция шах - дервиш в любом случае подразумевала социальные взаимоотношения. В «подражательной» литературе она затрагивалась не только Джамали, а в XV в. ее разработка Ашрафом в несколько изменённом виде: шахниций (55) привела вообще к снятию противопоставления и перенесению акцента на их сравнение в плане общечеловеческого бытия, подчиняющегося одним и тем же законам природы. И в этом смысле не оппозиция, а соположенность приобретала еще более резкое звучание.

Использование соразмерности в «Тухфат ал-абрар» не являлось чисто искусственной чертой. Противопоставление персонажей, к примеру, не только выводило на тематическую основу новеллы, но и позволяло показать облик героя. В новелле девятого макалата у Джамали рассказывается о праведном отшельнике, влюбившемся в девуцу из кабака. Оппозиция здесь достаточно ясна: отшельник, отказавшийся от мирских утех, должен олицетворять высокую нравственность, с которой контрастируют низменные плотские влечения и моральная распущенность в лице девушки. Причем эти отношения перерастают в противостояние вообще жизненных идеалов, обобщенным символом которых в словах одного из персонажей, с одной стороны, выступает мечеть, а с другой - питейный дом.

Поступок отшельника выявляет еще одну оппозицию, которая связана с характеристикой персонажа. Это уже как бы второй ряд соразмерности, касающийся только одного лица, но не менее важный, так как ведет к правильному

восприятию героя. Благопристойность отшельника, его отрешенность от жизни оказываются лишь внешней линией поведения, его скрытая же суть проявляется в подчинении жизненным влечениям.

В новеллах «Тухфат ал-абрар» принимает участие ограниченное количество действующих лиц. Небольшой сюжет или эпизод не позволяют сколько-нибудь полно осветить их характер. Тем не менее Джамали находит возможность выделить хотя бы существенные черты. Обычно о них сообщается в начале новеллы, но и впоследствии по ходу действия те или иные качества раскрываются в поступках или разговорах героев (56). Иногда даже небольшой монолог выделяется верностью психологического наблюдения. В восемнадцатой новелле он, к примеру, отражает смятение чувств героя, попавшего в нелепое положение из-за собственного искушения.

Новеллистическое изложение, несмотря на требуемое восприятие в отношении персонажей, все же не было предназначено для создания цельного, завершенного образа. Эту задачу поэт решает в других частях «Пятерицы», среди которых выделяются его любовно-романические поэмы.

-----

1. Кязимов М. Д. Уникальная рукопись «Хамсе» Джамали-ДАН Аз. ССР, 1989, № 3; его ж. Поэтическая сокровищница Джамали. – Элм ве хаят, 1989 № 6; его же «Тухфат ал-абрар» Джамала и «Тухфат ал –ахрар» Абд ар - Рахмана Джами - В кн.: Проблемы взаимосвязи литератур народов Ближнего Востока - Баку, 1990.

2. Время написания поэмы в рукописи не указано. Предположительно она была завершена в конце XIV в. К этой мысли подводит дата написания второй поэмы в его «Пятерице» - «Михр и Нигар» (1402). В тексте поэмы название её дается и как «Тухфайи асрар». Однако в начале второй поэмы, а также в четвертой, перечисляя названия предыдущих произведений, Джамали назвал

первую часть цикла «Тухфат ал-абрар». Этого названия мы и придерживаемся. Оно же приведено у Г. Эте, описавшего рукопись, и в книге Г. Ю. Алиева (см.: Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office/by H. Ethe-Oxford, 1903, vol. 1. № 1284; Алиев Г. Ю. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока - М., 1985, с. 98)

3. Косвенные указания на этот счет содержатся в одной из вступительных глав.

4. Это не означает, как будет видно на примере поэмы Джамали, ограничений в тематическом диапазоне.

5. Такая тесная взаимосвязь с поэмой Низами существенна и в практическом плане, поскольку названия ряда макалатов в рукописи «Хамсе» Джамали отсутствуют и могут быть восстановлены лишь по аналогии с «Махзан ал-асрар».

6. Исмаатов Б. Пантеистическая философская традиция в персидско - таджикской поэзии IX-XV вв. - Душанбе, 1986, с. 86; Ср.: Кули-заде З. Мироззрение Касими Анвара-Баку, 1976, с. 92; а также: Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии - М., 1979, с. 330.

7. Джамали. Хамсе. Рук. биб-ки Индия Оффис, шифр № 1284, л. 17а.

8. См. об этом: Джамали. Хамсе, лл. 166-176, 22а и др.

9. Там же, лл. 166-17а.

10. Там же, лл. 13а, 17а-17б, 20б.

11. Там же, л. 16 а.

12. Там же.

13. Исмаатов Б. Пантеистическая философская традиция..., с. 159.

14. Джамали. Хамсе, л. 16а.

15. Там же.

16. Ср.: Курбанмамадов А. Эстетическая доктрина суфизма - Душанбе, 1987, с. 94.

17. Джамали. Хамсе, л. 23а.

18. Там же.

19. См.: Дюмезиль Ж. Скифы и нарты - М., 1990, с. 201. Более короткое название дается у Н. П. Андреева. См.: Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов - Л, 1929, N 981, с. 71.

20. Джамали. Хамсе, л. 15а

21. Там же, л. 21а.

22. Ашраф, как раз, и был одним из тех немногих поэтов, кто подошел к созданию образа в концептуальном плане.

23. См.: Джамали. Хамсе, лл. 12а-12б, 13а, 14а и др.

24. Там же, л. 20а.

25. Там же, лл. 13а, 14а-14б.

26. Там же, л. 12а.

27. Имеются в виду те макалаты (включая их новеллы), в которых дается направленная разработка темы. Всего же шах в качестве героя новеллы показан в семи макалатах.

28. Возможно, что соответствующим было и название второго макалата. Сейчас об этом уже невозможно судить, так как в тексте рукописи название отсутствует. По аналогии с «Махзан ал-асрар» оно восстанавливается как макалат «О справедливости».

29. Джамали. Хамсе, л. 12б.

30. Там же.

31. См.: Санаи. Хадикат ал - хакика./Тасхих-и Модаррес-и Разави - Тегран, 1981, с. 557-561; Низами. Махзан ал-асрар. /Сост. научн.-крит. текста А. А. Али заде - Баку, 1960, с. 111-115.

32. История всемирной литературы - М., 1985, т. 3, с. 541.

33.См.: Аттар. Мантик ат тейр. / Бе тасхих-и М. Дж. Машкур.- Тегран, 1968, с. 234-239.

34. См.: Джамали. Хамсе, л. 11а.

35. Коран. / Пер. И. Ю. Крачковского.-М., 1986, 28:76 и след.

36. Джамали. Хамсе, л. 21б.

37. См.: Джамали. Хамсе, л. 22а.

38. Там же, л. 24а.

39. См.: Там же, лл. 24а-24б.

40. См.: Там же, л. 25б.

41. Унсуралмаали. Кабус - наме. - В кн.: Энциклопедия персидско-таджикской прозы - Душанбе, 1986, с. 63.

42. Джамали. Хамсе, л. 27б.

43. В назире на «Хафт пейкар» литературный канон проявляется, кроме того, и в обрамлении.

44. Художественные особенности восточной новеллы рассматривались в целом ряде работ. Можно привести, к примеру, следующие труды: Голыгина К. И. Новелла средневекового Китая: истоки сюжетов и их эволюция (VIII-XIV вв.) - М., 1980; Елисеев Д. Д. Новелла корейского средневековья - М., 1977; Мелетинский

Е. М. Историческая поэтика новеллы - М., 1990; Фишман О. Л. Три китайских новеллиста XVII-XVIII вв. - М., 1980, а также нашу книгу: Кязимов М. Д. «Хафт пейкар» Низами и традиция назире в персоязычной литературе XIV-XVI вв. - Баку, 1987.

45. Поэтические установки назире определялись вообще особенностями художественного творчества и поэтологических представлениями в средневековье, а также восприятием произведения в читательской среде.

46. М. Л. Андреев, рассматривая средневековую итальянскую новеллу, отмечал, что исключительная ситуация стипичная ситуация новеллы, близящейся к своей кульминации: неожиданному подарку судьбы, вздымающей вверх свое колесо или параду неотразимых софизмов, все умиротворяющих своим риторическим блеском. Андреев М.Л. «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы - В кн: Новеллино. М -1984, с 235.

47. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы, с. 110.

48. Ср.: Фишман О. Л. Три китайских новеллиста..., с. 294.

49. Джамали. Хамсе, л. 226.

50. См.: Фишман О. Л. Три китайских новеллиста, с. 292. О роли анекдота и анекдотической сказки в становлении новеллы см.: Мелетинский В. М Историческая поэтика новеллы, с. 8- 29.

51. См. также об этом: Белоброва О. А., Творогов. О. В Переводная беллетристика XI-XIII вв. - В кн.: Истоки русской беллетристики - Л. 1970, с. 185.

52. Джамали. Хамсе, л. 266.

53. Ср. ее со сказкой «Мышенек в миске». См.: Андреев Н. П. Указатель... с. 54. № 790, а также: The Types of the Folktale. A classification and bibliography A. Aarne's Verzeichnis der Marchen typen. /Trans. and enlarged by S. Thompson-Helsinki, 1973. p. 417, N 1416

54. См.: Джамали. Хамсе, л. 176.

55. Ср.: Бертельс Е. Э. Навои и Джами: Избр. тр.-М, 1965, с. 320.

56. Ср.: Фишман О. Л. Три китайских новеллиста..., с. 345.

## НОВЕЛЛЫ ПОЭМЫ «ХАФТ АУРАНГ» АШРАФА МАРАГАИ

Поэма «Хафт ауранг» («Семь престолов») Ашрафа Марагаи, как впрочем и вся «Пятерица» этого азербайджанского поэта, жившего XV в., почти не изучена (1). Этот пробел лишь в какой-то мере может быть устранен настоящей статьей. Анализ даже одной поэмы занял бы слишком много места. Поэтому мы ограничимся в нашем небольшом ис следовании только новеллами «Хафт ауранг».

Как и все поэмы, написанные в качестве поэтического ответа на «Хафт пейкар» («Семь красавиц») Низами, произведение Ашрафа построено в соответствии с широко известным на Востоке приемом обрамления. Особенность его заключается в том, что основное повествование (рамка) содержит всевозможные вставные притчи, басни, рассказы, а в данном случае семь вставных новелл. Следует заметить, что характерные черты средневековой новеллы, проявляются в них не в одинаковой степени, некоторые элементы новеллы иногда как бы смазываются и чёткая дифференциация их в этом случае представляет определенную трудность.

Сюжеты новелл Ашрафа почти неизвестны как специалистам, так и широкой аудитории. Большой частью они фольклорного происхождения, но содержат также множество мотивов, заимствованных у Низами, Амира Хосрова и других авторов. Содержание первой новеллы Ашрафа вкратце таково. У богатого властителя в Индии есть умный и красивый сын, всё своё время проводящий со странниками. Однажды царевич сам решает отправиться в путешествие. По пути в городе он заводит дружбу с одним человеком и идет с ним в Иерусалим. Однако их застигает буря, и они теряют друг друга. В дальнейшем царевич попадает в различные переделки. То его захватывают разбойники, то оборотни сбивают с пути, то он превращается в красивую птицу. В конце концов превращенный вновь в человека, он встречается с другом и прибывает на родину.

Сходство этой новеллы с пятой новеллой Низами и с пятой новеллой «Хашт бихишт» («Восемь райских садов») Амира Хосрова ощущается достаточно полно. По существу во всех из них решается одна и та же моральная проблема - подчинение разума страстям, причем в одной и той же форме, т. е. в виде всевозможных злоключений, выпадающих на долю героя, из-за того, что тот пренебрегает в своем поведении голосом разума.

В новеллах поэмы Ашрафа так же, как у Низами и Амира Хосрова, большое место занимают вопросы нравственного порядка, в центре которых стоит проповедь общечеловеческих норм морали. Так, моральный смысл, содержащийся во второй новелле, заключается в том, что только благие деяния приносят человеку в конечном итоге счастье и благополучие, а зло наказывается. Главным героем новеллы выступает сын богатого купца из Китая Селим. Он очень доброго нрава, искренний и верный человек. Похоронив отца, он отправляется торговать в дальние страны и берёт с собой своего друга Салема. В одном из городов Селим покупает полюбившуюся ему невольницу Симбар. Салем тоже влюбляется в нее и решает избавиться от своего соперника. Ему это удается, когда пустившись в плаванье на корабле, они пристают к какому-то острову. Он сбрасывает Селима в колодец. Однако Симбар не хочет подчиняться ему. Когда Салем пытается овладеть ею, она сама скидывает его с корабля в море и затем просит капитана отвезти ее в Китай к матери Селима. А Селим тем временем находит в колодце подземный ход и выбирается наружу. Он совершает ряд добрых дел, оказываясь в различных ситуациях, и, прибыв в свой родной город, добивается того, что становится наследником падишаха.

Лейтмотивом новеллы мог бы послужить такой бейт из нее:

هر که بد کرد بد جزا بیند  
نیک مردم بدی کجا بیند (2)

*Каждый, кто совершил зло, получит суровое наказание  
(букв. увидит плохое наказание),  
Добрые люди, где увидят зло!*

Эта мысль встречается у поэта неоднократно на протяжении всей поэмы; здесь же по ходу действия она перерастает в идею возмездия за содеянное зло, идею, известную в литературе Востока издавна и получившую реализацию у Ашрафа в сюжетной коллизии. Характеры двух героев-антагонистов у него четко разграничены, вследствие чего установлены их определенное поведение и поступки.

В третьей новелле у Ашрафа речь идет о сыне шаха Сирии. Однажды на охоте его уносят с собой пери. Но через некоторое время царевич попадает в руки правителя Гахрамана, враждующего с пери. Дочь Гахрамана, которой понравился царевич, уводит его от отца. В пути девушка присоединяется к странному племени существ, похожих на дивов. Царевич же, претерпев множество лишений, в конце с помощью птицы Симург попадает к людям, прибывает на родину и занимает престол. Кстати, мотив доставки героя птицей к людям широко известен в фольклоре многих народов. Сюжетный стержень новеллы включает различные эпизоды фантастических приключений героя. В частности, в ней, как и в предыдущих новеллах, есть эпизоды встречи героя с оборотнями, очевидно, выступающими в виде персонафицированных образов зла, трудностей и лишений, препятствующих достижению цели. Во всяком случае мысль о том, что благополучие достигается через испытание трудностей проводится часто, отражена она и в следующих строках:

ندهد آسمان دوارت  
گل بی خار و گنج بی مارت  
شاهزاده چو تاج و گنج بیافت  
ملک بعد از هزار رنج بیافت (3)

*Не даст тебе вращающийся небосвод  
Розы без шипа и клада без змеи.  
Царевич, получивший венец и сокровищницу,  
Обрел царство после тысячи лишений.*

Композиционную схему трех первых новелл можно было бы представить в следующем виде: испытание-обретение (4). Герой, попадая в различные происшествия, в конечном итоге приобретает какие-то реальные блага. Развитие повествования обуславливается столкновением человека с обстоятельствами, перед которыми часто он оказывается бессильным. Несколько отличается в этом плане четвертая новелла. Сюжетную линию в ней двигает конфликт между шахом и юношей из его свиты. Завистники клеветают на молодого человека, пользующегося расположением шаха, и тот приказывает казнить его. Но от виселицы его спасают простые люди. Этот момент весьма примечателен. Ашраф вслед за Низами отмечает реальную силу народных масс, возможность их выступления вопреки воли правителя. В четвертой новелле «Хафт пейкар» наряду с прочими вопросами отражена решимость народа пойти против шаха. И, хотя цель довольно незначительна, народ хочет помочь юноше взять в жены царевну, и вообще речь идет о смене одного правителя другим, важно иное: Низами говорит о возможности смены власти не за счет обычных дворцовых интриг и переворотов. На политическую арену выступает уже новая сила - народные массы:

همه خوردند یک به یک سوگند  
که اگر شه نخواهد این پیوند  
شاه را در زمان تباه کنیم  
بر خود او را امیر و شاه کنیم (5)

*Все (люди) поклялись друг другу.  
Что, если шах не захочет этого брака,  
Вмиг уничтожим шаха  
А его (юношу) сделаем над собой эмиром и шахом.*

У Ашрафа, конечно, нет таких ярких и эмоциональных бейтов, но в данном случае важна не столько формальная сторона стиха, сколько смысл, заложенный в нем, а он ощущается в соответствующих строках новеллы «Хафт ауранг» довольно явственно. В композиционном отношении четвертая новелла также стоит несколько особняком. Особенность её заключается в том, что она, в свою очередь, содержит вставную историю, которую рассказывает юноша (оказавшийся у кази), чтобы найти похитителя денег. Сюжет этого рассказа, в центре которого находятся взаимоотношения девушки-невесты, ее возлюбленного, мужа и разбойника, весьма популярен. Он напоминает, «Рассказ о великодушном разбойнике» из обрамленного сборника «Веталапанчавиншати» («Двадцать пять рассказов Веталы»). П. А. Гринцер отмечает: «Рассказ «Великодушный разбойник» был включен в многие восточные и западные новеллистические сборники. Он имеется в турецких «Книге попугая» и «Сорока везирах», в «Тысяче и одной ночи», в русских «Судах Соломона» (из «Толковой Палеи»), в «Декамероне» Боккаччо (X день, 5 новелла) и у других итальянских новеллистов (Сермини, Банделло), наконец, в «Кентерберийских рассказах» Чосера («Рассказ Франклина»))» (6).

Новелла у Ашрафа завершается тем, что слух о необыкновенно умном и рассудительном юноше достигает шаха, который уже жестоко раскаивается в содеянном Шах приказывает, чтобы юношу привели к нему, и оказывается, что это тот самый молодой человек, которого он когда-то приказал казнить. Пятая новелла Ашрафа также соответствует схеме: испытание-обретение. Композиционная основа ее строится на тех же принципах, что и в предыдущей новелле и всей поэме в целом. Рамочная конструкция ее даже приобретает несколько отличительных черт. В частности, вставной рассказ связан с рамкой значительно искуснее, возрастает степень зависимости его от рамки. Достигается это тем, что герой, во-первых, активно действует в обоих

компонентах повествования и, во-вторых, вставной рассказ излагается им самим, что, собственно, и определяет замысел новеллы. Содержание её составляют приключения царевича, сына падишаха Мисра. Она начинается тем, что однажды у правителя Рума, любителя различных историй, собираются предводители войска. Один из присутствующих военачальников приводит из тюрьмы юношу, искусного рассказчика, и тот рассказывает им историю.

Надо сказать, что в новеллах «Хафт ауранг» представлена почти вся социальная структура средневекового общества, в них действуют цари и везиры, эмиры и военачальники, купцы и корабельщики, деклассированные элементы и т. д. Отражены в них дворцовый быт и нравы, царящие при дворе. Во всех новеллах показаны представители власти, иногда говорится об их взаимоотношениях с ближайшим окружением. Традиционные образы справедливого шаха и злого везира характерны для новелл Ашрафа. Нашли они отражение и в пятой. Везиры здесь выступают в своем обычном амплуа, наговаривая на ни в чем не повинного царевича. В истории, рассказанной юношей, этот царевич во время охоты, последовавшей после неудачной попытки отвоевать отцовский престол, влюбляется в одну из пери, и они уносят его с собой.

Композиционная схема повторяется: опять герой попадает в различные происшествия и, наконец, прибывает в Магриб. Здесь он завоевывает расположение шаха и добивается высокого положения. Но трем везирам шаха вместе с тремя эмирами удастся оклеветать его перед своим патроном. Шах удаляет царевича от себя. Тот направляется в земли франков, где удачно торгует и идет затем в Рум. По дороге он обижает своего раба, который решает отомстить ему за это. По прибытии в город раб отправляется к военачальнику и сообщает тому, что в город под видом купца прибыл крупный вор. Царевича сажают в тюрьму. Однажды к нему в темницу приходит военачальник и требует, чтобы он развлек

шаха интересной историей. И вот он сидит сейчас перед шахом. Концовка, как видно, довольно неожиданна, и в данном случае Ашраф с большим мастерством воспользовался возможностями приема обрамления, органически соединив рамку с вставным рассказом. Ранее такое же использование приема, но уже в масштабах всего произведения, а точнее при связи седьмой новеллы и основного повествования, наблюдалось у Алишера Навои в его поэме «Саба-йи саййар» («Семь планет»).

Действие у Ашрафа развивается очень динамично. Хотя порой он не так изобретателен, как скажем, Амир Хосров и у него часто повторяются одни и те же эпизоды, но в целом сюжеты его живые и увлекательные. В его новеллах сказочные элементы переплетаются с реалистическими, но в этом переплетении сказочная атмосфера ощущается незначительно. В центре всех событий находится главный герой, все повествование сосредоточено вокруг него. Правда, в шестой новелле трудно выделить какого-нибудь одного героя. Она включает в свой состав несколько вставных историй, в каждой из которых есть свой герой, представленный, кроме того, в обрамляющей рамке. Завязку новеллы составляет часто используемый Ашрафом мотив странствия, в которое насей раз отправляются три молодца. По дороге к ним присоединяется старик. Молодые люди коротают время за разговорами, только старик молчит и никого не слушает. Попутчики договариваются, что каждый из них расскажет какую-нибудь историю. Если кто-то не сможет, то он будет нести всех на своей спине. Молодые люди рассказывают три истории. Содержание этих историй незамысловатое, и интерес они представляют в связи с тем, что в них прослеживается вопрос столкновения человека с обстоятельствами. Это столкновение в данном случае идет по восходящей линии. В первом рассказе герой пассивен, в трудной ситуации ему помогает друг, во втором - обстоятельства объективно сильнее его, в третьем же - он сам активно противостоит создавшемуся положению.

Конфликт человека и обстоятельств затрагивается еще и в рассказе принцессы, ко дворцу которой подходит вся компания, причем старик по очереди несет на спине своих попутчиков, так как ничего не смог им поведать. Принцесса, узнав обо всем, решает рассказать историю вместо старика. Следует ее рассказ, из которого вытекает практический вывод такого порядка: человек должен постигать жизнь, видеть ее дурные и хорошие стороны, не теряться в критических ситуациях и уметь находить выход из любого положения. Поведение молодых людей, некрасиво поступивших со стариком, порицается поэтом, но в то же время он не одобряет и старика, прожившего долгую жизнь и ничего в ней не понявшего.

Последняя новелла «Хафт ауранг» напоминает средневековые сатирические рассказы, известные в литературах Востока и Запада. Интересен в ней образ жены мудреца, представляющий собой развитие образа умной и решительной женщины, показанной Ашрафом во второй и шестой новеллах в лице Симбар и принцессы. Причем в шестой новелле женщина наделена еще и коварством.

Сюжет новеллы - скорее всего, фольклорного происхождения - был затем переработан в письменной литературе. Отображенная в ней история встречается в «Книге попугая» Нахшаби в рассказе о войне (ночь четвертая) (7). У Ашрафа внесено, конечно, множество изменений в эпизоды, в детали, введены другие герои, их действия мотивируются иначе. Кроме того, (что главное) изменена мораль рассказа. Тем не менее почти все сюжетные ходы у обоих авторов повторяются.

Основная линия повествования седьмой новеллы сводится к следующему. Три везира эмира Кермана, завидуя его новому приближенному, некоему мудрецу, прибывшему из Фарса, насмеваются над ним и хотят доказать, что жена неверна ему и, не задумываясь, изменит мужу. Один за другим они отправляются в город, где живет этот человек, и

пытаются через сводню соблазнить ее. Но всех троих постигает одинаковая участь. Они оказываются в конце концов запертыми в подвале женщиной, заставившей их заниматься очисткой хлопка, но самое главное - оставшейся верной своему мужу.

Приблизительно такая же по характеру ситуация была впоследствии положена в основу первой новеллы поэмы «Хафт ахтар» («Семь звезда») Абди-бека Ширази. Сатирический элемент повествования у Абди-бека еще более усилен, его рассказ - уже яркий образец городской сатирической литературы.

Рассматривая новеллы «Хафт ауранг» Ашрафа, можно выделить в них ряд общих черт: острый сюжет, драматизм повествования концентрация событий вокруг одного героя, неожиданная развязка, переплетение фантастических и реальных элементов, многочисленные авантурные мотивы, морально-дидактическая направленность и др. Б. Я. Шидфар, исследуя жанр сиры в арабской литературе, писала, что в её основном повествовании и во вставных новеллах «представлены путешествия по суше и по морю, сражения и поединки, преследования врагов (часто с переодеванием), месть, любовь и соперничество из-за любимой девушки, борьба с ворами и разбойниками и защита слабых и обиженных, рабство и плен, завоевание власти и ссора с собственными детьми, колдовство, чудесное спасение, трагическая гибель от рук предателя (8). Отмеченные мотивы и эпизоды присущи не только жанру сиры, но и рыцарскому роману и новелле средневековой персоязычной литературы. Они нашли отражение во всех поэмах-назире на «Хафт пейкар» в том числе и в «Хафт ауранг».

В стилистическом отношении новеллы Ашрафа представляют собой занимательные истории, написанные простым и доступным языком. Стихотворные строки не перегружены выразительными средствами и головоломными образами, затрудняющими понимание авторского замысла. Но,

с другой стороны, у Ашрафа не наблюдается и та отточенная техника владения поэтическим словом, которой обладал Низами, нет у него и изящности и легкости, присущей языку Амира Хосрова. Естественно, это только предварительные замечания. В ближайшем будущем они будут уточнены и расширены.

Дальнейшее изучение новелл Ашрафа даст возможность как полнее раскрыть особенности его творчества, так и показать развитие традиций Низами в азербайджанской литературе XV в.

-----

1. Об Ашрафе см.: Магеррамов Т. А. Ашраф Марагаи Тебризи и уникальная рукопись его «Хамса». - ДАН Азерб. ССР, 1980, № 5, с. 89-93; его же: Низами Гянджеви и Ашраф Марагаи. - В кн.: Матлы научн. конф., посвященной проблеме «Низами и мировая литература». - Баку, 1982, с. 44-45.

2. Хафт ауранг. Рукопись Бодлеанской библиотеки, № 875, л. 15а. Фотокопия рукописи была любезно предоставлена нам Т. А. Магеррамовым.

3 Там же. л. 196.

4. Данная схема представляет в какой-то мере упрощенный вид схемы, подмеченной П. А. Гринцером в традиционном романе. См.: Гринцер П. А. Две эпохи романа. - В кн.: Генезис романа в литературах Азии и Африки. - М., 1980. с. 3-45.

5. نظامی گنجوی. هفت پیکر / یادگار و ارمغان وحید دستگردی - تهران، 1315، ص 228.

6. Индийская средневековая повествовательная проза. / Сост. и предисл. П. Гринцера. - М., 1982, с. 376.

7. Зийа ад-Дин Нахшаби. Книга попугая. /Пер. с фарси. - М., 1982. с. 43-51.

8. Шидфар Б. Я. Генезис и вопросы стиля арабского народного романа (сиры). - В кн.: Генезис романа в литературах Азии и Африки. - М., 1980, с.112.

## О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ИДЕЙНОЙ ОСНОВЫ "ХАДИКАТ АС-СУАДА" ФИЗУЛИ

Средневековая литература, входящая в состав персоязычного региона, как известно чрезвычайно разнообразна по характеру, направленности, стилистическим элементам. Выделяясь масштабностью, количеством произведений, она в то же время создавалась в границах жанровой системы, каждая часть которой была четко проработана и имела особые содержательные и формальные показатели. К настоящему моменту они довольно хорошо изучены и продолжают исследоваться.

Однако некоторые литературные пласты долгое время оставались вне поля зрения ученых и, в частности, это относится к агиографической литературе. Её роль в средневековье, совершенно неадекватна усилиям, затраченным и затрачиваемым на ее изучение ориенталистами, занимающимися проблемами средневековой культуры, философии, религии, художественного слова. Исключение в этом плане, пожалуй, составляет лишь некоторые суфийские сочинения, хотя и здесь существуют значительные пробелы, сказывающиеся хотя бы в отсутствии переводов многих выдающихся памятников.

Обладая специфическими чертами, агиографическая литература вместе с тем была в принципе однородной. Так, известный исследователь персоязычных литератур А.Бомбачи выделял в них два типа агиографических трудов, один из которых был связан с культом Мухаммада, другой с трагедией в Кербеле (1). Не останавливаясь на данной классификации, хотя с ней можно не согласиться, имея в виду весь ближневосточный регион, мы хотим подчеркнуть следующее замечание ученого: "Сочинения этого типа (второго-М.К.) элегического (марсийа, науха) или повествовательного (мактал) характера, были очень распространены среди суннитов, но более всего в шиитской среде после прихода

Сефевидов, а также в азербайджанской литературе, где формы этих произведений колебались между литературно-изысканной и народной поэзией (2).

Одним из блестящих образцов художественного труда подобного рода в азербайджанской литературе и является "Хадикат ас-суада" ("Сад счастливых") Мухаммада Физули. Физули стоит в одном ряду с выдающимися азербайджанскими поэтами и мыслителями средневековья. Как неоднократно отмечалось, он писал почти во всех средневековых жанрах, создавая как поэтические сочинения, изумительные по красоте и техническому совершенству, так и прозу, отличающуюся глубиной мысли и поражающую богатством и точностью языка (3). И если среди поэтических произведений наиболее значительным является его знаменитая поэма "Лейли и Меджнун", то из числа прозаических трудов по своей значимости выделяется прежде всего «Хадикат ас-суада».

Исследователям еще предстоит осмыслить все многообразие идейно-тематических, композиционных, художественных, жанровых особенностей этого солидного сочинения. Мы же в данном случае поставили перед собой более скромную задачу - попытаться показать некоторые ведущие аспекты в содержательной основе произведения. Однако прежде хотелось бы высказать своё отношение к одному спорному вопросу, связанному с «Хадикат ас – суада». Дело в том, что существуют различные мнения учёных о том является ли оно подражанием, самостоятельным оригинальным трудом или же переводным памятником (4). В качестве источника здесь подразумевается произведение «Раузат аш – шухада» («Сады мучеников») Хусейна Ваиза Кашифи, которое упоминает и сам Физули. Причём усилия учёных сосредотачиваются на том, чтобы доказать оригинальность и новизну «Хадикат ас – суада», не являющегося подражанием или дословным переводом.

Это, безусловно, правильно и в этом есть свой резон. Но здесь, как нам кажется, происходит несколько превратное

восприятие самого предмета спора и труд исследователей в определённой степени затрачивается впустую.

Начнём с того, что сам Физули во введении произведения называет его имепнно подражанием или точнее следованием: «... «Rövizätüŷ – ŷühəda» ya iqtida qılıb...» [«... следуя (подражая) «Раузат аш – шухада»...»] (5), тем самым точно определяя характер своего труда. О том же свидетельствует и простая обработка названия книги, что являлось одним из необходимых условий функционирования такого рода сочинений. Но вопрос заключается в том, что подражание или следование или назире в средневековую эпоху и в особенности в рассматриваемом регионе как раз и предполагало такую трансформацию материала, которая не вызывала бы сомнений в новизне произведения, его самобытности, индивидуальной окраске. Иными словами средневековое подражание в подавляющей своей массе есть новое (согласно существовавшим в то время эстетическим критериям) произведение.

Автор, взявшийся писать подражание, должен был в соответствии с определёнными канонами, обязательно придерживаться оригинальности своего труда. Иногда он изменялся до такой степени, что о следовании в нём прототипу, говорили всего лишь несколько признаков. Это хорошо видно, к примеру, в некоторых назире на «Хамсе» Низами, в которых диапазон варьирования различными сюжетными или композиционными элементами был необычайно широк.

Подражание без новизны не было бы таковым, не имело бы смысла и следовательно применительно к «Хадикат ас – суада» необходимость дополнительных терминологических определений произведения, а вместе с ними и его общего характера отпадает. Что же касается сравнения с «Раузат аш – шухада», то оно, на наш взгляд, должно вестись не с отказом от имеющегося подражательного момента, а, наоборот, с учётом данного фактора, получившего столь большое распространение в средние века.

"Хадикат ас-суада" Физули посвящено описанию событий, произошедших в Кербеле. В 680 г. здесь со своими сторонниками и родственниками был предан мученической смерти внук Пророка Мухаммада, сын имама Али, третий шиитский имам Хусейн. Причиной трагедии в Кербеле послужил отказ Хусейна принести присягу в верности халифу Йазиду и направление его в Куфу, куда он был призван жителями. Йазид принял соответствующие меры и его наместником в Куфе Убайдаллахом Зийадом были посланы войска, которые и совершили жестокую акцию.

Цепь этих событий легла в основу сюжетной канвы в "Хадикат ас - суада". Вместе с тем произведение намного шире простой сюжетной схемы и включает множество преданий, связанных с Пророком Мухаммадом его дочерью Фатимой, зятем и двоюродным братом Али б. Аби Талибом, его сыновьями Хасаном и Хусейном, равно как и легенд и историй, имевших отношение к предшествовавшим пророкам. Причем разноплановый на первый взгляд материал Физули не оставил так как есть, находящимся в беспорядочном виде, а подчинил его единой цели в строгой последовательности повествования.

По своей жанровой принадлежности "Хадикат ас-суада" религиозно-дидактическое сочинение. Это проявляется как в его тематике, идейной основе, так и в сюжетных линиях, системе персонажей, образности. В нем затронуто множество вопросов, но окраска его, описательный ряд строится таким образом, чтобы способствовать лучшему раскрытию кульминационной точки изложения.

Трагедия Кербелы и в религиозном, и в мирском, человеческом измерениях пронизывает художественное полотно от начала и до конца. Она естественно доминирует над всем повествованием, подразумевается между строк в начальных частях и прямо упоминается автором, прибегающим к различным изобразительным средствам, обращающимся к необходимым мотивам и тематике.

В первой главе книги разделы об Адаме, Нухе, Ибрахиме, Йакубе, Мусе, Исе, Аййубе, Закарийа и его сыне Йахья следуют один за другим, и основная мысль, которую проводит в них Физули, - это мысль о страдании. Первый же стих, включённый в раздел об Адаме, гласит:

*Адам, который вступил в просторы мира,  
Первым стал наперсником печали и горя.  
Известны Адаму несчастья мира,  
Нет в мире человека, не испытавшего горя (6).*

В дальнейшем события, словно бы доказывают содержащуюся в данных строчках идею. Здесь и мучения, выпавшие на долю Ибрахима, собиравшегося принести в жертву своего сына Исмаила, страдания Йакуба, потерявшего сознание при известии о смерти Йусуфа и затем ослепшего от горя, и несчастья, которые претерпел сам Йусуф, и беды, которым подвергся Аййуб, и смерть, которую приняли Закарийа и Йахиа.

Симптоматично, что уже в самом начале каждого раздела Физули, называя имя очередного персонажа, определяет его как мученика. Вот, например, какими словами описывается Аййуб: "Одним из больных на постели горя и израненных сердцем в пустыне небытия является Аййуб - страдалец..." (7). Сходные эпитеты и метафоры подбираются Физули и в отношении других героев.

Их судьба показана как череда сменяющих друг друга испытаний. Автор заостряет внимание на данном моменте и в то же время не забывает о художественной стороне. Наглядно это проявляется в истории Йусуфа. В ней есть и драматизм ситуации и отдельные детали, которые усиливают эмоциональную сторону.

Используя известный коранический сюжет, Физули не отказывается и от своей интерпретации. Он показывает вероломство братьев, их жестокость и бессердечность в отношении Йусуфа, подчёркивает тяжесть положения, в

котором тот оказался и отмечает последовавшую затем благосклонность судьбы к нему, выразившуюся в лице араба, согласившегося передать восточку его отцу Йакубу. Неслучайно и то, что сура «Йусуф», как отмечается, была в качестве утешения ниспослана Пророку Мухаммаду, получившему от ангела Джабраила горестную весть о смерти, уготованной его внукам – Хасану и Хусейну (8).

Обнадеживающе заканчивающаяся история Йусуфа предполагала, по мысли автора, не только утешение, но и терпение. Страдание являлось как бы уделом пророков, которые были "щитом для стрел горя" (9), и они же проявляли должное терпение. Но больше всего несчастий и лишений выпало на долю Пророка Мухаммада, и он же явил самое большое терпение. Физули пишет: "И установлено также, что то количество несчастий, которое выпало хазрату Мустафе (10) и то количество яда лишений, которое вкусил тот хазрат, не было возможным ни для одного из пророков, и никто [не выказывал] такое терпение к страданию, как он" (11).

В книге даже есть специальная глава, носящая название "В описание страданий, которые претерпел хазрат Посланник от курейшитов". В ней идет речь о трудностях на жизненном пути пророка, упоминается о страданиях, которые ему причинял дядя Абу Лахаб и его жена и др.

Физули отмечает также лишения имама Али. Он приводит предание, в котором словами Али сообщается о трех самых больших несчастьях в его жизни: одним из них явилась смерть пророка, вторым – смерть жены Фатимы, а третьим – известие о гибели его сыновей Хасана и Хусейна, которое он получил от пророка (12).

Идея страдания, отраженная в сочинении, подразумевала терпение и упование на волю Всевышнего. Способность терпеливо переносить невзгоды и трудности проявлялась не в каждом человеке, но каждый должен был стремиться к этому. И жизнь пророков, по мысли Физули,

должна была служить назиданием людям. Терпеливому, стойкому человеку легче было переносить сложные жизненные обстоятельства и он мог в конце концов достигнуть поставленных целей. Недаром и Физули подчёркивает:

*Терпи, терпением достигнут цели терпеливые,  
Терпеливый ухватится терпением за нить цели (13).*

Идеи страдания и терпения в главе о пророках сыграли далее важную роль в содержательной основе и композиции всего произведения. Обращение к ним в самом начале преследовало двоякую цель. С одной стороны, они готовили читателя к последующим событиям, к тому, что должно было произойти с имамом Хусейном, с другой – они призваны были чётко высветить самый сильный ореол мученика, опять - таки связанный с Хусейном.

Об этом позволяют судить многочисленные параллели и аналогии, проводимые автором между положением, в котором очутились персонажи и ситуацией, сложившейся Кербеле. Отдельные фразы, наставления, завещания пророков сопоставляются со сходными моментами имевших место событий в Кербеле. А в разделе об Аййубе Физули следующим образом сравнивает состояние последнего с Хусейном: "И хотя на теле Аййуба находилось четыре тысячи кровожадных червей, на теле мученика Кербелы нашли себе место сто тысяч закаленных наконечников" (14). Стиль изложения в данных фрагментах также приобретает большую экспрессию.

Однако физические страдания, как бы зримое проявление лишений не могут заслонить силы духа Хусейна, его убежденности в собственной правоте. И эта убежденность проявляется во всех его поступках и делах.

В начале повествования Хусейн ещё не вовлечён в события, не принимает участия в действии, но постоянное упоминание его имени, наряду с другими персонажами,

заставляет читателя все время держать перед своим мысленным взором его образ. Кроме того, такая специфика оправдана оправдана и в композиционном плане соединяя все части книги в единое целое.

Физули стремится к тому, чтобы облик Хусейна, как и основная линия произведения, четко прослеживались на всем его протяжении и не терялись бы в многочисленных ответвлениях, обусловленных введением в сюжет большого количества различных преданий и историй.

Даже во вроде бы не имеющих на первый взгляд к трагедии Кербелы непосредственного отношения рассказах о Мухаммаде, Фатиме, Али ощущается желание автора сохранить идейную направленность "Хадикат ас- суада", его ведущую тематику.

В этих рассказах Мухаммад и его ближайшие родственники наделяются всеми добродетелями, их жизнь выглядит примером благочестия и послушания. Включенные в соответствующие главы книги равайаты рисуют образы их как людей, отличающихся высокими нравственными качествами и одновременно простых, мужественных и скромных, готовых ценой жизни отстаивать свои идеалы.

Здесь есть предания, содержащие назидательный смысл, как к примеру, история о том, как Мухаммад, будучи болен, перед смертью пожелал отдать все долги и как некто из его сторонников по имени Укаша напомнил ему о случайном ударе плетью; есть предания, несущие биографический характер, как, к примеру, сообщения об имаме Али, его военных подвигах и, наконец, имеются чисто религиозные предания, как, например, равайат о заключении брака Фатимы.

Некоторые предания, объединяя сразу несколько моментов, содержат еще и авторскую интерпретацию, что придает им яркую эмоциональную окраску и выразительность. К последним может быть отнесен весь эпизод смерти Фатимы.

Фатима, которую Пророк очень любил, представлена как образец добродетельной, набожной женщины, заботливой и любящей матери и жены. Однако тень страдания лежит и на ней. Физули приводит сообщение о том, что после смерти Пророка Фатима никогда не улыбалась и пребывала в печали (15).

Чрезвычайно драматично выписана сцена её смерти. Последние беседы Фатимы с Али, завещание, прощание с детьми свидетельствуют о её благочестии и силе духа. И в то же время перед нами простой человек, прощающийся со всем тем, что дорого ему в жизни. Особенно трогательна её забота о детях, вопрос о том накормлены ли они, беспокойство за детей, чтобы они не видели мать в её последние минуты и не расстраивались бы.

Сходные по своей направленности равайаты имеются и в главах об имамах Али и Хасане. Их объединяет мотив, вытекающий из общей тональности произведения и относящийся далее к Хусейну. Это мотив смерти, который разрабатывается наряду с другими и который придает, безусловно, сильную элегическую окраску "Хадикат ас-суада". Он доминирует не только в указанных частях и но характерно, что четыре из десяти глав книги, содержат в названии фразу: "В описание кончины....»

Мотив смерти соплагается с идеями страдания и терпения. Он естественно должен присутствовать в сочинении, описывающем трагическое происшествие. Однако в сюжетной линии, посвященной Хусейну, он приобретает еще и другие черты и трансформируется в идею мученичества, самопожертвования. И готовность к нему демонстрирует не только имам, но и его близкие, друзья и сторонники. Физули называет также имена первых трёх шахидов из "ахл-и бейт" ("люди Дома", "семья пророка"). Это Убейда б. Харис, Хамза и Джафар Тайяр (16).

Готовность к самопожертвованию Хусейна проистекала из необходимости достижения высших интересов. Но

презрение к смерти показывают и сторонники имама. Здесь уже идея приобретает более конкретный характер. Близкие и друзья жертвуют собой в том числе и ради самого имама, сохраняя личную преданность ему. Это отражается и в истории с его двоюродным братом Муслимом Акилем, который был предварительно послан в Куфу и вероломно убит там, и в истории с его посланником Кейсом Араби, который, обращаясь с минбара в последние минуты своей жизни к жителям Куфы, осудил Йазида и Убайдаллаха Зийада и произнес хвалу Хусейну, и в эпизоде беседы Хусейна со своими людьми накануне сражения, когда он предложил сторонникам оставить его и тем самым спастись, но получил решительный отказ и уверения в верности ему.

Иногда мотив верности переплетается у Физули с суфийскими понятиями, отражающими устремлённость к божественной цели. В данном плане особенно выделяются стихотворные отрывки, где автор обыгрывает хорошо известные по суфийской литературе образы, демонстрирующие готовность отказаться от собственного бытия ради слияния с объектом своих желаний (17). Но в целом в повествовательных частях он пытается обходиться без аллегорий, ясно излагая свою мысль.

Идея самопожертвования, как и страдания и терпения, играла ведущую роль в содержательной основе "Хадикат ас-суада". И она же тесно соприкасалась с еще одним важным фактором в семантике произведения. Это идея рока, предопределенности и предопределенности событий. Физули неоднократно возвращается к ней. Идея преломляется у него через ряд приемов, в число которых выходят и вещие сны, и видения, и отдельные сентенции, и реплики действующих лиц, и введение в сюжет мифических персонежей.

Во многих равайатах мотив рока определяет их смысловую доминанту, а вещие сны с предсказанием судьбы видят все основные герои. Часто у Физули повторяется мотив с предсказанием участи имамов Хасана и Хусейна. В

наиболее яркой форме он представлен в следующем фрагменте. Как-то Пророку привиделось в райских садах два дворца, один из которых был из рубинов, а другой-из изумрудов. Он спросил у Ризвана (18) чьи это дворцы? Тот ответил, что один - Имама Хасана, а другой - имама Хусейна. На вопрос о разнице между ними Ризван промолчал, смутившись и вместо него молвил Джабраил и сказал, что изумрудный дворец принадлежит имаму Хасану, потому что он умрет, будучи отравленным и предстанет перед Господним порогом позеленевшим [от яда], а рубиновый принадлежит имаму Хусейну, потому что он направится в рай, [будучи убитым] и погруженным в кровь мечом (19).

Это же предопределение Физули передает и в стихотворном отрывке, в котором восклицает негодуя:

*Милость кравчего эпохи такова,  
Чтобы насытать яд во чашу Хасана.  
Мастерство палача небосвода таково,  
Чтобы меч поднять на Хусейна – мученика (20).*

Интересно, что и сам Хусейн догадывается почти наверняка о своей судьбе. Его предположения строятся как на основе субъективных, так и объективных факторов. В качестве первых следует отметить вещие сны Хусейна, сны Хусейна, в которых Пророк Мухаммад прямо намекает на то, что ждет его (21); гадание, когда имаму выпадает следующий аят, также содержащий недвусмысленный намек: "Всякая душа вкушает смерть, и вам сполна будут даны ваши награды в день воскресения"(22).

Что касается объективных факторов, то их составляют уговоры сторонников Хусейна не ехать в Куфу накануне его отъезда, сведения, доставляемые почти на каждую стоянку имама, уже пребывающего в пути, о том, что настроения жителей Куфы изменились; (кстати, среди тех, кто предупреждает Хусейна и поэт Фараздак, говорящий о том, что дела куфийцев расходятся с их словами (23); и наконец, известие об убийстве его посланника Муслима Акиля.

Однако несмотря на все это, имам Хусейн продолжает направляться в Куфу. Сейчас уже трудно судить о реальных причинах такого шага. Может быть, у него не было другого выхода и он не мог повернуть назад, а может, хотел вновь переубедить куфийцев и добиться своего. Во всяком случае у Физули об этом ничего не сообщается. В качестве причины же упоминается о велении Пророка в том же сне, о желании отомстить за смерть Муслима. Но самое главное-дается оценка данного поступка с точки зрения содержательной доминанты "Хадикат ас-суада".

И в этом смысле на первое место вновь выступает идея предопределения. Трагедия в Кербеле должна была произойти, потому что не только она, но и ход всех событий предопределен заранее. И четким пониманием этого выглядит позиция Хусейна в эпизоде, когда ему приносят весть о смерти Муслима Акиля. Имам, услышав ее, произносит следующий аят, кстати, очень часто встречающийся в "Хадикат ас-суада": "Поистине, мы принадлежим Аллаху, и к Нему мы возвращаемся» (24). Конечная цель для Хусейна ясна, но для подчеркивания её величия он без промедления готов на самопожертвование.

Подчиняясь предустановленности событий, Хусейн тем не менее не выглядит пассивным и безвольным. Он активно действует во всей главе, описывающей случившееся в Кербеле. Дважды он пытается остановить кровопролитие, обращается с речью к своим врагам, стремясь их образумить. Но все оказывается тщетным, и Хусейн, видя это, проявляет истинный героизм и стойкость.

Сражение при Кербеле является центральной частью всего произведения. Это сказывается и в объеме ее, и в том, что основные моменты идейной основы книги, ее ведущие черты ярче всего вырисовываются именно в данной части. Идеи страдания и терпения, мученичества, самопожертвования, а также воля рока, словно бы концентрируются в описании битвы, приобретая исключительную силу и выразительность и находя свое логическое завершение.

То, что ход сражения предопределён заранее Физули подчёркивает неоднократно. Эта трагедия потрясает всех и вся:

*Тысяча печеней обагрились кровью от этого события,  
Потемнел мир от этого события.  
И семь планет застонали,  
И девять небесных сфер от этого события... (25).*

Тем не менее сторонники Хусейна, как и он сам, у Физули не выглядят жертвенными агнцами, а предстают как эпические богатыри, поражающие врагов.

Наряду с прочим Физули сообщает о расстановке сил противников, о том, кто возглавил какой фланг. Однако уже здесь исторические факты перемежаются у него с художественным вымыслом. Так, говоря о количестве войск противников, он пишет, что сторонников Хусейна было по одним данным 80, а по другим – 72 человека; им же противостояли войска численностью опять же по одним данным 17 тыс., по другим – 30 тыс., а по самым верным – 22 тыс. человек (26). Верно указывая численность отряда имама Хусейна, Физули явно завысил число его врагов, в рядах которых насчитывалось 4 тыс. человек (27).

Видимо, сделано это было не случайно. С одной стороны, автор стремился подчеркнуть отвагу и мужество воинов Хусейна, а с другой – показать трусость и вероломство его противников, в частности Йазида, бросившего столь значительные силы против малочисленного отряда имама.

Само сражение, основу которого составляют многочисленные единоборства, описывается довольно подробно. В нем участвуют все воины имама, названные Физули поименно. Каждый из них рвется в бой, он, не задумываясь, готов пожертвовать жизнью, а во время поединка демонстрирует не только смелость и отвагу, но и высокое боевое мастерство и выучку.

Множество врагов падает под ударами сторонников имама. Не будучи в силах сдержать их натиск в честном бою, солдаты халифа нападают на своих противников скопом, прибегают к коварству, подлым и низким поступкам, преграждают отряду Хусейна доступ к воде, реке Евфрат, заставляя его переносить еще и это мучение.

Но все оказывается напрасным. Войскам халифа не удается сломить стойкость духа имама и его людей, сражающихся за правое дело и погибающих за высшие идеалы. И если физическая гибель отряда Хусейна означает его поражение, то в духовном плане его победа над Йазидом не вызывает сомнения. На это указывает и сам Хусейн, обращаясь к одному из врагов: "О несчастный! Если в видимом мире ваших войск больше, то в мире сущностном моему воинству нет числа" (28).

Хусейн в «Хадикат ас – суада» проявляет и наибольшую отвагу в сражении. Он неоднократно пробивается сквозь ряды противника к своим раненым бойцам, вынося их из тяжелейших и опаснейших ситуаций, воодушевляет своих людей поступками и речами, обращается с гневными словами к врагу. Его поединок с халифскими полчищами – это последняя отчаянная схватка в сражении, безнадежная по сути, но вместе с тем, вызывающая восхищение. Воины халифа, вновь, как и в случае с бойцами имама, прибегают к хитрости. Обманув Хусейна, они не дают ему возможности испить воды из реки, к которой он пробивается с помощью меча, пытаются принудить его к принятию присяги халифу. Однако Хусейн непоколебим в своём решении и остается верен избранному пути до конца.

Показав самое большое мужество и мастерство, Хусейн подвергается и наибольшему страданию. Все его близкие и погибают на его глазах. Он теряет и сыновей-Али Акбара и Али Асгара, последний из которых был еще грудным младенцем, сам имам весь изранен в бою. Но эти же страдания и беды создают ему яркий ореол мученика и верно замчание о

том, что Хусейн "был признан «величайшим мучеником», а Кербела стала одной из главных святынь и местом поломничества шиитов" (29).

Описывая трагедию в Кербеле, подробности кровавых поединков, Физули находит место в произведении не только для военных сцен, но и для романтических отступлений. Таковым выступает фрагмент, в котором участвует сын имама Хасана, племянник имама Хусейна - Гасым б. Хасан. Физули отмечает, что он, также как и другие, горел желанием вступить в бой. Однако перед самым сражением Хусейн исполнил завещание старшего брата и тут же в своём лагере обручил его с предназначенной ему девушкой.

Далее следует небольшой диалог жениха и невесты и, хотя говорить о перипетиях любовного волнения не приходится, и здесь они были бы неуместны, тем не менее само обращение к лирическому моменту было весьма показательным и свидетельствовало о стремлении автора высветить всю сложную гамму человеческих взаимоотношений, чувства достоинства и чести, сохраняющихся в любви, в самые сложные и решающие минуты человеческой жизни.

Интересно, что фрагмент совершенно не нарушал общей тональности изложения, а, наоборот, придавал ему даже большую трагичность. Неумолимый рок опять совершил своё чёрное дело, не пожалев молодых людей и изломав их счастье. Гасым погибает в сражении, и Физули вновь адресуется к небосводу со словами осуждения:

*Что значит, о жестокий небосвод, влюблённого  
разлучить с возлюбленной,  
Стремящихся к цели (букв. людей цели) пленять  
силками насилия и горя?!  
Если нужно тебе разлучить каждого влюблённого  
с возлюбленной,  
То к чему прилагать усилия и знакомить их  
друг с другом?! (30)*

Картина сражения в "Хадикат ас суада" выделяется не только благодаря этому фрагменту, несущему отдельные романтические оттенки. Более наглядно в произведении проступают черты героического эпоса. Они сказываются в употреблении ряда сюжетных единиц, специфических приемов и изобразительных средств. Уже то обстоятельство, что общее пространство боя распадается на отдельные поединки, указывает на влияние знакомых по героическому эпосу эпизодов. В них как раз и представлен мотив единоборств, предваряющий генеральную баталию. К тому же Физули не ограничивается только одним мотивом. Он прибегает к различным формулам и стереотипным выражениям, также встречающимся в героических памятниках, часто применяет гиперболу, описывая поединки.

Бойцы имама у него порой выглядят как эпические богатыри, разящие одним ударом множество врагов. Иногда несколько их человек сражается с несколькими тысячами халифских солдат и побеждает их. Сторонники Хусейна, словно легендарные герои древности, блистают своими ратными подвигами. И во многом этому способствует эпизация, которую использует Физули.

Думается, что она играет ту же роль, что и преувеличение в случае с определением численности халифских войск. Правда, с точки зрения способа изложения материала эпизация подчёркивает ещё одну существенную черту произведения – его многослойность, сосуществование и смешение в одном повествовании нескольких семантико – стилистических уровней. Это проявляется не только в функционировании различных направлений эпики, но ещё и в фольклорном, мифологическом ряде, переплетении прозы и поэзии. Последнее, кстати, как специфический приём было хорошо известно в средневековой литературе.

В "Хадикат ас-суада", кроме того, использованы обычные для средневековых памятников принципы построения сюжета, такие как повтор, контаминация, соразмерность и

др. Причем весь этот богатый художественный арсенал Физули мастерски подчиняет интересам создания единого, цельного произведения.

В заключении отметим только, что выделенные нами идеи и мотивы страдания и терпения, смерти, мученичества, самопожертвования, предопределенности при всей их смысловой нагрузке, не несли в представлении Физули характера обреченности, а предполагали веру в конечное торжество высоких жизненных, религиозно-нравственных, гуманистических идеалов.

-----

См.: Бомбачи А. Тюркские литературы. Введение в историю и стиль – В кн.: Зарубежная тюркология. Вып. 1 Древние тюркские языки и литература. М., 1986, с. 270.

Там же.

См., например, *Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 3 cildə. I cild. Ən qədim dövrdən XVIII əsrin sonuna qədər* / Red. H. Araslı, M. Quluzadə, M. C. Səfərov. – Bakı, 1960, s. 440; Азада Р. Поступь столетий – Баку, 1977, с. 79; Араслы Г. Великий азербайджанский поэт Физули – Баку, 1958; Алиев Р. Физули – В кн.: Физули. Избранное, Баку, 1958, с. 5 – 39; а также Сəfərli Ə. Şəhidlik abidəsi. – Məhəmməd Füzuli. “Hədiqətüs-süəda”. – B. 1993; Sultanov M. Füzulinin “Hədiqətüs-süəda” əsəri – “Azərbaycan”, 1958, № 7, с. 182-181.

См.: Сəfərli Ə. Şəhidlik abidəsi, с. 9 – 10; Nağıyev M.Z. XV-XVI əsrlər Azərbaycan tərcümə abidələri – Filol.elm.dokt. ... dis.avtoreferatı. Bakı, 1994, s. 10; Sultanov M. Füzulinin “Hədiqətüs-süəda” əsəri, s. 182.

Füzuli M. “Hədiqətüs-süəda” / Tərtib. – Ə. Сəfərli, M. Nağısoylu, N. Göyüşov – B. 1993, s. 26.

Там же, с. 28.

Там же, с. 58.

Там же, с. 43.

Там же, с. 67.

Мустафа – эпитет Мухаммада, означающий «Избранный»

- Физули. Хадикат ас – суада, с. 67.  
 См.: Там же, с. 127.  
 Там же, с. 49  
 Там же, с. 60.  
 См.: Там же, с. 114.  
 См. там же, с. 73 – 79.  
 Ср.: Səfərli Ə. Şəhidlik abidəsi, s. 17.  
 Ризван – ангел, охраняющий райские врата.  
 См. Физули. Хадикат ас – суада, с. 155.  
 Там же, с. 163.  
 См., например, там же, с. 206.  
 Там же, с. 204; Коран / Пер. и коммент. И.Ю.Крачковского.  
 Изд. 2 – М., 1986, 3:185.  
 Физули. Хадикат ас – суада, с. 208;  
 Там же, с. 209; Коран, 2: 156.  
 Физули. Хадикат ас – суада, с. 127.  
 См.: Там же, с. 233.  
 Ислам: Энциклопедический словарь.-М. 1986, с. 285.  
 Физули. Хадикат ас – суада, с. 275.  
 Ислам: Энциклопедический словарь, с. 285.  
 Физули. Хадикат ас – суада, с. 258.

1997

## FİRDOVSİNİN “ŞAHNAMƏSİ” VƏ XII-XV ƏSRLƏR FƏRSDİLLİ AZƏRBAYCAN POEZİYASI

Əbülqasim Firdovsi bədii söz ustadlarından biridir ki, onun yaradıcılığı tək-cə bir milli ədəbiyyatın deyil, həm də haqlı olaraq, dünya ədəbiyyatı və mədəniyyətinin sərvətidir. Çox az sənətkar onunla yaradıcılıq qüdrəti, bilik zənginliyi, qazanılmış şairlik təcrübəsi və bədii söz sənətinin inkişafında rol baxımından müqayisə oluna bilər.

Rudəki və Dəqiqidən bir az gec olsa da, Firdovsi də farsdilli ədəbiyyatın klassik mərhələsinin başlanğıcında durmuşdur. Bu mərhələ həmin dövrdür ki, dünyaya Nizami Gəncəvi, Xəyyam,

Sədi, Cəlaləddin Rumi, Əmir Xosrov Dəhləvi, Hafiz, Əbdürəhman Cami və başqa adları bəxş etmişdir.

Nizaminin adı “Xəmsə” ilə, Sədinin adı “Gülüstan”la sıx bağlı olduğu kimi Firdovsinin adı məşhur əsəri “Şahnamə”dən ayrılmazdır. “Şahnamə” Şərq ədəbiyyatı tarixində ən görkəmli yerlərdən birini tutur. Böyük mütəfəkkir və şairin yaradıcılıq yönümündən təcəssümü olan bu əsər əsrlər boyu irihəcmli bədii vəzifələrin və onların sənətkarcasına gerçəkləşdirilməsinin yüksək nümunəsi olaraq qalmışdır. Nəhəng epik tablo sanki bir məkan kimi təqdim olunur ki, burada əsatir və gerçəkliklər, təxəyyül və tarix, qədim rəvayət və ətrafdakı həqiqətlər bir-biri ilə çulğalaşır. Poetik fantaziya, rəssam təxəyyülü xalq nağılları və yazılı ənənələrin materiallarını qavrayıb elə əsər yaratmışdır ki, epik poeziyanın yolunu uzun müddət ərzində müəyyən etmişdir.

Firdovsinin “Şahnamə”si orta əsr Şərq ədəbiyyatına, xüsusilə fars və türkdilli bölgələrin ədəbiyyatına böyük təsir göstərmişdir.

“Şahnamə” Əsədi Tusinin “Gərşəspnamə” əsəri, “Bərzunamə”, “Cahangirnamə”, “Bəhmənnamə”, Fəramərznamə” və digər belə çoxsaylı nəzirələr, müxtəlif davam etdirmələr və işləmələrin yaranması ilə yanaşı ümumiyyətlə məsnəvinin janr-üslub göstəriciləri və bədii təsvirlərində iz qoymuşdur.

“Şahnamə”nin təsirinə məruz qalan digər ədəbiyyatlar sırasında, orta əsr Azərbaycan ədəbiyyatı da olmuşdur. XII əsrdə özünün dahi nümayəndəsi və Şərqin ən böyük şairlərindən biri sayılan Nizami Gəncəvi simasında o, bədii ənənələrin işlənməsinin və yeni poetik formaların yaranmasının nümunəsini göstərmişdir. Şərq ədəbiyyatı tarixində mühüm dönüş nöqtəsi sayılan Nizaminin “Xəmsə”si nəzirə ədəbiyyatı mənasını daşıyan bütöv bir bədii təbəqənin formalaşmasına səbəb oldu. Bu təbəqə Şərqin müxtəlif bölgələrində yaşayan, müxtəlif dillərdə danışan və Azərbaycan şairinin poetik istedadından ilhamlanan yüzlərlə Nizami ardıcıllarının səyi nəticəsində yaranmışdı. Nizaminin “Xəmsə”si faktiki olaraq yeni ədəbi inkişafın əsasını qoymuşdur. Lakin eyni zamanda o ədəbi ənənələrin, folklorun izlərini də daşıyırdı.

Nizami keçmişin irsinə qayğı ilə yanaşmış, ondan sadəcə istifadə etməmiş, bəlkə onu zənginləşdirərək dəyişməkdə olan gerçəkliklə uyğunlaşdırmışdır. O dəfələrlə öz poemalarında Firdovsi haqqında ehtiramla danışmışdır. Məsələn, “Yeddi gözəl”də belə misralar vardır:

چابک اندیشه ای رسیده نخست  
همه را نظم داده بود درست  
مانده زان لعل ریزه لختی گرد  
هر یکی زان قراضه چیزی کرد (1)

*Firki sürətli olan (Firdovsi) birinci yetişdi.  
Hamısını nəzmdə dəqiq ifadə etdi.  
Qaldı o ləldən xırda qalıqlar,  
Hər biri o qırıqlardan nəsə etdi.*

Başqa yerdə belə deyir:

دو مطرز بکیمیای سخن  
تازه کردند نقدهای کهن  
آن ز مس نقره کرد نقره خاص  
وین کند نقره را بزر خلاص (2)

*İki sənətkar söz kimyası ilə,  
Köhnə nəqdləri təzə etdilər.  
O, (Firdovsi) misdən gümüş düzəltdi, xüsusi gümüş,  
Bu (Nizami) isə gümüşü çevirdi xalis qızıla.*

“Şahnamə”nin “Xəmsə”yə təsiri bir neçə istiqamətdə görünür. Birinci, bu əsər “Xəmsə”nin süjet işləmələrinin mənbəyi olmuşdur. Azərbaycan şairi “Şahnamə”nin ayrı-ayrı dastanlarından öz üç məsnəvisində: “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl”, “İskəndərnamə”də istifadə etmişdir. İkincisi, bu təsir obrazların qurulması, personajların hərəkətləri və nəhayət bədii təsvirlərində əks olunmuşdur.

Əlbəttə, “Şahnamə”nin süjetləri Nizami poemalarının yeganə mənbəyi olmamış, amma çox hallarda həlledici xarakter daşmışdır. Nizami ayrı-ayrı epizodlardan, motivlərdən istifadə edərək, bunları təkcə öz əsərlərinə daxil etmir, həm də onlara uyğun

interpretasiya və ideya çalarları yaradırdı ki, qarşısına qoyduğu məqsədlərin həllinə müvəffəq olsun. Bu özünün Xosrov və Şirin haqqında təhkiyənin dəyişməsi, Bəhram Gur tarixinin qısaldılması və İskəndərlə bağlı süjetin iki hissəyə parçalanmasında göstərmişdir ki, bu da Nizaminin sonuncu poemasının iki kitabında aydın müşahidə olunur: “Şərəfnamə” və “İqbalnamə”.

Kiçik dəyişikliklər və ayrı-ayrı süjet fərqlərinə gəldikdə isə bunlar çoxsaylıdır və şairin məqsədləri ilə bağlıdır. Digər məziyyətlərlə yanaşı onlar personajlar sistemini də əhatə edir. “Şahnamə”nin müvafiq dastanlarının qəhrəmanları Nizamidə təkrarlanır. Amma yenə də süjet xətlərində olduğu kimi, onlar dəyişir və oxucu qarşısında tanınmış və eyni zamanda başqa bir simalar kimi çıxış edir.

“Yeddi gözəl”də tacın qaldırılması epizodu deyilənlərə sübutdur. Bu epizod Təbərinin “Tarix ər-rusul və-l-muluk” (“Peyğəmbərlər və şahların tarixi”) əsərində və Firdovsinin “Şahnamə”sində mövcuddur. İki müəllifdə bu hadisə kompozisiya baxımından əhəmiyyət kəsb edir və təhkiyəni məntiqi olaraq şahın taxta çıxması epizoduna yönəldir. Nizamidə bu kompozisiya xüsusiyyəti saxlanılır. Bununla yanaşı həmin epizod şairə Bəhram və onun rəqibinin xarakterini üzə çıxarmaq üçün lazımdır. Nizami sənətkarlıq istedadı ilə az əhəmiyyətli hadisədə personajın psixoloji simasını yaratmağa, ehtirasların mübarizəsini aşkarlamağa müvəffəq olmuşdur.

Xosrov, Bəhram, İskəndər kimi qəhrəmanların müqayisəsi belə nəticəyə gəlməyə imkan verir ki, əgər Firdovsidə onların hamısında epik başlanğıc üstünlük təşkil edirsə, Nizamidə əsas da yaq romantik cizgilərə keçirilir. Epik və romantikliyə nisbətində ikinci daha güclüdür. Onun qəhrəmanları epikdən daha çox romantikdir, hərəkətlərin psixologizmi onlarda üstünlük təşkil edir.

Bundan başqa, Nizami öz personajlarını daha çox dünyəvi real xüsusiyyətlərlə təqdim etməyə çalışır. Bu “Yeddi gözəl”də kənzilə bağlı epizodda yaxşı əks olunur. Bu hadisə “Şahnamə”də də açıqlanır. Amma Nizami onu tamamilə yenidən düşünmüşdür. Belə ki, onun semantikasını ikili xarakterə malikdir. Bir tərəfdən

romantik qəhrəman obrazının inkişafında önəmli, digər tərəfdən romantik məqsədə tabe olan lakin epik motivi həqiqətə uyğun şəkildə izah edən epizod təqdim edilir. Hər iki əsərdə kamandan oxun atışı məqamı və kənz tərəfindən atışın qiymətləndirilməsi mühümdür. Firdovsidə Azadə çığırır ki, Bəhrəmin özü əgər belə atırsa, divdir. Nizamidə isə izahat tamamilə realdır:

گفت پر کرد شهریار این کار  
کار پر کرده کی بود دشوار  
هر چه تعلیم کرده باشد مرد  
گر چه دشوار شد بشاید کرد  
رفتن تیر شاه برسم گور  
هست از ادمان نه از زیادت زور (3)

*Dedi [kənz]: “Bu işi şəhriyar dərk etdi,  
Dərk olunmuş iş nə vaxt çətin olar.  
Əgər insan təlim görübsə,  
Çətin olsa da, [iş] gərək icra oluna.  
Şahın oxunun gurun dırnağına sancılması,  
Məşqdəndir, gücün çoxluğundan deyir.”*

Nəticənin həddindən artıq şişirdilməsinə baxmayaraq, həmçinin Fitnənin fantastik qüdrəti də real izah olunur. O öz qüvvəsi ilə epik pəhləvan qadınları xatırladır. Yada salaq ki, “Nibelunqlar haqqında nəğmə”də dörd qüvvətli kişi Brünxildanın sipərini böyük çətinliklə qaldırırlar, onun özü isə nəhəng daşı uzaga tullayır. Lakin bu qadınlarla müqayisədə Fitnənin qüdrəti məşq və təlimlərin nəticəsidir.

Firdovsidən fərqli olaraq, Nizami öz qəhrəmanlarını təqdim edərkən, onların xüsusiyyətlərini maksimum dərəcədə işıqlandırmaya, xarici mühitlə toqquşmada göstərməyə çalışmışdır. Nizami üçün təkcə personajların hərəkətlərinin səbəblərini təqdim etmək, yaxud onların ətrafdakılarla əlaqələrini göstərmək əhəmiyyət daşımamış, həm də onların təkamülü və şəxsi keyfiyyətlərinin formalaşması vacib olmuşdur. Əsassız deyil ki, “İskəndərnamə”də söhbət qəhrəmanın bir neçə təsvirindən gedir. Bununla yanaşı,

poemada qəhrəmanın seçilməsi ilə müəllifin dünyagörüşü mövqeyi arasında əlaqə müşahidə olunur. Şairin fikri sanki İskəndərin öz parlaq yürüşləri, ölkə və xalqları tabe etməsinin assosiasiyası ilə də yüksəlirdi ki, bu fikir bütün dünya hadisələrinin müxtəlifliyini əhatə etməyə çalışır, qəhrəmanın möhtəşəmliyində həqiqət axtarışlarını və gerçəkliklərin idrakını ən yüksək səviyyədə aşkar edirdi.

Firdovsinin “Şahnamə”si böyük həcmdə əfsanə və rəvayətləri, tarixi və ədəbi materialları özündə cəmləşdirən, həm də bədii təsvirlər baxımından qiymətli mənbə sayılır. Onun poetikası təsirli ifadə vasitələrinin yaranmasına imkan vermişdir. Bu mənada “Xəmsə” poemaları da müstəsna deyil. Lakin süjet və personajların qurulması halında olduğu kimi Nizami bədii vasitələri elə seçmişdir ki, ideya yönümü ən münasib şəkildə həyata keçsin, kamillik və poetik gözəllik məzmununa tabe olsun.

Nizami həqiqi sənətkar və parlaq şair kimi bədii gözəlliyi tamamilə yeni səviyyəyə qaldırdı. Onun qeyri-adi poetik təxəyyülü, şeir texnikasından məharətli istifadəsi, misraların məcazlarla zənginləşdirilməsi hamıya məlumdur. Onun üslubu ibarələrin zənginliyi, bədii tablunun incəliyi ilə Firdovsinin sadə ifadə tərzindən fərqlənir və daha çox romantik təhkiyəyə uyğun gəlir.

Sonrakı əsrlərdə Azərbaycan poeziyasına “Şahnamə”nin təsiri daha çox Nizaminin “Xəmsə”si vasitəsilə keçmişdir. Buna misal Arif Ərdəbilinin “Fərhadnamə” əsərini göstərmək olar. Burada həm Nizami, həm də Firdovsinin əsərləri ilə süjet oxşarlıqları vardır. XIV əsr farsdilli Azərbaycan ədəbiyyatının digər abidəsi olan Əssar Təbrizinin “Məhr və Müştəri” əsərində süjet xətti tamamilə yeniləşir. Məsnəvidə Firdovsinin təsirindən yalnız bir neçə epizod əsasında və Əssarın ayrı-ayrı poetik fiqurlar üçün istifadə etdiyi müxtəlif “Şahnamə” qəhrəmanlarının adlarından danışmaq olar. Bununla yanaşı, həm Əssar Təbrizidə, həm də Arif Ərdəbilidə olan xüsusiyyətlər “Şahnamə” və “Xəmsə”dən sonra epik yaradıcılığın təmayüllü inkişafından xəbər verir.

XV əsr Azərbaycan müəllifləri Camali Təbrizi və Əşrəf Marağayinin əsərləri Firdovsi epopeyasına daha yaxındır. Hər iki

şair özünəməxsusluq və orijinalılıqla seçilən bütöv “Beşlik” yaratmışdır. Camali poemalarında bilavasitə öz böyük sələfləri haqqında xatırlatmalar mövcuddur. Belə ki, “Xəmsə”nin natamam qalan sonuncu hissəsində o yazır:

بگنجینه گنجہ و طاس طوس  
در افکندم از پردلی بانگ کوس  
گرفتم آن دو مرد دلیر  
اگر چند روبه نباشد چو شیر (4)

*Gəncə xəzinəsinə və Tusun təştinə  
Vurdum qorxmazlıqla təbil səsinə.  
O iki şücaətli insanın ardınca getdim,  
Hərçənd ki, tülkü şir kimi deyil.*

Aydındır ki, verilmiş misralarda söhbət Firdovsi və Nizami-dən gedir. Camalının poemasının Nizaminin “İskəndərnəmə”sinə nəzirə olaraq yazılmasına baxmayaraq, giriş hissələrində o daha çox “Şahnamə”dəki İskəndərin tarixini xatırladır.

Nizamidə olduğu kimi Camali və Əşrəf “Xəmsə”lərində “Şahnamə”nin müvafiq dastanları ilə oxşarlıq ibrətamiz, qəhrəmanlıq və məhəbbət poemalarında müşahidə olunur. Amma onlarda təkcə “Şahnamə” əsasında məlum olan motivlər interpretasiya olunmamış, hətta Nizami ilə müqayisədə ayrı-ayrə məqamların və bütöv süjetlərin yenidən düşünülməsi təqdim olunur.

İki müəllif məhəbbət məsnəvilərində “Xosrov və Şirin” hekayəsini təkrarlamaqlı olduqları halda, iki tipli məhəbbət konsepsiyasını geniş planda işləmişlər: dünyəvi və irfani xarakter daşıyan ilahi. Konsepsiya fərqləri ifadə tərzinə təsir göstərmişdir. Camalının “Məhr və Nigar” poemasında təhkiyə daha çox sadələşmiş, reallaşmış, Əşrəfin “Riyaz əl-əşiqin” poemasında əksinə, təm-təraqlıq və emosionalılıqla seçilmişdir.

Sözsüz ki, bu halda həlledici rolu dəyişən tarixi şərait, müəlliflərin məqsəd və vəzifələri, onların ideoloji mövqeləri oynamışdır. Bunlar şairlərin əksəriyyətində öz əksini tapmaya bilməzdi və İskəndərlə bağlı süjetdə xüsusilə aydın izlənilir. Firdovsinin qəhrəmanlıq təhkiyəsi Nizamidə qəhrəmanlıq-fəlsəfi təhkiyə ilə əvəz

olunur; Camali qeyri-adi şəxsiyyətin, əzəmətli şahın taleyinə müraciət edərək by və digər problemləri qəhrəmanlıq-ibrətamiz müstəvidə həll edir və nəhayət Əşrəf “Zəfərnəmə”də monarx və dövlət problemləri ilə bağlı baxışını gerçəkləşdirir və başqaları ilə yanaşı hökmdarı sufi görüşləri kontekstində işıqlandırır.

“Şahnamə”nin Azərbaycan ədəbiyyatında qavranması yaradıcılıq yanaşma prinsiplərinə və poetik fəaliyyətin təzahürünə əsaslanırdı. Artıq Nizaminin ədəbi ənənəyə münasibəti müəllif təşəbbüsünün sabitliyi, romantik başlanğıcın möhkəmliyi və obrazların psixoloji işləmələri ilə xarakterizə olunurdu. Azərbaycan şairlərinin sonrakı əsərləri məzmun və üslub yeniliyi ilə seçilirdi. Bu əsərlər həm də epik yaradıcılığın işlənməsinin göstəricisi kimi əhəmiyyət daşıyır və ədəbi əlaqələrin geniş mənzərəsini nümayiş etdirirdi.

- 
1. نظامی گنجوی. هفت پیکر / متن علمی و انتقادی، مقدمه و حواشی به قلم طاهر محرم اف. مسکو 1978، ص 27
  2. Yenə orada, s. 151
  3. Yenə orada, s. 209
  4. Сәмәли. Хәмсә. İndia Offis kitabxanasının əlyazması, ş. № 1284, v. 185a.

2006

## ПОЭЗИЯ САИБА ТАБРИЗИ

Саиб Табризи - блистательный азербайджанский поэт, выдающийся представитель персоязычной литературы эпохи Сефевидов. Его творчество считается одним из самых ярких воплощений «индийского стиля», в развитии и распространении которого наряду с Бедилем он сыграл решающую роль.

Его полное имя было Мирза Мухаммад Али и происходил он из знатного табризского рода, восходящего к поэту конца XIV начала XVв. Шамс ад – Дину Мухаммаду Ширину Магриби Табризи (1). Родился Саиб в Табризе по

всей видимости в 1601г. Его отец Мирза Абд ар – Рахим Табризи был купцом и пользовался хорошей репутацией среди торговых кругов. Во время правления шаха Аббаса I (1587 – 1629), когда государство Сефевидов достигло наибольшего могущества, он вместе со многими другими переехал с семьёй в Исфахан. Шах Аббас перенёс сюда свою столицу из Казвина и всячески расширял и отстраивал Исфахан, переселив в него в числе прочих ремесленников и торговцев из различных областей и городов.

Саиб получил хорошее образование; среди его учителей были известные учёные, наставники, а также его родной дядя со стороны отца Шамс ад – Дин Табризи, известный каллиграф, прославившийся под прозвищем «ширин калам» («сладкий калам»). Живя в Исфахане, Саиб, к тому времени образованный молодой человек, начал понемногу писать стихи. Однако тяга к странствиям оказалась сильнее и юноша отправляется в путь. Он совершил немало путешествий, побывав в Малой Азии, Багдаде, Наджафе; посетил он также Мекку и Медину, некоторое время провёл в Хорасане. Вернувшись в Исфахан, он не смог здесь долго оставаться и предпочёл отправиться в Индию. М.Тарбийат пишет, что причиной поездки явилось то, что недоброжелатели оклеветали Саиба перед шахом Аббасом, из – за чего он пребывал в подавленном состоянии и предпочёл уехать (2). Так или иначе поездка состоялась в 1624г.

Вначале он оказался в Герате и Кабуле. В то время здесь правил Мирза Ахсаналлах, известный как Зафар – хан. Он был образованным человеком, хорошо разбирался в поэзии и сам писал стихи. Зафар – хан оказал Саибу радушный приём и оставил его при своём дворе. Впоследствии Саиб посвятил ему две касыды, в одной из которых указал, что именно Зафар – хан побудил его собрать свои «рассеянные бейты» (3).

В 1628 г. на индийский престол вступил Шах – Джахан, и Зафар – хан направился в Декан, взяв с собой Саиба. Он

представил поэта Шаху – Джахану. Тот благосклонно отнёсся к Саибу и даже подарил ему двадцать тысяч рупий за стихи, сочинённые по поводу его восшествия на престол и присвоил титул «мостаэд – хан» («даровитый хан») (4). Двор Шаха – Джахана отличался пышностью и великолепием. При нём состояло множество поэтов, с некоторыми из которых, в частности с Калимом Кашани, Саиб завёл дружеские отношения.

Зафар – хан вместе с Саибом в течение нескольких лет находились при дворе Шаха – Джахана, пока тот не назначил Зафар – хана правителем Кашмира. Это произошло в 1631г. Получив назначение, Зафар – хан отправился в Камшмир и взял с собой Саиба, к которому был искренне привязан. В это же время Саиб получил весть о том, что его семидесятилетний отец, долгое время не видевшийся с ним, приехал из Ирана в Индию и остановился в Агре. Он хотел забрать сына с собой обратно на родину. Находясь в Кашмире, Саиб испросил разрешения у Зафар – хана на возвращение с отцом в Иран. Зафар – хан отпустил его, оказав ему почести и наградив многочисленными подарками.

Таким образом, после семилетнего пребывания в Индии Саиб вновь оказался в Иране, избрав местом пребывания Исфахан. В Иране к тому времени на престоле находился шах Сафи I (1629 – 1642). Каких – либо сведений о его взаимоотношениях с поэтом не сохранилось. Но зато известно, что Аббас II (1642 – 1666), сменивший на престоле шаха Сафи, даровал Саибу титул «малик аш – шуара» и оказывал ему покровительство. Недаром больше всего касыд в диване поэта среди правителей и государственных лиц посвящено именно ему.

Живя в Исфахане, Саиб совершал кратковременные поездки, посетив и другие города Ирана, такие как Кум, Казвин, Ардебиль, Йезд, Табриз. К этому времени его слава как поэта распространилась далеко за пределами Исфахана, и стихи его нашли признание не только в Иране и в Индии, но и в

Малой Азии, по всему Ближнему и Среднему Востоку. Известно, что правители Рума и Индии просили шаха Аббаса II послать им стихи Саиба, а везир шаха Аурангзеба (1658 – 1707) Джафар – хан за стихи поэта, преподнесённые ему, одалжил Саиба пятью тысячами рупий (5).

Знатоки и ценители поэзии отдавали предпочтение творчеству Саиба за его новый, необычный стиль. Даже Зафар – хан, ознакомившись с его стихами, в одном из своих бейтов затем отметил, что впредь не станет «принимать стиль других друзей» (т.е. поэтов – М.К.) и его собственные «новые слова» («тазегуйиха») обусловлены «благодеянием вдохновения Саиба» (6). Сам поэт также неоднократно подчёркивал новизну своих стихов, разработку им новых, оригинальных мотивов, смыслов, называя их «ма’ни – йе бигане» («незнакомый, новый смысл»). А отправляясь в Индию, он писал:

*Вместо яхонтов и жемчугов из земли Исфахана, Саиб,  
Во владения индийские отвезёт эти «разноцветные» стихи*  
(7),

подразумевая под «разноцветными стихами» содержательное и образное многообразие своей поэзии.

Казалось бы слава и авторитет Саиба как поэта обещают ему достойное место и уважение при дворе. Так и было при шахе Аббасе II. Однако после его смерти и со вступлением на трон его сына Сулеймана (1666 – 1694) всё изменилось. По некоторым сообщениям причиной этому стали стихи, которые Саиб написал по поводу воцарения нового престолонаследника (8). Сулейман усмотрел в одном из бейтов насмешливый намёк в свой адрес и обиделся на поэта. После этого Саиб был вынужден отдалиться от двора. Последние годы своей жизни он провёл в Исфахане, где держался очень скромно, общаясь в основном с близкими и друзьями. Он уже не покидал города, скончался в 1677г. и был похоронен здесь же в Исфахане.

Творческое наследие Саиба огромно. До сих пор не установлено точное количество его стихов, но речь идёт о цифрах от восьмидесяти до ста двадцати и даже двухсот тысяч бейтов. В основном это, конечно, газели, которые, по словам Шибли Ну'мани, были особой сферой его искусства (9), но перу поэта принадлежит и некоторое количество касыд, и два маснави: «Кандагар – наме» и «Махмуд и Айаз». Саиб является также автором антологии «Сафине – йи Саиб» («Саибова антология») (10), куда, помимо своих стихов, включил стихи предшествовавших авторов и современников. В источниках есть указание на то, что число диванов поэта доходило до семи (11). Сам он составил несколько сборников избранных стихов и дал им соответствующие названия: «Мират ал – джамал» («Зерцало красоты»), представляющий собой собрание стихов, описывающих лицо и стан возлюбленной, «Арайеш – и негар» («Украшение красавицы») – стихи о зеркале и гребне, «Мейхане» («Питейный дом») – стихи о вине и кабаке и «Ваджеб ал – хифз» («Достойные хранения»), являющееся собранием лучших матла газелей.

Определить количество газелей Саиба на сегодняшний день не представляется возможным. В одном из последних по времени изданий дивана Саиба, которое предпринял Дж. Мансур, содержится 3168 газелей общим объёмом 30887 бейтов (12). Они написаны с сохранением формальных требований жанра и, как правило, включают от семи до десяти бейтов. Но есть газели и по 12 – 15 бейтов, а самая большая – состоит из 49 бейтов и написана в качестве «ответа» на газель Моулави. Газели отличаются тематическим богатством, начиная от любовных и философских мотивов до социальной критики и размышлений о судьбе, поэтах и достоинстве слова. Прав был исследователь творчества поэта азербайджанский учёный М.Мухаммади, когда указывал на предельное расширение тематического диапазона газели у представителей «индийского стиля» и в особенности у Саиба (13).

Очень многие газели проникнуты печальным настроением, в них ощущается тоска и чувство безысходности. Это касается не только любовных газелей, где подобные переживания характерны для лирического героя, страдающего от неразделённой любви, но и для стихов иной тематической направленности.

Часто в газелях Саиба, как и у других поэтов «индийского стиля», отражаются дидактические мотивы. Основное место в них занимают призывы к нравственному самоочищению, подавлению порочных страстей, хотя поэт не строил особых иллюзий и понимал, что одними наставлениями вряд ли поможешь делу:

*Жизнь моя прошла в советах и наставлениях, о несведущий,  
Но наставлением собака низменной души не станет  
учителем (14).*

Или:

*Трудно наставлением пьяного сделать трезвым,  
Разве волнение моря станет меньше усилием капитана (15).*

Тем не менее на протяжении всей жизни Саиб возвращался к дидактическим мотивам, отдавая предпочтение вопросам воспитания. При этом он не адресует к каким – то определённым группам или социальным прослойкам, а обращается с призывами ко всему обществу. Спокойный, рассудительный тон поэта, связанный с замечаниями о том, как следует себя вести в повседневной жизни, как строить взаимоотношения с окружающими, какие совершать поступки и дела, к каким качествам стремиться, сменяется у него порой критическими оценками и ощущаемым эмоциональным напряжением. Не называя кого – либо конкретно, он взывает к духовно ущербному человеку, побуждая его отказаться от накопительства, окружающей мишуры, подумать о душе и вести себя с достоинством:

*Печаль об имуществе, о скупце, у тебя больше,  
чем о душе,  
Твой интерес к дастару больше, чем к голове.*

*Для богачей опасность [увеличивается] с прибавлением  
достатка,  
Ведь кровь порочного [человека, словно] магнит для  
скальпеля (16).*

Дидактика Саиба касается в первую очередь жизненных вопросов. Иногда она незаметно вводится в текст газели на уровне отдельного замечания, охватывающего одно мисра или один бейт, а иногда газель целиком выступает воплощением назидательных замыслов автора. И тогда увещевания следуют потоком из бейта в бейт, связанные не столько с логикой и последовательностью изложения, сколько со стремлением охватить различные аспекты поведенческого характера личности. Образцом дидактической газели поэта в этом плане может послужить следующее стихотворение:

*Не взваливай на плечи упования свой груз,  
Но преврати свои поступки (дело) в своё богатство.  
Не проявляй высокомерия к просящим,  
Не превращай поклажу немощных в своюю.  
Завяжи узлом нить длительности чайний,  
Замени чётками свой зуннар.  
Отдай дервишу припасы того мира,  
Без обиды неси в жилище свою поклажу.  
Не убирай со своих уст печать молчания,  
Не пробивай брешь в стене своего цветника.  
От того тебе дали коренные зубы,  
Чтоб сделал ты выдержанной (т.е. размягчил,  
разжевал-М.К.) свою речь.  
Посчитайся с собой здесь (т.е. в этом мире – М.К.),  
успокойся сердцем,  
Не оставляй на Судный день своё дело.  
Чистое серебро не стыдится пробы,  
Очисти от провианта (т.е. от материального – М.К.)  
свои дела.  
Ты в тот день, Саиб, станешь из числа владельцев хала,  
Когда сделаешь свои поступки подобными речам (17).*

Многочисленные советы и наставления, разбросанные в тексте газалията, соотносились с жизненным опытом самого автора. Он пропускал их сквозь призму собственного восприятия действительности, пытаясь найти оптимальный вариант во взаимоотношении индивида и общества. Понимая ограниченность возможностей одного человека, он тем не менее полагал, что можно обрести такое состояние, когда пребываешь в мире как с самим собой, так и с окружающими. Недаром его лирический герой восклицал:

*Хотя мы и вышли наружу из двух миров,  
Но считаем, что сами находимся [в своём] жилище (18).*

Исходным пунктом рассуждений поэта являлось критическое отношение к себе и своему искусству. То, что это было важно для Сайба, свидетельствует неоднократное повторение с различными вариациями одного и того же бейта:

*Лицеизречение своих недостатков выделило меня среди  
людей искусства,  
Польза от ног больше у павлина, чем от перьев (19).*

Признание собственных ошибок и недостатков заставляет автора по – новому взглянуть на происходящее. В мире, полном тревог и волнений, надежд и разочарований, его лирический герой неустанно пытается найти своё место, определиться со своей любовью, духовными исканиями, материальным положением. Его жизненное кредо вырисовывается в извечном противопоставлении любви и ненависти, добра и зла, правды и лжи, дружбы и вражды. Разум он считает безумием, а любовь – мудрецом, мир во множестве его проявлений, символически обозначенный как «среда, полная пузырей и волн» - единственной жемчужиной, а обыденный путь в нём – заблуждением, вызванным опьянением (20).

Движущая сила его поступков обуславливается неудовлетворённостью виденным, с одной стороны, и нежеланием оставаться безучастным и немощным – с другой. Во главу его

поведения выдвигаются такие требования, как избегание недостойных поступков, разграничение благодеяния и греха, стремление к духовной чистоте, бескорыстию, довольству малым, воздержание от неуместных речей и грубости в общении.

Возможно, следование данным требованиям, формировавшее положительный облик личности в представлении автора, было как – то связано с понятием «вос'ат – и машраб» («широта характера»), встречающимся в поэзии «индийского стиля». Мы не имеем в виду идеологических аспектов понятия, имеющих отношение, по мысли М.Мухаммади, к религиозно – философским, социальным, этническим проблемам, проступающим в средневековом индийском обществе (см. подробно (21)). В данном случае, нас интересует этическая сторона, также, несомненно, входящая в число составляющих «широты характера». Вряд ли, можно было представить, что, говоря о человеке, наделённом «вос'ат – и машраб», Саиб лишил бы его заслуживающих одобрения других качеств или как – то отдалил бы его от того этического идеала, который сам же и разрабатывал. Недаром он писал:

*Тот, у кого нет восат – и машраб в этой обители  
(т.е. мире – М.К.),  
Обречён, будучи живым, к тесноте могилы (22).*

Выражение «широта характера» у Саиба используется часто. Он полагал, что и сам обладает подобным характером. Во всяком случае поэт неоднократно упоминает об этом в стихах и отмечает, что это известно и другим:

*Широту окружности характера нашего знает,  
Всякий, кто оказался [в положении] центральной точки  
[этой окружности] (23).*

Рассматривая морально – этические темы сквозь собственный опыт, говоря о себе, Саиб в то же время затрагивал и

другие вопросы, события, с которыми сталкивался в жизни. Его философские, религиозные, социальные воззрения, отношение к поэзии, художественному слову достаточно полно представлены в газелях. Поэт хорошо осознавал несовершенство мира, видел творящееся вокруг и заявлял, что «суровость дней не заставит его замолчать» (24). Он не строил особых иллюзий по поводу переустройства дел, замечая:

*[Если] изгибы (кривизну) змеи нельзя устранить  
колдовством,  
То разве можно выпрямить (т.е. наладить – М.К.)  
дело мира! (25)*

Однако несмотря на это довольно резко и откровенно высказывал свои мысли, давал недвусмысленные, острые оценки, критикуя сложившееся положение. Поэта волновало то, что вокруг не осталось правосудия и благодеяния, стыда и достоинства; он писал, что «круговорот раскола охватил поверхность земли» и «ни в одном сердце не осталось чистоты любви» (26). Ему казалось, что окружающая атмосфера подвержена губительному воздействию неверно выстроенных социальных и этических взаимоотношений в обществе. Существующий миропорядок, по его мысли, не мог соблюсти все интересы, обеспечить потребности людей; наоборот, повсюду царил запустение, наглядным примером чего явилось то, что «ни одного кирпича от здания небес не осталось» (27). Он не винил в создавшемся положении власть предержащих, кого – либо конкретно, предпочитая иносказания типа «Хизр не даёт Искандеру воду жизни» (28). Высказывания поэта носили обобщённый характер, тем не менее его описания и порой отвлечённые образы не оставляли читателя равнодушным и чётко указывали о чём идёт речь, не вызывая сомнений:

*От высоких помыслов не осталось в мире следа,  
Ни одного кипариса не осталось во всём саду.  
Просветлённые сердцем, словно молнии, миновали мир,*

*Даже пепла не осталось после этого каравана.  
Закрытыми остались глаза Йакуба (29),  
пребывающего в ожидании,  
От египетских гонцов не осталось и признака  
благородства.*

*Птицы, поющие песни, покинули родину,  
Кроме разбитого яйца, ничего не осталось в этом гнезде.  
В постоянно весеннем цветнике рая щедрости,  
Не осталось и листика из – за расточительности  
осенней поры.*

*Саиб, язык пера оставь (протяни) во рту чернильницы,  
Если сегодня ты ищешь речей, то их не осталось (30).*

Образность газели создаётся поэтом в символическом ключе и не составляет особых трудностей при истолковании. Ясно, что она касается существующих реалий и отношения к ним автора. При этом объединительную роль в газели играет мысль о том, что в мире, в котором нет благородства и высоких устремлений, не нужны и содержательные речи.

Ещё один вопрос, волнующий Саиба – это равнодушие людей. Видя то, что происходит, они то ли из боязни, то ли от отчаяния и безысходности, предпочитали ни во что не вмешиваться. Их не заботили чужие беды и трудности, они не протягивали руку помощи и не подставляли плечо, думая лишь о собственных делах. С горечью поэт восклицает:

*Каждого, кого мы видели в мире, был занят собой,  
Правое дело осталось под сводом забвения,  
а [занят он лишь] своим делом.  
Хизр не озабочен починкой стены сироты,  
Каждый думает [лишь] о починке собственной стены.  
Плач свечи не из – за траура по мотыльку,  
Утро приближается, но думает оно [лишь] о своей  
тёмной ночи.  
Разве может вытащить колючку печали из сердца соловья,  
Беспомощная роза, бедствующая среди  
собственных колючек (31).*

В такой ситуации было трудно что – либо предпринять, но поэт всё же продолжал взывать к чувствам и настроениям людей, пытаясь добиться своим пером хоть какого – то перелома в общественном сознании.

Активная жизненная позиция Саиба, проступающая в его многочисленных критических замечаниях и оценках окружающей жизни, не всегда оставалась неизменной. Не раз она перебивалась нотками усталости и разочарования, желанием удалиться от существующих проблем и замкнуться в собственном мире. Поэт хорошо понимал, как трудно «выйти из обязательств [существующих] установлений» (32), тем более, что одна человеческая жизнь мало, что значила перед лицом извечности происходящего. Его скоротечность, согласно автору, также сыграла свою отрицательную роль, и сам он, пока «стал осведомлён о деле [мира]», потерял время и «упустил судьбу из рук» (33). Возможно, поэтому у него встречаются бейты, в которых говорится о том, что «хорошо время того, кто, словно молния, поднял голову из ворота существования, посмеялся над положением этого мира и ушёл» (34). Подчёркивая тленность бытия на фоне бесконечности времени, он вопрошает:

*Зачем ты связал своё сердце с землёй и временем?  
Преходяща земля, но остаётся время.  
Ударяет тебя о землю всё, что ты водружаешь,  
Кроме знамени [тяжкого] вздоха, которое следует  
водружать (35).*

Подобное восприятие преходящности существующего и места человека во вселенной заставляли поэта обратиться к поиску ориентиров, которые были способны обеспечить душевный покой индивида и помочь ему разобраться в происходящем. В этом плане в поэзии Саиба актуализируется мотив сердца, с которым были связаны не только его моральные устремления, но и размышления на религиозно – философскую тематику.

Поэт ценил сердце, как средоточие жизненных и духовных сил человека и, указывая на его значение, писал, что всё, что человек ищет в брэнном мире (или «мире глины», как он его называет), «находится в сердце» (36). По его мнению, тот, кто обладает твёрдостью духа, в ком крепнет сердце, не боится и не думает о «волне происшествий» и сердце его представляется «якорем спокойствия» в бушующем море бытия (37).

Трактовка сердца в поэзии Саиба имела существенное значение для решения ряда нравственных, дидактических задач. В то же время она выводила стих ещё на один семантический уровень, связанный с суфийскими представлениями автора. В догматике суфизма понятие сердца занимало значительное место. В «Мирсад ал – ибад» («Путь рабов Божьих») Наджм ад – Дина Рази (1177 – 1257), являющегося одним из самых авторитетных суфийских источников, есть даже специальный раздел, посвящённый сердцу. Говоря о его очищении, Наджм ад – Дин указывал, что «когда в воспитании, очищении, и обращении [к Господу] сердце достигает совершенства, то становится местом манифестации всех божественных атрибутов» (38). Другой суфийский авторитет – Худжвири писал, что сердце «находясь в этом мире, видит мир иной» (39). Сердце рассматривалось как частичка божественной субстанции, концентрация божественного начала и познание сердца могло привести к познанию Всевышнего. Недаром Саиб указывал:

*Солнца истинности только тот достигнет, Саиб,  
Кто, подобно тени, день и ночь [следует] за сердцем (40).*

Помимо «сердца» («дел»), в лирике поэта есть и другие характерные для учения суфизма понятия. Они, кстати встречаются в целом в поэзии «индийского стиля». Это, скажем, такие смысловые ряды, как «солнце – пылинка», «море – волна», «пьяный – трезвый»; к ним примыкают

понятия «эманации» («таджалли»), «пути» («тарикат»), «познания» («ма'рифат»), «зеркала» («айине») и др. Упоминается в его стихах имя известного суфийского проповедника Мансура Халладжа, даётся мистическая трактовка образам Лейли и Меджнуна, Йусуфа и Зулейхи. Кроме того, образность отдельных бейтов приобретает ярко выраженную суфийскую окраску. К примеру, говоря о Боге или бытие индивида, поэт прибегает к стилю, распространённому по большей части в суфийской литературе:

*Приметы Твои, о Неимеющий примет, в ком мне искать,  
Ибо в отсутствии примет скрыты Твои приметы (41).*

Или:

*Без существования Истины находить в себе следы бытия,  
Означает то же, что обнаружить без солнца ничтожную  
пылинку (42).*

Как правоверный мусульманин Саиб не подвергал ни малейшему сомнению определяющую роль Творца во вселенной. Он высоко ценил благочестие и писал о том, что «миг, потраченный на поминание Бога в тысячу раз лучше вечной жизни» (43).

Хотя поэт не был суфийским автором, не разрабатывал в своей поэзии каких – то теоретических положений суфизма или не давал систематического изложения каких – то аспектов учения, он всё же хорошо его знал и, следуя его постулатам, призывал во множественности проявлений бытия лицезреть единство Сущего:

*Волны не наносят ущерба единственности моря,  
Лицо единства скрыто за локонами множественности (44).*

Данный вопрос его особенно интересовал и нашёл отражение в целом ряде газелей. В них в той или иной форме проводится мысль о том, что за всеми событиями и

процессами, происходящими в окружающей действительности, просматривается единая субстанция (45). Микрокосм и макрокосм, природа и общество, жизнь и смерть оказываются охваченными единой волей и единым предопределением. Поэтому все явления, в том числе материального и духовного свойства, прямо противоположные друг другу, по мысли автора, проступают как одинаковые по своей сути. И наблюдается это во всём, что окружает человека, в его индивидуальном и общественном бытии, в мыслях и чувствах, восприятии реальности и социальных взаимосвязях.

Лирический герой Саиба видит разнообразие мира и осознаёт, что богатство его красок, многообразие изменений и превращений, притягательные и отталкивающие черты имеют общий источник. Тождественность явленного проявляется всюду, поэтому герой и утверждает:

*Для (перед) пронизательных боль и лекарство одинаковы,  
Больные глаза и живительные губы оба одинаковы.  
Для нас тени стены и Хумы (46) обе одинаковы,  
Прах и золото перед взором наших помыслов оба одинаковы.  
Облик положения мира будь он плохим или хорошим,  
Перед зеркалом нашего приятного характера одинаков.  
Радости и огорчения для расторопных одинаковы.  
Колючка и роза при прохождении утреннего ветерка оба  
одинаковы.  
Лицо и изнанка не помеха зеркалу для  
[отражения] единственности,  
Неверие и вера для взора единства нашего  
оба одинаковы (47).*

Показательным в этом свете выглядит и такой бейт из известной газели поэта:

*Хочешь направься к Ка'бе, а хочешь – к Сомнату (48),  
Что горевать из – за расхождения в пути, ведь  
Проводник один (49).*

Однако постичь смысл окружающего, как и раскрыть тайны сердца, согласно Саибу, может не каждый человек. Такая возможность предоставляется только тому, кто вступает на истинный путь и все свои мысли и желания связывает с приближением и конечным воссоединением со Всевышним. Здесь уже в своих рассуждениях поэт следует традиционным установкам суфийских шейхов. Он пишет о том, что только тот, кто оставил собственное бытие, пустился «в странствие от себя», кто «исчезает, согласно одобрению Друга» (50), достигнет цели. Он отмечает также, что в тарикате существование каждого соответствует его небытию, и те, кто отказался от своей сущности, обретают иную жизнь (51).

Суфийская тематика в поэзии Саиба в своём формальном выражении представляла, как правило, вкрапления отдельных бейгов в тексты газели. Это было вызвано вообще особенностями творческого метода поэта. Но есть у него газели, которые, правда, с некоторыми оговорками, могут быть причислены к суфийским целиком. Одна из таких газелей связана с мотивом духовного очищения и отказом от привязанностей и страстей земной жизни:

*О не имеющий сведений о мире смысла,  
Нет для тебя лучшего щита, чем печать молчания.  
Если, словно [другие] мужи, ты отказался от себя  
(вышел наружу из себя),  
Будь спокоен, ибо больше не будет у тебя странствия.  
Кипарис обрёл дарственный халат свободы из – за бесплодия,  
Не горюй, если нет у тебя плодов.  
Пустыня твоей смерти последует за Хизром,  
Если из – за мук поиска нет у тебя проводника.  
От того перед твоими глазами поверхность земли стала  
зарослями терновника,  
Что, подобно нарциссу, ты не смотришь под ноги.  
От того ты трепещишь перед поломкой клетки плоти,  
Что не обладаешь крыльями и оперением, достойными дуга.*

*Откажись (порви) от себя и соединишь с любой колючкой,  
которую хочешь,  
Ибо на этом пути нет более неустроенного, чем ты.  
Камень ломается камнем же, ты гордишься тем,  
Что в этих семи раковинах нет подобной тебе жемчужины.  
В бесталанности, Саиб, нет вреда чванства,  
Не жалуйся на судьбу, если нет у тебя мастерства (52).*

Содержательная направленность газели задаётся уже в первом бейте, в котором следует обращение к тому, кто не ведаёт о «мире смысла», о скрытом, сокровенном мире. Подразумевается человек далёкий от мистического пути познания, не видящий настоящей сути вещей, скрытой от него покровом. Но если он захочет приподнять этот покров, т.е. приобщиться к суфийскому братству, то основным условием для него станет отрешение от самого себя, о котором говорится во втором бейте. Здесь же использован распространённый суфийский термин «странствия» («сафар»). Применительно к адепту учения он означал, что тот ступил на правильный путь и это будет его последним путешествием в том плане, что в конце его ждёт встреча с Другом и после этого для него уже нет другого существования.

В следующем бейте намечено сравнение положения суфия с кипарисом, не имеющим плодов. Плоды символизируют материальные блага, всё, что связано с интересами земной жизни. Их отсутствие ведёт к духовной свободе, возможности сконцентрироваться на основной задаче. Однако суфий не способен её решить самостоятельно. Весь образ его жизни в суфийской ханаке, где он находился, регламентировался наставником, который неусыпно наблюдал за ним, руководил его обучением и поведением. Поэтому в четвёртом бейте вводится мотив проводника, без которого не разрешалось прохождение мистического пути.

На протяжении следующих четырёх бейтов Саиб вновь говорит о нравственном воспитании и духовном совершенствовании, об отказе от земных привычек и недостойных

качеств, которые ассоциируются с «клеткой плоти» и которые не позволяют за «зарослями терновника» узреть реальную красоту.

Только заключительный бейт не вписывается в общие контуры, но может быть воспринят как продолжение мотива высокомерия, отражённого в предыдущем двустишии и тем самым оправдывающим своё место в данной газели.

Интерпретируя суфийские понятия и образы, Саиб казалось бы должен был уделить основное внимание одному из ключевых терминов, которым является «любовь». Тем более, что и жанровые особенности газели в части содержательных показателей открывали для этого все возможности. Однако в лирике Саиба о мистической окраске любви почти не упоминается. Земной аспект любовного чувства, хоть и превалирует, но также не является центральным объектом его поэзии. Поэт предпочитает отвлечённые высказывания о любви, в которых показывается её сила, значение в жизни человека, а также масштабность проявления. В качестве примера можно сослаться на отдельные бейты:

*Небосклон есть лилия в море любви,  
Земля есть осадок на дне бутылки любви (53).*

Или:

*Превратить грудь в цветник из – за боли и страданий любви,  
Для нас, Саиб, [означает] оживить мёртвую землю (54).*

Или:

*Если в сердце из – за горения любви появится печаль,  
То всюду, куда отправишься, появится светильник (55).*

Смещение акцентов в поэзии Саиба подметил ещё М.Мухаммади, который писал, что в творчестве поэтов «индийского стиля» и в частности Саиба философские,

социальные и дидактические мысли занимают основное место и вытесняют любовную тематику (56). К этому следует добавить также, что отдавая приоритет другим вопросам, поэт в то же время не мог игнорировать традиционную специфику жанра и пусть и не так широко, как поэты предшествующего периода, но всё же касался в газелях взаимоотношений влюблённых. Другое дело, что не чувствуется его особого желания разрабатывать эту тему, поскольку, как видно, он не хотел отгораживаться от окружающих реалий и замыкаться на условных схемах, обусловленных требованиями жанра. Поэтому описание чувств влюблённых, как и образы лирического героя и его возлюбленной, не выходят за хорошо известные рамки и выступают вариативностью принятых эстетических представлений.

Влюблённый герой погружен в собственные переживания, не замечая происходящего. Его состояние статично и обусловлено отсутствием интереса ко всему, кроме предмета его обожания. Поэт пишет об этом так:

*У влюблённого сердце не радуется ни цветку, ни цветнику,  
Веселящим садом для влюблённого не является ничего,  
кроме возлюбленной (57).*

Существование влюблённого, его горестное положение, печаль и радость всецело зависят от поведения девушки. Её качества и облик также создаются Саибом, согласно установленным в средневековой поэзии нормам и не несут черты индивидуализации. Вот, к примеру, как говорится о холодности и жестокосердии девушки:

*Разве проявишь ты жалость к испытывающим мучение?  
(к тем, у кого сгорела печень)  
Если сердце превратится в воду, то  
для тебя вокруг – вселенная воды (58).*

Традиционность содержания любовной газели вызывала стремление поэта проявить инициативу в её формальной

реализации. Он не углубляется в психологию персонажей, а придаёт новый импульс знакомым мотивам за счёт различных поэтических приёмов и средств. Вот почему он часто прибегает к параллельным конструкциям, риторическим вопросам и т.д.

В отличие от любовных газелей стихи о природе у Саиба выделяются большей динамикой. Автор в них, словно ощущает прилив душевных сил и поэтического вдохновения. Больше проявляется в них и рефлексивное начало. У Саиба есть стихи, в которых превалирует описательный элемент. В основном они посвящены наступлению весны. В большинстве же газелей, связанных с природой или временами года, описания, хотя и значительны, в смысловом плане занимают подчинённое положение, играя вспомогательную роль. Та же весна является для поэта не просто прекрасной порой, когда всё цветёт и благоухает, но символизирует наступление новой жизни, проявление множества новых надежд. Она побуждает человека к совершению добрых дел и, согласно поэту, несёт в отличии от осени благое начало, что проявляется в удлинении весенних дней:

*От прерывания блага укорачиваются дни осени,  
А весенние дни удлинятся благодаря благу (59).*

Природа способна привести человека к неожиданным открытиям, оказать на него решающее воздействие. Поэтому Саиб призывает:

*Подобно растению, вынь из ушей вату беспечности,  
Чтобы стать обладателем плода благодаря милости  
вести весны.  
Если уберёшь завесу беспечности от своего взора,  
То [предстанут] тебе приятные, красочные виды  
в силках весны (60).*

Газель, объектом которой является пейзаж, в поэзии Саиба, как и у некоторых других поэтов этой эпохи, может

выполнять несвойственную ей функцию, заменяя в какой – то мере касыду. Так, у Саиба есть стихи, в которых даётся традиционная весенняя картина, но она не является самоцелью. Авторский замысел раскрывается лишь в последнем бейте, где приводятся пожелания вечной молодости тому, кто понимает пользу правления шаха Аббаса II. То есть по сути стихи являются опосредованным восхвалением венценосца с помощью изображения природы, что получает закрепление в макта.

Усиление рефлексии в стихах о природе ощущается и в «винных» газелях Саиба. У него имеется цикл газелей, основанных на «винных» мотивах. В некоторых случаях они поддаются мистической трактовке и связаны с высшими ценностями, на которые прямо указывается:

*Как же мы уберём руки от горлышка (подола) бутылки вина?  
Ведь вино сообщает нам весть о высшем мире (61).*

Но главным образом «винные» мотивы, как и в случае с любовной темой, носят приземлённый характер. Иногда они приводятся вместе с пейзажными зарисовками. В них отчётливо проступает эпикурейское начало. Вино олицетворяет веселье, подразумевая оптимистический взгляд на окружающее и сохранение положительных эмоций. В плане чувственного подхода вино не отделяется от природных явлений и подчёркивается его значение:

*Вино есть ясный день цветка и свеча тёмной ночи,  
Вино есть листок наслаждения и ликование ночи и дня (62).*

Мотивы вина рассматриваются Саибом ещё в нескольких аспектах, в том числе этико – философском, тем не менее их использование обусловлено не столько стремлением затронуть определённые вопросы, сколько желанием более полно отобразить состояние лирического героя в различных жизненных ситуациях. При этом вино превращается для него

в некое мерило взаимодействия с действительностью, символ, с которым связаны его надежды:

*Цветок моей надежды в тот день обретёт краску,  
Когда услышу я из рубиновых уст возлюбленной  
запах вина (63).*

Тематический диапазон газалията Саиба выглядит более широким по сравнению с другими поэтами «индийского стиля». Как видно, он уделил внимание многим проблемам, затронул идеи и мысли, волновавшие многих. Безусловно, они нашли отражение не только у Саиба и были характерны для литературы всей эпохи, проступая в творчестве отдельных авторов с различной степенью интенсивности и индивидуального восприятия. Последнее обстоятельство в поэзии Саиба выглядит даже более ярким. Это особенно сказывается в обращении к теме старости.

В средневековой персоязычной литературе она была блистательно отражена ещё в «старческой» касыде Рудаки. Её освещали и многие другие поэты. Но у Саиба она окрашена в более лирические, экспрессивные тона. При этом он не противопоставляет старость молодости, как это часто происходит, а просто констатирует сам факт завершающегося жизненного пути:

*До смерти нам осталось не более половины вдоха,  
От потока [воды] до кирпича осталось не более шага.  
Истончилась нить, связывающая тело и душу,  
У края крыши клетки не осталось более одной птицы.  
Подобно листку, увидевшему осень, и свече на рассвете,  
От жизни у меня не осталось более половины вдоха (64).*

К наступившей старости поэт относился спокойно, философски, рассматривая её через призму непреложных законов бытия и неизбежности судьбы. Размышляя о жизненных итогах, он с сожалением отмечал лишь, что ни в чём не

преуспел и мало чего достиг. Поэтому следуют призывы закрыть глаза на этот мир, поскольку «сорвал в нём цветок только тот, кто прошёл по нему с закрытыми глазами» (65). В то же время поэт считал, что старческая пора даровала ему такое богатство, как покой и уединение. Об этом он сообщает в одной из «старческих» газелей:

*Охотник без засады не добудет дичи,  
Эти блага достались мне из – за уголка уединения* (66).

Газалият Саиба, составляя подавляющую часть его творческого наследия, выделялся и художественными особенностями. В нём также ярко проступила такая специфика метода средневековой литературы персоязычного и тюркоязычного регионов, как создание подражательных произведений, так называемых назире. Причём Саиб отличился своей оригинальностью и в этом деле. Он не только искусно соблюдал требования назире, но и обязательно указывал в заключительном бейте газели имя поэта, на чьи стихи создавал подражание. Им написаны десятки назире на произведения как предшествующих авторов, так и его современников. Среди них имена Санай, Хаджу Кермани, Саади, Аухади, Амира Хосрова, Хафиза, Моулави, Ахли Ширази, Вахши Бафки, Назири Нишапури, Талиба Амули, Калима, Урфи и др. Наряду с оттачиванием индивидуального мастерства назире означало и сохранение традиций, преемственности в литературе, и Саиб преуспел в этом более, чем кто – либо, создавая прекрасные образцы подражаний, которые нередко превосходили достоинства оригинала.

Его газели примечательны и с точки зрения важного для функционирования жанра вообще вопроса семантического единства. Речь не о последовательном развёртывании изложения с соблюдением причинно – следственных связей между бейтами, хотя много у поэта и такого рода газелей, а о каких – то элементах, обеспечивающих целостность стихов.

Конечно, она могла быть обусловлена также идейной или эстетической доминантой, единым замыслом, задачей или даже эмоциями, настроением, но и в чисто формальном плане, помимо размера, рифмы и прочего, имелся ещё ряд значимых факторов. У Саиба это были редиф или повторяющиеся образы и мотивы в двух – трёх бейтах, обработка мотивов в начальном и конечном бейтах и др. Показательна, к примеру, такая газель:

*Разум так заковал тебя в оковы,  
Что удивительно, если любовь освободит тебя  
от этих силков.  
Не будь без стенающего сердца, ибо пламенноликие,  
Похитят тебя, словно руту из рук.  
Берегись, не давай поводья в руки подлых людей,  
Которые в своих интересах погубят (израсходуют) тебя.  
Кроме того, что, подобно куропатке, сердце твоё  
стало пищей соколов,  
Чего ты достиг (какой цветок расцвёл для тебя)  
от этого громкого смеха?  
Не обманывайся приятно улыбающемуся утру,  
подобно детям,  
Ибо небосвод даст тебе яд в одеянии сахара.  
Как сделает тебя разум, Саиб, из числа страдающих,  
Если воспитание любви не сделало тебя опечаленным? (67)*

Любовные и дидактические мотивы в газели перемежаются друг с другом. Но главное, что они объединены в одном стихотворении, будучи совмещёнными с оппозицией разум – любовь. Она представлена в матла и макта газели. То есть в плане формы единство достигается своего рода «кольцевой» композицией, однако она присутствует не всегда и не может считаться нормой. В принципе у Саиба, как и у Калима и др., преобладает полисемантизм газели. Поэт не ограничивается одной темой, а предпочитает затронуть по возможности несколько проблем. При этом в газелях у него проступает и такая черта, как резкая смена темы. Так,

описывая весну, он вдруг переходит к дидактике без видимой связи с предыдущим изложением, описание возлюбленной сменяет социальной критикой или совмещает философские мотивы с рассуждениями о достоинстве стиха.

Отражающееся в газелях художественное разнообразие, поэтическое вдохновение, желание блеснуть филигранным мастерством в других жанрах поэзии Саиба проступает гораздо меньше. Может быть, поэтому исследователи не оценивают их также высоко как его газели. В частности, Шибли Ну'мани отмечал, что в области касыды и маснави его поэтический « ранг » был ниже, чем в газелях (68). В количественном отношении касыды Саиба не сопоставимы с газалийатом. В издании Дж.Мансура приведено всего двадцать касыд поэта, объёмом в 1025 бейтов. Самая большая касыда насчитывает 85 бейтов, а самая маленькая – 13. Остальные касыды включают от 30 до 70 бейтов, за исключением ещё одной в 17 бейтов.

Из 20 касыд шесть посвящены шаху Аббасу II; ещё одна касыда написана по поводу взятия им Кандагара. Две касыды составлены в честь Зафар – хана и по одной – в честь шахов Сафи и Сулеймана; одна касыда представляет собой марсийе на смерть шаха Сафи. Шиитские имамы – Али, Хусейн и Реза восхваляются каждый в одной касыде. Из четырёх оставшихся касыд две посвящены описанию реки Зайендеруд в Исфахане, одна написана в честь открытия моста Хаджу в Исфахане, построенного по приказу шаха Аббаса II в 1650г., и одна написана по случаю проведения по указу шаха Сафи ручья от берегов Евфрата в город Наджаф.

Наибольший интерес касыды вызывают не с точки зрения действия жанра, поскольку Саиб придерживался его установленных норм, а в плане внесения в них различных исторических подробностей и деталей. Описания венценосных мамдухов в панегириках традиционны, с перечислением их достоинств, преувеличенных выше всякой меры или вовсе отсутствующих, но созданных поэтическим воображением.

К примеру, говоря о качествах шаха Сафи, поэт так упоминает о его справедливости:

*От его справедливости в опасности [окажется]  
расцвет весны,  
Если боль страдание будет нанесена [хоть одной]  
колючкой ноге путника.  
От того, что достаточно сильными сделала его  
справедливость слабых,  
Перестал опираться на стебель (палку) больной нарцисс (69).*

Или же намекая на якобы всеобщее благополучие народа, он непосредственно обращается к шаху:

*Твоему высочеству, если муравей доложит о своём  
состоянии,  
[Своей] рукой протянешь ему трон, подобно Сулейману.  
В твоё время не осталось опустошённого сердца,  
У кого из падишахов есть подобные деяния ? (70)*

Подобные высказывания и суждения были в первую очередь данью придворному этикету, сложившимся эстетическим представлениям о содержании различных жанров художественной словесности, в частности касыды и вряд ли отражали действительные черты определённого лица. В то же время в условных изображениях и портретных характеристиках можно было уловить оценки, за которыми стояли вполне реальные события или процессы. Так, в касыдах, посвящённых шаху Аббасу 11, поэт, рисуя его примерно также, как и других правителей, настойчиво выделяет в его облике две черты: могущество и покровительство исламу. О его благочестии и отваге говорится неоднократно; он награждается такими эпитетами, как «суть клинка храбрости», «тень благосклонности Бога» и др. Восхваляя шаха Аббаса, поэт пишет:

*Хотя над владыками мира ты командующий,  
Ни в одном деле не уклоняешься от повеления Бога.*

*Ты настоящий властелин религии и государства,  
Хотя на земле и есть бесчисленное количество шахов (71).*

Саиб упоминает о том, что шах «правит вселенной» по законам шариата и что «благодаря красоте его убеждения» религия обрела новое дыхание (72). Известно, что при шахе Аббасе II прекратилось преследование суннитов (73), что способствовало укреплению религии и устранению конфликтов на религиозной почве. Продолжался и период экономического подъёма Ирана, развивались торговые и дипломатические связи страны (74). Аббас был мягким человеком, не отличался особой волей. Тем не менее он предпринял ряд решительных в военном отношении шагов. При нём в 1649г. был повторно взят Кандагар, утраченный при его предшественнике шахе Сафи. Кроме того, во время похода Аббаса II на Северный Кавказ был сожжён русский форпост – Сунженский острог (75). Находясь при дворе, поэт не мог не знать о данных событиях, что, вероятно, и послужило причиной лестных, а главное вполне объективных оценок действий этого шаха.

По поводу правления того же шаха Сафи Саиб конкретно не высказывается, ограничиваясь стереотипными похвалами. Однако в элегии на смерть Сафи приводит ряд биографических сведений. Внук шаха Аббаса Великого Сафи вступил на престол в 1629г. Поскольку двое из четырёх сыновей шаха умерли, а двое были ослеплены, трон после своего деда унаследовал Сафи. Он был болезненным человеком, прожил всего 31 год и умер ещё молодым. Саиб в марсийе отмечает, что Сафи «ослаб и пожелтел от болезни, словно побег шафрана» и «распростался со вселенной в весну молодости» (76).

В элегии также содержится указание на то, что шах умер в месяце сафаре в Кашане:

*В мухарраме он вознамерился отправиться в Кандагар,  
но в сафаре,  
Выехала в Кашане в странствие из вселенной та гора  
величия (77).*

Поэт приводит в одном мисра и тарих на смерть Сафи:

*Тарихом того высококого происхождением стало «увы,  
[не осталось] тени Бога» (78).*

По абджаду выражение «увы, тени Бога» («ах аз зелл – и хода») составляет 1052. Если учесть ещё месяц сафар, когда он скончался, то при переводе данного цифрового обозначения на современный календарь получается май 1642г., что соответствует принятой дате смерти шаха Сафи.

В касыдах Саиба приводятся и другие подробности различных исторических событий, построек. К примеру, в них отмечается, что в сражении за Кандагар войска индийцев возглавлял царевич Дара Шукух или мост Хаджу представлял собой арочный мост, а ручей в Наджаф проводился на протяжении двух с половиной месяцев. Обычные для касыды этого периода природные описания имеются и у Саиба; поэт с восхищением говорит о реке Зайендеруд и о пользе, которую она приносит, описывает город Наджаф и др. В восхвалениях, посвящённых шиитским имамам, большое место отводится дидактическим фрагментам, что тоже было нередкостью в касыдах XVI в.

Однако в панегириках Саиба не так чётко, как в газелях, проступают общие стилевые изменения, хотя особенности индивидуального художественного мышления естественно сохраняются. Именно в газелях неоднократно встречаются выражения «ма'ни – йи бигане» и «тарз – и сохан» («способ речения, слова»), олицетворяющие новое художественное видение, новые художественные ориентиры, восприятие действительности и отношение к поэтическому слову.

О своём пристрастии к новым, неизвестным мотивам и образам поэт упоминает сам:

*Ты сделал горькой жизнь для тех, кто знаком со словом,  
Почему, Саиб, ты столько хлопочешь  
о ма'ни- йи бигане? (79)*

Говоря о «горькой жизни» тех, «кто знаком со словом», поэт, вероятно, имел в виду то, что его поэтические обобщения, смысловые нюансы были настолько своеобразны, что знатоки поэтического слова, воспитанные на вековых традициях персидской поэзии и привыкшие к литературному этикету, испытывали порой затруднения, знакомясь с его стихами.

Выражая собственное понимание художественного слова, он замечал, что из «одной точки можно провести дорогу к смыслу слова» (80). Но смысл (ма'ни) не мог существовать без словесного оформления – лафза, как его обозначали в средневековье. Для Саиба они выглядели неразрывным целым, так что даже мечом их нельзя было разъединить:

*Лафз и ма'ни нельзя отделить друг от друга [даже] мечом,  
Кто такой Саиб, чтобы отделить любимую от души* (81).

При этом словесное выражение должно было выделяться, сразу привлекать внимание, быть «тонким», как он его называл («лафз – и назок» - «тонкий лафз»), и придавать изящество смысловому наполнению стиха. В диване поэта встречается множество бейтов, в которых его фантазия и поэтическое мастерство создают неожиданные художественные образы, необычный и одновременно красивый изобразительный ряд. Но художественные средства были нужны и для того, чтобы в точной и экспрессивной форме отразить мысль автора. Для подтверждения можно сослаться на следующий бейт:

*Если от любви твоё сердце разбилось (разрезалось)  
не расстраивайся,  
Ибо если сердце разбивается, то становится гребешком  
для локонов любимой* (82).

В основе бейта лежит мотив разбитого сердца. Поэт призывает влюблённого не отчаиваться, ибо девушка,

проявив к нему холодность, разбив его сердце, затем всё же ответит ему взаимностью. Реализация мотива осуществляется с помощью сравнения сердца с гребешком. Аналогия в данном случае возникает следующая. Разбитое сердце в тексте буквально обозначено как сердце «разрезалось» - «чак шод». Оно разрезалось так, что стало напоминать гребешок с зубцами, и этими зубцами теперь сердце может расчёсывать волосы любимой, т.е. может сблизиться с девушкой и ощутить её взаимность.

Ещё один пример:

*Каждый день утренний ветерок перед восходом  
солнца создаёт,  
Тафсиры из аромата цветков к свиткам Корана твоего  
(характера) (83).*

Новизна образов в данном случае создаётся благодаря мотивам мусхафа (свитки Корана) и тафсиров (комментарии) к ним. Бейт демонстрирует сложность, переменчивость характера девушки и для того, чтобы засвидетельствовать это, поэт обращается в поисках художественного решения к религиозной сфере. Характер девушки уподобляется свитку Корана по сложности; её настроение меняется каждый миг и понять его можно только за счёт комментариев, в виде которых выступает многообразие ароматов цветков, доносящихся ветром. Широкий спектр этих различающихся запахов и служит наилучшим разъяснением её качеств и поведения.

Несколько по - иному решается поэтическая задача в следующем бейте:

*Искать средство от своей боли у беззаботных  
напоминает (остаётся),  
То, как кто – то жалом скорпионов достает колючку  
из ноги (84).*

Изложение нацелено не на эффект неожиданности, а на усиление поэтического образа. Чтобы подчеркнуть мысль,

заложенную в первом мисра, поэт прибегает к развёрнутому сравнению во втором. Оно достаточно приземлённое, хотя в этой приземлённости также проступает последующая новизна образа и его отличие от условности стереотипа. Достать колючку из ноги жалом скорпиона означает вызвать ещё большую боль. На эту вполне представимую ситуацию, собственно, рассчитывает автор и ключевым элементом в ней является мотив боли. Именно он вызывает ассоциативную связь между полустишиями, объединяя их в одном бейте. Поэт указывает, что искать средство от боли у беззаботных людей (не важно физическая эта боль или духовная) означает лишь её усиление, как в случае с жалом скорпиона.

Как и другие поэты «индийского стиля», Саиб повсеместно использует в стихах фигуру ирсал ал – масал. Можно констатировать, что без неё не обходится в подавляющем большинстве газелей. Эта фигура употребляется в разных частях бейта; иногда встречаются газели, в которых каждый бейт содержит поговорку. Порой в матла подобных газелей ирсал ал – масал есть уже в каждом полустишии:

*Согбенный стан не помеха для быстрой жизни,  
Воду тяжело посадить на цепь из – за волн (85).*

Некоторые фразы Саиба даже среди других образцов ирсал ал – масал выделяются отточенностью и завершённой мыслью, как, к примеру, в нижеследующем случае:

*Не видеть искусства других – недостаток,  
А видеть собственные недостатки – искусство (86).*

Наряду с ирсал ал – масал Саиб часто обращается к фигуре сийакат ал – адад, менее популярной в поэзии XVI в. Она представляла собой своего рода градацию, перечисление, которое способствовало расцветиванию общей картины, выявлению каких – то её штрихов. Саиб широко пользовался предоставленными возможностями и старался

даже в пределах одного бейта максимально раскрыть или обыграть соответствующий мотив. В следующем бейте речь идёт о силе любви, которая благодаря употреблению сийакат ал – адад получает необходимую интерпретацию:

*У путников любви не спрашивай о наставнике и стоянке,  
Где путь, где стоянка, где [сам] путник, где наставник? (87)*

Градация здесь включает такие символы, как путь, путник, стоянка, наставник упомянутые во втором и частично в первом мисра. Сопоставляясь с понятием любви в первом полустишии, они позволяют толковать бейт в духе мистических представлений, в которых играли решающую роль.

Варианты употребления сийакат ал – адад в одном бейте, также как и ирсал ал – масал, были различными. Фигура могла содержаться в одном мисра или в обоих, сочетаться с другими изобразительными средствами или выступать самостоятельно. Всё зависело от задачи автора. К примеру, в данном случае она отражена в обоих мисра:

*Да будет приятным год и месяц, и ночь, и день продавца вина,  
Унёсшему одной чашей моё терпение, разум и сознание (88).*

В бейте даётся разработка «винной» темы, и в каждом мисра затрагивается один её аспект. В первом полустишии приводятся пожелания приятного времяпровождения продавцу вина с перечислением временных отрезков, а во втором говорится о воздействии вина на состояние лирического героя, лишаящее его терпения, разума и сознания. Оба аспекта темы взаимосвязаны, и ряд перечислений не просто носит самостоятельную функцию по наращиванию поэтического воздействия, а позволяет обрисовать данную взаимосвязь в более лаконичной, чёткой форме без обращения к другим средствам.

Ирсал ал – масал или сийакат ал – адад, часто встречающиеся в творчестве Саиба, не означали, что он не пользовался другими фигурами. Наоборот, различные средства

художественного изображения во множестве отражены в его стихах, придавая им яркую, эмоциональную окраску и выделяя индивидуальные черты художественного стиля. Для поэтической манеры Саиба были характерны также такие черты, как повторы образов, повторы мисра в пределах одной газели или в разных газелях, создание циклов газелей с одинаковой рифмой или редифом и др. Все эти специфические для поэта композиционные приёмы, как и поэтические средства, обогащали в то же время художественно – эстетическую основу «индийского стиля».

Саиб был одарённым, незаурядным мастером поэтического слова. Его лирика стала источником вдохновения для поэтов в самых разных концах Востока. Будучи одним из авторов, творчество которых обеспечило длительность функционирования «индийского стиля», он оказал влияние и на становление ряда национальных литератур, на развитие родной азербайджанской поэзии.

-----

1. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийат дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом – Техран, 1386, с. 1272.

2. См.: М. Тарбийат. Данешмандан – и Азарбайджан – Техран, 1378, с. 327.

3. Саиб Табризи. Диван. Джелд – и доввом /Бе эхтемам – и Дж. Мансур – Техран, 1383, с. 1402.

4. См.: Дж. Мансур. Шарх – и ахвал – и Саиб. В кн.: Саиб Табризи. Диван. Джелд – и аввал /Бе эхтемам – и Дж. Мансур – Техран, 1383, с.10.

5. См.: Там же, с.11; а также А.Зарринкуб. Ба карван – и холле – Техран, 1384, с. 299.

6. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийат дар Иран, т.5, с. 1274.

7. Саиб Табризи. Диван, т.1, с. 123.

8. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийат дар Иран, т.5, с. 1276.

9. См.: Шибли Ну’мани. Мирза Саиб – и Исфохани – В кн.: Саиб Табризи. Диван, т.1, с. 32.

10. Словом «сафине» обозначали сборник стихов, антологию. Ещё одно значение слова «сафине» - это «корабль, судно» и в таком случае название труда Саиба можно перевести, как «Судно Саиба».

11. См.: Дж. Мансур. Шарх – и ахвал – и Саиб, с.12.

12. См.: Саиб Табризи. Диван. Джелд – аввал ва доввом. – Тегран, 1383.

13. См.: М.Мухаммади. Саиб Табризи и «индийский стиль» в персоязычной поэзии – Баку, 1994, с. 96 (на азерб.яз).

14. Саиб Табризи. Диван, т.2, с. 895.

15. Там же, с. 837.

16. Саиб Табризи. Диван, т. 1, с. 314 – 315.

17. Там же, с. 65.

18. Там же, с. 161.

19. Там же, с. 36, см. также, сс. 138, 146 и др.

20. См.: Там же, с. 378.

21. См.: М.Мухаммади. Саиб Табризи и «индийский стиль» в персоязычной поэзии, с. 61 – 76.

22. Саиб Табризи. Диван, т.1 , с.165.

23. Там же, с. 248.

24. См.: Там же, с. 171.

25. Там же, с. 96.

26. См.: Там же, с. 378.

27. См.: Там же.

28. См.: Там же.

29. Йакуб – коранический персонаж, пророк, библейский Йаков. Был отцом Йусуфа, преданного своими братьями и брошенного ими в колодезь. Йакуб ослеп от слёз, узнав об исчезновении любимого сына. Впоследствии Йусуф, возвысившись в Египте, простил братьев и излечил от слепоты отца, велел набросить на него свою рубаху.

30. Саиб Табризи. Диван, т.2, с. 902.

31. Саиб Табризи. Диван, т.1, с. 288 – 289.

32. См.: Там же, с. 422.

33. См.: Там же, с. 421.

34. См.: Там же, с. 423.

35. Там же, с. 379.

36. См.: Там же, с. 421.
37. См.: Там же, с. 298.
38. См.: Наджм ад – Дин Рази. Мирсад ал – ибад мин ал – мабда ила – л – ма’ад /Пер. с перс., предисл., прим. и указ. М.Д.Кязимова – Баку, 2014, с. 168.
39. См.: Аль – Худжвири. Кашф аль – махджуб ли арбаб аль – кулуб /Пер с англ. А. Орлова – М., 2004, с. 34.
40. Саиб Табризи. Диван, т.1, с. 297.
41. Там же, с. 430.
42. Там же, с. 335.
43. См.: Там же, с. 560.
44. Там же, с.284.
45. Ср.: М. Мухаммади. Саиб Табризи и «индийский стиль» в персоязычной поэзии, с. 128 – 129.
46. Хума – сказочная птица, питающаяся костями и приносящая богатство, счастье и власть тому, на кого падёт её тень.
47. Саиб Табризи. Диван, т.1, с. 386.
48. Данное мисра заимствовано Саибом у Урфи (см. статью об Урфи Ширази во второй главе).
49. Там же, с. 384.
50. См.: Там же.
51. См.: Там же, с. 302.
52. Там же, с. 51 – 52.
53. Там же, с. 329.
54. Там же, с. 335.
55. Там же, с. 15.
56. См.: М.Мухаммади. Саиб Табризи и «индийский стиль» в персоязычной поэзии, с. 104.
57. Саиб Табризи. Диван, т.1, с. 97.
58. Там же, с. 46.
59. Саиб Табризи. Диван, т.2, с. 942.
60. Там же.
61. Саиб Табризи. Диван, т.1, с. 225.
62. Там же, с. 224.
63. Там же.
64. Там же, с. 377.
65. См.: Там же, с. 440.

66. Там же, с. 652.
67. Там же, с. 50.
68. См.: Шибли Ну'мани. Мирза Саиб – и Исфакхани, с. 32.
69. Саиб Табризи. Диван, т.2, с. 1376.
70. Там же, с. 1377.
71. Там же, с. 1380.
72. См.: Там же, сс. 1383, 1385.
73. См.: История Ирана /Отв. ред. М.С.Иванов – М., 1977, с. 187.
74. См.: Там же, с. 186.
75. См.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Аббас\\_II\\_\(шах\\_Ирана\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Аббас_II_(шах_Ирана)).
76. См.: Саиб Табризи. Диван, т.2, с. 1378.
77. Там же.
78. Там же, с. 1379.
79. Саиб Табризи. Диван, т.1, с. 410.
80. Там же, с. 208.
81. Там же, с. 18.
82. Там же, с. 272.
83. Там же, с. 212.
84. Там же, с. 209.
85. Там же, с. 357.
86. Там же, с. 293.
87. Там же, с. 433.
88. Саиб Табризи. Диван, т. 2, с. 1034

2019

## **ПАНЕГИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ БАДРА ШИРВАНИ**

Бадр Ширвани (1387 – 1450) – азербайджанский поэт ярко выраженного панегирического плана, что отмечал ещё А.Г.Рагимов (1). Свидетельством этому является структура его дивана, в котором на долю касыд приходится почти половина его объёма, а именно 6188 бейтов (2). Всего поэт написал 128 касыд, самая большая из которых включает 124 бейта, а самая маленькая – 15 бейтов. Подавляющая часть

касыд – это стихи от 30 до 60 бейтов, что в целом соответствует средним количественным параметрам жанра.

Чётко проступает в касыдах Бадра и его основная функциональная роль, заключающаяся в прославлении правящего лица. Для придворной поэзии, основным жанром которой являлась касыда, восхваление носило, как верно заметила З.Н.Ворожейкина, политический характер (3). Нахождение при дворе патрона налагало на поэта определённые обязанности и требовало реализации ряда задач, главная из которых состояла в укреплении авторитета правящей династии и распространении её влияния как среди ближайшего окружения, образованной городской среды, так и на уровне связей между дворами правителей. Учитывая обширность персоязычного региона, а также мобильность поэтов, весьма часто сменявших в силу различных обстоятельств места своего пребывания, сведения о достоинствах восхваляемого монарха, его личностных качествах, поступках, проводимой им политике, взаимоотношениях с подданными разносились по большому пространству и становились известны большому количеству людей, формируя его привлекательный имидж. Но поэтическое слово могло иметь и обратный эффект для правящего дома, если недовольный меценатом поэт создавал хаджвы, то есть поношения, острые сатиры или включал в те же касыды критические замечания, связанные с нахождением у прежнего покровителя.

Отношение к восхваляемому лицу, как и психологические перепады в настроении поэта в решающей степени были связаны с другой ролью касыды, носившей чисто практическое, «бытовое» значение. Создавая панегирик поэт фактически обеспечивал для себя и своей семьи средства к существованию. Касыда давала ему возможность высказать просьбу, направленную на реализацию каких – то материальных благ. Причём просьбы высказывались без всякого стеснения и оглядки на общественное мнение (4) и могли касаться совершенно разных вещей, начиная от расплывчато

обозначенных подарков до конкретных денежных сумм или, к примеру, коня, нарядного облачения и т.д. Бадр в этом смысле также не отставал от своих коллег по поэтическому цеху и почти в каждой его касыде содержится обращение к адресату, правда в сдержанной форме, с просьбой не обделять его вниманием; причём некоторые из этих обращений занимают значительную часть касыды.

Хвалебные стихи могли создаваться по различному поводу. Естественно, что в первую очередь это было связано с событиями, происходящими в жизни мамдуха («восхваляемого») и его семьи. Здесь вариантов тоже было предостаточно. Военные завоевания и победы патрона, его увеселения, пиры и охоты, путешествия, рождение детей, их свадьбы, обряд обрезания мальчиков, стихи в честь ближайших родственников и т.д. Отмечались и траурные события написанием касыд – элегий, называемых марсийе. Кроме того, панегирики одновременно приурочивались к календарным праздникам, скажем, Новрузу и др.

Возможности, предоставляемые касыдами, были самыми широкими. К тому же следует учесть, что они носили не только хвалебный характер, но также философский, дидактический, религиозный; известны касыды – пожелания или касыды – самовосхваления (фахрийе). Е.Э.Бертельс, к примеру, сравнивая касыды Унсури с образцами более поздней персидской касыды, принадлежащими Захиру Фарйаби или Бадру Чачи, вообще говорил о её двух видах: повествовательной, насыщенной содержанием, и формальной, орнаментальной (5).

Тематическое разнообразие касыды поддерживалось и обогащалось на протяжении всей средневековой персоязычной литературы. И авторская инициатива в принципе не была ограничена в достижении поставленной цели, тем более, что можно было воспользоваться спецификой отдельных частей касыды. Тем не менее большинство поэтов придерживалось приоритетной функции жанра и к их числу относится Бадр Ширвани. Почти все его касыды – хвалебные, за исключением нескольких стихотворений, посвящённых описанию шахских

дворцов, городов Габалы и Дербенда или своего коня. Правда, панегирики Бадра – это не просто набор безудержных славословий, они включали и описательные фрагменты во вступлениях касыд, имевших собственную смысловую нагрузку.

Большую часть жизни Бадр провёл при дворах ширванских правителей Шейха Ибрахима и его сына Халилуллаха. Именно они являются главными адресатами его од, что вполне объяснимо, поскольку в первую очередь придворный поэт обязан был восхвалять покровителя. В их честь написано 38 касыд из их общего числа, причём интересно, что несмотря на более длительный срок службы при дворе Халилуллаха, исчислявшийся 25 годами, Шейху Ибрахиму сделано больше посвящений: 22 стихотворения. Можно предположить, что отношение последнего к поэту было более дружеским, во всяком случае несколько раз в касыдах он говорил о расположении Шейха Ибрахима к себе и той помощи, которую он ему оказывал.

Не оставались без внимания Бадра и члены семей ширваншахов, в частности брат Халилуллаха - Шуджа ад – Дин Газанфар (1398 – 1443), пользовавшийся его доверием, сыновья Халилуллаха – Ибрахим, Бахрам и в особенности Фаррух Йасар, который впоследствии сменил его на престоле и правил в течении 35 лет с 1465 по 1500гг.

Как и у других поэтов – панегиристов, круг адресатов Бадра не ограничивался только представителями правящего дома и включал ещё несколько десятков имён. По ним косвенно можно судить как о событиях, происходивших в государстве Ширваншахов и сопредельных странах, так и о многочисленных перемещениях поэта по Ширвану и соседним территориям. Особенно часто он отмечал тимуридов, которые неоднократно совершали походы в Азербайджан и с которыми был породнён Халилуллах, женившийся на внучке Миран – шаха (1404 – 1409) сына Тимура (1370 – 1405). В честь его другого сына великого эмира Шахруха (1405 – 1447) Бадр написал ряд од. Ещё несколько панегириков он посвятил сыновьям Шахруха – царевичам Байсункуру (ум. в

1433г.) и Мухаммаду Джуки – Мирзе (1402 – 1445), сыну Байсункура – Ала ад – Даула и сыну Улуг – бека (1447 – 1449) – Абд ал – Латифу (1449 – 1450).

Среди венценосных особ его мамдухов есть также Джахан – шах Кара – Коюнлу (1438 – 1468), шах Кайумарс I (1399 – 1453) из династии Падуспанидов, правивших в Табаристане и др. Остальные касыды посвящены правящей элите, среди которой выделялись везиры, эмиры, полководцы, кази, коменданты городов, а также религиозные деятели, шейхи, улемы и др.

Панегирические части касыд, так называемые мадхи, занимали в них основное место. Собственно для них касыды и создавались первоначально как жанр. Поэтому поэты стремились проявить себя, своё отношение к патрону прежде всего в них, придумывая всё новые образы, используя пышные сравнения, эпитеты, нагромождение гипербол, сложные поэтические фигуры. Реальные характеристики, какие – то портретные черты авторов интересовали мало. А вместо описания личностных качеств создавался их стандартный перечень, далёкий от действительности и рисующий существовавший лишь в воображении облик идеального монарха.

Подобный принцип изображения проявлялся и у Бадра. Мадхи всех его касыд полны абстрактных, искусственных образов, построенных на бесконечном обыгрывании хорошо известных мотивов, но тем не менее продолжающих исправно выполнять свою главную функцию: прославлять величие и достоинство восхваляемого. Вот, к примеру, как пишет Бадр о Шейхе Ибрахиме:

*Если ветер его благосклонности подует в сторону  
солончаковой земли,  
В тот же миг из – за его приятного аромата станет  
лугом, усеянном тюльпанами солончак.  
А если гнев его станет говорить с морем огня,  
То выйдет наружу душа дыма из сердца моря (морей).  
О воинственный витязь государства, на скакуне цели  
которого,*

*Подобного тебе воинственного витязя не видел глаз  
небосвода...  
Государство твоё затмило блеск Шираза и Исфахана,  
Имя твоё дошло до Самарканда и Кандагара.  
Справедливость твоя такова, что сегодня у ягнёнка,  
Нет, кроме волка, наперсника, приятеля и верного друга.  
Если милостью [своей] воспитаешь ты землю,  
То желанием твоим она, словно пыль, вознесётся  
(протянет голову) к небу.  
Султан небосвода пред тобой – низжайший слуга,  
Лев неба – пленник твоего аркана во время охоты (6).*

Таким же отвлечённым, далёким от действительности выглядит и одно из многих описаний, связанное с ширваншахом Халилуллахом:

*Если дунет на огонь ветерок твоей натуры,  
Обжигающий огонь в тот же миг станет цветником.  
Если возгорится огонь твоего гнева, то вспылчивый враг,  
Станет, словно дым, никчёмным и опозоренным.  
Твоё владычество вскочит на коня цели,  
Среди воинственных витязей станет удачливым.  
Поскольку проявились приметы мудрости в твоём  
государстве,  
То лишатся примет смута, волнение и ссора...  
Тот, кому скажешь сделать так, не уклонится от твоего  
повеления,  
Тот, кому скажешь будь таким, станет таким.  
Тот, кто словно стрела, не будет прям в твоём деле,  
Спина его от тягот станет, словно лук, [согбенной].  
Тот, кто называет небосвод своим порогом,  
Перед дверью твоей станет меньше пыли порога (7).*

Обычные человеческие качества такие, как щедрость, доброта, бесстрашие, рассудительность, решительность, справедливость наделяются у мамдуха моментом недостижимости, которой не могут обладать простые смертные. Его могущество и гнев повергают в неопикуемый ужас врагов, а

поступки и дела направлены исключительно на благо и процветание государства. Судьба властителя predeterminedена свыше; ему сопутствуют удача и успех, а подданные его осчастливлены тем, что пребывают под его властью.

Подобные рассуждения и настроения, характерные для панегирической части касыды, воспринимались как нормы поэтического этикета при дворах и мало кого могли удивить, разве что ценителей поэтического слова особой изощрённостью и вариативностью образов.

Более привлекательными и информативными представлялись те части мадха, где за абстрактностью поэтического языка можно было обнаружить отдельные факты, детали, сведения, относящиеся именно к данному лицу и позволяющие в какой – то мере обрисовать его конкретный облик. Такая информация вперемежку со славословиями содержится и у Бадр. Она встречается не так часто и не всегда в виде фиксированного сообщения, но может быть получена, исходя из косвенных замечаний.

Говоря о том же Халилуллахе, поэт, порой, делает соответствующие уточнения, связывая в частности с его властью и влиянием не территории и страны вообще, а определённые города и области. В одном из панегириков он так пишет об этом, подчёркивая благотворность изменений, произошедших с возвращением Халилуллаха в родные края:

*Такой стала земля Ширвана и Шемахи с твоим прибытием,  
Что стоит частичка их пыли сотни [баночек] сурьмы из  
Исфахана (8).*

Но и это ещё не всё. Продолжая традиционные восхваления, Бадр сразу вслед за хорошо знакомым образом выдаёт ещё одну информацию:

*Ты – душа, а государство, словно тело, каково телу  
без души,  
Хвала Аллаху, что прибыла уже душа к мёртвому телу.*

*Сердца ширванцев были печальны от мыслей вдали от тебя,  
Каждый мучился (горела печень) от горения огня  
разлуки (9).*

Сравнение властителя с душой, а государства с телом - очередная интерпретация из серии: «правитель – пастух, а подданные – стадо». Но интересна в данном случае не она, а сообщение о ширванцах, переживавших расставание с Халилуллахом. Кстати, за время своего правления он не раз оставлял родные места и отправлялся в военные походы, в том числе против Искендера (1420 – 1438) сына Кара Йусуфа Кара – Коюнлу (1389 – 1400 вернулся к власти 1406 – 1420) и шейха Джунейда третьего потомка шейха Сафи Ардабили (ум. в 1334г.) (10). И упоминая о чувствах ширванцев к Халилуллаху, Бадр, видимо, недалёк от истины. Государство Ширваншахов во времена правления Шейха Ибрахима и Халилуллаха было сильным и независимым. При Халилуллахе оно вообще переживало период расцвета (11); развивались города, в которых происходило бурное строительство, в частности в Баку был построен знаменитый дворец ширваншахов, расширялись торговые, культурные связи, и всё это не могло не сопровождаться поднятием уровня жизни населения. Так что вполне вероятно, что ширванцы хорошо относились к Халилуллаху и не скрывали своих эмоций в отношении его.

Во время отсутствия в Ширване Халилуллах оставлял в стране вместо себя своего брата Шуджа ад – Дина Газанфара, которому он доверял больше других братьев (12). Газанфар оказался довольно успешным правителем, о чём можно судить по стихам Бадра, наделявшим его теми же эпитетами, что и остальных монархов. Вместе с тем в панегириках в его честь явно проступают черты индивидуализации. Газанфар пользовался авторитетом в ближайшем окружении Халилуллаха, мог принимать самостоятельные решения в период отсутствия венценосного брата, даже построил в крепости Баку ряд сооружений (13). Бадр посвятил ему десять касид,

что само по себе является показательным и позволяет судить о его влиянии при дворе.

Он выделялся среди многочисленных братьев Халиллуллаха своими способностями и приятным нравом. Но главное, что поэт всё время подчёркивал его учёность, «совершенство знаний». Газанфар хорошо разбирался в литературе, искусстве, музыке, каллиграфии, владел красивым почерком. Судя по высказываниям Бадра, у него были познания в области логики, он обладал ораторским искусством. Обращаясь к нему поэт использовал такие выражения, как «о красноречивый» («сохандана»), «о покровитель искусства» («хонарпарвара») и даже написал небольшую касыду с редифом «сохан» («слово»), где говорил о его таланте «использования слова» и сравнивал его с «жемчужиной из рудника слова». Будучи образованным человеком, Газанфар и сам пробовал силу своего пера и писал как стихи, так и прозу. В концовке одной из касыд Бадр передаёт такое пожелание ему:

*Да сохранился (будет) слово о твоих дарах, щедрости,  
учёности, стихах и прозе,*

*[Да пребудет] сердце твоё без печали, [да будет] бытие  
твоё приятным, право победоносным, мир – твоим слугой (14).*

Ещё один исторический персонаж, образованность и творческую натуру которого подчёркивал Бадр и что не являлось простым преувеличением, а соответствовало действительности, был царевич Байсункур. Как и его брат Улуг – бек, ставший впоследствии государственным деятелем, тимуридским правителем и учёным, Байсункур с детства проявлял интерес к поэзии. Известно, например, о его спорах с Улуг – беком по поводу того, чья «Пятерица» Низами или Амира Хосрова лучше. Байсункур отдавал предпочтение стихам Амира Хосрова, а Улуг – бек, наоборот, был поклонником Низами (15).

Впоследствии, повзрослев, Байсункур стал известен, как покровитель искусств, поэзии. Бадр, хотя и не пишет обо всём этом, но неоднократно, как и в случае с Газанфаром,

сообщает о его талантах и знаниях, используя, правда, те же высокопарные обороты, типа «скатерть таланта украсилась твоим приятным разумом».

Такого рода выражения характерны для высокого стиля хвалебных стихов и употреблялись повсеместно. Тем не менее они не препятствовали проведению своеобразного разграничения при описании адресата и входили в рамки специфической образности, связанной с его особой деятельностью или полномочиями. Это прежде всего имеет отношение к представителям правящей элиты, куда входили доверенные люди мамдухов, правители областей, государственные чиновники различных рангов и др. В диване Бафра есть множество панегириков в честь лиц из высших эшелонов власти, хвалебные части которых в определённой степени сориентированы на сферу профессиональных интересов и действий восхваляемого. Образность и характеристики в них подобраны с учётом ранга и должностных обязанностей адресата. В одной из подобных касыд, посвящённых кази Ширвана Сад ад – Дину ибн Захир ад – Дину, нетрудно разглядеть приметы человека, призванного вершить правосудие, выносить решения и разрешать споры:

*Тому, кто в его время совершает неблаговидные дела,  
Быстро воздаёт он по заслугам и объявляет наказание...  
Правда отделяется от лжи в день тяжбы у него,  
Для того, кто рассчитывает (у кого авантюра) на ложь  
[под видом] правды...  
На каждый сложный вопрос, который задают ему  
владельцы знания,  
С лёгкостью даёт он ответ, [ведь] правда достаточно  
устраняет трудности.  
Отвергает от невежд и верит в знающих,  
Чужд он еретикам и близок (знаком) с верующими  
(единобожцами).  
Его приговор непреклонен в мире для всех мусульман,  
Кафир я, если из сказанного что – то отделено от правды...  
Тот, кто не услышал его слов, станет кафиром,*

*послушай, ибо*

*В шариате его чистые речения [сродни] хадисам*

*Мустафы (16).*

Любопытно, что «профессиональная» окраска проступает и в стихах других жанров. Так, таркиббанд, посвящённый везиру, имя которого не называется, состоит из трёх строф (17). Каждая из них содержит самостоятельный редиф: «мамлакат» («государство») – «келк» («перо») – «дафтар» («тетрадь»), который и без дальнейших разъяснений, во многом сигнализирует об области и роде занятий адресата.

Информация о персонажах касыд, их качествах, поступках часто сопровождается историческими фактами или географическими реалиями. Бадр может указать точную дату, назвать место действия или просто обозначить знаменательное для восхваляемого событие, не упуская его из внимания. Так было с упоминанием крепости Ахты, которую взял Газанфар или «крепости авар» (18), завоеванной Шейхом Ибрахимом. Названия последней Бадр не приводит, но, возможно, подразумевалась какая – то крепость, захваченная войсками Шейха Ибрахима, когда он сопровождал Тимура во время его похода в Дагестан в 1395/96г.

На некоторые события Бадр просто намекает, однако понять, о чём идёт речь можно, если обратиться к известным из истории правления адресата фактам. К примеру, в одной из касыд, посвящённых Шейху Ибрахиму, есть бейты:

*О падишах, если и тянулась долго ночь разлуки,  
Хвала Богу, что после той ночи настало утро.  
Если твоё чистое сердце и было охвачено печалью  
из – за притеснения небосвода,  
Сменилась она весельем и удачей, не грусти (19).*

И далее после аналогий с рядом персонажей, в число которых входят Йунус (20) и Йусуф (21), которым пришлось немало претерпеть, прежде чем пришло освобождение, даётся такой бейт:

*Хвала Аллаху, что султан мира с величием и фарром (22),  
Ещё раз воссел на трон султаната (23).*

Очевидно, что говоря о повторном восхождении на престол Шейха Ибрахима, автор имел в виду следующий случай. В 1412г. произошла кровопролитная битва между объединёнными войсками ширваншаха, грузинского царя Константина и правителя Шеки Сеида Ахмада, с одной стороны, и армией Кара – Йусуфа Кара – Коюнлу, с другой. Последний одержал в этой битве победу и Шейх Ибрахим с союзниками попал к нему в плен. Освободиться ему удалось только после того, как за него был внесён выкуп. После этого ширваншах вернулся на родину и вновь занял трон. Ещё одно событие связано с именем ширваншаха Халилуллаха. Бадр пишет о нём более конкретно, хотя данное сообщение также нуждается в уточнении. Поэт указывает, что:

*Если Шемаха разрушена туркменами, не печалься,  
Мекка тоже была разрушена жестокостью войска  
еретиков (24).*

Под туркменами Бадр имел в виду войска Кара – Коюнлу. Как известно, ширваншах Халилуллах отказывался признать свою зависимость от правителей Кара – Коюнлу и участвовал в войнах с ними на стороне Шахруха. Особенно сильное противостояние у него наметилось после смерти Кара Йусуфа с его сыном Искендером, совершившим несколько походов на Ширван. Во время этих походов дважды в 1427/28 и 1433/34гг. Шемаха была разрушена его войсками (25). Вероятно, на одно из этих опустошений города и указал поэт. Осуждая разрушение Шемахи, он писал, что даже дух Кара Йусуфа пребывает в терзаниях из – за действий его отпрыска – «порождения огня» (26). Не забывал он и утешить Халилуллаха, призывая его философски относиться к действительности, поскольку всё в мире происходит по воле Всевышнего:

*Что приносит небосвод – то радость, то горе,  
Ты знаешь, в чём заключается дело мира: то это покой,  
то спешка...  
Ибо добро и зло не случаются без предопределения  
Живого, Вечно Сущего,  
То, что должно, то и случается будь то заблуждение  
или правое дело (27).*

Стараясь успокоить и подбодрить ширваншаха в трудные для него времена, поэт по мере возможности принимал и непосредственное участие в его судьбе. Хотя от придворного панегириста мало что зависело в политических делах патрона, но всё же замолвить за него слово, когда представлялся удобный случай он мог, используя своё перо. Именно так и поступил Бадр, обращаясь к Байсункуру в оде, написанной в его честь:

*Взгляни на властителя Ширвана, искусного султана Халила,  
К тебе пришёл он как сторонник душой, препоясавшись,  
словно тростинка.  
Ты мало слушаешь слова врагов в отношении того  
благодетельного,  
Ибо пребывает он в твоём присутствии, придя с войском.  
Если и было у него сближение с туркменами, то  
произошло оно по необходимости,  
Из – за подстрекателей этот молодой человек пришёл,  
словно с несчастной судьбой (28).*

Халилуллах всегда стремился сохранять добрые отношения с тимуридами. В их упорной борьбе с правителями Кара – Коюнлу он выступал на их стороне, поддерживал их во время военных столкновений. Неоднократно самому Халилуллаху на помощь с войсками приходил Шахрух. В походах последнего активное участие принимал Байсункур, который одно время был даже вали Табриза. Очевидно, в этот период во взаимоотношениях Байсункура и Халилуллаха возникло какое – то напряжение, вызванное общением Халилуллаха с туркменами. Этим

воспользовались определённые политические силы, пытаются оклеветать ширваншаха и очернить его в глазах тимуридского царевича. Бадр назвал их врагами, подстрекателями и объясняя поступок Халила необходимостью, призвал Байсункура не верить наговорам тех, кто хотел опорочить доброе имя Халиллуллаха и испортить их дружбу.

Сейчас уже трудно разобраться в перипетиях этой истории, учитывая то, что интриги при дворах правителей существовали всегда. Установить истину, скорее, дело будущих исторических исследований. Для нас же важно уяснить расширение функциональной роли касыды, показать то, как в её рамках автор мог решать разные задачи, порой весьма далёкие от её основного предназначения.

Что касается конкретики касыд Бадра, то в них ещё много деталей, касающихся ширваншахов, их детей, тех же тимуридов и других знатных адресатов. Можно сказать, что в какой – то степени поэт воссоздал документ эпохи, в пределах которого приобретали значение и географические реалии.

Пространственная картина, отражённая в панегириках весьма разнообразна: это и природные ландшафты, и города, и дворцы; упоминаются целые области и страны. И в подавляющем большинстве случаев географические названия, топонимы связаны с Ширваном, Азербайджаном, родными краями поэта, с теми местами, где он любил бывать. Он неоднократно отмечает города Ширвана: Баку, Шемаху, Габалу, Шабран, Дербенд, Зардаб, Махмудабад, пишет о Каспийском море, реках Араксе, Куре, Тертере, горе Савалан, городах Южного Азербайджана: Табризе, Ардабиле и др.

Его манит любимая земля, он восторгается её красотами, испытывает чувство гордости за её величие и неповторимое очарование. Для построения своих образов поэт порой использует не просто дивную природу, а пейзаж определённой местности, создавая в то же время его зримую картину. Иногда географические названия приводятся у него в одном – двух

бейтах, а иногда даётся более развёрнутое описание какого – либо места. Следующий бейт, к примеру, предстаёт довольно насыщенным в «географическом» отношении:

*Стал бегущим Аракс в каждую сторону, унёс весть  
в каждую местность,  
О том, что из – за цветов Карабах в это время стал,  
как Муганская степь (29).*

В одном бейте Бадр сумел не только разместить три топонима, непосредственно связанных с Азербайджаном: Аракс, Карабах, Муган, но и сделать это в привлекательной художественной форме, сравнив цветущий Карабах с Муганской степью, обозначая реку Аракс, как «уносящую весть» и наделяя её ещё при этом эпитетом «бегущая («даван»).

Так же мастерски с использованием разнообразных художественных средств создаются у него более крупные фрагменты, касающиеся, скажем, описания городов. Причём в них наряду с преобладанием условно – отвлечённых элементов появляются черты конкретизации, относящиеся к одному пространству. Если Бадр, говоря о Габале, сообщает о её чистом воздухе, прозрачной воде, окружающей растительности, что в принципе может быть применено при изображении разных городов, не создавая их представимого образа, то при описании Дербенда он концентрирует внимание на его знаменитой крепостной стене, надёжно защищавшей город от многочисленных врагов:

*Как хороша возделанная земля Дербенда и эта  
Высокая стена,  
Основа её крепка, словно вал государства шаха...  
Разве сделает мятежный Йаджудж (30) брешь в его  
крепостной стене,  
Всё, что я скажу о ней, знай, лишь одна [часть] из тысячи.  
Жителей она хорошо укрывает от [злосчастных]  
происшествий,  
О Боже! Даруй ей Свою защиту от дурных людей...*

*Цитадель его (Дербенда – М.К.) находится на вершине  
величия четвёртого неба,  
Из – за славы башни [её], пространство солнца – [её]  
комендант (31).*

Как это часто происходит у Бадра и как это видно из данных строк, реальные детали у него переплетаются с мифическими, небесными или иными образами. Однако это не придаёт изображению налёта «сказочной» неопределённости и не уводит его в сторону от намеченной цели, а, наоборот, привносит в него дополнительный поэтический импульс.

Картины городов, как и другие всевозможные описания, не включаются в касыды по ходу изложения, а занимают в них установленное место в соответствии со спецификой жанра, хотя географические названия, исторические подробности, факты могут встречаться в различных местах текста, не нарушая его композиции и традиционной формы.

\* \* \*

Касыды Бадра Ширвани в основном строятся по классической схеме и состоят из пяти частей: насиб – вступление, горизгах – переход, мадх – восхваление, талаб или гасд – просьба или намерение и дуа (32) – благословение. Это однако не означает, что данная схема повторяется без исключения во всех случаях. Во многих его касыдах, так называемых муджаррада (33), нет насиба и они сразу начинаются с восхваления. Причём изменения имеются и здесь. Имя адресата может упоминаться уже в первом бейте, а может следовать после нескольких хвалебных же строк, выглядя как своеобразный горизгах к новым славословиям:

*О опередивший (миновавший) Ануширвана (34) на  
пути справедливости и правосудия,  
Хвала природе твоих предков.  
Ты учёнейший из ширванишахов, справедливейший из*

*справедливых сердцем,  
Подкова твоего коня лучше венца Ахситана (35) и  
Кубада (36).  
Справедливостью ты закладываешь хороший  
фундамент государства,  
Да будет основа твоя прочна, о справедливый, с добрым  
нравом.  
Ты друг Бога, имя твоё – великое имя (37),  
Да пребудет милость с тем, кто назвал тебя  
Халилulloхом (38).*

Отдельные касыды поэта представляют собой развёрнутое описание – васф, в других же отсутствует завершающая часть, содержащая пожелания и молитвы. Как отмечает З.Н.Ворожейкина: «Схема относительно свободно варьировалась: те или иные её части могли опускаться, сокращаться или разрастаться, сплетаться одна с другой. Стереотип не исключал художественного разнообразия придворных касыд» (39).

В целом у Бадре принятая схема переходила из одной касыды в другую, но в то же время проявлялась динамика соотносённости её отдельных частей и трактовка их семантических возможностей. В структуре классической касыды вступительная часть играла существенную роль. Хотя не во всех из них она имелась, тем не менее при её наличии разработке мотивов насиба автор уделял пристальное внимание. Они, особенно в позднее время, подгонялись под какие – то события из личной жизни мамдуха и его семьи, были связаны с праздниками, пирами, строительством зданий и т.д. и призваны были задать соответствующий тон всему изложению, а также создать определённое настроение у восхваляемого.

Насибы Бадре отличаются красочностью и многообразием, демонстрируя его поэтическое мастерство во всевозможных описаниях. У него имеются насибы, посвящённые природе, календарным праздникам – Новрузу, Гурбану; есть насибы, связанные с описанием времён года: зимы, весны,

лета, времени суток: утра, вечера; есть насибы, несущие любовный, житейский, личностный характер; насибы, содержащие обращения к сердцу, кравчему («саги»), ангелу – вестнику – Хатефу, судьбе – лекарю; есть насибы, представляющие диалог героя с красавицей или описывающие путь ко дворцу, сам дворец, водоёмы и т.д.; несколько насибов созданы в форме лугза – загадки, которую должен отгадать читатель или слушатель, знакомясь с объектом описания и др.

Поэт творчески подходил к созданию насиба и, даже если это была интерпретация известных мотивов, у него она приобретала черты индивидуализации и стремления внести в описание личностные нотки. Такова картина зимы, которой начинается касыда, посвящённая вали Дербенда эмиру Ифтихару:

*Утренней порой, когда из Шемахи при погоде этого края,  
Я решил отправиться верхом на быстром (с лёгким  
ходом) скакуне,  
Была зимняя стужа союзником утреннего ветра,  
Оба они стали наперсниками, похитив [мою] волю.  
Снег, и ветер, и холод дней, и печаль времени,  
Покусились на жизнь и все четверо приступили к делу.  
Лицо небосвода стало тёмно – фиолетовым от силы мороза,  
Воздух содрогнулся и справа, и слева.  
От большой кротости снег собрался в одном месте,  
От сильной стужи ветер [не мог] нигде успокоиться.  
Земля натянула на грудь шубу из [меха] горностая,  
Ветер содрал кору с деревьев, словно листья и плоды.  
Небо, будто из шкатулки, посыпало землю камфарой,  
Бутылки ночи, словно опорожнили от татарского  
мускуса.  
У земли застыли глаза, у воды перехватило дыхание,  
У ивы дрожат голова и тело, чинар дал волю рукам.  
Я верхом на коне, один – два пеших впереди,  
От холода времени выглядевшие (ставшие) печальными  
и унылыми.  
У меня беспокойство из – за погоды, стужа мешает,  
находясь лицом к лицу,*

*На сердце груз тягот, руки и ноги стали непригодны  
[к чему – либо] (40).*

Уже в первом бейте автор определяет своё место в зимней природе и дальнейшее изображение пейзажа пропускает сквозь собственное мироощущение. Выехав утром из родного города, он оказывается захваченным морозной ветреной погодой, осложняющей и так нелёгкий путь. Зимняя картина, передаваемая посредством зрительных образов, выглядит хорошо представимой. Потемневшее небо, бушующий ветер, снежный покров на земле, вода, покрывшаяся ледяной коркой, сугробы, образовавшиеся в отдельных местах – всё это не условные символы, а реальные детали, придающие описанию полноту и завершённость. Есть в нём и более конкретные подробности в лице одиноких, унылых путников, следующих пешком по дороге, впереди героя.

Искусно подбирая изобразительные средства, создавая живые, колоритные образы поэт олицетворяет природу, пребывающую в непрестанном движении: воздух у него «содрогается от мороза», ветер не может «нигде успокоиться» и «сдирает кору с деревьев», земля «натягивает на грудь шубу», небо «посыпает землю камфорой», ивы «дрожат» и т.д. Преимущественное использование метафор и олицетворений, встречающихся почти в каждом бейте и дополняющих друг друга, придаёт изложению неповторимую поэтичность. Особенно выразительными предстают образы «застывших глаз земли», воды «с перехватившимся дыханием», чинары, «давшей волю рукам», под которыми подразумеваются прогалины на земле, незаполненные снегом, обледеневшая вода и раскачивающиеся ветви.

Интересный образ, основанный на оппозиции, содержится в седьмом бейте. К тому же оппозиция в нём двоякого рода: пространственная и по цвету. Небо противопоставляется земле, а белый цвет камфоры – чёрному цвету мускуса. Кроме того, во втором мисра поэт мастерски намекает ещё и на наступление утра, говоря о том, что «бутыль ночи

опорожнили от мускуса», то есть ночь потеряла свою черноту, сменившись утром.

Сохраняя единую семантику описания, Бадр обозначает его ведущую черту, связывая её с внутренним беспокойством героя вступительной части. Природа, словно соперживает ему; «холод дней», «печаль времени», посягнувшие на его жизнь, как и снег и ветер, созвучны «грузу тягот на сердце» героя, решившего оставить родные края и поискать счастья вдали от Шемахи при дворе правителя Дербенда.

В другой манере написан у Бадр насиб, в котором описывается наступление утра. Наряду с любовным это наиболее популярное вступление его касыд, подводящее изложение к основной теме в нужном для него ключе. Отрывок из следующего довольно длинного «утреннего» насоба начинается панегирик в честь Халилудлаха:

*Прибыл шах Чина ранним утром, сбросив покрывало  
с лица,  
С факелом и золотистым стягом, засверкав над владением.  
Просыпав на мускус сандал, смешав лазурь с золотом,  
Бросив жёлтые яхонты, разбросав отборные (вкусные)  
рубины.  
Взгляни на сверкание на востоке, смотрят на него  
восточные земли,  
На груди сияющего меча проступает отражение ножен.  
Взгляни на фARRАША (41) могущества, который на четыре  
серебристых свода,  
Под шатром, не имеющим опор, набросил золотистую  
верёвку.  
Сокол – балабан востока наладил погоду на охотничьих  
удобьях,  
Выбросил птенца Анки (42) запада, словно ворону.  
Орёл ночи сделал [себе] место в уголке, подобным ушку  
лука,  
Сокол неба когтями вырвал перья орла.  
Взгляни на выходящего в сиянии из жилища золотого  
павлина на поугае,*

*Распустившего золотистое оперение, разбрасавшего  
чистое золото (43).*

Данное описание в отличии от предыдущего больше предназначено для условно – традиционного восприятия. В нём не содержится деталей, приближающих изображение к действительности. Поэт говорит о рассвете, появлении солнца, о его первых лучах, но всё это больше напоминает символическую картину, чем реальное явление. Этому способствует использование большого количества метафор, подобранных исходя из различных ассоциативных связей с предметами и явлениями материального и духовного мира. Ясно ощущается их обусловленность небесной сферой, верхним пространством.

Больше всего метафор связано с появлением солнца, его лучей и окраски неба. Так, солнце обозначается, как «шах Чина», «фарраш могущества», «золотистый павлин»; его лучи уподобляются «факелу», «золотистому стягу», «сияющему мечу», «золотистому оперению». Красочным выглядит изображение неба. Называя его «шатром, не имеющим опор», Бадр создаёт живописный образ, основанный на цветowych ассоциациях. Изменение окраски неба во время восхода он стремится представить максимально ярким. Отчётливо это проступает во втором бейте, где метафорические образы «мускуса», «сандала», «лазури», «золота», «рубинов» создают насыщенную цветовую гамму, игру цвета с его постепенным переходом к завершающей фазе, когда доминирующим в последнем бейте становится золотой цвет, «чистое золото», подавляющий все остальные. Цветовой оттенок подразумевается, кроме того, в предпоследнем бейте, в котором он определяет оппозицию утро – вечер, намеченную в образах сокола и орла.

Цветовое решение вообще преобладает в данном насибе. Мотив цвета, как и мотив сверкания, являются его ключевыми элементами, связывающими воедино всё изложение. А его отвлечённо – абстрактный характер, основанный на интерпретации искусственной образности высокого стиля не

является помехой в достижении поставленной цели. Насиб призван создать нужный приподнято – радостный тон для перехода к высокопарным славословиям и «разноцветная», блистающая картина пробуждающегося дня подходит для этого в наилучшей степени.

Вступительные части касыд Бадра выделяются не только своим дескриптивным компонентом, отражающимся в пейзажных зарисовках или набросках природных явлений, архитектурных сооружений, каких – то предметов. Они упоминают также события из личной жизни автора и связанные с ними переживания. В некоторых из них он делится наблюдениями, высказывает замечания, предпочитает говорить о том, чему сам явился свидетелем. Это не обязательно касается каких – то специфических тем, но может проявляться во вполне классических насибах, с устойчивым набором речевых клише и образов.

Вступления у поэта имеют преимущественно светскую направленность. Он нацелен на охват полноценной жизни, в которой наряду с печалью есть место веселью, праздничному настроению, общению с друзьями. Это особенно ощущается в насибах, посвящённых праздникам или начинающихся с обращения к кравчему – саги. Винные мотивы в последних напоминают соответствующие стихи Хайама или Хафиза. Бадр призывает наслаждаться жизнью и пить вино, проводить время, слушая приятные звуки музыки:

*О саги! Пусти по кругу ту чашу с рубиновой душой,  
Ибо от сверкания её в моей душе протекает сила.  
От грусти по вину моё сердце, подобно бутылки, всегда  
полно крови,  
Отмерь чашу, вновь освободи меня от этого  
окровавленного сердца.  
Если раньше мы направлялись в мечеть и монастырь,  
То впредь: мы, и дверь питейного дома, и тот порог...  
В такое время как приятен звук аргона,на,  
Если заполучить кубок с вином, подобным багряннику...*

*Ищи сейчас желание сердца, ибо [настала] пора веселья,  
Особенно во время счастливого шаха с победоносной  
судьбой (44).*

Мотив вина определяет собой образную ткань данного фрагмента, но если вино в этих сроках и может восприниматься как условное понятие, сигнализирующее о приверженности традициям классической «винной» поэзии, то одновременно в них видны эмоции человека не чуждого развлечениям и земным радостям. В общий настрой вписывается и последний бейт, представляющий собой горизонт последующему мадху.

Светская ориентированность насибов Бадрра может соседствовать с религиозным началом. Нередко вступления включают бейты с религиозной образностью, а в отдельных насибах религиозная окраска преобладает. Причём она затрагивает и такой вид вступления, как лугз. Е.Э.Бертельс считал, что: «... появление лугза в придворной поэзии – крайне характерное явление, уходящее корнями в фольклор» и отмечал, что он был призван заинтересовать слушателя, поскольку описание в чистом виде начинало терять свою действенность (45). Не оспаривая верность данного суждения, заметим только, что лугз мог быть основан на описании разных объектов и охватывал разные сферы от бытовой до религиозной. Именно к последней обратился Бадрр в лугзе, начинающем касыду в честь Шахруха.

Поэт в лугзе предлагает найти отгадку, в качестве которой используется священный для мусульман месяц ниспослания Корана – рамазан. Бадрр представляет его в образе редкостной птицы, «не имеющей тела и души», но известной в мире своим «названием и знаком». Он пишет:

*Путешествие её по городам каждый год [длится]  
не больше месяца,  
Слава города не приходит в мир так, как [в этом  
месяце].*

*Летит она один месяц, подобно соколам святости,  
А другие одиннадцать месяцев она скрыта, как Анка (46).*

В лугзе содержатся наводящие замечания, а в конце описания приводится указание, не оставляющее сомнения в правильности разгадки:

*В одну его ночь проявляется в мире великое могущество,  
О знающий цену, узнай цену той одной его ночи.  
В ту ночь снисходят ангелы, как и Дух, ради её  
могущества,  
Взгляни на «лайлат ал – кадр», назови её «лучше  
тысячи месяцев».  
Этот лугз по своему смыслу (образу) есть описание  
месяца поста,  
Да будет благословен каждый пост для шаха  
мусульман (47).*

В каждом из этих бейтов содержится понятие, непосредственно связанное с месяцем рамазан и безошибочно указывающее на него: это «кадр» («могущество»), «лайлат ал – кадр» («ночь могущества» или «ночь предопределения») и «рузе» («пост»). Собственно первое и второе понятие в данном случае – это одно и то же. По традиции именно в эту возвышенную и почитаемую ночь, двадцать седьмую ночь рамазана Пророку Мухаммаду были ниспосланы первые «откровения» и считается, что в эту ночь Аллах принимает все молитвы и разрешает судьбы людей. Кроме того, в месяце рамазан мусульмане соблюдают обязательный пост, являющийся одним из пяти столпов ислама.

Религиозная окраска поэтических строк очевидна, однако Бадр не довольствуется этим и ещё больше усиливает её. Второй бейт у него – фактическое преломление третьего и четвертого аятов суры «ал – Кадр» («Могущество»). Они выглядят следующим образом: «Ночь могущества лучше тысячи месяцев. Нисходят ангелы и Дух в неё с дозволения Господа их для всяких повелений» (48). Опираясь на данные

аяты, Бадр лишь слегка интерпретировал их для создания логической взаимосвязи между бейтами лугза.

Отгадывание подобной загадки не представляло затруднений для правоверного мусульманина, да и другие лугзы поэта не кажутся головоломками и не требуют особой сообразительности, будучи просто использованы для развлечения слушателя, не слишком при этом напрягая его.

Разнообразие насивов открывало широкие возможности в подходах к мадху и внесению в него дополнительных семантических нюансов. Однако некоторые части в структуре касыды в этом плане выступали несколько обособленно и на первый взгляд казались неуместными. Это касается в основном фахров, в которых поэт перевозносил свои таланты и способности. Логика здесь заключалась в том, что упоминая своё выдающееся мастерство и непревзойдённость в области поэтического слова, он надеялся поднять свою значимость в глазах мецената и тем самым заслужить большую благосклонность и щедрость. Не у всех поэтов – панегиристов фахры включались в касыды, однако у Бадрра они почти всегда её важная и обязательная часть. Причём, как правило, сопровождавшаяся ещё и жалобами на время и на судьбу.

О себе Бадр пишет в превосходном тоне, часто называя себя вторым Хагани и сравнивая себя с великим Низами, а также с такими признанными поэтами, как Муджир ад – Дин Байлакани, Азраки и др. Обращаясь к ширваншаху Халилуллаху, он гордо подчёркивает свою исключительность и редкостный дар:

*Твоё бытие – солнце земли, я луна (бадр – М.К.) –  
создающая смыслы,  
Получившая свет и сияние от этого сверкающего солнца.  
Подобный Бадрру разве найдётся [кто – то], а если и  
найдётся, будет он единственным,  
Нужна сотня эпох, чтобы нашёлся подобный ему  
красноречивый.  
Взгляни разок хорошенько на него, где есть подобный  
ему кто – то,*

*Разве найдётся подобный ему в семи странах.  
Моё естество – море с бьющимися волнами,  
а стих мой – жемчуг бесценный,  
Понял это каждый приверженец искусства [слова],  
осознавший мою поэзию...  
Пока я уstad искусства, обладающий необыкновенным  
даром (природой) в области слова,  
Я – никто (без природы), если найдётся на суше  
и на море подобный мне.  
Я – Хагани Ширвана, в восхвалении тебя я – хаган,  
Я – Бадр и в это время я тот, кто обрёл имя –  
«озарённый» (49).*

Бадр хвалит себя так, как это подобает патрону, а не простому панегиристу, подчёркивая свои способности в «создании смыслов». Этот приём в панегириках он применяет неоднократно, лишней раз намекая мамдуху, как ему повезло с придворным поэтом и как тот может прославить его имя. Об этом он не раз сообщает и прямо, ссылаясь в том числе и в данной касыде на то, что султан Махмуд (50), к примеру, был прославлен Унсури, султан Санджар (51) – поэтом Анвари, а знаменитый ширваншах Ахситан – Хагани Ширвани (52). Кстати, достойное прославление правителя являлось решающим моментом в творчестве придворного панегириста. Но оно затрагивало судьбу не только поэта, но и личность и репутацию самого восхваляемого, требуя от него соответствующего реагирования. Так же как поэту нужен был шах, так и шаху нужен был поэт. Недаром Низами Арузи (XI в.) указывал в своей известной книге «Чахар магале» («Четыре беседы»): «... царю необходим хороший поэт, который бы увековечил имя царя и закрепил память о нём в диванах и тетрадах» (53).

В фахрах Бадра пышные выражения и затейливые фразы скорее являются данью традиции, чем отражением индивидуальных качеств и способностей. Но привлекает внимание то, что эти же фахры не позволяют ему забыть о таких реальных вещах, как человеческое достоинство. Даже находясь в

чрезвычайных ситуациях и испытывая крайнюю нужду, он не прибегает к униженным просьбам, а, напротив, осуждает тех стихоплётов, кто ради куска хлеба и достатка пресмыкается и готов просить у каждой двери. Сравнивая себя с ними, он замечает:

*Да, я обладаю сокровищем смысла, я не презренный  
поэт,  
Чтобы из – за одного – двух кусков хлеба склонять  
голову у каждой двери ( места) (54).*

Собственные прошения Бадр облакает в ненавязчивую форму. Они больше выглядят как призывы к правителю обратить внимание на него, не лишать его шахских благо-склонностей и принять его стихи в качестве особого подарка. Хотя есть в его касыдах и примеры другого рода, когда он высказывает вполне определённую просьбу.

В некоторых случаях, говоря о своём желании, поэт находит остроумный выход. Так, напоминая о себе, он непосредственно адресуется с вопросом к мамдуху, который ещё и свидетельствует о том, что поэт не испытывал излишнего благоговения перед носителем власти и мог высказать собственное мнение и даже недовольство:

*Я спрашиваю, о шах, с добрым расположением дай  
ответ,  
Ответ, который освободит моё сердце от печали и  
мыслей.  
Поистине не имеет ни один властитель падишахства,  
подобного твоему,  
Имеет ли кто из падишахов в своём окружении (мире)  
такого поэта, [как я].  
Вместо того, чтобы думать о стихе, выражении [его]  
смысла и [поэтическом] воображении,  
Зачем он должен печалиться о расходах, думать о  
долгах и отсутствии средств? (55).*

Фахр, как составная часть касыд Бадр, иногда соседствует с жалобами (шикайат), плавно перетекая в них или, наоборот, следуя за ними. Это не играет принципиальной роли, так как и фахр и шикайат в конечном итоге нацелены на раскрытие талаба – просьбы и донесении её до мецената в наиболее удобной и самое главное «результативной» форме. Хотя следует признать, что результат для панегириста не был гарантированным и просьба нередко оставалась безответной или же выполнялась далеко не в желаемом объёме. Но так или иначе жалобы, не являясь обязательным элементом канонической касыды, тем не менее были широко распространены. З.Н.Ворожейкина, говоря о подобных жалобах в стихах представителей исфаханской школы поэтов, отмечала, что тема лишений и жизненных тягот развивалась в отдельных пассажах касыд (56).

Шикайаты Бадр можно разделить на два вида. Одни из них носят общий характер и созвучны многочисленным жалобам средневековых авторов. Они встречаются не только в касыдах, но и в других поэтических жанрах: маснави, строфических стихах и др. Скажем, азербайджанский поэт Джамали Табризи (ум. между 1420 – 25гг.) живший примерно в одно время с Бадром, часто жаловался в своей «Хамсе» на то, что его «обижает небосвод», а в одной из своих поэм отмечал, что не обладает никаким правом и не может ничего решить:

*Никаким правом я не обладаю,  
Ни решения какого – то дела нет у меня в руках (57).*

Бадр также упоминает о «жестокосердном небе», «зловредной судьбе» и «непостоянном времени», из – за которых он лишён жизненных благ, не может существовать за счёт своего ремесла, ощущает упадок душевных сил. Сетуя на небосвод, он вопрошает о том, как долго ему ещё испытывать трудности; сравнивает себя с героем «Шах – наме» Бижаном, брошенным в подземелье правителем туранцев Афрасиабом:

*До коль мне пребывать в тоске из – за злой судьбы,  
Подобно рассыпанным локонам красавиц  
смятённым и расстроеным.  
Иногда я заключаю союз с мыслями, печалью  
и раздумьями,  
А иногда примыкаю к тоске, разлуке, скорби.  
Оказался я в колодеце тягот, подобно несчастному  
Бижану,  
Пока однажды не доберётся до Афрасиаба боль  
уничтожения (58).*

Подобные жалобы, в основе которых лежали знакомые мотивы рока, небосвода, судьбы, печали, тоски, мучений и т.п. и за которыми возможно и стояли какие – то реальные основания, тем не менее воспринимались скорее как неизбежность образа жизни и быта придворных поэтов, их отношения к сложившимся обстоятельствам. В касыдах они проявлялись, словно бы ориентируясь на случай, настроение мецената или его расположение к поэту.

Более определённым и предметным выглядел второй вид жалоб. Они уже были связаны с конкретными событиями из жизни автора и его состоянием. Цель их заключалась в том, чтобы растрогать покровителя, вызвать у него ответное чувство сострадания. Поэт сообщал о текущем положении дел в расчёте получить быстрое вознаграждение или материальную помощь. Они опять же предполагали либо передачу по высочайшему указанию каких – то определённых предметов, сумм денег, либо имели в виду просто подарок, халат, но в любом случае отличались от первого вида шикайатов неотложностью ситуации.

У Бадре эти жалобы были вызваны такими драматическими событиями в жизни, как разграбление и уничтожение его дома туркменами, попаданием им в плен с последующим освобождением, семейными проблемами. Он высказывал шикайаты и в связи с тем, что оказывался в тяжёлом положении на чужбине, вдали от родины. Так, в касыде, посвящённой эмиру Ала ад – Дину Гилани, он писал:

*Сейчас уже миновал один год и семь месяцев,  
Как я в печали о родине пребываю в бедствии,  
стенаниях и размышлениях (59).*

Особенно грустными выглядят ламентации, когда он говорит о своих болезнях, о своём самочувствии и здоровье. Эти фрагменты подкупают не только выразительностью, но и простотой и искренностью переживаний, тоской исстрадавшегося человека. В панегириках, посвящённых Халил-аллаху, есть такие строки:

*Некоторое время та лихорадка всю ночь спрашивала  
о моём жаре,  
Разве что было [это] её состраданием к моему больному  
телу.*

*Когда я встал на ноги с помощью трости,  
То другая боль, словно гора, охватила мою поясницу.  
Упал я немощный под той тяжестью с согбенной  
пополам спиной,  
Разве можно поднять тяжёлый груз без силы поясницы.  
Хотя и прошла та боль, но [полностью] не отстала  
от меня,  
Я отстранился, чтобы [поглядеть], что вновь случится  
[со мной].  
Разболелась нога у меня, [а] по причине мокроты  
(балгам) (60),  
И из – за этой напасти жёлчный цвет проступил на  
моём лице (61).*

Ясно, что шикайаты поэт мог включать в текст панегириков не всегда; они зависели от многих факторов, в том числе от личности и человеческих качеств восхваляемого лица и его взаимоотношений с автором. Количество жалоб у Бадра ограничено, тем не менее он не пренебрегал возможностью донести свои сетования до мамдуха и при этом обращался к разным людям в надежде быть услышанным и разрешить свои затруднения.

Используясь от случая к случаю шикайаты не входили в число обязательных структурных элементов классической касыды в отличии, скажем, от дуа. Благословения и пожелания, включающие один или несколько бейтов, размещались в самом конце панегирика и имели прямое отношение к мамдуху. Они завершали изложение и выглядели логически обоснованным итогом поэтических усилий автора, затраченных на славословие.

Необходимость дуа не просто ощущалась поэтом, но и было общепринятым явлением в персоязычной поэзии. У Бадра есть даже специальный бейт по данному поводу:

*Для поэтов обязательное условие - завершение  
слов дуа,  
Последние бейты в касыде - сами есть условие и  
воздаяние (62).*

Говоря об условии и воздаянии последних бейтов, поэт имел в виду то, насколько удался автору панегирик, его красоту и привлекательность и то, чего мог ожидать панегирист, преподнося касыду адресату. У самого Бадра посредством дуа завершаются почти все оды. Как и положено, пожелания у него содержат лишь два – три бейта. Однако есть исключения и в этом плане. К примеру, одна из касыд, написанных в честь Халилуллаха, сплошь состоит из благословений и примечательно, что для неё избран и подходящий редиф «бад» - «да будет»!

Выступая в смысловом отношении как единое целое, касыды в то же время охватывали разнородный материал. Его донесение до слушателя или читателя зависело уже от мастерства и умения поэта. Учитывая то, что отдельные части касыды обладали ещё и своей семантической доминантой, сделать это было непросто. Тем более, что в некоторых фрагментах определённая информация не всегда реализовывалась при соблюдении высоких поэтических критериев.

Тем не менее Бадр, к примеру, всё время стремился сохранять художественные черты и не нарушать общего поэтического рисунка изложения. Даже ламентации у него начинаются с использованием изобразительных средств, как, например, в следующем случае, когда он обращается к эмиру Ифтихару:

*Я жалуюсь тебе на чоуганоподобный (63) небосвод,  
Который меня, подобно мячу (гуй), направляет  
(заставляет скитаться) в каждую сторону (64).*

Сравнения здесь достаточно простые: «небосвод, подобный чоугану», «поэт, подобный мячу». Источником для них послужила древняя игра в конное поло (чоуган), но важен не этот момент, а сам подход к обработке материала и чёткий образ, не подлежащий многозначному истолкованию.

Стиль поэта проявлялся и в переходе к столь практической и приближённой к «прозе жизни» части касыды, как талаб в которой он должен был изложить свою просьбу. Высказывая её, Бадр соблюдал определённые нормы и выражал свои мысли в форме, которая могла бы понравиться мамдуху. Для этого он часто придерживался фигуры хусн ат – талаб («красота просьбы»), требовавшей украшения бейта и передачи просьбы «изящным образом и приятным способом» (65). Бадр не нарушал этих указаний и добивался умелого словесного оформления своего желания, что демонстрирует следующий бейт:

*Если воображение моё в восхвалении тебя стало  
рассыпающим жемчуга, то уместно будет,  
Если [в ответ] на него твоя дарующая длань станет  
разбрасывающей золото (66).*

Своё поэтическое кредо Бадр не раз подчёркивал на протяжении дивана. Одну из его составляющих он лаконично указал опять же в обращении к меценату:

*Брось взгляд на девственность моих мыслей, взгляни  
на образ их структуры (т.е. выражения – М.К.),  
Имеют они смыслы (маани), все украшенные  
приятным изложением (байан) (67).*

Бадр декларирует приверженность требованиям нормативных арабо – персидских поэтик, определяющих соотношение формы и содержания в поэзии (лафз и маани) (68). «Девственность мыслей», то есть новизна и оригинальность содержания стихов, отражённые в них «смыслы», как и их эффектное словесное воплощение, которое поэт обозначает, как «образ структуры» («ваджх – и таркиб») и «изложение» («байан»), имеют для него первостепенное значение. Но это вовсе не означает, что «смыслы» не могли повторяться. Заявлений, схожих со сделанным Бадром, у средневековых поэтов множество. Речь идёт о том, что художественный образ, основанный пусть и на хорошо знакомых мотивах, должен был нести эффект неожиданности; он должен был создаваться так, чтобы в глазах ценителей поэзии выглядеть по – новому. И Бадр претендовал именно на такое восприятие, украшая свою речь.

В касыдах у него использовано большое количество изобразительных средств. Преобладают среди них гиперболы, что обусловлено содержательными и стилистическими особенностями панегирика, стоящими перед ним целями и задачами. Гиперболы сочетаются с другими стилистическими приёмами, такими, как сравнение или метафора, создавая намеренное преувеличение, которое заранее подготавливал автор. Несколько примеров из касыд Бадра это хорошо иллюстрируют:

*Для горделивых мира [сего] подковы его коня –  
венец на голове,  
Для падишахов времени пыль его порога – убежище (69).*

Или:

*В мире мудрости, мастерства и учёности  
Наименьший ученик перед тобой – Абу Али Сина (70).*

Или:

*Свеча твоего лика, если направит на небосвод  
свой язычок,  
То луну на небе сделает бесстрашной, словно мотылёк (71).*

Этот изобразительный ряд можно продолжать сколько угодно долго, но и приведённые образцы красноречиво свидетельствуют о ведущей тенденции поэтической образности.

Приоритеты, наблюдаемые у Бадра в её отношении, просматриваются и в организации бейта и сцеплении полустиший внутри него. Гиперболы в таком случае употребляются часто с приёмом противопоставления (мутазадд). Он встречается и в других стихах дивана и в целом характерен для стиля Бадра. Контрастирующие понятия у него используются как для соединения мисра, так и в рамках одного полустишия для усиления поэтического акцента. Для демонстрации сказанного можно обратиться к таким бейтам:

*В период твоего государства дело времени стало прямым,  
От груза твоих помыслов стан небес согнулся (72).*

Или:

*У того, кто на пути его повеления не следует прямо,  
как стрела,  
Пусть будет спина согбенной от груза наказаний  
(притеснений) (73).*

Или:

*Не сможет схватиться с тобой горбатый небосвод,  
Ибо он пребывает в поре старости, а ты – молодости (74).*

В первых двух бейтах противопоставление «прямой – согбенный» служат и созданию художественного образа, и

связывают оба полустишия, так как создают основу образа и обеспечивают его логическую завершенность. В случае отсутствия одного из компонентов антитезы целостность бейта нарушается. В третьем бейте такой проблемы нет, поскольку его единство вызывается не членами оппозиции, расположенными по отдельности в каждом мисра, а причинно – следственной связью между полустишиями и противопоставление «старость – молодость», не влияя прямо на данную связь (так как легко может быть заменено другим), играет роль эмоционального фона.

Любопытно выглядит в этом контексте ещё одно противопоставление:

*Если на воду и огонь подует ветер его  
справедливости,  
То станут относиться по – братски друг к другу  
вода и огонь (75).*

Здесь гиперболический образ создаётся с использованием антитезы «вода – огонь» в каждом полустишии. Однако смысл сказанного и прелесть образа заключаются не в том, чтобы сохранить оппозицию, а, наоборот, снять её во втором мисра и тем самым добиться как бы перехода самой антитезы в свою противоположность: не подразумеваемое противостояние воды и огня, а их «братство» определяет семантическую доминанту бейта.

И, наконец, ещё один вариант использования оппозиции ведёт к созданию неожиданного образа:

*Когда Хума (76) твоей справедливости бросит тень на мир,  
То внутри глаза сокола обретёт покой куропатка (77).*

Оппозиция «сокол – куропатка», содержащаяся во втором мисра, вновь играет существенную роль в организации бейта. Легендарная (Хума) и реальные (сокол, куропатка) птицы так или иначе формируют однотипный смысловой ряд,

имеющий отношение к небесной сфере. Вдобавок здесь намечено снятие антитезы, как в предыдущем бейте. Но упор сделан не на этом моменте, а на изяществе самого образа: куропатки, нашедшей прибежище в глазу своего врага – сокола.

Создавая художественную ткань касыд поэт использует многообразие окружающего мира. Предметная и понятийная реальности у него связаны с различными областями действительности, начиная от бытовой, и кончая религиозно – мистической. Соответственно и основанием образности у него служат разные материальные и духовные явления и феномены, а образы в зависимости от них дифференцируются на природные, включая растительные, небесные, морские и т.д., музыкальные, цветовые, предметные, бытовые, религиозные и др. Образность следующего бейта, к примеру, строится на отражении процессов повседневной жизнедеятельности человека:

*Лучше твоего не приготовил огонь мысли  
В печи воображения хлеба слова (78).*

Употребляя бытовые понятия, поэт искусно сочетает их в рамках метафор с результатами мыслительной деятельности: «огонь мысли», «печь воображения», «хлеб слова». Это помогает избежать излишнего стилевого «снижения» и в то же время расширяет смысловое поле панегирика.

Резким контрастом подобным двустихиям служат бейты, в основе которых лежат религиозные, коранические образы. Обратимся к двум из них:

*Хотя и поступает как Фираун твой враг, но с ним  
в конце концов,  
Твоё копьё сделает работу посоха Мусы сына  
Имрана (79).*

*Глазами надежды, словно Ягуб, я смотрел на дверь,  
Внезапно в мой печальный дом вошёл Ййусуф (80).*

Оба бейта опираются на коранические сюжеты. В первом случае враг восхваляемого сравнивается с Фирауном, а копьё восхваляемого – с посохом Мусы. Аналогия здесь проводится с известной историей, когда Муса и его брат были посланы Аллахом к Фирауну со знаменами Аллаха и с тем, чтобы остановить его злые деяния. Однако Фираун вместо того, чтобы уверовать в Аллаха, заставил Мусу состязаться с чародеями и тогда посох Мусы, брошенный им, поглотил всё, что они наколдовали («Тогда Муса бросил свой посох, и тот проглотил всё, что они наколдовали») (81).

Во втором бейте, говоря о «глазах надежды» Йакуба и о Йусуфе, «вошедшим к нему в дом», поэт имеет в виду предание о Йусуфе, содержащееся в двенадцатой суре Корана. Согласно ему, Йакуб не поверил братьям Йусуфа, сообщившим о его смерти, и с надеждой ждал возвращения любимого сына.

К кораническим образам Мусы, Йакуба, Йусуфа, а также Аййуба, Йунуса, Сулеймана, перешедшим впоследствии в литературу, Бадр неоднократно обращался на протяжении всего дивана, в том числе в касыдах. Письменная, литературная среда превращалась в один из источников пополнения художественного фонда. И среди литературных памятников основу для своих образов и изобразительных средств чаще других поэт находил в «Шах – наме» Фирдоуси. Особенно наглядно это проступает при выборе сравнений. В панегириках есть имена таких персонажей из «Шах – наме», как Рустам, Сохраб, Зал, Фаридун, Афрасиаб, Бижан, Маниже, Бахман и др. В любовных насибах смещение происходит уже в сторону Низами и героев его любовно – романических маснави. Встречаются имена любовных пар из произведений и других авторов, как, скажем, Вамик и Азра из одноимённой поэмы Унсури. В следующем бейте как раз есть имена героев и Низами, и Унсури:

*Застыл я изумлённым на его пути, словно Меджнун  
на пути Лейли,  
Влюбился я в его лик, словно Вамик в лицо Азры (82).*

Наряду с письменной традицией, литературными источниками Бадр прибегал к устной словесности, сокровищнице народной мысли. В качестве развёрнутых сравнений в отдельных бейтах у него используются пословицы и поговорки. Одно из таких повторяющихся сравнений выглядит так:

*Цены моего пожелтевшего лица никогда не  
узнает враг,  
Да, да осёл вообще не знает цену шафрана (83).*

Второе мисра, содержащее пословицу, как видно, является развёрнутым сравнением к первому. Причём сравнение осуществляется как по признаку цвета: «пожелтевшее лицо – жёлтый шафран», так и по признаку отсутствия ума и грубого поведения: «враг – осёл».

Поэтический арсенал, применяемый поэтом в касыдах, отличается разнообразием. Помимо многочисленных изобразительных средств, он охватывает такие приёмы, как звуковые, словесные повторы, различные виды омонимии, параллельные конструкции. Автор прибегает и к внутренней рифмовке стиха. В касыдах, как правило, употребляется та же схема рифмовки, что и в газелях, с парнорифмующимися стихами первого бейта и последующим рифмованием вторых мисра. Бадр же, сохраняя схему, иногда предпочитает включать в каждое мисра дополнительную рифму, усиливая не только соразмерность стиха, но и придавая ему живое, ритмичное звучание. В касыдах есть несколько примеров такой рифмовки:

مومن دلان در کیش تو کفار در اندیش تو  
آورده ایمان پیش تو هر کو مسلمان آمده  
خار مغیلان در سفر بر رهروان گلهای تر  
بد کیش را گل در نظر خار مغیلان آمده (85)

*Багочестивые сердцем в твоей вере, неверные  
думают о тебе,  
Обратился в твою веру тот, кто пришёл мусульманином.*

*Колючки могилана (84) в путешествии для путников –  
свежие цветы,  
Для нечестивца цветок при взгляде [на него] видится  
колючкой могилана.*

Общая рифма этих двух бейтов – «мосалман – могилан». Однако в дополнение к ней в каждом из бейтов содержатся ещё и внутренние рифмы. В первом мисра первого бейта – это «киш – андиш»; с ними соотносится рифма «пиш» из второго мисра. Во втором бейте наблюдается сходное построение: внутренние рифмы первого мисра – «сафар – тар» соотносятся с рифмой «назар» второго мисра.

Обладая положительными моментами, внутренняя рифма имеет и существенный недостаток. Он заключается в том, что при её использовании формальная сторона начинает довлеть над содержательной. Это особенно проявляется при большом объёме стихотворения, как, к примеру, в касыде, когда поэт в угоду избранной рифмической схеме вынужден думать не над украшением стиха или поиском новых «смыслов», а над тем, чтобы не нарушать рифму. Как отмечает Е.Э.Бертельс: «Стремление к изощёренной технике мешало поэтам выражать глубокие мысли» (86). В результате это вело к излишнему формализму или, скорее, к сознательному проявлению условно – игрового, развлекательного начала.

Подобная тенденция в касыдах Бафра имела место тем более, что к ней можно отнести и такой его излюбленный поэтический приём, как обыгрывание редифа. Он отражался и в газелях, где применялся даже чаще, чем в касыдах. Но и в панегириках поэт не упускал возможности эффектной, рассчитанной на то, чтобы привлечь внимание патрона, семантической обработки редифа. К примеру, касыда, написанная в честь Байсункура, содержит редиф «амаде» («прибыл»). Поэт соблюдает его на протяжении всего панегирика и в самом конце разъясняет, почему он выбрал именно данный редиф и как он соотносится с содержанием мадха:

*Смысл моего стиха при описании тебя прибыл  
от Всевышнего,  
Вот почему в редифе моего стиха не появилось  
другого слова, кроме «прибыл» (87).*

Мастерски обыгрывает Бадр и редиф в касыде, посвящённой Шуджа ад – Дину Газанфару. В отличии от предыдущей касыды он связывает его не со славословиями покровителю, а с похвалой самому себе. В качестве редифа в панегирике использована глагольная форма «мишавад» -«становиться» и вот, как трактуется выбор редифа на этот раз:

زان مکرر میشود گفتم رديف شعر من  
کان بشیرینی به از قند مکرر می شود  
این رديف میشود را می شود گفتن ولی  
کی چنین گوید کسی با من برابر می شود (88)

*Поэтому я сказал многократно повторяется редиф  
моего стиха,  
Что он по сладости намного превышает сахар.  
Этот редиф «мишавад» можно использовать  
(говорить), но  
Разве тот, кто использует его может сравниться со  
мною.*

Редиф «мишавад» по сути представляет собой вспомогательную часть сложных глаголов «мокаррар мишавад» и «барабар мишавад»; к тому же основная часть глаголов входит в сквозную рифму панегирика: «мокаррар – барабар». В первом бейте глагол «мокаррар мишавад» повторяется дважды и, кроме того, окольцовывает бейт, а во втором двустииши Бадр применяет ещё и модальную форму глагола «мишавад» - «можно». Таким образом, редиф связывается не только с рифмой и мотивом самовосхваления, но и включается в общую композиционную схему и всё это вместе нацелено на яркий выигрышный момент в плане зрительного и слухового восприятия.

Налёт искусственности, проступающий в обработке редифа, переходит в некоторых бейтах поэта уже в чисто развлекательный аспект, доминирующий в касыде. Здесь вариантов тоже может быть несколько. Скажем, в одной из касыд, имеющих лугз, есть ещё целый ряд своеобразных бейтов. Часть из них состоит из букв, не имеющих точки, а часть – из букв, которые не соединяются между собой.

Развлекательный характер других касыд обеспечивается за счёт использования фигуры таксим («распределение»), в большой мере самой направленной на формально – игровой аспект. У Рашид ад – Дина Ватвата фигура называется «джам ва – т – тафрик ва – т – таксим» («объединение, разъединение и распределение») и включает шесть разновидностей (89). При подобной специфике и кажущейся легковесности употребление данной фигуры тем более на протяжении всей касыды было не простым делом и требовало от поэта подготовленности и хорошей поэтической техники.

Один из примеров таксима, разработанный в касыде Адиба Сабира был приведён в своё время Е.Э.Бертельсом, который отметил ещё и другие поэтические трюки этого автора (90).

Что касается Бадра, то у него две касыды созданы с использованием таксима, причём в одной из них схема «распределения» включает три понятия или предмета, а в другой – четыре. Но и это ещё не всё. Во второй касыде четыре понятия или составных элемента схемы входят в отдельные фрагменты, на которые поделён текст касыды, и эти фрагменты в свою очередь состоят каждый их четырёх бейтов. Вот, к примеру, как применяет возможности таксима поэт, обратившись к восхваляемому:

*О ценитель слова, молитву и хвалу, и описание, и  
славословие произнёс я,  
Чтобы четыре вещи ты даровал мне своим великодушием,  
(подарком), щедростью, могуществом, великолепием.  
Подари мне все четыре милостью, щедростью,  
благодарством, благодеянием,*

*Одна из них – конь, одна – халат, одна – кинжал,  
одна – шлем.*

*Что за конь – шахский конь, что за халат –  
красивый халат*

*Что за кинжал – золотистый кинжал, что за шлем –  
шлем из золота.*

*От того коня моё сердце станет радостным, а от  
халата – тело довольным,*

*От того кинжала враг лишится головы, а от шлема –  
золото [будет] на голове у меня (91).*

Данный фрагмент фактически является талабом касыды причём заметим, что нехарактерным для Бадр, судя по высказанным сразу четырём просьбам. Видимо, цифра четыре оказалась решающей, исходя из общей установки касыды и особенностей поэтической фигуры, хотя возможно, что четыре просьбы изначально и предопределили использование таксима. Во всяком случае фрагмент распадается на четыре бейта, в первых двух из которых четырехчастная схема повторяется в каждом мисра бейта (к примеру, в первом бейте первое мисра: молитва – хвала – описание – славо-словие; второе мисра: великодушие – щедрость – могущество – великолепие и т.д.), а во вторых двух – в каждом бейте, то есть по два предмета в каждом мисра. Этот порядок чётко соблюдается в касыде, и схема последовательно реализуется в каждом фрагменте. Недаром касыда содержит и соответствующий подзаголовок: касыда 4 на 4 («гасиде – йи чахар дар чахар») (92).

Формально – игровые приёмы, к которым прибежал Бадр в касыдах и газелях, тем не менее не имели в них существенного значения. Даже если принять во внимание некоторые насибы его панегириков, написанные в виде лугза, всё равно таких искусственных, развлекательных касыд в его диване можно насчитать не более десятка. К тому же в касыдах с лугзом за редким исключением оставшиеся части созданы в обычной манере.

С другой стороны, развлекательные черты свидетельствовали о многообразии касыд поэта, о том, что он решал в них разные задачи и хотел не только сохранить верность традиции, но и самовыразиться, проявить собственную инициативу. При наличии жёстко регламентированных норм он сумел затронуть многие вопросы, высказаться о наболевшем. У него не рассматриваются в касыдах сложные философские темы, социальные мотивы, не даётся особых поучений и наставлений правителям, но вместе с тем поэт приводит описания, связанные с историческими событиями и персонажами, повествует о собственной судьбе, придворной жизни. Обширный фактический материал у него подвергается тщательной художественной обработке, при которой несмотря на существующие стереотипы особенно в сфере поэтической образности, просматривается явное стремление проявить поэтическую индивидуальность и выделиться в глазах современников.

-----

См. А.Рагимов. Бадр Ширвани и рукопись его дивана – В кн.: Бадр Ширвани. Диван /Подготовка текста А.Г.Рагимова – М., 1985, с. 7; см. также К.Насыева. Вədr Şirvani – Bakı, 2007.

Указанное нами количество бейтов отличается от цифр, приведённых А.Г.Рагимовым, определившим объём касыд в 7371 бейт. Вызвано это тем, что в раздел касыд дивана Бадра, включены также строфические формы: мусамматы, таркиббанды, тарджибанды. Их мы рассматриваем отдельно, не совмещая с касыдами.

См.: З.Н.Ворожейкина. Исфahanская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время (XII – начало XIII в.) – М., 1984, с. 56.

4. Ср.: Там же, с. 87.

5. См.: Е.Э.Бертельс. История литературы и культуры Ирана / Избр. тр. М., 1988, с. 115.

6. Бадр Ширвани. Диван, с. 53.

7. Там же, с. 81.

8. Там же, с. 86.

9. Там же, с. 88.

10. См.: С.Ашурбейли. Государство Ширваншахов (VI – XV вв.) – Баку, 1983, с. 244 – 252).

11. См.: Там же, с. 252.

12. Известно, что во время вторжения Искендера в Ширван в 1425г. братья Халилуллаха Кейкубад, Исхак и Хашим восстали против него (см. там же, с. 246).

13. См.: Там же, с. 251.

14. Бадр Ширвани. Диван, с.148.

15. См.: Dawlatshah Samarqandi. Tadhkiratu sh-shu'ara/ Edited by E.G.Browne – London – Leiden, 1901, p. 240.

16. Бадр Ширвани. Диван, с. 323 – 324.

17. Возможно, он оказался неоконченным, и автор не упомянул имя адресата.

18. Мы не хотим сейчас углубляться в происхождение этнонима «авар», учитывая запутанность и сложность этого вопроса и то, что он не связан непосредственно с предметом нашего исследования, а предлагаем лишь своё прочтение.

19. Бадр Ширвани. Диван, с. 46.

20. Йунус – коранический персонаж, пророк, библейский Иона. Был проглочен китом, провёл в его чреве несколько дней, но потом по воле Аллаха был выброшен китом на берег.

21. Йусуф – коранический персонаж, пророк, библейский Иосиф. Был брошен своими братьями, задумавшими из зависти избавиться от него, в колодезь. Впоследствии был спасён караванщиками.

22. Фарр – божественная благодать, нисходящая на того, кто должен был занять шахский престол. Обычно изображался в виде нимба вокруг головы.

23. Бадр Ширвани. Диван, с. 47.

24. Там же, с. 151. Возможно, намёк на захват и разграбление Мекки карматами в 930г.

25. См. подробно: С.Ашурбейли. Государство Ширваншахов, с. 246 – 248.

26. См.: Бадр Ширвани. Диван, с. 152.

27. Там же, с. 152.

28. Там же, с. 222.

29. Там же, с. 235.

30. Йаджудж и Маджудж – (библейские Гог и Магог) мифические племена; упоминаются в Коране. Они распространяли

«нечестие на земле». По просьбе людей коранический персонаж Зу – л – карнайн возвёл между двумя горами стену, чтобы уберечь их от Йаджуджа и Маджуджа. Эту стену Йаджудж и Маджудж не могли преодолеть, пробить в ней брешь.

31. Бадр Ширвани. Диван, с. 341 – 342.

32. Дж.Мейсами отмечает, что дуа считается персидской инновацией (см.: J.S.Meisami. Medieval Persian Court Poetry – Princeton, 1987, p.48).

33. См. о них: Е.Э.Бертельс. История литературы и культуры Ирана с. 103.

34. Имеется в виду сасанидский шах Хосров 1 (531 – 579 ), известный по иранским источникам, как Ануширван (букв. «с бессмертной душой»). При нём был проведён ряд реформ в том числе налоговая, за что он получил прозвище «Справедливый».

35. Ахситан – речь идёт о ширваншахе Ахситане 1 ибн Минучехре (1160 – 1197). Его правление было ознаменовано подъёмом экономической и культурной жизни государства Ширваншахов.

36. Кубад – имеется в виду ширваншах Кейкубад 1 ибн Фаррухзад II (1317 - ?). Согласно некоторым источникам, приобрёл известность благодаря своей справедливости (см.: С.Ашурбейли. Государство Ширваншахов, с. 167).

37. Имя ширваншаха Халилудлаха означает «друг Аллаха». Так, кстати, называли пророка Ибрахима, на что намекает Бадр, говоря о «великом имени».

38. Бадр Ширвани. Диван, с. 170.

39. З.Н.Ворожейкина. Исфаханская школа поэтов..., с.61.

40. Бадр Ширвани. Диван, с. 336.

41. Фарраш – слуга при дворе правителя, высокопоставленного лица.

42. Анка – мифическая птица, о которой некоторые источники упоминают, как об известной по названию, но неизвестной телом (см.: -۱۴۴۷۴.ص، ۱۳۷۳، تهران – جلد دهم – لغت نامه، علی اکبر دهخدا. لغت نامه، جلد دهم – تهران، ۱۳۷۳، ص: ۱۴۴۷۴).

۱۴۴۷۵.Обитала на мифической же горной цепи Каф.

43. Бадр Ширвани. Диван, с. 6 – 7.

44. Там же, с. 26 – 27.

45. Е.Э.Бертельс. История литературы и культуры Ирана, с. 121 – 122.

46. Бадр Ширвани. Диван, с. 76.
47. Там же.
48. Коран /Перевод и коммент. И.Ю.Крачковского – М.,1986, 97: 3, 4.
49. Бадр Ширвани. Диван, с. 20 – 21.
50. Махмуд – имеется в виду Йамин ад – Даула Махмуд (998 – 1030) основатель обширного государства, могущественный правитель и завоеватель из династии Газневидов. Придворных поэтов при нём возглавлял Унсури, имевший титул малек аш – шуара («царь поэтов»).
51. Санджар – речь идёт о великом сельджукском султани Муизз ад – Дине Санджаре (1097 – 1157). Его придворным поэтом был блестящий мастер касыды Анвари, прославивший его в своих одах.
52. См.: Бадр Ширвани. Диван, с. 21, 302 и др.
53. Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей или четыре беседы. /Пер. с перс. С.И.Баевского и З.Н.Ворожейкиной – М., 1963, с. 56.
54. Бадр Ширвани. Диван, с. 277.
55. Там же, с. 277.
56. См.: З.Н.Ворожейкина. Исфahanская школа поэтов..., с. 94.
57. Джамали. Хамсе – Рук. биб – ки Индия Оффис, ш. № 1284, л. 181б.
58. Бадр Ширвани. Диван, с. 38.
59. Там же, с. 269.
- 60 Балгам («слизь»)– согласно древней медицине, одна из четырёх жидкостей тела наряду с кровью, жёлчью и чёрной жёлчью.
61. Бадр Ширвани. Диван, с. 116.
62. Там же, с. 194.
63. Чоуган – клюшка для игры в конное поло и одновременно название самой игры.
64. Бадр Ширвани. Диван, с. 340.
65. Рашид ад – Дин Ватват. Хадаик ас – сихр фи дакаиш аш – ши'р /Пер. с перс. исслед. и коммент. Н.Ю.Чалисовой – М., 1985, с. 122.
66. Бадр Ширвани. Диван, с. 82.

67. Там же, с. 5.
68. См. об этом: А.Б.Куделин. Средневековая арабская поэтика – М., 1983; а также Рашид ад – Дин Ватват. Хадаик ас – сихр, Атаулло Хусайни. Бадоеъ ус – саноеъ /Изд. текста, предисл. и прим. Р.Мусульманкулова – Душанбе, 1974 и др.
69. Бадр Ширвани. Диван, с. 31.
70. Там же, с. 293.
71. Там же, с. 238.
72. Там же, с. 61.
73. Там же, с. 301.
74. Там же, с. 97.
75. Там же, с. 142.
76. Хума – сказочная, вещая птица; согласно преданиям, она приносила богатство, счастье и власть тому, на кого падала её тень.
77. Там же, с. 139.
78. Там же, с. 143.
79. Там же, с. 108.
80. Там же, с. 275.
81. Коран /Пер. с арабск. и коммент. М. – Н.О.Османова – Кум, Б.г., 26:45.
82. Бадр Ширвани. Диван, с. 294.
83. Там же, с. 28.
84. Могилан – род колючего кустарника.
85. Бадр Ширвани. Диван, с. 13.
86. Е.Э.Бертельс. История персидско – таджикской литературы – М., 1960, с. 513.
87. Бадр Ширвани. Диван, с. 225.
88. Там же, с. 190.
89. См.: Рашид ад – Дин. Хадаик ас – сихр, с. 159 – 162.
90. См.: Е.Э.Бертельс. История персидско-таджикской литературы, с. 510 – 512; примеры использования таксима арабскими и персидскими поэтами приведены также у Рашид ад – Дина (см. Рашид ад – Дин. Хадаик ас – сихр, с. 159 – 162).
91. Бадр Ширвани. Диван, с. 291.
92. Возможно, он был добавлен позднее, но это не играет существенной роли.

## ГЛАВА II

### СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПЕРСОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ВОПРОСЫ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ

#### БÖYÜK BRİTANİYADAKI ƏLYAZMALARIMIZ

Mən Azərbaycan Elmlər Akademiyasının ezamiyyəti ilə Böyük Britaniyanın ən iri kitabxalarında xalqımızın orta əsr tarixi, mədəniyyəti və ədəbiyyatına dair fars dilində olan mənbələr üzərində işləmişəm. Məlum tarixi səbəblərə görə Böyük Britaniyanın London, Oksford, Kembridj, Mançester və Edinburq kimi elmi mərkəzlərində saxlanılan Şərq əlyazmaları xəzinələri Şərq ölkələrinin əskəriyyətinin kitabxanalarından daha zəngindir. Londondakı İndia Offis və Britaniya, Oksforddakı Bodlean kitabxanalarının hərəsində on minlərlə Şərq əlyazması saxlanılır. İndia Offis kitab xəzinəsi xüsusilə maraqlıdır. Burada 28 min ərəb, fars, tibet və sanskrit dillərində əllə yazılmış kitab və bir neçə min pərakəndə əlyazma-fraqment qorunur.

Fars dilində əlyazmaların sayı çoxdur, onların arasında tarix, coğrafiya, riyaziyyat, tibb, fəlsəfə, əxlaq, astronomiya və dinə həsr olunmuş elmi əsər və şərhərlə bərabər nəsr və şeirlə yazılmış bədii əsərlər, o cümlədən Nizami “Xəmsə”sinə nəzirə kimi müxtəlif müəlliflərin yaratdığı bir neçə “Xəmsə” də vardır. “Xəmsə”lərdən biri yeganədir və dünyanın heç bir yerində ikinci nüsxəsi yoxdur. Elə bu faktın özü maraq doğurur. Lakin bu əlyazmanın müəllifinin mənşəyi aydınlaşanda onun Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi üçün əhəmiyyəti daha da artır. Bu əlyazma kitabxananın kataloqunda Cəmalinin “Xəmsə”si kimi qeyd olunub. Kataloqun tərtibçisi H.Ete əsərin yalnız adını və yazılma tarixini göstərmişdir. Əlyazma üzərində işləyərkən bu “Xəmsə”nin müəllifinin

Təbrizdə anadan olmuş azərbaycanlı olduğu məlum oldu. Müəllif poemasında dəfələrlə bunu qeyd edir. Aşağıdakı misraları göstərmək olar:

*Mənim yükümdə çox nöqsan var,  
Bundan savayı daha bir səbəb var:  
Mən Təbrizdənəm, Gəncədən deyiləm  
Buna görə səma məni incidir.*

Bu yaxınlara qədər Nizami “Xəmsə”sinə ilk tam həcmli nəzirə yazmış azərbaycanlı şair kimi Əşrəf Marağayi tanınırdı (məqalə müəllifi özü də bu fikirdə idi). Onun ilk poeması “Mənhəc əl-əbrar” 1428-ci ildə yazılmışdır. Cəməli Təbrizinin “Xəmsə”si isə, daha dəqiq desək, ikinci, üçüncü və dördüncü poemaları bu tarixdən xeyli əvvəl, 1402-1417-ci illərdə yazılmışdır. Bu “Xəmsə”yə “Töhfət ül-əbrar”, “Məhr və Nigar”, “Məhzun və Məhbub”, “Həft ourəng” və “İskəndərnamə”yə cavab poeması daxildir. Ümumi həcmi təxminən 20 min beyt olan bu əlyazma 6 miniatürlə bəzədilmişdir.

“Töhfət ül-əbrar” poeması Nizaminin “Məxzən ül-əsrar”ına nəzirədir. Janr baxımından bu fəlsəfi-tərbiyəvi əsər vahid süjet mehvəri ilə bir-birinə bağlanmayan 20 məqalət-söhbətdən ibarətdir. Məqalələrin giriş hissəsində müəllif gerçəkliyin gözəlliyindən və dünyanın faniliyindən, insan ləyaqətindən və bəşəri əxlaq qaydalarının zəruriliyindən söhbət açır, şahlara nəsihət verir, insanların bəd xüsusiyyətlərini pisləyir.

“Məhr və Nigar” və “Məhzun və məhbub”da Cəməli Nizaminin “Xosrov və Şirin” və “Leyli və Məcnun” poemalarının mövzularını özünəməxsus tərzdə işləyib məhəbbət dastanları yaratmışdır. Hər iki əsərdə epos üçün ənənəvi olan mövzuların az qala hamısına əl atmışdır. Bunlardan valideynin uşaq həsrəti ilə yaşaması və uşaq diləməsi, yuxu görmə, talenin əvvəlcədən xəbər verilməsi və digərlər mövcuddur.

“Məhr və Nigar”da İsfahan hakiminin oğlu Məhr və Mədain şahının qızı Nigar arasındakı sevgidən bəhs edilir. Tale onları çətin sınaqlardan keçirir, lakin sevgi axır nəticədə qalib çıxır. Buna oxşar hadisələr “Məhzun və Məhbub”da da cərəyan edir, hərçənd

ki, şair oxucunu müsəlman dünyasının başqa bir nahiyəsinə - Ərəbistan yarımadasına aparır, burada Mədinə hakiminin oğlu Zeyd ilə Məkkə hakiminin qızı Məhbub arasındakı məhəbbətdən söhbət açır.

Cəmalinin “Həft ourəng”i Nizamidə olduğu kimi, çərçivə vəzifəsini daşıyan əsas hekayədən və onu haşiyələyən yeddi əlavə novelladan ibarət şeirlə yazılmış povestdir.

Çərçivə - əsas hekayətin süjetinin inkişafı təxminən eynilə Nizami poemasının qəhrəmanı Bəhram Gurun tarixçəsini təkrarlayır. Cəmalı də qəhrəmanın şücaətini, ov məharətini, tac uğrunda mübarizəsini, kənizi ilə toqquşmanı və saray tikintisini təsvir edir. Bütün bu hadisələrin qəhrəmanı kimi, Sasani şahı Bəhram Gur deyil, İskəndərin oğlu Dara çıxış edir.

Cəmalı “Xəmsə”sinin beşinci poeması natamam qalmışdır, onun adı da bəlli deyil. Bizə yalnız güman etmək qalır: şair özümü onu sona çatdırmamış, bir hissə itmişmi, xəttat və cildçi səhlənkarlığa yol vermişmi? Mən son fərziyyəyə meyl edərdim, çünki bir çox vərəqlər səhv nömrələnib, bəziləri heç yoxdur, poemanın mətnində ayrı-ayrı hissələr yığcam verilmişdir.

İngiltərə və Şotlandiyada saxlanılan Qətran, Xaqani, Nizami, Zülfüqar Şirvani, Əvhədi Marağayi, Əssar Təbrizi, Nəsimi, Qasım Ənvər, Həqiqi, Füzuli, Saib Təbrizi kimi Azərbaycan şairlərinin əlyazmalarının əksəriyyəti mütəxəssislərə kataloqlardan məlumdur. Lakin Böyük Britaniya kitabxanalarına yeni gətirilmiş elə əlyazmalar var ki, onlar hələ kataloqa salınmamış və ya təsvir edilməmişlər. Belə əlyazmaların sayı xüsusilə Bodlean kitabxanasında çoxdur. Bu kitabxanaya son vaxtlarda gətirilmiş əlyazmalar arasında Azərbaycan şairlərinin əsərləri də az deyil. Məsələn, bizə indiyədək Əşrəf Marağayinin “Xəmsə”sinin tam mətninin 3 nüsxəsi məlum idi: ABŞ-ın Prinston şəhərində, Qahirənin Dar əl-kutub kitabxanasında və Bodlean kitabxanasında saxlanılan nüsxələr. Bodlean kitabxanasının Şərq əlyazmaları kataloqunun III cildində həmçinin Əşrəfin külliyyatı göstərilir ki, bu külliyyata onun dörd divanından ikisi (“Ünvan əş-şəbab” və “Xeyr əl-umur”) və “Zəfərnəmə” hissəsi olmayan “Xəmsə”si daxildir.

Kitabxanada işləyərək mənə indiyədək naməlum olan daha bir əlyazmasını tapmaq müəssər olmuşdur. Bu, Əşrəf Marağayinin “Xəmsə”sinin tam mətnidir. Əlyazma 286 vərəqdə nəstəliq xətti ilə qara mürəkkəblə, başlıqlar isə qırmızı mürəkkəblə yazılmışdır.

Tədqiqat üçün, xüsusilə tənqidi mətn hazırlamaq üçün əsərin hər əlyazmasının nə dərəcədə əhəmiyyətli olduğunu xatırlasaq, Əşrəf Marağayinin “Xəmsə”sinin bu yeni nüsxəsinin aşkar edilməsi sevindirici bir hal kimi qeyd olunmalıdır.

Cəməli Təbrizi və Əşrəf Marağayinin “Xəmsə”ləri özü-özlüyündə ədəbi-estetik qiymətə malik olmaları ilə yanaşı, həm də Nizami “Xəmsə”sinə nəzirə ənənəsinin inkişafını tədqiq etməyə gözəl imkan yaradırlar.

Nizami “Xəmsə”sinin Böyük Britaniyanın mötəbər kitabxanalarında külli miqdarda əlyazması saxlanılır. Onların arasında nadir nüsxələr də vardır. Məsələn, Britaniya kitabxanasında “Həft peykər”in qədim yəhudi dilində üzü XVIII əsrdə köçürülmüş bir nüsxəsi saxlanılır. 4300 sətirlik mətni 14 miniatür bəzəyir. Maraqlı cəhət ondadır ki, bu miniatürlərin hər biri aid olduğu novelлада vəsf olunan rənglə çəkilmişdir.

Hərdən xəta və anlaşılmazlıqlara təsadüf edilir. Məsələn, Mançesterdə Con Rayland kitabxanasının Şərqi əlyazmaları siyahısında “Nizaminin divanı” göstərilir. Əlyazmanı alıb tanış olduqda gördüm ki, orda yalnız “Xəmsə”dən parçalar verilmişdir.

Səhv məlumatla mən Kembric universitetinin kitabxanasında da rastlaşdım. Belə ki, bu kitabxanada saxlanılan İton kollecinin Şərqi əlyazmalarının kataloqunda D.Marqolius Bəhram Gur şahın tarixini əks etdirən əlyazması olduğunu göstərir. Əgər belə olsaydı, “Həft peykər”in ehtimal olunması mənbələrini aydınlaşdırmaq üçün müəyyən imkanlar yaranardı. Sovet iranşünası V.Q. Lukoninin hələ Sasanilər dövründə Bəhram Gur haqqında müstəqil macərə romanının mövcud olması fikrini nəzərə alsaq, belə bir əsər müstəsna əhəmiyyət kəsb edərdi.

Əfsus ki, bu əlyazmanı aldıqda, Bəhram şah haqqında olmadığını gördüm, başqa süjetə malik, orta əsrlərin nəslə yazılmış məhəbbət povesti çıxdı.

Britaniya kitabxanasında “Həft cövhər” poemasının əlyazmasına rast gəldim. Adından göründüyü kimi, bu əsər Nizaminin “Yeddi gözəl”inə nəzirədir. Müəllif haqqında Q.Meredith-Ouensin kataloqunda belə yazılıb: namələumdur. Əlyazmasını alıb diqqətlə üzərində işlədim və aşkar oldu ki, bu poema həqiqətən “Həft peykər”ə XVIII əsr farsdilli hind şairi Əbcədi tərəfindən yazılmış bir nəzirədir.

Nizami yaradıcılığı bütün Şərqi ədəbiyyatına təsir göstərmişdir. Tarixən ən yaxın vaxtlaradək onun poemalarına yazılan nəzirələr buna parlaq sübutdur. Bu nəzirələrin əksəriyyəti nəzmlə, çox az hissəsi nəsrlə yazılmışdır. Belə nəsrlə yazılmış nəzirələrdən biri Kembric universitetinin kitabxanasında saxlanılır. “İskəndərnamə”yə nəzirə olan bu əsər “Fütuhat-i İskəndəri” adlanır. Əsərin müəllifi Qulam Hüseyn (XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəli) azərbaycanlı deyildir və çox güman ki, farsdilli hind ədəbiyyatını təmsil edir. Hər halda, bu əsər Nizami və Azərbaycanın farsdilli poeziyasının ənənələrinin Şərqdəki uzun tarixinə dəlalət edən bir fakt kimi diqqəti cəlb edir.

Kembric universitetinin kitabxanasında bir neçə qiymətli şeir toplusu saxlanılır. Onlardan biri məşhur ingilis şərqşünası E.Braunun şəxsi kitabxanasındandır. Bu əlyazmada Nizaminin qəsidələri, Hümam Təbrizinin və Mücirəddin Beyləqaninin, həmçinin naməlum şair Kəriməddin Təbrizinin qəzəlləri mövcuddur.

Böyük Britaniyadakı ən iri Şərq əlyazmaları xəzinələrindən biri Britaniya kitabxanasındadır. 1972-ci ilədək bu kitabxana Britaniya muzeyinin tərkibində idi. Sonradan bir neçə kitabxananın fondu birləşdirilib Britaniya kitabxanası yaradılarkən Britaniya muzeyinin Şərq əlyazmaları xəzinəsi buraya keçmişdir. Bu xəzinədə külli miqdarda Şərq dillərində yazılmış əlyazmalar saxlanılır. Onların arasında Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi ilə bağlı olan yazılar, o cümlədən XIV əsr şairi Ətiqi Təbrizinin qiymətli divanı vardır.

Böyük Britaniyada yeganə olan bu divana 1227 qəzəl və 226 rübai daxildir ki, onların ümumi həcmi 10744 beytə çatır.

Britaniya kitabxanasına son zamanlar gətirilmiş əlyazmaları arasında Nəsimi qəzəlləri və Səfəvilərə ithaf edilmiş “Səhifə-yi nur” poeması olan yazını qeyd etmək lazımdır.

Orta əsr mənbələri ilə məşğul olan tədqiqatçı heç vaxt axtarıqlarının mütləq səmərə verəcəyinə inam bəsləmir. Bu mənbələrin bir hissəsini, adları bəlli olsa da, tapmaq yəqin ki, müyəssər olmayacaq. Lakin müxtəlif toplularda rast gəlinən ayrı-ayrı şeir parçaları və onların azərbaycanlı müəllifləri barəsində məlumatı orta əsr Azərbaycan ədəbiyyatı haqqında biliyimizi təkmilləşdirməyə və mü-təxəssislərin axtarıqlarını müəyyən səmtə yönəltməyə imkan yaradır. Mən, əlbəttə ki, Böyük Britaniyada olan təzkirələri nəzərdə tuturam. Ən qiymətli təzkirələr Londonda və Oksfordda qorunur ki, onların arasında Təqi əd-Din Kaşinin (XVI əsr) “Xülasət əl-əşar və zübdət əl-əfkar” və Valeh Dağıstaninin (XVIII əsr) “Riyaz əş-şüəra” təzkirələrini göstərmək olar (son təzkirənin iki əlyazmasının mikrofilmi Azərbaycan EA-nın Əlyazmalar İnstitutunda da vardır).

Kaşinin “Xülasət əl-əşar...” nın əlyazması İndia Offis kitabxanasında da mövcuddur. Bu əsəri müəllif 1577-78-ci illərdə yazmış, 1585-ci ildə ona bəzi əlavələr etmişdir. Əsər giriş, dörd böyük bölmə və iki hissəyə bölünən nəticədən ibarətdir.

Azərbaycanlı şairlər barəsində məlumat yeddinci bənddə verilib. Burada Həsən bəy Əcəri, Mahmud bəy Fosuni, Mir Cəfəri Təbrizi, Mövlana Sultan Məhəmməd, Həkim Əbu Talib, Xalica bəy və s. adı çəkilir.

Müəllif demək olar ki, hər dəfə şairin valideyni və ustadı haqqında məlumat verir, Azərbaycanın hansı şəhərindən olduğunu və haralara səyahət etdiyini söyləyir. Çox vaxt şairin şeir-sənətə münasibətini açıqlayıb, şeirlərindən misal çəkir.

Azərbaycanlı şairlər haqqında Dağıstanidəki məlumat bəzən Kaşinin təzkirəsini təkrar edir, bəzən isə Kaşidə olmayan təfsilatdan xəbər verir. Azərbaycan şeir sənəti nümayəndələrindən “Riyaz əş-şüəra”da Saleh Təbrizinin, Qərəvi Ərdəbilinin, Kazımı Təbrizinin, Ziyayi Ordubadinin və başqalarının adı çəkilir.

Valeh Dağıstaninin təzkirəsinin Böyük Britaniyadakı iki əlyazmasından biri Bodlean, o birisi Britaniya kitabxanasında saxlanılır.

Böyük Britaniyadakı Şərq əlyazmalarının Azərbaycanla bağlı olan hissəsi başqa sahələrlə birləşib bizim ədəbiyyatın tarixini, ayrı-ayrı söz ustalarının həyat və yaradıcılığını və ümumən orta

əslərdə ədəbi prosesin xüsusiyyətlərini öyrənməyə imkan verir. Britaniyanın kitab xəzinələrində azərbaycanlı müəlliflərin tarixə, fəlsəfəyə, məntiqə, fiqhə, astronomiyaya, hüsn-xəttə və dilçiliyə aid əlyazmaları saxlanılır. Onların arasında Nəsir əd-Din Tusinin, Əhməd Ərdəbilinin, Mir Əli Təbrizinin və s. nadir yazıları vardır. Bu yazıları öyrənmək, Azərbaycanın orta əsrlər tarixinin, fəlsəfəsinin, digər elmlərinin, mədəniyyətinin az araşdırılmış mərhələlərini təqdiq etmək üçün ədəbiyyatşünas, tarixçi, filosof, dilçi alimlərimizin birgə səyi gərəkdir.

1988

## **О РУКОПИСИ МАЛОИЗВЕСТНОГО ПОДРАЖАНИЯ НА «ХАФТ ПЕЙКАР» НИЗАМИ**

Из более чем тридцати подражаний на «Хафт пейкар» Низами, созданных в литературах Востока на протяжении XIV — XIX вв., изданы лишь несколько. Основная масса «ответов» сохраняется в рукописном виде. Это относится и к «Хафт гумбад-и Бахрам» («Семь куполов Бахрама») (1612) (1) персоязычного поэта Рух ал -Амина Шахрестани, которое пока известно в небольшом количестве списков (2).

В нашем распоряжении имеется фотокопия рукописи «Хафт гумбад-и Бахрам», хранящаяся в библиотеке Тегеранского университета под шифром 1328. Рукопись состоит из 151 листа. Начальный и конечный листы отсутствуют. Текст переписан почерком наста'лик в четыре колонки, в каждой по 14 строк. На тех листах, где имеются заголовки, колонки содержат от 9 до 13 строк. Объем произведения (без двух листов) составляет 4283 бейт.

Обычно в подражаниях на «Хафт пейкар» вступительная часть и сюжет обрамления небольшие по объему и количеству глав. У Рух ал-Амина же они занимают значительное место в произведении. Вступление у него состоит из 23 глав,

содержащих 1506 бейтов. В этих главах довольно подробно изложено отношение автора к целому комплексу вопросов идеологической жизни общества, его эстетические и философские представления, взгляды на мораль, способы управления государством, мистику. Наибольший интерес представляют две главы: «В похвалу слова» и «Песня любви». В первой из них раскрывается роль слова в процессе поэтического творения, во второй — рассматривается всеохватывающая роль любви как созидательного феномена.

В XVII в. в персоязычной литературе сюжет о Бахраме, составляющий рамку «Хафт пейкар», интерпретируется в «Хафт гумбад-и Бахрам» (3). Повествование у Рух ал-Амина содержит 8 глав. По сравнению с Низами, оно сокращено, состоит из 890 бейтов (у Низами около 2 тыс. бейтов) и включает следующие эпизоды: рождение Бахрама (содержащее мотивы предсказания звездочетов и отправки Бахрама в Йемен), его воспитание и увлечение охотой (включает мотив воспитания Бахрама Ну'маном, описание коня, меча, лука со стрелами, охоты Бахрама на онагров), строительство дворца (мотив приезда Симнара, постройки и описания дворца), смерть Йездигерда и получение известия об этом Бахрамом (описание скорби Бахрама и утешение его Ну'маном), поход Бахрама на Иран и его правление (подготовка войска Ну'маном, письмо Бахрама иранцам, описание войск противников, признание иранцами Бахрама в качестве царя, восшествие Бахрама на трон и его справедливое правление), возвращение Бахрама в Йемен (мотив сна Бахрама и строительство для каждой принцессы отдельного купола), исчезновение Бахрама (мотивы погони за онагром, исчезновения в ущелье, поиски Бахрама войском). В рамку, помимо эпизодов, несущих фабульную нагрузку, включены также обширные религиозно - философские и дидактические отрывки.

На долю вставных новелл у Рух ал-Амина приходится 1700 бейтов. К рамке они примыкают, так же, как и в других стихотворных обрамленных повестях, с помощью связующего звена,

в роли которого выступает эпизод посещения Бахрамом куполов принцесс. Эпизод посещения повторяется семь раз и построение его стереотипно. Бахрам, одевшись в одежды соответствующего цвета, направляется в очередной купол, где после пира принцесса рассказывает ему сказку. Окраска куполов (их связь с днем недели и обитательницей такова: синий-суббота - индийская принцесса; желтый – воскресенье – славянская принцесса; голубой – понедельник - арабская принцесса; красный – вторник - хорезмская принцесса; зеленый – среда – хотанская принцесса; сандаловый – четверг - румская принцесса; желтый – пятница - татарская принцесса.

В первой новелле «Хафт гумбад-и Бахрам» обыгрывается сюжет, часто встречающийся в стихотворной обрамленной повести. Исходная ситуация, лежащая в основе сюжета, проста: герой, попадая, как правило, в сад и встретив здесь красавицу, поддается страстям, теряет ее и оказывается в том самом месте, откуда началось происшествие. У Рух ал-Амина она несколько изменена: герой, очарованный незнакомкой, следует за ней на вершину горы, бросается за девушкой в ручей, вынырнув, попадает в пустыню, вновь окунувшись в воду у города, одетых в черное людей, оказывается у знакомого ручья.

Извечная тема литературы: добро и зло раскрывается автором во второй новелле, которая перекликается с шестой новеллой «Хафт пейкар» и шестой новеллой «Саба-йи саййар» («Семь планет») Алишера Навои. Во всех новеллах характеристики персонажей полярно противоположны. Один – воплощение всех положительных качеств, другой – отрицательных. Необычно показано Рух ал-Амином наказание зла. Завистливый злобный сосед приказывает, чтобы раб отрубил ему голову и оставил труп на крыше дома добряка, дабы на того пало подозрение и его упрятали в тюрьму. Правда в конце концов торжествует, а зло наказывается.

Третья новелла содержит историю шаха и медника. Чудесный кубок, который сделал медник, попадает в руки шаха. Он узнает с его помощью правду о своем рождении и решает

отомстить мастеру. Но медник одерживает верх над властителем и сам становится шахом. Схожая концовка с восхождением героя на престол дана и в четвертой новелле. Она повествует о юноше, сыне везира, которому предсказывают удачу, если он отправится в путешествие. Юноша пускается в путь и прибывает в Магриб. Здесь он случайно оказывается в очаге землетрясения, но не теряется, а наоборот, проявляет хладнокровие и отвагу, за что избирается шахом Магриба вместо погибшего правителя.

В пятой новелле говорится о мужчине, попавшем в край, где живут одни женщины. Пробыв среди них два года и переходя от одной женщины к другой, он в конце концов фантастически (по воздуху) переносится из этого места и рассказывает о своих приключениях в одном из городов Сирии. Сюжетную канву шестой новеллы составляют необыкновенные приключения капитана и его команды в одном из приморских краев Рума.

В седьмой новелле события концентрируются вокруг умной и решительной дочери башмачника, которая благодаря искусному овладению ремеслом отца, спасает мужа и страну от вторгшихся войск неприятеля.

ЗаклЮчительная часть произведения содержит 3 главы, объемом 185 бейтов. В них приводятся рассуждения автора о бренности земного существования, вновь следуют многочисленные назидания и наставления. Последняя глава - «Хатима» обрывается в самом начале и содержит всего 2 бейта.

-----

1. Краткие сведения о жизни и творчестве поэта приведены Г. Ю. Алиевым, см.: Г. Ю. Алиев. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока. - М., 1985, с. 180 — 181.

2. Краткое описание рукописи см.: Фихрист-и нусхаха-йи хатти-йи фарси. Дж. 4 / Нигаранде А. Мунзави-Тегеран, 1351, с. 2619; а также Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum, vol. II / By Ch. Rieu-Oxford, 1966, p. 676.

3. Мы не располагаем рукописями других «ответов» на Хафт пейкар», созданных в персоязычной литературе XVII в. Возможно,

например, что в «Хафт аhtar» («Семь звезд) Айши или «Хафт гаухар» («Семь жемчужин») Са'и также использована история о Бахраме. Что касается известного подражания, принадлежащего перу Фани - поэмы «Хафт аhtar («Семь звезд») (1957), то в ней разрабатывается совершенно другой сюжет.

1987

## УНИКАЛЬНАЯ РУКОПИСЬ «ХАМСЕ» ДЖАМАЛИ

Поэтические ответы» на «Хамсе» Низами занимают обширный пласт литературы Востока. Однако информация о многих из них ограничивается простым перечислением поэм, входящих в состав «Пятерицы». Не является исключением в этом плане и «Хамсе» азербайджанского поэта Джамали, отмеченная Г. Эте в каталоге персидских рукописей библиотеки Индия Оффис (1). Рукопись Джамали известна пока только в единственном списке. О жизни автора никаких сведений нет, не известны даты его рождения и смерти (2). Исходя из времени написания трех поэм «Хамсе»: 1402-1417, можно предположить, что поэт родился во второй половине XIV в. и умер после 1420 г.

Из тех скудных данных, которые содержатся в произведениях, трудно составить сколько-нибудь ясную картину о его жизни. Во всех поэмах Джамали неоднократно говорит о том, что родом он из Табриза. В качестве примера можно сослаться на такие строки:

*Много недостатков в моей поклаже,  
Есть и другая причина, помимо этой:  
Я из Табриза, а не из Гянджи,  
Поэтому и обижает меня небосвод (3).*

Пребывание в Табризе, видимо, не было для него слишком приятным. Очень часто он жалуется на то, как много невзгод пришлось ему претерпеть.

Время, когда поэт приступил к созданию «Пятерицы», было смутным периодом раздоров, последовавших после смерти Тимура и приведших к созданию в 1410 г. Государства Кара-Коюнлу со столицей в Табризе (4). Возможно, поэт был связан с шахским двором и стал жертвой обычных интриг. В семейной жизни ему также пришлось перенести трагическое событие. В одной из вступительных глав к поэме «Махзун и Махбуб» он пишет о том, что у него умер 14-летний сын. Может быть, не случайно также он призывает читателя в полной неожиданности взлетов и падений судьбе главного героя «Хафт ауранг» увидеть жизнь самого автора (5).

Творческое наследие Джамали, известное на сегодняшний день, включает только его «Пятерицу». В неё входят следующие поэмы «Тухфат ал-абрар» («Подарок праведников»), «Михр и Нигар», «Махзун и Махбуб», «Хафт ауранг» («Семь престолов»), «ответ» на «Искендер-наме». Объём «Пятерицы» составляет примерно 20 тыс. бейтов, переписанных почерком наста'лик. Рукопись иллюстрирована 6 миниатюрами, каждая поэма украшена увнамом.

Первая поэма цикла «Тухфат ал-абрар» это подражание на «Махзан ал-асрар» Низами. Дату написания ее автор не указывает. Согласно формальным установкам назире, произведение должно было отвечать ряду требований. В цикле подражаний на «Махзан ал-асрар», при отсутствии единого сюжетного стержня, главное требование обычно сводилось к характерной композиционной разбивке в «ответе» потока авторских рассуждений на религиозные, философские или этико-дидактические темы. Такая разбивка осуществлялась в рамках 20 или 21 части, именуемых «макалат» или «макала». Структура их в свою очередь также традиционна и состоит из вступительной части, содержащей авторскую позицию по тем или иным вопросам, и «иллюстративного» материала.

«Тухфат ал-абрар» Джамали построена именно по такому принципу. Поэма, помимо обширных вступительных

глав, включает 20 макалатов, каждый из которых четко делится на авторскую посылку и подкрепляющую ее новеллу. Философско-дидактические проблемы, затрагиваемые Джамали, рассматриваются им на фоне широкого применения традиционных фольклорных и литературных сюжетов, подчас блестяще обыгранных при помощи широкого арсенала изобразительных средств. Это относится, например, к историям о султানে Махмуде и старом садовнике, Харун ар-Рашиде и благочестивом дервише, сапожнике и его ученике, шейхе и мюриде, а также и другим, в которых Джамали проявил себя незаурядным мастером, хорошо осознающим свою задачу и творческие цели назире.

Следующие две поэмы «Михр и Нигар» и «Махзун и Махбуб» являются любовно-романическими произведениями в оригинальной манере разрабатывающими темы «Хосрова и Ширин» и «Лейли и Меджнуна» Низами. Поэма «Михр и Нигар» была завершена в 805 г. х. (1402). Речь в ней идет о любовных взаимоотношениях Михра - сына правителя Исфохана и Нигар - дочери шаха Мадаина. Содержание поэмы вкратце сводится к следующему. У правителя Исфохана Минучихра не было детей. Он страстно молит Бога послать ему сына и вот однажды ему снится, что у него родился ребенок от дочери кесаря - Китайун. Проснувшись, Минучихр тут же велит своему везиру отправиться в путь и просить ее руки. Он женится на царевне и у них рождается сын. Ребенок растет не по дням, а по часам, он силен, обладает обширными знаниями. Часто царевич выезжает на охоту. Как-то раз, погнавшись за онагром, он отбивается от сопровождающих и теряет дорогу. Промучившись всю ночь, он наутро приходит в деревню, где и находит его охрана после долгих поисков. Об этом происшествии злопыхатели доносят Минучихру, тот разгневан на сына и удаляет его от себя. Но затем происходит примирение и впоследствии Михр всходит на трон.

Однажды его друг Хумайун рассказывает ему о необыкновенной красавице Нигар - дочери шаха Мадаина. Михр

страстно хочет видеть ее. Ему помогает Хумайун. Михр и Нигар, встретившись, безумно влюбляются друг в друга. Судьба готовит им нелегкие испытания, но любовь в конечном итоге торжествует.

Традиционный набор мотивов романтического эпоса, разрабатываемый в «Михре и Нигар», сохраняется и в «Махзуне и Махбуб», хотя здесь события происходят уже в другом конце мусульманского мира, на аравийском полуострове. Автор рассказывает историю любви Зайда - сына правителя Медины и Махбуб - дочери властителя Мекки. Поэму «Махзун и Махбуб» Джамали закончил в 814 г. х. (1411), а в 820 г. х. (1417) была готова и «Хафт ауранг».

В «Хафт ауранг» Джамали наиболее последовательно обработал сюжетную линию прототипа. Симптоматично название произведения, указывающее, что оно является «ответом» на «Хафт пейкар». Так же, как и Низами, Джамали использует рамочную композицию, которая четко выделяет в поэме два компонента: рамку и вставные новеллы. Но в отличие от назире на «Хафт пейкар», принадлежащих другим авторам, жанровые параметры стихотворной обрамленной повести в «Хафт ауранг» не выкристаллизовались окончательно.

Эпизоды сюжетной линии рамки в целом повторяют основное повествование в «Хафт пейкар». Однако изменены детали, отдельные сюжетные ходы, порядок следования событий. Изменены также некоторые персонажи. В качестве главного действующего лица у Джамали выступает не Бахрам Гур, а Дара -сын Искендера, которому противостоит Файлакус-сын Дара. Известный из реальной истории и нашедший отражение в персоязычном эпосе конфликт, Джамали, словно продолжает, перенося его на вымышленных сыновей Александра и Дария. Смещение происходит и в формальном плане. Герои, которые обычно показываются в пятой части цикла, переходят у Джамали в четвертую.

Основные события связаны с повторным приходом Дара к власти, но в «Хафт ауранг» представлены и поединок с

драконом, ссора с невольницей, сватовство Дара к дочерям падишахов семи икlimов, строительство дворца, назидание садовника, нападение правителя Самарканда, история со злым везиром, рассказы правителей семи областей. Эпизод женитьбы на дочери царя Вавилона ни в «Хафт пейкар», ни в других назире не встречается.

Сюжеты первой, второй, четвертой, пятой и седьмой новелл – это обработка событийной канвы вставных новелл «Хафт пейкар». Оригинально содержание третьей и шестой новелл Джамали, хотя в них и встречаются известные фольклорные мотивы.

Текст «Хафт ауранг», к сожалению, содержит пропуски целых фрагментов, отсутствует большая часть четвертой новеллы, часть истории с вступлением Дара на трон и, видимо, эпизод первого нашествия войск правителя Самарканда.

Однако в наибольшей мере испорчена не эта поэма, а последняя, пятая. Она вообще осталась незавершенной, повествование обрывается на 210 листе. Сейчас уже трудно судить, произошло ли это по вине автора или переписчика рукописи, или часть поэмы просто была утеряна. Время написания ее не известно, не указано и название произведения. Тем не менее оставшаяся часть позволяет с уверенностью говорить, что в ней сохранены сюжетные ходы «Искендер-наме» Низами. Поэт, как и ранее, придерживается характерного приема, заключающегося в замене персонажей при одновременном следовании, порой детальном, сюжету инварианта.

В пятой поэме главный герой - шах Газанфар, в облике которого автор воплотил черты Искендера. Каждую главу, как и Низами, Джамали начинает с обращения к кравчему, где затрагивает вопросы морали, достоинства человека и др.

Центральное место в поэме занимают два эпизода: сражение с зинджами и война с хаканом Чина. Оба эти эпизода представляют собой переложение соответствующих

мест «Искендер-наме» Низами и любопытны в плане общей трактовки специфических черт назире.

Изучение поэм Джамали пока только начинается, в будущем оно позволит раскрыть особенности творчества одного из представителей азербайджанской поэтической школы и глубже осветить некоторые периоды истории не только азербайджанской, но и персоязычной средневековой литературы в целом.

-----

Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office/ By H. Fthe - Oxfrd, vol. 3. № 1284.

В начале пятой поэмы Джамали отмечает, что ему исполнилось 70 лет.

Джамали. Хамсе, л. 179 а.

История Ирана - М., 1977, с. 163.

Джамали. Хамсе, л. 179 а.

1989

## «ХАФТ ДИЛБАР» АХМАДА ДЕХДАРА

Ходжа Ахмад Дехдар (1) представитель персоязычной литературы Индии XVI в., один из многих сотен авторов, создавших поэтический «ответ» на произведения Низами. Не все поэты, решившие попробовать свои силы на этом трудном поприще, смогли завершить весь цикл, состоящий из пяти поэм. Большинство авторов довольствовались двумя-тремя произведениями. Были и такие, которые оставили ответ лишь на одну поэму. К числу последних относится и Ахмад Дехдар, перу которого принадлежит «Хафт дилбар» («Семь чаровниц»). Как явствует из названия, произведение написано в качестве назире на «Хафт пейкар»

(2). В настоящее время известен только один список «Хафт дилбар», хранящийся в Пенджабской публичной библиотеке г. Лахора (3). «Хафт дилбар» написана в 1572 г., объем её 1820 бейтов (4).

Создание поэтического «ответа» на «Хамсе» Низами в различных литературах Востока велось на основе соблюдения ряда нормативных требований, касающихся как содержания, так и формы произведения. С ростом индивидуально-авторского начала в назире число этих требований свелось к минимуму. В первых «ответах» на «Хафт пейкар» - «Хашт бихишт» Амира Хосрова, «Хафт ауранг» Ашрафа Марагаи, «Саба-йи сайяр» Алишера Навои и других сохраняется стихотворный размер, композиция, сюжет рамки, образ главного героя и некоторых персонажей, ряд опорных элементов, связанных с символикой цвета и числа. В «Хафт дилбар» Ахмад Дехдар придерживается только трех условий назире: композиции, размера и обыгрывания названия.

Произведение Ахмада - та же обрамленная повесть, основу которой составляют семь новелл, включенных в рамку. Но в отличие от других «ответов» истории Бахрама рамка не содержит. Это рассказ о дочери шаха Бенгалии, полюбившей молодого человека. Влюбленным приходится на время расстаться. Принцесса сильно грустит, не спит по ночам и вот семеро ее служанок: Дилбар, Дилдар, Дилфариб, Дилруба, Дилбанд, Дилджу, Диларам поочередно на протяжении семи ночей рассказывают ей сказки, чтобы она могла отвлечься и немного отдохнуть.

Изменение сюжета основного повествования ведет у Дехдара к отсутствию ряда существенных элементов, благодаря которым в прототипе и в первых назире усиливалась связь рамки и вставных новелл. Речь идет в первую очередь об эпизоде постройки дворцов для принцесс. Различная окраска дворцов была связана с днем недели, планетой, одеянием принцессы и в отдельных случаях с символикой цвета новеллы. Роль связующего звена играл эпизод

посещения Бахрамом дворцов, а перечисленные элементы существенно дополняли это звено. У Дехдара сцепление обоих компонентов повествования осуществляется только с помощью связующего звена, в качестве которого выступает эпизод, содержащий стереотипное описание утреннего туалета героини и пира, вслед за которыми излагается очередная история.

Структурно все семь новелл можно разделить на два вида. К первому относятся в основном любовные новеллы, композиция которых строится линейно. В них можно четко выделить повторяющиеся мотивы. Рассмотрим, к примеру, первую новеллу. В Мисре правит справедливый шах. Он обладает огромной казной, бесчисленным войском. Только лет у него наследника, о чем шах безмерно сожалеет. Наконец, у него рождается сын. Ему предсказывают счастливую судьбу и опасное приключение, которое он переживает в юности. Мальчик взрослеет. Достигнув предсказанного возраста, он однажды видит странный сон, будто существует необычный город, а в нем прекрасный дворец, где с молодым человеком играет в нарды красавица. Девушка ставит условие, что обладать ею будет тот, кто выиграет у нее в нарды. Царевич влюбляется в девушку, но ему никто не может помочь. Не может обмануть его и город с дворцом, построенный по приказу везира, которому юноша поверил свой сон и который таким образом, так сказать превращая сон в действительность, хочет излечить его от любовной страсти.

Царевич пускается на поиски своей возлюбленной и находит ее в Сирии. Оказывается, что виденная им во сне девушка - принцесса. Он выигрывает у нее в нарды. Но дальше следует серия приключений. Девушка попадает в руки негодяя по имени Джаухар. Ей удается бежать, но, вместо царевича, попутчиком ее становится вор. Она бежит вторично и прибывает в город, где ее провозглашают шахом. Здесь она вышивает свой портрет на шелке и велит повесить его на воротах. Затем наказывает страже приводить к ней

каждого, кто будет плакать и убиваться, увидев ее изображение. Так к ней попадают Джаухар, вор и царевич. Девушка открывается царевичу, а Джаухара и вора за их вероломство приказывает казнить.

Основной комплекс мотивов, на которые можно разбить новеллу, выглядит следующим образом:

1. Знакомство

- а) изображение девушки во сне,
- б) возникновение любовного чувства

2 Поиск

3. Встреча

- а) соревнование с девушкой (выполнение условия),

4. Разлука (испытание)

- а) исчезновение девушки,
- б) возвышение девушки,
- в) вывешивание портрета.

5. Обретение (5).

Интересно, что изображение девушки во сне и портрет ее, вывешенный на городских воротах, служат отправной и завершающей точками сюжета.

Выделенные мотивы проступают и в других любовных новеллах, где их порядок и количество может варьироваться, как например, в четвертой новелле. Содержание ее вкратце таково. У шаха Хорасана есть красивый сын. Как-то он видит прачку, стирающую белье. От белья исходит чудесный запах. Царевич спрашивает кому оно принадлежит Прачка отвечает, что это одежда дочери прядильщика шелка. Царевич влюбляется в девушку заочно, и ее доставляют во дворец. Та ставит условие: днем она будет с молодым человеком, а вечером вернётся к себе домов. Царевич соглашается. Так проходит довольно долго, но затем выясняется, что по ночам девушка переодевается в платье пери и летит ко дворцу повелительницы пери. Царевич дает понять девушке, что тайна ее раскрыта. Та после разговора с ним, одевшись в платье пери, улетает. Юноша отправляется на её поиски. Он

прибывает в Индию, где три дервиша одаривают его чудесными предметами: палицей, скатертью - самобранкой и картой, на которой можно увидеть все, что захочешь. Юноша встречается с девушкой, но по вине соперницы происходит ссора. Пери улетает. Царевич вторично ее находит. И теперь уже с разрешения повелительницы пери, которая оказывается матерью девушки, он забирает её к себе на родину.

Структура новеллы выглядит так: знакомство - встреча - разлука - поиск - обретение. Мотивы встречи и разлуки повторяются дважды. Примерно так же построена и третья новелла, где в центре повествования опять судьба двух влюбленных, индийского принца и дочери правителя мифического города Нигарестан. Девушка после знакомства с принцем улетает с помощью волшебной травы домой. Юноше удается добраться до ее дворца. Посылая со старухой-садовницей красавице своеобразно составленные букеты цветов, он удостоивается свидания с нею. Впоследствии влюбленные попадают в темницу, но освобождаются благодаря находчивости везира, сопровождающего юношу. Им удается обмануть отца девушки и все трое благополучно возвращаются в Индию.

В основном повествовании «Хафт дилбар» и во вставных новеллах неоднократно упоминается Индия как место происходящих действий. Это вполне естественно, так как Ахмад Дехдар прожил почти всю жизнь в этой стране, главным образом, в Декане.

Индийская культура и литература к XVI в. уже обладали длительной многовековой традицией, характеризующейся, начиная с мусульманских завоеваний Северной Индии, своеобразным синкретизмом. Мусульманские переселенцы усваивали наряду с местными языками обычаи и обряды индийцев, в то же время индийцы приобщались к культуре пришельцев (6).

Процесс взаимовлияние культур, приведший к их синтезу, не мог не отразиться на литературе и способствовал

изменениям в тематике, образной системе, стиле литературы на фарси (7). На уровне отдельных произведений он означал освоение и преломление богатейшего духовного наследия народов Индии. Это хорошо видно на примере назире на «Хамсе», в которых по установленным канонам мог разрабатываться чисто индийский сюжет, как, скажем, в поэме «Наль н Даман» Файзи. В свою очередь, персоязычная литература оказала влияние на формирование и развитие индийских литератур, в частности, литературы урду (8).

У Ахмада Дехдара в основу большинства новелл положены индийские сюжеты. Помимо этого, влияние, в особенности, санскритской литературы прослеживается и в композиции нескольких новелл. Специфика второй, пятой, шестой и седьмой новелл «Хафт дилбар» заключается в том, что они сами построены на основе рамочной композиции и содержат вставные новеллы.

Сюжеты большинства новелл «Хафт дилбар» фольклорного происхождения. Об этом позволяют судить многие чисто фольклорные мотивы: вымаливания наследника, вещего сна, чудесных помощников, волшебных талисманов и т. д., чаще всего встречающиеся в первых трех новеллах. Иногда можно установить их литературный источник. Это относится, например, к пятой новелле, в которой передаётся история воина и его добродетельной жены из «Тути - наме» («Книга попугая») Зийа ад-Дина Нахшаби (9). Это не первый случай использования данного сюжета в назире на «Хафт пейкар». Ранее к нему обращался Ашраф Марагаи (10). Но, если Ашраф довольно существенно переработал его, то у Ахмада изменения незначительны. В сюжет он дополнительно ввел небольшой вставной эпизод; вместо сына эмира в «Тути - наме» у него действует шах и посылает он в дом воина не поваров, а двух своих приближенных. Но главное отличие от «Тути - наме» состоит в том, что у Ахмада Дехдара усилена дидактика новеллы, что наглядно проявляется в конце, где следуют обширные увещевания, предназначенные носителю власти.

Касаясь вопросов генезиса новелл, следует отметить, что у Дехдара почти нет эпизодов, заимствованных в «Хафт пейкар». Исключение составляет притча о Сулаймане и Билкис из последней новеллы, встречающаяся и во второй новелле у Низами.

Вставные истории, содержащиеся в «Хафт дилбар», особенно многочисленны в последней новелле. Она похожа на сказки о превосходстве. Рамку ее составляет следующая история. В Индии властвует красивый и умный шах, который не общается с женщинами. Как-то ему сообщают, что в Декане правит красавица, которая близко не подпускает к себе мужчин. Шах собирает войско и направляется в Декан. Навстречу ему также с войском выступает девушка. Но сражения не происходит. Вместо этого оба правителя встречаются в замке и начинается спор о том, кто кого превосходит - мужчины или женщины. Шах защищает мужскую половину, а красавица - женскую. В подтверждение своих слов оба приводят притчи о вероломстве и низости мужчин и женщин. Порой в качестве доказательства герои ссылаются на поступки литературных персонажей. Так, девушка, обвиняя мужчин в измене, говорит, что, когда Хосров бежал из страны, его с почестями приняла Ширин, полюбила его, а он предпочёл ей дочь кесаря - Марйам. Шах в ответ не остается в накладе. Он обвиняет в жестокости женщин, восклицая, что Зулейха влюбилась в Йусуфа, но она же ввергла его в пучину бед. Примечательно, что спор оказывается безрезультатным и в эпилоге шах женится на красавице.

Тематика новелл в «Хафт дилбар» не так уж обширна. Это, в основном, любовные новеллы, одна новелла о женской верности и еще две о спорах, но поскольку суть спора идентифицируется примерно одинаково, то и тему новелл можно условно определить как новеллы о сватовстве. Главная мысль, проводимая в любовных новеллах, - это необходимость проявления настойчивости и силы духа в преодолении препятствий на пути к возлюбленной. Любовь требует

благородства и душевной щедрости и тот, кто обладает этими качествами, по мысли поэта, добьется цели.

В целом, в «Хафт дилбар» сохраняется общая установка обрамленной повести на дидактичность и занимательность изложения. Дидактика представлена почти во всех новеллах. Она сориентирована на соблюдение таких моральных норм, как оказание добра людям, бескорыстие. В обращениях к венценосным особам Дехдар, в первую очередь, подчеркивает значение справедливого правления. Сущность желаемых отношений правителя с подданными обычно в средневековой персоязычной поэзии выражается в сравнении: шах - пастух, подданные - стадо. Находит обработку эта образность и у Дехдара. Толкование ее не требует особых усилий: подобно пастуху, стерегущему стадо, шах должен беречь своих подданных и заботиться о них.

Этические взгляды автора во многом были предопределены его приверженностью суфизму. Известно, что он был учеником суфия Фатхаллаха Ширази (11). Однако точных данных о принадлежности Ахмада Дехдара к какому-то определенному ордену нет. Скорее всего, это был чистие, весьма популярный в широких слоях населения и поначалу известный своими демократическими традициями (12). В XV в. он, однако, утратил связи с демократической средой, последователями его были почти одни представители феодальной элиты и среди них - падишах Акбар (1556-1605) (13).

Влияние суфизма, помимо авторских рассуждений на этические темы, сказывалось и на сюжетной интерпретации некоторых новелл. В частности, аллегорический смысл имеет у Дехдара шестая новелла. В ней повествуется о любви двух молодых людей, разделенных конфессиональными препятствиями: Ахмад - мусульманин, Чина-христианка. Такого рода сюжет был известен издавна. На Западе один из наиболее ярких его примеров - анонимный французский роман «Флуар и Бланшефлор»; в литературах же Востока

была широко распространена история любви мусульманина шейха Сан'ана к христианке, обработанная Фарид ад-Дином Аттаром в аллегорической поэме «Мантик ат-тейр» («Беседа птиц»).

В новелле Дехдара юноша Ахмад, увидев на улице девушку, безумно влюбляется в нее. Его любовь носит характер мистического озарения. Она возникает мгновенно, полностью поглощает молодого человека, вносит смятение во все его естество. Только миг он видит лицо возлюбленной, но уже безутешен, не находит себе места. Его чувства отражены в газели, которую он сочиняет. Приведем несколько строк из нее:

*Явила [мне] лицо и похитила сердце у меня,  
Пробила брешь в моей вере и душе.  
Ушла и не сказала мне [своего] имени,  
У кого теперь спросить мне о твоём жилище.  
О мое безутешное состояние!  
Заставляешь ты меня проливать слезы на дорогу.  
О, моя влюбленная, стонущая душа!  
О, мои глаза, полные жемчугов! (14).*

При повторном свидании юноша, будучи не в силах вынести любовный порыв, умирает. Девушка, видя это, также падает бездыханной.

Различие религиозных верований героев призвано подчеркнуть силу мистической любви, не знающей преград, а заключительный эпизод, когда юноша и девушка оказываются в одной могиле, символизирует воссоединение влюбленного с высшей сущностью.

Мы в общих чертах рассмотрели структуру и тематику «Хафт дилбар». Основываясь на предварительных наблюдениях, можно сделать некоторые выводы. «Хафт дилбар» знаменует собой рост индивидуально-авторского начала в назире на «Хафт пейкар». Сохраняя композицию произведения, автор отказывается от уже известного сюжета и

разрабатывает новую линию в рамке. Структура новелл, наряду с линейным построением, характеризуется частым использованием вставных эпизодов. В сюжетах новелл фольклорные мотивы переплетаются с литературными источниками. Тематически преобладают любовные новеллы. Много места в произведении занимают дидактические сентенции, что явилось отражением существенного признака жанровой формы «Хафт дилбар».

-----

Сведения о жизни поэта см: Алиев. Г. Ю. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока - М., 1985, с. 218-219.

На это, впрочем, есть и прямые указания в тексте:

Направился [он] во след «Хафт пейкар»,

Сочинил [со своей] стороны «Хафт дилбар» (л. 8а).

Краткое описание рукописи дано у А. Мунзави. См.: Фихрист-и нусхаха-йи хатти-йи фарси. Дж 4 / Нигаранде А. Мунзави Тегеран, 1351, с. 3324. Ксерокопия рукописи хранится в Центральной научной библиотеке АН Азерб. ССР, шифр ф/к-174.

Количество бейтов и дата переписки (1603 г.) приведены на полях последнего листа рукописи. Всего рукопись состоит из 108 л.

Ср. данную схему с: Гринцер П. А. Две эпохи романа - В кн.: Генезис романа в литературах Азии и Африки. - М., 1980, с. 16.

См. об этом: История Индии в средние века - М., 1968, с. 368 – 369.

См.: Алиев Г. Ю. Персоязычная литература Индии - М., 1968, с. 16.

См.: История Индии в средние века, с. 589.

Зийа ад-Дин Нахшаби. Книга попугая / Пер. с перс. - М., 1982. с. 43-51.

См. об этом: Кязимов М. Д. Новеллы поэмы «Хафт ауранг» Ашрафа Марагаи - Изв. АН. АзССР Сер. лит., яз. и иск., 1984. № 1, с. 36.

См.: Алиев Г.Ю. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока, с. 218.

См.: История Индии в средние века, с. 366.

См.: Ашрафян К. 3. Средневековый город Индии XIII-середины XVIII века. М., 1983. с. 207.

Хафт дилбар, л. 86а.

1986

## **К НОРМАТИВНОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЕРСОЯЗЫЧНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ (НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)**

Особенности средневекового творчества, принципы отбора и обработки материала средневековым автором, специфика его творческого самовыражения, эстетические критерии эпохи неоднократно рассматривались в работах историков культуры и литературоведов (1). Ими же была проанализирована мировоззренческая основа средневекового творчества, нацеленного на следование определенным канонам, на стереотип (2). Отмечая устойчивость и повторяемость различных тем, сюжетов, образов, стилистических формул в литературе, Д. С. Лихачев пишет: «Неподвижность способов изображения соответствует вере в неподвижность и неизменяемость мира. Создание нового свидетельствовало бы о несовершенстве мира. Задача автора состоит в том, чтобы выявить в мире вечное, неизменяемое» (3). Литературные каноны, характерный для средних веков литературный этикет он связывает с этикетностью мировоззрения (4) и указывает, что литературный этикет - наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания и формы (5).

Мы не будем сейчас подробно останавливаться на взглядах ученых относительно традиционности средневековой литературы. Отметим только, что она проявлялась не только в литературе. Г.Э.Грюнебаум, например, подчеркивал: «Необходимо прежде всего понять, что такой подход ощущается не только в литературе и что он может быть

обусловлен свойственным данному периоду отношением к реальности как к некоему своду истин, верность которым необходимо время от времени провозглашать» (6). Полезно было бы с этой точки зрения более детально рассмотреть восточную миниатюру. Да и в самой литературе, в частности персоязычной, не все еще ясно.

Как известно, наиболее яркое отражение традиционность нашла в ней в таком явлении, как подражание – «ответ» (назире) на произведения предшественников, в котором повторяются элементы всех структурных уровней прототипа. Но не только назире позволяет судить о творческих принципах и установках писателя, тем более, что оно ограничивается в основном поэзией. Интересный материал в этом плане может дать, к примеру, весьма слабо изученная агиография, изобилующая каноническими изображениями жизни и деяний того или иного шейха или пира. Не меньший интерес, в том числе и для более глубокого осмысления назире, вызывает и персоязычная историческая проза, некоторые сочинения которой и составляют предмет настоящей статьи.

Рассмотреть сколько-нибудь обширный историографический материал в рамках одной небольшой публикации не представляется возможным, что, конечно, ограничит выводы. Однако наша цель заключается лишь в предварительном наблюдении над некоторыми аспектами персоязычной исторической прозы, поэтому мы остановимся на следующих трудах, созданных на протяжении XIV в.: «Тарих-и шейх Увейс» («История шейха Увейса») азербайджанского историографа Абу Бакра ал-Кутби ал-Ахари, «Зайл-и тарих-и гузида» («Дополнение к «Избранной истории») известного средневекового историка Хамдаллаха Казвини, «Зайл-и тарих-и гузида» («Дополнение к «Избранной истории») Зайн ад-Дина сына Хамдаллаха. В некоторых случаях привлекался и «Зайл-и джами ат-таварих-и Рашиди» («Дополнение к «Сборнику летописей») Рашида Хафиза Абру (7).

Хронологические рамки отбора сочинений не случайны. Дело в том, что в XIII-XIV вв. на Востоке, в том числе в

Азербайджане и Иране, значительного развития достигла историческая наука (8). В это время появляются такие труды, как «Тарих-и джахангушай» "Ала ад-Дина Ата Малика Джувейни, «Джами ат-таварих» Фазлаллаха Рашид ад-Дина, «Тарих-и Улджайту», Абулкасима Кашани, «Таджзийат ал-амсар ва тазджийат ал-асар» (Тарих-и Вассаф) Абдаллаха ибн-Фазлаллаха аш-Ширази, «Тарих-и гузида» и «Зафар - наме» Хамдаллаха Казвини, «Зайл-и тарих-и гузида» Махмуда Кутуби и др. В. В. Бартольд отозвался об этом периоде как о «золотом веке персидской историографии» (9). И привлекаемым нами сочинениям в какой-то мере присущи общие тенденции развития персоязычной историографии XIV в. Кроме того, они в той или иной степени охватывают события, происшедшие на одном отрезке истории и в одном регионе – северо-западном Иране и Азербайджане, что облегчает их сравнение.

Из четырех названных произведений три представляют собой «Зайл» («Дополнение») к известным трудам «Тарих-и гузида» Хамдаллаха и «Джами ат-таварих» Рашид ад-Дина. Что касается «Тарих-и шейх Увейс», то это «всемирная хроника», состоящая из двух частей. В первой представлена история династий доисламского Ирана (в том числе легендарных): Пишдадидов, Кайанидов, Ашканидов и Сасанидов; во второй - история исламских династий: «праведных» халифов, Омейядов, Марванидов, Аббасидов и монгольских правителей.

Уже сама структура «Тарих-и шейх Увейс» свидетельствует о нормативности, о традиции составления «всемирных хроник», сложившейся в средневековой историографии и связанной, по-видимому, с приобщением к одной из мировых религий (10), в данном случае ислама.

Наличие «всемирных хроник» существенный момент в определении миропонимания, эстетических принципов автора, но для вынесения верного суждения о характере его творчества необходимо взглянуть на сочинения «изнутри»

тем более, что нормативность проявляется уже в самом содержании и принципах изложения событий. Один из историков XI в. Абу – л - Фазл Бейхаки так определял суть исторических книг: «В историях читают, что такой - то царь отправил такого-то военачальника на такую-то войну и что этот побил того, а он сего, и на этом они разошлись» (11). Наши рукописи не явились исключением в этом смысле. В них описываются многочисленные события, связанные с борьбой за власть Джелаиридов, Чобанидов, золотоордынцев, ширваншахов. Активные участники происходящего - султаны и ханы, везиры, эмиры и военачальники. Правда, давая описание событий, историки, особенно Хамдаллах и Зайн ад-Дин, отмечали и тяжелое положение народных масс, явившееся следствием бесчисленных войн, междоусобиц, сопровождавшихся грабежами и поборами, насилием представителей правящих кругов. Так, Хамдаллах, указывая на последствия бесчинств, творимых Чобанидами, пишет: «Большинство жителей деревень распрощались с родными местами и со своими домами, их имущество и посевы пожрали хищные звери» (12). Страшную картину зверского истребления людей показывает Зейн ад-Дин: «Когда они (Чобаниды. - М. К) прибыли в пределы Баваната, то Рей Малик (чобанидский змир. - М. К.) был уже там. Население Баваната покинуло родные [места] и убежало в пещеру, находящуюся в том вилайете. Рей Малик приказал, чтобы у входа в пещеру собрали колючки и хворост и подожгли. Часть населения Баваната: мужчины, женщины и дети задохнулись в той пещере от дыма» (13). Однако доля подобных сообщений в общем объеме сочинений невелика. Преобладает в них показ действий правящих кругов, а не быта народа или реалий хозяйственной жизни (14).

События, приводимые в рукописях, объединены в сравнительно небольшие части. озаглавленные «султанат», «падишахство» или «правление»; в каждой из них рассказ ведется о событиях того или иного года, т. е. соблюдается

летописный принцип изложения. При этом сведения автора носят часто отрывочный, конспективный характер. Ведется не изложение событий, а их запись, как справедливо отметил Д. С. Лихачев, анализируя древнерусскую летопись (15). И так же, как в летописи, в персоязычной историографии соответствующей формой упорядоченности событий явилась «хронологическая приуроченность, разбивка всех записей по годам» (16).

Исключение составляет «Зайл-и тарих-и гузида» Хамдаллаха. Здесь повествование идет единым потоком. Но в середине рукописи оно обрывается, и автор переходит к описанию одного из периодов своей жизни. В рукопись вплетается автобиографическая история, которая схожа по своему функционированию в тексте с многочисленными вставными историями, свойственными средневековой персоязычной литературе. Особенно они были распространены в суфийском эпосе, обрамленных повестях. У Хамдаллаха «вставная история» содержит довольно богатый фактографический материал, но важно то, что она переводит изложение в совсем иную плоскость, где главной становится фигура самого автора, его ощущения и переживания, испытания, выпавшие на его долю. Такого выражения личностного начала, вводимого непосредственно от первого лица (17) в других сочинениях не наблюдается. В двух-трех местах у ал-Ахари и Зайн ад-Дина встречается немногословное авторское замечание по ходу изложения и только во вступлении к «Зайл» Зайн ад-Дин сообщает, что продолжил «Тарих-и гузида» отца и указывает на источники своего труда.

Временной ряд «вставной истории» у Хамдаллаха не ограничен резко от времени основного повествования, а как бы сопоставляется с ним. Описав, происшедшие с ним беды, историк возвращается к прерванному изложению. Любопытно, что некоторые исторические даты он приводит как по лунному календарю, так и на основе летоисчисления «хани».

Изложение все три автора строят линейно, не прерывая и «соотнося его с движением времени» (18). Кроме указанной «вставной истории» у Хамдаллаха, в сочинениях лишь еще несколько раз сообщается о происшествиях, предшествующих общему движению событий и как бы вклинивающихся в повествование.

События, развиваясь во временной последовательности, не всегда логически обусловлены и часто между ними не существует причинно - следственной связи. Это чем-то напоминает прием нанизывания эпизодов в средневековом романе. Д.С.Лихачев объясняет это тем, что летописец стремится не замечать прагматическую связь фактов, так как для него важнее их общая зависимость от божественной воли (19).

Указания на обусловленность хода истории «волеизъявлением Всевышнего», часто встречаются у Хамдаллаха. В его «Зайл» «милостивый взгляд Всемогущего» предотвращает нежелательное действие или, наоборот, бедствия происходят «по воле провидения» или «беспощадного небосвода» (20).

Своеобразно представлена взаимосвязь происшедшего с упоминанием имени Бога у ал-Ахари. У него многие части текста оканчиваются словами: «Правду знает Аллах». Интересно, что и описание в этих частях более краткое, лаконичное. К концу же рукописи, где повествование приобретает плавность, обстоятельность, эта формула встречается реже. Вероятно, ал-Ахари таким способом пытался «застраховаться» от всякого рода обвинений, описывая события, происшедшие в прошлом, или очевидцем которых он не был.

Однотипность принципов повествования в рукописях дополняется использованием стилистических формул. Это явление было повсеместно распространено в системах средневековых литератур. Но по сравнению с другими памятниками письменности, в наших сочинениях формул не так много. Помимо традиционного начала: «Во имя Аллаха

милостивого, милосердного», можно выделить воинские формулы: «лашкар-и бишумар» («бесчисленное войско»); «лашкар-и мансур» («победоносное войско»); «райат-и нусратшоар» («победоносные знамена»); «джанг-и азим» («великая битва»). Иногда при описании сражений наблюдается как бы общая ситуация. ал-Ахари, например, перечисляет перед боем эмиров, стоявших на флангах и в центре с той и с другой стороны, отмечает, кто на кого напал и затем сообщает результат битвы. Но в целом говорить о стереотипе боя не приходится (21).

Наиболее часто в тексте употребляются формулы, связанные со смертью царственных лиц (22). К имени покойного султана или эмира непременно прилагается эпитет са'ид («счастливый»). Обычная формула самой смерти: «бе джавар-и хагг-и таала пейваст» («перешел под покровительство Всевышнего») или «бе алам - и бака рехлат кард» («переселился в вечный мир»); в случае же насильственной смерти: «шарбат-и фана чашанид» («напоил шербетом небытия»). Приведем еще две формулы, встречающиеся постоянно: «табасарах» («да будет земля ему пухом!»), «анара аллаху бурханаху» («да осветит Аллах доказательства его чистоты!»).

Несколько формул связаны с правлением носителя власти. Здесь обычны следующие выражения: «джахан ра бе адалат араст» («украсил мир справедливостью»). Диаметрально противоположно: «алам-и зулм бар афрашт» («водрузил знамя насилия»). Первая конструкция может сопровождаться еще одной: «халлада аллаху мулкаху ва абадда даулатаху» («да увековечит Аллах его царство и правление!»). В рамках последней возможны варианты, к примеру: «да увековечит Аллах его султанат!».

Повествование в сочинениях иногда лишается конкретности. Пышные, тяжеловесные фразы создают некую абстрактную картину, иносказательно воссоздающую реальную обстановку. Это присуще в основном «Зайл» Хамдаллаха. Так,

ситуацию, сложившуюся в стране после ухода войск золотоордынского хана Узбека, он описывает следующим образом: «Добрый вестник довел до ушей людей веры и государства, что несчастливая сова накрылась покрывалом, благословенная Хума простерла тень безопасности, покоя и милосердия над всем Ираном, звезда государства и веселья подняла голову, павлин надежды и радости распустил свой блестящий хвост, сладкоголосый попугай повторял – благодарение, благодарение! Хвала Аллаху, который избавил нас от несчастья...» (23).

Эта длинная, напыщенная фраза призвана передать ту мысль, что в стране наступило временное затишье. Громкие эпитеты и метафоры, олицетворение не добавляют ничего конкретного и существенного к информативности, а только украшают, расцвечивают сухое повествование. Подобный стиль был характерен для средневековой персоязычной художественной прозы. Достаточно сослаться в качестве примера на «Тути - наме» Зийа ад-Дина Нахшаби или «Анвар-и Сухайли» Хусейна Ваиза Кашифи. Но если в художественной прозе такие описания были большей частью направлены на то, чтобы отвлечь на какое-то время внимание, у Хамдаллаха их роль заключается в том, чтобы, наоборот, заострить внимание, усилить восприятие, поскольку стилистическое воплощение событийного ряда переведено в русло устоявшейся системы понятий, привычных для средневекового человека образов. Правда, число такого рода описаний в целом в рукописях незначительно (главным образом они встречаются в автобиографической истории у Хамдаллаха) и абстрагирование как прием не находит в них большого распространения.

В средневековой историографии нормативность, наряду с прочим, проявлялась и в изображении исторических персонажей. Н. К. Гудзий отмечает, что «Повести временных лет» так же, как и западно - европейским летописям, свойственны схематичные, трафаретные характеристики нравственных и

физических особенностей исторических личностей (цит. по 24). Этикетны изображения персонажей в дальневосточной историографии (25). У ал-Ахари, Хамдаллаха и Зайн ад-Дина же подобных изображений личностей нет, поэтому невозможно сказать что - либо определенное по этому поводу (26). Нет в них и «парадности, официальности ситуаций» (27). Исторические персонажи обрисовываются вообще крайне редко. Иногда историки сообщают об одном или двух качествах того или иного лица. Например, Зайн ад-Дин пишет, что эмир «Малик Ашраф по натуре был подозрительным человеком» (28). В отдельных случаях можно составить представление благодаря сведениям о поступках, действиях персонажей, в частности того же Малика Ашрафа. Так, И. П. Петрушевский верно подчеркивал, что ал-Ахари был первым автором, изобразившим Малика Ашрафа как одного из самых отвратительных тиранов средневековья (29).

Часть рукописи ал-Ахари, посвященная эмирату Малика Ашрафа, одна из самых больших по объему. Она охватывает события почти 13 лет и, конечно, основное действующее лицо здесь Малик Ашраф. Он показан во взаимоотношениях со своими приближенными, союзниками и противниками, родными. И взаимоотношения эти представлены только в одном ракурсе, характеризуются только одним - крайней жестокостью, коварством, вероломством, безжалостностью Малика Ашрафа против всех, кто его окружал, включая собственных братьев. Личность Малика Ашрафа во многом вырисовывается на основе его действий и отсутствие прямой авторской характеристики в тексте не ощущается.

Еще один важный вопрос, который следует затронуть в связи с предметом нашего исследования, касается заимствований. Средневековый автор «свободно использовал предшествующую традицию» (30), что вело к созданию многочисленных компилятивных трудов или отдельных компилятивных частей внутри одного сочинения. В мусульманской

историографии существовали книги, названия которых - «зубдат» («сливки», «отборная часть») уже свидетельствовали о том, что это изложение избранных мест других сочинений (31). Само заимствование превращалось в своеобразную норму. Источниками, к примеру, первой части «Тарих-и шейх Увейс» послужили «Тарих ар - русул ва – л - мулук» Табари, «Шах - наме» Фирдоуси, «Хафт пайкар» Низами Гянджеви, «Таварих-и Санджари» и «Джамасп-наме». В качестве первоисточника не раз использовалось сочинение «Зайл- и тарих-и гузида» Хамдаллаха. Влияние его больше всего ощущается на «Зайл-и джами ат-таварих-и Рашиди» Хафиза Аbru и на анонимной хронике «Дастан-и султан Абу Са'ид Бахадур - хан ибн Улджайту».

Основываясь на «Тарих-и шейх Увейс» и двух «Зайл» - Хамдаллаха и Зайн ад-Дина, можно выделить несколько видов заимствований. Это, скажем, употребление каких-то общих, известных преданий, историй, в частности истории о том, как эмир Абу Даджи переговаривался с воинами багдадской армии. Она имеется у ал-Ахари и у Зайн ад-Дина и передается так: «Сохранилось одно предание. В войске, среди приближенных Малика Ашрафа, находился молодой румиец эмир Ахмад Абу Даджи и с ним был шут. Они пошли к берегу Тигра, а на другом берегу находились воины из багдадской армии. Они начали переговариваться друг с другом. Один с того берега сказал: «Эй, жестокие люди! Мы оставили вам Азербайджан цветущим, словно рай, и пришли сюда. Этот разрушенный Багдад [мы] тоже превратили в процветающее [место], обосновались [здесь]. Что вы хотите от нас?» Эмир Ахмад стал отвечать и сказал: «Мы были в Руме и совершали там разрушения. Услышав, что вы сделали Азербайджан цветущим, мы пришли, изгнали вас, опустошили эту страну. Мы опять пришли изгнать вас, опустошить и эту местность (32). Эта история, скорее всего, фольклорного происхождения. Бытуя в народной среде, она вполне могла быть известна Зайн ад-Дину, и он мог включить ее в

свой труд независимо от ал-Ахари. Тем не менее Зайн ад-Дин наряду с устным вариантом, видимо, использовал и ее литературную обработку в «Тарих-и шейх Увейс», поскольку в нескольких местах выражения совпадают дословно.

Более интересен эпизод с вторжением золотоордынского хана Джани-бека в Азербайджан, когда сообщается о его войсках и вооружении. Зайн ад-Дин пишет: «Говорили, что в войсках падишаха стремена у лошадей деревянные, а уздечки из веревки и одного человека достаточно на сто человек их воинов» (33). Это предложение не является буквальным повтором, хотя содержание его то же, что и в «Тарих-и шейх Увейс». Главное здесь заключается в другом. У Зайн ад-Дина фраза явно не к месту и выпадает из общего контекста, однако смысл ее проясняется, если обратиться к «Тарих-и шейх Увейс». ал-Ахари тоже пишет: «...всадники их безоружны, кони не подкованы, стрелы не летят далеко» (34). Но оказывается, что это говорят люди, которые питали отвращение к Малику Ашрафу (правившему тогда в Азербайджане – М.К.), не хотели, чтобы он спасся и поэтому пытались обмануть его. Зайн ад-Дин, видимо, опустил этот момент и тем самым нарушил логическую взаимосвязь.

Еще один род заимствований - это заимствования так сказать в «чистом виде», плагиат. В этом плане интересно сравнить «Зайл-и Тарих-и гузида» Зайн ад-Дина и «Зайл-и джам ат-таварих-и Рашиди» Хафиза Абру. Некоторые места из труда Зайн ад-Дина Хафиз Абру просто переписал, а некоторые включил в свою работу с незначительными изменениями. Иногда он вводил в заимствованный текст кое-какие добавления, но вместо новизны это вело только к искажению сообщения, наделению его иным смыслом. Так, Зайн ад-Дин, указывая на бегство Махмуда Халхали от Хуррама в Талыш, отмечает: «Талыши не выдали Махмуда» (35). Хафиз же, добавляя несколько слов, представляет этот эпизод следующим образом: «Махмуда не впустили в Талыш, и он направился в Гилян» (36). На самом деле

Махмуд находился в Талыше, потому что чуть ниже Хафиз Абру указывает, что астаринцы, послав человека к Хурраму, сообщили тому, что если он прибудет сюда, то они выдадут ему Махмуда. И Хуррам в надежде на это направляется в Астару (37).

Однако в рукописях есть сходные описания, которые не только лишены искажений, но и сообщают новые факты. Изложение некоторых событий, встречающихся у авторов и, возможно, использованное ими (имеется в виду использование более раннего сообщения в последующих трудах – М.К.), обрастает любопытными и ценными деталями, дополняющими сообщение. Таков, например, эпизод убийства чобанидского эмира Хасана Кючюка. В наиболее расширенном виде он представлен у Хамдаллаха. У него эпизод перерастает в самостоятельный сюжет, в котором есть и предопределение судьбы, и картина убийства, и сообщение о наказании виновных. Хамдаллах пишет: «Его (Хасана - М. К.) жена Иззат Малак из страха, который испытывала перед ним, объединившись с двумя-тремя подобными себе неизвестными [лицами], решила убить его. Во вторник ночью 27 раджаба 744 года (16. XII. 1343) его задушили, когда он спал и бежали...» (38). О смерти его узнали лишь спустя два дня, так как его боялись и никто не осмеливался переступить порога комнаты, где он находился. Виновные через два дня были схвачены и преданы казни. ал-Ахари сообщает об этом эпизоде вкратце, однако указывает, что жена Хасана была дочерью хаджи Хабаша ибн-Сунджака и убила своего мужа вместе с шейхом Илом, эмиром кипчакской тысячи (39). И, наконец, Зайн ад-Дин добавляет к этому еще две детали: эмир был задушен подушкой и, что важнее - это дело было совершено по приказу ильхана Сулейман-хана (40).

В приведенном примере вызывает интерес не только само сообщение, но и возможность проследить способы обработки материала средневековым автором. Объем эпизода во всех трех рукописях различен, но каждое из описаний

содержит какие-то существенные штрихи, и все три сообщения вместе показывают развернутую, детальную сцену происшедшего.

Характерно для средневековой персоязычной историографии было и включение в текст стихотворных отрывков. Такой прием в полной мере отвечал тогдашним читательским вкусам. Он обладал не только эстетической функцией. Порой в стихах сообщались какие-то важные сведения, приводились даты сражений, смерти политических и государственных деятелей, крупных поэтов и ученых. Стихи могли использоваться и для описания места или времени, происходящего действия. Часто они несли дидактическую нагрузку и адресовались венценосным особам. Стихотворные отрывки также могли заимствоваться, как, в частности, встречающаяся у Хамдаллаха и ал-Ахари элегия на смерть везира Гийас ад-Дина Рашиди, причем у Хамдаллаха она на один бейт длиннее (41).

Мы рассмотрели лишь некоторые черты нескольких письменных памятников историографии XIV в. и соотнесенность их с проблемой нормативности средневекового творчества проступает следующим образом. Традиционно было само понимание хода истории, сказавшееся на содержании и форме сочинений (42). Типичным в них выглядит описание действий, поступков представителей правящих кругов; привычным является принцип изложения событий, представленных как нанизывание отдельных эпизодов, часто лишенных логической взаимосвязи и объединенных в единую цепь на основе хронологической последовательности. Нормативность сказывается в употреблении стилистических формул, в заимствованиях. Трафаретна общая структура «Тарих-и шейх Увейс», написанной в виде «всемирной хроники».

Вместе с тем в рукописях много черт, выступающих за рамки канона. Таковы отсутствие этикетных ситуаций, сравнительно редкое использование абстрагирования как приема изложения и воссоздание в основном конкретных картин, в

том числе тяжелого положения народных масс, введение в заимствования новых деталей, характеристика исторических лиц по их поступкам. Выпадает из канона и автобиографическая история Хамдаллаха.

Наши выводы носят неокончательный характер и они могут быть и, безусловно, будут углублены и расширены с привлечением более широкого круга сочинений.

-----

См., к примеру, Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979; Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике/Тр. по знаковым системам -Тарту, 1964; Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. 1970 и др.

См.: Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы, с. 80 – 102; Точки зрения ученых по этому вопросу подробно раскрыты А. Б. Куделиным. (См.: Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. - М., 1983.)

Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII вевков./Эпохи и стили.- М., 1973, с. 71.

См.: Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы, с. 91.

См.: Там же, с. 81.

Грюнебаум Г. Э. Литература в контексте исламской цивилизации - В кн.: Арабская средневековая культура и литература. М., 1978, с. 39.

Абу Бакр ал-Кутби ал-Ахари. Тарих-и шейх Увейс/Пер. с перс. и предисл. М. Д. Кязимова, В. З. Пириева. Баку, 1984; В библиотеке Санкт - Петербургского университета под шифром М.о. 153, инв. № 1647 хранится рукопись, состав которой включает «Тарих-и гузида» и «Зайл-и Тарих-и гузида» Хамдаллаха, «Зайл-и Тарих-и гузида» Зайн ад-Дина (в дальнейшем при ссылках будет указан только лист соответствующего сочинения); Хафиз Абру. Зайл-и джами аттаварих-и Рашиди / Бе ихтимам-и Х. Байани -Тегеран, 1970.

Бартольд В. В. Соч. Т.1 - М., 1963, с. 99; Петрушевский И. П. Рашид ад-Дин и его исторический труд. - В кн.: Рашид ад-Дин. Сб. летописей. Т.1, кн. 1, М.-Л., 1952, с.7.

Бартольд В. В. Соч. Т. V11 - М., 1971, с. 282.

Об этом см.: Рифтин Б. Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур - В кн.: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974, с. 17.

Абу-л-Фазл Бейхаки. История Мас'уда (1030-1041) /Вступ. статья, пер. и прим. А. К. Арендса - Ташкент, 1962, с. 6.

Хамдаллах Казвини. Зайл-и Тарих-и гузида, л. 446.

Зайн ад-Дин. Зайл-и Тарих-и гузида, л.470.

Ср.: Арендс А. К. Вступ. статья-В кн.: Абу - л – Фазл Бейхаки. История Мас'уда, с. 6.

См.: Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 263.

Там же.

Ср.: Никулин Н. И. К типологии взаимосвязей средневековой исторической прозы - В кн.: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974, с. 127 – 128.

Там же, с. 124.

См.: Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 259.

См.: Хамдаллах Казвини. Зайл – и тарих – и гузида, лл. 440, 446.

Ср.: Творогов О. В. Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси - В кн.: Актуальные задачи изучения русской литературы XI-XVII веков. М.-Л., 1964, с. 35.

Ср.: Там же, с. 33.

Хамдаллах Казвини. Зайл – и тарих – и гузида, л. 437.

Цит. по: Никулин Н. И. К типологии взаимосвязей средневековой исторической прозы, с. 126 – 127.

См.: Там же, с. 148.

Интересно описание исторических персонажей в памятнике XI в. «Истории Мас'уда» Абу-л-Фазла Бейхаки А. К. Арендс отмечает: «Персонажи его книги уже не безжизненные манекены, носящие известные имена, титулы и звания и неведомо почему совершающие те или иные поступки. У него все главные действующие лица, кто в большей, кто в меньшей мере, выступают наделенными присущими им слабостями, страстями и добродетелями и потому предстают перед нами как живые люди» (Арендс А. К. Вступ. статья – В кн.: Абу – л – Фазл Бейхаки. История Мас'уда, с. 7).

Никулин Н. И. К типологии взаимосвязей средневековой исторической прозы, с. 143.

Зайн ад – Дин. Зайл – и тарих – и гузида, л. 476.

См.: Петрушевский И. П. Тарих-и шейх Увейс / Рец - В кн.: Эпиграфика Востока, 1956, Т. XI, с. 98.

Рифтин Б. Л. Метод в средневековой литературе Востока - Вопр. лит., 1969, № 6, с. 79.

См: Садр ад-Дин Али ал-Хусайни. Ахбар ад-даулат ас-селджукийа / Изд. текста, пер., введ., прим. и прил. З. М. Буниятова. М., 1980, с. 14.

Абу Бакр ал – Кутби ал – Ахари. Тарих – и шейх Увейс, с. 124; Зайн ад – Дин. Зайл – и тарих – и гузида, л. 475.

Зайн ад – Дин. Зайл – и тарих – и гузида, л. 481.

Абу Бакр ал – Кутби ал – Ахари. Тарих – и шейх Увейс, с. 128.

Зайн ад – Дин. Зайл – и тарих – и гузида, л. 509.

Хафиз Абру. Зайл – и джами ат – таварих – и Рашиди, с. 297.

Там же, с. 297 – 298.

Хамдаллах Казвини. Зайл – и тарих – и гузида, л. 465 – 466.

Абу Бакр ал – Кутби ал – Ахари. Тарих – и шейх Увейс, с. 120.

Зайн ад – Дин. Зайл – и тарих – и гузида, л. 470.

См.: Абу Бакр ал – Кутби ал – Ахари, с.112; Хамдаллах Казвини. Зайл – и тарих – и гузида, л. 439.

Ср.: Арендс А. К. Вступ. статья – В кн.: Абу – л – Фазл Бейхаки История Мас’уда, с. 6.

1986

## ПОЭЗИЯ КАЛИМА КАШАНИ

Мирза Абу Талиб Калим Кашани – один из ведущих представителей поэзии XV11 в. Он родился в 1581/82г., скорее всего, в Хамадане, хотя некоторые авторы тазкере его родиной считают город Кашан (1). Сам Калим так пишет о месте рождения:

*У подножия Алванда бутон уже превращается в цветок,  
Смотри, не говори, что Калим не из Хамадана (2).*

Нисбу свою – «Кашани» (3) поэт получил потому, что долгое время жил в Кашане и здесь же, а также в Ширазе получил образование. Он обучался всему комплексу традиционных наук, но его знания, как и поэтический талант, оказались не востребованными в Иране, хотя он и посещал такие литературные центры, как Исфахан, не говоря уже о Ширазе. В одной из газелей Калим отмечал:

*На земле родины не произрастает (зеленеет) семя цели,  
Не просто Калим увлечён странствием* (4).

Поэт решил попытаться счастья в Индии, куда в ту эпоху устремились многие поэты из Ирана. Прибыв в Декан, он оказался в окружении Шахнаваз – хана одного из знатных вельмож правителя Биджапура адельшаха Ибрахима 11 (1579 – 1625). Это было его первое посещение Индии и надеждам Калима тогда не суждено было сбыться. Он не смог никуда пробиться и в довершение всего в Биджапуре был обвинён в шпионаже и брошен в темницу. Ему пришлось даже обратиться за помощью к Шахнаваз – хану, чтобы его отпустили на свободу.

На поэтическом поприще в свой первый визит он также не добился особых успехов. Связано это было с тем, что жена правившего в то время в Индии шаха Джахангира Нур Джахан Бигум, считавшаяся знатоком и ценителем поэзии, была невысокого мнения о его стихах, тогда ещё не зрелых и не отточенных. Сохранились сведения о том, что однажды Калим послал ей такой бейт:

*От стыда я превратился в воду, вода же не ломается,  
Удивляюсь я, почему же так сломала меня судьба.*

Нур Джахан прочла бейт и приписала под ним: «Превратила в лёд и сломала» (5).

Не сумев закрепиться в Индии в свой первый приезд, Калим вынужден был в 1619г. возвратиться в Иран. Тем

более, что к тому времени скончался его покровитель Шахнаваз – хан и ему не у кого было искать поддержки. Однако пребывание в Иране не привело к каким – то существенным изменениям в его судьбе, и поэт стал вновь задумываться об Индии.

Через два с лишним года после возвращения в Иран в 1621г. он решил во второй раз отправиться в Индию и прочно обосноваться в стране. Во время второго приезда он прожил несколько лет, до 1628г. в Акбарабаде (Агра). Здесь же познакомился и поступил на службу к влиятельному чиновнику Мирджумла Шахристани (1573 – 1638). Мирджумла был высокообразованным человеком, и сам писал стихи под тахаллусом Рух ал – Амин. Он разглядел талант Калима и, видимо, через некоторое время представил того ко двору Шаха – Джахана. Не последнюю роль в этом деле сыграло и то, что Калим был уже известен как поэт и, кроме того, он написал касыду по поводу восшествия на престол Шаха – Джахана, которая тому очень понравилась и за которую он получил щедрое вознаграждение (6).

Находясь при дворе, Калим сумел проявить себя и сблизиться с Шахом – Джаханом. Своими стихами он так расположил к себе шаха, что последний даровал ему титул малик аш – шуара. Поэт всё время был в его свите, и однажды удостоился посещения с ним Кашмира. Этот край оказал на него сильное воздействие. Он неоднократно описывал и возносил его в стихах и испросил даже высочайшего разрешения поселиться в нём. Его просьба не была оставлена без внимания и последние годы жизни вплоть до своей смерти, последовавшей в 1650г., поэт провёл в Кашмире. Здесь же он был похоронен недалеко от могил поэтов Салима Техрани и Гудси Мешхеда (7).

Калим по характеру был мягким, незлобным человеком. Он всегда старался прийти на помощь и был щедр к окружающим. У него было множество друзей, в том числе в поэтической среде. В одно время с ним жили и творили при

дворах индийских правителей много известных поэтов, таких как Малик Куми (1527 – 1615), Саиб Табризи, Гудси Мешхеда (ум. в 1646г.), Рух ал – Амин Шахристани, Салек Казвини (род. в 1612), Салим Техрани (ум. в 1647) и др. (8). Весьма вероятно, что Калим был знаком с некоторыми из них, поддерживал с ними дружбу, переписывался, посвящал им стихи. Так, он откликнулся на смерть Малика Куми и Гудси Мешхеда траурными стихами.

По его собственным замечаниям, он не поносил никого в своих произведениях и не писал хаджвов не потому, что был беспомощен в этой области и не обладал едким пером, а потому что не хотел никому портить жизнь и «добавлять яд в воду вечности»:

*Если нет хаджвов в моих речениях, то это не от слабости,  
Жаль мне, если добавлю я яд в воду вечности (9).*

Вместо колкостей и резких, оскорбительных замечаний, облечённых в стихотворную форму, Калим предпочитал писать о том, что видел и что волновало его. Своё внимание он сосредотачивал на новых необычных образах, словосочетаниях, деталях, находя неожиданные мотивы и применяя определённые поэтические фигуры. Недаром его прозвали «халлаг ал – ма’ани – йи сани» («второй творец смыслов») (10).

В историю персоязычной литературы Калим вошёл как разносторонний и много создававший поэт. Его диван в издании П.Бейзайи насчитывает 8668 бейтов и включает разнообразную в жанровом отношении поэзию. Кроме того, ему принадлежит большое, объёмом около 15 тысяч бейтов маснави «Зафар – наме – йи Шахджахани» («Шах – Джаханова книга побед»). Это маснави известно и под другими названиями, а именно: «Падишах – наме» или «Шахиншах – наме – йи Калим» (11). Оно посвящено событиям, происходившим в первое десятилетие правления

Шаха – Джахана и, по мнению Д.Менегини, имеет больше историческую ценность, чем литературную (12). Поэма осталась незавершённой и на сегодняшний день ещё не публиковалась.

Некоторые исследователи указывают, что Калим дописал и поэму Гудси Мешхеда, которую тот не успел закончить (13). Она также называлась «Зафар – наме – йи Шахджани» и включала 6000 бейтов.

Диван Калима по средневековым меркам был достаточно большим и существенное место в нём занимают касыды. Всего поэт написал 31 касыду и подавляющая их часть – 23 касыды, посвящена Шаху – Джахану. Из восьми оставшихся касыд одна посвящена имаму Али, три – Рух ал – Амину, две – Шахнаваз – хану; в одной касыде он описывает собственное состояние и ещё одна – содержит наставления и восхваляет слово.

Объём касыд, как правило, не превышает 50 – 60 бейтов, а самая длинная – содержит 87 бейтов. В касыдах, славящих Шаха – Джахана, поэт не только в условно – абстрактной манере превозносит его качества и деяния, но и говорит о вполне конкретных событиях. Так, в одной из касыд повествуется о завоевании Шахом – Джаханом Декана, в нескольких касыдах сообщается о постройке дворцов, мечетей.

Многие касыды начинаются с описания весны, праздника Новруза или красот Индии. Внимание поэта концентрируется именно на данных фрагментах, которые включают больше жизненных зарисовок. Калим восторгается Индией, её необыкновенной природой, царящей обстановкой и взаимоотношением людей. Он в частности пишет:

*Великие окрестности края благоденствия – [это] Индия,  
Источники здесь наполнены влагой воды жизни.  
Отчего мне не говорить о жизни (событиях) [этого]  
безопасного места,  
Ибо Индия – это Ноев ковчег, а время – буря.*

*От благодати её климата, словно тень за кем – то,  
Спешит цель вослед мечте.  
Как прекрасен [этот] мир доброты, ибо если  
чужестранец здесь  
Останется на тысячу лет, всё равно будет дорогим  
гостем (14).*

Поэт изображает Индию, её отдельные области не только в касыдах, но и в других жанровых формах, в частности в газелях, маснави, и преобладает в этих изображениях положительный настрой, желание представить её в наилучшем свете. Это объяснялось, с одной стороны, тем, что Калим нашёл в ней вторую родину, а с другой - тем, что в Индии на тот момент правил Шах – Джахан, то есть человек, которому он посвятил столько стихов. Благополучие Индии, согласно поэту, было связано с его именем, и эта мысль красной нитью проходит сквозь все панегирики Шаху – Джахану.

Порой, высказывания об Индии в касыдах носят излишне идеализированный характер, но в целом поэт стремится не выходить за рамки реальных представлений. Это проявляется и в частых «весенних» вступлениях. «Календарные» детали в них соответствуют происходящему, но иногда в них вносятся чисто развлекательные, игровые элементы. Так, в основе одного из вступлений лежат мотивы музыкальных инструментов таких, как чанг, тамбур, ней, даф, руд. Говоря о них, поэт прежде всего подчёркивает какое воздействие они оказывают на слушателей, какое у них создаётся настроение.

Данный момент вообще важен в «весенних» вступлениях. Эта пора олицетворяется с праздником Новруз, с праздничным настроением, с буйством красок, расцветивающих пейзаж. Но вместе с тем создаётся вполне зримый образ природы:

*Земля стала, словно лист календаря,  
Всюду, куда падает взгляд, [текут] ручьи.*

*Луг стал полон воды, и поэтому ствол (конец)  
кипариса  
Всегда посреди него прочно [стоит].  
Не поднимается (т.е. не обжигает) пламя огня  
в эту пору,  
Ибо искры [его] блестят, словно рубины.  
Подобно дыму, от огня цветов распространяется запах,  
Да, для земли луга – это есть пыль.  
Воздух вселенной стал настолько приятен,  
Что возвращение вдоха в грудь превращается в  
тяжесть (т.е. перехватывает дыхание).  
К краю повернётся спиной захид,  
Если увидит, что происходит.  
Земля от зелени превратилась с ног до головы в язык,  
Да, её сердечные тайны – бесчисленны (15).*

Картина весны приближена к действительности. Калим отмечает и полноводные ручьи, и зазеленевшие луга, и запахи цветов, и даже воздух, от которого перехватывает грудь. Он отходит от опосредованного описания, создаваемого с помощью отвлечённых образов, избегает сложных метафор и сравнений и подбирает изобразительные средства, легко вписывающиеся в единый контекст.

Ещё одна особенность его пейзажных зарисовок заключается в естественности перехода к панегирической части. Тахаллус у него не выпадает из общего изображения, а воспринимается как его логическое продолжение. К тому же поэт обыгрывает мотив мира – джахан, изменяющегося весной, с именем Шаха – Джохана («Шах мира»):

*Да славится возрастающее с каждым днём веселье  
мира (джахан)!  
Ибо это праздничное торжество счастливого шаха.  
Когда мир (джахан) расцвёл благодаря Шаху – Джохану,  
То [высохший] источник безнадёжности превратился  
в местность,  
изобилующую водами (16).*

Следующее затем восхваление Шаха – Джахана удачно гармонирует с приподнятой тональностью касыды и весенние мотивы служат как бы положительным фоном для перечисления достойных одобрения качеств шаха.

В касыдах Калима описательный элемент играет значительную роль, будь то описание природы, праздника или каких – то сооружений. Поэт стремится наполнить его конкретикой, так чтобы читатель мог вынести верное суждение об окружающем. При этом Калим не боится экспериментировать со словом и не случайно его причисляли к корифеям «индийского стиля» (17). В касыде, посвящённой слову, он сам подчёркивает:

*Из чудес слова достаточно того, что в саду поэзии,  
Даже поросль кустарника, если что – то принесёт, то  
[это будет] первым плодом (18).*

У Калима встречаются отличающиеся оригинальностью и новизной метафоры, словосочетания, такие как «балеш – и хоршид» - «подушка солнца», «андалиб – и дел» - «соловей сердца», «бустан – и дахр» - «сад эпохи», «пирахан – и гол» - «рубашка цветка», «пандже – йи можган» - «пята ресниц», «делха – йи мостаманд – и асир» - «неимущие пленённые сердца», «тефл – и ашк» - «дитя слёз», «кешвар – и данешвари» - «страна мудрости» и др.

В поисках художественных образов поэт обращается к различным областям действительности, знания, натурфилософии. К примеру, второе мисра нижеследующего бейта у него явно носит «математическую» окраску:

*Всегда приговорены были к [нахождению] под твоим  
повелением семь поясов земли,  
Словно [постоянно] половина восьми равна четырём (19).*

Какое – то событие, действие или предмет часто сравниваются в стихах с природными явлениями. Интересное

поэтическое решение содержится в двух бейтах касыды, восхваляющей Рух ал – Амина:

*Стёкла небес, словно очки перед его глазами,  
[Благодаря которым] увидел он без покрова одну  
за другой тайны обратной стороны неба.  
Если отражение его ясного ума заблестит на небосводе,  
То от изгибов зависти, словно месяц, сознётся яркая  
звезда (20).*

Образ неба занимает центральное место в бейте. Поэт хочет донести мысль о том, что восхваляемому подвластны его тайны. Художественное оформление в первом бейте достигается за счёт сравнения поверхности неба со стёклами очков. Так же как очки улучшают зрение, само небо превращается в средство, в инструмент, с помощью которого раскрываются покровы над всеми тайнами.

Аналогия с очками, а именно с блеском их стёкол, подразумевается во втором бейте, только в нём упоминается уже о блистании ума. Он отражается на небосводе и сверкание, то есть сила его настолько большая, что вызывает зависть яркой звезды, склонившейся перед ним, подобно изогнутому полумесяцу. Выразительное изображение дополняется такими неожиданными метафорами, как «шише – йи афлак» - «стёкла небес» и «пич – о таб – и рашк» - «изгибы зависти».

Касыды Калима, помимо чисто панегирических частей, содержат дидактические фрагменты, автобиографические факты, связанные, в частности, с болезнью автора. Однако сведения о каких – то жизненных перипетиях больше представлены в кыт’а. Всего поэту принадлежит 51 кыт’а и десять из них имеют непосредственное отношение к нему самому. Так, он ссылается на своё имущество, сообщает о принадлежащих ему коне и перстне; приносит в шуточной форме извинения за то, что не смог посетить дом одного из знакомых - Сеида Али Уди. Ряд кыт’а включают жалобы и просьбы Калима. Он пишет о том, что расстался с другом,

жалуется на плохое здоровье и то, что болеет лихорадкой. В одном из кыт'а он просит некоего вельможу помочь с выплатой долгов, так как кредиторы не дают ему покоя.

Но более всего известно кыт'а, в котором он извещает о том, что был арестован в Биджапуре по обвинению в шпионаже. Причём стражники обошлись с ним и с его сопровождающими бесцеремонно, проявляя излишнюю жестокость и грубость. Они даже не могли толком объяснить, в чём подозревают поэта и прийти к единому мнению:

*Один говорит, что это воры и останутся  
На некоторое время в темнице, закованными в цепи.  
Другой говорит, что они шпионы,  
И были посрамлены благодаря нашему расследованию.  
Ещё один говорит, что обыщите их,  
Возможно, обнаружится какое – то [тайное] письмо.  
Долго они разбирались, словно  
В нашей поклаже было [нечто] загадочное.  
Под предлогом того, что где – то может остаться письмо,  
Вытянули все кости из наших тел (21).*

После всех расспросов и обыска поэт оказывается в тюрьме. Находясь в заключении, он испытывает муки и в конце концов обращается с просьбой к Шахнаваз – хану вмешаться и посодействовать его освобождению.

Как правило, в кыт'а Калима на первый план выдвигается «фактографический» момент. Его интересует событие как таковое, поэтому он не особо старается украсить свою речь. Даже в тех фрагментах, где восхваляется Шах – Джахан, его сыновья или вельможи, он пишет просто и понятно. Вместе с тем поэтическая струя проступает даже в небольших кыт'а. Так, шесть из них посвящены описанию ружья Шаха – Джахана. В каждом содержится поэтический образ, подчёркивающий какое – либо из свойств ружья, к примеру, точность его стрельбы:

*Бесподобно это ружьё Шаха – Джахана,  
Подобно стреле предопределения, оно не*

*совершает промаха.  
Может оно унести черноту волоса,  
И при этом не отделить волос от тела (22).*

В образности бейтов, хотя и присутствует обязательное преувеличение, но оно оставляет впечатление не чрезмерности, а неожиданности.

Многие кыт'а Калима ситуативны и связаны с дворцовой средой. Почти все они написаны в форме хронограммы и включают даты определённых событий. Всего насчитывается 22 подобных кыт'а. Среди них есть стихи, сочинённые по поводу рождения сыновей Шаха – Джахана – Дара Шукуха, Шаха – Шуджа, Аурангзеба; женитьбы Шаха – Шуджа и Аурангзеба; некоторые хронограммы связаны с поездками и завоеваниями Шаха – Джахана, в частности его поездкой в Лахор, завоеванием Балха, Бадахшана, захватом Фатехпура. Одна из хронограмм написана по поводу смерти внука Шаха – Джахана, другая – смерти его тестя Асаф – хана; ещё в двух содержатся даты смерти его приближённых. Калим сочинил также хронограмму на смерть талантливого поэта Малика Куми, служившего при дворе Ибрахима 11 в Биджапуре.

Кыт'а Калима, как и его касыды, свидетельствуют о его вовлечённости в политическую жизнь государства Великих Моголов. Находясь при дворе и выполняя обязанности придворного поэта, он, естественно, не мог не реагировать на события дворцовой жизни и действия своего покровителя. Но не кыт'а и даже не касыды определяли его поэтическую увлечённость и вдохновение. В наибольшей степени они проявились в газелях, составивших стержень его поэтической деятельности.

Калим создал 585 газелей, отличающихся изысканной литературной манерой и художественным видением. Данный жанр в его творчестве занимает ведущие позиции, как и у других поэтов эпохи. Недаром замечала Н.И.Пригарина, что «в индийском стиле особое распространение и популярность приобретает газель» (23). По общему количеству

бейтов, приходящихся на долю газелей, они также преобладают у Калима. Их объём составляет 4971 бейт. В основном это стихи, включающие от семи до девяти двухстиший.

Описание любовного чувства, состояния влюблённого и его взаимоотношений с возлюбленной, восприятие любви занимают центральное место в газелях поэта. В отличие от предыдущего периода развития жанра данный комплекс вопросов у Калима выделяется большей приближенностью к реальным перипетиям любви и одновременно более спокойным эмоциональным настроением. Он хочет сосредоточиться на передаче любовных переживаний, но вместе с тем отразить и другие вопросы, в том числе дидактические, философские.

Часто в своих рассуждениях поэт обращается к сердцу, рассматривая его в качестве средоточия любви. При этом мотив сердца он использует не только для выявления своего отношения к ней, но и для придания большей экспрессии изложению. Он как бы пропускает все сказанное сквозь сердце, демонстрируя заинтересованность и искренность чувств. В нижеследующей газели мотив сердца имеется уже в матла:

*Если не находишь ты [себе] места, о сердце, к чему  
неуместные жалобы,  
Ты же мотылёк на пиру, что ты жаждешь всего.  
Если и соответствовало [ты её] натуре, ничего,  
Что за желание у хлопка [иметь] задушевные отношения  
с глазурию.  
У кипариса нет больше одной тени, о боже,  
К чему это пребывание на земле на пути у той,  
находящейся высоко.  
Пламя непокорно из – за сгорания хвоста,  
Я же удостоился чести смирения, в чём причина её  
равнодушия.  
Оба мира ищут девушку, [подобную] дарственной лозе,  
Для меня же, отказавшегося от неё, какое дело до мира.  
Много видел я от людей мира того, что не подлежит  
видению,*

*Стало ясно для меня, что значит покой слепого.  
Откуда мне знать причину обиды той красавицы, Калим,  
Обидевшись, не узнала она причину нашей вины (24).*

Газель разворачивается по традиционной схеме. Обращаясь к сердцу, герой фактически повествует о собственном состоянии. Его отношения с девушкой не складываются. Он укоряет себя за душевный порыв и вместе с тем ищет причину равнодушия возлюбленной. Образы и персонажи Калима выстраиваются в знакомую картину и так продолжается до шестого бейта. Здесь уже содержание кардинально изменяется, открывается возможность иной трактовки изложения. Поэт переключает внимание с любовной тематики, на то, что происходит вокруг, на ту неприглядную действительность, свидетелем которой он является. И как результат, провозглашается тезис о ясности понимания истинного смысла покоя слепого. Но этот эмоциональный всплеск не находит продолжения и заключительный бейт возвращает читателя в заданное русло.

Хотя любовная семантика газели у Калима выдерживается, неожиданное замечание в предпоследнем бейте заставляет задуматься о более широком, не проступающем явно, контексте, связанным с жизненными наблюдениями автора. Ряд газелей основан на его личном опыте. Поэт высказывает свои страхи и надежды, сожаление и несогласие с виденным. Критикуя отрицательные явления, он ищет выход, прежде всего, в поучениях и наставлениях, адресуясь как к власти имущим, так и к простым согражданам. Но порой происходящее вызывает у него лишь горькое разочарование:

*Прошли жизни, но канун веселья не увидел  
струн,  
Сердце не увидело полной чаши, кроме глаз,  
полных слёз.  
Этот мир – лечебница, но ни один её больной*

*Не увидел никакого ухода от сиделки, кроме  
беспечности.  
Тот, кто ищет высокого сана, не обретёт пользы от  
милости [предвечности].  
Никто не видел как зеленеет колючка на стене.  
Если дело благородного человека дойдёт до присяги,  
То клятва его будет той голове которая не видела  
дастара (25).  
Если узнаешь ты отвергающую руку, то [она] –  
заслон для событий,  
Избавилась от несчастья рута, не увидевшая  
покупателя.  
Бутыль, несмотря на то, что неоднократно  
развязывала речь,  
Вчера вечером на пиру не увидела тебя за беседой.  
Если тетрадь моя стала местом избылиа сахара  
слов, то, что толку,  
Ибо, кроме мухи не увидела она и точки  
[в качестве] сторонника.  
Хизр удачи, отказавшийся от моего воспитания,  
Тот же лекарь, не видевший воздержания от больного.  
Сама эпоха – это не меджлис с вином, Калим,  
Отчего никто не увидел в ней осведомлённого,  
[получившего] извещение [о её] делах (26).*

В стихотворении преобладает негативная окраска, однако высказывания поэта не носят резкой формы. Он больше склоняется к повествованию, чем к открытым обращениям и инвективам. Тем не менее свою позицию он высказывает достаточно чётко и, более того, понимая всю опасность подобного шага и видя бесполезность своих слов, даже если они станут «источать сахар», он не хочет молчать. В предпоследнем бейте он уподобляет себя больному, который не желает воздерживаться от привычного образа жизни и отмечает в связи с этим, что «Хизр удачи» отвернулся от него.

Оценивая происходящее, Калим не обозначает конкретных персонажей и предпочитает символику и иносказание. О

благоденствии и процветании он пишет, как о «законе веселья», сравнивает мир с лечебницей, а его обитателей – с больными. Правителей мира, призванных заботиться о подданных, он уподобляет беспечной, халатной сиделке, а беды благородных видит в том, что они должны подчиняться людям без роду и без племени.

В других газелях больше указаний, относящихся, например, к героям из определённых социальных кругов. Так, в одной из газелей он замечает:

*Шейх мисваком (27) прочистил (заострил) зубы корысти,  
И чётки использовал, как предлог для семян плутовства.  
Люди мира по натуре как дети и капризами [напоминают]  
больных,  
Разве может заболевший ребёнок воздержаться  
[от чего – либо] (28).*

Осуждая жадность, корыстолюбие, мошенничество представителя духовенства в первом бейте, поэт в следующем двустишии отмечает, что люди по своей природе доверчивы как дети, подразумевая при этом, что они становятся жертвой обмана таких шейхов.

Сравнение с детьми, к которому прибегает Калим, часто повторяется в его стихах. Вообще для поэтов индийского стиля свойственны образы, не выделявшиеся ранее. Таковы мотивы детства, образы ребёнка или пузыря. Исследователи, к примеру, отмечают, что «особенно популярными у всех поэтов индийского стиля становятся мотивы, построенные на описании свойств пузыря» (29). У Калима тоже достаточно таких мотивов и образов.

Сравнение с детьми он использует и в следующей газели. Но оно не доминирует в ней, а вся газель приобретает философский оттенок:

*Садовник не [проявляет] любви, а мы по сути –  
финиковые пальмы без плодов.*

*В конце концов в топке вселенной мы – горсть пепла.  
Не было никого, кто следовал бы нашему страданию,  
Люди мира все – дети, а мы, словно птица без крыльев.  
Влюблённые в тебя меч вражды с радостью  
направляют друг на друга,  
Кровь мы проливаем, как воду и [мы] – из одного войска.  
Проявление любви, словно блестящие силки, и  
и пониманием этого,  
Хотя мы и обладаем раньше [других], но от всех отстаём.  
Мы птицы, единые в [своей] основе; наш недостаток был  
недостатком всех,  
Почему, словно волны, мы постоянно следуем друг  
за другом?  
Прах наш создали ради изумления цветов,  
Эпоха, подобна пиришеству опьянённых, а мы на нём,  
словно чаша.  
В этой топке не смотри на нас с пренебрежением, Калим,  
Несмотря на всё оцепенение, мы больше сверкаем,  
(оживлены), чем искры (30).*

Ведущая тема газели – это преходящность, быстротечность человеческой жизни на фоне вечности вселенной. Она, словно топка, уничтожает и превращает всё в пепел. Осознавая эту истину, а также свою ничтожность в масштабах мира и неспособность что – либо изменить, поэт сравнивает себя с птицей без крыльев. Он досадует на беззаботность людей, ведущих себя как дети, и указывает, ссылаясь на образ войска, что люди по сути едины в своей основе, совершают схожие поступки, проявляют одинаковые склонности и влечения.

В рамках основной темы в третьем и четвёртом бейтах затрагивается мотив любви, но он не разрабатывается, а происходит возвращение к мысли о бренности существования. Однако газель не завершается на этой минорной ноте; напротив, в заключительном бейте ощущается позитивный настрой и стремление к оптимистичному началу.

Подобная направленность проступает и в других стихах. Хотя Калим неоднократно жалуется на судьбу, на время, на

отсутствие социальной справедливости и заботы об общественном достатке, а также на невнимание к поэтическому творчеству и судьбе поэта, он верит в грядущее улучшение:

*Почему, словно волны, мы всё время беспокойны,  
Ведь одним покоем [или беспокойством] не меняется  
положение мира.  
И также не останутся [навсегда] наши несчастья,  
Хотя ночь и длинна, но она не вечна (31).*

В газельной лирике Калима значительным тематическим блоком представлена дидактика. Правда, наставления и увещевания у него можно встретить в содержании любых стихов. Его мораль охватывает различные сферы жизнедеятельности человека, начиная от религиозной до любовной. Она ориентирована на то, чтобы человек по возможности мог создать для себя комфортную среду, в которой бы относительно спокойно, без резких колебаний существовал. Определяющим фактором при этом, по мысли автора, остаются взаимоотношения с окружающим миром, способность индивида сохранять собственное достоинство, не унижать других и жить в согласии со своей душой.

Поэт подчёркивает, что человеку не пристало быть заносчивым, самовлюблённым; искать излишней славы и популярности, ибо это вызывает лишь зависть и вражду, которые в конце концов погубят его. Он должен стремиться к какой – то цели, надеяться на её достижение и не предаваться отчаянию, ибо оно хуже смерти. Больше всего поэт ценил личную свободу и призывал не ждать ни от кого одолжения или благодеяния:

*Свобода от одолжения [за] благодеяние – избегание его,  
Пресечение надежды – [это] обрезание руки поиска.  
Жизнь – это море, события в котором – морские чудовища,  
Тело есть корабль, а смерть – прибытие к берегу.  
Странствие в садах мира души с хиджабом тела*

*То же, что видеть цветник сквозь щель в стене.  
В наше время из – за скарденности людей мира,  
Тяжелее смерти предаваться отчаянию.  
В квартале любимой лишение себя всего превысило  
все пределы,  
О меч страдания, теперь черёд биться в [луже] крови.  
Я спросил у разума о мерах [в связи] с нуждой, ответил [он]:  
«Средство от руки, тянущейся за подаянием, - отрезание  
её».  
В области слова оказался впереди тот, кто стоял,  
Недостаток гнедого коня пера на этом пути – [это] спешка.  
В оковах дома со всеми, Калим, свобода  
От желания – в уединении (32).*

В газели даётся ряд советов и наставлений, связанных с поведением индивида в обществе и основанных на самоуважении и следовании моральным ценностям. Поэт упоминает об осознании величия жизни, о восприятии происходящих событий и целесообразности отдельных поступков. Его дидактика иногда приобретает суфийский оттенок, что, в частности, проступает в третьем и восьмом бейтах. В них внимание переключается с поучения на познавательный момент в рамках доктрины суфизма. Поэт настаивает на мысли о том, что душа человека может быть постигнута только при отказе от материального излишества и недостатка, с которыми ассоциируется брненное тело. Недаром он прибегает к метафоре хиджаб тела, полагая, что оно, словно покров, скрывает затаённую внутреннюю силу и влечение человека. Кроме того, покров не даёт возможности насладиться духовными открытиями и ограничивает человеческие способности, напоминая, согласно поэту, созерцание цветника не во всём его масштабе и при ощущении чувства сопричастности к его красоте, а только лишь сквозь щель в стене.

Мысль Калима получает ещё одно подтверждение в последнем бейте и экстраполируется на более широкое пространство. Он уже намекает, говоря об оковах дома, на

обрыв всех связей с внешним миром, являющимся источником возникновения плотских желаний, и призывает обрести искомую духовную свободу в уединении, что широко практиковалось в суфийской среде. Мотив свободы в данном случае перекликается с мотивом первого бейта, но если в нём он имеет морализаторскую направленность, то в последнем приобретает религиозный смысл.

Газель Калима интересна ещё с одной точки зрения. В ней проступает черта, характерная для всей газельной лирики, начиная с рубежа XI–XIV вв. Это многозначность, полисеманτικότητα газели (33). Нередко в ней нарушается смысловой рисунок, и стихотворение включает бейты, несущие самостоятельную семантическую нагрузку, отличающуюся от общего содержания. В данном случае в рамках дидактики объединены разноплановые бейты, в том числе седьмой бейт, имеющий отношение к такой специфичной сфере, как словесное творчество. Поэт в нём отходит от наставления и высказывается по поводу недопустимости спешки при сочинительстве.

Другая особенность газелей Калима связана с приоритетным использованием поэтических фигур. Данная черта выделялась во всей поэзии индийского стиля, богатой на такие фигуры, как «соответствие» (танасуб), «соблюдение подобия» (мураат ан – назир») или «приведение примера» (ирсал ал – масал) (34). Для лирики Калима была характерна именно фигура ирсал ал – масал, связанная с использованием пословиц, афористичных, отточенных фраз и примеров. З.Сафа отмечал, что Калим был очень искусным в применении фигуры ирсал ал – масал (35). Особенно часто она встречается в его дидактических стихах, что наряду с прочими факторами, скорее всего, было обусловлено сущностью самой дидактики, открывавшей простор для всякого рода изречений. Калим воспользовался этой возможностью в полной мере и в качестве примеров ирсал ал – масал в его газелях достаточно сослаться на такие строки:

*Что ты пеняешь на небосвод, если нет у тебя удачи,  
Невезение ребёнка – это не вина отца (36).*

Или:

*Не мучай (не обжигай) меня, ибо кокетство твоё –  
от высокомерия,  
Когда заканчивается хворост, обессиливает и огонь (37).*

В этих бейтах ирсал ал – масал употреблено в каждом втором мисра. Но у поэта есть бейты, каждое полустушие которых создано на основе данной фигуры:

*Не бери у мира то, что требуется вернуть,  
Умный держится в стороне от мира (38).*

Или:

*Там, где меньше тщеславия, больше невредимости,  
Ветер не может навредить только проступившей  
зелени (39).*

Данные строки лаконичны по форме, содержат законченную мысль и не требуют особых комментариев, что явилось следствием в том числе использования фигуры ирсал ал – масал.

Рассматривая газели Калима, нельзя среди них не выделить те, в которых разрабатываются мотивы тоски по родине. Поэт дважды приезжал в Индию и каждый раз сочинял стихи, в которых выражал чувство любви к родным краям. Хотя он и считал Индию второй родиной, но отмечал, что любовь к Ирану «нельзя выгнать из сердца» (40). Он не хотел, чтобы кто – то уподоблялся ему, «скитальцу», лишённому «тысяч родин», а после первого посещения Индии написал в одной из газелей:

*Я пленник в Индии и от этого неуместного странствия  
Я испытываю сожаление,  
Куда донесёт жертвенную птицу размахивание  
крыльями (41)!*

Даже упрочившись в Индии, завоевав здесь положение при дворе, он трепетно вспоминал Иран. Ностальгия по местам, где он вырос, не покидала его, и поэт констатирует, что был вынужден совершить своё странствие:

*Моё гнездо не вмещало буйства цветов, увя, судьба,  
Ибо в такую пору пришлось мне покинуть цветник.  
Не было ни осеннего разбоя, ни вреда от колючек здесь,  
Что было, кроме скитания, причиной оставления гнезда (42)!*

Тоска по родине у Калима нередко переплеталась с мотивами, отражающими его собственное состояние. Как и у других поэтов, у него есть бейты, в которых он жалуется на судьбу, проявляющую к нему несправедливость и не ценящую его. Но в отличие от других он предпочитает не распространяться о собственных заслугах и не превозносить свои поэтические качества. Хотя он и осознавал своё поэтическое дарование, но больше отмечал достоинства художественного слова вообще, чем искусство своего пера и только заметил:

*Надгробную плиту могилы я сделаю из своего дивана,  
То есть не будет обо мне другого воспоминание, кроме  
слова (43).*

Уделяя в своём творчестве повышенное внимание газелям, Калим мало интересовался таким жанром, как рубай. Несмотря на то, что он создал 88 рубай, в художественном отношении они ничем особо не выделяются. Часть из них написана в похвалу Шаху – Джахану. Поэт даже в одном из четверостиший упоминает о его болезни. Некоторые рубай – это хронограммы, вызванные теми или иными событиями периода правления Шаха – Джахана.

В ряде рубай поэт пишет о трудностях, которые ему приходится переносить, о своих путешествиях и о том, что у него нет постоянного жилья. Эти мотивы естественно

перерастают, как в газелях, в жалобы на время, в котором никто не хочет помогать другим и проявлять чувство сострадания. Тем не менее он подчёркивает, что «не ищет прибежища», в котором мог бы спрятаться от «горестей эпохи» и «не стенает», несмотря на невзгоды (44).

Любопытно, как он оценивает свою роль, наблюдая за происходящим, и как это сказывается на нём самом:

*Я сладок, а суть (ядро) моих слов – горька,  
Радость всего мира из – за моего языка горька.  
Я сам от себя постоянно пребываю в мучении,  
Из – за произнесения правдивых слов у меня  
во рту горечь (45).*

Тематика рубай Калима не так разнообразна, хотя он и затрагивает в них наряду с уже указанными любовные и дидактические вопросы; проступает у него и социальная критика. В отдельных рубай намечены религиозные мотивы. Так, он не хочет, чтобы его называли «сбившимся с пути» и отмечает, что всюду, где бы он не находился, является «жильцом у порога» Всевышнего (46). Однако в целом религиозная тематика не свойственна четверостишиям поэта.

Вслед за газелями в творческом наследии Калима заметную роль играют маснави. Если не считать «Зафарнаме – йи Шах-джахани», то всего он является автором двадцати трёх маснави. Самое большое из них – это маснави, посвящённое разгрому Джаджхар Сингха, насчитывающее 343 бейта. Ещё три маснави: маснави, описывающее Акбарабад (47), маснави, посвящённое Кашмиру, и маснави по поводу засухи в Декане содержат соответственно 230, 184 и 147 бейтов. Остальные маснави – мелкие, а одно из них вообще включает всего 7 бейтов.

Важнейшей чертой маснави представляется то, что они основаны, главным образом, на конкретных фактах или содержат описания реальных явлений и предметов, как в случае с кыг'а. Как отмечает сам поэт, он «слышал рассказ не от людей, а от сердца, а сердце – от глаз» (48).

В начале XV11 века раджа княжества Орчха Джаджхар Сингх (1627 – 1636) выступил против Шаха – Джахана. Однако это выступление закончилось неудачей. Войска Джаджхар Сингха были разбиты, а сам он был убит. Эти события стали предметом описания в маснави Калима. Поэма начинается с философских размышлений автора. Традиционные вступительные главы как таковые отсутствуют, что было вызвано, видимо, небольшим объёмом произведения. Калим сразу переходит к повествовательной части, сообщая, что падишах Джахангир назначает на правление в одном из владений человека, прославившегося среди племени Бандила (49). Он не называет владение, но отмечает, что на восьмой год правления Шаха – Джахана, (то есть в 1636г. – М.К.) очередной правитель этого владения Джаджхар Сингх отказывается подчиниться Шаху – Джахану. На войну с ним тот посылает своего сына Аурангзеба и ему удаётся, благодаря отваге и твёрдости духа, решить дело в свою пользу.

Поэт в стиле эпического маснави пишет о подготовке войск, об их отправлении в поход под руководством Аурангзеба, называет имена полководцев Шаха – Джахана. Но самого описания сражения в маснави нет. Отмечается лишь, что Джаджхар бежал вместе с сыном, однако был пойман и казнён. Поэма завершается изображением красот Индии и славословием Шаху – Джахану.

Опираясь на исторические сведения и выстраивая повествовательную канву, Калим приводит некоторые подробности, имеющие отношение к жизни и обычаям раджпутов. В частности, известно, что при нападении врага, когда ситуация казалась безвыходной, раджпуты практиковали массовое самоубийство (50). Этот факт нашёл отражение в маснави. Поэт даже подчеркнул, что среди раджпутов есть такой обычай, что когда в сражении «уже выходит время» (близится поражение – М.К.), они перебивают своих близких. И далее он упомянул о том, что Джаджхар, бывший

раджпудом, убил собственную мать и хотел убить других членов своей семьи, но не успел (51).

В поэме нет центрального персонажа. Калим приводит имена трёх правителей Могольской империи: Джахангира, Шаха – Джахана и Аурангзеба. Но ни один из них не может быть принят в качестве главного героя; только образ Аурангзеба разработан больше, чем другие. В его облике поэт сумел разглядеть черты будущего правителя Индии и посвятил царевичу специальное маснави.

Речь в нём идёт о случае, имевшим место в действительности. Как – то раз во время утреннего выезда Шах – Джахан устроил смотр войскам. Когда он подъехал к боевым слонам, то внезапно два слона бросились друг на друга, и начался их поединок. Шах – Джахан велел позвать царевичей, чтобы те посмотрели на это зрелище. Во время боя один из слонов вместо противника устремился на царевичей. Возник переполох, однако царевич Аурангзев не потерял спокойствия, не испугался и направил коня на слона.

Вначале он бросил копьё, которое вонзилось слону в голову. Но слон остался невредим и подмял под себя коня Аурангзеба. Тогда царевич, выскочивший из седла, выхватил меч и храбро кинулся на слона. К тому времени на подмогу подоспели воины, и царевич великодушно не стал убивать слона. Этот поступок сильно возвысил его в глазах окружающих и самого Шаха – Джахана. Он щедро одарил царевича, а также приказал раздать деньги нуждающимся и неимущим.

В маснави изображён только один частный эпизод. Но и он достаточно красноречиво характеризовал Аурангзеба, его отвагу и решительность. Его поединок со слоном представлен в эпических чертах и отдалённо напоминает батальные сцены из «Шах – наме» Фирдоуси и других героических маснави. Сам поэт отмечает, что:

*Когда станет этот сказ украшать суматоху,  
То посчитают его легендой из «Шах – наме» (52).*

Конечно, у Калима нет той масштабности, размаха сцен сражений, проработки деталей, психологизма и эмоционального напряжения, которые даны в «Шах – наме» Фирдоуси или, скажем, в «Искендер – наме» Низами. Но у него есть свойственный подобным фрагментам динамизм, придающий повествованию необходимую интригу и занимательность. Кроме того, в этом и предыдущем произведении у него проявляются сюжетные элементы, сам момент действия, отсутствующие в других маснави.

В них вместо этого преобладает описательный компонент, что особенно чётко проступает в произведениях, посвящённых Акбарабаду, Кашмиру и Декану. Столица империи Великих Моголов при Акбаре, Джахангире и Шахе – Джахане город Акбарабад был заложен ещё султаном Сикандаром Лоди (1489 – 1517). При Акбаре начался расцвет города, продолжавшийся и при его преемниках; развивались торговля и ремёсла, было построено много новых сооружений, разбиты сады.

Все эти моменты нашли отражение у Калима. Он пишет о величии города и его протяжённости из конца в конец, о многочисленности его жителей, представлявших разные народности и племена, о его зданиях и дворцах, торговых рядах и базарах. В отдельном отрывке изображается «украшающий мир» (джаханара) сад Акбарабада под которым, скорее всего, имеется в виду знаменитый сад на берегу реки Ямуны, заложенный ещё основателем династии Великих Моголов султаном Захир ад – Дином Бабуром. Поэт перечисляет цветы и деревья, растущие в саду, приводит названия фруктов, упоминая в числе прочих плоды манго.

Описывая город и его окрестности, Калим старается не упускать деталей. Изображая величественное сооружение, возможно, Красный форт, выстроенный в Агре из красного песчаника, он упоминает цвет его стен; поэта интересуют бытовые подробности и местный колорит. Так, он приводит индийские названия некоторых растений; говоря о жителях

города, сообщает о раджпутских красавицах, не забывает и о бетеле, широко использовавшемся индийцами:

*Сердце моё изранено бетелем,  
Свёртывается от горя, словно жвачка.  
Не верь обещанию жующих бетель,  
Ибо ничего не достается от него, кроме  
крови во рту (53).*

Под кровью во рту имеется в виду красный цвет, в который окрашивала слюну бетелевая жвачка, и Калим использовал это свойство при создании поэтического образа.

Внимание к описываемым явлениям проступает у поэта в маснави, восхваляющим Кашмир. В отличии от картин Акбарабада, где основное место занимают городские реалии, Калим, повествуя о Кашмире, выделяет в первую очередь его природу. Кашмир издавна славился своей богатой растительностью, ручьями и озёрами, красивыми пейзажами. Французский врач и путешественник Франсуа Бернье (1625 – 1688), бывший современником Калима и проживший в Индии 12 лет, так описывал красоту Кашмира: «...все государство кажется каким – то огромным зелёным садом, в котором кое – где между деревьями попадаются местечки и деревни, да ещё, для разнообразия небольшие степи, поля, засеянные рисом, зерном и разного рода зеленью...» (54). Поэт говорит о Кашмире, как о благодатном, цветущем крае, райском уголке.

В свойственной ему манере он стремится приблизить изложение к действительности, к существующему ландшафту. Так, он изображает одно из двух крупнейших озёр Кашмирской долины озеро Дал, сообщает о городе на его берегу. Он не называет этот город, но, очевидно, что речь идёт о Сринагаре. Поэт и себя ощущает частичкой природы, отмечает её воздействие на свою жизнь. Она превращается в источник его поэтического вдохновения и в то же время становится предметом его художественных разработок.

Связь со средой, исторической обстановкой и событиями проявляется у Калима и в маснави, озаглавленном «Описание голода в Декане». Здесь показана реальная ситуация, сложившаяся в Декане в начале 30 – х годов XVI в. Декан и Гуджарат тогда постигла сильнейшая засуха, начался страшный голод, приведший к массовой гибели людей. По разным оценкам, погибло от одного до трёх миллионов человек, и многие территории обезлюдели.

Поэт весьма реалистично обрисовывает картину возникшей засухи, когда долгое время не шли дожди, и пересохли ручьи и водоёмы. Он указывает на то, что владения были так обезвожены, что на полях и в садах не осталось ни одного ростка; земля от жара пылала, словно звезда, а о труде крестьянина никто не вспоминал. Начались болезни и голод; люди не могли найти куска хлеба, чтобы обеспечить пропитание:

*Из того, что [можно] приготовить, из [числа]  
спелого и незрелого,  
Есть только кирпич в лавке времени.  
Если это и есть хлеб, то посмотри какова приправа к хлебу,  
С такими припасами и едой разве можно хорошо жить!  
Весь мир попрошайничает ради хлеба, а где он хлеб?  
Кроме лепёшки луны, нет другой приметы хлеба.  
Все блага превратились в затруднения,  
От стеснённости скатерти людей оказались свёрнуты (55).*

Поэт пишет о массовой гибели людей от голода, о том, что в Декане никого не осталось. Он фиксирует всё происходящее, сострадает всеобщему горю, но характерно, что, как часто это случалось, финальная часть изложения не предстаёт в трагическом свете. Маснави завершается сообщением о наступлении весны, символизирующей не просто возрождение и обновление природы, но и появление надежды на продолжение жизни и будущее процветание края.

В своём художественном поиске Калим ориентировался на различные форы, в том числе строфические. Правда, их количество не велико. Поэт сочинил два таркиббанда и один

тарджибанд. Один из таркиббандов написан на смерть поэта Гудси Машхади. Он состоит из девяти строф, насчитывающих по 11 – 12 бейтов каждая. Таркиббанд представляет собой элегию, в которой поэт с неподдельным чувством оплакивает ушедшего из жизни друга.

Второй таркиббанд прямо противоположен первому по тематической направленности и посвящён наступившему Новрузу и восхвалению Шаха – Джахана. Трагические краски в нём сменяются весенним радостным настроением, связанным с празднованием Новруза. Этот таркиббанд меньше первого и включает всего семь строф. Количество бейтов в них также меньше и колеблется от восьми до десяти.

Тарджибанд тоже состоит из семи строф, включающих по 11 – 13 бейтов, и озаглавлен как «Саги – наме» («Книга кравчего»). Три строфы в нём начинаются с обращения к кравчему, есть такие обращения и внутри текстов других строф. Поэт восхваляет свойства вина, однако суть тарджибанда заключается не в винных мотивах. Они служат лишь внешним оформлением или своеобразным вступлением к размышлениям поэта на такие темы, как уход от мира, обретение душевного покоя, чистота помыслов, лицемерие захидов и др.

В принципе ничего нового в этом смысле в строфических формах не даётся, но в плане художественном они, как и другие жанры, естественно отражали творческую индивидуальность Калима. Он явился одним из тех авторов, в поэзии которого в наиболее отчётливом виде проявились не только черты индийского стиля, но и связь с действительностью, с реалиями индийской среды и быта, историко – культурной жизнью эпохи.

-----

1. См. П. Бейзайи. Предисловие в кн.: Абу Талиб Калим Кашани. Диван /Бе тасхих ва могадаме – йи П.Бейзайи – Техран, 1336, с. 2.

2. Калим Кашани. Диван, с. 110.

3. Нисба поэта иногда приводится в форме «Хамадани».
4. Калим Кашани. Диван, с. 116.
5. См. З.Сафа. Тарих – и адабиййат дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом – Техран, 1386, с. 1172.
6. См. П.Бейзайи. Предисловие, с. 5.
7. См. З.Сафа. Тарих – и адабиййат дар Иран, с. 1173.
8. См. П.Бейзайи. Предисловие, с. 8.
9. Калим Кашани. Диван, с. 281.
10. Первым считался поэт Камал ад – Дин Исфакхани (1172 – 1237).
11. См. З.Сафа. Тарих – и адабиййат дар Иран, с. 1195.
12. D.Meneghini. [http://www. Iranicaonline. org /articles/ Kalim Kasani](http://www.Iranicaonline.org/articles/KalimKasani).
13. См. П.Бейзайи. Предисловие, с. 13, а также О.Ш.Саидджафаров. Калим Кашани и его место в персоязычной литературе Индии конца XVI – первой половины XVII вв. Автореф. Дисс. канд. филол. наук – Душанбе, 2000, с. 10.
14. Калим Кашани. Диван, с. 14 – 15.
15. Там же, с. 6 – 7.
16. Там же, с. 7.
17. М.Мухаммади отмечает, что окончательное формирование и художественная зрелость индийского стиля связаны с деятельностью Калима и Саиба Табризи (см. М.Мухаммади. Калим Кашани и его лирика – В кн.: М.Мухаммади. Исследования и переводы. Баку, 2004, на азерб. языке, с. 93).
18. Там же, с. 63.
19. Там же, с. 8.
20. Там же, с. 32.
21. Там же, с. 68 – 69.
22. Там же, с. 74.
23. Н.И.Пригарина. Индийский стиль и его место в персидской литературе – М., 1999, с. 12.
24. Калим Кашани. Диван, с. 108.
25. Дастар – материя, которую обвязывали вокруг головы; чалма или головной платок.
26. Калим Кашани. Диван, с. 161.
27. Мисвак – специальная палочка для чистки зубов, сделанная из ветвей и корня дерева арак. При разжёвывании кончика

палочки волокна древесины превращаются в кисточку, пригодную для чистки.

28. Там же, с. 178.

29. А.Н.Ардашникова, М.Л.Рейснер. История литературы Ирана в средние века (IX – XV вв.) – М., 2010, с. 464.

30. Калим Кашани. Диван, с. 270.

31. Там же, с. 176.

32. Там же, с. 124.

33. Рассматривая эволюцию классической газели на фарси, М.Л.Рейснер отмечала: «Свобода сочетания мотивов в рамках отдельно взятого поэтического текста, являвшаяся свойством индивидуального стиля Саади, на рубеже XI вв. Становится принадлежностью канона, устойчивой характеристикой газельного стиля вообще». (М.Л.Рейснер. Эволюция классической газели на фарси (X – XV века) – М., 1989, с.176). Эта особенность, как видно на примере Калима и др., проявлялась и в последующее века.

34. См. А.Н.Ардашникова, М.Л.Рейснер. История литературы Ирана в средние века, с. 479.

35. См. З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран, с. 1176.

36. Калим Кашани. Диван, с. 116.

37. Там же, с. 217.

38. Там же, с. 113.

39. Там же, с. 178.

40. Там же, с. 92.

41. Там же, с. 99.

42. Там же, с. 292.

43. Там же, с. 125.

44. Там же, с. 411.

45. Там же, с. 408.

46. Там же, с. 419.

47. Имеется в виду город Агра.

48. Там же, с. 351.

49. Видимо, имеется в виду раджпутский клан Бундела

50. См. [https:// ru.m.wikipedia.org/wiki/ Раджпуты](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Раджпуты)

51. Калим Кашани. Диван, с. 393 – 394.

52. Там же, с. 351.

53. Там же, с. 342.

54. Ф.Бернье. История последних политических переворотов в государстве Великого Могола /Пер. с франц. Б.Жуховецкого и М. Томара – М., 1936, с. 319.

55. Калим Кашани. Диван, с. 358.

2016

## **ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО УРФИ ШИРАЗИ**

Урфи был одним из крупных поэтов XVIв., выделывшихся в современной ему поэтической среде своим талантом и мастерством. Стихи Урфи снискали ему заслуженную славу одописца и лирического поэта и пользовались популярностью не только среди знатоков и ценителей поэзии, но и в самых широких социальных кругах. Историк XVIв. Абд ал – Кадыр Бадауни (род. в 1540г.) отмечал в своем сочинении «Мунтахаб ат – таварих» («Избранные истории»): «Он и Хусейн Санаи в поэзии обладают удивительной судьбой, так что нет ни одной улицы или базара, где бы торговцы книгами не стояли с диванами каждого из этих двух. Иракцы (1) и индийцы покупают их также в качестве благословенного дара» (2).

Урфи прожил всего 36 лет. Но и этого хватило для того, чтобы стихи его хорошо знали в Индии и Иране. Имя его приводится в нескольких вариантах, но наиболее предпочтительны два: Сайиди Мухаммад (3) или Джамал ад – Дин Мухаммад (известный как Джамал ад – Дин Сайиди) (4). Он родился в Ширазе в 1555г. Отца его звали ходжа Зайн ад – Дин Али Балу. Он работал в канцелярии шахских домов в Ширазе; некоторые источники указывают, что Зайн ад – Дин занимал должность при даруга (5). Ширази или сам был даруга (6).

В Ширазе Урфи изучал различные науки, музыку, красиво писал насхом. Здесь же довольно рано он начал сочинять стихи и избрал себе тахаллус Урфи (7). Он был

участником литературного кружка, собиравшегося в лавке известного ширазского поэта Мир Махмуда Гархи Ширази (8). Сюда входили такие поэты, как Гейрати Ширази, Ареф Лахиджи, Гадри Ширази и др. (9). Стихи, которые писал Урфи в ранний период своего творчества, носили в основном любовный характер и положительно воспринимались поклонниками поэзии.

Абд ан – Наби Фахр аз – Замани (ум. после 1631 г.) пишет в «Мейхане» («Питейный дом»), что когда поэту исполнилось двадцать лет, он заболел оспой. В результате лицо его покрылось ранками и это вызывало отвращение у тех, кто смотрел на него (10). Такое отношение окружающих к болезни поэта, видимо, стало одной из причин, по которой он покинул Шираз в 1581 г. и направился в Индию. Здесь же, кроме того, он хотел прославиться и добиться материального благополучия.

Поначалу Урфи оказался в Декане. Это был наиболее короткий путь морем в Индию. К тому же в Декане жил его соотечественник Фатхаллах Ширази, на помощь которого Урфи рассчитывал (11). Однако, когда поэт прибыл в Декан и остановился в Ахмаднагаре, Фатхаллаха здесь не оказалось, и Урфи проследовал дальше в Фатехпур. Тем более, что в Ахмаднагаре к нему не проявили должного уважения и не приняли так, как ему хотелось.

В Фатехпуре Урфи повезло и он познакомился с известным поэтом Абу – л – Файзом Файзи . Тот был влиятельным человеком, духовным наставником принца Салима, (взошедшего затем на трон под именем шаха Джахангира), и при шахе Джалал ад – Дине Акбаре в столице Фатехпуре занимал должность малик аш – шуара («царь поэтов»). Файзи благосклонно отнесся к Урфи, подружился с ним и впоследствии познакомил его с Абу – л – Фатхом Гилани одним из уважаемых приближенных шаха Акбара. Врач по образованию, Абу – л – Фатх обладал хорошими познаниями в различных областях, знал и любил поэзию. Он стал

покровительствовать Урфи и оказывал ему поддержку вплоть до своей смерти в 1589г. Поэт в свою очередь неоднократно воспевал его в стихах.

Абу – л – Фатх Гилани дружил с Абд ар – Рахимом хан – и хананом, политиком и полководцем шаха Акбара, который был также незаурядным поэтом, собирателем рукописей и меценатом (12). Он, конечно, не мог не заметить способностей Урфи и, когда последний, по наставлению Абу – л – Фатха Гилани, сочинил блестящую касыду в его честь и послал ее в Гуджарат, где он находился, то Абд ар – Рахим оценил ее по достоинству и в дальнейшем после смерти Абу – л – Фатха приблизил поэта к себе.

Урфи благодаря своему поэтическому искусству быстро завоевал расположение Абд ар – Рахима . Тот выделял его среди своего окружения, оказывал ему всяческое уважение и однажды даже за одну понравившуюся ему касыду велел заплатить ему большую сумму в 70 тыс. рупий (13).

Абд ар – Рахим представил его также ко двору шаха Акбара и его сына Салима (14). З.Сафа отмечает, что с тех пор Урфи стал писать хвалебные касыды в честь этих трех мамдухов, однако эта золотая пора в жизни поэта длилась недолго (15). В 1591 он заболел дизентерией. Болезнь протекала очень тяжело; он бредил, когда его навестили по приказу шаха Акбара, и, недолго проболев, умер. Урфи похоронили в Лахоре, однако почти через тридцать лет после его смерти в 1617г. по указанию Мир Сабира Исфакхани (одного из приближенных Этемад ад – Дауле Гийас – бека Техрани везира и тестя шаха Джахангира) останки поэта были переправлены в Наджаф (16).

Признавая поэтический талант Урфи, авторы различных источников по – разному оценивали его человеческие качества. Некоторые считали, что он обладал хорошим характером (17), однако большинство склонялось к тому, что он был высокомерным, самодовольным человеком с пренебрежением относящимся к поэтам – современникам и

ставящим себя даже выше таких корифеев поэзии, как Анвари, Хагани и Низами (18). В «Мейхане» Абд ан – Наби Фахр аз – Замани отмечается, что у Урфи не было ни одного недостатка, кроме неучливости (19). Что касается его отношения к предшественникам, и в частности к Низами, то в поэме «Хосров и Ширин», к примеру, Урфи очень уважительно отзывался о нем, называя его «шахиншахом смысла» (20).

Высказывая противоположное мнение об Урфи средневековые авторы признавали его заслуги в области нового поэтического мышления. Так, Абд ал – Баки Нехавенди или Таки ад – Дин Аухади считали его создателем нового стиля (тарз – и тазе – букв. «новый способ») (21). Современные исследователи А.Н.Ардашникова и М.Л.Рейснер отмечали, что Урфи Ширази вместе с Назири Нишапури, Талибом Амули и Калимом Хамадани стали представителями первой волны распространения новых стилевых тенденций в персоязычной литературе (22). Действительно, индивидуальный стиль Урфи, особенно в поэзии малых форм выделяется отточенностью и продуманностью художественных образов и необычностью поэтических решений.

Урфи относится к числу плодовитых авторов. Его куллият, изданный проф. М.Ансари в 1999г., содержит 14170 бейтов, представляющих почти все средневековые поэтические жанры, в том числе касыды, газели, кыт'а, рубаи, таркиббанды, тарджибанды, маснави, разрозненные отрывки и отдельные бейты. Он включает также его прозаический трактат «Рисале – йи нафсийе» («Трактат о душе»), письма и прозаические фрагменты.

Окончательная версия дивана поэта при его жизни не была подготовлена. Более того, 6000 бейтов, написанных, скорее всего, в ранний период его творчества, пропали. Об этом он пишет сам в одной из своих газелей с таким матла:

*Жизнь я прожил в стихах и проиграл,  
Проигранную жизнь я проиграл еще раз (23).*

Тем не менее свой первый диван Урфи все же составил и указал в одном из рубаи его дату – 996г. (1587/88) и то, что он состоял из 26 касыд, 270 газелей и 720 бейтов кыт'а и рубаи (24). Перед смертью поэт отправил черновики своих стихов в библиотеку Абд ар – Рахима и по поручению последнего Сараджа – йи Исфакхани (25) подготовил куллийат поэта, состоящий из примерно 14000 бейтов (26), который и лег в основу последующих изданий.

В историю персоязычной литературы Урфи вошел прежде всего как мастер касыд и газелей. Сочинению газелей он сам отдавал предпочтение. С них начинались его первые поэтические опыты в Ширазе (27) и затем в одной из газелей он замечает:

*Касыда – [это] стихи увлекающихся [благами], Урфи,  
Ты из числа приверженцев (племени) любви, твоя задача –  
газель (28).*

Общее количество газелей, включенных в его куллийат, равняется 882, а их объём составляет 5995 бейтов. Газели Урфи носят большей частью любовный характер, включая традиционных персонажей и образную систему. Но есть среди газелей те, что содержат философскую, дидактическую, мистическую тематику, которая с точки зрения функционирования жанра, с одной стороны, и особенностей творчества поэта, с другой, вызывает наибольший интерес.

Шибли Ну'мани считал, что ни один поэт не отразил в газелях столько философских размышлений, сколько Урфи (29). Философские мотивы встречаются в идейной основе многих газелей Урфи, в том числе любовных. Поэт передает в них своё восприятие окружающего, затрагивает проблему общего и частного, извечности вселенной и т.д. Урфи задумывается о предназначении человека в мире, о целях его жизненного пути. Он задается вопросом о преходящих мгновениях и незыблемых основах бытия:

*Язык оказывается бессилён в изложении тонкостей,  
а моя тайна остаётся [нераскрытой],  
Богатство речения подошло к концу, но сама речь осталась.  
Не думай, что если ты уйдёшь, уйдёт и мир,  
Погасили тысячи свечей, но само собрание сохранилось.  
Обычай любви пробивающего гору не сохранился в мире,  
Но сохранилась вражда Парвиза и пробивающего гору.  
Тот, кто является наперсником утреннего ветерка, знает,  
Что несмотря на осень цвет жасмина сохраняется.  
Жалобами на твои притеснения заполнились оба мира, но  
Все ещё сохраняется цвет учтивости на лице речения.  
Не говори, что у Урфи не осталось никакой привязанности,  
Если и не было у него, то сохранилась [она] сама (30).*

Тема тленности человеческой жизни и вечности бытия в средневековой персоязычной литературе встречается неоднократно. Затронута она и в настоящей газели. Но в отличие от предшественников Урфи не просто говорит о ней в общих чертах, а старается раскрыть её через ряд частных проявлений. Так, в первом бейте он упоминает об изложенных (и в этом смысле уже законченных) тонких мыслях, но все ещё сохраняющейся тайне, о подошедших к концу «средствах речи», но пребывающем постоянно «речении».

Этот же смысловой ряд в контексте тленное – вечное продолжает образность второго мисра второго бейта: погашенные свечи – сохраняющееся собрание, а также образность третьего бейта. Метафора «кухкан» («пробивающий гору») обозначает Фархада, одного из героев классического любовного эпоса, противостоящего шаху Хосрову Парвизу. Говоря об «обычае любви» Фархада, поэт имеет в виду частный преходящий случай в отличие от вечной вражды плохого и хорошего начала.

Следующий бейт в семантическом плане не выходит за идейные рамки газели и заданная в матла оппозиция выглядит в таком виде: преходящее время года – сохраняющийся цвет жасмина.

Основной вопрос, поднимаемый Урфи в пятом бейте, дополняется обязательным мотивом любовной газели: жалобами на притеснения любимой. Урфи, словно бы напоминает, что он всё же сочиняет газель, которая изначально ориентировалась на определенные образы и мотивы. Тем не менее и здесь первоначальная установка получает оригинальную реализацию с привлечением соответствующей образности. Она символизирует привычную любовную картину, но выглядит весьма необычно, что, впрочем, было характерно для индийского стиля: заполненное пространство двух миров, означающее нечто закончившееся, не способное далее оставаться в первоначальном виде и сохраняющаяся учтивость на лице, отражающая постоянство.

Любопытный образ содержится и в завершающем бейте. Он связан с абстрактным понятием привязанности. Она, по мысли автора, сохраняется в жизни как таковая, даже если и не имеет отношения к какому – то определённом человеку, в данном случае самому поэту.

Как видно, Урфи детализирует часто рассматриваемый философский вопрос, переведя его в плоскость привычных для индивидуального восприятия проявлений. Каждый раз создавая новый поэтический образ, он не отдаляется от избранной темы и не нарушает единого семантического поля газели. Этот же прием он последовательно применяет и в других стихах, преимущественно философских. В них, кроме того, раскрывается еще одна особенность поэтического стиля автора – это тяга к употреблению противопоставлений. С их помощью поэт, как бы стремится приблизиться к смыслу окружающего, раскрыть многообразие мира. Тематика его газелей охватывает такие вопросы, как разум и любовь, друг и враг, этот и тот миры, чётки и зуннар и др.

На основе серии противопоставлений, сопровождающихся риторическим вопросом в каждом бейте, выстроена композиция газели, начинающейся таким образом:

*Где надежда на веселье, а где разбитое сердце,  
Где воздух сада, а где [запах] птицы на вертеле (31).*

Урфи сталкивает в газели такие понятия, как радость и горе, молодость и старость, священное пространство Ка'бы и застолье с вином, вечные мелодии любви и звуки рубаба. Обращаясь с вопросом к читателю, он призывает того взглянуть на мир сквозь призму существующих противоречий, проявляющихся как во вселенском масштабе, так и в жизни каждого индивида.

Но и противоречия для поэта не остаются постоянными, они эволюционируют и меняются, а порой и вовсе снимаются и он приходит к выводу о том, что в определённых обстоятельствах и для определённых лиц противоположные понятия по сути оказываются одинаковыми. Так, в одной из газелей он пишет:

*Радость соединения и горечь ожидания – оба одинаковы,  
Покой опьянения и боль похмелья – оба одинаковы.  
Так, обычай владельцев печали – неудача,  
[В этом деле] потерявший надежду и надеющийся – оба  
одинаковы.  
Тот, кто возжигает пламя от искры, знает,  
Что та дружба с колючкой и сама колючка – оба  
одинаковы.  
Отдав поводья в руки притяжения следует это племя,  
Пеший на пути любви и [тот, кто] верхом – оба одинаковы.  
Пьёшь ты яд мучения или шербет Каусара (32),  
Если грудь твоя не изранена, то оба – одинаковы.  
Для меня, сжигаемого огнем раскаленной печали,  
Светильник собрания и свеча в гробнице – оба одинаковы.  
Скройся от взора соперника, ибо у пессимиста,  
Завистливый взгляд и лобзания – оба одинаковы.  
Скажи Джаму (33), чтобы не отдалялся он от  
обездоленных,  
Ибо для приверженцев фана (34) трон и виселица – оба  
одинаковы.  
Не испытав, не отдавай сердце, Урфи, [и] не думай,  
Ибо боль любви и печаль судьбы – оба одинаковы (35).*

Урфи подмечает в жизни те моменты, которые на первый взгляд, хотя и кажутся далеко отстоящими друг от друга, но при более детальном рассмотрении выглядят едиными. Уже в самом начале газели в первом полустиишии поэт приравнивает «радость соединения» к «горечи ожидания». В данном случае имеется в виду состояние влюбленного, для которого любовные муки, томление и печаль по возлюбленной, выражающиеся в ожидании встречи, являются не тяжелым бременем, а теми же наслаждением и радостью. Причем состояние влюбленного намечено вне зависимости от мистического или светского характера любви, что находит подтверждение и во втором мисра, где подразумевается мистическое опьянение.

Любовный подтекст газели в его религиозном и светском проявлениях, соединенный с философскими мотивами, переходит из бейта в бейт и достигает своей кульминации в восьмом бейте. В нем предыдущие схождения при внешнем различии подытоживаются в понятиях трона и виселицы, то есть бытия и небытия, тождество которых приобретает смысл, (исходя из устремлений «приверженцев фана») только в свете единственности и истинности существования Всевышнего и ложности всего остального.

Суфийская окраска, проступающая в стихотворении, преобладает в ряде других газелей Урфи. Иногда они не требуют особой интерпретации и содержат однозначно воспринимаемые мотивы соединения, вина, опьянения, беспомощности. Однако Урфи в своей лирике не оставляет без внимания и земную любовь, подчеркивая её значение в жизни каждого человека. Местом обитания любви поэт называет сердце, и, если оно лишено любви, то навсегда остаётся опустошённым:

*Место обитания сердец – всё жилище любви,  
Всюду, где есть потерянное сердце, [оно] в  
обители любви.*

*Навсегда останется опустошённым сердце без любви,  
То сердце станет процветать, которое разорено любовьюю.  
Мудрец войдёт в [населённый пери] дом [своей] цели,  
А тот, кто в этой пустыне – обезумевший от любви.  
Ядовитую чашу моей судьбы не сделает горьким  
Это горестное терпение, ибо оно – чаша для любви.  
С тем, устами которого оживляются глаза улыбки,  
Не садитесь, ибо он чужак для любви.  
Сердце является жилищем любви для каждого, но  
[Лишь] любимая знает, где жилище любви.  
Урфи, ты утерял сердце и веру; молчи и будь весел,  
[Ведь] они плоды выращивания зерна любви (36).*

Поэт говорит о любви как о величайшей ценности. Её присутствие превращается в залог достижения цели и нравственного очищения. Тот, кто испытывает любовное чувство, по мысли поэта, будет, несомненно, преуспевать и пребывать в согласии с окружающим.

Бодрое звучание первых трёх бейтов не нарушается в следующем, хотя поэт и оценивает оптимистические нотки сквозь призму печального настроения лирического героя. «Ядовитая чаша» его судьбы не становится горькой от долгого терпения, поскольку оно представляется проводником любви, будучи в свою очередь чашей для неё.

Дидактические мотивы проступают в пятом бейте, где поэт советует не общаться с теми, кто способен превратить любовное чувство в шутку. Но уже в шестом бейте он вновь возвращается к прерванным рассуждениям о сердце и любви, вводя дополнительно образ любимой, которая одна может распознать «жилище любви».

Призыв к веселью содержится и в последнем бейте, где к тому же даётся метафорический образ «зерна любви», из которого произрастают «плоды» сердца и веры.

Композиция газели выдержана в характерной для Урфи манере, ориентированной на сохранение единого семантического пространства. Поэт использует все возможности для

раскрытия смысловых нюансов. Как и в других стихах, у него есть образы, привлекающие внимание необычностью, оригинальностью. К примеру, художественное оформление второго бейта базируется на обработке одного и того же понятия.

В основе образности находится мотив «опустошённого, разорённого сердца» (дел – и виране). Он присутствует в обоих мисра, связывая их между собой. В первом мисра сердце без любви определяется как разорённое сердце, сердце, подверженное вечному опустошению, то есть сердце с негативным началом, со знаком минус. Во втором полустииши это же самое разорённое, «негативное» сердце, благодаря любви, превращается в «процветающее», возрождающееся сердце. Возникает следующая дихотомия: опустошённое сердце – сердце без любви; опустошённое любовью сердце – процветающее сердце. Мотив опустошённого сердца, хотя и несет главную нагрузку, но приобретает окончательный смысл только благодаря сочетанию с мотивом любви. И в этом случае происходит его трансформация, то есть трансформация единого мотива из негативного в положительный. Подобное художественное решение лишней раз подтверждает творческие способности поэта и его умение работать с поэтическим словом.

Разрабатывая в своей лирике различную тематику, Урфи посвятил целый ряд газелей дидактическим вопросам. В принципе дидактические бейты у него встречаются во всех типах газелей, однако есть и такие, основное содержание которых составляют наставления и назидания. Они рассчитаны, в первую очередь, на воспитание индивида, придерживающегося определённых этических норм. Это проблема была одной из центральных в средневековых литературах Востока. Она рассматривалась не только в поэзии малых форм, но и в крупных эпических произведениях, в прозе. Как известно, блестящими образцами дидактической прозы в персоязычной литературе являются «Гулистан» («Розовый

сад») Са'ди (1209 – 1291), «Бахаристан» («Весенний сад») Джамии (1414 – 1492) и другие произведения.

Урфи также затрагивает вопросы нравственного воспитания, раскрывая их различные аспекты. В основном он следует общепринятым моральным представлениям и понятиям поведенческого стереотипа, выделяя те или иные черты. В нижеследующей газели поэт пишет:

*Я таков, что с ног до головы [во мне]  
удивительное послушание,  
Мы – бодрствующие ночью, уравнивает [это]  
сон беспечности.  
Хочешь направься к Ка'бе, а хочешь к Сомнату (37),  
Но не оскверняй сердце, ибо шесть сторон [света] (38)  
даны ради послушания.  
Сладость и горечь были вне восхваления и порицания,  
Наше признание и отвергание обусловлены обычаем.  
Не принимай (одобряй) в доказательство отваги  
уничтожение врага,  
Подставь шею под клинок, ибо отвага – это  
мученическая смерть.  
Встреча и расставание с любимыми – необходимость,  
Эти обычаи – средства привязанности и любви.  
Не ступай беспечно, ибо до Бейт ал – Харама (39) любви  
Сотня стоянок, и первая стоянка – Судный день.  
Урфи, не читай невежественному поэту свои стихи,  
Отнеси их к мудрецу, ибо – это не стихи, а  
мудрость (40).*

В одной газели, безусловно, невозможно было затронуть весь комплекс моральных вопросов, и поэт обращается к таким понятиям, как послушание, беспечность, отвага, чисто-сердечие. Светская окраска в их толковании находится в русле принятых норм, но у Урфи ощущается и религиозный налет в особенности тогда, когда он говорит о послушании и отваге. Под ночным послушанием, скорее всего, имеется в виду совершение дополнительных ночных молитв, а отвагу

он рассматривает, прежде всего, в рамках шахадата – мученической смерти за веру.

Религиозные нотки усиливаются в предпоследнем шестом бейте, когда он призывает не забывать о Судном дне. Именно тогда будут оцениваться хорошие и плохие поступки людей, и они получают воздаяние за свои дела. Однако намеченная религиозная линия внезапно обрывается в макта газели, в которой Урфи восхваляет свои стихи, называя их мудростью и наказывая прочитать их не невежественному поэту, а мудрецу.

Газельная лирика Урфи в плане содержательной направленности и индивидуальности поэтического стиля явление неординарное в персоязычной литературе XVIв. Поэтический талант автора, как и в касыдах, проявился в них в полной мере. Это относится как к оригинальным газелям, так и к тем, которые были написаны в качестве назире на произведения крупных мастеров слова. Особенно примечательны стихи Урфи, созданные как ответ на газели Хафиза. В его диване их насчитывается несколько. Несмотря на высокий поэтический авторитет Хафиза, стихи Урфи по сравнению с газелями великого мастера не выглядят слабыми в художественном отношении и безвкусными подражаниями. Как профессиональный поэт Урфи хорошо понимал цели и специфику назире и, обратившись к ним, постарался создать достойные одобрения образцы, отразившие его собственную инициативу. В наилучшей форме она проявилась именно в газелях, к которым больше тяготел и сам поэт. Однако несмотря на это, в его творческом наследии заметное место занимает и такой жанр, как касыда.

Всего Урфи написал 87 касыд. Ещё в двух случаях, по мнению издателя дивана поэта, его авторство сомнительно (41). Общий объём касыд составляет 3533 бейта. В основном они содержат по 50 – 60 бейтов, однако есть касыды и большего размера, включающие по 80 – 90 бейтов. Самая длинная касыда содержит 224 бейта и посвящена прославлению имама Али бин Аби Талиба.

Девять касыд Урфи остались незаконченными и сейчас уже вряд ли можно установить причину этого. Возможно, часть текстов так и не была найдена, а, возможно, сам поэт предполагал позже возобновить работу над ними. Из оставшегося числа законченных касыд больше всего посвящений содержится пророку Мухаммаду – всего четырнадцать. Имаму Али посвящено одиннадцать восхвалений. Адресатом десяти касыд является Абу – л – Фатх Гилани, восьми – Акбар шах и пяти – Абд ар – Рахим хан – и ханан.

Из других мамдухов Урфи можно отметить шаха Исмаила 11, царевича Салима, дочь шаха Тахмасиба Пари – ханум, раиса Али ибн Джафара и др. Адресаты части касыд неизвестны, поскольку в текстах не содержится имён.

Четыре касыды представляют собой поэтическое самовосхваление (фахр). Такие стихи поэтами писались часто и скорее носили традиционный характер, хотя нельзя отвергать и действительное желание подчеркнуть своё превосходство. Во всяком случае у Урфи проступают оба этих момента и, кроме того, он хорошо понимал условность и шаткость подобного рода высказываний. Недаром поэт замечал:

*Урфи, ты спешишь к восхвалению себя.  
Поберегись! Не дай Бог собьёшься с пути (42).*

В самовосхвалениях поэта даются приглушённые оценки, нередко он принижает собственное значение и не столько бахвалится, сколько хочет отметить свои реальные черты, а иногда и какие – то жизненные обстоятельства.

Рассматривая касыды Урфи, З.Сафа обуславливал их славу несколькими причинами, в том числе способностью следовать крупным авторитетам, плавностью языка, утонченностью фантазии, темами, которые в дальнейшем разрабатывались многими последователями (43). В диване поэта действительно есть прекрасные подражания Амиру Хосрову, Хагани, Анвари; его касыды выделяются красотой и утонченностью, а тематика их достаточно разнообразна. Сами

восхваления содержат отличающиеся в смысловом отношении фрагменты.

Н.И.Пригарина считает, что Урфи создал образцы философских касыд (44). Однако чисто философских касыд в диване поэта нет, скорее можно говорить о каких – то философских насибах или отдельных бейтах.

Много внимания Урфи уделяет в касыдах увещаниям и наставлениям. М.Ансари пишет, что большинство его касыд начинаются с мудрых изречений и проповеди (45). Некоторые касыды поэта целиком наставительные, что находит отражение в их заголовках как, скажем, «Касыда о мудрости и проповеди».

В своих дидактико – философских рассуждениях Урфи призывает исходить из того, что мир и всё, что есть в нём, происходит из предустановлений Всевышнего и с этим нет смысла спорить, а тем более противодействовать этому. Но это также не означает, что человек должен просто сидеть, сложив руки и ожидать благоприятного хода событий. В жизни ничто не приходит само по себе и нужно постоянно находиться в движении, стремиться к чему – то, чтобы достичь желаемого. Симптоматично в данном смысле выглядит первый бейт касыды, посвящённой имаму Али:

*Я походил по миру, увы, ни в одном городе и крае,  
Не обнаружил я, чтобы продавали счастье на базаре (46).*

Поэт говорит о том, что «украшение человека связано с мастерством» (47), с его искусством и умением, а не истекает от его материального достатка. Богатство человека заключено в его сердце, с помощью которого можно открыть «замок любого смысла». Тот, кто ищет душу и сердце, направляется к бескрайним возможностям и может найти приметы Всевышнего:

*Ищи везде знак души, чтобы обрести знак  
Не имеющего примет,*

*Ищи жилище сердца, чтобы найти (увидеть) жилище у  
Вездесущего (ламакан) (48).*

Назидания проступают и в касыдах с преобладанием мистического содержания. Поэт говорит о терпении и воздержанности, довольстве малым, об отказе от всего, что мешает дервишеству. Он приглашает обернуться на потраченную впустую жизнь, чтобы понятен стал путь к небытию:

*Оглянись назад, взгляни на загубленную жизнь,  
Чтобы понятно стало для тебя следование к небытию (49).*

Порой наставления Урфи переходят в социальную плоскость. Он сообщает о тяготах времени, об обездоленных людях, их страданиях и нуждах, которыми никто не занимается. В касыде «О проповеди, наставлении и коловращении судьбы» есть такие строки:

*Никто (ни одна голова) в наше время не пребывает  
в покое,  
Если у кого – то есть вода, то нет у него хлеба.  
Глашатай на все шесть сторон объявляет о скорби,  
Ибо боль неимущего не имеет лекарства (50).*

Социально окрашенные бейты рассеяны по всему дивану Урфи, и иногда он в довольно резкой форме отзывается об окружающей обстановке, об отсутствии справедливости и милосердия. Поэт упоминает и о собственных материальных затруднениях, но делает это с характерным ироническим оттенком. Он пишет о том, что даже рад отсутствию денег, поскольку потерял доверие к золоту, а дорога к достатку стала ошибкой (51).

В диване поэта множество подобных замечаний. Они касаются отдельных этапов его жизни или каких – то событий. Интересна «покаянная» касыда Урфи, в которой он заявляет об отречении от вина и наслаждений. По своему

образному строю она напоминает «покаянные» касыды поэта Сузани (ум. ок. 1179). В некоторых случаях замечания имеют обобщенный смысл. Поэт указывает на превратности судьбы, на то, что пытается противодействовать времени, которое «связало ему руки и наносит удары клинком по темени» (52). Но в некоторых случаях его замечания связаны с конкретными фактами биографии. Так, в одной из касыд он сообщает о своем прибытии в Кашмир:

*Что сделает цветок, ибо утренний ветерок возжелал,  
чтобы Урфи  
Прибыл в сторону Кашмира, и цветник идёт вслед [за ним].  
Скажи, неделю пусть от возлюбленного розы будет  
пуста комната новобрачных,  
Пока не появится в этом саду ширазский соловей (53).*

Эта касыда примечательна ещё и тем, что в ней даётся описание природы Кашмира. Местные пейзажи вызывают восторг Урфи; он любуется зеленью, ручьями, цветами Кашмира. Его красота очаровывает поэта, оказывает на него такое воздействие, что он стремится отобразить даже мельчайшие детали, но иногда, по собственному признанию, окружающая картина не может быть передана словами:

*Райский сад (Фирдаус) прибыл к воротам Кашмира,  
Он, появившийся соперник, ослепший [от красоты].  
Если красота Кашмира является причиной кокетства,  
Я куплю, даже если станет (придёт) кокетливым  
старец – небосвод.  
Эта зелень и эти ручьи, и эти тюльпаны, и эти розы,  
Не поддаются описанию, [описанию] которое можно  
передать словами (54).*

В зачинах своих касыд Урфи не раз обращается к воспеванию природы. Его пейзажные зарисовки, как правило, отображают приподнятое настроение и служат хорошей

основой для последующего панегирика. К примеру, пять из восьми касыд, посвященных шаху Акбару, начинаются с картин природы. Это либо весенний пейзаж, либо описание сада, цветника. Приход весны поэт изображает следующим образом:

*Пришла весна, чтобы разбросать цветы, подобные  
красоте любимой,  
Ибо соединение с любимой осыпает валежник и  
колючки цветами.  
Продажа цветов была свойственна нашему сердцу  
полному печали,  
Но обесценила (обесчестила) весна в конце концов  
на каждом базаре цветы.  
Настолько натура вселенной беременна свежестью,  
Что уносит (сдувает) [аромат] цветов даже тяжкие  
вздохи близких с виселицы.  
После этого благодаря расцвеченному благу поры весны,  
Бесцветное перо наносит краски (цветы) на двери и стены  
истины (55).*

Описанию придаётся ещё больше яркости и, как и в приведённом эпизоде, в центре его находится мотив цветов. Насиб касыды сменяется тахаллусом – переходом собственно к панегирической части – мадху. В качестве тахаллуса выступает бейт, где упоминается имя мамдуха – Акбар – шаха:

*Цветник счастья и владычества шах Акбар  
аромат природы которого,  
С прядвечности пробудил от сна небытия цветы (56).*

Тахаллус касыды также построен на обыгрывании мотива цветов, вызываемых к жизни благословенной судьбой и могуществом шаха Акбара, которые уподобляются наступлению весны. Данное уподобление вместе с мотивом цветов задаёт образный рисунок панегирика. Сохраняя его

специфику в отношении условно – гиперболизированного изображения предмета восхваления, Урфи создаёт в канонических рамках касыды более оригинальную картину, сравнивая наступление весны и пробуждение природы с благотворным правлением и похвальными качествами шаха. Эта художественная доминанта прослеживается на протяжении всего мадха, придавая ему черты семантической выдержанности и завершённости.

Газели и касыды составляют большую часть лирики Урфи. На их долю приходится почти две трети его дивана. Другие поэтические жанры им многократно уступают. К примеру, таркиббанды и тарджибанды в сумме содержат всего 399 бейтов; на двадцать бейтов меньше – 379 бейтов содержат кыт'а.

Всего поэт написал два таркиббанда и два тарджибанда. Первый таркиббанд посвящён Абд ар – Рахиму хан – и ханану. Он включает девять строф по 10 – 13 бейтов в каждой. Самая большая строфа – восьмая. Она состоит из 14 бейтов, и в ней поэт говорит в основном о себе, подчёркивая, что всегда проявлял постоянство и твёрдость и был «газелью в пустыне высоких помыслов, а не зайцем» (57).

Второй таркиббанд не закончен; он содержит всего два банды, первый из которых – хвалебный. Однако, поскольку имя адресата не упоминается, то неизвестно, кому он посвящён.

Оба тарджибанда примерно одинаковы. Первый состоит из тринадцати строф, второй – из четырнадцати. Строфы первого тарджибанда включают от 7 до 13 бейтов. Его содержание составляют душевные переживания лирического героя. Как и в газелях, он бурно выражает свои чувства, упрекает возлюбленную в равнодушии и холодности, говорит о своём состоянии и перенесённых обидах.

Отличительной особенностью тарджибанда является его повышенный эмоциональный настрой. Герой, словно хочет выговориться до конца, излить любовную боль, показать степень своих страданий:

*Пока в твоих руках мои поводы,  
Всюду, куда пойдёшь, побегу за тобой.  
О стрела боли, вновь сегодня ночью,  
Ты радостно пронесишься сквозь мои кости.  
Я сам умру от тоски по тебе, но  
Скажи мне затем, что ласкова со мной.  
Я умираю и сердце полно желаний  
Того, что ты явила моей душе.  
Покой в моём сердце больше не видим,  
О печаль, к тебе направляется моя мысль.  
Душа сгорела, завидуя рассказу о тебе,  
Язык мой не умолкает.  
Сказала ты, будь терпелив, да как же  
Я могу терпеть, [испытывая любовь] к тебе!  
От того, что не слышу множества наставлений,  
Я испытываю стыд перед друзьями.  
До каких пор смотреть мне на свою душу,  
Яви [своё] лицо, чтобы сохранил (рассеял) я  
[его в душе].  
Я сяду и сгорю в тоске по тебе,  
Пока не разожгу свечу цели (58).*

Подобная экспрессия проступает и в других строфах тарджибанда, которые к тому же объединены в единое целое благодаря заключительному бейту, повторяющемуся в конце каждого банды.

Второй тарджибанд в композиционном отношении выглядит более стройным. Почти все его строфы содержат по десять бейтов (59). Исключение составляют первая, седьмая и четырнадцатая строфы, включающие соответственно 12, 6 и 15 двустиший. По мнению М.Ансари, тарджибанд написан в похвалу шаха Акбара (60). Дело в том, что в последних двух строфах действительно говорится о шахе, превозносятся его качества; поэт, кроме того, сообщает и о том, что хочет доставить ему это своё послание. Но имя конкретного правителя не называется и можно только предположить, что это был Акбар, а тарджибанд был написан до того, как Урфи появился при его дворе (61).

Остальные строфы тарджибанда, как и в первом случае, любовные. В них описывается красота возлюбленной, чувства к ней лирического героя и надменность девушки. То есть поэт дает более развернутое и последовательное изложение мотивов, свойственных любовной газели.

Поэтический стиль таркиббандов и тарджибандов, по сравнению с газелями и касыдами, заметно упрощен. В них не встречаются неожиданные художественные образы или образы, строящиеся на парадоксальных на первый взгляд ассоциативных связях. Поэт пишет просто и понятно, используя знакомые сравнения и эпитеты.

В какой – то мере эта простота отражается и в его кыт'а, хотя в целом они напоминают его газельную лирику. Количество кыт'а в диване Урфи составляет 74. В тематическом отношении они довольно разнообразны. Часть из них представляет собой тарихи, составленные по поводу каких – то событий и содержащие конкретные даты, включая годы рождения и смерти отдельных вельмож, время сооружения определенных зданий и т.д. В других есть сведения из жизни поэта; к примеру, в одном из кыт'а он сообщает, что болел. Некоторые кыт'а носят любовный или философский оттенок, а в некоторых приводятся наставления поэта. Наиболее интересные те из них, в которых он рассуждает о времени, о себе, об окружающих; даёт оценку собственным возможностям. Поэт пишет о том, что хотя и служит поэзии, это не означает, что он не осведомлен в других областях, в частности религии и науке.

Обладая обширными познаниями, способностями, хорошо ориентируясь в окружающей среде, Урфи в то же время испытывает разочарование в ней, поскольку она остаётся равнодушной к радости и горю людей. Это вызывает подавленное состояние поэта. Его удручает и отношение к словесному искусству. Те, кто подвизаются на поэтическом поприще, только и стремятся к тому, чтобы найти себе высокого покровителя. Не написав и десяти строк газели, по

его мысли, они переходят ради корыстных побуждений к составлению мадхов, но в итоге не могут написать ни приличный мадх, ни достойную газель. Осуждая таких алчных, беспринципных рифмоплётов, Урфи хочет отгородиться от них и вопрошает о том, как это сделать и как бороться с пороком стяжательства:

*Стих есть восхваление, а поэты – позор мира, если они  
алчны и скаредны,  
Как мне выйти из круга этого сообщества?!  
Анвары, поскольку также не смог избежать ,  
стыда стяжательства,  
Как мне отомстить за этот изъян сотоварищей?! (62).*

Вопросы, затрагиваемые в лирическом наследии Урфи, получают отражение и в его рубайяте. Поэту принадлежит около 400 рубай, что представляет внушительную цифру, и по количеству строк рубай занимает третье место в его лирике. В четверостишиях Урфи разрабатываются мотивы, присущие данному жанру в целом, такие как винные, любовные, дидактические; мотивы бренности существования, приводятся обращения к Богу. В них отражаются рефлексивные моменты, печаль и тоска поэта, в том числе и по родным местам. В этом плане следует рассматривать рубай поэта, в котором он упоминает о Ширазе и о себе:

*В Ширазе, являющимся морем смыслов жемчуга,  
Несравненная жемчужина –  
проницательный Урфи.  
От обилия красавиц, проходящих с двух сторон,  
Каждая улица его сродни чуду (63).*

Эпикурейские нотки в рубайяте поэта соседствуют с меланхолической окраской. Он упоминает о суетности мира, подчёркивая, что невежды в нём заняты выхаживанием тела, знающие люди – «коклетством слов», а суфии (имеются в виду

лжесуфии – М.К.) – обманом мужчин и женщин (64). Критике Урфи подвергаются различные социальные слои, но, словно осознавая бесполезность своих усилий и разуверившись в окружающем, он с горечью восклицает:

*Любовь твоя ничто и злоба врага – ничто,  
Мелодия песни – ничто и рыдания – ничто.  
Всё, с чего съёргиваешь покрывало, оказывается ничем,  
Урфи, всё ничто и говорить ничто тоже ничто (65).*

Среди четверостиший Урфи часть носит утилитарный характер. Поэт в них преследовал какие – то цели. Так, некоторые стихи восхваляют деяния шаха Акбара, и поэт, вероятно, собирался извлечь какую – то выгоду из этого; другие представляют собой хронограммы. Правда, принадлежность некоторых из них перу Урфи сомнительна (66). В одном из рубаи указывается время смерти Абу – л – Фатха Гилани и Фатхаллаха Ширази, умерших в один и тот же год (67). Но, пожалуй, наиболее известным четверостишием является отмеченное выше рубаи, в котором содержится указание на дату составления его первого дивана и количество стихов в нём.

Помимо рассмотренных жанров, к лирике поэта относятся также свыше двадцати муамма и один мухаммас; сюда же можно причислить его разрозненные бейты.

Эпическое наследие Урфи в отличие от его лирики не получило большого признания. Средневековые источники, а вслед за ними и современные исследователи считают поэта неудачным слагателем маснави и отмечают слабость его стихов в этой области (68). Всего поэт сочинил три крупных маснави: «Саги – наме» («Книга кравчего»), «Хосров и Ширин» и «Маджма ал – абкар» («Собрание мыслей»). Причем, «Хосров и Ширин» осталось незавершённым. Кроме того, ему принадлежат другие неоконченные фрагменты в форме маснави и одно небольшое маснави, написанное в качестве хаджва на современных поэтов.

Поэма «Саги – наме» содержит 195 бейтов. Она не имеет сюжетной линии и представляет собой поток обращений и рассуждений автора, в которых так или иначе присутствует мотив вина. В начале следует обращение к кравчему принести в дар два бокала вина с тем, чтобы можно было отрешиться от «смут тайны» и посмеяться, будучи выпившим, над судьбой. Герой говорит о собственном состоянии, об обиде и боли, «затаившейся в каждом волоске»; просит дать ему «свечу духа», чтобы с ней он «обошёл сердце» и стала яснее и светлее для него Ка’ба в монастыре сердца: то есть, чтобы проступила вера в сердце, бывшем до того сомневающимся и разгорелся бы в нём огонь любви.

Изложение наполняется далее суфийскими образами и мотивами. Герой говорит о вине как о средстве, направляющем его к тасаввуфу. Благодаря «кипению вина» он учится языку, от которого «сгорает язык слов» (69). А хмель, уподоблённый соринке и попавший из мозга в сердце, заставляет его позабыть обо всём, ведёт его к духовному нищенству и знакомит с глазами Возлюбленной (70).

Суфийские настроения усиливаются от бейта к бейту. Герой упоминает о том, что он падишах в царстве довольства малым и в этом его притязании свидетелем выступают его благородные помыслы. Он сообщает о том, что его шапка – из «земли униженности», пояс – из «огня служения»; фана для него – это вспышка «огня духа», а бака – пробоина на корабле Нуха (71). Герой полностью находится во власти сердца и страстно хочет освободиться из клетки, то есть из плена ложного существования во имя любви к Богу.

Суфийская окраска «Саги – наме» ощущается отчётливо, но в ней можно обнаружить и вполне светские моменты, связанные с земным аспектом любви.

Сочиняя свои маснави, Урфи, несомненно, стремился следовать Низами. Правда, «Саги – наме» выпадает из рамок подражательной «Пятерицы» по своим формально – содержательным показателям. В двух других произведениях

сходство с оригиналом проступает более ясно, что в особенности касается «Хосрова и Ширин». Это отражается уже в самом названии поэмы. Кстати, в некоторых рукописях оно даётся как «Ширин и Фархад» или «Фархад и Ширин» (72).

Поэма насчитывает всего 431 бейт. В начале поэт отмечает, что пишет не для того, чтобы рассказать историю Хосрова и Ширин, а для того, чтобы раскрыть тайны любви. Маснави не разделяется на отдельные главы и фактически состоит лишь из двух – трёх эпизодов. Ширин со своими служанками находится на лугу. Внезапно прибывает гонец с письмом от Хосрова, где тот упрекает Ширин за её связь с Фархадом. Девушка сердится, так как считает, что не ему судить об этом, припоминая ему красавицу Шакар. Она говорит, что чиста перед ним, ибо с Фархадом у неё не было никаких отношений. Далее Хосрову сообщают, что Фархад изваял изображение Ширин и всё время находится возле него. Хосров выражает свой гнев и собирается наказать его. На этом повествование обрывается.

Однако даже сохранившийся текст позволяет говорить о приближении «Хосрова и Ширин» Урфи в наибольшей мере к «Хамсе» Низами. «Маджма ал – абкар» же в этом плане дальше отстоит от канонов подражания и в ней усилено индивидуально – авторское начало. Эта поэма самая большая среди эпического наследия Урфи и насчитывает 1426 бейтов. Она создана как назире на «Махзан ал – асрар» Низами. Но в отличии от прототипа не имеет строгого композиционного решения и выглядит довольно рыхлой. В ней нет отдельных макалатов, как у Низами, с их чётким делением на «теоретическую» и иллюстративную части, хотя установленный принцип иллюстрации материала соблюдается.

«Маджма ал – абкар» начинается со стереотипных вступительных глав. Они содержат славословия Богу и пророку Мухаммаду; есть также главы о мирадже, о сотворении мира, которые вновь сменяются похвалами Всевышнему. Далее поэт говорит о своём поэтическом вдохновении. Сразу вслед

за этим приводится основное изложение. Его суть составляют философско – дидактические, религиозно – нравственные рассуждения, перебиваемые вставными рассказами. Единого рисунка поэмы с какими – то последовательно чередующимися фрагментами не существует. И автор вводит вставной рассказ не в одном конкретном месте, а по необходимости, для усиления определённой мысли, поэтому иногда приводится по три рассказа подряд, а иногда общие рассуждения вообще не иллюстрируются.

Вставные рассказы, небольшие по объёму, как правило, завершаются обращением поэта к самому себе. Они служат не только для раскрытия или подтверждения его мыслей, но в свою очередь содержат наставления и назидания, как, к примеру, рассказ о некоем отшельнике (абид), увидевшем во сне престол на своих плечах. Будучи не в силах разгадать этот сон и раздумывая над ним, он внезапно слышит голос, который призывает его не нести на плечах чью – то ношу и не прожигать без пользы жизнь, а постараться самому возвыситься до нравственного престола.

Содержательная основа «Маджма ал – абкар» примечательна ещё одним моментом. Урфи обращается в поэме к восхвалению слова. На осознание значимости слова средневековым человеком указывает тот факт, что во многих подражаниях Низами есть глава в похвалу слова. Такие поэты, как Ашраф Марагаи (ум. после 1466), Джами (1414 – 1492), Абди – бек Ширази (1515 – 1580), Фани Кашмири (ум. в 1670) и др. высказывались о силе слова. У самого Низами глава о слове имеется в двух поэмах – «Махзан ал – асрар» и «Хафт пейкар».

Урфи также в конце «Маджма ал – абкар» посвятил слову специальную главу, назвав её «Место слова» (макам – и сохан). Подчёркивая ценность слова и его роль в человеческом существовании, он уподобляет слово источнику воды в саду, дающему начало растительности, а по сути всей жизни:

*На лугу сада, приносящем плоды,  
Знай, что источником воды является слово, слово.  
Листок к листку и плод к плоду  
Благодаря влаге этого источника приносят пользу.  
Иная чистота направилась к каждой чаше от него,  
Каждое небо обрело иной вкус.  
От влаги этого источника, заложившего [основу]  
чистоты,  
Раскрылась сладость описания Каусара (73).*

Продолжая начатую аналогию, Урфи пишет, что в прекрасном саду, возникшем под влиянием слова, он сам также посадил розы и жасмины, выделяя собственные заслуги в искусном использовании слова.

Анализируя творчество Урфи, Н.И. Пригарина назвала его «блестящим стилистом» (74). Это качество проявляется в первую очередь в его поэтическом творчестве. В прозе же отражается больше приверженность привычным установкам в ущерб индивидуальному стилю. Урфи принадлежит небольшой прозаический трактат «Рисале – йи нафсийе» («Трактат о душе»), несколько отдельных прозаических фрагментов; сюда же можно причислить 16 его писем. В некоторых из них содержатся наставления власть предержащим.

«Рисале – йи нафсийе» носит воспитательное значение. Его цель заключается в том, чтобы воспитать богопослушного, «правильного» члена общества, не подверженного земным искушениям, стремящегося приблизиться к Богу своими поступками и делами. Урфи осуждает низменные свойства души, «низменную душу», которая годами в земном мире была «продавцом обмана и лицемерия и на охотничьих угодьях распознавания характера украшала [хитростью] зерно натуры, а людей по одному перетягивала в силки обольщения и коварства» (75).

Он дифференцирует два качества в природе человека, называя их «вкусом» («мазаг»). Первое – это заносчивость и

упрямство, которые становятся причиной невежества, покрову и обмана, второе – опыт и мягкость, ведущие к повышению знания. Оба эти качества противоположны друг другу; от первого следует отказаться, второе же, наоборот, принять.

Используя суфийские понятия, в частности такие, как «инбисат» («расширение») и «ингибаз» («сжатие»), автор отмечает затем, к чему ведёт человека неправильный путь в жизни. Так, он пишет, что «инбисат» бывает двух видов: душевный (нафсани) и духовный (рухани). Первый приводит к плотскому вожделению, рассеянности мысли, тогда как второй способствует единению с божественным началом. То же относится и к двум видам ингибаза.

Истинный путь, согласно Урфи, - это путь к Богу. Следование по нему устраняет высокомерие человека, в нём проявляется чувство застенчивости; такие люди свободны и нравственно здоровы в отличие от тех, кто думает лишь о мирском достатке и должностях и псевдоблага которых заканчиваются в этом мире.

Автор неоднократно обращается к душе, словно стремясь отгородить её от порочных черт и приобщить к светлomu, возвышенному началу, и в конце приходит к такому утверждению: «О душа! Избранное время суток – утро, а избранное время утра – это когда горячие слёзы каплют (присоединяются) с ресниц на полы [одежды] и холодный вздох из груди вскипает на губах, и, отвернув лицо от повиновения себе, ты повинешься и поклоняешься своему божеству. Не дай Бог, чтобы ты смутилась от поклонения и устыдилась бы божества. Вечное счастье с тем, кто может стать хозяином этого времени и проводить каждый миг суток так, как жизнь по утрам» (76). Именно такая душа и люди, обладающие ею, по Урфи, заслуживают любви и благополучия.

Эмоциональный, образный рисунок изложения, отражённый в данных строках, соблюдается во всём трактате. В

нём также встречаются характерные для Урфи необычные образы и словосочетания, но всё же упор перенесён с художественного аспекта на смысловую доминанту. Отдельные замечания из «Рисале – йи нафсийе», встречаются и в незаконченных прозаических фрагментах. В рукописях произведений Урфи некоторые из них даются вслед за определёнными частями текста трактата, а некоторые приводятся вместе с письмами (77).

Эти письма представляют собой послания Урфи Абд ар – Рахиму, шейху Файази, вельможам, поэтам, в том числе Хусейну Санай, друзьям и знакомым. Информация в них порой скрывается за плотным слоем «плетения словес»; порой они просто являются дружеским напутствием, сопровождающимся поэтическими строками, но в целом их стиль соответствует высокопарности и условности средневекового эпистолярного жанра.

За свою недолгую жизнь Урфи создал значительное количество произведений, включая поэзию и прозу. Популярности его главным образом способствовало поэтическое творчество, в особенности касыды и газели, хотя он сумел проявить себя и в других поэтических формах. Традиционные черты в его наследии переплелись с новым художественным видением, новым осмыслением художественной образности. Они напрямую были связаны с функционированием индийского стиля, к основателям которого его справедливо причисляют. Урфи явился не только его активным сторонником, но и поэтом, придавшим новый импульс развитию литературного творчества.

-----

1. Имеются в виду жители Ирак – и Аджам (Ирак Персидский), то есть Ирана.

2. См.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал /Бе кушеш ва тасхих – и М.Ансари – Техран, 1378, с.120.

3. См.: М. Ансари. Предисловие в кн.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 109.
4. З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом – Техран, 1386, с. 800.
5. См.: М.Ансари. Предисловие в кн.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 147. Даруга (пристав, надсмотрщик) – административная должность, обладатель которой отвечал за общественный порядок и безопасность в городах и селениях.
6. См.: З.Сафа. Тарих – адабийят дар Иран, с. 800.
7. Б.В.Норик, ссылаясь на «Мейхане» Абд ан – Наби Фахр аз – Замани, отмечает, что псевдоним Урфи поэту дали друзья. См.: Б.В.Норик. Биобиблиографический словарь среднеазиатской поэзии (XVI – первая треть XVII в.) – М. 2011, с. 774
8. Там же, с.775.
9. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран, с. 801.
10. Абд ан – Наби Фахр аз – Замани. Тазкере – йи мейхане. /Бе эхтемам – и Ахмад Голчин Маани – Б.м., 1363, с. 217.
11. См.: М.Ансари. Предисловие в кн.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 113.
12. См. о нём подробно Б.В.Норик. Биобиблиографический словарь, с. 750.
13. См.: Шибли Ну’мани. Мирза Саиб – и Табризи – В кн.: Диван – и Саиб – и Табризи / Бе ихтимам – и Дж. Мансур. Техран, 1383, с. 70.
14. См.: Там же, с.775.
15. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран, с. 803.
16. См.: Там же.
17. См.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 123; З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран, с. 804.
18. См.: Там же, с. 121 – 122; там же.
19. См.: Абд ан – Наби Фахр аз – Замани. Мейхане, с.220.
20. См.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и доввом, с. 18.
21. См.: Там же, с. 120.
22. См.: А.Н.Ардашникова, М.Л.Рейснер. История литературы Ирана в средние века (IX – XVI вв.) – М., 2010, с.468.
23. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с.776.
24. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и доввом, с. 16. Само рубаи выглядит так:

Когда диковинки этих тонких мыслей, волшебных  
и удивительных  
Стали совершенны при сортировке,  
Собрание украшенных святостью обнаружило их дату:  
Начало дивана Урфи Ширази.

Цифровое значение по абджаду букв последнего мисра (аввал – и диван – и урфи – йи ширази) даёт дату – 996; другие количественные показатели также выводятся из этого рубаи.

25. См. о нём Б.В.Норик. Биобиблиографический словарь, с. 777.

26. См.: М.Ансари. Предисловие в кн.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 20 – 21.

27. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран, с. 807.

28. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 290.

29. См.: Шибли Ну’мани. Мирза Саиб – и Исфакани, с.

30. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 355.

31. Там же, с.257.

32. Каусар – название райского источника, дарованного Пророку Мухаммаду; упоминается в Коране (см. Коран/Пер. и коммент. И.Ю.Крачковского – М.,1986, 108:1).

33. Джам или Джамшид – мифический древнеиранский государь, в правлении которого люди спокойно жили и не было болезней и страданий. Здесь имеется в виду правитель вообще.

34. Фана – исчезновениеличностных качеств суфия, его индивидуального «я»; своего рода «растворение» в Боге.

35. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 394.

36. Там же, с. 302.

37. Сомнат – индуистский храм, святое место паломничества. Неоднократно подвергался разрушению, в том числе Махмудом Газневидом (998 – 1030).

38. Четыре стороны света плюс верх и низ.

39. Бейт ал – Харам («Запретный дом») - имеется в виду Ка’ба, главная святыня мусульман, расположенная во внутреннем дворе Масджид ал – Харам («Запретная Мечеть») в Мекке.

40. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 320 – 321.

41. См.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и доввом, с. 413.

42. Там же, с. 295.

43. См.: З.Сафа. Тарих – и адабиййат дар Иран, с. 806.
44. См.: Н.И. Пригарина. Индийский стиль и его место в персидской литературе – М., 1999, с. 255.
45. См.: М. Ансари. Предисловие в кн.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 53.
46. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и доввом, с. 119.
47. Там же, с. 55.
48. Там же, с. 371.
49. Там же, с. 313.
50. Там же, с. 71 – 72.
51. Там же, с. 72
52. Там же, с. 119.
53. Там же, с. 85.
54. Там же, с. 86.
55. Там же, с. 214 – 215.
56. Там же, с. 216.
57. Там же, с. 439.
58. Там же, с. 446.
59. Восьмая строфа в тексте издания отсутствует.
60. См.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и доввом, с. 450.
61. См.: Там же.
62. Там же, с. 494.
63. Там же, с. 14.
64. Там же, с. 23.
65. Там же, с. 34.
66. См.: Там же, с. 98 – 99.
67. См.: Там же, с. 54.
68. См.: Б.В.Норик. Библиографический словарь, с. 778 – 779; З.Сафа. Тарих – и адабиййат дар Иран, с. 808.
69. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и доввом, с. 108.
70. Там же, с. 111.
71. Там же, с. 113.
72. См.: М.Ансари. Предисловие в кн.: Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 114.
73. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и доввом, с. 240 – 241.
74. См.: Н.И.Пригарина. Индийский стиль и его место в персидской литературе, с. 255.
75. Урфи Ширази. Коллийат. Джелд – и аввал, с. 164.

76. Там же, с. 179 – 180.

77. См.: Там же, с. с. 219 – 226.

2017

## **ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АБУ – Л – ФАЙЗА ФАЙЗИ**

Абу- л – Файз Файзи – один из самых известных поэтов и учёных Индии, яркий представитель персоязычной литературы XV в., переводчик и библиофил. Создавая поэтические произведения под тахаллусом Файзи, он незадолго до своей кончины заменил его и стал писать под псевдонимом Файази. Поэтому иногда его называют и Абу – л – Файз Файзи Файази.

Предки Файзи восходили к арабскому роду и переселились из Йемена в Синд. Его дед шейх Хизр затем переехал в Индию и обосновался в городе Нагоре. Здесь родился отец будущего поэта шейх Мубарак Нагори (1505 – 1593), известный учёный – богослов. Мубарак Нагори был заметной личностью в религиозных, литературных кругах, благодаря своим знаниям и образованности. Почти пятьдесят лет он прожил в Агре, где и родились его сыновья: Абу – л – Файз, Абу – л – Фазл и Абу – л – Хейр (1).

Братья Абу – л – Файз и Абу – л – Фазл оба впоследствии прославились и входили в ближайшее окружение шаха Акбара (1556 – 1605). Абу – л – Фазл находился при нём на высоких государственных должностях, был везиром; занимался литературным творчеством и переводческой деятельностью и носил звание «аллами» («эрудит»). Его перу принадлежат прозаические сочинения «Акбар – наме», «Айин – и Акбари» («Акбаровы уложения») и др.; он также перевёл на персидский язык «Панчатантру», назвав свой перевод «Айар – и данеш» («Критерий знания»). Однако, несомненно, большим талантом и способностями отличался

старший из братьев – Файзи, хотя в силу природной скромности он в области «знания и ума» отдавал пальму первенства Абу – л – Фазлу (2).

Абу – л – Файз родился в 1547г. Его обучением серьёзно занимался отец. Об этом поэт несколько раз писал в своих касыдах и отмечал также, что он изучал математику, грамматику, астрономию, историю, философию, музыку, медицину и другие дисциплины, знакомился с воззрениями древних греков и вавилонцев (3). Много времени он уделял различным религиозным учениям, читал тафсиры и хадисы, обращал взоры к суфизму.

В области поэтического слова, письма и адаба его наставником может считаться поэт и учёный Хусейн Марвази. З.Сафа отмечает, что именно ему обязан Файзи своим искусством в персидской словесности и особенно в сочинении касыд (4).

Увлечение Файзи, его брата и отца суфизмом и в частности тарикатом чишти, распространённым в Индии, скорее всего, стало причиной бед, обрушившихся на семью. Их всех обвинили в ереси и стали подвергать гонениям. Причём среди противников их были отличавшиеся своими ортодоксальными религиозными взглядами и весьма влиятельные в обществе люди такие, как шейх Абд ан – Наби Гангави и молла Абдаллах Ансари (5). Оказавшись в сложной ситуации и опасаясь за свою жизнь, Файзи вместе с отцом и братом вынуждены были одно время скрываться и искать себе убежище. Однако в итоге всё закончилось для них не просто благополучно, но для братьев Абу – л – Файза и Абу – л – Фазла начался новый этап в их жизни. И помог им в этом молочный брат шаха Акбара Мирза Азиз. Он представил братьев ко двору шаха и тот оказал им радушный приём.

Благосклонное расположение к братьям Акбара Файзи отметил в одной из своих известных касыд, посвящённых шаху, а также в прозаическом предисловии к дивану. Он

указал и на то, что Акбар проявил к нему милость ещё в двух вещах: во – первых, поручил ему воспитание своих сыновей: Селима, Мурада и Данийала и, во – вторых, приучил его к «поклонению преданности» (6).

Шах Акбар принял братьев в 1567г. С тех пор они прочно обосновались в его свите, сумели завоевать его доверие, так что Акбар не только даровал им различные привилегии, назначал на должности, но и поручал выполнение ответственных миссий на дипломатическом, культурном и религиозном поприщах. Акбар был известен своей реформаторской деятельностью, направленной на упрочение основ государственности, развитие ремесла и торговли. При нём произошёл расцвет культуры и искусства в Индии, широко распространялось литературное творчество. Он интересовался вопросами истории, философии, поэзии, религиозными учениями; пытался добиться хороших взаимоотношений между мусульманским и индусским населением своей обширной империи. И, возможно, не последнюю роль в этом должно было сыграть провозглашённое им в 1582г. новое вероучение, названное «дин – и илахи» («божественная вера») и объединившее элементы ислама, индуизма, зороастризма, христианства, суфизма и др. По сообщению историков, братья Абу – л – Файз и Абу – л – Фазл также участвовали в его создании, оказали влияние на позицию Акбара в этом деле и стали адептами новой веры (7). Однако «дин – и илахи» не получило распространения, его приняло лишь ближайшее окружение Акбара и вскоре после его смерти оно было предано забвению.

Более успешными выглядели инициативы Акбара в других областях, в том числе литературы и культуры. В это время серьёзное внимание обращалось на памятники древнеиндийской словесности, что стимулировало переводческую деятельность. Г.Ю.Алиев указывал, что в целях лучшей организации переводческого дела император Акбар учреждает специальную комиссию, которой руководят братья

Аллами и Файзи, сами блестящие переводчики и редакторы переводов (8). В правление Акбара были переведены с санскрита на персидский язык «Махабхарата», «Панчатантра», «Рамаяна», труды по математике, этике, философии и др. Эта многосторонняя и серьёзная работа осуществлялась и координировалась благодаря стараниям Файзи.

Не забывал он и поэтическое творчество. Причём его усилия в этой сфере были не менее плодотворными, чем переводы. Из под его пера, как придворного поэта, выходили не только касыды, наряду с восхвалениями запечатлевшие исторические события эпохи, но и стихи других жанров, отразившие его мироощущение и отношение к жизни, внутренние переживания, восприятие традиции и творческие поиски, любовь к родной стране, её людям, правилам и обычаям. Недаром в стихах он часто называл себя «индийским попугаем» («тути – йи хенд»). Файзи стал одним из самых авторитетных поэтов, с мнением которого считались и другие авторы, а также любители и ценители художественного слова. Его заслуги были должным образом оценены и при дворе. Файзи был удостоен в 1588г. почётного титула и должности «малик аш – шуара» («царь поэтов»). Правда, этого события ему пришлось ждать довольно долго, поскольку предыдущий «малик аш – шуара» Газали Мешхеда умер в 1572г., и после его смерти эта должность была свободной. Но тем не менее именно Файзи стал «царём поэтов» и оставался им вплоть до своей кончины.

Литературное творчество и переводческий труд Файзи приходилось совмещать с административной и дипломатической работой, принимал он участие и в военных кампаниях шаха. Так, в 1581г. он был назначен правителем Агры, Калпи и Килинджара, а в 1585 г. участвовал в военной экспедиции против йусуфзаев на северо – восточной границе Могольской империи (9). Акбар проводил интенсивную завоевательную политику, прославив непобедимым полководцем и сумев намного расширить границы своих владений. Однако

в отдельных случаях он предпочитал вначале действовать мирным путём. Так было с приведением к покорности Декана. Тот же Файзи в 1591г. был послан туда в качестве представителя Акбара, но миссия оказалась неудачной. Как указывает сам поэт, правитель Декана не принял его доводы о признании власти Акбара, за что и поплатился впоследствии (10).

Файзи больше года находился в Декане, посетив Бурханпур, Ахмаднагар, Биджапур и Голконду, описывая в посланиях шаху всё, что видел и с чем столкнулся здесь. За время путешествия он познакомился также с такими поэтами, как Малик Куми и Зухури Туршизи (11). Из поездки в Декан Файзи вернулся в 1593г. и затем уже всё время находился при шахе. Возможно, причиной этого стала астма, которой он заболел. Болезнь оказалась фатальной для поэта; его не смогли спасти и в 1595г. он скончался. В «Тазкере – йи мейхане» отмечается, что Файзи умер в Лахоре и затем его тело было перевезено в Агру (12).

Файзи был одним из самых образованных и одарённых людей своей эпохи, знал несколько языков, в том числе персидский, арабский, санскрит и хинди. Прославленный поэт и переводчик он являлся в то же время страстным поклонником знания и обучения, литературных и культурных традиций. Он хорошо разбирался в книгах, умел их ценить и хранить. Всю жизнь Файзи неустанно собирал книги по различным отраслям знания и смог создать обширную библиотеку, насчитывавшую свыше четырёх тысяч томов.

Всегда находясь на виду, занимая высокие посты, обладая авторитетом и нужными связями при дворе, поэт не отказывался помогать своим коллегам по перу, тем, кто обращался к нему с просьбой. Он оказывал покровительство поэту Урфи Ширази и фактически открыл ему дорогу в высшие круги. И хотя о нём весьма резко и критично отзывался историк Абд ал – Кадир Бадауни, сам Файзи, когда Бадауни отстранили от двора, выступил в качестве заступника за него

перед Акбаром (13), что лишний раз характеризовало его человеческие качества.

Поэзия Файзи носит разносторонний характер. Некоторые авторы указывают, что его диван включал от 15 до 20 тысяч бейтов (14). В прозаическом предисловии к дивану Файзи отмечал, что он состоит из 9 тысяч бейтов (15). З.Сафа пишет, что это были избранные стихи и что диван был послан поэтом в Иран (16). Диван Файзи включает в основном касыды, газели, таркиббанды и тарджибанды. Сюда также входят неоконченные газели, рубайи и отдельные матла.

Файзи стал крупнейшим продолжателем традиций Низами в персоязычной литературе Индии XV в. Как назире на «Хамсе» Низами им была задумана полная «Пятерица», план которой предусматривал следующие поэмы: «Марказ – и адвар» («Центр времён») в ответ на «Махзан ал – асрар», «Сулейман и Билкис» в ответ на «Хосров и Ширин», «Наль и Даман» в ответ на «Лейли и Меджнун», «Хафт кешвар» («Семь стран») в ответ на «Хафт пейкар» и «Акбар – наме» («Книга об Акбаре») в ответ на «Искендер – наме»). Из этой «Пятерицы» были завершены только две поэмы: «Марказ – и адвар» и «Наль и Даман». «Марказ – и адвар», представляющее собой этико – философское произведение, в котором были отражены также некоторые суфийские и социальные вопросы, было написано в 1587г. и содержало почти 1500 бейтов. Г.Ю. Алиев отмечает, что в редакции Абу – л – Фазла Аллами поэма включала до 3000 бейтов (17). «Наль и Даман» же является любовно – романтической поэмой и написана в 1594г. Файзи предполагал создать все части «Пятерицы». Но по настоянию Акбара сосредоточил усилия на написании именно «Наль и Даман», а завершить начатое и подготовить остальные три части помешала его смерть, последовавшая вскоре за окончанием «Наль и Даман».

Файзи принадлежит также небольшая поэма «Гуджарат». Из его прозы наибольшее распространение получили

два сочинения. Это этическое произведение «Маварид ал – калам» («Предметы речи») (1577) и тафсир на Коран «Савата ал – илхам» («Блеск вдохновения») (1593). Оба сочинения известны тем, что в них не использованы буквы с точками. Хронограмма «Савата ал – илхам» была определена Мир Хайдаром Муаммай, за что Файзи вручил ему 5000 рупий (18).

Эпистолярное наследие Файзи охватывает его переписку с известными людьми, сановниками, поэтами и т.д. Она была собрана его племянником Нур ад – Динном Мухаммадом и озаглавлена «Латифе – йи гейби» («Сокровенные тонкости»).

Много сил и внимания, как отмечалось, Файзи уделял переводческой деятельности. Помимо организаторской работы в данной области, он перевёл ещё несколько значимых книг с санскрита. В их число входили «Лилавати» - труд по арифметике индийского учёного Бхаскары Ачарии (19); «Бхагавад – гита» («Песнь Господа»), являющаяся частью шестой книги «Махабхараты», а также, возможно, часть «Рамаяны» (20).

Общее количество произведений, приписываемых Файзи, составляет цифру 101 (21). Но в первую очередь он прославился благодаря своим поэтическим трудам, самым блестящим из которых стала поэма «Наль и Даман». Хотя она и была создана как назире на «Лейли и Меджнун», однако поэт решил отказаться от обыгрывания традиционного сюжета и пошёл по другому пути, обратившись к древнеиндийской литературе. Как известно, легенда о царе Нале и его супруге Дамаянти вошла в качестве самостоятельного эпизода в третью книгу «Махабхараты». Файзи использовал его в основных чертах и в то же время внёс соответствующие изменения в поэму, исходя из задач, которые поставил перед собой.

Сюжет «Наль и Даман» сводится к следующему. В Индии правит могущественный раджа по имени Наль. Он

молод и красив, проводит время в развлечениях. Однажды он видит некий образ и его состояние меняется. Раджу охватывает непонятная тоска, так что везир даже посылает к нему лекаря. Осмотрев Наля, лекарь докладывает везиру, что тот пребывает в сердечных заботах и испытывает любовное влечение. Друзья не могут отвлечь Наля, заставить его забыть о печали. Но, наконец, самый мудрый из них сообщает, что у правителя Декана есть дочь, красавица Даман, в которую все влюблены. Скорее всего, она и есть причина беспокойства и переживаний Наля.

Наль, услышав о Даман, страстно хочет её увидеть и расспрашивает о ней. Он страдает от любви и говорит о своих чувствах. Даман также ощущает душевное волнение, хотя и не видит избранника, источника своих тревог. Не в силах помочь девушке целительницы и маги, которых приводят к ней обеспокоенные родители. И только её подруга сообщает отцу и матери о любви Даман.

Тем временем Наль освобождает птицу, пойманную его слугами и направляет её с любовным посланием к Даман. В ответ девушка также признаётся в своих чувствах. Родители Даман, видя её муки, решают, согласно обычаям индийцев, определить время, когда их дочь выберет жениха. Наль, естественно, отправляется к девушке в числе прочих претендентов и достаивается гирлянды живых цветов от Даман в знак того, что среди них именно его она избирает в мужья.

Через некоторое время после пышной свадьбы, счастливой семейной жизни и любовных утех настроение Наля резко меняется. Казалось, он должен был радоваться жизни рядом с красавицей женой, а он тоскует, проводя день за днём. Никто не знает, как ему помочь. И тут к нему приходит младший брат и предлагает забыть тоску за азартной игрой. На самом же деле брат задумал недоброе и за игрой в кости, проходящей дни и ночи, Наль проигрывает всё, что имел, оставшись в одном рубище. Он вынужден покинуть свои владения, но вместе с ним уходит и Даман, сохраняя преданность любимому человеку.

В пути в пустыне Наль и Даман, не имея никаких припасов, голодают, проводят тяжёлые дни. В конце концов Наль, не желая подвергать Даман дальнейшим страданиям, ночью уходит от неё. Даман всюду ищет его, но не может найти. После мытарств и приключений она оказывается во владениях тёмнокожего царя, где её находят брахманы, посланные её отцом. Даман благополучно возвращается в семью.

Между тем Наль также попадает в ряд происшествий. Как – то его кусает змей, отчего его кожа темнеет. Незнанный, с изменённой внешностью, чтобы его не схватили враги, люди его брата, он приходит в княжество Ратборн, где благодаря своим способностям и знанию становится приближённым местного правителя. Так проходит день за днём. Однажды отец Даман, видя её переживания и тоску по мужу, отправляет брахманов на поиски Наля. Вновь следует череда различных событий, заканчивающихся тем, что Наль принимает свой первоначальный облик, воссоединяется с Даман и отыгрывает всё, что проиграл. Наль не испытывает к брату чувство мести и прощает его. Все довольны и Наль вновь продолжает царствовать.

Казалось бы на этой оптимистичной ноте можно было бы завершить повествование. Но Файзи предпочёл иной конец. Наль оставляет престол сыну, дав ему перед тем несколько наставлений. Он удаляется от дел и живёт один. Предчувствуя кончину, Наль зовёт Даман, чтобы проститься с ней. Однако любящая жена не хочет оставлять его одного ни в жизни, ни в смерти. Простившись с Даман, Наль умирает, но и Даман падает бездыханной вслед за ним. Эта концовка напоминает заключительный эпизод из «Лейли и Меджнуна» Низами, также оканчивающийся смертью главных героев. Из других условий назире чётко сохраняется размер хазадж, применённый как в «Лейли и Меджнуне», так и в «Нале и Даман». В остальном о влиянии Низами можно говорить лишь в отношении отдельных фрагментов или

поведения персонажей. К примеру, оставшись один в пустыне, Наль ведёт себя, словно безумец; его любовные муки схожи со страданиями Меджнуна. Влияние Низами ощущается и в эпизоде обмена героев любовными посланиями и др.

В целом же Файзи постарался внести в поэму своё видение и трактовку любовной темы, отойдя не только от Низами, но и в какой – то мере от этико – философской направленности сюжета в «Махабхарате» (22). Как указывал Г.Ю.Алиев: «Поэма Файзи «Наль и Даман» - это гимн высоким человеческим чувствам, гимн любви, верности, справедливости и дружбе, без которых любое человеческое сообщество обречено на самоуничтожение» (23).

Любовь является движущей силой поступков Наля и Даман, их взаимное влечение определяет их мысли и настроения, доставляет им счастливые мгновения на протяжении всей жизни. Их уход из неё также символизирует нерушимость любовных уз. Но не всегда в поэме любовное чувство берёт верх. И связано это в основном с обрисовкой характера Наля. Даман же показана уравновешенной и целеустремлённой возлюбленной, ни разу не изменившей своим принципам в отношении Наля и с честью, достоинством, а самое главное большой внутренней силой и любовью прошедшей свой жизненный путь. Даже в самых сложных ситуациях, будучи покинутой Налем, она хранит ему верность, не отступает от него, готова преодолеть тяготы наступившего момента и надеется на лучшее.

В отличии от Даман Наль подвержен настроению, не всегда оказывается на высоте нравственных устремлений, что особенно проявляется в эпизоде порочной игры в кости. Он не может унять азарта игрока, забывает не только о Даман и любви, но и вообще обо всём на свете. И как результат подобного поведения лишается всего, чем владел. Не красит Наля и то, что он оставляет Даман одну, хотя и руководствуется добрыми побуждениями, намереваясь оберечь её от

физических страданий. Образ Наля отходит от страдающего влюблённого, живущего только ради объекта своих чувств и готового на всё ради любимой. Но, может быть, именно такой отход от идеала делает его образ более приближенным к обычному человеку с его желаниями, ошибками, мыслями и переживаниями. И тем более убедительным предстаёт нравственное очищение Наля, прошедшего череду испытаний, вновь почувствовавшего силу любви и счастливо воссоединившегося с Даман.

Идеи и темы, разрабатываемые в «Марказ – и адвар» и «Нале и Даман», нашли отражение у Файзи и в стихах других жанров, в частности касыдах и газелях. В диване поэта касыды занимают довольно большое место, охватывая 2739 бейтов. Всего их насчитывается 40, причём девять из них остались незавершёнными. Законченные касыды можно разделить на три группы: это касыды, посвящённые шаху Акбару; касыды, содержащие наставления и назидания и касыды, носящие автобиографический характер и фахры. Ещё две восхваляют Всевышнего и две касыды написаны в качестве марсийе (24). Размеры большинства касыд не превышают 100 бейтов и только несколько из них внушительны по объёмам. Так, одна из касыд, восхваляющих Бога, содержит 201 бейт, другая, посвящённая Акбару, содержит 199 бейтов, а в самой крупной касыде в 219 бейтов поэт говорит о себе.

Больше всего панегириков Файзи посвятил своему покровителю шаху Акбару. Их всего двенадцать. Естественно, что облик шаха здесь показывается в наилучшем свете. Его восшествие на трон сравнивается с появлением солнца на небе:

*Воссел на трон шах мира,  
Солнце взошло на небе (25).*

Престол Акбара уподобляется трону легендарного царя Сулеймана. Акбар величается «полюсом небосвода, счастья

и удачи» (26), поясом служения ему подпоясаны светила, от его пронизательного взора не могут «укрыться пределы вселенной» (27), сама миссия правления на него возложена Богом (28). Подобные пышные фразы встречаются во множестве. Поэт прибегает к традиционным образам и поэтическим средствам, проявляя своё отношение к мамдуху. Кульминацией его неумеренной похвалы могут считаться такие бейты, в которых поэт перечисляет качества Акбара:

*Перечислю я двенадцать качеств, хотя и [другие] знаю,  
Эти двенадцать только десятая часть из одной десятой  
твоих описаний.  
Покоритель мира, счастливый, долгожитель,  
Советник небес, собеседник богатства, наставник удачи,  
[Обладающий] неисчерпаемой казной, бесчисленным  
войском, цветущим владением,  
[Тот, кому] покорен рок, помогает судьба, [у кого]  
заступник – Бог (29).*

Панегирики Файзи содержат не только восторженные отзывы о мамдухе, создающие его разукрашенный, декоративный портрет и отражают не только его верноподданные чувства. За авторскими замечаниями проступают порой подлинные черты монарха. Поэт пишет, к примеру, что во время его встречи с Акбаром тот спросил, кто был его наставником на поэтическом поприще и кто может считаться достойными мастерами слова до него, проложившими собственный путь в поэзии. Говоря словами Файзи, «кто проложил прямой путь в поэзии и кто явился ходоком в мир смысла» (30). Вопрос этот был задан не случайно. Акбар хорошо знал и любил поэзию и высказывания Файзи свидетельствуют о том, что он живо интересовался поэтическим искусством.

Акбар, помимо того, что был удачливым полководцем и образованным человеком, способствовавшим расцвету духовной жизни Индии, не забывал и дипломатическое поприще, хотя и не всегда преуспевал на нём. Подтверждением этому

стал уже отмеченный факт отправки им своих представителей во главе с Файзи в Декан, показывающий дипломатическую составляющую его политики.

В касыдах имеются и другие подобного рода примеры. В них к тому же упоминается и ряд исторических событий. Так, отдельные стихи написаны по случаю завоевания Кашмира и Кабула. Есть касыды, в которых воссоздаются виды какой – то местности, области, скажем, того же Кашмира, а иногда даётся изображение конкретных объектов, к примеру, шахского дворца. В таких описаниях Файзи старается отходить от цветистых, труднодоступных сравнений, метафор и др. и создавать узнаваемую картину.

Немало информации поэт предоставляет также о себе и своей семье. Он отмечает черты своего облика, особенности характера, говорит о своём воспитании, о почтительном отношении к различным культурам и религиям. Неоднократно он с уважением и любовью вспоминает об отце, гордится знаниями и учёностью младшего брата, отмечая, что тот намного превзошёл его:

*Доказательство знания и разума Абу – л – Фазл, от  
дыхания которого,  
Обладает время благоухающим ядром моих смыслов.  
В совершенстве между мной и им – столетний путь,  
Хотя жизнь моя и длинее его на два – три года (31).*

Высоко оценивая собственного брата, Файзи не забывает и себя. В фахрах, являвшихся одним из самых распространённых видов касыды в средние века, он не устаёт подчёркивать силу своего пера, свою одарённость и таланты. Самовосхваления для поэтов той поры были обычным делом и Файзи в данном плане не ушёл далеко от них, заявляя о том, что «степени светил смысла происходят из обсерватории его воображения» (32) или что в его текстах содержатся «разъяснения вселенной» и что мир «охвачен блеском его знания» (33). Не менее витиевато, выпендренно он говорит о

своей поэзии. Но в то же время делает ударение на существенном моменте, заключающемся в том, что он навсегда посвятил себя искусству слова, превалирующего среди других его пристрастий:

*Я [настолько] обилён [словами], что даже местность  
полная источниками [слов],  
[Всё равно] жаждет моего вечного изобилия.  
Я оживаю и умираю словом,  
Ибо слово моё начало и мой конец (34).*

В высказываниях Файзи о собственных поэтических заслугах привлекают внимание два момента. Во – первых, как бы он ни хвалил себя, он воздаёт должное предыдущим мастерам слова, выдающимся поэтам прошлого. Это хорошо проступает в его длинной касыде, в которой он сообщает о своей аудитории у шаха Акбара. Файзи перечисляет здесь таких поэтов, как Фирдоуси, Санаи, Хагани, Низами, Анвари, Камал ад – Дин Исфакхани, Аттар, Са’ди, Амир Хосров, Хаджу Кермани, Хафиз, Джамии и др., восхищаясь их творчеством и находя слова поддержки и одобрения для каждого из них. И, во – вторых, часто сообщая о своих индийских корнях, он вместе с тем ощущает себя частицей персидской художественной традиции, с которой связан неразрывными узами. В своеобразной и поэтичной форме он так утверждает это:

*Я – излагающий тонкие [смыслы] индийский попугай,  
который в [своём] воображении,  
[Равен] оперением поющему персидскому соловью (35).*

Как и подавляющее большинство средневековых авторов, Файзи не обходит в своём творчестве вопросы этики и морали тем более, что он обладал большим авторитетом, всё время находился на виду и люди прислушивались к его словам. В «наставительных» касыдах поэт обыгрывает

знакомые, но не теряющие актуальности мотивы дружбы, верности, доброты, честности, справедливости, непроявления насилия и т.д. Его призывы направлены на то, чтобы воспитать в человеке положительное доброе начало, способное обеспечить ему признание и любовь окружающих. Причём в этом деле, по мысли поэта, решающую роль играет сам индивид, от которого в конечном итоге зависит его же положение в обществе:

*Не веди рассказ о признательности и жалобе на врага  
и друга,  
Ибо всё, что имеешь, имеешь благодаря собственной  
душе (36).*

Конечно, добиться уважения, поддерживать со всеми ровные, хорошие связи было нелегко. Файзи пишет о том, что следовало бы «подмести сотню дорог, постучаться в сотню дверей», прежде чем можно было открыть «дверь истинности» (37). И опять же на данном пути надо было прежде всего начать с себя, добиться того, чтобы от тебя в первую очередь исходило благожелательное отношение к людям, желание всегда прийти на помощь. И можно было осуществить это, «воспитывая» тело и сердце:

*Тело – это прах, становящийся солнцем благодаря  
твоему совершенству,  
Сердце – это пруд, становящийся Оманским морем (38),  
благодаря твоей щедрости.  
Зачем тебе море и суша, стремись к тому, чтобы  
сердце твоё  
Превратилось в источник благородства и рудник  
благодаяния (39).*

Говоря о решающей роли человека в его взаимоотношениях с окружающими, Файзи в то же время не мог не видеть объективных факторов в той или иной степени

оказывающих воздействие на его умунастроение и поведение. Это особенно проступало в свете расклада социальной саморегуляции личности или оценки её на фоне природных элементов и среды. Поэтому наряду с перечислением каких – то конкретных качеств и моделей поведения поэт нередко описывал сферу жизнедеятельности людей, призывая рассматривать мир, природные стихии в целом как проявление символов, загадок и наставлений:

*Всё, что видишь из относящегося к ветру и огню,  
И то, что обнаруживаешь из относящегося к земле и воде,  
Всё [это] символы, если узнаешь [их],  
Всё [это] наставления, если поймёшь [их] (40).*

Высокопарный стиль, преобладающий в касыдах Файзи, сопровождался одновременно существенной информативностью, охватывающей событийные, описательные, личностные или хронологические показатели. Это в свою очередь сказывалось на эмоциональной составляющей стилевых характеристик. Скажем, касыды, написанные по случаю какого – то радостного или, наоборот, печального, трагического события отличались, как правило, повышенным эмоциональным фоном. Особенно сильно он проявлялся в элегиях, к примеру, в касыде, написанной в память об Абу – л – Фатхе Гилани и Фатхаллахе Ширази или в элегии на смерть жителя Калпи шейха Хасана.

Намеченная черта проступает и в таркиббандах Файзи. Всего им создано шесть таркиббандов, один из которых написан в форме поздравления по случаю женитьбы царевича Селима, а остальные представляют собой траурные стихи. Из них один таркиббанд связан со смертью отца, два – со смертью матери, ещё один – трёхлетнего сына и последний таркиббанд – это размышления по поводу смерти Шаха Фатхаллаха Ширази, учёного мужа и влиятельного человека, как это следовало из слов Файзи.

Естественно, что таркиббанд о свадебном торжестве Селима проникнут радостным, приподнятым настроением. В

нём есть отдельные строфы о весне, о любви, восхвалении шаха Акбара, отца Селима и пожелании счастья и всяческих успехов Селиму. Поэт не жалеет красок, изображая приятное событие и подчёркивает атмосферу всеобщего ликования, проступающего как в природе, так и в обществе.

Противоположным настроением, скорбью и печалью пронизаны его элегические стихи. Особенно сильное эмоциональное воздействие оказывает таркиббанд о смерти сына – Мухаммада Камала. Каждая строфа здесь – это отражение неподдельного горя отца, потерявшего любимого ребёнка. Его сердце разбито, он не может вынести невосполнимую утрату и винит во всём злой рок. Но с болью и тоской он осознаёт и трагизм ситуации, когда бессмысленно лить слёзы и надо смириться с судьбой, ибо сына уже не вернуть:

*О сердце, что толку во всём этом пролитии слёз,  
Ибо убежавшая вода не вернётся вновь к истоку (ручью),  
жаль (41).*

Таркиббанды Файзи – небольшие по объёму и включают от трёх до девяти строф. Также небольшим является его другое строфическое произведение – тарджибанд. Он состоит из семи строф и посвящён любовной теме. В нём описывается состояние героя, любовь которого к девушке не находит взаимности. Тарджибанд содержит мотивы красоты девушки, её непреклонности, страданий и одиночества влюблённого, однако присущая таркиббандам экспрессия в нём не видна в такой степени.

Ещё один тарджибанд Файзи остался неоконченным. Вообще, начиная с маснави, почти во всех жанрах у него имеются незавершённые стихи. Не составляют исключения в этом плане и газели, среди которых также есть те, которые поэт начал, но не довёл до конца в силу разных причин. Их, к счастью, немного; всего же в диване Файзи 764 газели. Тематика их не выходит за круг вопросов, которые, с одной

стороны, были характерны для данного жанра, а, с другой – разрабатывались на протяжении XVI – XVII веков. Это любовные газели, преобладающие в диване в количественном выражении, а также газели, в которых нашли воплощение философские, этические, суфийские, социальные и др. мотивы. Представлена у Файзи и не свойственная данному жанру тематика. Например, девять газелей у него связаны с именем шаха Акбара. В них содержатся образы и выражения, больше подобающие восхвалениям.

Разнообразными с точки зрения использования художественных средств и структурных особенностей выглядят любовные газели. Раскрывая любовную тему, поэт опирается на испробованную уже много раз схему поведения влюблённого героя и его психологическое состояние. Он показан активным действующим лицом. Его мысли, побуждения, переживания преобладают в стихах, девушка же играет роль наблюдателя и находится на пьедестале недостижимого идеала чистоты и красоты, которому герой готов вечно служить. Это прорывается в его словах и восклицаниях:

*Мы хотим жизнь прожить, [соизмеряясь]  
с твоей поступью,  
Мы мечтаем о долговечном счастье.  
У нас на шею ворот служения тебе,  
[Образовавшийся] из кольца рабства, которое мы  
набросили [на себя] (42).*

Герой неоднократно заявляет, что не хочет жить без предмета своего обожания. Его чувства обострены до предела, в своём любовном влечении он не замечает никого вокруг. Для него никто не существует, кроме его избранницы и силой любви он напоминает одержимого. Недаром матла газели с редифом «дегар нист мяра» («другого нет у меня») навеяно эпизодом из поэмы «Меджнун и Лейли» Амира Хосрова, когда Меджнун приласкал собаку и посчитал её другом, поскольку она видела Лейли и ходила по её улочке:

*Кроме твоей собаки, нет у меня другого друга,  
Кроме печали по тебе, нет у меня другого дела.  
Я зашёл на базар печали по тебе,  
Посещение другого базара [не существует] для меня.  
В том месте, где сияло твоё лицо,  
Нет для меня сияния другого лика.  
Прелестница, когда я свыкся с печалью по тебе,  
Нет у меня печали к другой возлюбленной.  
Соперник притязает на твою любовь,  
Нет у меня другого бесчестья, помимо этого.  
Я поклажа у твоей двери, если это есть поклажа,  
Что мне делать, ибо нет у меня другой поклажи.  
Есть я и цветник на её улочке, Файзи,  
Страсти к другому цветнику нет у меня (43).*

Для героя нет иного мира, иной точки притяжения, чем его возлюбленная. Как и Меджнун у Амира Хосрова или Низами, он предпочитает дистанцироваться от окружающего, чтобы ничто не отвлекало его мысли от красавицы. При этом он не хочет противопоставлять себя обществу, не ищет с ним столкновения. Даже соперник рассматривается им не как враг, а как собственное бесчестье, в котором он должен винить только себя. Его «эго» соотносится с реальностью только посредством любви, и пространство сужается для него до пределов одной улочки, на которой есть лишь он и его любимая.

Затрагивая любовную тему, Файзи чаще, чем другие поэты, обращается к литературной традиции. Воздействие на его творчество Амира Хосрова Дехлеви, вообще сильно повлиявшего на персоязычную литературу Индии, проступало в его маснави наряду с воздействием Низами. Но в орбиту литературного наследия оказались втянуты не только поэмы Файзи, но и его поэзия малых форм, как видно из газельной лирики. Часто повествуя о своих героях, характеризуя их чувства, он прямо говорит о персонажах, ставших символами возвышенной, прекрасной любви. Это Меджнун

и Фархад, Лейли и Ширин. Меджнун и Фархад воспринимаются поэтом вообще как герои, заложившие фундамент «дворца любви»:

*Что вы спрашиваете об основе высокого дворца любви,  
Его земля из пустыни Меджнуна, а камни из горы Фархада.  
Если от ночных стонов нет покоя Меджнуну,  
Разве будет покой у птиц от его стенаний.  
Когда страдающий Фархад прорыл молочный ручей, понял я,  
Что в обучении этому ремеслу не было у него наставника,  
кроме Ширин.  
Забвение избрала та кокетка и удалила нас из своей памяти,  
Нет друга, чтобы сообщил ей о племени забытых.  
Надеялся [было] каждый раб на лик свободы, но Файзи  
Стал таким рабом красавиц, что невозможно его  
освободить (44).*

Суть этой небольшой газели заключается не столько в том, чтобы сообщить о переживаниях лирического героя, тем более, что о нём упоминается мимоходом, сколько в том, чтобы выделить всеохватность и значение любовного чувства через имена хорошо известных персонажей. Они содержатся в матла и примыкающих к нему следующих двух бейтах. Причём поэт, называя их в первом двустиишии, отмечает действия персонажей или места их пребывания, приводя соответствующие подробности и делая намёки, заставляющие вспомнить об их судьбе. Так, «пустыня Меджнуна» - это место, в котором он скитается, избрав одиночество и удалившись от людей; мотив «горы Фархада» подразумевает его профессию каменотёса, а также содержит указание на его подвиг, совершённый во имя Ширин, когда он в одиночку срыл гору Бисутун, чтобы проложить дорогу.

В следующем после матла бейте показывается горестное состояние Меджнуна, ночи напролёт стенающего из – за разлуки с Лейли. Во втором мисра птицы выступают в

качестве собирательного образа диких зверей, с которыми общался Меджнун, видя в них друзей.

В третьем бейте Файзи вновь возвращается к образам Фархада и Ширин, намекая на эпизод из поэмы «Хосров и Ширин» Низами. Ширин у Низами привыкла к молоку. Но в замок, где она жила, его было очень трудно доставить. И Фархад, зная об этом, пробил канал сквозь гору, чтобы Ширин могла наслаждаться любимым напитком.

Большая часть газели, как видно, содержит образы и мотивы из поэм Низами. Поэт, словно хочет приобщить к ним и своего лирического героя, оказавшегося в забвении и надеящегося, что красавица вспомнит о нём, как и о знаменитых персонажах, и поймёт глубину его любви, из силков которой, согласно заключительному бейту, его «невозможно освободить».

Ориентация на литературную преемственность отражается во многих любовных газелях Файзи. За пределы стереотипа не выступают и их действующие лица. Но иногда поэт включает в любовную газель не характерные для неё персонажи, тем самым внося семантические нюансы в тематику и переводя её на новый уровень восприятия. Такова газель, в которой герой обращается к мухтасибу, укоряя того в том, что он наказывает его:

*Мухтасиб, отойди от меня, доколь ты будешь мучить меня,  
Мои глаза, красные от слёз, а ты полагаешь, что я пьян.  
Не подозревай каждый миг меня безумного в пьянстве,  
Я отказался от себя, лучшее оставь меня.  
Обморочное состояние моё не от чаши и вина,  
Её хмельные глаза сбивают меня с пути трезвости.  
Разве будет оживлена дорога благочестия, если путь  
чаши по кругу,  
Привёл меня к пути отворачивания от обладающих  
покорностью.  
О наставник, из благосклонности ты призываешь (говоришь)  
отказаться от любви,*

*Ты проявишь благосклонность, если простишь меня.  
До каких пор мне терпеть (видеть) упреки от захидов  
города?  
До каких пор почитаемые люди мира будут унижать меня?  
Я был связан, Файзи, с миром свободы,  
Любовь обнаружила причины моего пленения (45).*

В стихах явно проступает желание автора перенести условно – искусственную трактовку любви, когда заранее определены функции и состояние влюблённых, в плоскость реальной жизненной ситуации и пространства. Этому способствует введение в газель новых лиц: мухтасиба, захидов, почитаемых людей, олицетворяющих городские круги. Поэт, словно описывает сценку из городской жизни. Блюстителю порядка и шариатской этики, видимо, задерживает молодого человека, подозревая, что тот пьян. Его действия приводят к небольшому «выяснению отношений»: герой пытается оправдаться, объясняя своё состояние не опьянением, а влюблённостью. Поэт искусно обыгрывает действительное и любовное опьянение, используя для этого такие детали, как красные глаза юноши, его обморочное состояние или комбинирова художественные средства и образы, к примеру, сопоставляя в одном мисра образы «хмельных глаз» и «пути трезвости».

Файзи хочет придать достоверность поведению и словам влюблённого. Общая установка поддерживается и за счёт его жалоб и обращений, отказа от следования наставлению и даже его позиционирование себя в качестве традиционного безумца выглядит как отражение его правдоподобных эмоций.

Несколько в ином ключе, но также приближенном к действительности у Файзи представлена газель с редифом «аз даст – и дел» («из – за сердца»). Герой в ней своё состояние связывает с сердцем, когда – то охваченном страстной любовью. Стихотворение проникнуто мягкостью и тонкостью эмоционального начала. Задушевные нотки пронизывают строки, придавая им лиризм и обаяние:

*Любовь к тебе натягивает поводья из – за сердца,  
Уносит терпение и силу из – за сердца.  
Уже [целую] судьбу из – за меня,  
Сердце пришло в изнеможение и я из – за сердца.  
Мои терпение и рассудок сделали привал в пустыне,  
Это [терпение] - из – за глаз, а тот [рассудок] - из –  
за сердца.  
Ах, разве знал я, что в конце концов попаду,  
В неожиданную беду из – за сердца.  
Если это сердце, то разрушатся  
Этот и тот миры из – за сердца.  
Сердце кричит из – за языка,  
Достаточно стонет язык из – за сердца.  
Пресытился Файзи от своей жизни, но всё ещё  
Также терзается из – за сердца (46).*

Повествование ведётся от первого лица. Но это уже не тот пылкий юноша, тяжело страдающий и бурно реагирующий на неразделённую любовь и безразличное отношение к себе. Он, скорее всего, зрелый человек, проживший «целую судьбу» и «пресыщенный жизнью». Любовь для него больше воспоминание и всё ещё остающаяся сердечная боль. Однако чувства уже притуплены; он относится ко всему спокойно, с высоты прожитых лет. И не столько упрекает в создавшемся положении своё сердце, сколько констатирует его участие, словно отдельного субъекта, в ходе жизненных событий. Соответственно и газель даётся в приглушённой тональности, больше подходящей её общей окраске.

Несмотря на то, что Файзи творил в пределах известных тем, но своеобразие их заключалось в преобладании тех или иных мотивов или, напротив, незначительном внимании к определённым из них, что было вызвано, помимо мировоззренческих моментов, ещё и его положением в обществе и при дворе. К примеру, у него сравнительно мало содержится социальной критики, не обличаются резко верхи, не так много жалоб на эпоху и собственную судьбу, хотя есть у него и такие строки:

*Жаль, что в мире не осталось ничего, [кроме]  
опечаленных,  
У пульса эпохи не осталось умеренного биения.  
Поверхность земли от дыма стеснённого сердца  
стала чёрной,  
Нет ни единой зелени веселья среди увядших  
(мрачных) цветов (47).*

Поэт призывает держаться подальше от обманщика – мира; обращаясь к друзьям, говорит о том, что мало радости на горизонте и что надвигается буря печали (48). Но вместе с тем заявляет, что не оставит их в беде.

Файзи предпочитает высказываться в завуалированной форме, не расставляет острых акцентов и старается избежать прямых обвинений. Однако и при таком положении некоторые его замечания, адресованные носителю власти, не нуждаются в какой – то особой интерпретации, как в следующем случае:

*Шахиншахи, жаждущие каждую частичку,  
Посмотри, находятся в оковах в собственной тюрьме (49).*

Поэт философски относится к происходящему. Он пишет о том, что не следует печалиться из – за «скорби и радости времени». Называя мир питейным домом, он отмечает, что в нём всегда вместе с прозрачным вином имеется горький осадок (50). Его не оставляет равнодушным смена времён года, изменения в природе, праздники и возможность провести счастливые мгновения с друзьями. Часто встречаются в его стихах эпикурейские мотивы, восхваления вина, не несущие скрытого смысла.

Файзи чутко реагирует на окружающее, обращается с призывом к самому себе не пребывать в безмолвии (51). Он хочет оценить увиденное с разных точек зрения, не отказывается и от своих суфийских интересов и истолкований, порой предпочитая божественное любовное влечение

доводам разума. В суждениях и мыслях он опирается на жизненный опыт и обширные познания, недаром он с гордостью объявляет, что видел «тетради вселенной»:

*Я тетради вселенной по одной видел в подробной [форме],  
Листы календаря небес я видел таблица за таблицей.  
Открыл я скрижаль предвечности, узнал начало вечности,  
Прокомментировал я бытие, увидел ниспосланные  
аяты (52).*

Личные качества и способности Файзи сказывались на его общественной и творческой деятельности. Видя повседневные процессы и понимая лучше, чем кто – либо то, что происходило вокруг, он не хотел быть безучастным. Важно то, что он не сидел сложа руки; находясь под давлением и подвергаясь нападкам ханжей и религиозных мракобесов, тех, кто не принимал его стараний и не разделял его убеждений, он тем не менее пытался что – то изменить, чего – то достигнуть, что нашло подтверждение в следующей газели:

*Мы сотню тысяч этапов пребывали в беспокойстве,  
На сотню привалов продвинулись в ту сторону  
(т.е. сторону Истины – М.К.) из небытия.  
Цель не проявляется, жаль, а не то бы мы,  
В каждый миг прошли бы на тысячу шагов вперёд.  
Путь, по которому ступает страсть [своими] ногами,  
покрытыми волдырями,  
Мы прошли вместе с благоразумным терпением.  
Каждому изнурённому от нас послание, ибо  
перед мудрецом,  
Прошли мы, проливая слёзы, с израненной печенью.  
Порицатели эпохи направили (натянули) лук на нас,  
Ибо от прямоты [своей], словно стрела, мы направились  
к каждой вере.  
Файзи, в чём мудрость, что на твоё пиришество,  
Постоянно приходим [в качестве] шахов, а уходим  
дервишами (53).*

Данные строки можно рассматривать в качестве своеобразного итога устремлений поэта, его поисков жизненных приоритетов. Путь был для него долгим и нелёгким. Он сам отмечал и своё терпение и трудности, которые пришлось перенести. Не забыл и о своих исканиях в религиозной сфере, своём интересе к различным вероучениям.. И даже если цель не была достигнута, подразумевалась ли под ней суфийское слияние с Божеством или какой – то жизненный рубеж, но один существенный результат всё же был обретен. Поэт, как полагал, мог перевоспитать человека, сделать его лучше и чище. Он имел это в виду, когда в последнем бейте упомянул о том, что шахи, придя на его пир, уходят дервишами.

Ориентированность на духовное перерождение личности, гуманность в общественных взаимоотношениях и религиозная терпимость составляли наиболее сильную сторону творческого наследия Файзи и способствовали его широкому признанию в Индии. Идеино – эстетические достоинства его поэзии нашли живой отклик в последующей литературе. Но главное, что у Файзи больше, чем у других поэтов, проявился художественный синкретизм, обусловленный органичным переплетением духовных завоеваний индийской литературы и культуры и персоязычной литературной традиции.

-----

1. См.: З.Сафа. Тарих – и адабиййат дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом – Техран, 1386, с.840.

2. См.: Файзи. Диван /Ба тасхих ва тахгиг – и А.Д. Иршад – Лахор, 1362, с.57.

3. См.: Там же, с. 77.

4. См.: З. Сафа. Тарих – и адабиййат дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом, с. 840.

5. См.: Там же, с. 841.

6. См.: Файзи. Диван, с. 120.

7. См.: З.Сафа. Тарих – и адабиййат дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом, с. 842; 847 – 848.

8. См.: Г.Алиев. Файзи и его поэма «Наль и Даман» в кн.: Абу – ль – Файз Файзи. Наль и Даман /Пер. с перс. Г.Плисецкого – М., 1987, с.9.

9. См.: Б.В.Норик. Биобиблиографический словарь среднеазиатской поэзии (XVI – первая треть XVIIв.) – М. 2011, с.781.

10. См.: Файзи. Диван, с.84.

11. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом, с. 843.

12. См.: Абд ан – Наби Фахр аз – Замани. Тазкере – йи мейхане /Бе эхтемам – и Ахмад Голчин Маани – Б.м., 1363, с. 250 – 251.

13. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом, с. 846 – 847.

14. См.: Х. Ахи. Предисловие в кн.: Файзи. Диван, с. 4, 7.

15. См.: Файзи. Диван, с. 5.

16. См.: З.Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом, с. 849.

17. См.: Г.Ю.Алиев. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока – М., 1985, с. 215. Брат Файзи Абу – л – Фазл Аллами после его смерти в течение двух лет собирал разрозненные бейты из поэмы «Марказ – и адвар» и написал к ней также прозаическое послесловие. (См.: З. Сафа. Тарих – и адабийят дар Иран. Джелд – и панджом, бахш – и доввом, с. 851).

18. См.: Абд ан – Наби Фахр аз – Замани. Тазкере – йи мейхане, с. 250.

19. См.: Г. Алиев. Файзи и его поэма «Наль и Даман», с. 9.

20. См.: Б.В. Норик. Биобиблиографический словарь, с. 782.

21. См.: Х. Ахи. Предисловие, с. 8.

22. См.: Г. Алиев. Файзи и его поэма «Наль и Даман», с. 13 – 14.

23. Там же, с. 15.

24. Из числа неоконченных касыд четыре посвящены Акбару, две носят назидательный характер, одна написана по поводу взятия Кабула, ещё одна – по поводу рождения царевича Мурада и последняя является элегией на смерть Ахмада Татави (ум. в 1589г.) – историка, входившего в свиту Акбара и написавшего труд «Тарих – и алфи» («История тысячи»).

25. Файзи. Диван, с. 29.

26. Там же.

27. Там же, с. 49.
28. Там же, с. 110.
29. Там же, с. 46 – 47.
30. Там же, с. 116.
31. Там же, с. 57.
32. Там же, с. 25.
33. Там же, с. 28.
34. Там же.
35. Там же, с. 57.
36. Там же, с. 131.
37. Там же.
38. Имеется в виду Аравийское море, занимающее северо – западную часть Индийского океана. Исторически оно имело несколько названий, в том числе Оманское море.
39. Файзи. Диван, с. 33.
40. Там же, с. 124.
41. Там же, с. 158.
42. Там же, с. 214.
43. Там же, с. 204 – 205.
44. Там же, с. 407 – 408.
45. Там же, с. 206 – 207.
46. Там же, с. 431.
47. Там же, с. 333.
48. Там же, с. 258.
49. Там же, с. 350.
50. Там же, с. 258.
51. Там же, с. 335.
52. Там же, с. 436.
53. Там же, с. 454.

2018

**ГЛАВА III**  
**ПЕРСОЯЗЫЧНАЯ**  
**СУФИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

**ФАХР АД-ДИН ИРАКИ**  
**И ЕГО "ЛАМА'АТ"**

Персоязычная суфийская литература XIII в. продолжила богатейшие традиции предыдущего этапа и в то же время дала мощный импульс дальнейшему функционированию этого важного религиозно-философского и художественного пласта. Именно на XIII в. приходится вершина развития персоязычной суфийской поэзии, которую знаменует творчество великого Джалал ад-Дина Руми (1207-1273) и его бессмертное "Маснави".

Но XIII в. не ограничивается лишь поэзией Руми. В это время творили и другие суфийские авторы, и наряду с суфийской поэзией, которая преобладала в общей массе литературной продукции, создавалась и суфийская проза. Достаточно вспомнить, скажем, труды Наджм ад-Дина Рази (ум. в 50-х гг. XIII в.), Азиз ад-Дина Насафи (ум. в самом начале XIV в.) и других авторитетов. К подобным сочинениям относится и суфийский трактат Фахр ад-Дина Ираки "Лама'ат" (Блистания"). Хотя Фахр ад-Дин прославился больше как поэт, однако же талантливый литератор смог блестяще проявить себя и в области прозы. З.Сафа к примеру, подчеркивал в "Лама'ат" именно ее мастерский характер (1).

Суфийская проза, точно так же как и поэзия, выделяясь в первую очередь содержательной направленностью, в то же время в плане формальных показателей вполне вписывалась в общее русло персоязычной прозы и в этом смысле о каких-то ее особых свойствах говорить не приходится. Можно и

нужно, конечно, характеризовать особенности индивидуального мастерства автора, стиль его изложения, но типология жанра в принципе оставалась неизменной. Что и нашло подтверждение в "Лама'ат".

Дошедшие до наших дней многочисленные факты биографии Фахр ад – Динадовольно широко освещались в научной литературе, особенно в Иране (2). Источником для нее послужили различные средневековые тазкире, начиная от "Тазкират аш-шуара" ("Сборник поэтов") Давлат-шаха Самарканди и кончая "Маджма ал-фусаха" ("Собрание красноречивых") Реза Кули - хана Хедаята; сведения о Фахр ад-Дине содержатся и в исторических сочинениях, таких как "Тарих-и гузида" ("Избранная история") Хамдаллаха Мустоуфи Казвини, "Муджмал-и Фасихи" ("Фасихов свод") Фасиха Хавафи и др. (3).

Мы не будем подробно останавливаться на жизненном пути автора и отсылаем интересующихся к соответствующим работам. Здесь же коснемся лишь основных вех его биографии.

Полное имя поэта Фахр ад-Дин Ибрахим ибн Бузургмихр ибн Абд ал-Гаффар Хамадани. Однако большую известность он получил как Фахр-ад-Дин Ираки. Родился он в предместье Хамадана, в деревне Комджан в 1213 г. Школу закончил в Хамадане, проявив к учебе незаурядные способности. Джамии отмечает, что еще в детстве он выучил наизусть Коран и так хорошо читал его, что жители Хамадана были очарованы его голосом (4).

В семнадцать лет он уже преподавал в медресе, но как это часто происходило в судьбе суфийских шейхов, в жизни будущего шейха также наступил переломный момент. Именно в это время город посетила группа каландаров, с которыми познакомился Фахр ад-Дин. Когда они покинули Хамадан, то юноша отправился вслед за ними. Прodelав долгий путь, каландары прибыли в Мултан и остановились в ханаке шейха Баха ад-Дина Закарийа Мултани (1182-1268) (5). Это

событие приходится на годы правления Шамс ад-Дина Илтутмышы (1211-1236), при котором в 1229 г. Делийский султанат был признан багдадским халифом (6).

По версии Джами выходит, что встреча с каландарами и направление в Индию произошли сразу же (7), т. е. между двумя этими событиями не было временного разрыва, и следовательно Фахр ад-Дин оказался в Индии примерно в 1230-31 гг. Однако некоторые моменты заставляют усомниться в достоверности данной версии, и ниже мы об этом упомянем. Шейх Баха ад-Дин в кругах суфийского братства пользовался большой известностью и авторитетом, выступая последователем известного мистика Шихаб ад-Дина Абу Хафса Омара Сухраварди (1145-1234/35). Увидев Фахр ад-Дина, он проникательно разглядел его одаренность и талант и предложил тому остаться в ханаке. Однако Фахр ад-Дин предпочел отправиться с друзьями в Сомнат и, только потеряв их во время бури, вернулся вновь к Баха ад-Дину (8).

О событиях, последовавших во время новой встречи, Джами сообщает следующее. Баха ад-Дин отправил Фахр ад-Дина на сорок дней в затворничество. Но не прошло и десяти дней, как Фахр ад-Дином овладела внезапная радость и, находясь в таком состоянии, он сочинил газель, первый бейт которой начинался так:

*Первое вино, которое налили в бокал,  
Заимствовали из хмельных глаз кравчего.*

Он читал газель громким голосом, и его услышали другие обитатели ханаки. Настроенные против Фахр ад-Дина они сочли газель несовместимой с целями своего учения и пожаловались Баха ад-Дину. Но тот заявил им, что то, что запрещено вам, не запрещено ему.

Прошло еще несколько дней. И один из приближенных шейха, проходя мимо кабака, услышал, как там распевали под музыку злополучную газель. Придя к шейху, он рассказал об этом и, когда дошел до следующего бейта:

*Поскольку сами они разгласили свою тайну,  
То зачем обеславили Ираки?*

то, шейх молвил: "Его дело закончилось". После этого он вызвал Ираки из затворничества, надел на него власяницу (хирка) со своего плеча и затем выдал за него свою дочь. От этого брака у Фахр ад-Дина родился сын, которого назвали Кабир ад-Дином (9).

Далее Джамии отмечает, что в течение двадцати пяти лет он находился на услужении у шейха (10). Если принять это сообщение в качестве достоверного, то тогда возникает неясность в отношении одного из периодов жизни Ираки. Это заметил еще З. Сафа (11). Дело в том, что если согласиться с тем, что Ираки двадцать пять лет находился у шейха Баха ад-Дина и если учесть, что шейх умер в 1268 г., то тогда выясняется, что Фахр ад-Дин прибыл в Индию не в 1230, а в 1243 г.

З.Сафа, интерпретируя сообщение Давлат-шаха, предположил что Ираки прибыл в Индию, вероятно, не в семнадцать лет, а позже, и что в это время он находился в городах возле Хамадана в окружении у других шейхов, среди которых был и Шихаб ад-Дин Сухраварди (12).

Несколько иную точку зрения по данному вопросу высказал С.Нафиси. По его мнению, период между семнадцатилетием Фахр ад-Дина и его прибытием к Баха ад-Дину был заполнен пребыванием первого в других городах Индии, в частности Дели, Сомнате и др., прежде чем он примкнул к шейху (13).

Мы склонны в данном случае разделить позицию З.Сафа и - вот почему. Маловероятно, что Фахр ад-Дин в 1230 г. оказался в Индии и затем жил здесь в течение тринадцати лет до знакомства с Баха ад-Дином, и при этом о нем и его деятельности, учитывая его яркую личность, ничего не было известно. Скорее всего, в Делийском султанате он оказался в начале 1240-х годов. Обстановка в это время в государстве была весьма беспокойной, что сказывалось и в сложных

перипетиях дворцовой жизни, последовавших вслед за смертью Илтутмыша, и в набегах монголов, занявших ряд городов (14). Однако даже в это время, судя по всему, жизнь в ханаке шейха Баха ад-Дина протекала достаточно спокойно и размеренно. То впечатление, которое Фахр ад-Дин оказал на шейха при первом знакомстве, видимо, сохранилось у него впоследствии, и он назначил Фахр ад-Дина своим преемником. Тем не менее после смерти шейха отношения у Фахр ад – Дина с братством не сложились, и он вынужден был уехать из Индии. Ираки решил совершить хадж, а после него направился в Рум (15).

Румский период в судьбе Фахр ад-Дина оказался наиболее насыщенным, как в плане жизненных коллизий, так и особенно в творческом отношении. В начале 1270 г., когда он прибыл в Румский султанат, государство уже потеряло то спокойствие и стабильность, которыми обладало при Ала ад-Дине Кейкубаде I (1219-1237) и Гийас ад-Дине Кейхосрове II (1237-1246). Победа монголов над сельджуками в 1243 г. в битве при Кеседаге привела затем к страшным опустошениям в Малой Азии. Целые районы были превращены монголами в пустыни, уничтожены города, истреблены и угнаны в плен десятки жителей (16).

Но несмотря на трудное время и невзгоды, жизнь особенно в столице -городе Конье продолжалась. Во второй половине XIII в. здесь жили замечательные поэты, мыслители, философы, шейхи. Со многими из них свел знакомство Ираки и взаимоотношения их плодотворно сказались на его творчестве. Так, находясь в Конье, Фахр ад-Дин общался с шейхом Садр ад-Дином Кунави и, наверное, немало времени провели они в религиозных беседах и диспутах. Фахр ад-Дин также присутствовал на чтениях труда "Фусус ал-хикам" ("Геммы мудрости") великого мистика и теоретика суфизма Ибн Араби (1165-1240), осуществлявшихся под руководством Садр ад-Дина. Труд этот оказал на Ираки сильное впечатление и под его влиянием он создал "Лама'ат" (17).

После написания своего сочинения Фахр ад-Дин показал его шейху Садр ад-Дину и тот, ознакомившись с "Лама'ат", высказал свое одобрение (18).

В то время как Фахр ад-Дин находился в Руме, здесь жил и творил поэт и суфий Джалал ад-Дин Руми. Как раз, примерно в 1270 г. он завершил последнюю часть "Маснави" (19). Наверняка два таких выдающихся человека не могли не слышать и не знать друг о друге. Более того, они были знакомы, встречались и Фахр ад-Дин всегда с величайшим почтением отзывался о Руми и высоко его ценил. Указания на это имеются у последователя Руми Шамс ад-Дина Афлаки в "Манакиб ал-арифин" ("Добродетели сведущих") (20), содержащем, наряду со сведениями о самом Руми, его близких и друзьях, пространные изложения жизни и деяний наиболее видных шейхов, в основном из братства моулави.

В Руме, как отмечают источники, у Фахр ад-Дина было много муридов, среди которых выделялись знатные государственные сановники (21). Одним из них являлся небезызвестный Муин ад-Дин Парвана. Его полное имя было Муин ад-Дин Сулейман ибн Мухаззаб ад-Дин и в начале своей деятельности он был мухафизом монголов в Токате и Эрзинджане. В 1256 г. Байду (1295) возвысил его до ранга сахиб-парвана ("держатель печати"). После 1265 г. Парвана стал фактическим владыкой восточной Анатолии и впоследствии (2.XI.1277г.) был казнен по настоянию родственников монголов, убитых в сражении с мамлюками (22).

Джами пишет о том, что каждый день он приходил на услужение к шейху (23). Парвана испытывал к Ираки величайшее уважение и не раз на деле хотел доказать это. Его расположение к Ираки распространилось так далеко, что, по сведениям Шамс ад-Дина Афлаки, он построил для него ханаку в Токате и пригласил его туда, и шейх оставался в ней (24).

В средневековых источниках сохранились отдельные предания о взаимоотношениях Парваны с Фахр ад-Дином.

Одно из них повествует о том, что однажды Ираки утром вышел из ханаки и ночью не вернулся. На следующий день Муин ад-Дин и его люди обыскали все окрестности, но не нашли и следа от него. Только на третий день пришло известие, что шейх находится у подножия такой-то горы. Когда эмир Муин ад-Дин и его приближенные прибыли туда, они увидели, что Ираки босой в одной рубахе кружится по снегу и читает стихи, и пот струится с его лба. Через некоторое время они забрали его с собой; он все еще был взволнован, сколько его ни уговаривали, он не сел верхом и пошел вслед за эмиром. По прибытии в город он три дня проводил сама в ханаке (25).

Есть также сведения о том, что Фахр ад-Дин выступил посредником в освобождении сына Парваны, которой находился в Египте у султана. С этой миссией Ираки блестяще справился (26). Джамии подобных подробностей не сообщает, а отмечает лишь, что после смерти Парваны, Фахр ад-Дин направился в Египет, встретился здесь с султаном (а в то время правил аз-Захир Рукн ад-Дин Байбарс I ал-Бундукдари (1260-1277) из династии Бахри – М.К.), и что султан стал его муридом (27).

Итак, после смерти Парваны Фахр ад-Дин оказался в Египте. Султан Рукн ад-Дин Байбарс не только стал его муридом, проявлял к нему всяческое внимание, но и даровал ему титул шейх аш - шуйух (28). Некоторое время, окруженный почетом и уважением, Фахр ад-Дин оставался в Египте. Султан был так сильно к нему привязан, что разрешал в любое время приходить к себе во дворец (29). Но, возможно, беспокойная натура шейха вновь позвала его в странствие, а, может, сказались какие-то другие причины, но, как бы то ни было, Ираки покинул Египет и направился в Сирию.

Здесь его приняли так же хорошо, как в Египте. Однако пребывание в Сирии стало для Ираки последним. Спустя шесть месяцев после его приезда в Сирию, к нему из Мултана приехал сын Кабир ад-Дин. К сожалению, недолго ему

довелось пожить с отцом. Однажды, как отмечает Джами, Фахр ад-Дин, почувствовав приближение смерти, позвал сына к себе вместе со своими друзьями, сделал завещание, попрощался со всеми и прочел следующее рубаи:

*В прошлом, когда заложили порядок мира,  
Похоже, что (заложили его) не для цели человека.  
От тех правил и порядка, которые были  
установлены в те дни,  
Никому не дали ни больше его судьбы,  
ни меньше (30).*

После этого Фахр ад-Дина не стало. Джами указывает точную дату его смерти 8 зу-л-ка'да 688 г. х. (23 ноября 1289 г.). Фахр ад-Дин был похоронен у подножия горы Салихия возле Дамаска, за гробницей ибн Араби; впоследствии там был похоронен и его сын Кабир ад-Дин, ненадолго переживший своего отца (32).

Творческое наследие Ираки, по сравнению с другими суфийскими авторами, к примеру Ансари или Фарид ад-Дином Аттаром, невелико. Его диван включает газели, рубаи, касыды, тарджиббанды, таркиббанды, кыт'а. Больше всего в диване газелей, отличающихся обостренной эмоциональностью и при этом написанных простым, доступным и мелодичным языком. Я. Рипка, характеризуя творчество Ираки, отмечал, что оно "целиком проникнуто экстатическими настроениями" (33). Во многом данное наблюдение справедливо именно по отношению к газелям.

Касыды Ираки интересны прежде всего своими посвящениями, позволяющими проследить основные этапы его духовного развития. Они в основном религиозно-философского содержания, и среди его адресатов есть такие имена, как шейхи Баха ад-Дин Закарийа Мултани, Садр ад-Дин Кунави, Хамид ад-Дин Ахмад Ваиз, несколько касыд посвящены восхвалению пророка Мухаммада, есть касыда в описание Ка'бы и др.

Помимо разнообразных по жанру малых поэтических форм, Фахр ад-Дин Ираки является автором и небольшой, чуть свыше 1000 бейтов, поэмы, которая называется "Ушшак-наме" ("Книга о влюбленных"). По мнению З. Сафа, она была написана между 1281-1284 гг. (34). "Ушшак-наме" посвящена Шамс ад-Дину Мухаммаду Джувейни - великому везиру (сахиб-диван) ильханов, брату историка Ала ад-Дина Ата Малика Джувейни. Судьба Шамс ад-Дина была трагичной, он был обвинен в отравлении ильхана Абака-хана и казнен 6 октября 1284 г. в Ахаре (35).

Композиционно поэма делится на десять глав, может быть поэтому она известна еще под названием "Дех-наме" ("Десять глав"). Каждая глава содержит несколько стихотворных фрагментов, обозначенных как маснави и газель. Отдельные главы включают также поэтические рассказы (хикайат). Некоторые исследователи полагают, что поэма Фахр ад-Дина послужила источником написания "Дех-наме" Аухади Марагаи (1274-1338) и "Ушшак-наме" Убейда Закани (ум. около 1370) (36), однако для подобного рода выводов необходимо детальное сравнение произведений на всех уровнях: сюжетно-композиционном, идейно-тематическом и т.д.

Из всего, что написано Ираки, пожалуй, наибольшую популярность обрел его прозаический труд "Лама'ат". Правда, как и любое прозаическое сочинение средневековой персоязычной литературы, "Лама'ат" содержит многочисленные поэтические отрывки, объем которых в некоторых главах почти равен прозе.

Как уже отмечалось, "Лама'ат" был написан под влиянием "Фусус ал-хикам" Ибн Араби. Но существует еще один источник, на который опирался Ираки и который он сам упомянул во введении к "Лама'ат". Это известный труд "Саванех фи ма'ани ал-ишк" ("События в значениях любви"), принадлежащий Ахмаду Газали (ум. в 1126 г.), младшему брату известнейшего мусульманского философа и теолога

Абу Хамида Газали (1058-1111). Фахр ад-Дин сообщает об этом так: ...языком времени пишутся несколько слов в описание степеней любви в традициях "Саванех..." (37).

Время создания "Лама'ат" может быть установлено с большой долей вероятности. Известно, как указано выше, что Ираки написал его в Руме, где оказался, примерно, в 1270 г., и после написания труда показал его Садр ад-Дину Кунави. А так как Садр ад-Дин скончался в 1273 г., то скорее всего, трактат и был создан в этот период, а точнее в 1271/72гг.

По своим масштабам "Лама'ат" небольшое произведение, распадающееся на двадцать восемь глав, каждая из которых названа "блистанием". Идейный стержень, проходящий через все главы, - это толкование суфийской концепции любви. И все основные понятия сконцентрированы вокруг трех смысловых центров-образов "Лама'ат" "ишк"- "любовь", "ма'шук" - "возлюбленная", "ашик" - "влюбленный". Уже в первой главе Фахр ад-Дин устанавливает соотношение между ними: "Суть любви в лице возлюбленной стала зеркалом влюбленного, чтобы в нем изучил он красоту свою, и в лице влюбленного стала зеркалом возлюбленной, чтобы в нем узрела она имена и атрибуты свои..." (38).

Несмотря на видимые различия, все три образа, по мысли Ираки, являются единым воплощением Абсолютной сущности. Об этом он неоднократно пишет на протяжении всего труда, подкрепляя свои мысли поэтическими вставками:

*Возлюбленная, любовь и влюбленный  
все трое здесь едины,  
Поскольку нет между ними (букв. не вместят они)  
соединения, то что делать разлуке? (39).*

Каждая глава "Лама'ат" в том или ином виде содержит толкование сущности любви, поступков и состояния влюбленного, его взаимоотношений с возлюбленной, представляя

на самом деле поведение суфия, стремящегося к познанию божественной истины и соединению с Абсолютом. В то же время, говоря о любви, Ираки не замыкается только на этой тематике, а обращается и к другим важнейшим вопросам теории суфизма, в частности о сути и атрибутах божества, единстве божественной сущности и множественности ее проявлений, о различных видах эманации, иллюзорности образов окружающего и реальном бытии, о занавесе между ними и отражении образов в видимом мире, о стоянках на пути познания Господа.

Теоретические рассуждения Ираки нередко прерывает изречениями известных суфийских деятелей, таких как Абу Йазид (Байазид) Бистами (ум. в 875 г.), Джунейд Багдади (ум. в 910 г.), Мансур Халладж (858-922), Сахл Тустари (ум. в 896 г.) и др.; часты ссылки на Коран и хадисы. Как и другие средневековые авторы, Фахр ад-Дин для лучшего раскрытия своей мысли порой обращается к известным литературным образам, в частности Лейли и Меджнуна. С ними, помимо любовных понятий, связан и ряд важных в учении суфиев терминов, таких как "дил" - "сердце", "аина" - "зеркало", "джамал, хусн" - "красота".

Используя непростой терминологический аппарат и рассчитывая на подготовленного читателя, Ираки тем не менее стремится писать ясно и лаконично, не перегружая ни поэтических строк, ни прозу сложными поэтическими фигурами. В «Лама'ат» нет столь характерной для средневекового восточного труда цветистости, пышности. Основной упор в нём сделан на раскрытии нужной мысли. Но всё же некоторые места довольно запутаны и с трудом поддаются пониманию. В трактате довольно много фраз и стихов на арабском языке, однако смешение языков, как и прозы с поэзией не нарушает целостности изложения и стиль сочинения создает впечатление естественности и завершенности.

Среди трудов по суфизму "Лама'ат" Ираки занимает заметное место. Об этом позволяют судить несколько

комментариев, написанных на него. Среди них особо хочется выделить комментарий, принадлежащий Джами и называющийся "Аши'ат ал – лама'ат" ("Лучи блистаний") (1481). Как отмечает Е. Э. Бертельс, комментарий был написан Джами в то время, когда он помогал Алишеру Навои в ознакомлении с "Лама'ат" (40).

Представляя большой интерес как суфийский трактат, "Лама'ат" позволяет в то же время заглянуть в реалии той далекой эпохи, как бы ощутить её "дыхание".

-----

См.: Сафа З. Тарих-и адабийат дар Иран. Джелд-и севвом бахш-и доввом - Техран, 1373, с.1197.

2. См., к примеру, Сафа З. Тарих..., джелд-и севвом, бахш-и аввал -Техран, 1373, с.567-584; предисловие С. Нафиси к куллийату Ираки: Куллийат-и шейх Фахр ад-Дин Ибрахим Хамадани / Бе кушеш-и С. Нафиси - Техран, 1338, с. 3-46; предисловие Мухаммада Хаджу к "Лама'ат": Шейх Фахр ад-Дин Ираки "Лама'ат"/ Тасхих-и М. Хаджу - Техран, 1363, с.26-40 и др.

3. Их список приведен у З. Сафа, см.: Тарих..., джелд-и севвом, бахш-и аввал, с.567-568 и у С. Нафиси, см.: Куллийат, с.6 -7. Причем С. Нафиси в своем обширном предисловии даёт и многочисленные выдержки из ряда тазкире (см.: с.6 -27). Кроме того, и С. Нафиси и другие издатели текстов произведений Ираки при изложении биографии поэта опирались на предисловие к его дивану, которое, видимо, было написано одним из муридов Фахр ад-Дина; оно содержится и в издании С. Нафиси, см.: с.46-66, и у Дж. Мансура, см.: Фахр ад-Дин Ибрахим Хамадани. Диван / Танзим-и Дж. Мансур - Тегеран, 1374, с. 17-36.

4. См.: Абд ар-Рахман. Джами. Нафахат ал-унс / Бе тасхих-и М. Тоухидипур - Техран, 1337, с. 601.

5. См.: Там же, с. 601-602.

6. См.:История стран зарубежной Азии в средние века - М., 1970, с. 309.

7. Так же излагает события и неизвестный автор предисловия к дивану Ираки, см. Фахр ад-Дин Ираки. Диван, с. 20-21.

8. См.: Там же, см. 22.
9. Джами. Нафахат ал-унс, с.602.
10. Там же. Об этом же пишет и неизвестный автор предисловия, см. Фахр ад-Дин Ираки. Диван, с. 23.
11. См.: Сафа З. Тарих..., джелд-и севвом, бахш-и аввал, с. 573.
12. См.: Там же. с. 573.
13. См.: Предисловие С. Нафиси к куллийату Ираки, с.18.
14. См.: История стран зарубежной Азии..., с. 309.
15. См.: Джами. Нафахат ал-унс, с. 603.
16. См.: История стран зарубежной Азии..., с. 383, а также Акимушкин О. Ф. Вдохновенный из Рума / В кн.: Руми. Поэма о скрытом смысле, М., 1986, с. 217.
17. См.: Бертельс Е. Э. Навои и Джами. Избр. тр. - М., 1965, с. 231, 241.
18. См.: Джами. Нафахат ал-унс, с. 603.
19. См.: Акимушкин О. Ф. Вдохновенный из Рума, с. 225.
20. См.: Шамс ад-Дин Афлаки. Манакиб ал-арифин. Джелд-и аввал. / Бе кушеш-и Т. Йазычи - Анкара, 1959, с. 400.
21. См.: Фахр ад-Дин Ираки. Диван, с. 27.
22. См.: Абу Бакр ал-Кутби ал-Ахари. Тарих-и шейх Увейс / Пер. М. Д. Кязимова, В. З. Пириева - Баку, 1984, с. 137.
23. См.: Джами. Нафахат ал-унс, с. 603.
24. См.: Шамс ад-Дин Афлаки, Манакиб..., с. 400.
25. См.: Фахр ад-Дин Ираки, Диван, с. 27-28.
26. См.: Там же, с. 29-32.
27. Джами. Нафахат ал-унс, с. 604.
28. Шейх аш-шуйух - шейх шейхов, почетный титул, который светские власти давали главе ханаки; верховный шейх всех орденов, функционировавших в Египте ( См.: Дж. С. Тримингем. Суфийские ордены в исламе - М., 1989, с. 302).
29. См.: Фахр ад-Дин Ираки. Диван, с. 33.
30. Джами. Нафахат ал-унс, с. 604-605.
31. Там же, с. 605, а также Фахр ад-Дин Ираки. Диван, с. 35.
32. См.: Сафа З. Тарих..., джелд-и севвом, бахш-и аввал, с. 576.
33. См.: Рипка Я. История персидской и таджикской литературы - М., 1970, с. 246.

34. См.: Сафа З. Тарих..., джелд-и севвом, бахш-и аввал, с. 576.

35. См.: Абу Бакр ал-Кутби ал-Ахари. Тарих-и шейх Увейс, с. 13

36. Об этом говорит, к примеру, все тот же З. Сафа, см.: Тарих..., джелд-и севвом, бахш-и аввал, с. 577.

37. Фахр ад-Дин Ираки. Лама'ат, с. 45.

38. Там же, с. 50.

39. Там же, с. 55. Смысл данного бейта заключается в том, что поскольку возлюбленная, любовь и влюбленный - едины, то между ними не может быть соединения, надобность в нем отпадает, а без соединения становится ненужной и разлука.

40. См.: Бертельс Е. Э. Навои и Джамии., с. 122-123.

1999

## **«АСРАР АТ – ТАУХИД» МУХАММАДА БИН МУНАВВАРА**

«Асрар ат – таухид фи макамат аш – шейх Абу Саид» - один из ярких образцов средневековой персоязычной суфийской прозы. Оно было написано в эпоху расцвета персоязычной суфийской литературы по преимуществу поэзии. Это были XI – XIII века, на протяжении которых создавали свои произведения такие корифеи суфийской поэзии, как Санай, Фарид ад – Дин Аттар, Джалал ад – Дин Руми. Суфийская проза этого времени, хотя и не получила такого высокого признания, тем не менее была также достойно представлена трудами Худжвири, Абдаллаха Ансари, Наджм ад – Дина Рази, Фахр ад – Дина Ираки и др. Конечно, автора «Асрар ат – таухид» Мухаммада бин Мунаввара нельзя поставить с ними в один ряд по значимости и весу в суфийском мире. Но все же благодаря своему сочинению он получил достаточную известность, а еще больше благодаря той личности, о которой в нем идет речь.

Как известно, «Асрар ат – таухид» посвящено жизнеописанию выдающегося суфийского шейха Абу Саида Абу – л – Хейра, обладавшего значительным влиянием и пользовавшегося большим уважением не только среди суфийского братства, но и всего народа. Мухаммад бин Мунаввар был его потомком, испытывавшим не просто чувство гордости за принадлежность к роду своего знаменитого предка, но и пожелавшим увековечить его имя и деяния в соответствующем изложении. «Асрар ат – таухид» поэтому сочинение не столько теоретического характера, сколько житийного. В то же время оно затрагивает важные религиозно – философские вопросы, известные положения суфизма. Интересно оно в плане биографического повествования, наполненного всевозможными деталями и подробностями, содержащего многочисленные высказывания самого шейха, а также верно передающего атмосферу его эпохи.

Уже во введении «Асрар ат – таухид» имеются любопытные сведения, позволяющие прояснить или уточнить некоторые вопросы. В частности выясняется, что еще до Мухаммада бин Мунаввара была предпринята попытка описания жизни шейха Абу Саида и принадлежала она двоюродному брату нашего автора. Как указывает Мухаммад бин Мунаввар, его двоюродный брат Джамал ад – Дин Абу Рух Лутфаллах, кстати, также потомок шейха, по просьбе некоего мурида собрал предания о шейхе и изложил их в пяти главах. Это сочинение получило название «Халат ва соханан – и шейх – и ма» («Жизнь и речения нашего шейха») (1). Мухаммад бин Мунаввар высоко отозвался о достоинствах этого труда и способностях его автора. Однако несмотря на это, сам решил взяться за перо и вновь возвратиться к данной теме. Необходимость такого поступка он обосновал следующими причинами. Во – первых, «Халат ва соханан» являлось, по его мнению, кратким изложением жизни шейха, и многие его деяния остались неосвещенными. За время, что прошло после написания «Халат ва соханан», Мухаммаду

бин Мунаввару стало известно много новых фактов, собранных им повсюду в Хорасане. Часть из них, которые вызывали у него сомнения, он отбросил, часть перепроверил и восстановил и, наконец, часть оставил как есть, то есть не просто включил в свой труд все, что удалось выяснить, а проделал значительную редакторскую работу.

Вторая причина была тесно связана с первой и заключалась в том, что автор хотел преумножить то, что уже было сделано до него, воссоздать, по возможности, полный облик шейха, поскольку, по его словам, «от следов нашего шейха, кроме могилы и мешхеда, ничего не осталось» и сохранить для потомков «пользу его речей и деяний» (2). При этом Мухаммад бин Мунаввар весьма скромно оценивал свою работу и ставил ее намного ниже сочинения предшественника. Правда, в данном случае сказывается присущее авторам средневековой персоязычной литературы желание принизить достоинства своего труда по сравнению с уже существующими произведениями и тем самым дать возможность читателю сделать выводы и составить собственное мнение о них.

И, наконец, третья и, видимо, самая главная причина была связана с современной автору исторической обстановкой, с теми событиями, которые предшествовали написанию «Асрар ат – таухид». Указывая на них, он называет «смуту в Хорасане» и упоминает гузов (3). Несомненно, здесь имеется в виду нашествие огузов на Хорасан, произошедшее в 1153 г. Огузы восстали против султана Санджара, не стерпев налоговых притеснений. Султан выступил против них с большим войском. Однако в сражении войско Санджара потерпело поражение, а сам он был взят в плен. После этого огузы вторглись в Хорасан и подвергли его сильному опустошению; многие города в том числе Тус, Мерв, Нишапур и др. были разгромлены (4).

Жестокие последствия нашествия огузов отмечает и Мухаммад бин Мунаввар, особо подчеркивая, что самые

тяжелые испытания выпали на долю жителей Мейхене. В нем были произведены большие разрушения, уничтожено множество жителей и среди них сто пятнадцать потомков Абу Саида, считая малых детей и стариков (5). Погибло большое количество достойных людей, религиозных деятелей, суфиев. Смертельная угроза нависла над всеми и перед ее лицом люди, естественно, спасали свои жизни, родных и близких, а не предавались размышлениям на отвлеченные религиозно – мистические темы. Налаженная и размеренная жизнь в том числе в религиозной сфере была нарушена и пришла в упадок. Как пишет автор: « Дело веры охватило полное обращение вспять, и великое расстройство проникло в дело тариката. Наступило время исчезновения имамов веры и прекращения преемственности пиров тариката...» (6). И в таких условиях Мухаммад бин Мунаввар решил воссоздать биографию шейха, чтобы описывая его благочестивые поступки и дела, попытаться на их примере повлиять на общую ситуацию, оказать воздействие на людей и, по его мнению, наставить их на путь веры, а также обеспечить духовное руководство тем, кто пожелал стать суфием.

Упомянув причины написания «Асрар ат – таухид», автор, следуя канонам средневекового творчества, назвал во введении и имя венценосной особы, которой он посвятил свое произведение. Это был правитель гуридской династии Гийас ад – Дин Мухаммад ( 1163 – 1203 ). Он принимал активное участие в событиях, происходящих в Хорасане, обладая возможностью воздействовать на них. А ко времени своей смерти владел всем Хорасаном до Бистама на Западе (7). Избрание Гийас ад – Дина Мухаммада в качестве адресата « Асрар ат – таухид», учитывая возросшую мощь его государства, представляется вполне объяснимым. Но одновременно привлекает внимание то, что имя адресата позволяет пролить свет на дату написания произведения.

Ясно, что это должен был быть период между 1163 и 1203 годами, то есть временем правления Гийас ад – Дина.

Это обстоятельство, очевидно, учитывалось учеными, хотя они руководствовались и другими соображениями. Так, В.А.Жуковский считал, что «Асрар ат – таухид» было написано не ранее 553г.х. ( 1158 ) и не позднее 599г.х. ( 1203 ) (8). Я. Рипка относил время его написания к 1174 – 1185 гг. (9). Саид Нафиси, издавший «Поэтические речи Абу Саида Абу – л – Хейра», дал такое указание на дату создания «Асрар ат – таухид». Он полагал, что «Халат ва соханан» было написано ровно сто лет спустя после смерти Абу Саида и на тридцать четыре года раньше «Асрар ат – таухид» (10). Поскольку дата смерти Абу Саида точно установлена – это 1049г., то по Саиду Нафиси получается, что «Асрар ат – таухид» было написано в ( 1049 + 100 + 34 ) 1183г.

Эти же цифры, но в ином контексте приводятся у М. Шафии Кадкани, опубликовавшего вслед за В.А.Жуковским тексты «Халат ва соханан» и «Асрар ат – таухид» (11). Ссылаясь на «Асрар ат – таухид», М. Шафии Кадкани писал, что нашествие огузов, в результате которого было опустошено Мейхене, произошло сто лет спустя после смерти Абу Саида и, кроме того, в произведении отмечается что уже тридцать четыре года оно пребывает в таком состоянии. Следовательно, заключает он, создание произведения относится к 1183 г. (12). Еще одну дату сообщает в своей книге Дж.С.Тримингэм. По его мнению, «Асрар ат – таухид» было написано около 1200г. (13). Этой же даты придерживается туркменский исследователь К.Байрамов (14).

Все указанные даты в принципе охватываются временем правления Гийас ад – Дина, и только В.А.Жуковский отметил более ранний срок – 1158г. Он объяснил это тем, что в произведении есть упоминание о султани Санджаре, скончавшемся в 1157г., как о покойном и нескольких событиях, произошедших после его смерти, и поэтому нижний предел написания «Асрар ат – таухид» обуславливается этой датой (15).

Как видно, точное время создания «Асрар ат – таухид» установить трудно. Возможно, что разные его части

писались в разные годы. Но мы позволим себе привести еще одно указание, уточняющее версию М.Шафии Кадкани. Восхваляя в одном из фрагментов первой главы особое свойство «земли Нисы», Мухаммад бин Мунаввар сообщает, что вот уже тридцать с лишним лет в Хорасане происходят смуты и грабежи (16). Точкой отсчета этих тридцати с лишним лет, несомненно, является нашествие огузов, так как именно с ними связывается во введении появление «смуты». Но нашествие огузов началось не ровно через сто лет после смерти Абу Саида, то есть не в 1149г., как отмечает М.Шафии Кадкани, а в 1153г.; и тридцать с лишним лет – это как раз уже известные тридцать четыре года, прошедшие после нашествия, а значит сочинение написано либо в 1187г., либо в самом конце 80 – х годов XII века. В некоторых рукописях точная дата : тридцать четыре года заменяется неопределенным вариантом тридцать – сорок лет (17), но и в этом случае установленные нами временные рамки не нарушаются, разве что верхний предел увеличивается предположительно до 1193г.

« Асрар ат – таухид» довольно значительно по объему и сориентировано на то, чтобы обрисовать шейха Абу Саида как личность. Автор стремится не только обстоятельно рассказать об этапах жизненного пути шейха, а подбирая предания о нем, описывая его дела и приводя его изречения, хочет, с одной стороны, передать его необычный образ, наделенный чертами святости и благочестия, а, с другой – показать сильного человека, пережившего много трудностей и лишений на избранном пути, но тем не менее достигшего своей цели и добившегося высокого положения.

В отличие от многих других средневековых сочинений, в которых за образами персонажей трудно увидеть конкретного человека, Мухаммад бин Мунаввар передает облик именно Абу Саида. Так, в одном из рассказов он описывает его, как « высокого, белокожего, плотного мужчину с большими глазами, бородой до живота, одетого в суфийскую

мураку, с посохом и кувшином в руках, с садждаде, наброшенным на плечо, суфийской шапкой, надетой на голову и чомчомами на ногах» (18). Некоторые детали этого описания повторяются затем еще несколько раз.

Автор показывает поведение своего героя в различных ситуациях, его взаимоотношения с окружающими людьми, с соратниками и врагами, с теми, кто любил и кто ненавидел его, с сильными мира сего, от которых зависела судьба сотен тысяч людей и с простым народом, среди которого протекала его жизнь и к которому он относился с любовью и уважением. Это неоднократно подчеркивается в «Асрар ат – таухид», наряду с указаниями о том, что шейх все время помогал людям. Причем не только обитателям своей обители, суфийской ханаки, но и всем, кто обращался к нему за помощью. Сам Абу Саид, говоря о себе, отмечал, что у него «не было размолвки с народом» (19). Симптоматично, что в своих наставлениях, в особенности тем, кто обладал властью, он напоминал о необходимости заботливого отношения к народу, устранения его нужд, оберегания его от трудностей и невзгод. И люди чувствовали подобное внимание шейха и платили ему добром, стремясь выполнить все его просьбы и поручения.

Правда, не всегда отношение людей к шейху было дружественным и доброжелательным. В молодости у него был период, когда его не признавали, оскорбляли и унижали. Однако он сумел претерпеть все беды и не свернул с однажды избранного пути. Характеризуя шейха, Мухаммад бин Мунаввар уделил основное внимание его необычайной одаренности. Способность к чудотворству (карамат) издавна признавалась за суфийскими шейхами. Большая часть изложения в «Асрар ат – таухид» особенно во второй и третьей главах – это основанное на достоверных источниках, по словам автора, описание удивительных возможностей Абу Саида, его дара ясновидения.

Некоторые эпизоды, как, например, его дружба с драконом, общение с газелью, хождение по воздуху и т.д. носят,

конечно, фантастический характер и являются, по мнению некоторых ученых, позднейшей интерполяцией (20). Сам шейх хорошо осознавал грань между сказкой и действительностью. Так, в конце 74 рассказа говорится, что он даже специально отправил человека к жителям Нишапура, велел передать им, что произошедшее с ним – это не чудо, а обычный случай. И тем не менее почти каждый рассказ посвящен тому, как шейх предвидел предстоящие события, знал о прошлом людей, умел читать их мысли и направлять их действия. Его дар оказывал на окружающих неизгладимое впечатление, вызывая различные чувства, от восторга и почитания до недоверия и страха. Но при этом шейх не пользовался им в корыстных, личных интересах и оставался скромным и тихим человеком. В одном из рассказов отмечается, что однажды Абу Саида хотели представить и спросили его о том, как это лучше сделать, имея в виду, что он был уже прославившимся шейхом. Он же в ответ на это сказал : « Идите и возвестите, что дайте дорогу Никому сыну Никого» (21).

Занимая определенное положение в обществе, имея множество сторонников, учеников, последователей, обладая необыкновенным даром, Абу Саид вместе с тем не выглядел высокомерным, напыщенным себялюбцем, выставившим напоказ собственное превосходство. Это был умудренный годами, жизненным и религиозным опытом суфийский наставник, мудрец, призывавший людей к духовному совершенству, к отказу от низменных страстей и желаний. Автор, отмечая его влияние, духовную власть над людьми, рисует его вполне доступным человеком, отличающимся простотой и искренностью, хорошо разбирающимся в окружающих, добывающимся их расположения, умеющим ценить их привязанность и прощающим ошибки. Некоторая идеализация Абу Саида тем не менее не делает его образ схематичным, не снижает его. Это реальный человек, к примеру, не лишенный того же чувства тонкого юмора, нередко сквозившего в его

словах и выражениях. Среди его многочисленных назиданий и наставлений есть и такой анекдот : «Какой – то дехкан сказал своему вакилу : « Купи мне осла не слишком большого и не слишком маленького, чтобы выдерживал бы меня на спусках и подъемах и не оказывался бы бессильным при затруднениях, и проходил бы через камни, и терпел бы, если закончится трава, и, если я давал бы ему много [корма], то преумножал бы [его] – вакил сказал – О ходжа! Я не видел таких качеств, кроме как у Абу Йусифа ал – Кази. Попроси у своего Бога, чтобы он превратил бы для тебя Абу Йусифа в осла» (22).

Об Абу Саиде с большим почетом и уважением высказывались поэты и ученые, суфийские шейхи. Вот как отзывался о нем один из известных суфийских авторов Худжвири ( ХIв. ) в своем знаменитом трактате « Кашф ал – махджуб» ( « Раскрытие скрытого за завесой» ) : « Это был султан своего века, украшение мистического пути. Все его современники находились под его влиянием, одни – благодаря ясности своего восприятия, другие – вследствие искренней веры, третьи – под воздействием своих духовных переживаний. Он был сведущ в различных областях знания, обладал глубоким религиозным опытом и необычайной способностью читать тайные мысли» (23).

С мнением Абу Саида считались правители и высшие сановники. Известно о влиянии, которым он пользовался у основателей государства Сельджукидов – Тогрул – бека и Чагры – бека (24). С ним встречались такие знаменитые философы, общественные деятели, факихи, как Ибн Сина, Абу Мухаммад Джувейни, Абу – л – Касим Кушейри, Абу – л – Хасан Харакани, Абдаллах Ансари, Низам ал – Мулк, Абд ар – Рахман Сулами и др. В историю суфизма он вошел, помимо прочего, как один из первых наставников, установивших для своих муридов нормы поведения в суфийской ханаке. О нем также говорили как о человеке резко сменившем свое поведение к определенному этапу и

перешедшем от сурового аскетизма к мирским благам, широко использующим светское начало в проповедях и при совершении ритуалов.

Жизнь Абу Саида была насыщена различными событиями и о многих из них повествуется в «Асрар ат-таухид». Нет необходимости перечислять их здесь, так как читатель может ознакомиться с ними, прочитав перевод. Мы приведем лишь основные вехи его биографии. Абу Саид Абу – л – Хейр родился 1 мухаррама 357 г.х. ( 7. Х11. 967 ) в городке Мейхене ( или Михне), расположенном в местности, называвшейся Хаберан или Дашт – и Хаверан ( «Хаверанская степь, пустыня») (недалеко от современного Душака в Туркмении, к юго – востоку от Ашгабата ). Отца его звали Бабу Бу – л – Хейр. Он был аптекарем и , как отмечается в первой главе сочинения, « был благочестивым, набожным человеком, осведомленным в шариате и тарикате» (25). Поначалу отец сам занимался обучением и воспитанием сына, и при его непосредственном участии Абу Саид, еще будучи маленьким мальчиком, стал посещать собрания дервишей.

В числе первых его учителей были известные в ту пору имам Абу Мухаммад Анари и богослов Абу – л – Касим Башар Йасин. Абу Мухаммад Анари обучал мальчика Корану, ибо был его знатоком и чтецом. А Башар Йасин, по – видимому, занимался его общим воспитанием в духе мусульманского правоверия. Помимо изучения Корана, Абу Саид увлекался также филологией, поэзией. Намеки на это содержатся в сочинении. Сюда же включена его фраза о том, что когда он направлялся в Мерв для занятия фикхом, то помнил наизусть тридцать тысяч бейтов из джахилийской поэзии. Прибыв в Мерв, Абу Саид направился к известному знатоку шариата имаму Абу Абдаллаху ал – Хизри и обучался у него в течение пяти лет. После смерти имама шейх изучал фикх еще пять лет у Абу Бакра Каффала Марвази. Вместе с ним обучались ставшие впоследствии

прославленными факихами, шейхами Насир Марвази, Абу Мухаммад Джувейни и Абу Али Санджи.

После десятилетнего пребывания в Мерве Абу Саид направился в Серахс и, когда прибыл сюда, то оказался у Абу Али Захира ибн Ахмада ал – Факиха. Тот был знатоком хадисов, толкователем Корана и богословом – правоведом, проповедовавшим шафиитский мазхаб. Абу Саид усердно занимался у него и практически не имел свободного времени. По утрам он читал тафсиры, днем изучал основы веры, а вечерами – предания о пророке Мухаммаде.

В Серахсе Абу Саид познакомился с суфием Логманом Серахси, которого автор « Асрар ат – таухид» назвал « безумствующим мудрецом». Логман сыграл в судьбе Абу Саида решающую роль, поскольку познакомил его с Абу – л – Фазлом Хасаном, которого тот избрал своим духовным наставником – пиром. Абу – л – Фазл стал для Абу Саида примерно тем же, кем был Шамс Табризи для Джалал ад – Дина Руми. Он открыл для Абу Саида совершенно иной мир чувственного познания и указал на истинный смысл видимого мира. Его влияние было столь сильным, что даже Абу Али Захир призвал Абу Саида остаться у Абу – л – Фазла. Мухаммад бин Мунаввар пишет, что сначала Абу – л – Фазл раскрыл Абу Саиду значение слова Аллах, и после этого шейх возвратился в Мейхене и на протяжении семи лет произносил это слово, осозная его смысл (26). Затем он вновь прибыл к Абу – л – Фазлу Хасану, и на этот раз пир, поселив его рядом со своей кельей, начал заниматься с ним духовными упражнениями и повел его по пути мистического познания.

Много времени Абу Саид проводил в беседах со своим наставником. Абу – л – Фазл постоянно давал ему указания по поводу совершения необходимых ритуалов и не только руководил его воспитанием, но и справлялся о его самочувствии, держа его в поле зрения. По истечении некоторого срока Абу – л – Фазл вновь отправил Абу Саида в Мейхене.

Также как и в прошлый раз Абу Саид отличился аскетическим поведением. Он все время ходил в одной и той же рубаше, мыл двери и стены своей обители, ни с кем не разговаривал, кроме как по необходимости, в течение дня питался всего лишь одной лепешкой хлеба и почти не спал. Постоянно он совершал зикр и даже заткнул уши ватой, чтобы не слышать никаких голосов и чтобы ничто не потревожило его мысли о Всевышнем. Избегая людей, он часто уходил в пустыню и однажды в одиночестве провел в ней месяц и двадцать дней, так что даже уговоры близких не могли заставить его сменить образ жизни.

Его духовное рвение было настолько сильным, что он совершал редкий и сложный даже в суфийских кругах ритуал – салат маклуба : будучи подвешенным за ноги, он свешивался в колодец вниз головой и произносил Коран (27). Самопожертвование Абу Саида в это время не знало предела. Он раздал все свое имущество, делился с дервишами последним куском хлеба и выполнял за них любую самую тяжелую работу. Если у него возникало какое – либо затруднение, и он искал совета, то отправлялся босиком в Серахс к пиру Абу – л – Фазлу и, получив наставления, возвращался.

По настоянию Абу – л – Фазла Абу Саид получил свою первую хирку у признанного суфийского лидера, автора многочисленных трудов и в том числе такого известного сочинения, как « Табакат ас – суфийа» ( « Разряды суфиев» ) Абд ар – Рахмана Сулами. После получения хирки, то есть достигнув определенного положения и признания в суфийском сообществе, Абу Саид стал проповедовать в Мейхене. Судя по косвенным замечаниям в « Асрар ат – таухид», это произошло в 999г. Его проповеди пользовались большим успехом; люди слушали его с интересом, а самого его почитали так, что даже корку дыни, брошенную им, покупали за двадцать динаров. Однако затем ситуация изменилась. Абу Саида сочли безбожником и стали порочить и

оскорблять его. В этот период он понес и тяжелую личную утрату, потеряв отца и мать.

Внешняя среда, смерть родителей не могли не сказаться на Абу Саиде. Он вновь предпочитает одиночество и в течение семи лет остается в пустыне, укрепляя свой дух и предаваясь размышлениям о Боге. По истечении семи лет Абу Саид решает отправиться в Амул к шейху Абу – л – Аббасу Кассабу. Между тем скончался его наставник Абу – л – Фазл, и Абу Саид испытывал потребность в общении с человеком, который мог бы заменить его. Таким человеком оказался Абу – л – Аббас. Абу Саид прожил в его ханаке целый год, и Абу – л – Аббас также внес свою лепту в формирование личности Абу Саида. Свою вторую хирку шейх получил от него.

Далее в «Асрар ат – таухид» сообщается об успешном возвращении шейха в Мейхене и о том, что он достиг к сорока годам зрелости и высочайшего духовного развития. Как отмечает А.Шиммель, «он достиг полного просветления» (28). В главе не приводится больше никаких биографических данных и сообщается лишь дата его смерти – 4 ша’бана 440г.х. ( 13. 1. 1049 ).

Вторая половина жизни Абу Саида, безусловно, не менее насыщенная событиями, чем первая, описывается более ярко. Фактически ей посвящена вся вторая глава. И хотя изложение в ней выхватывает отдельные вехи биографии шейха, примечательные теми или иными происшествиями, тем не менее автору удастся воссоздать достаточно полную и ясную картину того, что происходило с Абу Саидом после его сорокалетия и до его кончины.

Многие описываемые события имеют отношение к тому периоду, когда он проживал в Нишапуре и обладал исключительным авторитетом не только в этом городе, но и во всем Хорасане. Находясь в Нишапуре, он часто совершал поездки в другие города такие, как Тус, Мерв, Серахс, Абивард, Бистам и др., останавливался проездом в многочисленных

селениях. Часть описываемых событий связана с его пребыванием на родине, в Мейхене.

Куда бы ни направлялся шейх, его появление не оставалось незамеченным. Именно во вторую половину своей жизни он обрел основную массу преданных сторонников и муридов, среди которых были государственные деятели, ученые, адибы, факихи, шейхи, жители Мейхене, Нишапура и других городов и селений вплоть до Герата, встречался с огромным количеством людей, приходивших почтить его из разных мест от Сирии до Индии, вел активную проповедь своих взглядов, причем как в ханаке, так и всюду, где это было возможно и даже в христианских церквях. В его судьбе, как и в первую половину жизни, происходили свои взлеты и падения. Он чуть было не поплатился жизнью, обвиненный в отходе от исламских догм и установлений, но благодаря отваге и решительности, сумел не только избежать угроз, но заимел новых друзей и последователей.

В этот период произошла его историческая встреча с братьями Тогрулом и Чагры, которых он благословил на правление, со знаменитым везиром эпохи Сельджукидов Низам ал – Мулком, которому он еще в детстве предсказал блестящее будущее, с ученым – энциклопедистом Абу Али Ибн Синой. После знакомства с ним, кстати, были произнесены известные фразы обоих – Абу Саида : « То, что я вижу, он знает» и Ибн Сины : « То, что я знаю, он видит». Еще одно знакомство, переросшее в дружбу, произошло у Абу Саида со средневековым азербайджанским поэтом и мыслителем Абу Абдаллахом Мухаммадом ибн Абдаллахом ибн Убайдаллахом ибн Бакуйе Ширази, прославившимся под именем Баба Кухи. Из жизни Баба Кухи до нас дошло очень мало фактов и один из них – встреча с Абу Саидом. В «Асрар ат – таухид» приведены несколько рассказов, в которых показываются их взаимоотношения, даются их высказывания друг о друге, взаимная оценка отдельных поступков.

Выстраивая повествование о жизни Абу Саида, Мухаммад бин Мунаввар выделяет ее различные эпизоды. О

некоторых из них знал только узкий круг лиц, но были и такие, которые получили широкую огласку и не нуждались в специальном подтверждении и ссылке на чьи – то слова. Такова драматическая история, связанная с осадой Мейхене войсками газневидского султана Мас'уда. За время этой осады произошёл случай с сорока одним лучником, защищавшим Мейхене и убившим многих воинов Ма'суда. Захватив Мейхене, султан приказал отрубить этим лучникам правую руку и только благодаря Абу Саиду им удалось выжить.

Следя за достоверностью приведенных сведений, Мухаммад бин Мунаввар в то же время нарушает последовательность изложения событий. Во второй главе нет указаний на то, какое из них следовало за другим. Однако в следующей главе, посвященной смерти Абу Саида, такое положение меняется. В ней автор обстоятельно излагает все, что предшествовало кончине шейха и как наступила его смерть. Им приводятся слова, сказанные шейхом во время прощальной проповеди, кому и какие указания были им сделаны по организации похорон, какие даны наставления и каковы были завещания. Упоминается также прощание шейха с близкими и друзьями, с местами, которые были дороги его сердцу. Вслед за описанием кончины шейха, излагаются еще несколько историй в подтверждение его чудотворства. В целом, третья глава несколько отличается от предыдущей своей большей четкостью, но особенности индивидуального стиля проступают в ней также, как и в двух первых главах.

Следуя своим источникам, Мухаммад бин Мунаввар, как и другие средневековые авторы, особенно составители тазкире не обращает серьезного внимания на время происходящих событий. Говоря о шейхе, он сообщает лишь годы его рождения и смерти, а также указывает, что продолжительность его жизни составила ровно тысячу месяцев. Еще одна дата, связанная с произнесением его прощальной проповеди, отмечена в конце произведения. О других же датах приходится догадываться или устанавливать их

опосредованным путем. Это относится, к примеру, к эпизоду знакомства Абу Саида с Баба Кухи в Нишапуре. В «Асрар ат – таухид» содержится указание, что когда произошла встреча между ними, последнему исполнилось уже больше девяноста лет. Поскольку он родился в 933/34г., то можно предположить, что они встретились в 1023 – 1030гг.

Автор основное внимание уделяет описанию события, отмечая подробности и существенные с точки зрения раскрытия облика Абу Саида детали. Хронология же их или необходимость указания каких –либо временных рамок его особенно не интересуют, поэтому в тексте встречается весьма мало конкретных дат. В то же время «Асрар ат – таухид» насыщено фактическим материалом, что способствовало тому, что в дальнейшем оно сыграло роль первоисточника для некоторых известных трудов, в частности «Тазкират ал – аулия» ( « Поминание святых» ) Фарид ад – Дина Аттара и « Нафахат ал – унс» ( « Дуновения дружбы» ) Абд ар – Рахмана Джамии (29). Вообще же имя Абу Саида, его изречения, истории, связанные с ним, встречаются во многих суфийских трактатах таких, скажем, как « Нур ал – улум» ( « Свет наук» ) или « Мирсад ал – ибад» ( « Путь рабов божьих» ) Наджм ад – Дина Рази. Однако именно Аттар и Джамии воспользовались сочинением Мухаммада бин Мунаввара в наибольшей степени. И « Тазкират ал – аулия», и « Нафахат ал – унс», как известно, труды агиографического характера и содержат описание жизни и деяний в основном суфийских шейхов. В обоих из них есть разделы, посвященные Абу Саиду и опирающиеся на сведения из «Асрар ат – таухид».

Изложение у Аттара, так называемый зикр, больше по объему, чем у Джамии. И хотя оно основано на сочинении Мухаммада бин Мунаввара, в нем есть преувеличения и неточности. Так, он указывает, что шейх тридцать лет просидел в Мейхене с ватой в ушах (30). Такой факт действительно имел место и был отражен в «Асрар ат – таухид» ( см.

выше ), однако тридцатилетний срок никак не вписывается во временные границы пребывания шейха в Мейхене. Или же Аттар пересказывает известную историю о просе и птице, также имеющуюся в « Асрар ат – таухид», но связывает ее с именем шейха Абу – л – Хасана Харакани, тогда как в источнике история дается от имени некоего старца.

В этом плане Джами более точен и аккуратен. Он, также как Аттар, включает в « Нафахат ал – унс» различные эпизоды, связанные с Абу Саидом. Причем в целом и Джами и Аттар апеллируют к разным рассказам первоисточника. Однако важно не это обстоятельство, а то, что повествование в « Нафахат ал – унс» прерывается двенадцатью стихотворными вставками : отдельными бейтами, мисра и рубаи на персидском и арабском языках. Из них семь рубаи, включая одно на арабском языке, и один бейт упомянуты Джами от лица самого шейха (31), что является весьма примечательным.

Дело в том, что ученые занимавшиеся личностью Абу Саида, не раз обсуждали вопрос о его поэтическом наследии и в частности наличии его рубаийата. Еще Я.Рипка отмечал, что начало персидской суфийской поэзии обычно связывается с именем Абу Саида, которого считают автором нескольких десятков рубаи мистического содержания. Но, по мысли ученого, это неверно, поскольку из « Асрар ат – таухид» следует, что Абу Саид не писал стихов и поэтическое наследие, которое ему приписывают, возможно, принадлежит его предшественникам (32). Точку зрения Я.Рипки разделяли ряд ученых в том числе такие известные исследователи, как Е.Э.Бертельс, А.Шimmel и др. (33). М.Шафии Кадкани вначале указывал, что Абу Саиду принадлежат два рубаи (34), а затем довел их число до восемнадцати (35).

В то же время С. Нафиси не сомневался в том, что шейх писал стихи на персидском и арабском языках и привел ряд доводов в доказательство своей правоты (36). Он опубликовал 720 рубаи и 78 отдельных бейтов и фрагментов

стихов. Но в комментариях сам же признал, что многие из данных рубаи встречаются также в диванах Санаи, Камал ад – Дина Исмаила, Фахр ад – Дина Ираки, среди рубаи Омара Хайама, Джалал ад – Дина Руми, Аухад ад – Дина Кермани и других поэтов. Ясно, что в таком случае провести атрибуцию рубаи или очень трудно, или практически невозможно.

Использовать источники в этом вопросе также сложно. Понятно, что Джами не указывает, где он вычитал рубаи Абу Саида. У Худжвири в «Кашф ал – махджуб» дается один бейт самого шейха на арабском языке и другой им процитированный (37), в котором однако не устанавливается его авторство. Общеизвестно, что Абу Саиду принадлежит следующее четверостишие :

*О душа! На земле Хаберана нет колючки,  
Которая не имела бы дела ко мне и моей судьбе.  
При благосклонности и ласке твоей красоты  
Мне не стыдно пожертвовать и сотней тысяч душ (38).*

В рубаи использована форма первого лица, в нем упоминается « земля Хаберана», где родился Абу Саид; оно создано в суфийском духе и, самое главное, о его принадлежности Абу Саиду пишет сам Мухаммад бин Мунаввар (39). Предположения можно выдвинуть и в отношении других стихов. Однако мы сейчас не хотим углубляться в этот вопрос, так как он не является целью нашей работы. Отметим лишь имеющиеся в « Асрар ат – таухид» сведения, которые необходимо принять во внимание при его рассмотрении, хотя они также противоречивы и оставляют возможность различных толкований. Исследователи, отрицающие наличие у Абу Саида стихов, ссылаются на слова Мухаммада бин Мунаввара о том, что шейх написал сам только один бейт и одно четверостишие (40). Те же, кто выступают с противоположных позиций, приводят в доказательство среди прочего опять же высказывание автора « Асрар ат – таухид» о том, что шейх читал с минбара вместо проповедей и

тафсиров стихи (41). Правда, в источнике не говорится о том, что они принадлежали Абу Саиду и вполне возможно, что он читал стихи других людей.

Нам кажется, что здесь следовало бы использовать еще два важных момента. О том, что шейх знал поэзию и разбирался в ней можно судить по многим эпизодам. В большом рассказе, посвященном встрече Абу Саида с Абу – л – Хасаном Харакани, есть фрагмент, в котором говорится, что к шейху прибыл некий ученый из Бистама. В тот день у шейха было хорошее настроение, он цитировал стихи на арабском языке и произнес больше тысячи бейтов (42). Помимо этого, в «Асрар ат – таухид» прямо сообщается, что Абу Саид знал наизусть тридцать тысяч стихов из джахилийской поэзии ( см. выше ). И суть даже не в очередном преувеличении этой цифры, а в том, что с большой долей вероятности можно предположить, что такой незаурядный человек, как Абу Саид, любивший поэзию и к тому же знавший наизусть большое количество стихов, и сам мог писать, тем более, что его авторство в двух рубаи признается.

В другом месте сообщается, что Абу Саид после общения с Абу – л – Фазлом Хасаном закопал в землю все книги, которые у него были и даже то, что сам написал (43). Кстати, подобное действие не было единичным среди суфиев. Так поступил, к примеру, еще до Абу Саида шейх Ахмад ибн Абу – л – Хавари (44). Худжвири отмечал, что : « Достигшие истинного знания не имели нужды в словах и еще менее того – в книгах» (45). Может быть, шейх писал стихи наряду с другими произведениями, но устремив свои помыслы к Богу и решив отказаться от земного знания, закопал их вместе с другими книгами. При этом они могли утеряться, пропасть и не дойти до Мухаммада бин Мунаввара, или он мог просто не знать о каких – то сохранившихся стихах или произведениях своего предка. Можно выдвинуть и другие версии, однако сомневаться в способностях шейха в том числе на литературном поприще не приходится.

Что касается литературных способностей Мухаммада бин Мунаввара, то о них можно судить без всяких догадок и предположений, исходя из сочинения. К сожалению, сведений о нем самом почти не сохранилось. А те, что имеются, почерпнуты в основном из «Асрар ат – таухид». Мухаммад бин Мунаввар является правнуком Абу Тахира, старшего сына Абу Саида. Дату его рождения можно отнести к первой четверти XI в. Его отец Абу – л – Сана Нур ад – Дин Мунаввар бин Абу С’ад был служителем при гробнице шейха, а двоюродный брат Джамал ад – Дин Абу Рух Лутфаллах, тот самый автор «Халат ва соханан – и шейх – и ма», был одним из известных улемов и имамов, «глубоко изучившим различные отрасли наук».

Судя по всему, Мухаммад бин Мунаввар был образованным человеком, знавшим Коран и хадисы, хорошо разбиравшимся в вопросах суфизма, обладавший познаниями в литературе, поэзии, арабском языке, мифологии, предшествующей письменной традиции. Хуже он знал события исторической жизни, и его сведения в этой области не всегда верны и нуждаются в проверке и уточнениях. Из фактов его биографии можно отметить то, что после освобождения султана Санджара из плена, а это произошло в 1156г., Мухаммад бин Мунаввар, по его собственным словам, «со всеми шейхами, кази и имамами Серакса направился из Серакса в Мерв для поздравлений [по случаю] прибытия султана...» (46). Вместе с раисом Мейхене он удостоился аудиенции у Санджара, который хорошо принял их и даже дал денег на благоустройство гробницы шейха.

Еще один факт связан с тем, что во время написания «Асрар ат – таухид» он находился далеко от Мейхене. Об этом свидетельствует выраженная им надежда на то, что к концу жизни он сможет отдохнуть у гробницы шейха (47). М. Шафии Кадкани указывает, что Мухаммад бин Мунаввар жил в Герате и здесь же умер (48), что может быть принято в качестве предположения. Время его смерти, видимо, следует

отнести к последнему десятилетию XI в., после того, как было создано «Асрар ат – таухид». Помимо него, о других его работах ничего не известно и скорее всего он ничего больше не написал. Однако и то, что сохранилось, заслуживает пристального внимания, поскольку это одно из важнейших произведений средневековой персоязычной прозы, сыгравшее в ее развитии существенную роль. В нем имеется немало характерных черт, начиная от использования арабского языка и до включения в прозаическое изложение поэтических отрывков. По ходу повествования следуют частые обращения к Корану, что в сочинении средневекового мусульманского автора, а тем более таком, как «Асрар ат – таухид» было обязательно. Этим он как бы подкреплял свои мысли или намечал отправную точку последующих событий, воспринимавшихся с разных точек зрения.

В отношении «Асрар ат – таухид» причина этого заключалась в его многоплановости. В нем проступает несколько пластов и прежде всего религиозный, что вполне естественно, так как оно посвящено жизнеописанию суфийского шейха. Это, кроме того, обуславливает преобладание сильной суфийской струи. Причем автор затрагивает как концептуальные положения суфизма : возможность познания Бога и слияния с Ним, суть человеческого существования и истинность окружающего мира, этапы мистического пути и роль наставника в жизни мурида, так и суфийский быт, образ жизни суфиев, их времяпровождение, обычаи, существующие в суфийской среде, взаимоотношения суфиев с пиром, друг с другом, обычными людьми.

Мухаммад бин Мунаввар часто цитирует коранические аяты, хадисы в том числе хадисы кудси, ссылается на суждения имамов, шейхов, затрагивает историю ислама. Он высказывается о различных богословско – правовых школах в исламе, отдавая при этом предпочтение шафиитскому мазхабу, хотя и стараясь скрыть свои пристрастия за рассуждениями о равнозначности всех толков и школ. Автор

использует понятия и термины, принятые в мусульманской традиции, суфийскую терминологию, дает тексты молитв, описывает устройство ханаки, перечисляет качества суфийского наставника и мурида, отмечает десять принципов, которым в обязательном порядке должны были следовать обитатели ханаки. Эти принципы в свое время были выработаны Абу Саидом на основе Корана и подкреплены соответствующими аятами.

Один из важных моментов в жизни каждого суфия – получение им особого одеяния – хирки. Этот вопрос неоднократно поднимается в «Асрар ат – таухид». Автор перечисляет тех, у кого получали хирки знаменитые суфии, делится мыслями о возможности обладания двумя хирками, сообщает об обряде разрывания хирки, лишения ее и получения новой хирки. Он отмечает, что в тарикате нет ничего более значимого, чем два обстоятельства: кто был обучающим пиром суфия и из чьих рук он получил хирку. И в зависимости от них суфия или принимали в какой – либо суфийской общине или не подпускали к ней (49).

Традиционное религиозное содержание «Асрар ат – таухид», демонстрируя его значимость и основательность, сопровождается описанием исторических реалий. Исторический пласт охватывает сразу несколько направлений: здесь представлены события и факты, имена исторических личностей, различные свидетельства, письма и др. Действие разворачивается на широком историческом и пространственном фоне. Все события охватываются временем правления четырех династий: Саманидов, Караханидов, Газневидов и Сельджукидов и происходят в Хорасане и прилегающих областях. Но автор упоминает и более отдаленные географические места: Багдад времени правления халифа ал – Ка’има, Газну, Ширван эпохи Ширваншахов, древнюю столицу Гуджарата Анхарвалу, Булгар и т.д. Из числа важных исторических событий, о которых идет речь, можно отметить данданаканскую битву, усиление Сельджукидов и образование их

государства, нашествие огузов в Хорасан, поход Санджара в Мавераннахр против кара – хитаев, вторжение в Хорасан хорезмшаха Атсыза.

Эти процессы и события знаменовали большую и сложную эпоху, полную накала страстей и драматических переживаний. Они сказывались на судьбах людей, исторических личностей. Сотни их имен приведены Мухаммадом бин Мунавваром. Это суфийские авторитеты, пиры, проповедники, богословы, чтецы Корана, знатоки и собиратели хадисов. Встречается также большое количество имен государственных деятелей, ученых мужей, полководцев, адипов. Они олицетворяли как современную автору обстановку, так и далекое прошлое. Но тем не менее воспринимались в едином контексте исторической действительности.

Еще один существенный момент представляет собой описание местностей и населенных пунктов, различных строений, дворцов, базаров, обитателей, бань. Особенно детализировано изображение Нишапура. Здесь перечисляются такие его кварталы, как Аданикубан, Харб, Хира, Чахарсу – йи керманийан и др., упоминается о торговых рядах, существовавших в Чахарсу – йи керманийан, о том, что в них продавали, сообщается о городских базарах и кладбищах, ханаках и христианских церквях Нишапура, повествуется также о Мейхене, его строениях, мешхеде шейха. Подобные изображения, подробности наполняли изложение реалиями той эпохи, отражали ее социальную, хозяйственную, культурную жизнь.

Наряду с религиозным и историческим пластом в произведении отчетливо проступает литературный пласт. Он такой же обширный, как и два других, и включает всевозможные компоненты. Употребление художественных средств и приемов, мифологических и вымышленных персонажей, литературная обработка сюжетов, описание пейзажа, портретные и речевые характеристики придают «Асрар ат – таухид» черты художественной прозы. Некоторые эпизоды обработаны так,

что предстают в виде небольших художественных миниатюр. Всеми особенностями средневековой новеллы обладает, к примеру, восьмая история, герой которой сообщает о своей первой встрече и знакомстве с шейхом Абу Саидом. В ней есть и последовательно развивающийся сюжет, и неожиданная концовка, дается характеристика персонажей, описывается их внешний вид, душевное состояние, ощущения и переживания.

Средневековую новеллу напоминает и 261 рассказ. В нем говорится о том, что старший сын шейха Абу Тахир не захотел учиться в школе. Он не знал Корана, но по указанию отца, заучил наизусть суру «ал – Фатх» («Победа»), начинающуюся словами «Инна фатахна». Через много лет после смерти шейха он как – то был на приеме у Низам ал – Мулка и здесь его обвинили в том, что он не знает Корана. Не поверивший этому Низам ал – Мулк, предложил обвинившему его человеку попросить Абу Тахира прочесть наизусть любую суру Корана. И этот обвинитель выбрал для сына шейха именно суру «ал – Фатх». Данный рассказ должен был продемонстрировать дар предвидения шейха, но одновременно замысел автора получил блестящую реализацию в новеллистической концовке. В рассказе присутствует и момент занимательности, присущий и другим историям.

По законам художественного повествования передаются события во многих фрагментах и эпизодах. В некоторых из них вымысел переплетается с действительностью; многие рассказы носят назидательный характер, воспевают высокие морально – нравственные качества, призывают читателя к добру, справедливости, честности. Обращаясь к реальным историям и преданиям, связанным с шейхом, Мухаммад бин Мунаввар чередует их иногда с известными литературными сюжетами, мотивами. Таков рассказ о некоем человеке, попросившем у шейха сказать ему какую –нибудь из тайн Господа. В ответ шейх дает ему коробку с наказом не открывать ее. Однако тот человек, не стерпев,

раскрывает коробку, и из нее убегает мышь. За этим сюжетным ходом следует замечание такого рода, что раз ты не смог уберечь мышь в коробке, как ты сможешь сохранить тайну Бога. Этот фольклорный в своей основе сюжет (50) часто встречается как в средневековой персоязычной, так и в других средневековых литературах.

Наличие различных по содержательным параметрам пластов в «Асрар ат – таухид» сказывается на стиле изложения. В отдельных частях он несколько различается. Так, введение выделяется торжественностью, высокопарностью. Оно содержит славословия Богу, Пророку Мухаммаду, султану Гийас ад – Дину, восхваляется также Абу Саид. Мухаммад бин Мунаввар использует длинные, цветистые предложения, избыточные изобразительными средствами, которые тем не менее не создают какого – либо конкретного образа или представимой обстановки. К примеру, обращаясь к шаху и превознося его качества, он прибегает, как это было принято, к вычурным гиперболам, пышным эпитетам и витиеватым сравнениям. Выражения типа : «являлись солнцами неба веры и звездами небосклона несомненности», «ухватиться за торока совершенства», « возвышенным суждением высочайшего бессмертия» и др. лишены особой информативности и предназначены для поддержания избранного. Кроме того, они отвечали литературным вкусам эпохи и нормально воспринимались средневековым читателем, что также играло немаловажную роль для автора и популярности его труда.

Такой же стиль сохраняется во фрагментах, в которых превалирует религиозное начало, молитвах, письмах. Там же, где происходит усиление исторического и литературного пластов, стиль изложения более снижен. Главное внимание уделяется событийному ряду, что предопределяет необходимость использования простого, доступного языка. Хотя и здесь встречаются нормативные элементы, в частности стилистические формулы, Мухаммад бин Мунаввар старается

избегать громоздких фраз и отдает предпочтение ясному и точному слогу.

В композиционном плане «Асрар ат – таухид» выглядит достаточно цельным произведением, правда, иногда с ослабленными внутритекстовыми связями. Если даже во введении и заявляется о том, что сочинение создано, исходя из соответствия его трем этапам жизни шейха – начало, середина, конец – но единым, то есть следующим одним потоком изложение предстает только в первой главе. Повествование в ней несколько раз прерывается отступлениями автора, есть и эпизоды в которых в качестве рассказчика выступает сам шейх. События передаются в логической последовательности, но происходит также их опережение с последующим возвратом к прерванному месту или включение в текст отрывков, не обладающих дальнейшим развитием семантических связей.

Вторая глава – самая большая и на ее долю приходится почти три четверти общего объема. Вопреки утверждению Мухаммада бин Мунаввара, что она состоит из трех разделов, количество разделов в ней достигает семи. Однако в тексте пронумерованы только три раздела. В двух из них рассказывается о шейхе, а в третьем содержатся его высказывания, изречения, назидания, истории, поведенные им самим. К этим трем разделам примыкают еще четыре. В одном из них вновь приводятся высказывания шейха, в том числе о пророках, государственных и религиозных деятелях, его суждения по тому или иному религиозно – философскому вопросу, разъяснения им аятов и хадисов, суфийских понятий. Следующий раздел содержит тексты некоторых молитв Абу Саида, затем в очередной раздел включены несколько его писем и, наконец, в последнем разделе даются отдельные стихи, произносившиеся им. Глава содержит 244 рассказа. По ходу изложения их цепочка трижды прерывается: два раза изречениями шейха и один раз собранием стихов.

Третья глава состоит, как и указано во введении, из трех разделов. Они включают 33 рассказа, связанных со смертью

шейха. Общее количество рассказов в «Асрар ат – таухид», таким образом, достигает 277, считая от первого рассказа второй главы и до 277 рассказа в конце третьей главы. При этом места рассказов строго не устанавливаются. Они могут быть спокойно переставлены или заменены другими, напоминая в этом смысле рассказы из распространенных в средневековые обранные повестей, между вставными компонентами которых обычно также не существует причинно – следственных связей.

Различаясь по структурным элементам, главы «Асрар ат – таухид» в то же время объединяются едиными принципами изложения. Они соблюдаются на протяжении всего произведения и выглядят следующим образом. Во – первых, это авторское изложение, то есть изложение от третьего лица. В некоторых рассказах оно сменяется изложением от имени передатчика предания. Иногда сам автор несколькими словами, типа : « я слышал от такого – то ...» предваряет сообщение, а затем оно приводится от лица передатчика.

Во – вторых, « прямое изложение», когда часть сведений приводится от лица самого шейха. Эти эпизоды начинаются такими стереотипными словами : « шейх – и ма гофт» - « наш шейх сказал» или « шейх – и ма Абу Саид гофте аст» - « наш шейх Абу Саид сказал». И далее уже следует само описание. Подобным же образом в текст вносятся отдельные высказывания, изречения Абу Саида.

В – третьих, автор передавая какой – то рассказ, точно указывает от кого он его слышал или у кого вычитал. Например : « хадже Хасан Муаддаб гофт» - « ходжа Хасан Муаддаб сказал» или « бе хатт – и шейх Абу – л – Касем ибн Али аш – Шармагани дидам ке невеште буд» - « я видел рукой ( почерком ) Абу – л – Касима ибн Али аш – Шармагани написанное».

И в – четвертых, не обладая информацией о рассказчике или передатчике сообщения автор предваряет написанное выражением « авардеанд ке» -« рассказывают, что». Все эти

принципы дают ему возможность свободно обращаться с большим и разнородным материалом и в конечном счете удачно размещать его в одном сочинении.

-----

1. Мухаммад бин Мунаввар. Асрар ат – таухид фи макамат аш – шейх Абу Са’ид Абу – л – Хейр / Бе ихтимам – и Хосейн Бадр ад – Дин – Техран, 1377, с. 250; далее Х. Бадр ад – Дин. В тексте, изданном В.А.Жуковским, название этого сочинения дается как «Халат ва соханан – и шейх Абу Саид» (В.А.Жуковский. Жизнь и речи старца Абу Саида Мейхенейского – СПб, 1899 ).

2. Х. Бадр ад – Дин, с. 249, с. 247.

3. Там же, с. 247.

4. См.: История Ирана /Отв. ред. М.С.Иванов – М., 1977, с. 140, а также З.М.Бунятов. Государство Хорезмшахов – Ануштегинидов ( 1097 – 1231 ) – М., с. 25.

5. См.: Х. Бадр ад - Дин, с. 248.

6. Там же.

7. См.: К.Э.Босворт. Мусульманские династии – М., 1971, с. 241.

8. См.: В.А.Жуковский. Тайны единения с Богом в подвигах старца Абу Саида – СПб, 1899, с. 5.

9. См. Я.Рипка. История персидской и таджикской литературы – М., 1970, с. 214.

10. См.: Соханан – и манзум – и Абу Саид Абу – л – Хейр /Бе тасхих – о могаддаме : С.Нафиси – Техран, 1376, с. 2.

11. См.: Джамал ад – Дин Абу Рух Лутфаллах бин Аби Са’ид. Халат ва соханан – и Аби Са’ид /Мокаддаме, тасхих ва та’лигат – и М.Шафии Кадкани – Техран, 1384; а также Мухаммад бин Мунаввар. Асрар ат – таухид фи макамат аш – шейх Аби Са’ид. Бахш – и аввал ва доввом / Мокаддаме, тасхих ва та’лигат – и М.Шафии Кадкани – Техран, 1371, далее М. Шафии Кадкани.

12. См.: М.Шафии Кадкани, ч. 1, с. 168.

13. См.: Дж.С.Тримингэм. Суфийские ордены в исламе – М., 1989, с. 238.

14. См.: К.Байрамов. Великий старец Абу Сахыт Абул Хайр – В кн. : Мат – лы межд. научн. конф., посвящен. памяти вел. мыслит. Востока Абу Сахыта Абул Хайра, Ашгабат, 1999, с. 79.

15. См.: В.А.Жуковский. Тайны единения с Богом, с. 5.
16. Х. Бадр ад - Дин, с. 291.
17. См.: М.Шафии Кадкани, ч. 1, с. 342.
18. Х. Бадр ад - Дин, с. 329.
19. Там же. с. 454.
20. См.: М.Шафии Кадкани, ч. 1, с. 99.
21. Х. Бадр ад - Дин, с. 206.
22. Там же, с. 568.
23. Аль – Худжвири. Кашф аль – махджуб ли арбаб аль – кулуб /Пер. с английского А.Орлова – М., 2004, с. 162.
24. См.: К.Байрамов. Великий старец, с. 81.
25. Х. Бадр ад - Дин, с.259.
26. См.: Там же, с. 271.
27. См. также А.Шиммель. Мир исламского мистицизма – М., 1999, с. 191.
28. Там же, с. 192.
29. См. также В.А.Жуковский. Тайны единения с Богом, с. 10–11.
30. См.: Фарид ад – Дин Аттар. Тазкират ал – аулия /Бе тасхих – и М.Эсте’лами – Техран, 1374, с. 803.
- 31.: См. Абд ар – Рахман Джами. Нафахат ал – унс /Бе тасхих – и М.Тоухидипур – Техран, 1337, с. 300 – 307.
32. См.: Я.Рипка. История персидской и таджикской литературы, с. 227.
33. См.: Е.Э.Бертельс. Суфизм и суфийская литература – М., 1965, с. 56; А.Шиммель. Мир исламского мистицизма, с. 194.
34. См.: М.Шафии Кадкани, ч. 1, с. 112.
35. Чешидан – и та’м – и вагт. Аз мирас – и эрфани – йи Абу Са’ид /Мокаддаме, тасхих ва та’лигат – и М.Шафии Кадкани – Техран, 1385, с. 256 – 260.
36. См.: Соханан – и манзум, с. 35 – 40.
37. См.: Худжвири. Кашф ал – махджуб, с. 249, 347.
38. В самом тексте «Асрар ат – таухид» это рубай встречается трижды см.: Х. Бадр ад – Дин, с. 497, 691, 728.
39. См.: Там же, с. 497.
40. Там же.
41. См.: Там же, с. 333.
42. См.: Там же, с. 426.
43. См.: Там же, с. 294.

44. См.: Худжвири. Кашф ал – махджуб, с. 117.
45. Там же, с. 118.
46. Х. Бадр ад - Дин, с. 715.
47. Там же, с. 707.
48. См.: М.Шафии Кадкани, ч. 1, с. 166.
49. См.: Х. Бадр ад - Дин, с. 299 - 300.
50. См. Н.П.Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне – Ленинград, 1929, с. 54, № 790.

2010

## **БАБА КУХИ И АБУ САИД МЕЙХЕНИ**

В основе настоящей статьи лежит перевод пяти рассказов из «Асрар ат- таухид» («Тайны единобожия») Мухаммада бин Мунаввара, посвященных встрече и взаимоотношениям Баба Кухи и Абу Саида Мейхени. Под прозвищем Баба Кухи (или Ибн Бакуйе) был известен Абу Абдаллах Мухаммад ибн Абдаллах ибн Убайдаллах ибн Бакуйе Ширази (933/34 - 1050/51), азербайджанский мыслитель и поэт, суфийский шейх, знаток хадисов. В тексте «Асрар ат – таухид» он назван, как Абу Абдаллах Баку.

О жизни его до нас дошло, к сожалению, не так уж много сведений. В молодости Баба Кухи много путешествовал, побывал во многих городах Востока, долгое время жил в Нишапуре. Здесь он познакомился с такими суфийскими шейхами, как Абд ар-Рахман Сулами, Абу-л-Касим Кушейри и др. Он пользовался большим уважением в суфийской среде и после смерти Сулами возглавил его ханаку. Последние годы жизни Баба Кухи провел в Ширазе в пещере на склоне горы и здесь же был похоронен. Его могила превратилась в место паломничества, ее посещал и великий персидский поэт Хафиз. Баба Кухи - автор дивана, носящего суфийский характер и состоящего в основном из газелей. Он также написал биографию Мансура Халладжа и являлся автором

нескольких еще не найденных сочинений, в том числе «Ахбар ал арифин» («Сведения об арифах») (1).

Один из примечательных фактов биографии Баба Кухи - это его встреча со знаменитым суфийским шейхом Абу Саидом Мейхени (967 - 1049). Жизни и деяниям последнего посвящено, собственно, «Асрар ат-таухид», принадлежащее перу его потомка Мухаммада бин Мунаввара, который пожелал увековечить имя Абу Саида в соответствующем изложении.

«Асрар ат таухид» - яркий образец средневековой персоязычной суфийской прозы. Это сочинение не столько теоретического характера, сколько житийного. Написанное в 1187 г. (либо в самом конце 80-х годов XII в.) оно представляет интерес прежде всего в плане биографического повествования, наполненного всевозможными деталями и подробностями, содержащего многочисленные высказывания самого шейха, а также верно передающего атмосферу его эпохи.

В сочинении приведены сотни имен исторических персонажей, среди которых есть и имя Абу Абдаллаха Баку. Судя по тексту «Асрар ат таухид», встреча между ним и Абу Саидом произошла, когда Баба Кухи исполнилось уже больше девяноста лет. Поскольку он родился в 933/34г., то можно предположить, что они встретились в 1023 - 1030гг. Об этой встрече не раз упоминали исследователи (2), однако впервые вниманию читателя предлагается перевод соответствующих фрагментов из первоисточника.

При знакомстве с ними надо учесть некоторые неточности, встречающиеся в тексте, на которые указано в наших примечаниях, а также естественное желание автора сочинения Мухаммада бин Мунаввара всячески возвысить образ своего выдающегося родственника. Абу Саид прославился, помимо прочего, своим чудотворством (карамат), и большая часть изложения в «Асрар ат - таухид», в том числе в данных рассказах, сориентирована на описание удивительных

способностей, дара ясновидения Абу Саида, основанное, по словам автора, на достоверных источниках. Эти способности поначалу отрицались многими, в том числе Баба Кухи. Но как следует из приведенных, а также других рассказов из «Асрар ат-таухид», неверие в Абу Саида сменяется затем уважением к нему и дружбой с ним. Перевод из «Асрар ат-таухид» осуществлен с издания Хусейна Бадр ад - Дина (3).

\* \* \*

Рассказ 21. Рассказывают, что когда у устада имама (4) непризнание [шейха] и вражда [к нему] сменились дружеским отношением и единением [с ним], он попросил нашего шейха (5) [о том], что тебе следует один раз в неделю проповедовать в моей ханаке (6). Шейх удовлетворил [его просьбу] и один раз каждую неделю проповедовал там. Однажды [как раз] наступила очередь проповеди шейха. В ханаке устада имама покрыли ковро курси (7), пришли люди и расселись. Вошел шейх Абу Абдаллах Баку, чтобы расспросить [о здоровье] устада имама. Когда расселись и расспросили друг друга [о здоровье], Абу Абдаллах Баку сказал: «Что это - уstad имам сказал - Шейх Абу Саид будет проповедовать, сядь, чтобы услышать - Абу Абдаллах сказал - Я его не признаю, то есть не верю [в него] - уstad имам сказал - Я тоже был таким, пока не увидел то, что было истиной. Ты также садись, чтобы увидеть».

Шейх Абу Абдаллах сел, уstad имам сказал: «Послушай, этот человек читает мысли, [надо], чтобы ты совсем не двигался и ничего не думал, так как он тут же прознает [про это]». Затем пришел наш шейх Абу Саид и взошел на курси, и чтецы прочли [аяты] из Корана, и шейх произнес молитву. Когда он начал говорить, Абу Абдаллах Баку скрытно втянул воздух и тихо сказал себе: «Как много воздуха в Дизбаде!»(8). Он даже еще не успел подумать над сказанным, как наш шейх Абу Саид повернулся к нему и сказал: «Да, Дизбад

- место, [где] рождается ветер». Он произнес эти слова и [вернулся к своей] речи. Устад имам сказал шейху Абу Абдаллаху: «Что ты сделал - он сказал - Сделал то - то — устад имам сказал - Разве я не сказал тебе ничего не делай, так как этот человек проникает во все мысли и действия “!»»

Когда шейх стал говорить с жаром, шейх Абу Абдаллах увидел то состояние шейха и его власть над людьми, и [способность] проникать в мысли, то подумал про себя, что сколько хаджей я совершил в отрешенности от мирского (9), и сколько видел шейхов и служил им, и уже девяносто с лишним лет состою на услужении у шейхов и служу им с детства, в чем причина того, что все это (т. е. такие способности - М. К.) проявляется в этом человеке, а в нас ничего не проявляется?" Наш шейх тотчас повернул к нему лицо и сказал: «Эй ходжа!

*Ты таков и твоя судьба такова и такова,  
[А] я другой, и моя судьба такая и такая.*

Да благословит Аллах Мухаммада и весь его род». Он провел рукой по лицу, сошел с курси и подошел к устату имаму и шейху Абу Абдаллаху Баку. Когда они сели, наш шейх Абу Саид сказал устату имаму: «Скажи этому ходже, чтобы он развеселился - шейх Абу Абдаллах сказал - Я развеселюсь тогда, когда каждый четверг ты будешь приходить в мою ханаку поприветствовать меня, и после этого я стану радоваться - шейх Абу Саид сказал - Я не смогу этого сделать, пожелай что-нибудь другое - шейх Абу Абдаллах сказал - У меня [только] это желание - шейх Абу Саид сказал Многие шейхи и знатные люди смотрят на тебя (10), мы идем к этим взорам, а не к тебе». Когда наш шейх произнес эти слова, начался всеобщий плач и [послышались] вопли, и шейх Абу Абдаллах также много плакал, и то непризнание нашего шейха и вражда [к нему], бывшие у него внутри, устранились, и [он] очистился, и все, обрадовавшись, поднялись.

Их (т. е. Абу Саида - М. К.) состояние было таково, что пошли они путем [правды] и этого проявления лицемерия и [стремления] к разладу у них не было. Несомненно, от тех правильных слов, которые они произносили, проявилась подобная радость и чистота, [а также] по причине [его] прямоты и искренности на пути веры. И в наше время от тысяч слов, которые мы произносим с благосклонностью и любезностью, не наступает ни капли спокойствия, потому что [все в них] смешано с лицемерием, раздорами и подобострастием, и все является [именно] этим. Пречистый и всевышний Господь да пробудит нас от сна беспечности [до наступления нашей] смерти и проявит милость к нам в следовании искренности и придерживании обычаев (условий) предшествующих шейхов.

Рассказ 22. Рассказывают, что когда в душе у шейха Абу Абдаллаха Баку, исчезла та вражда к нашему шейху, то он каждый раз приходил поприветствовать нашего шейха, и много сидел [у него], и [они] беседовали. Однако внутри у шейха Абу Абдаллаха было все же великое предубеждение против сама (11) и танцев нашего шейха, и порой он проявлял его на людях.

Однажды ночью шейх Абу Абдаллах спал. И увидел во сне, как Хатеф (12) сказал ему: «Вставайте и танцуйте ради Аллаха». Он проснулся и сказал: «Нет силы и могущества, кроме как у всевышнего и великого Аллаха. Это был беспокойный сон, который явил мне шайтан». Он заснул в другой раз и опять увидел во сне, как Хатеф говорит ему: «Вставайте и танцуйте ради Аллаха». Вновь он проснулся и произнес: «Нет силы и могущества, кроме как у всевышнего и великого Аллаха» и совершил зикр (13), и прочел две-три суры Корана, и заснул в третий раз, и увидел все тот же сон. Поскольку [это случилось] трижды, он понял, что это не может быть ни чем иным, кроме истины.

Утром он встал и понял также, что этот сон он видел по причине того предубеждения, какое было у него против

танцев нашего шейха. Он пришел в ханаку нашего шейха, чтобы навестить его. Когда он подошел к двери ханаки нашего шейха, наш шейх произнес внутри ханаки: «Вставайте и танцуйте ради Аллаха». Шейх Абу Абдаллах Баку развеселился, и то предубеждение против сама и танцев, которое было у него, устранилось.

Рассказ 23. И однажды в это же время шейх Абу Абдаллах Баку пришел навестить нашего шейха. Шейх сидел на ложе из подушек (чахарбалеш), облакотившись, словно султан. Из-за этого у шейха Абу Абдаллаха возникло предубеждение. Поскольку вражда промелькнула в мыслях у шейха Абу Абдаллаха, шейх повернулся к нему и сказал: «Ты не смотри на ложе, а смотри на нрав и характер». Когда наш шейх показал ему этот тонкий смысл, что доверие находится внутри человека, а не снаружи, так как поистине, всевышний Аллах не смотрит на ваши лица и на ваши дела, а смотрит только на ваши сердца и на ваши намерения (14), то благодаря этим кратким словам шейх Абу Абдаллах раскаялся в том предубеждении и дал себе слово, что после этого ни в чем не [станет] возражать нашему шейху.

Рассказ 142. В то время, когда наш шейх прибыл в Нишапур, шейх Абу Абдаллах Баку находился в ханаке шейха Абу Абд ар - Рахмана Сулами (15). Пиром этой ханаки после шейха Абу Абд ар - Рахмана был он. И это Баку есть село в вилайате Ширвана (16). Абу Абдаллах Баку каждый раз разговаривал с нашим шейхом, возражая [ему], и спрашивал нашего шейха о тарикате, и шейх давал ответ. Однажды он пришел к шейху и сказал: «Эй шейх! Есть несколько вещей, которые мы видим в тебе и которые не совершали наши пиры - наш шейх сказал - Пусть ходжа скажет, что это за вещи - он сказал - Одна [из них] та, что молодых ты сажаешь со стариками, и младших в делах ты равняешь со старшими, и совсем не проводишь при разговорах различия между младшими и старшими; другая [та, что], разрешаешь молодым [участвовать] в сама и танцах и

третья - хирку (17), которой лишается дервиш, ты иногда изволишь вновь вернуть тому дервишу и говоришь: дервиш (факир) более достоин своей хирки, [чем кто – либо ещё], и наши шейхи такого не совершали».

Шейх сказал: «Есть еще что нибудь? - Сказал он - Нет-тогда шейх сказал - По поводу младших и старших: никто из них в наших глазах не младший; и в отношении каждого, кто ступил на путь тариката, хотя он и молодой, мнение стариков должно быть таким: то, что нам дали за семьдесят лет, допустимо, чтобы ему дали за один день. Если появится такое убеждение, никто не покажется [в чьих-то] глазах младшим. По поводу танцев молодых во время сама: душа молодых не свободна от вожделения, [но] отсюда не следует, что их вожделение победит или вожделение одержит верх над всеми частями [их тела]. Если они хлопают в ладони, то выходит [наружу] вожделение их рук и, если они поднимают ноги, то уменьшается вожделение в их ногах. Когда таким образом вожделение в их конечностях снижается, они могут уберечь себя от других грехов. Когда все вожделения скапливаются - и не дай Бог, [чтобы] они оставались во грехе, - то их огонь во время сама спадает, прежде чем [быть направленным] на что- то другое.

И по поводу хирки: та хирка, которая отделяется от дервиша, принадлежит всем, и сердца всех заняты его хиркой. Ту хирку [затем] набрасывают на его голову ради всех и снимают со своего сердца груз хирки того дервиша. Если их руки тотчас не доходят до другой одежды, то [считается], что дервиш не возвратился к своей [прежней] хирке, а напротив, его дервиши дали ему свою хирку и этим освободили свои сердца от нее. Значит он находился под опекой помыслов всех, и эта хирка не была уже той самой хиркой, [которой он лишился] (18) - шейх Абу Абдаллах сказал - Если бы мы не увидели шейха, то не увидели бы суфия» (19).

Рассказ 143. И в это же время однажды шейх Абу Абдаллах Баку важно сидел, скрестив ноги, на проповеди

нашего шейха Абу Са'ида. Взор нашего шейха упал на него. Затем шейх проявил к кому - то свое расположение во время проповеди и сказал добрые слова. Тот человек сказал шейху: «Да отведет тебе Господь [место] в раю! - Шейх сказал - Не следует, нам не следует в рай с горсткой хромым, увечных и дервишей. Там не будет [никого], кроме хромым, слепым и немощным. Нам надо в ад, в котором уже есть Джамшид (20), Нимрод (21), Фираун (22), Хаман (23), [будет] ходжа - и он указал на шейха Абу Абдаллаха - и мы» и указал на себя. Шейх Абу Абдаллах расстроился, но пришел в себя и понял, что проявил большую неучтивость и раскаялся. Когда шейх сошел с минбара, он подошел к нему, подтвердил его [способности], попросил о прощении и после этого никогда подобным образом не садился.

-----  
См. подробно : Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература – М.,

1965, с. 279 – 300, а также Рзакулизаде С.Д. Мировоззрение Баба Кухи Бакуви -Баку, 1978.

См., напр., Ашурбейли С. Государство Ширваншахов (VI – XVIвв.) — Баку, 1983, с.219.

3. Мухаммад бин Мунаввар. Асрар ат-тоухид фи макамат аш-шейх Абу Са'ид Абу-л Хейр / Бе ихтимам-и Х. Бадр ад-Дин - Техран, 1377, с. 350 – 354; 502 – 505.

4. Речь идет об Абу – л – Касиме Абд ал- Кариме ибн Хавазане ал - Кушейри (986 – 1072), выдающемся суфии и богослове. Он родился в Хорасане, в местечке Эстева. Кушейри был учеником и зятем Абу Али ад - Даккака, а после его смерти возглавил его общину. Кушейри - автор знаменитого суфийского труда «ар - Рисала ал -Кушайрийа фи илм ат -тасаввуф» («Кушейриев трактат о суфийской науке»).

5. Имеется в виду Абу Са'ид, которого автор «Асрар ат-таухид» называет в тексте «наш шейх».

6. Ханака (перс. ханегах) - суфийская обитель.

7. Курси - кресло, скамья, кафедра или возвышенное место.

8. Вероятно, пословица. Ее с иронией использовали в случае, когда кто-то занимался самовосхвалением или был слишком высокого мнения о себе. Дизбад - селение в окрестностях Нишапура. (см. Мухаммад бин Мунаввар. Асрар ат-таухид фи макамат аш - шейх Абу Са'ид. Бахш и доввом /Могоддаме, таских ва та'лигат - и М. Шафии Кадкани - Техран, 1371, с. 515).

9. То есть безо всяких средств и возможностей.

10. То есть ждут, что ты скажешь.

11. Сама («слушание», «распевание») - коллективное радение с распеванием мистических стихов. Сама вошло в практику мистиков в IXв. первоначально как распевание стихов во время суфийских «бесед» - собраний («меджлис»), а затем к пению добавились танец и прыжки (Ислам:Энциклопедический словарь – М., 1991, с. 206).

12. Хатеф ангел вестник.

113. Зикр - непрерывное поминание имен Аллаха. «В суфизме зикр – духовное упражнение, ставящее целью достижение человеком ощущения постоянного Божественного присутствия» (А. Али - заде. Исламский энциклопедический словарь - М., 2007, с.124).

14. Хадис (см. Аль - Ахадис аль-Кудсийа /Пер. и коммент. Иман В. Пороховой - Дамаск, 1419, с. 182, № 79).

15. Абу Абд ар - Рахман Сулами имеется в виду Абу Абд ар - Рахман Мухаммад ибн Хусейн ибн Мухаммад ибн Муса Сулами (ум. в 1021г.) - признанный суфийский авторитет, мухаддис, комментатор Корана, историк суфизма. Он был одним из почитаемых хорасанских шейхов. Сулами - автор многочисленных суфийских трудов и комментариев к Корану. Его перу принадлежит знаменитое биографическое сочинение «Табакат ас - суфийа» («Разряды суфиев»), содержащее биографии 105 суфиев.

16. Это утверждение автора нуждается в исправлении. Дело в том, что Баку был известен как город еще до описываемых в сочинении событий, что подтверждается соответствующими источниками, археологическими данными. Так, известный азербайджанский историк Сара Ашурбейли, основываясь на сведениях арабских путешественников и географов, писала: «В это время Баку был одним из важных экономических центров Ширвана и к концу Хв. Баку становится значительным городом с удобной

гаванью для ведения торговли с рядом стран» (С. Ашурбейли. История города Баку. Период средневековья - Баку, 1992, с. 70). В районе города и близлежащих местах добывалась нефть, изготовлялись различные товары, велась широкая торговля. Этот же исследователь отмечает: «Приведенные археологические и нумизматические данные свидетельствуют об интенсивной городской жизни средневекового Баку, развитом ремесленном производстве и торговых связях с рядом городов Азербайджана и сопредельных стран Востока в IX - начале XI в.» (Сара Ашурбейли. Государство Ширваншахов (VI – XVI вв.), с. 111).

17. Хирка - рубище, одежда дервиша; символ его связи с суфийским братством и цепью его наставников.

18. Очевидно, имеется в виду то, что если дервиш по какой-то причине лишается хирки, она переходит в духовное расстройство всех суфиев; они, словно, обновляют ее концентрацией своих помыслов и устремлений, и она возвращается к дервишу в новом качестве. Он имеет моральное право вновь надеть ее.

19. То есть не знали бы, кто такой суфий.

20. Джамшид или Джам - мифический древнеиранский государь, в правление которого люди спокойно жили и не было болезней и страданий. Джамшид обладал чудесной чашей - «джам», в которой отражалось все, что происходило в мире. Под конец жизни он возгордился и был наказан верховным божеством Ахурамаздой тем, что тот отдал его тирану Зоухаку и последний убил его.

21. Нимруд – правитель Вавилона, отличавшийся свирепым нравом и притязавший на божественность. По его приказу был схвачен и брошен в огонь Ибрахим, разбивший идолов Вавилона. Однако Бог предотвратил гибель Ибрахима.

22. Фираун - фараон, коранический персонаж; жестокий тиран, преследовавший пророка Мусу, посланного к нему Аллахом для проповеди.

23. Хаман (Аман) был везиром Фирауна, враждебно настроенным против иудеев. В честь их спасения от его заговора проводится праздник пурим.

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ОТРЫВКИ В ПЕРСОЯЗЫЧНОЙ СУФИЙСКОЙ ПРОЗЕ XI – XIII ВВ.

Начиная с XI в. персоязычная суфийская литература переживает период бурного расцвета. Суфийская поэзия быстро распространяется по всему Ближнему и Среднему Востоку. С ней знакомятся не только приверженцы мистических размышлений и переживаний, но все те, кто любят поэтическое слово и интересуются им. А имена Санаи, Аттара, Руми превращаются в символы суфийской поэзии и обретают славу далеко за пределами персоязычного региона.

Суфийская проза в этом смысле не может похвастаться обширной читательской аудиторией и в силу своей специфичности становится предметом изучения главным образом в религиозных кругах. Тем не менее некоторые сочинения, к примеру Ансари, благодаря поэтичности языка и изяществу слога, сочинения житийного характера, включающие литературные сюжеты и эпизоды, занимательные подробности из жизни суфийских шейхов и подвижников, завоевывают популярность среди самых различных социальных слоев.

В XI – XIII вв. персоязычная суфийская проза представлена такими именами, как Худжвири, Абдаллах Ансари, Мухаммад бин Мунаввар, Наджм ад – Дин Рази, Фахр ад – Дин Ираки и др. К этому периоду относится и появление агиографического труда Фарид ад – Дина Аттара «Тазкират ал – аулия» («Поминание святых»). Сочинения этих авторов выделялись единством стиля, один из компонентов которого был связан с возможностями поэтического слова. Обусловленные его особой экспрессией они широко применялись в суфийской прозе и не только.

Практически в каждом прозаическом сочинении будь – то историография, литература адаба философский или религиозный труд, не говоря уже о художественной прозе, во множестве встречаются поэтические вставки: отдельные

мисра, бейты или даже целые стихотворения малых жанров. Так, почти каждый лист рукописи небольшого исторического труда видного средневекового историка, географа и общественного деятеля Хамдаллаха Мустауфи Казвини «Зайл – и тарих – и гузида» («Дополнение к «Избранной истории»), написанного в XIV в., содержит стихотворные фрагменты, некоторые из которых важны в плане изложения исторических событий.

Авторы, кроме того, часто прибегали к саджу – рифмованной прозе, создавая такие блестящие ее образцы, как «Гулистан» («Розовый сад») Са’ди. Однако еще задолго до «Гулистана» суфийская проза располагала великолепными произведениями, написанными саджем. С этой точки зрения, конечно, нельзя не отметить заслуги Абдаллаха Ансари. Некоторые исследователи именно его считают создателем рифмованной прозы. М.Бахар упоминал о нем, как о зачинателе персидского мусаджа (1). Другой иранский ученый З.Сафа полагал, что Ансари стремился выделить свою речь из обычной прозы, и, кроме того, хотел, чтобы она была более приятной и легко запоминающейся (2). Так или иначе, но Ансари очень часто использует в своих прозаических трудах садж, а его «Мунаджат» («Моления») полностью написан рифмованной прозой.

Композиционно «Мунаджат» организован так, что мольбы к Господу следуют одним единым потоком, подразделяясь на небольшие абзацы, каждый из которых начинается с обращения: «Илахи» - «О Боже!». Затем даются сами мольбы, выделяющиеся изысканностью языка и тонкой образностью, свидетельствующими о глубине художественного мышления Ансари. В некоторых обращениях мольбы чередуются с прославлением Бога, в других упоминается о безграничной любви к Нему, в третьих, превозносятся Его суть и атрибуты. Иногда Ансари пишет о собственном состоянии, переживаниях, надеждах и тревогах, связывая свои помыслы с Всевышним. Его суфийские взгляды

получают яркую, эмоциональную реализацию, за которой угадываются страстность и возвышенность души.

Рифмованные строки «Мунаджат» часто перебиваются поэтическими вставками. В основном это два или три бейта, содержание которых вписывается в тематику прозаического отрывка. Стихи поясняют или дополняют уже начатую мысль, и весь абзац выглядит завершенным, самостоятельным фрагментом. Нижеследующие строки могут послужить примером этому : « О Боже! В каждом из двух миров я избрал любовь к Тебе, скроил одежды несчастья и порвал занавес благоденствия.

*О Господи! Опьяни меня вином любви,  
И Своей любовью уничтожь и [вновь] дай  
мне существование.  
Во всем, кроме любви, сделай меня неимущим.  
Раз и навсегда плени меня оковами любви (3).*

Данный фрагмент любопытен тем, что в нем содержится два обращения: одно – «О Боже!» в прозаической части, другое – «О Господи!» - в поэтической. Причем просьба – мольба дается не в прозаической части, а в поэтической. Это выглядит вполне естественно, поскольку в прозе Ансари говорит о своей любви к Богу, а в стихах просит Его усилить любовь. Любовь («ишк») – ключевое понятие в учении суфиев – служит связующим звеном между обоими частями, а в поэтических строках с ней сопологаются еще два известных суфийских образа – символа : «опьянение» («сукр») и «вино» («шараб»).

Связь между обоими частями создается не только благодаря образу любви. Здесь использован очередной суфийский символ – нищета («факр»), отсутствие имущества. В прозаической части Ансари говорит о том, что он порвал «занавес благоденствия», а в стихах просит Бога сделать его неимущим. Таким образом, семантическая взаимозависимость обеспечивает тесное примыкание обеих частей в рамках единого фрагмента.

Принцип использования поэтических строк в суфийских источниках в основном одинаков. Но различается частота их применения. Так, в приблизительно схожих по объему сочинениях – «Мунаджат» Ансари, «Ишк – о акл» («Любовь и разум») Наджм ад – дина Рази и «Лама'ат» Фахр ад – Дина Ираки первенство по встречающимся поэтическим фрагментам, несомненно, принадлежит «Лама'ат». В нем содержится 139 фрагментов, включающих 206 бейтов, тогда как в «Мунаджат» и «Ишк – о акл» их количество соответственно равняется 61 и 28; количество бейтов в них – 115 и 84. К тому же в «Лама'ат» больше законченных в жанровом отношении стихотворений. Среди них есть три газели, десять кыт'а и девять рубаи.

Каких – либо правил использования поэзии в суфийских источниках не существует. Количество и качество поэтических отрывков зависело, скорее всего, от способностей и желания самого сочинителя. Автор «Лама'ат» - Фахр ад – Дин Ираки был сам поэтом, обладателем дивана стихов, состоящего из газелей, рубаи, касыд, тарджиббандов, таркиббандов, кыт'а. Помимо небольших по форме стихов, он создал и маснави, объемом чуть больше 1000 бейтов. Оно называется «Ушшак – наме» («Книга о влюбленных») и посвящено Шамс ад – Дину Мухаммаду Джувейни – великому везиру (сахиб – диван) ильханов, брату историка Ала ад – Дина Ата Малика Джувейни.

Поэзия Фахр ад – Дина отличается повышенной эмоциональностью и при этом написана простым, доступным и мелодичным языком. Я.Рипка, характеризуя творчество Ираки, отмечал, что оно «целиком проникнуто экстатическими настроениями» (4).

На поэтическом поприще Фахр ад – Дин не был новичком. Его знали как искусного поэта и, видимо, данное обстоятельство наложило отпечаток на его прозу, придав ей большую по сравнению с другими сочинениями нацеленность на поэтическую составляющую.

Другие авторы, в частности Наджм ад – Дин Рази и Ансари также писали стихи, но их поэзия не получила большого распространения. В.Жуковский, ссылаясь на Хаджи Хальфу, отмечал, что у Ансари было три дивана персидских стихов (5). Но фактически то, что дошло до наших дней, - это поэтические фрагменты из его прозаических работ (6).

То же самое можно сказать в отношении Наджм ад – Дина. Его поэзия не представляет собой самостоятельного пласта, и все его стихи включены в прозаические труды. Написаны они в основном в жанрах рубаи, газели и касыды. Составитель текста стихов Наджм ад – Дина Махмуд Модаббери подсчитал, что объем их составляет 391 бейт (7). В них большей частью отражаются суфийские мотивы, философские размышления о бренности бытия; встречается в них также социальная и нравственная тематика.

С художественной точки зрения поэзия Наджм ад – Дина лишена особой изысканности. Главное для него заключалось не в том, чтобы продемонстрировать мастерское владение словом или применить оригинальные, но порой малопонятные образы, метафоры. Наджм ад – Дин стремился прежде всего к тому, чтобы поэтические строки яснее раскрывали мысль, отраженную в предшествующем прозаическом отрывке, либо просто давали возможность читателю сконцентрироваться на изложении. Речь идет в данном случае о функциональности поэзии Наджм ад – Дина, её ориентированности на выполнение определенной задачи, ощущаемой заданности.

Религиозные стихи превалируют в фундаментальном труде Наджм ад – Дина «Мирсад ал – ибад мин ал – мабда ила – л – ма'ад» («Путь рабов Божьих от истока до ворот»). Вообще же общий объем стихов в произведении довольно значительный и составляет свыше 500 двустиший. Это в большинстве своем отдельные бейты, строки поэм, отрывки из касыд, газелей; есть различные рубаи и целые

газели. Часть их принадлежит известным мастерам поэтического слова, таким как Рудаки, Фирдоуси, Санаи, Хагани, Анвари, Низами, Хаййам и др.; часть написана самим Наджм ад – Дином.

Ко времени написания «Мирсад ал – ибад» уже были созданы знаменитая «Хадикат ал – хакика» («Сад истины») Санаи, поэмы Фарид ад – Дина Аттара, образцы суфийской лирики. Их влияние особенно Санаи, на долю которого приходится почти десятая часть всех поэтических строк произведения, прослеживается в стихах Наджм ад – Дина. Эмоциональное напряжение в них преобладает. Автор, словно хочет передать в поэзии те чувства и настроения, которые не смог отразить в прозаическом изложении. Стихи выделяются по преимуществу мистическим содержанием. В них воспевается любовь к Богу, описывается состояние тех, кто посвятил себя служению Всевышнему, говорится об опасностях на пути воссоединения с Ним и решимости тех, кто следует этим путем. Наджм ад – Дин пишет о том, что человеческая суть на земле лишь тень, а истинная суть находится в ином измерении:

از ما تو هر آنچه دیده ای سایه ماست  
بیرون ز دو کون ای پسر مایه ماست  
بی مایی ما بکار ما مایه ماست  
ما دایه دیگران و او دایه ماست (8)

*Все, что ты видел в нас – это наша тень,  
Вне двух миров, о сын, находится наша сущность.  
Наша сущность в нас (нашем деле) возникает  
без нас самих,  
Мы – наставники для других, а наш наставник – Он.*

Согласуясь с общей доминантой сочинения, некоторые стихи в то же время могут быть интерпретированы, исходя из вполне «земной» реальности. Их определенное истолкование

обусловлено авторскими указаниями, но при их отсутствии они воспринимаются в русле обычных философско – этических рассуждений, наставлений и отношения к повседневной жизни. Показательны, к примеру, такие бейты:

تا زاغ صفت بجیفه پر آلابی  
کی چون شاهین در خور شاهان آبی  
چون صعوه اگر غذای بازی گردی  
بازی گردی که دست شه را شایبی (9)

*Если, подобно вороне, оскверняешь крылья падалью,  
То как ты можешь быть достоин шахов, подобно соколу?  
Если, подобно зяблику, ты становишься пищей ястреба,  
То будешь ли ястребом, подобающим руке шаха?*

Если бы не замечания Наджм ад – Дина, то поэтические строки выглядели бы как очередные назидания или суждения о нравственном долге. Тем более, что изобразительные средства в них «приземлены» и ориентированы на простые и понятные сравнения. Но слова автора о «притязующих на достижение цели», «прозорливых талибах» и «искренних муридах», сопровождающие данный поэтический фрагмент, актуализируют его именно в рамках суфийских представлений.

Что касается Мухаммада бин Мунаввара и его «Асрар ат – таухид фи макамат аш – шейх Абу Саид» («Тайны единобожия в деяниях шейха Абу Саида»), то в этом сочинении, кроме 172 двустиший, разбросанных по всему тексту, есть еще специальная глава, называемая так: «Разрозненные бейты, произнесенные устами нашего шейха». Она содержит еще 75 бейтов. Все бейты, встречающиеся в сочинении, связаны с именем шейха Абу Саида, жизнеописанию которого и посвящено «Асрар ат – таухид» Самому Абу Саиду принадлежит авторство лишь в нескольких рубаи. Но, как следует из «Асрар ат – таухид», шейх хорошо знал поэзию, разбирался в ней и помнил наизусть большое количество стихов на арабском и персидском языках. Поэтому неудивительно,

что Мухаммад бин Мунаввар, выступающий фактически как биограф шейха, постарался сохранить как можно больше стихов, имеющих к нему непосредственное отношение.

С поэтической точки зрения наименьший интерес вызывает сочинение Худжвири «Кашф ал – махдзуб ли арбаб ал – кулуб» («Раскрытие скрытого за завесой для сведущих в тайнах сердец»), содержащее всего несколько небольших поэтических фрагментов. Худжвири не особенно занимало «украшение» прозаической части и основное внимание было направлено им на изложение и пояснение теоретических вопросов.

-----

1. م. بهار. سبکشناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی. جلد دوم – تهران، 1338، ص 240
2. ذ. صفا. تاریخ ادبیات در ایران. جلد دوم – تهران، 1367، ص 882
3. М.Д.Кязимов. Из истории суфийской мысли – Баку, 2001, с. 23.
4. Я.Рипка. История персидской и таджикской литературы – М., 1970, с.246.
5. См.: В.Жуковский. Песни Гератского старца – Восточные заметки, СПб, 1895, с.81.
6. Сам В. Жуковский перевел и опубликовал его стихи, входящие в «Маназил ас – сайерин» (см. В.Жуковский. Песни Гератского старца).
7. نجم الدين رازی. اشعار / به کوشش م. مدابری – تهران، 1363، ص 40
8. نجم رازی. مرصاد العباد من المبدأ الى المعاد – تهران، 1379، ص. 80
9. Там же, с.317.

2014

## **«МИРСАД АЛ-ИБАД» НАДЖМ АД-ДИНА РАЗИ**

Детство и юность он провел в Рее, где и получил первоначальное образование. Но затем судьба отдалила его от родных мест. В начале 1190г. положение в Ираке Персидском было неопределенным. В 1192г. здесь начал военные действия хорезмшах Ала ад-Дин Текеш (1193-1200), и его войска дошли до Рея, хотя и вынуждены были уйти впоследствии. В этом же году последний сельджукский султан Тогрул III (1176-1194) разгромил у Казвина армию Кутлуг-Инанджа (1191-1195), одного из сыновей атабека Джахан Пехлевана (1175-1186). Тот, укрывшись у своей матери в Рее, запросил помощи у Текеша. В 1193г. Текеш вновь вторгся в Ирак Персидский и захватил Рей (3). Видимо, данные события, сопровождавшиеся военными действиями и насилием, привели к тому, что Наджм ад-Дин был вынужден покинуть город. Начались его долгие странствия. По его собственным словам, он тридцать лет провел в скитаниях на западе и востоке (4), побывал во многих местах, в том числе в Сирии, Египте, Хиджазе, Ираке, Хорасане; совершил он и хаджж, по всей видимости в 1203 или 1204г.

В годы своих странствий некоторое время Наджм ад-Дин находился в Хорезме, куда направился через Нишапур. Здесь он встретился с хорасанским шейхом Мухаммадом Куфом (5). В Хорезме же он примкнул к суфийскому братству кубравийа, основанному прославленным суфийским шейхом Наджм ад-Дином Кубра (1145-1221). По поручению последнего его наставником стал Маджд ад-Дин Багдади (6). Наджм ад-Дин с глубоким почтением относился к нему; несколько раз он упомянул его имя в «Мирсад ал-ибад», уважительно называя его «наш шейх». Судьба Маджд ад-Дина была трагичной, он был утоплен по приказу хорезмшаха Мухаммада (1200-1220), поверившего доносам клеветников.

Следующие факты из биографии Наджм ад-Дина, связаны с нашествием монголов на государство Хорезмшахов. Как известно, хорезмшах Мухаммад не сумел противостоять натиску монголов, и его держава пала под ударами полчищ Чингиз-хана (1206-1227). Монгольские завоеватели безжалостно разрушали города и вырезали мирное население. З.М.Бунятов отмечает: «Поголовное истребление монголами гарнизонов и жителей городов, оказывавших сопротивление завоевателям, должно было вселить ужас в души жителей окрестных населенных пунктов и воинов, оборонявших их» (7). Во время нашествия монголов погибли многие знатные люди и в том числе шейх Наджм ад-Дин Кубра. Большая же часть его учеников, спасаясь от ужасов войны, рассеялась по всему Ближнему и Среднему Востоку.

Наджм ад-Дин сообщает, что в 617г.х. (8.Ш. 1220- 25.Ш. 1221) монголы овладели Хорасаном, сжигая и разрушая все на своем пути (8). Был разрушен также город Рей-родина Наджм ад-Дина и убиты тысячи его жителей. Здесь же он потерял многих своих близких и родственников (9).

В течение этих событий Наджм ад-Дин находился в основном в Хамадане, надеясь на то, что вслед за «непроглядной тьмой этой смуты и несчастья забрезжит рассвет благоденствия» (10). Однако его надеждам не суждено было сбыться, и события приняли еще худший оборот. Хорезмшах Мухаммад бежал от монгольских завоевателей. На его поиски Чингиз-ханом были посланы войска численностью около 30 тыс. человек под командованием двух полководцев-Джебе и Субутая. Войска прошли через все территорию Ирана, захватив Тус, Хабушан, Дамган, Семнан, Казвин и другие города и далее проследовали в Азербайджан, миновав затем Дербендский проход (11). В числе прочих областей и городов, захваченных монголами, оказался Хамадан.

К счастью для Наджм ад-Дина он успел покинуть город раньше и выехал из него ночью с группой дервишей и близких людей (12). Впоследствии он отмечал, что монголы,

захватив город, убили множество его жителей, увели в плен женщин и детей, произвели большие разрушения (13).

Отъезд Наджм ад-Дина из Хамадана произошел в 618 г.х. (25. II.1221-15. II.1222). После этого через Ирбиль он направился в Малую Азию. Свое желание поехать именно туда он обосновывал тем, что искал спокойное и надежное прибежище, «лишенное несчастья ереси, вожделения и враждебности, украшенное безопасностью и справедливостью», и чтобы в нем правил бы «благочестивый падишах, защитник религии» (14). В качестве такого места знающие люди и те, кто занимался торговлей, указали ему на Рум, где в то время царствовал Ала ад-Дин Кей-Кубад I (1219-1237). При нем действительно Румский султанат достиг наибольшего могущества, развивалась торговля, были созданы многие известные памятники архитектуры и искусства (15).

Прибыв в султанат, Наджм ад-Дин встретился в Малатье (16) с известным суфийским шейхом Шихаб ад-Дином Абу Хафсом Омаром Сухраварди (1145-1234/35). Шихаб ад-Дин оказал ему радушный прием и посоветовал остаться в Руме. Однако несмотря на гостеприимство Шихаб ад-Дина, Наджм ад-Дин недолго прожил в Малатье и направился в Кайсарию, а затем в Сивас. Хотя он не раз менял свое местопребывание и различные переезды отнимали много сил, тем не менее он находил возможность заниматься творческой деятельностью. 1 раджаба 620 г.х. (31.VII.1223) он закончил «Мирсад ал-ибад» и, вероятно, думал преподнести его Ала ад-Дину Кей-Кубаду. Но дело в том, что это была уже вторая редакция труда. Первую он написал по просьбе группы дервишей и учеников еще до встречи с Сухраварди, а уже затем, после разговоров со знаменитым шейхом решил вернуться к «Мирсад ал-ибад», переработал его и снабдил специальным посвящением султану (17). Примерно через год, т.е. в 621 г.х. (24.I.1224-13.I.1225) он создал еще один свой известный труд «Мармузат-и Асади дар мазмурат -и Давуди» («Символы Асади в Давудовых псалмах»).

Пребывание в Руме несмотря на стабильное положение государства и спокойную жизнь, для Наджм ад-Дина не было особенно благополучным. В предисловии к «Мармузат-и Асади» он отмечает, что пробыл в городах Рума три года (18). В 1224/25г. он прибывает в Эрзинджан, где в то время правил Ала ад-Дин Давуд. Его отцом был небезызвестный Фахр ад-Дин Бахрам-шах (1166-1225), которому посвятил свою первую поэму «Махзан ал-асрар» («Сокровищница тайн») Низами Гянджеви (1141-1203). Наджм ад-Дин надеялся, что его ученость и знания привлекут Ала ад-Дина Давуда, и тот создаст ему нормальные условия для жизни, тем более, что Наджм ад-Дин посвятил ему «Мармузат-и Асади». Но и эти надежды оказались напрасными, и Наджм ад-Дин отправляется в Багдад. Очевидно, это произошло еще до свержения Ала ад-Дина Давуда в 1227г.

Отрывочные биографические данные не позволяют воссоздать полную картину жизни и деятельности Наджм ад-Дина, однако они все же в достаточной степени свидетельствуют о его незаурядных способностях. К примеру, наряду с духовными изысканиями он занимался и чисто практической деятельностью, выполняя отдельные дипломатические поручения. В источниках сохранились сообщения об одном из них. В частности, в историографическом труде ан-Насави «Жизнеописание султана Джалал ад-Дина Манкбурны» повествуется о том, что Наджм ад-Дин Рази и Рукн ад-Дин ибн Аттар прибыли в Табриз к последнему хорезмшаху Джалал ад-Дину (1220-1231) в качестве послов халифа аз-Захира би'амриллаха (1225-1226) (19). По мнению З.М.Бунятова, «посольство, очевидно, прибыло в Табриз в июне-июле 1226г.» (20). Однако результата эта поездка не имела, поскольку халиф умер, не дождавшись возвращения своих посланцев.

Период времени, связанный с выполнением дипломатической миссии, Наджм ад-Дин, вероятно, провел в Багдаде. О том, как сложилась его жизнь после этого никаких

сведений нет. Может быть, он совершал поездки в другие города и страны или вновь побывал в Румском султанате. Его пребывание здесь, кстати, было ознаменовано не только встречей с Шихаб ад-Дином Сухраварди, но также общением и с другими знаменитостями, проживавшими, в частности, в Конье. Джамии, к примеру, сообщает о том, что он виделся с шейхом Садр ад-Дином Кунави (ум. в 1273г.) и великим суфийским поэтом Джалал ад-Дином Руми (1207-1273) (21). Но не ясно, когда произошла эта встреча. Если она состоялась после его прибытия в Рум в 1221/22г., то тогда и Джалал ад-Дин и Садр ад-Дин были ещё слишком молоды и вряд ли это было общением между авторитетами. Правда, Джамии не пишет об общении, а сообщает лишь, что по просьбе Джалал ад-Дина Наджм ад-Дин совершил два рак'ата намаза (22). Если же встреча имела место во время возможного последующего посещения Рума, то странно, что ни сам Наджм ад-Дин, ни другие источники о ней не упоминают. Во всяком случае, если даже отсутствует дата, вызывает интерес уже сам факт такой встречи.

Вообще, судя по всему личные связи и контакты Наджм ад-Дина были весьма обширны. Это не удивительно, поскольку они были необходимы и с точки зрения обогащения и развития взглядов суфийского шейха, и как средство привлечения к себе многочисленных учеников, последователей, на что указывает его прозвище-«Наставник».

За свою жизнь Наджм ад-Дин немало путешествовал, но остаток дней он провел в Багдаде. Он умер в 654г.х. (30.I.1256-19.I.1257) и был похоронен здесь же недалеко от могилы Джунейда Багдади (23).

Наджм ад-Дин завоевал признание как теоретик суфизма, авторитет в области религиозно-философских проблем. Он был весьма плодовитым автором, создававшим как прозаические сочинения, так и поэзию. Помимо фундаментального труда «Мирсад ал-ибад», его перу принадлежит уже упоминавшееся сочинение «Мармузат-и Асади». Оно состоит из десяти глав,

названных «мармуз» («символ», «тайна»). В них поднимаются религиозные вопросы, рассматриваются суфийские понятия, затрагивается нравственная тематика, даются наставления носителям власти. По некоторым композиционным приемам и затрагиваемым темам «Мармузат-и Асади» напоминает «Мирсад ал-ибад».

Сочинение «Манарат ас-сайерин» («Маяки путников») создано Наджм ад-Дином на арабском языке. Оно написано незадолго до его смерти. М.Минови отмечает, что он завершил его за год или за два до своей кончины (24), а З.Сафа, руководствуясь указаниями самого автора, содержащимися в сочинении, датой его завершения считает 654г.х., то есть год смерти Наджм ад-Дина (25). В «Манарат ас-сайерин» рассматриваются главным образом некоторые основополагающие принципы вероучения ислама, а также различные «стоянки» суфийского «пути», состояние и поведение на них суфия.

Среди других трудов Наджм ад-Дина следует назвать упомянутый Шамс ад-Дином Афлаки комментарий к Корану (26), а также два трактата: «Рисалат ат-тейр» («Трактат о птицах») и трактат в разъяснение речений суфийского мистика Абу-л-Хасана Харакани (27). Написал он также небольшое рисале «Сирадж ал-кулуб» («Светоч сердец»). Созданное в форме вопросов и ответов, оно посвящено проблемам фикха.

Хорошо известен еще один трактат Наджм ад-Дина «Ишк-о акл» («Любовь и разум»). Он высоко оценивался и многие муриды и шейхи были хорошо знакомы с его содержанием. Название трактата в рукописях и источниках дается по-разному. М.Минови, к примеру, сообщает следующие варианты: «Камал-и ишк-о камал-и акл» («Совершенство любви и совершенство разума»), «Ми'йар ас-сидк ва мисдак ал-ишк» («Критерий верности и подтверждение любви»), «Ми'йар ас-сидк дар байан-и акл-о ишк» («Критерий верности в описании разума и любви») (28).

Время написания трактата неизвестно, но в колофоне рукописи, положенной в основу издания его текста (29), сохранилась дата переписки и имя переписчика. Рукопись переписана Абу-л-Фатхом Джалали ал-Джамали 10 рамазана 704г.х. (6.IV.1305) в Сабзеваре.

Трактат «Ишк-о акл» состоит из небольшого предисловия и пяти разделов. Он незначителен по объему, но весьма содержателен. В предисловии Наджм ад-Дин раскрывает причину, побудившую его взяться за перо. Фактически произведение представляет собой ответ на просьбу друга разъяснить ему суть и совершенство любви и разума. Помимо основной проблематики, в трактате освещаются и другие вопросы, такие как сущность фана и зикра, ложное и истинное бытие, соотношение в природе человека разума и любви, эволюция его духовных качеств и др.

В отличие от прозы поэтическое творчество Наджм ад-Дина не получило такого распространения. Отчасти это объясняется тем, что его поэзия не является самостоятельным пластом, и все его стихи включены в прозаические труды. Написаны они преимущественно в жанрах рубаи, газели и касыды. Составитель текста стихов Наджм ад-Дина М.Модаббери подсчитал, что количество их составляет 391 бейт (30). В них разрабатываются большей частью религиозные мотивы, есть размышления о бренности бытия, встречается также социальная, нравственная тематика и др.

С художественной точки зрения поэзия Наджм ад-Дина лишена особой изысканности. Главное для него заключалось не в том, чтобы продемонстрировать мастерское владение словом или использовать оригинальные, но порой малопонятные образы, метафоры. Наджм ад-Дин стремился прежде всего к тому, чтобы поэтические строки яснее раскрывали мысль, отраженную в предшествующем прозаическом отрывке либо просто давали возможность читателю сконцентрироваться на изложении.

Речь идет в данном случае о функциональности поэзии Наджм ад-Дина, ее ориентированности на выполнение

определенной задачи, ощущаемой заданности. Но в то же время эта заданность придает его стихам пленительную иносказательность и лиризм. Недаром они ценились в узком кругу профессионалов, а некоторые его рубаи, как отмечал М.Модаббери, приписывали другим поэтам, таким как Хайям, Санаи, Аттар, Руми и др. (31).

При всем обилии сочинений большую известность Наджм ад-Дину в суфийской среде и среди образованных кругов принес, несомненно, «Мирсад ал-ибад», относящийся к одному из самых солидных суфийских источников. Состоящий из пяти глав (баб) и сорока разделов (фасл) он посвящен комплексу вопросов теории и практики суфизма. Во введении после традиционных славословий Богу и Пророку Мухаммаду приводятся названия всех глав и разделов произведения. Здесь же формулируется цель изложения: «Эта книга – в описание поведения на пути религии и соединения с миром несомненности, и воспитания человеческой души, и познания божественных атрибутов» (32). «Мирсад ал-ибад» рассчитан прежде всего на членов суфийских братств. И если «преданный мурид, влюбленный талиб» станет его изучать, то он узнает, «кто он, откуда появился, как появился, и для чего появился, куда и как и в чем заключаются его цель и намерение?» (33)

В первой главе, включающей три раздела, автор подчеркивает пользу и значение своего труда, сообщает о причине его написания на персидском языке, приводит его полное название: «Мирсад ал-ибад мин ал-мабда ила-л-ма'ад». В основу сочинения, по мысли Наджм ад-Дина, заложены три постулата: начало, существование и возвращение, соответствующие трем периодам человеческой жизни: появлению, существованию и смерти. Эти периоды последовательно рассматриваются затем в следующих трех главах. Наибольший интерес в первой главе вызывают исторические сведения, исходя из которых реконструируются некоторые этапы жизненного пути автора.

Во второй главе, состоящей из пяти разделов, излагаются его взгляды на мироздание в целом, акцентируется роль Бога, как его создателя, определяется место человека в мире и его предназначение. Наджм ад-Дин говорит о природе духов, различных мирах мулка и малакута, сотворении созданий и появлении человека. В первых двух разделах упоминается о покрове человеческого духа и присоединении его к телесной форме. Основная идея сводится к тому, что дух, находившийся в непосредственной близости к Богу, проведенный затем сквозь множество миров мулка и малакута и соединившийся с телесной формой, должен освободиться от этой формы, то есть человеческого существования и вновь вернуться к своему настоящему местопребыванию, «истинной родине» – высшему миру.

В рамках традиционных суфийских представлений интерпретируются такие понятия, как всеобщий разум, Мухаммадов свет, атрибуты духа, свет единства, сущность души и т.д. Выделяются различные аспекты скрытого и видимого миров, определяющие их сущности и образы, отмечается возможность выявления тайных смыслов. Наджм ад-Дин проводит различие между любовью и разумом, отдавая безусловное предпочтение любви, способной привести человека к соединению с Всевышним.

Особое место в главе занимают четвертый и пятый разделы, в которых приводится довольно подробная история о сотворении Адама и его изгнании из рая. Она отличается от остального изложения литературными элементами. В ней неоднократно упоминается о превосходстве человека над остальными созданиями и выделяется его роль в качестве наместника Бога.

Третья глава в сочинении является центральной. Она состоит из двадцати разделов и занимает почти половину всего его объема. В ней затрагиваются такие вопросы, как потребность в пророках и пророческая миссия Мухаммада, воспитание телесной формы человека, очищение его души и

сердца, украшение духа и др. Говоря о возможности познания видимого и скрытого миров, Наджм ад-Дин указывает, что если первый можно познать пятью внешними чувствами, то скрытый мир постигают пять внутренних познающих сил, таких как разум, сердце, тайна, дух и сокровенное.

В самом процессе познания выделяются три разновидности: рациональное, умозрительное и свидетельствуемое. При этом отмечается, что рациональным познанием обладают все люди, умозрительным-лишь избранные, а свидетельствуемым-избранные среди избранных. Конечная цель последнего познания заключается в стирании ложного и обретении истинного бытия, что получает отражение в следующей схеме: знание есть видение, видение-достижение, достижение-«вкушание», «вкушание» – бытие, бытие-небытие и небытие-бытие.

В земной жизни у человека существует взаимосвязь между формой, душой, сердцем и духом и для продвижения к Богу ему следует совершенствоваться как телесное, так и духовное начало. В этом деле, по мысли автора, главное значение имеет шариат, с помощью которого устраняется «мрак природных действий телесной формы» и проявляется свет, идущий от божественного повеления. Шариат важен также с точки зрения приведения в равновесие «сущностных» атрибутов души, которыми являются страсть и гнев, и ее очищения, потому что благодаря очищению происходит познание души, ведущее к познанию Истины.

Наряду с очищением души человек должен также очистить сердце, занимающее в телесной форме определяющее место. Именно здесь, согласно Наджм ад-Дину, манифестируются божественные атрибуты, концентрируется милость, исходящая от Бога, и важно, чтобы сердце в духовном плане было здоровым и чистым. Чистота означает крепость и «здоровье чувств сердца», посредством которых раскрываются духовные сущности, а загрязненность есть испорченность и «изъян его чувств». В качестве условия очищения сердца указывается

следующее: «...вначале осуществить внешнюю отстраненность путем покидания мира, отрешенности, оставления людей и привычек естества, отречения от чинов и имущества с тем, чтобы достичь макама отлучения, то есть внутренней отрешенности от каждой возлюбленной и цели, кроме Бога» (34). Автор перечисляет семь аспектов сердца, подчеркивая его значение, как места привязанности и любви к Богу, обнаружения божественных знаний, источника мудрости и «обители божественных тайн».

В следующих затем нескольких разделах обосновывается необходимость в шейхе для духовного совершенствования человека, говорится о качествах, которыми должен обладать шейх и мурид. Эти качества переключаются с теми, которые описаны в «Асрар ат-таухид» («Тайны единобожия») Мухаммада бин Мунаввара (XI в.). Правда, если в «Асрар ат-таухид» их приведено по десять для шейха и его ученика (35), то в «Мирсад ал-ибад» - уже по двадцать.

Руководство шейха процессом прохождения мистического пути муридом, по мнению автора, является решающим обстоятельством, и мурид должен полностью подчинить себя его воле, уподобляясь «покойнику в руках омывателя трупов» (36). Шейх контролирует всю жизнедеятельность своего ученика, начиная от его покаяния и до покорности, включающих момент внушения муриду зикра и соблюдения им сорокадневного уединения. Определяя значение зикра и уединения, Наджм ад-Дин подробно останавливается на их практическом осуществлении. Так, им указываются правила и способы произнесения зикра, его место и время, формулируются условия и обычаи соблюдения уединения и изолированности от людей.

Духовные упражнения, практикуемые суфием, могут сопровождаться, согласно автору, различными видениями и становятся причиной «полировки сердца». На данной стадии оно способно воспринимать свет из скрытого мира, раскрывать вместе с четырьмя другими внутренними силами

покровы, находящиеся между человеком и Богом, аккумулировать различные виды манифестации божественной сути и атрибутов. Они перечисляются в последнем разделе главы, где к тому же разъясняется различие между духовной и божественной манифестацией.

В четвертой главе сочинения говорится о возвращении к Всевышнему сущностей людей, воспринимаемых как души. В человеческой личности автором выделяются четыре «степени души»: успокоенная, вдохновенная, упрекающая и повелевающая. Им соответствуют духи четырех категорий людей: пророков и избранных святых, простых святых и избранных муминов, простых муминов и избранных грешников, простых грешников, лицемеров и неверных. В зависимости от принадлежности к той или иной категории душа, как отмечается, направится либо в рай, либо в ад.

Душа, характеризующаяся первоначально атрибутом «повелевания», может возвыситься до стадии «успокоенной» под воздействием шариата, подавления земных искушений, низменных страстей, распознавания истины и лжи и обретения духовной чистоты. На этой стадии души ее обладатели, пребывающие в первой шеренге, подвергаются, по мысли Наджм ад-Дина, божественным притяжениям. Их могут удостаиваться также суфии. О них упоминается в главе как о тех, кто умер раньше физической смерти, то есть жертвует своим земным существованием ради высшей цели, добиваясь при этом отказа души от порицаемых атрибутов и сохранения похвальных

Рассматривая обширный круг вопросов доктринального характера, в том числе связанных с мистическим познанием, суфийскую обрядность, правила и др., Наджм ад-Дин в заключительной пятой главе переходит к новой теме. Хотя семь из восьми разделов этой главы также содержат в своем названии слово «путь», но в данном случае под ним имеется в виду не путь к Богу, а, скорее, образ жизни представителей средневекового общества. Эта глава стоит особняком от

остального изложения и фактически носит этико-дидактический характер, напоминая в какой-то мере образцы литературы адаба. Глава посвящена особенностям положения и поведения, стремлениям и интересам различных социальных слоев, начиная от правящих кругов, до людей, занимающихся земледелием и ремесленников.

Давая характеристику носителям власти, чиновникам, религиозным деятелям, купцам и торговцам, простому люду, автор исходит из общепринятых норм морали, а их действия оценивает сквозь призму утопической идеи создания общества всеобщей справедливости, проповедующего, в первую очередь, религиозные ценности. Взаимоотношения людей, по Наджм ад-Дину, должны строиться на принципах взаимного уважения, заботы о ближнем, вытекающих из положений Корана и сунны, глубокой религиозной убежденности. Только так можно будет искоренить насилие и притеснение людей, добиться процветания и развития страны и благополучия ее граждан.

Важнейшая роль при этом отводится представителям правящих кругов. Обращаясь к монархам, Наджм ад-Дин призывает их не забывать о том, что: «Каждое вознаграждение, [пример] благодеяния, правосудия, справедливости, помощи, благородства, учтивости, великодушия, проявленный падишахом, [его правильная] политика и защита им [подданных] есть дар милосердия и доброты правления, основа стабильности и прочности государства» (37). Опираясь на известный хадис: «Каждый из вас-пастух и с каждого спросят за стадо. И эмир-пастух для своих подданных, и он ответственен за них», он проводит широко распространенную в средневековой персоязычной литературе аналогию: падишах-пастух, а подданные-стадо. Также как пастух охраняет стадо, правитель обязан заботиться и беречь подданных и думать о выгоде государства.

Падишах не может осуществлять правление сам. В этом ему помогает визирь, многочисленные чиновники, каждый

из которых, согласно автору, обязан достойно выполнять возложенные на него обязанности, а не думать о собственном благе и богатстве. В свою очередь торговцы и купцы, земледельцы и ремесленники должны зарабатывать хлеб честным трудом, проявляя искреннюю набожность и следуя высоким нравственным критериям.

Принципы и нормы человеческого общежития, отмечаемые Наджм ад-Дином, напоминают социальные утопии, отраженные в произведениях отдельных персоязычных авторов, начиная с «Искендер-наме» Низами. Оставаясь далекими от реальности и реализуемые лишь в мечтах и надеждах их создателей, они тем не менее вызывают интерес с точки зрения социальных позиций их создателей. В данном случае картина, обрисованная Наджм ад-Дином, показывает, что его занимали не только религиозные вопросы и темы с их частой изолированностью от повседневной жизнью, но и окружающая реальность.

Для человека, проведшего большую часть жизни в переездах и разъездах, это было естественно. Тем более, что он сам пишет о своих злоключениях и описывает то, что видел во время известных событий. Важно другое, взгляды Наджм ад-Дина на общественное обустройство-это не просто отдельные высказывания или хорошо знакомые наставления и поучения носителю власти. Они носят системный характер и затрагивают каждого человека. Занимая предустановленное ему место в обществе, он не должен был нарушать существующего миропорядка, а, наоборот, своими действиями и поступками стремиться к тому, чтобы добиться его максимальной реализации и заслужить, таким образом, «божественное» одобрение и высшую награду в потустороннем мире.

Преобладание в «Мирсад ал-ибад» религиозной окраски охватывает всю структуру произведения. Как и в других суфийских источниках, в нем часто цитируется Коран, приведено множество хадисов, даются примеры из жизни

Пророка Мухаммада, истории, связанные с суфийскими проповедниками, упоминаются коранические персонажи. Каждый из сорока разделов сочинения начинается аятом из Корана, затем следуют один или два хадиса и завершается раздел благословением Мухаммаду. В рамках тематики раздела Наджм ад-Дин выверяет по Корану чуть ли не каждый тезис и всячески подчеркивает свою приверженность коранической традиции. Прав был Х.Алгар, когда отмечал, что одной из особенностей «Мирсад ал-ибад» явилась ясная демонстрация коранических истоков суфизма и что Коран для Дайе и других суфиев представлял собой цельный и гармоничный универсум (38).

Многочисленные выдержки из Корана, хадисы должны были показать основательность труда и послужить свидетельством обоснованности и верности мыслей и высказываний автора. Примечательно также, что все вставные рассказы так или иначе пронизывает религиозный настрой, будь-то действующие лица или затронутые мотивы. Но в то же время именно в них в первую очередь проявляется еще одна особенность произведения-его художественность.

При всей неординарности «Мирсад ал-ибад» оставалось средневековым сочинением, в котором смешаны разные пласты. Особенно ярко подобный синкретизм проступал в персоязычной суфийской прозе. В таких ее образцах, как «Мунаджат» («Моления») Ансари (1006-1089), «Тазкират алаулия» («Поминание святых») Фарид ад-Дина Аттара, (род. в 1141/42) «Асрар ат-таухид» Мухаммада бин Мунаввара, «Лама'ат» («Блистания») Фахр ад-Дина Ираки (1213-1289), «Нафахат ал-унс» («Дуновения дружбы») Абд ар-Рахмана Джамии (1414-1492) и др. литературные компоненты «расцветают» сухость и монотонность изложения. В «Мирсад ал-ибад» они не представляют единого целого и состоят из нескольких частей: истории о сотворении Адама, вставных рассказов, поэтических отрывков; к ним примыкают и стилевые особенности.

История о сотворении Адама выделяется как самостоятельная составная и не входит в число вставных, поскольку органически вплетена в основное повествование и не может быть изъята из него или заменена другой, как это может произойти со вставными эпизодами. Она обладает параметрами средневекового художественного рассказа, в котором присутствует вымысел, событийный ряд, авторская интерпретация знакомого сюжета. Повествование в ней развивается от завязки к концовке и речь в ней идет о персонажах из высших небесных сфер. Их поведение несмотря на это носит приземленный характер и хорошо согласуется с этической проблематикой, затронутой вместе с прочими в рассказе. Противопоставляя Адама Шайтану, которого последний ввел в заблуждение и который был по этой причине изгнан из рая, Наджм ад-Дин, словно хочет указать на всеобщность оппозиции темного и светлого начала, добра и зла с последующим превосходством добрых сил.

Действующие лица истории Адама в «Мирсад ал-ибад» намечены схематично, об их разработке не приходится говорить, но симптоматично, что в облике Адама проступают отдельные черты психологизации, свои душевные переживания он изливает в стихах, а его страстные мольбы к Господу по своей выразительности схожи с проникновенными строками из «Мунаджат» Ансари.

Последовательно разворачивая в истории события, Наджм ад-Дин обосновывает их ход не естественными причинно-следственными связями, а только лишь волей Творца, контролирующего и направляющего все процессы как во вселенной-макрокосме, так и в индивиде-микрососме.

Во вставных рассказах нет такой предустановленности и в них расставлены иные акценты. Они предназначены, как и поэтические отрывки, для подтверждения какой-то авторской мысли, но призваны это сделать не простым утверждением, а в доходчивой, занимательной форме. В этом плане они схожи со средневековыми новеллами с их непредсказуемой концовкой.

Так, во вставном рассказе о сестре Мансура Халладжа на вопрос некоего почтенного мужа о том, почему она не прикрывает все лицо, а только половину, следует такой неожиданный ответ: «Покажи мне мужчину, чтобы я прикрыла лицо. Во всем Багдаде есть один полумужчина, и это-Хусейн (т.е. Мансур Халладж-М.К.). Если бы это не было бы ради него, то я не прикрыла бы и эту половину лица» (39). Также неожиданной фразой завершается вставной рассказ о шейхе Мухаммаде Куфе. В обоих случаях момент неожиданности только подчеркивает намерение автора и усиливает восприятие нужной мысли.

Вставные рассказы у Наджм ад-Дина можно разделить на две группы. Первая связана с историческими персонажами. В них действуют такие правящие лица, как халифы Абу Бакр и Омар, султан Салах ад-Дин; известные суфийские проповедники, шейхи Абу Саид Мейхени, Абу Али Даккак, Джунейд Багдади, Мансур Халладж и др. Во второй группе представлены коранические персонажи: Ибрахим, Муса, Сулейман, Давуд. Несколько историй связаны с Пророком Мухаммадом.

Источниками вставных рассказов в «Мирсад ал-ибад» являются мусульманские предания, фольклор; часть рассказов заимствована из письменных источников. К примеру, Наджм ад-Дин включил в сочинение историю об Абу Саиде Мейхени и Абу Али Даккаке, именуемую в «Асрар ат-таухид» (40). В ней повествуется о том, как Абу Саид расспрашивал своего наставника о божественной манифестации и как повел себя, услышав его ответ. Но если в «Асрар ат-таухид» история следует в общем потоке рассказов, призванных продемонстрировать качества и способности Абу Саида и ее включение в книгу не вызвано пояснением каких-то теоретических установок, то у Наджм ад-Дина она непосредственно связана с предыдущим изложением и приведена для разъяснения «манифестации атрибутов великолепия».

Во многих рассказах проступает и назидательный смысл. В них говорится о скромности, воздержанности, честности, правдивости, прямоте, но в то же время эти понятия

всегда переплетаются с религиозными мотивами и предполагают обязательную устремленность к Богу. Так, в рассказе о Давуде и нищем человеке последний рассматривает свой каждодневный тяжелый труд, зарабатываемый один дирхем в день, как особую честь служения и близости к Богу и отказывается от подачки Давуда.

Литературный аспект, проступающий в истории Адама, вставных рассказах, усиливается в поэтических фрагментах «Мирсад ал-ибад». Их объем в произведении довольно значительный и составляет свыше пятисот двустиший. В основном это разрозненные бейты, строки поэм, отрывки из касыд, газелей; есть различные рубайи и даже целые газели. Часть их принадлежит известным мастерам поэтического слова, таким как Рудаки, Фирдоуси, Санаи, Хагани, Анвари, Низами, Хаййам и др. Но многие написаны самим Наджм ад-Дином и во многих же случаях он подчеркивает свое авторство следующей фразой: «Этот немощный говорит».

Ко времени написания «Мирсад ал-ибад» уже были созданы знаменитая «Хадикат ал-хакика» («Сад истины») Санаи (ум. ок. 1140г.), поэмы Фарид ад-Дина Атгара, образцы суфийской лирики. Их влияние особенно Санаи, на долю которого приходится почти десятая часть всех поэтических строк произведения, прослеживается в стихах Наджм ад-Дина. Эмоциональное напряжение в них превалирует. Автор, словно хочет передать в поэзии те чувства и настроения, которые не мог отразить в прозаическом изложении. Стихи выделяются по преимуществу мистическим содержанием. В них воспевается любовь к Богу, описывается состояние тех, кто посвятил себя служению Всевышнему, говорится об опасностях на пути воссоединения с Ним и решимости тех, кто следует этим путем. Наджм ад-Дин пишет о том, что человеческая суть на земле лишь тень, а истинная суть находится в ином измерении:

*Все, что ты видел в нас-это наша тень,  
Вне двух миров, о сын, находится наша сущность.*

*Наша сущность в нас (нашем деле) возникает  
без нас самих,  
Мы-наставники для других, а наш наставник – Он (41).*

Согласуясь с общей доминантой сочинения, некоторые стихи в тоже время могут быть интерпретированы исходя из вполне «земной» реальности. Их определенное истолкование обусловлено авторскими указаниями, но при их отсутствии они воспринимаются в русле обычных философско-этических рассуждений, наставлений и отношения к повседневной жизни. Показательны, к примеру такие бейты:

*Если, подобно вороне, оскверняешь крылья падалью,  
То как ты можешь быть достоин шахов, подобно соколу?  
Если, подобно зяблику, ты становишься пищей ястреба,  
То как можешь сидеть на руке шаха, подобно ястребу? (42)*

Если бы не замечания Наджм ад-Дина, то поэтические строки выглядели бы как очередные назидания или суждения о нравственном долге. Тем более, что изобразительные средства в них «приземлены» и ориентированы на простые и понятные сравнения. Но слова автора о «притязających на достижение цели», «прозорливых талибах» и «искренних мурридах», сопровождающие данный поэтический фрагмент, актуализируют его именно в рамках суфийских представлений.

В своих стихах Наджм ад-Дин старается избегать усложненности, словесных украшений. Это стремление ощущается и в прозаическом изложении. Хотя в соответствии с канонами средневековой персоязычной прозы он в ряде эпизодов и прибегает к цветистым выражениям, особенно в начале и в конце сочинения, но в целом высокопарный стиль не характерен для «Мирсад ал-ибад». Его отличительная особенность опять же связана с наличием литературных элементов. Они сказываются в применении рифмованной прозы (садж), (на что, вероятно, оказало воздействие и «Мунаджат» Ансари, как один из ранних и лучших примеров саджа), обилии

всевозможных сравнений и уподоблений, среди образов которых имеются литературные и фольклорные персонажи, такие как богатырь Рустам, его конь Рахш, птицы Анка, Симург, народы Йаджудж и Маджудж и др., употреблении приема персонификации, когда неодушевленные предметы обращаются друг к другу с речами, совершают какие-то поступки, упоминают о своем положении. В некоторых отрывках автор персонифицирует важнейшие суфийские понятия, перенося повествование в аллегорическую плоскость.

Как и в других персоязычных суфийских источниках, в «Мирсад ал-ибад» часто используется арабский язык. Это относится не только к аятам из Корана, хадисам, но и к отдельным фразам, выражениям, пословицам и поговоркам и даже к рассказам. Собственно, для средневековой персоязычной прозы употребление арабского языка можно рассматривать уже как норму изложения, что лишний раз указывало на ее тесную связь с исламскими ценностями.

-----

1. Лексическое значение слова «даие» – «кормилица», «нянька», однако мы перевели это слово как «наставник», исходя из того, что такой перевод более уместен применительно к суфийскому авторитету.

2. См.: М.Рийахи. Предисловие в кн.: Наджм Рази. Мирсад ал-ибад /Бе ихтимам-и М.Рийахи-Техран, 1379, с.14; см. Х.Алгар. Предисловие в кн.: Najm al-din Razi. The path of God's Bondsmen from Origin to Return/Translated by Hamid Algar-North Haledon, New Jersey, 1980, p.8.

3. См.: З.М.Буниятов. Государство Хорезмшахов-Ануштегинидов (1097-1231)-М., 1986, с. 44, 52.

4. См.: Наджм Рази. Мирсад ал – ибад / Бе ихтимам – и М.Рийахи – Техран, 1379, с. 498.

5. Там же, с. 109.

6. См.: Абд ар-Рахман Джами. Нафахат ал-унс мин хазарат

ал-кудс/ Мокаддаме, тасхих ва та'ликат-и М.Абеди-Техран, 1386, с. 437; см. также Реза Кули-хан. Рийаз ал-арифин-Техран, 1305, с.148; Лутф Али-бек Азер. Атешкаде-Б.м., 1337, с.222.

7. З.М.Буниятов. Государство Хорезмшахов, с.141.

8. См.: Наджм ад – Дин Рази. Мирсад ал – ибад, с. 16.

9. Там же, с. 20.

10. Там же, с. 18.

11. См.: А.А.Али-заде. Социально-экономическая и политическая история Азербайджана XIII-XIV вв.-Баку, 1956, с.90-92; см. также История Ирана /Отв. ред. М.С.Иванов-М., 1977, с.148.

12. См.: Наджм ад – Дин Рази. Мирсад ал – ибад, с. 19.

13. См.: Там же, с. 20.

14. Там же.

15. См.: История стран зарубежной Азии в средние века-М., 1970, с.383; см. также К.Э.Босворт. Мусульманские династии Пер. с англ. и прим. П.А.Грязневича-М., 1971, с.180.

16. В первой редакции «Мирсад ал-ибад» отмечается, что Наджм ад-Дин прибыл сперва в Кайсарю (см. М.Рийахи. Предисловие, с.21).

17. См.: М.Рийахи. Предисловие, с.22, 55.

18. См.: Наджм ад-Дин Рази. Мармузат-и Асади дар мазмурат-и Давуди /Мокаддаме, тасхих ва та'ликат-и М.Шафии Кадкани-Техран, 1381, с. 30.

19. См.: Шихаб ад-Дин Мухаммад ан-Насави. Жизнеописание султана Джалал ад-Дина Манкбурны /Пер. с арабского, предисл., коммент., прим. и указ. З.М.Буниятова-Баку, 1973, с. 218.

20. Там же, с. 393.

21. См.: Джамии. Нафахат ал-унс, с. 437.

22. Там же.

23. Там же; см. также Мирза Мухаммад Али Мударрис. Рейханат ал-адаб. Джелд-и шешом.-Табриз, Б.д., с.138.

24. См.: М.Минови. Предисловие в кн.: Наджм ад-Дин Рази. Рисала-йи ишк-у акл /Бе ихтимам-и Т. Тафаззоли-Техран, 1973, с.25.

25. См.: З.Сафа. Тарих-и адабийят дар Иран. Джелд-и доввом-Техран, 1373, с.1190.

26. См.: Шамс ад-Дин Афлаки. Манакиб ал-арифин. Джелд-и доввом /Бе кушеш-и Т.Йазычи-Анкара, 1961, с.933.

27. См.: М.Минови. Предисловие, с. 28-29.

28. Там же, с.33; еще об одном названии см. также Наджм ад-Дин Рази. Рисала-йи ишк-у акл, с.19.

29. Имеется в виду текст, подготовленный Т.Тафаззоли, см. № 24.

30. См.: Наджм ад-Дин Рази. Аш'ар /Бе кушеш-и М.Модаб-бери-Техран, 1363, с.4.

31. Там же.

32. Наджм ад – Дин Рази. Мирсад ал – ибад, с. 4.

33. Там же, с. 30.

34. Там же, с. 203.

35. См.: Мухаммад бин Мунаввар. Асрар ат-таухид фи макамат аш-шейх Абу Са'ид /Пер. с персидского, предисл, прим. и указ. М.Д.Кязимова-Баку, 2010, с.375-376.

36. См.: Наджм ад – Дин Рази. Мирсад ал – ибад, с.264.

37. Там же, с. 436.

38. См.: Х. Алгар. Предисловие, с. 17-18.

39. Наджм ад – Дин Рази. Мирсад ал – ибад, с. 119.

40. См.: Мухаммад бин Мунаввар. Асрар ат-таухид, с. 86.

41. Наджм ад – Дин Рази. Мирсад ал – ибад, с. 80.

42. Там же, с. 317.

2014

## ГЛАВА IV

### ЛИТЕРАТУРА ИРАНА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

#### ИРАНСКИЕ РАССКАЗЫ 1980 – 1990-х ГОДОВ

Персидская проза последней четверти XX века, как и поэзия, пережила идеологическое потрясение, вызванное иранской революцией и последующим господством в стране религиозных устоев. События, предшествующие революции, сам ход революционной борьбы, смена правящего режима, изменения во всех сферах социально-политической и идеологической жизни оказали прямое воздействие на литературу, нарушили ее размеренное движение и привели к переосмыслению ее духовных ориентиров. Крутой перелом, конечно, не означал отказа от богатейшего литературного наследия, художественных завоеваний прошлого, всей ломки жанровой системы или поэтологической традиции, но и бесследно пройти также не мог. В художественной словесности Ирана возник совершенно новый пласт, названный исследователями «адабийят-и энгелаби» («революционная литература»). Отчетливо проступая накануне революции и в первые послереволюционные годы в единстве формально-содержательных показателей этот пласт с течением времени начинал терять свои очертания, растворяясь в тематическом и художественном разнообразии. Особенно ясно изменения наблюдались в поэзии; в персидской прозе же процесс протекал более плавно без резких колебаний.

Как и ранее, наиболее мобильным и в то же время емким, многофункциональным жанром в ней продолжал оставаться рассказ. Он позволял быстро, наглядно реагировать на

происходящие события, давать им ту или иную оценку, выражать авторскую позицию, что в конечном итоге помогало формированию общественного мнения (1).

На рубеже 1970-1980-х годов на литературном поприще появилось множество новых, молодых литераторов, часть из которых были непосредственными участниками революционных событий. Их произведения, подчас лишённые профессионализма и особых достоинств, тем не менее подкупали простотой, искренностью чувств, эмоциональным настроением. В первые постреволюционные годы обстановка в Иране продолжала оставаться сложной, напряжённой и общая накалённая атмосфера усугублялась начавшейся в 1980г. войной с Ираком. От страны требовалась мобилизация всех сил и ресурсов, чтобы противостоять противнику и одновременно сохранять начатый исламский курс. Литература в это время находилась на передних рубежах идейного движения, внося свою лепту в общенациональную борьбу.

В 1980-е годы самым главным, драматическим событием в жизни Ирана была война. Она затронула каждую иранскую семью, отдаваясь громким эхом в судьбах людей. Её страшное лицо, десятки тысяч её жертв, загубленных, искалеченных жизней и в то же время самоотверженность солдат, простых иранцев, оказавшихся втянутыми в боевые действия или с достоинством переносящих их последствия, не могли не волновать писателей и поэтов.

Военная тематика в 1980-е годы являлась ведущей в литературе Ирана, определяла её идейную основу. Авторы, затрагивающие её, несмотря на возможность масштабной реализации задачи или описания событий, боевых действий, волновала прежде всего конкретная судьба человека, его поступки, мысли, его поведение в экстремальной ситуации, поскольку именно от них, от каждого человека в отдельности зависел конечный результат, выражающий совместную волю и решимость добиться победы.

Облик одного из таких людей воссоздан в рассказе Мехти Шоджаи «Касике амаданист» («Тот, кто должен прийти»). В нем описывается небольшое происшествие, а именно: последние минуты раненого иранского солдата. В масштабах сражений, когда гибли тысячи людей, это событие, конечно, представляется небольшим. Но от этого оно не является менее значимым, поскольку речь идет о человеческой жизни. Раненый солдат слышит по радиации голоса своих товарищей, командира, которые обдумывают, как прийти ему и другим солдатам на помощь. Но он понимает, что вряд ли они успеют. Он уже видит иракского офицера, который приближается к нему, добывая по пути из пистолета раненых. На вопрос своего командира по радиации, не страшно ли ему, он даже не отвечает, а вспоминает своего отца, спрашивавшего его пред отъездом на фронт, что ему, шестнадцатилетнему юноше там делать. Даже в последние минуты перед смертью Саид, так зовут раненого, спрашивает командира о своем друге и призывает думать о продолжении военной операции.

Рассказ М.Шоджаи повествует только об одной трагической судьбе, но этого оказывается достаточно, чтобы вынести суждение об ужасах войны. Поражает то, как просто, можно даже сказать по-будничному относится человек, еще юноша, к смерти. Он не испытывает страха, а готовится встретить смерть как нечто неизбежное на фронте. Автор ведет изложение спокойно, без какой-либо патетики. Он ни разу не упоминает о храбрости иранских солдат. Но само их поведение, полные ненависти взгляды, брошенные перед смертью врагу, красноречивее всяких слов. Именно такие простые солдаты, молодые ребята выносили на своих плечах все тяжести сражений, и они же закладывали основу грядущих побед.

Боевые операции на фронте не исчерпывали всей сути войны. Она продолжалась и в тылу, и порой здесь складывались ситуации не менее тяжелые и драматичные, чем на

линии огня. Они также требовали от людей смелости и решительности, способности на отчаянный поступок, как это показано в рассказе Тахера Эйбод «Калагха-йи шум» («Зловещие вороны»). Действие разворачивается на заправочной станции. Здесь остался всего лишь один работник по имени Абд ар-Расул. Отправив из города свою семью, он сам задержался на станции и отпускает бензин машинам, вывозящим людей из Абадана. Дело в том, что город находится под обстрелом, и его вот-вот должны взять иракские войска. Водители машин предлагают ему также бежать. Однако Абд ар-Расул отказывается, говоря, что если я уеду, может кому-то понадобится бензин, и он, не найдя его, останется на дороге. Постепенно поток машин иссякает и Абд ар-Расул идет в подсобное помещение выпить воды. В это время он слышит шум мотора и, думая, что это какая-то отставшая машина, выглядывает в окно. Однако к ужасу своему он видит иракские самоходки. Иракцы что-то говорят ему по-арабски и указывают на шланг. Он берет шланг и заполняет бензином их машины. Абд ар-Расул не знает, что делать: бежать или остаться и попасть в плен. Вдруг его взгляд падает на коробку со спичками. Взяв её, он незаметно приближается к бензиновому шлангу. Мгновение и все закончено. В огне взрыва уничтожена и станция, и иракские самоходки, и солдаты, и он сам.

Герой рассказа Абд ар-Расул никогда не думал о подвиге или доблестной смерти. Он просто честно и добросовестно выполнял свою работу. Чувство долга, боль за людей, вынужденных бросить дома, имущество и спасти свои семьи, детей не позволили ему бежать. А разыгрывающиеся на его глазах трагические сцены только усилили его решимость помочь людям. И его последний поступок, может быть еще не осознанный до конца, был вызван не только его отвагой, но и обстановкой, порождающей ненависть к врагу и стремлением внести свою, хоть и небольшую лепту, в общую борьбу.

В рассказах иранских писателей военная тема не оказывается самодовлеющей. Нередко она переплетается с любовной, нравственной или семейной тематикой, с бытовыми зарисовками. Таковы рассказы «Самире» и «Тасбих» («Четки») Марйам Саббагзаде, «Хафт банд» («Семь отметин») Разийе Тоджджар, «Табхир-и рух» («Ослабление [букв. испарение] духа») и («Рангпариде») («Бледный») Марйам Джамшиди, «Мехтаб» Захры Завварийан и др. Примечателен в этом плане рассказ «Аладж-и дард» («Излечение горя») М.Джамшиди. В его основе лежит в общем-то мирная история, которая происходит в дали от линии фронта. Но жестокое противостояние с трагическими последствиями проступает и здесь, заставляя героя пересмотреть собственную позицию и миролюбивые устремления.

В одном из классов средней школы учитель недоволен тем, что ребята пишут сочинения только о войне. Раньше они писали о самых разных вещах, и вот опять он хочет, чтобы в сочинениях были описаны школа, класс, в котором проходят занятия. В назначенный срок ребята собираются на урок, и учитель поднимает одного из лучших учеников Муртузу Гасеминежада, чтобы тот вслух прочел свое сочинение. Однако бедный ученик успевает прочесть всего лишь несколько предложений, как вдруг раздается страшный взрыв и начинает отваливаться потолок. Вероятно, на школу попадает бомба. Учитель еще успевает подумать, что был неправ, когда задавал ребятам сочинение на другую тему, пусть они пишут именно о войне.

После бомбежки спасатели разгребают завалы. Учителя еле откапывают и первое, что он видит - это труп Гасеминежада. Погибают под руинами школы и все остальные ученики. Авторская мысль в рассказе проступает достаточно ясно. Война не оставляет места пацифизму, сомнениям и раздумьям. Все должно быть подчинено достижению главной задачи - победы над врагом, и коваться она должна не только на фронте, но и в умах подрастающего поколения, тех с кем связаны основные надежды страны.

Мрачные картины войны, тяжкие страдания, бедствия, приносимые ею, накладывали свой отпечаток на каждую из противоборствующих сторон. Ни одна из них не обходилась без жертв. И уже не эмоции или психологические стрессы определяли состояние человека, но спокойное осознание происходящего и тихое смирение с неизбежностью. И только память и отдельные душевные порывы соотносили его поведение с реальностью, выставляя весь трагизм и суровую правду окружающего.

В рассказе «Аламат дел-и ман аст» («Примета - мое сердце») Завварийан некая женщина с отцом ищет труп своего мужа. Она просит у командира подразделения разрешение осмотреть пятьдесят гробов, в одном из которых могут находиться останки ее мужа. Командир говорит ей, что без каких-либо примет вы не сможете их опознать. Женщина отвечает ему, что в ботинках мужа, отправляя его на фронт, она нацарапала свое имя. А про себя думает, что настоящая примета - это мое сердце. И сердце не обманывает ее. В последнем гробу она находит останки мужа.

Эта история, как и многие другие рассказы, упоминает о конкретной судьбе простой солдатской семьи. Муж, погибший на фронте, и жена, оставшаяся без кормильца, вполне обычное явление для фронтовых лет. Но за «военной» будничностью автор сумел разглядеть личную драму человека, женщины, не просто потерявшей опору в жизни, но лишившейся близкого, любимого существа и стремящейся исполнить по отношению к погибшему последний долг.

По-иному выглядит история солдатской семьи в рассказе «Ан су-йи мах» («На той стороне луны») Дарйуша Абеди, хотя обе их объединяет, прежде всего, трагическое событие. Д.Абеди один из тех иранских прозаиков, который много писал о войне, хорошо знал ее ужасные будни. В «Ан су-йи мах» солдат возвращается домой после долгой болезни и ошибочного известия о своей смерти. Однако дома его ждет не счастливая встреча с родными и близкими, а

страшное известие о том, что вся его семья погибла во время бомбардировки. Д.Абеди еще раз высказывает мысль о том, что война затрагивает каждого человека, каждую семью и непоправимое может произойти не только с теми, кто непосредственно сражается с оружием в руках, но и с теми, кто находится далеко от линии огня.

Война в рассказах иранских писателей предстаёт во всей своей полноте, проявляясь в самых разных аспектах и высвечивая разные людские судьбы и характеры. Описывая ее, иранские авторы приводили примеры не только храбрости, решительности, жертвенности, но отмечали и отрицательные стороны человека: трусость, пустословие, бахвальство. Некоторые рассказы написаны в ироническом тоне, как например, рассказ, кстати, больше похожий на пьесу, Резы Рахгозара «Пошт-и дивар-и шаб» («За ночной стеной»); в других- дается прямое осуждение действий военных. Таков рассказ «Баздид» («Проверка») Д.Абеди. В нем группа военных чиновников, тыловиков, снабженцев выезжает для инспекции на линию фронта. Так толком ничего не увидев, проявив нерешительность и просто трусость, они возвращаются; и вот во время доклада руководитель группы заявляет, что они побывали под обстрелом и что все они чуть ли не герои. Таких персонажей в произведениях немного. И к счастью не эти люди определяли ход боевых действий, а патриоты своей родины, готовые отдать все во имя победы.

Тема войны, начавшейся вскоре после исламской революции, естественно, переплеталась в идеологической сфере с религиозным началом, идеей мученической гибели (шахадат). В персидской поэзии, к примеру, существовало даже специальное направление, именуемое («поэзией шахадата»). Оно раскрывало суть шахадата и описывало поступки и качества бойцов-шахидов. В прозе же, в частности рассказах и новеллах, идея представлена не столько в чистом виде, сколько преобладают отдельные мотивы, привносящие в действие религиозный оттенок.

Безусловно, есть рассказы и с очевидным религиозным уклоном, как например, «Ферештеха мийанд» («Ангелы прибывают») Резы Ширази. Уже в самом названии содержится намек на религиозную окраску, которая затем проявляется на протяжении всего повествования. Герой его приходит в больницу к умирающему другу. Тот получил смертельное ранение в бою и, хотя врачи сделали операцию, но кровотечение остановить не удалось и жить ему осталось лишь день или два. По ходу сюжета выясняется, что оба молодых человека набожны, а раненый вообще фанатик. Он сожалеет, что не стал шахидом на поле боя. Теперь же, заканчивая свой жизненный путь, хочет походить на мучеников Кербелы. Он испытывает жажду, но не пьет, потому что также страдали сторонники имама Хусейна. Он хочет только, чтобы друг прочел ему некоторые суры из Корана и, находясь в бреду, говорит о том, что ангелы окружают его. Военная тема здесь не просто соприкасается с религиозной, а собственно предстаёт сквозь ее призму, и образ раненого бойца служит иллюстрацией шахадата, к чему должен был стремиться любой настоящий солдат.

Произведение Р.Ширази выделяется своей направленностью, но в целом религиозное содержание в иранском рассказе не выглядит столь явным как в поэтическом творчестве (2). Большинство писателей предпочитает поднимать иные проблемы, не замыкаясь в каких-то рамках. Симптоматично, что иногда сами писатели сетуют на отсутствие религиозного интереса и равнодушие к религиозным ценностям. Так, рассказ «Вагт-и азадари» («Время траура») Т.Эйбод посвящен дням ашуры, отмечаемым мусульманами-шиитами траурными процессиями и церемониями. Однако в деревенской мечети в это время на удивление тихо и пустынно и, кроме старика Каблали, никого нет. Он горестно вздыхает и думает, что в день смерти имама Хусейна никто не идет в мечеть, никто не плачет и не бьет себя в грудь. Только двое мужчин заходят внутрь, но и они, увидев, что в

мечети никого нет, уходят. Тогда Каблали сам представляет себе сцену гибели имама в Кербеле и начинает причитать. В это время мальчишки, идущие как обычно в дни ашуры по улице и выкрикивающие слова скорби, приходят в мечеть и видят здесь Каблали, который плачет и бьет себя в грудь. Мальчишки решают, что старик сошел с ума. Они зовут взрослых. Те входят в мечеть, видят Каблали, и вдруг один из них думает, что Каблали не сумасшедший; он все делает верно, надо так же как он держать траур и выражать свое горе. Он встает за спиной старика, тоже начинает бить в грудь, а вслед за ним и все остальные.

Хотя концовка рассказа включает мотив осознания религиозного долга и написана в духе утверждения принципов официальной идеологии, тем не менее, примечательно, что уже в 1986., т.е. времени публикации рассказа, автор заостряет внимание на ослаблении интереса у населения и особенно в глубинке к религиозным вопросам.

Война, ведущаяся с Ираком, требовала мобилизации всех сил, но еще не означала полного внутривосточного единения, и обстановка в первое время после революции оставалась нестабильной и взрывоопасной. Стремление религиозных кругов монополизировать власть, борьба различных политических сил, классовые столкновения, выступления на национальной почве сотрясали Иран (3). В круговороте постреволюционных событий пересматривались многие идеалы, а борьба нередко заканчивалась гибельными последствиями. Внутри самой религиозной среды наметилось несколько группировок, активно претендующих на первенство и пытающихся заручиться как можно большим числом сторонников. О былой консолидации сил, выступавших совместным фронтом против шахского режима, не было и речи, а место истинных революционеров стали занимать карьеристы всех мастей.

Сложная и пестрая картина иранского общества, пережившего коренную ломку всех сфер жизни, пребывающего в

состоянии бесконечных потрясений и перенацеливания на новые ориентиры, превратилась в один из объектов пристального внимания иранских прозаиков. В первую очередь их интересовал, конечно, пафос революционной борьбы, вера и убеждения людей, их решимость отстаивать правое дело.

В рассказе представителя старшего поколения писателей Акбара Халили «Хифдах бе алаве се» («Семнадцать плюс три») показан образ матери, пришедшей на могилу своих детей. Надо сказать, что мотив посещения героем могилы своих близких вообще часто используется как в иранской прозе, так и в поэзии постреволюционного времени. Он встречается в уже упоминавшихся рассказах «Ферештеха мийанд» Р.Ширази и «Ан су-йи мах» Д.Абеди, лежит в основе рассказа М.Шоджаи «Зарих-и чешмха-йи то» («Могила твоих глаз»), стихотворения Хусейна Исфаили «Эй барадар ке бе зийарат рафтеи» («О брат, ушедший в паломничество») и др.

У А.Халили мать, находясь на кладбище, словно ведет живой разговор с тремя своими детьми, младшему из которых Резе было всего тринадцать лет. Они отдали жизни в борьбе за идеалы революции. Мать не смогла их уберечь в трудные и опасные дни. И даже, когда она обратилась к старшему сыну с просьбой повлиять на младших брата и сестру, тот укоряя ее, ответил отказом. Символична концовка рассказа. На кладбище для погребения приносят тело шахида. И молодые ребята, участвующие в процессии, видя одинокую женщину и понимая в чем дело, становятся вокруг нее, и слышатся их слова: «Реза, твой путь будет продолжен». Автор не случайно связывает революцию с молодым поколением. По его мысли, именно оно должно было стать гарантом реализации выдвинутых задач и создания новых условий жизнедеятельности людей. Однако данный настрой, во многом романтический, постепенно начал исчезать и реальность предстала намного более суровой и непредсказуемой.

На гребне революции оказались самые разные политические силы с разными же порой диаметрально противоположными устремлениями. Наряду с честными и порядочными людьми, искренне переживающими за судьбу страны, в выступлениях и демонстрациях принимали участие и деклассированные элементы, откровенные проходимцы и авантюристы. Образ одного из них выведен в рассказе Мехти Хаджвани «Асгар-хан». В лице героя рассказа Асгар-хана виден облик псевдореволюционера, якобы ратующего за общее дело. Асгар-хан всем и всюду заявляет о том, что он готовится отправиться на фронт, отстаивает идеи революции, но на самом деле выясняется, что он просто выполняет определенный заказ и преследует свои узкокорыстные цели.

Столкновения различных политических сил в Иране после свержения шахского режима продолжались довольно долго. Они не могли пройти незамеченными и получили преломление в произведениях ряда писателей. Так, противостояние между официальными кругами и демократами намечено в рассказе «Магтал» («Место убийства») Йакуба Ажанда. Писатель здесь показывает отношение к демократическим слоям правящей элиты. Конкретно образы демократов в рассказе не представлены, но логика повествования подводит к тому, что один из персонажей обвиняет их в предательстве интересов народа и транспортировке оружия в Ирак.

Если в рассказе И.Ажанда идеологические противники четко обозначены и находятся на непримиримых позициях, то у Д.Абеди столкновение внешнее, не переходящее в плоскость открытой враждебности. Скорее, речь у него идет о противоречиях внутри правящих кругов. Этот вопрос у него поднимается в рассказе «Эншеаб» («Раскол»). Герой рассказа с большими трудностями устраивается на работу. Кажется бы основная проблема устранена и ему сейчас надо лишь трудиться. Однако проходит некоторое время, и он влезает в интриги и начинает действовать против своего

начальника управления. Как-то на улице он встречает давнишнего друга и тот, сообщая о расколе в правящей партии, убеждает его примкнуть к радикалам, выступающим против умеренных. Далее сообщается, что начальник управления героя - умеренный, а генеральный директор (т.е. вышестоящий начальник) - радикал. События развиваются по нарастающей. Герой активно работает, чтобы провести в парламент депутата от радикалов. Одновременно он настраивает против начальника управления других работников. Дело доходит до того, что они пишут совместное заявление об отставке, надеясь, что их голос будет услышан, и генеральный директор снимет с работы начальника управления.

И вот наступает кульминация. Герой с заявлением отправляется на прием к генеральному директору. Когда он сидит в приемной, ожидая встречи, то случайно взгляд его падает на свежую газету. Он видит фотографию генерального директора с другим человеком и читает надпись под фотографией, в которой от имени генерального директора говорится, что наши противоречия с умеренными – это братские разногласия и что мы не позволим, чтобы кто-то вбил клин между нашими отношениями. Герой вытирает салфеткой пот, понимая, что проиграл.

Конец рассказа чисто новеллистический. Движение сюжета сменяется неожиданным происшествием, полностью меняющим ожидаемый ход событий и представляющим персонажа в новом качестве. Фактически герой рассказа стал жертвой собственной политической недалекости и неопытности. Начав с простых разногласий, интриг, он постепенно втянулся в политическую борьбу. По-своему он вполне искренне участвовал в ней, полагая, что честно отстаивает интересы сторонников. Безусловно, он преследовал и личные интересы, надеясь, что в награду за преданность, его назначат на место уволенного начальника. Однако завершающая ситуация оказалась не такой простой и заставила героя, усмирив амбиции, подчиниться реальности.

По мысли автора, «маленький» человек, к тому же обманутый и легко управляемый, в столкновении политических сил останется лишь пешкой, а тем более, если столкновение, запланированное и вполне вероятно вписывающееся в какую-то политическую игру. Фальшь и лицемерие являлись её составными элементами, и были обычным явлением на политической арене, что лишний раз подчеркивалось известной долей сарказма, которым окрашено все изложение.

Некоторые рассказы революционной поры написаны в сатирической манере. Они продолжают традиции иранского сатирического рассказа, отраженные в произведениях таких писателей старшего поколения, как Мухаммад Али Джамалзаде, Хосроу Шахани, Феридун Тонкабони и др. В рассказе М.Шоджаи, написанном прямо накануне революции, едко высмеивается отпрыск богатой иранской семьи. Хотя рассказ озаглавлен, как «Шазде» («Принц»), здесь имеется в виду, не царственная особа, а представитель некоей знатной иранской фамилии.

Описывая своего персонажа, М.Шоджаи выявляет его полную никчемность и бесполезность. На протяжении всей жизни он никогда толком не трудился, не получил достойного образования. Но зато имел все, что, хотел, удовлетворялись его малейшие прихоти, как отцом, так и ближайшими родственниками. Этот человек не может нормально ответить ни на один вопрос, его тупость и ограниченность проявляется на каждом шагу, но даже он понимает, что в стране происходят перемены и заявляет, что он тоже оппозиционер.

Среди рассказов на революционную тематику имеются и произведения Ибрахима Хасанбейги. Его интересует главным образом отношение к революции людей разных национальностей, населяющих Иран. В рассказе «Кух-о гудал» («Гора и впадина») речь идет о курдском поселении. Герой рассказа Фуад- простой крестьянин, плохо разбирающийся в политике. Как и у других соседей, его мир не простирается дальше родного села. Бесхитростный быт и сельские заботы

отнимают все его время, а не политические лозунги и заявления. Тем не менее, Фуад в критические для себя и семьи минуты находит верное решение. Так, он не хочет выступать против центральной власти и отдавать своего сына в вооруженный отряд курдского сепаратиста Бучана. Свою позицию он готов защищать с оружием в руках. И скорее всего, как это видно по изложению, его поддержат другие жители села.

Еще один аспект революционной тематики связан с вопросом о защите революционных достояний и отпора пролиску врагов. Причем враги подразумеваются как внутри страны, так и за ее пределами. В рассказе М.Шоджаи «Рах-и хане коджаст?» («Где дорога к дому?») выведен образ иранского спортсмена, которого обманом пытаются завербовать на Западе. Через весь рассказ проходит мысль о том, что предатель родины в конце концов останется ни с чем.

Основополагающие для судеб страны и общества события, такие как революция, война, нашли широкое отражение в произведениях иранских прозаиков. Но это не означало, что они ограничивались данными вопросами и не обращались к тому, что происходило вокруг них в повседневной реальности. Наоборот, иранская проза 1980-1990-х годов затрагивает большой круг тем, начиная от бытовых и завершая семейными. Окружающая среда и взаимоотношения между людьми, столкновение личных и общественных интересов, нравственное поведение личности и социальная мораль, мотивы отдельных поступков и попытки исследования индивидуальной психологии, как и многое другое становится объектом пристального внимания авторов. Их задачи решаются посредством персонажей, представляющих все социальные слои современного общества. Фактически в рассказах отражается целый срез послереволюционной иранской действительности и по нему можно судить о ее состоянии и перспективах.

Как правило, в центре рассказов находится нелегкая судьба человека в современном городе, испытания, выпадающие на его

долю, необходимость переносить тяжесть трудов и забот. Порой описываемые ситуации даются в авантюрно-комическом виде, их происхождение в реальной жизни может носить лишь случайный, единичный характер. Но за этими случаями проглядывает судьба человека, открывается его внутренний мир.

В рассказе М.Шоджаи «Дозд-и наши» («Неопытный вор») основной персонаж, который выступает и в роли рассказчика, видит, что некий человек хочет украсть его машину. Он спокойно подходит к вору, безуспешно пытающемуся открыть дверь машины и даже предлагает тому помощь и свои собственные ключи. Правда, он не говорит, что является хозяином машины, а просто хочет посмотреть как будут развиваться события. Он просит угонщика подвезти его до дома. Тот, ничего не подозревая, соглашается; берет ключи, заводит машину, и вот они уже едут по шоссе. По пути завязывается разговор. Хозяин машины замечает, что его новый знакомый нервничает и, судя по всему, неопытен в воровских делах. В ответ на его расспросы «вор» отвечает, что в первый раз решился на подобное дело. Он никогда бы к нему не прибегнул, но нужда заставила его ступить на этот путь. Оказывается, что дочь его тяжело болеет, а денег на операцию нет. Вдобавок он лишился работы, поскольку не мог больше терпеть, когда все вокруг воруют и обманывают людей. Он сказал об этом своему начальнику и в результате очутился на улице.

Рассказ завершается неожиданно. Хозяин машины, услышав историю «вора», открывается ему. Испытывая сострадание к несчастному человеку, он предлагает ему временно оставить машину себе, чтобы с ее помощью хоть что-то заработать. Парадокс описанного М.Шоджаи случая заключается в том, что один из персонажей прибегнул к воровству, т.е. к действию, которое сам же осуждал и из-за которого лишился работы. Однако это лишь внешняя канва. Истинная суть происходящего лежит гораздо глубже. Фактически писатель обрисовал конфликт героя и общества,

который и послужил причиной подобного поведения человека. Общество не смогло обеспечить ему достойную жизнь, помочь его ребенку, семье, более того, оно отвергло его чистоту и порядочность. В результате он вступил на противоправный путь, пытаясь как-то разрешить собственные проблемы.

Схожая ситуация представлена в другом рассказе М.Шоджаи «То герйе микарди» («Ты плакала»). Схожая в том смысле, что нужда и безысходность подталкивают персонажа к отчаянным, иногда страшным поступкам. Здесь также повествуется об отце семейства. У него также нет возможности прокормить семью. Но если первый персонаж решился на воровство, то второй пошел на еще более кардинальный шаг. Под предлогом того, что он относит к врачу свою новорожденную дочь, он обманывает жену и тещу, выносит ребенка из дому и оставляет его на улице. Скорее всего, ребенок погибнет. Но ответственность за данный поступок ложится не только на отца, но и на общество, которое довело его до такого шага.

Конфликт между героем и обществом в современном рассказе показан довольно широко. Иногда он видоизменяется, идет как бы в обратном направлении: не герой осуждает общество, а общество предъявляет ему свои претензии. Причем, начавшись на семейном уровне, такой конфликт приобретает затем общезначимое звучание. Например, в «Шахе-йи шекасте» («Сломанная ветвь») Т.Эйбод приводится история одной женщины. У нее есть семья, двое детей. Муж находится на фронте и ей приходится самой растить и воспитывать детей. Но вот однажды муж приезжает домой. Жена, поначалу обрадовавшись, узнает затем, что он оставил боевых товарищей и сбежал с фронта. Она начинает увещевать его, говорит, что он совершил ошибку и призывает его вернуться в часть. Однако ее уговоры оказывают прямо противоположное действие. Муж не хочет слышать ее слов, и в семье начинаются ссоры. Вскоре муж прибегает к рукоприкладству, избивает жену.

На его сторону встает и свекровь, которая угрожает бедной женщине и заявляет, что муж с ней разведется и отнимет у нее детей.

Положение, в которое попадает женщина, пытающаяся образумить мужа и заставить того задуматься о чести и достоинстве, кажется безвыходным. Но в конце концов оно разрешается, хотя и трагически. Муж убегает из города на север страны. И затем оттуда приходит весть о том, что он утонул в море. В данном случае одна из сторон конфликта выступает не просто от своего лица. Позиция жены созвучна интересам общества в целом. Оно однозначно осуждает трусость и дезертирство. И гибель персонажа, может быть несколько неожиданная, тем не менее выглядит вполне закономерной с точки зрения неотвратимости возмездия и торжества справедливости.

Противостояние между героем и обществом в любом случае затрагивало вопросы нравственности, морали. Любопытно, что несмотря на официальный исламский курс, писатели не углублялись в религиозные детали, а предпочитали говорить об общепринятых нормах морали и поведения людей. Таковы рассказы «Гудал» («Впадина»), «Ма се нафар хастим» («Нас трое»), «Раз-и гатл-и Агамир» («Тайна убийства Агамира») Давуда Гаффарзадегана, «Сури» Р.Тоджджар, «Шабихун» («Ночной набег») М.Саббагаде и др.

На основе этих рассказов можно составить некий собирательный образ человека, строящего свои взаимоотношения с окружающим миром на принципах открытости, бескорыстия и чистоты, пребывающего в ладах со своей совестью и оказывающего помощь тем, кто в ней нуждается. Конечно, этот собирательный образ являлся по сути идеалом, в какой-то мере даже оторванным от действительности. Но значение приобретал не воссоздаваемый или описательный элемент, а воспитательная функция, связанная с этим идеалом.

Особенно часто нравственные вопросы затрагиваются в рассказах на детскую и юношескую тематику. Здесь они

поднимаются вместе с проблемами отцов и детей, сохранения семьи, воспитания будущего поколения. В идейной основе многих рассказов данные проблемы находят положительное решение. Одновременно авторы подвергают резкой критике отрицательные моменты, приводящие к нежелательным последствиям. В рассказе «Наргесха» («Нарциссы») Р.Тоджджар обрисована гнетущая атмосфера семейного деспотизма. Отец - тиран всячески издевается над своим единственным сыном, унижает его, не позволяет заниматься тем, чем он хочет. Юноша испытывает страшный стресс, срывается, не выдержав психологического давления, и в результате оказывается в сумасшедшем доме.

Другая история описана в рассказе «Дуд-и вавейла» («Дым горя») Т.Эйбод. В ней молодой человек, первенец семьи стал наркоманом и ушел из дома. Его поступок в дальнейшем привел к распаду семьи, тяжелой болезни отца. Автор, правда, прямо не указывает, что стало причиной столь безрадостного финала: взаимоотношения в семье, среда, друзья или собственные наклонности. Но в любом случае ясно, что отец и мать должны были хоть как-то повлиять на юношу, попытаться удержать его от безрассудных действий.

В некоторых рассказах проблема взрослых и детей перерастает семейные границы и получает преломление на не менее актуальном «школьном» уровне. В них также разыгрываются драматичные и поучительные ситуации, которые не всегда заканчиваются в пользу учителей. В рассказе «Пошт-и парчин-и садагат» («За оградой верности») М.Джамшиди рассказывается об одном случае из школьной практики, причем повествование ведет сам учитель. Как-то на своем уроке он слышит, как один из учеников говорит ему: «Ага, съешьте сладости». Думая, что ученик издевается над ним, он дважды предупреждает его, а на третий раз, не сдержавшись, бьет его. У того рассечена губа, и учитель предлагает ему выйти из класса и умыться. После возвращения ученика, в класс внезапно заходят директор школы

и инспектор из вышестоящей организации. Инспектор, увидев кровь на воротнике рубашки ученика, спрашивает откуда она, и мальчик отвечает, что упал.

После их ухода, учителю становится стыдно, но он ничего не говорит и вдруг опять слышит голос этого ученика, просящего взять сладости. Учитель подходит к нему, чтобы разобраться и как-то замять свой поступок. А мальчик тем временем протягивает ему ладонь и говорит, что вчера у его сестры была свадьба, и мать дала ему сладости, чтобы он угостил учителя и детей. Учитель берет сладости, а затем не в силах оставаться выбегает из класса.

Сам по себе поступок учителя, поднявшего руку на ученика, не может быть оправдан. Пусть даже он был подавлен мыслями о домашних заботах или же думал, что ученик над ним издевается. Однако главное в рассказе - поведение мальчика, сохранившего, несмотря на обиду, верность и незахотевшего жаловаться на учителя. И эпизод бегства последнего из класса только доказывает, кто в данной ситуации оказался на высоте.

В иранских рассказах 1980-1990-х годов, как видно, существуют различные тематические пласты. Некоторые из них стоят особняком, обнаруживая относительно большую устойчивость художественных границ и стилистических особенностей. Это относится к рассказам на любовную и женскую тематику. Как правило, они выделяются своим лиризмом, проникновенностью чувств. Изложение в них спокойное, плавное, но в то же время более экспрессивное. Большинство этих рассказов написаны женщинами, что в условиях исламского государства, четко определяющего роль женщины в семейной и общественной жизни, повышает их значимость. Такие писательницы, как М.Джамшиди, Р.Тоджджар, М.Саббагаде, Т.Эйбод, З.Завварийан и другие сообщали в своих произведениях о женской доле, о чувствах и переживаниях женщины, о семейных радостях и горестях. Перед читателем проходит целая галерея женских образов.

Все они наделены положительными чертами. Героини рассказов в основном терпеливые, мягкие и отзывчивые люди, оберегающие домашний очаг и покой в семье. Однако в решающие минуты они способны проявить волю и характер, принимая трудные и ответственные решения.

В своих взаимоотношениях с любимым человеком женщины, прежде всего, сохраняют ему верность. Даже если избранник не отвечает им взаимностью, чувства женщины не изменяются. В рассказе Т.Эйбод «Тамам-и лахзеха-йи Надией» («Все мгновенья Надией») приведена история девушки по имени Надией. С ней происходит несчастный случай. Она подрывается на mine. Девушка остается жива, однако даже после операции одна нога ее изуродована. Для Надией это тяжелое испытание, дело в том, что у нее есть жених, которого она очень любит. Но мать жениха, увидев ее после больницы в таком виде, категорически не хочет, чтобы сын брал ее в жены. Девушка и сама понимает, что не должна становиться обузой для кого-то и не смеет думать о будущем. Тем временем ее жених под воздействием произошедшего события решает отправиться в Ахваз для зачистки территории от мин. Он приходит попрощаться с Надией, и у девушки появляется слабая надежда, что все еще образуется.

В этой истории девушка выглядит более сильной и цельной натурой, чем ее жених. У нее хватает мужества не стыдиться своего физического недостатка, и она ни единым словом не попрекает жениха, заранее соглашаясь с ним, если он отвергнет ее. В душе Надией идет настоящая борьба; она находится между жизнью и смертью, ожидая решения самого главного для себя вопроса и чувства девушки достойны всяческого уважения. В рассказе Т.Эйбод проглядывает еще одна идея-готовность к самопожертвованию. Она созвучна с идеей шахадата, но в отличие от последней в ней речь идет не о самопожертвовании во имя великой цели, а о готовности пожертвовать всем ради любимого человека. В таком виде идея проявляется в ряде рассказов и наиболее отчетливо

проступает в «Афсане-йи ишк») («Легенда о любви») З.Завварийан. Кстати, именем Афсане названа в рассказе также его героиня.

Действие у З.Завварийан разворачивается в суде. Здесь слушается бракоразводный процесс Афсане с ее мужем Фуадом. Девушку представляет на суде ее отец. Фуад дает свое согласие на развод и подписывает необходимые бумаги. Такова внешняя канва повествования и на этом его можно было бы завершить. Однако далее все оказывается значительно сложнее. Известие о разводе подвергает Афсане в шоковое состояние. Она любит своего мужа и даже помыслить не может о разводе. Выясняется также, что Фуад болен; по сути калека он и куска пищи не может самостоятельно положить в рот. А Афсане молода, красива, и он, чтобы не губить её жизнь, соглашается на развод. Девушка требует, чтобы он изменил свое решение, но Фуад остается непреклонен.

Причины поведения героя в рассказе ясны и нравственная оценка его поведения достаточно высока. Им движет чувство сострадания к жене. Он хочет дать ей свободу и избавить от добровольного заточения и ненужных переживаний. Как ему кажется, он поступает правильно. Однако желая добра жене, он тем не менее бессознательно наносит ей душевную травму. Ведь Афсане любит его таким, какой он есть; она не думает отказываться от него и не собирается связывать свою судьбу с кем-то еще. В результате поступок Фуада, совершенный из самых лучших побуждений, ведет не к благополучной развязке, а становится источником семейной драмы.

Иногда в рассказах любовная тема отходит на второй план, уступая место женской проблематике. В таких рассказах, как «Баг-о баран» («Ветер и дождь»), «Марг-и Бану» («Смерть Бану»), «Милад» («Рождение») М.Джамшиди, «Газал-и гомшод» («Пропавшая Газал») З.Завварийан, «Бе ранг-и хакестар» («Цвета золы») Т.Эйбод и других говорится о роли женщины

в семье, о воспитании ею детей, о ее повседневных трудах и заботах. Авторы, правда, не указывают прямо на социальные права женщины, предпочитая заострять внимание на ее семейных обязанностях, но даже в такой интерпретации женская тема получает свою остроту, а в отдельных случаях приобретает масштабность. Так, в рассказе «Милад» З.Завварийан повествуется о молодой женщине, которая готовится стать матерью.

Описывая ее нелегкое состояние, писательница не останавливается на данном моменте, а переводит изложение в плоскость понятия соседства жизни и смерти, рождения человека как продолжения жизни.

Подобный философский оттенок присутствует и в рассказе М.Джамшиди «Баг-и дар хамин наздикиха» («Сад поблизости»). В нем как бы вновь происходит возврат к любовной теме, но уже на иной семантической основе. М.Джамшиди описывает судьбу двух пожилых людей - мужа и жены. За свою долгую совместную жизнь им пришлось многое пережить: и гибель сына, и трудные дни одиночества, и переезд из дома в новое место. Но за все это время чувства двух людей не изменились. Они по-прежнему любят друг друга, трепетно выслушивая каждое слово, переживают заново каждое воспоминание. Оба понимают, что часы, проводимые вместе, близятся к концу. Жизнь прожита, и впереди их ожидает только смерть. И они готовы к ней, воспринимая ее как обычное явление.

«Баг-и дар хамин наздикиха» связан с предыдущими рассказами и вместе с тем он имеет отличительные черты. Любовь в нем не горячее чувство молодых, не пылающая страсть, а основа взаимоотношения людей, умудренных годами и жизненным опытом. Любовь помогла им пережить все невзгоды, и она же перед лицом смерти дает им дополнительные нравственные силы. Как и у З.Завварийан, рассказ М.Джамшиди перерастает исходные границы, получает более глубокий смысл. Жизнь в нем не только соседствует со смертью, но благодаря любви, обнаруживает

свое превосходство над ней. И герои М.Джамшиди из простых, неприметных людей превращаются по сути в символы нравственной чистоты и твердости духа.

Иранские рассказы 1980-1990-х годов в подавляющем большинстве написаны в реалистической манере. Только очень незначительная их часть подвержена модернистским веяниям. Такое соотношение в общем вполне закономерно, поскольку идейная основа рассказов, вопросы и проблемы, затронутые в них, требовали ясного и четкого ответа. Не всегда реакция писателей была однозначной. Однако при описании судьбоносных для страны событий, таких как ирано-иракская война, их позиция оставалась единой и недвусмысленной. В остальном же взгляды авторов были самые различные, что нашло свое подтверждение в тематике рассказов. Помимо войны, наиболее яркое отражение в них получила постреволюционная обстановка, политическая и социальная ситуация в стране, борьба различных сил за власть; большое внимание уделено также вопросам противостояния личности и общества, общественной морали, нравственности, любовной теме, проблемам женщин, семьи, быта и др.

Иранская революция вызвала появление в словесности такого художественного пласта, как «революционная литература», включающего и рассказ. Будучи в составе данного пласта, рассказ, подобно другим прозаическим и поэтическим жанрам, претерпел изменения и испытал соответствующее влияние. Тем не менее писатели оказались не столь зависимы от идеологических условий, как можно было предположить, и могли относительно свободно выражать собственное мнение, не всегда оглядываясь на официальную пропаганду. В художественном плане их творчество также оказалось несвязанным с какими-то рамками. Авторы в принципе могли прибегать и часто прибегали к различным приемам и методам изложения. И хотя при этом изобразительная сторона произведений не всегда выглядела привлекательной, важно было проявление творческой инициативы.

Как и в предыдущие годы, писатели говорили свое слово и реализовывали свои задачи в необходимой форме. Несмотря на порой сложное положение, литературная преемственность сохранялась, и иранский рассказ 1980-1990-х годов означал очередной, но качественно новый этап функционирования и развития жанра.

-----

1. При написании статьи мы опирались на следующий фактический материал: Абеде Д.Гам-и ин хофте-Техран, 1369; Эйбод Т.Маджмуэ-йи дастан / Гозиде-йи адабиййат-и моассер-Техран, 1378; Гаффарзадеган Д. Маджмуэ-йи дастан / Гозиде-йи адабиййат-и моассер-Техран, 1378; Гозиде-йи дах сал-и дастан-невиси дар энгелаби-и эслами- Техран,1368; Джамшиди М. Маджмуэ-йи дастан / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран, 1378; Завварийан З. Маджмуэ-ий дастан-и кутах / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран, 1378; Саббагзаде М. Маджмуэ-ий дастан / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран,1378; Тоджджар Р. Маджмуэ-ий дастан / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран,1378; Хасанбейги И. Маджмуэ-ий дастан / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран,1378; Шоджаи М. Маджмуэ-ий дастан / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран,1378.

2 Хотя иранские исследователи говорят о его усилении как в поэзии, так и в прозе ( см., например, А.Радфар. Дегаргуниха ва вижегиха-йи адабиййат-и энгелаби-и эслами дар йек негах – В кн.: Маджмуэ-йи магалеха-йи семинар-и барраси-йи адабиййат-и энгелаби-и эслами- Техран, 1373, с 183-193 или М.Наджафзаде-йи Барфоруш.Тааммол-и дар дастанневиси-йи эмруз-и Иран ва дастанха-йи джанг. Там же, с 619-641), но мы в данном случае имеем в виду не включение в текст каких-то исламских образов или лексику, или отдельные фразы и фрагменты, а общую содержательную основу.

3. Подробно см.: Иранская революция 1978-1979 гг-М., 1989, с 160-187.

2002

## **НУСРАТ РАХМАНИ: ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ**

Поэзия Ирана конца XX века обладала рядом ведущих черт, благодаря которым она сформировалась как целостное явление и самостоятельный этап в эволюции персидской литературы. Они нашли отражение в произведениях многих поэтов и в особенности новой плеяды авторов, творчество которых было непосредственно связано с исламской революцией и периодом, последовавшим вслед за ней.

Однако поэзия создавалась не только за их счёт и обогащалась не только их идеями. В литературе продолжали оставаться профессиональные, маститые поэты, деятельность которых началась ещё задолго до революции и осуществлялась также после её победы. К их числу относится Нусрат Рахмани. Он был одним из тех авторов, которые не зависели от политической конъюнктуры и отстаивали свое кредо и цели без отношения к сиюминутным обстоятельствам. Возможно, во многом это объяснялось его пониманием искусства и в том числе поэзии, в которой он выделял три основных момента: национальную окраску, светское видение, «научную» технику(1). Конечно, поэт не отрицал и влияния общественной среды на творчество художника, но при этом отдавал предпочтение индивидуальности и всегда стремился к человеколюбию, свободе, справедливости.

Некоторые литературоведы усматривали в его произведениях нигилистические тенденции, однако сам Н.Рахмани опровергал подобные мнения и считал, что скорее в его творчестве проявляются анархические веяния в качестве протеста против всего установленного, существующего порядка (2). Гуманизм и преобладание общечеловеческих идеалов прежде всего характеризовали его поэзию и отражались на протяжении длительного творческого пути автора. Его начало пришлось на середину XX века и было связано с событиями, происходившими задолго до исламской революции.

Нусрат Рахмани родился в 1929г. В Тегеране. Здесь же получил начальное и среднее образование. Сам он отмечал, что его отец не являлся каким-то героем или влиятельным лицом, именем которого он мог бы воспользоваться ради корыстных интересов, а был простым человеком и звали его Асадаллах (3). Сына своего он также воспитал в духе простоты и скромности, но самое главное сумел внушить ему чувство порядочности и чести.

Получив образование, Н.Рахмани поступил на службу в министерство почты и телеграфа. Однако через некоторое время оставил эту работу и начал свою деятельность на поприще журналистики. Он публиковал разные по характеру и направленности статьи, писал дастаны, перекладывал древнеперсидские тексты на современный персидский язык. После 1953г. возглавлял литературные отделы в журналах «Фирдоуси», «Сепид – о сийах» («Белое и черное»), сотрудничал с рядом других изданий. В те годы Н.Рахмани сблизился с поэтом Ахмадом Шамлу. Они вместе работали, разделяли одни и те же взгляды и убеждения.

Создавать стихи Нусрат начал с 16-летнего возраста и сперва подписывал их псевдонимом «Н. Чарик» («Н. Партизан»). Его первое стихотворение было опубликовано в журнале «Шахбаз» («Сокол»), когда ему исполнилось девятнадцать лет. С тех пор литературные опыты приобрели регулярный характер и в 1954г. увидел свет первый сборник его стихов под названием «Куч» («Кочевка»). Он был благожелательно встречен литературными кругами, на него был опубликован ряд положительных рецензий. Однако наиболее лестным для Нусрата оказалось письмо Нима Юшиджа, которое впоследствии было издано в предисловии к сборнику.

Об истории знакомства с Нима Юшиджем Нусрат сообщает следующее. Как-то Нима прочитал два – три его стихотворения и попросил Азера Садика, переводчика пьесы французского философа – экзистенциалиста Жана Поля Сартра (1905–1980) «Мертвые без погребения» на

персидский язык, познакомить их. Азер привел Нусрата к Нима, и тот сказал ему во время встречи: «Сердце мое хотело сказать Вам, что не идите по этому пути- пути поэзии, но теперь это к Вам не относится; Вы настолько завязли в поэзии и разрушили мосты за спиной, что я уже не могу сказать Вам этих слов» (4).

Нусрат никогда не забывал этого фактически поэтического благословения Нима, как и замечания, высказанного им после стихов «Куч». Тогда Нима написал : « Те вещи, которые есть в жизни и от которых в поэзии других проявляется лишь тень, в Ваших стихах обнажены (букв. «без занавеси»). Если эту смелость не одобрили другие, то для Вас это ничего [не значит]» (5).

Сборник «Куч», как и вышедший вслед за ним в 1955г. сборник «Кавир» («Пустыня»), появились в нелегкое для страны время. Государственный переворот 1953г. оказал весьма негативное воздействие на умы и настроения демократических кругов, к которым принадлежал и Нусрат Рахмани. Состояние поэта, созвучное общей атмосфере, отличалось подавленностью, упадком душевных сил. Подобно Надеру Надерпуру, Ахмаду Шамлу, Мехти Ахавану Салесу и другим поэтам, он тяжело переживал разгром прогрессивных кругов, крушение надежд на процветание страны и осуществление демократических преобразований. Свою печаль и тоску, переживания и тревоги он отразил в стихах первых сборников.

В них преобладают пессимизм, отчаяние; часто встречаются мотивы безысходности, душевной боли. Уже в стихотворении «Пайан» («Конец»), предвосхитившем события 1953г., поэт писал, предчувствуя наступающую угрозу:

*Всюду темно,  
Все сердца – камни,  
Все губы – холодны,  
Всюду – отсутствие красок* (6).

А в стихотворении «Саргозашт» («Происшествие») он с горечью указывал:

*Сожаление и боль! Время оказалось ветроногим конем,  
Доставило меня в долину скорби и само убежало.  
За тот проступок, что я жил мгновение,  
К орудию пыток [для ] гибели подвесил  
меня небосвод.  
Сказкой оказалось счастье, подобно истории о Симурге.  
В каждый край, куда я отправлялся, не было  
от него и следа.  
За каждой запертой дверью, разговор шел обо мне,  
Но когда я открывал дверь, никого не было в доме! (7).*

Описывая свое состояние, поэт проявлял сочувствие к людям, находившимся в сходном положении, испытывавшим одинаковые эмоции. Он выражал озабоченность судьбой представителей разных социальных слоев и в особенности городских жителей.

Н.Рахмани вообще можно назвать певцом городской жизни. Уже в раннем творчестве у него проступает повышенный интерес к городской атмосфере, царящим в ней привычкам и традициям, особенному городскому укладу и сложившимся представлениям. В сборниках «Куч» и «Кавир», помимо собирательного образа города, показаны конкретные персонажи, олицетворяющие в основном низшие социальные слои города – это бродяга, цыган, продавец вина, проститутка и др. Поэт хочет отобразить городскую среду во всем ее многообразии, взглянуть на происходящее не только с точки зрения интеллигента, порой отстоящего далеко от людей и занятого собственными проблемами, но и изнутри, из самой гущи народных масс, пребывающих в эпицентре событий и своими разговорами, репликами и суждениями существенно дополняющих картину идущих в обществе процессов.

Говоря о своей поэзии, Н.Рахмани указывал на существование в ней «видения городского мятежного жителя» (8). Но

такие устремления начнут отражаться в его поэзии позднее, а в «Куч» и «Кавир», наряду с социальным потрясением, отмечается неприкрытая тоска и настроенная выжидательность.

Еще более тягостный настрой проявился в третьем сборнике – «Терме» («Шаль»), увидевшем свет в 1957г. Если в «Куч» и «Кавир» еще можно ощутить смутное стремление к будущему душевному подъему, то в «Терме» автор резко сменил как тональность стихов, так и манеру изложения. Во втором предисловии к сборнику, написанном им самим, он крайне пессимистично отзывается о стихах сборника, обращаясь к читателю: «Напрасно в мираже моих черных стихов, ты выискиваешь свое потерянное солнце. Кроме пустой могилы и запертого гроба, ничего иного не найдешь» (9).

Такая установка в стихах «Терме» подчас подается в модернистской форме. После издания сборника появились высказывания о том, что Н.Рахмани стал сюрреалистом (10). Доля правды в подобных словах имеется, тем более если учесть, что поэт испытал сильное влияние Садека Хедаята и особенно его знаменитой повести «Буф-и кур» («Слепая сова»). Это произведение само написано в сюрреалистической манере и отражает психологические искания крупнейшего персидского прозаика XX века.

Н.Рахмани всерьез увлекался его творчеством и считал, что Садек Хедаят оказал на него даже большее воздействие, чем Нима Юшидж. В таких стихах сборника, как «Чешмха» («Глаза»), «Марди би сар» («Мужчина без головы»), «Санг-и сийах» («Черный камень»), «Мард-и дар сайеаш» («Мужчина в еетени»), «Нефрин шоде» («Проклятый») и др. прослеживаются характерные для «Буф-и кур» неясные образы, обрывочные воспоминания, сложные ассоциации; в них происходит смешение реального пространства и времени с ирреальным.

Неоднократно в стихах «Терме» разрабатываются мотивы смерти, уединенности, плача. В стихотворении «Санг-и сийах» поэт отмечает, что «черным камнем является это

мое черное сердце», а в стихотворении «Гол-и афйун» («Опийный цветок»), представляющем собой аллегорию ситуации в стране, он с сожалением упоминает, что у нас «к источнику солнца нет дороги».

Иногда для подчеркивания настроения поэт прибегает к чисто формальным элементам. Так в двух газелях из четырех, названных «Газал-и дар шаб» («Газель в ночи») (11) у него даются редифы «бемирим» («умрем») и «герйе коним» («поплачем»). В других стихах упор сделан на соответствующие образы и выражения: «зендеги-йи вахши» - «дикая жизнь», «ше' р-и сокут» - «стих молчания», «ше' р-и сийах» - «черный стих», «жерф-и табут-и бастарам» - «глубина гроба моей постели», «хаб-и бихуши» - «сон отрешенности», «лаб-и джаханнам» - «губы ада», «марг миад-и джавдани шод» - «смерть стала вечным обетом» и др.

Тематическая направленность «Терме», как это и декларировал поэт, вполне однозначна и усиливается от одного стихотворения к другому. Обреченный взгляд на окружающее и констатация отсутствия каких-либо сдвигов в нем доминируют в эмоциях и размышлениях автора, а те в свою очередь преломляются в поэтических строках, получают своеобразную поэтическую реализацию. И ярче других содержательные аспекты сборника и состояние поэта видны в стихотворении «Паранде-йи герйан» («Плачущая птица»). Оно написано под влиянием известного стихотворения «Гогнос» («Феникс») Нима Юшиджа.

«Гогнос» вообще оказало сильное воздействие на современную персидскую поэзию. Ряд поэтов использовали его мотивы и образный рисунок в своем творчестве, а Ахмад Шамлу назвал один из своих сборников «Гогнос дар баран» («Феникс под дождем»). Как и Нима, Н.Рахмани обратился в «Паранде-йи герйан» к образу мифической птицы. Но у него это не Феникс, а Бутимар (Выпь), известная по старым легендам, как пишет автор, тем, что все время сидит на берегу моря и плачет, боясь, что море засохнет (12).

Уже сам образ Бутимара предполагает, что стихотворение написано в минорной тональности. Тихой печалью и грустью окрашена каждая строфа произведения. Лексические конструкции и подобающая образность способствуют созданию определенной атмосферы, словно переходящей из легенды в действительность. Выясняется, что у Бутимара есть сподвижник, близкое по духу существо, и этим существом является сам поэт, также испытывающий чувство тоски и горечи.

Такой композиционный поворот в целом согласуется с «Гогнос» Нима Юшиджа с той лишь разницей, что у Нима сам Феникс выступает символом поэта, а Н.Рахмани решил показать два образа: поэта и птицы и провести между ними параллель. У него поэт также проливает слезы, но уже не над настоящим морем, а над «морем своих стихов». Он не хочет, чтобы оно высохло, потому что с его помощью он протягивал «руку утопающим» и давал отдохновение «отставшим в пути».

Подобные характеристики раскрывают предназначение поэта и обнаруживают сходство с образом у Нима. Однако между двумя стихотворениями имеется и существенное различие. Так, в «Гогнос» ощущается жизнеутверждающее звучание, особенно в мотиве возрождения птицы Феникс, а у Н.Рахмани такое толкование образа не проступает; поэт при всех своих положительных качествах предпочитает не активные действия, а пассивное созерцание и остается не поэтом – трибуном, а поэтом «вечных горестей», как и Бутимар – «птицей печали»:

*Все, что я видел, видел благодаря тебе,  
тебе о мое море, о стих,  
Увы, я люблю тебя,  
Вновь я хочу тебя, море.  
Я горько плачу возле тебя (букв. у твоего края) -  
не дай Бог засохнешь, -  
Подобно Бутимару,  
Который (букв. и он) своим бытием пожертвовал  
ради этого дела.*

*Поэтом вечных горестей является Нусрат  
Птицей печали является Бутимар (13).*

И все же даже в сборнике «Терме», при всей его мрачной окраске, поэт сумел наметить свои затаенные мечты. Стихотворение «Хаб», как и «Гол-и афйун», в иносказательной форме воссоздает обстановку в стране. Причем в «Хаб» аналогия проявляется в достаточно резкой форме: страна – тюрьма, а лирический герой-узник. Стихотворение выдержано в едином семанти- ческом русле и одно сравнение с тюрьмой наводит на невеселые мысли. Тем не менее даже в данной ситуации Н.Рахмани выделяет положительные моменты, связанные с естественным желанием героя обрести свободу, но не в своих сновидениях, а наяву, избавиться от оков и ощутить вкус жизни.

Положительное начало находит продолжение и в стихотворении «Руйи дивар» («На стене»). Вновь поэт сообщает о тяжелом положении и бедах, выпавших на долю народа, о царящем произволе и самоуправстве. Но главное – он ждет, что в ответ на все притеснения и страдания людей со стороны власть имущих, может быть, расцветет в них «цветок злости».

Сборники «Куч», «Кавир», «Терме» были изданы на протяжении четырех лет после переворота генерала Захеда и отразили в основном господствующие в обществе настроения, волнения и ожидания. В них преобладала эмоциональная сторона, чувства автора, отразившего реакцию на происходящее. Позднее в 1960-х годах, когда обстановка в стране была более или менее стабильной, Н.Рахмани стал спокойнее осмысливать действительность и высказывать свою точку зрения.

С 1957г. он начал публиковать в разных изданиях стихи, которые затем вошли в новый сборник. Он получил название «Миад дар ладжан» («Встреча в тине») и увидел свет в 1967г. В предисловии к сборнику Н.Рахмани, размышляя о задачах и обязанностях поэзии, важнейшими среди них счел

реальный взгляд на жизнь и удовлетворение общественных запросов. Он высказался также о том, что надо быть достойным жизни и смерти и выразил обеспокоенность судьбой молодого поколения (14).

В художественном отношении «Миад дар ладжан» представляет собой шаг вперед по сравнению с предыдущими книгами. Н.Рахмани в нем свободно экспериментирует с формой стиха, вольно обращается с размером и рифмой. В содержательном плане сборник также отличается от других и, хотя в нем продолжается разработка уже встречавшихся мотивов, он тем не менее демонстрирует более широкий взгляд на страну и мир в целом.

Показательны для «Миад дар ладжан» начинающие его стихи. Собственно, это цикл состоящий из восьми стихотворений, имеющих одно и то же название – «Таб'ид дар чамбар-и занджир» («Изгнание в петле из цепей»). Каждое из этих небольших стихотворений затрагивает какую-то одну тему. А в комплексе они раскрывают отношение автора к современности, начиная от общего упадка нравственности и до опасного накопления вооружений.

Критически подходит поэт к описанию состояния общества. Он не проводит дифференциации в нем, а изображает его как единую массу, в которой сердца «стали порочными», «слезы превратились в кровь, а кровь в грязь» и «мозги протухли». Общество, согласно автору, пребывает в спячке, всюду распространились равнодушие и неверие, никто не хочет протянуть кому-то руку помощи, сказать находится ли он в неволе и даже не хочет знать защищает ли он низость и подлость. Разрушение моральных устоев, отрицание духовности, существующих норм приводит, по его мнению, к тому, что основу социальных взаимоотношений разъедают похоть и злоба, а любовь «находится в цепях греха» и доставляет лишь страдание.

Гневно отзываясь о бытующих нравах, о лжи и лицемерии, Н.Рахмани обращается к абстрактному образу

добродетельного человека, призывая того взглянуть на окружающее:

*О добродетельный!  
О чем ты думаешь?  
Кто сказал: «Сожаление», кто?  
Ты видел стыд продала плеть,  
[А] сострадание плеть купило  
И преступление посмеялось над изменой?  
Жизнь?  
Ты видел жизнь, сказавшую: «Я маклер»,  
Скитавшуюся вслед за несчастьями,  
Чтобы купить неволю? (15).*

Рассуждая далее подобным образом, поэт задается закономерным вопросом о том, кто отвечает за все происходящее. Он пишет о стенах, о духовных преградах, окружающих людей со всех сторон, о цепях «на свободных руках». Он возлагает ответственность за сложившееся положение на правящую элиту, и в то же время с оптимизмом смотрит в будущее. Цикл заканчивается строками о том, что каждый замок предполагает наличие ключа, что означает в свою очередь надежду на освобождение.

В стихотворениях «Таб'ид дар чамбар-и занджир» Н.Рахмани затрагивает также вопросы, связанные с идущими в мире процессами. Он напоминает, к примеру, о нарушениях законности, о торговле живым товаром, об агрессии и недопустимости существования вооружений в таком количестве, что «запах пороха охватил землю». Поэт выступает не только как гражданин своей страны, но и как человек, мыслящий более масштабно, понимающий соотношенность мировых реалий и говорящий об их негативных последствиях.

В стихах цикла автор прибегает к любопытному приему, позволяющему ему лучше раскрыть свой замысел. Каждое стихотворение завершается одной строкой, которая является антитезой содержания, оттеняя его контуры. Так,

стихотворение, посвященное вооружениям, заканчивается следующим образом: «жизнь взмахнула крыльями» (т.е. готовится улететь, покинуть неблагоприятное пространство) или стихотворение, упоминающее о равнодушии и черствости, включает ключительную строку: «поколения (имеются в виду новые – М.К.) взмахнули крыльями» (т.е. решили ретироваться, не видя для себя перспектив).

Вопросы, поднимаемые в «Таб'ид дар чамбар-и занджир», находят отражение и в других стихах сборника. Некоторые из них представлены более детально, что относится, например, к вопросу о преемственности поколений. Автор больше всего волнуется о том, что достанется потомкам, в какой стране они будут жить. И с горечью ему приходится констатировать в стихах «Мард-и дигар» («Другой человек»), «Зараат» («Пахота»), что его собственное поколение ничего не добилось, прожило жизнь впустую и не смогло указать путь молодой смене.

Он винит в этом не только других. Критическая струя, пронизывающая «Миад дар ладжан», охватывает и самого поэта. В стихотворении «б х 4» он указывает на отсутствие настоящего дела, а в «Ше'р-и тазе» («Новое стихотворение») сообщает об усталости и неспособности оправдать надежд. Тем не менее поэт не опускает рук, а наоборот, ищет пути разрешения трудностей и проблем. Его привлекает не только многообразие происходящего, но и возможности поэтического самовыражения, проявления художественной фантазии. С этой точки зрения актуализируются продолжающиеся сюрреалистические опыты. В стихотворениях «Тарх» («Рисунки»), «Сабз ва кабуд» («Зеленый и синий»), «Йад» («Воспоминание») мысль поэта порой трудно уловить. Его сознание погружается в мир, где все предметы одушевлены, находятся в движении, где формы неожиданно переплетены и где стирается грань между чувственно воспринимаемым и виртуальным пространством. Однако поэт не нарушает зыбкого равновесия и не теряет связей с окружающим, предпочитая

не догадки и сомнения, а твердую почву реальных истолкований.

«Миад дар ладжан» среди всех сборников, опубликованных до него, вызвал наибольший общественный резонанс и литературную критику. Неоднократно высказывался о своей поэзии и сам Н.Рахмани. Как правило, его неординарные характеристики приводились в предисловиях, предпосланных стихам. Так было в случаях с «Терме», «Миад дар ладжан»; не стал исключением в этом плане и сборник «Хариг-и бад» («Пламя ветра»), появившийся три года спустя после «Миад дар ладжан», т.е. в 1970г. Предисловие к нему начинается таким предложением: «В основе этой тетради не чувства следуют в дополнение к чувствам, а мысли в дополнение к чувствам» и далее, определяя свою цель, поэт пишет: « Я не проходил с закрытыми глазами по красивейшим и самым светлым дорогам, поскольку предпочитал с открытыми глазами пройти через горнило дорог мрака и то, что было важно – это было дышать, было двигаться» (16).

Подобно «Миад дар ладжан», «Хариг-и бад» открывается циклом стихов. Они имеют название «Тавал» («Волдырь») и пронумерованы от одного до семи. Название цикла носит символическое значение и во многом ассоциируется с теми отрицательными явлениями, с которыми постоянно сталкивается человек и которые беспокоят автора, вызывая в нем сожаление и одновременно понимание несовершенства существующих стереотипов и нравственных критериев.

Как и в «Таб'ид дар чамбар-и занджир», поэт говорит в цикле «Тавал» о безмолвии и безразличии общества, которое будто находится за запертой дверью и до которого невозможно достучаться, о бесполезности ожидания перемен, о преследовании невинных и чистых лиц. Он переживает за идейную аморфность людей и причину создавшегося положения видит в нерешительности масс.

Обо всем этом поэт хотя и пишет открыто, тем не менее не приводит прямых описаний; он высказывает суждения,

которые на первый взгляд не касаются непосредственно затронутых тем, но которые важны для их освещения, или приводит небольшие эпизоды, фрагменты бесед своих персонажей, несущих обобщенно – абстрактный характер. Для стиля Н.Рахмани свойственна высокая степень отвлеченности, склонность не столько к созерцательности, сколько к ассоциативному мышлению. Окружающая среда дает ему богатый материал для чисто творческого индивидуализированного восприятия. И он использует его в полной мере, обыгрывая малейшие нюансы и реализуя тонкие неожиданные наблюдения. Его образность требует вдумчивого подхода и нередко он воссоздает такую реальность, где между явлением и его отображением проступает отдаленная или не безусловная связь.

Однако в «Хариг-и бад», наряду с подобным изложением, появляются другие мотивы, непривычные для предыдущих его произведений. У поэта возникает намерение вмешаться в ход событий, попытаться переломить его. Даже если отдельные нотки безысходности, разочарования и обреченности все еще остаются, их подавляет желание заявить о себе, разорвать сковывающую волю и действия обыденность и сложившийся порядок и почувствовать себя по настоящему свободным.

В стихотворении «Авар-и ашк» («Руины слез») он замечает, что «прочитал тайну свободы на каждом кольце цепи»; лирический герой, несмотря на воспоминания о слезах и «скрытых печалях», ощущает чувство освобождения и олицетворяет его с образом ветра. А в первом стихотворении под названием «Хамише» («Всегда») (17) автор уверенно подчеркивает, что через каждое препятствие можно пройти и даже гору можно преодолеть, если тебя ведет надежда.

Намеченная тональность проступает в ряде стихотворений сборника, таких как «Чагу» («Нож»), «Эй кехтарин барадар» («О самый младший брат»), «Ан бадбан-и шекасте» («Тот сломанный парус»). В стихотворении же

«Шиван-и боридебориде» («Прерывистый плач») усиливаются мотивы мятежности, указывается на необходимость вступления в борьбу.

«Шиван-и боридебориде» состоит из пятнадцати строф и каждая начинается с обращения: «О старые, покрытые пухом воспоминания». Однако, несмотря на данное обращение, суть идейной основы стихотворения заключена не в любовании прошлым или переживании произошедших событий, а наоборот, связана с настоящим, с острыми вопросами современности. Поэт порицает в нём правящие круги. Он отмечает, что они не поняли глубины веры и убежденности народных масс; они считали, что человеческие руки не способны на созидание, а пригодны лишь для разрушения и обратились к грубой силе. Поэт задается риторическим вопросом о том, что «разве время разгладило постель мучений для сострадания?». Он выступает против физического и нравственного порабощения людей и хочет непосредственного участия в борьбе. И хотя упоминает о сне и забвении как о собственном лекарстве, сам же требует воздержаться от него и отдает предпочтение ружью перед пером:

*О старые, покрытые пухом воспоминания,  
Где мое лекарство?  
Лекарство сна и забвения.  
Воздержись (букв. пройди) от этого рассказа,  
Этой сказкой никто не заворачивается.  
Никогда перо не было ружьем.  
Им нельзя  
Защититься от кого-то.  
Но...  
Много пройдя, я увидел как легко  
Благодаря ему  
Спокойно можно стать мишенью выстрела:  
Выстрела порицания,  
Выстрела верности,  
Выстрела низости (18).*

Понимая силу оружия, поэт не отрицает и действенности пера. Он хорошо знает его возможности и те последствия, к которым они могут привести. Поэтому перо также видится одним из компонентов борьбы и человек, им обладающий, помогает общему делу. Стихотворение завершается на оптимистической ноте, предполагающей будущие правильные поступки героя.

В «Хариг-и бад» при ощутимой наступательной позиции и идейных ориентирах проступала и другая черта мировоззрения Н.Рахмани, наиболее полно проявившаяся затем в следующем сборнике «Шамшир-и ма'шуге-йи галам» («Меч возлюбленной пера»). Это было философское отношение к событиям и явлениям, склонность к обобщающим выводам. Оно намечено в таких стихотворениях, как «Бохтан бе мар» («Клевета на змею»), «Аз ногте та хатт» («От точки до линии»), «Гуше-йи тарих» («Уголок истории»). В сборнике же «Шамшир-и ма'шуге-йи галам» данный аспект показан как самостоятельно, так и во взаимодействии с другими моментами, в частности глобальным восприятием бытия и оценками мировой истории.

«Шамшир-и ма'шуге-йи галам» увидел свет в 1989г., через девятнадцать лет после «Хариг-и бад». Это был большой промежуток, в течение которого произошли важнейшие события, в том числе исламская революция. Удивительно, что имени Н.Рахмани не оказалось среди тех, кто наиболее активно среагировал на нее. И даже более того, анализируя стихи поэта послереволюционного периода, можно сказать, что революция не оказала на них сколько-нибудь серьезного влияния в плане идейного переосмысления собственных взглядов и приведения их в соответствие с официальными требованиями. Поэт находился вдали от кипящих страстей как в прямом, так и в переносном смысле, поскольку оставил Тегеран и перебрался в провинцию, в город Решт, где обосновался и вёл тихую, размеренную жизнь, отводя большую часть времени чтению (19). Н.Рахмани, кстати, вообще

хорошо знаком с литературой, философией, культурой Востока и Запада, что нашло широкое отражение в «Шамшир-и ма'шуге-йи галам».

Сборник обозначен так по названию одноименного стихотворения. Для поэзии, написанной в стиле «ше'р-и ноу», оно необычно большое и вернее было бы обозначить его как поэму. В некоторых изданиях отдельные части его имеют собственное название и выступают в качестве самостоятельных стихотворений (20).

«Шамшир-и ма'шуге-йи галам» представляет причудливую цепь размышлений автора, каждое звено которой связано с другим не в силу логической необходимости или развития событий, так как отсутствует сюжет, а исходя из отдельных воспоминаний, инициирующих последующие умозаключения, экскурсов в историю с порой оригинальными трактовками открытий, идей и высказываний великих людей прошлого. Поэт приводит большое количество имен исторических личностей, обращается к вопросам философии, этики, культуры, современной политики.

Произведение начинается с описания ночи и идущего дождя, заставляющих героя задуматься о завтрашнем дне, вспомнить эпизоды минувшей молодости. Он видит в зеркале изображение и не может поверить, что старик, смотрящий на него, это он сам. Поэт вводит в повествование излюбленный для послереволюционной поэзии образ зеркала. У него, как и у Абдалджаббара Какаи, он несет особый смысл и означает грань, отделяющую реальную жизнь от небытия. Из этого небытия, из глубины зеркала к нему вдруг взывает Хафиз, с творчеством которого он знаком и любит его уже долгие годы.

Глядя на зеркало, герой начинает задумываться о пользе существования, о счастье, о превратностях судьбы. Внимание его переключается на мировую политику, которую, по его мнению, определяют Белый Дом и Кремль. Причем отношение автора к ним явно негативное, что сказывается в

соответствующих эпитетах; иронично он отзывается об ООН, о международных обязательствах. Его боевой запал далее распространяется на культуру, на греческую цивилизацию. Он осуждает Аристотеля, который так и не понял своего предназначения и совершил ошибку, оперевшись на Александра Македонского и превратившись в «плеть в его руках».

Герой рассуждает о человеческой натуре, о «людях войны» и «людях мысли»; он считает недопустимым отдавать науку на услужение агрессорам и напоминает о трагедии Хиросимы. Проводя исторические аналогии, ссылаясь на знаменитых полководцев и мыслителей, он закономерно подходит к общему вопросу: меч или перо? Ранее Н.Рахмани уже затрагивал его в «Шиван-и бориде-бориде» в плане его значимости для социальной борьбы низов. Здесь же вопрос показан более масштабно, выявляя ту роль, которую сыграли меч и перо в жизни и историческом развитии человечества. Автор замечает:

*Наполеон и Спиноза  
Меч или перо?  
Кто из этих двух ради цивилизации  
Пожертвовал жизнью и испытал лишения;  
Меч... или перо...  
Какое большое различие! (21).*

Упомянув о различии между мечом и пером, поэт указывает, что они предназначены для решения одной задачи, но цель достигается разными способами, и в случае если у пера не остается слов, то в дело вступает меч:

*Чингиз (22) пером написал Ясу (23)  
И меч  
Сделал ее кормильцем,  
чтобы возвеличиться.  
Эти двое никогда неуместно не вмешивались*

*В дела друг друга.  
Да, всякий раз когда  
У пера не остается слова,  
Меч продолжает дело,  
Чтобы дело должным образом  
Получило бы благополучное завершение (24).*

Вопрос о мече и пере, кстати, получает отражение и в названии сборника, что лишний раз выявляет значение, придаваемое ему автором и одновременно подчеркивает смысловые акценты в идейном содержании произведения. В нем просматривается и ряд других вопросов, в том числе вопрос о носителе власти, поднимаемый в истории о султани Хусейне, который предпочел каллиграфическое написание буквы «нун», (25) защите страны от врагов.

Высказывая соображения о природе власти и ее взаимодействии с культурным потенциалом личности, поэт не оставляет вне поля зрения и философскую сторону изложения. Он подвергает критике авторов социальных утопий, называя их «нахлебниками» и «прилежными детьми колонизации»; полагает, что Пифагор не понял значения единицы, и сам же затем вопрошает о ее сути, как и об источнике времени, о начальной точке в бесконечности и сокрытости первого в последнем.

Эти вопросы он не адресует кому-то конкретно, а выдвигает их перед разумом вообще. Он говорит, что люди не осознали еще в полной мере своего культурного наследия. Они не поняли даже еще всех книг. Правда, среди них есть такие, которые и читать не стоит, но есть и те, которые следует знать наизусть. К последним относятся произведения Хафиза и Руми, повесть «Буф-и кур». Поэт восхваляет Садека Хедаята и Нима Юшиджа; отмечает, что С.Хедаят открыл окно «в глухой стене века», а Нима взял его за руку и «представил Млечному Пути».

Герой затем вспоминает как он видел когда-то ребенка, привязавшего нить к черенку яблока и вращающего его, словно колесо. Это воспоминание переключает его внимание

на открытия Галилея и Ньютона. Причем свое несогласие с Галилеем он выражает в чисто романтическом стиле, замечая, что земля не движется, а спит под пятой несправедливости. Естественно, что последняя зависит от законов, установленных людьми и выполнения ими взятых на себя обязательств. Автор пишет о некоторых чертах человеческой природы. Он отмечает, что люди забыли о том, кто они есть, о чистоте и любви, поэтому всегда держат в руках кинжал. По мнению поэта, человек пребывает внутри себя, как в оковах, он не может раскрепоститься и по этой причине каждый этап его жизни напоминает смену одних тюремных застенков на другие.

Стремление к духовной свободе заставляет героя обратиться к истории философии. Он высказывается в отношении идей Ницше, Канта, Декарта, Гегеля, Шопенгауэра, Маркса и др., рассуждает о времени, о человеческой воле, прагматизме и фанатизме в науке, бездумном следовании принципам, о возможностях разума. Себя он считает чуждым философам, выражает недоверие к логике, научному познанию и заявляет, что истинной логикой является поэзия:

*Отбросьте бесполезную логику.  
Логика, выводы, причинность и опыт -  
Они не есть ключ к познанию мира.  
Поэзия есть чистая логика нашего мира (26).*

Исполненный радикальной позиции герой призывает ни в чем не искать причинности, а найти успокоение в поэзии и связать с ней свои надежды. Символом поэтического творчества в данном случае вновь выступает отражение старика в зеркале, но теперь это уже не Хафиз, сменивший вдруг изображение героя в зеркале и представленный в роли наставника, а опять же сам поэт.

«Шамшир- и ма'шуге-йи галам», как видно, произведение своеобразное, вызывающее разноречивые оценки и чувства. Но основной замысел его, скорее всего, заключается в желании поэта с высоты прожитых лет и накопленного опыта взглянуть

на мир, на некоторые вехи развития человечества, осознать роль отдельных личностей в истории, подтвердить одни истины и развенчать другие, указать на относительность существующих знаний и рационального мышления и, как следствие, обратить взор к художественному познанию.

Со многими положениями и выводами Н.Рахмани можно и нужно спорить, не соглашаться. Но одно остается несомненно – это прямота высказываний поэта, стремление поговорить о наболевшем, о том, над чем раздумывал долгое время. Симптоматично, что он не испытывает религиозного благоговения. Затрагивая серьезную тематику, связанную в большей мере с духовным достоянием, он не пишет о исламских ценностях, а о Боге упоминает лишь в контексте изречений Канта, слов Плотина о Едином или Гегеля об Абсолюте. Произведение не вписывается в официальную пропаганду, но тем не менее является одним из значительных в поэзии Ирана конца XX века, демонстрируя независимость и открытость позиции автора.

«Шамшир-и ма'шуге-йи галам», кроме того, подытоживает творчество Н.Рахмани в том плане, что его художественный потенциал, широта взглядов и богатство идей находят в нем наиболее полное отражение. Хотя он продолжал изредка писать и в 1990-х годах, но это больше посвящения друзьям, поэтам, среди которых выделяются стихи о Сохрабе Сепехри и Ахмаде Шамлу. Они не вошли в последний сборник поэта «Пийале доур-и дигар зад» («Пиала пошла по следующему кругу») и опубликованы уже после его издания в 1990 г.

«Пийале доур-и дигар зад» носит более приземленный характер. В нем нет особых обобщений и лейтмотивом здесь выступает уже встречавшаяся в послереволюционной поэзии мысль о несостоявшихся ожиданиях. Упомянув о них применительно к действительности, поэт предпочитает говорить о ней в символической форме, прибегая к традиционным образам «ночи» и «утра». В стихотворении «Шане бар му-йи сепид» («Расческа на белых волосах») ночь

ассоциируется у него с той обстановкой, среди которой прошла его жизнь. Он не приемлет ее и ожидает утра, ожидает перемен, чтобы несправедливость ночи превратить в нечто несуществующее, в сказку:

*Утро в пути, я верил этот путь  
Утро на своем белом коне быстро промчится  
И эта темная ночь (букв. ночь ночи) побледнеет.  
Утро наступает, и я в зеркале свои белые волосы  
расчесу  
Историю несправедливости ночи с белизной  
[т.е. с наступлением – М.К.] рассвета  
сделаю сказкой (27).*

Вся жизнь героя проходит среди мрака. Он знает, что ночь не вечна, его дух бодрствует в «темнице тела»; герой хочет прожить еще лишь миг, чтобы увидеть, как расцветет «цветок солнца». Но его желаниям не суждено сбыться, он падает на обочине дороги и только следующее поколение, по замечанию поэта, будет ожидать утра.

В последнем сборнике Н.Рахмани неоднократно обращается к образу ночи. Почти всегда она несет отрицательный заряд и связана с негативными явлениями современности. Иногда поэт говорит о них открыто. Так, в стихотворении «Пийале доур-и дигар зад» он пишет о том, что «правда с теми, кто в спину наносит удар», и, что на «местах [для] подсудимых сидят справедливые [люди]». Однако его интересует уже не просто критика, а положение, в котором пребывает страна, люди после известных событий. И в «Пийале доур-и дигар зад», и в таких стихах, как «Ханджар ва джам» («Кинжал и чаша»), «Джанг-и бад» («Война ветра»), «Санг» («Камень») он пишет об общественном недоверии, об отсутствии верного пути и потере идеалов дружбы и любви; в стихотворении же «Бомб-и саати» («Бомба с часовым механизмом») говорит об инертности и бездействии. Под бомбой поэт подразумевает мысль, рождающуюся в «цеху

мозга» и непосредственно взаимодействующую с чувством. Однако:

*Уже давно  
Чувство не повинуется  
И мысль не отдает приказа  
Что это?  
То есть [ всё ] закончилось?  
То есть мы больше не можем справиться  
(букв. наш меч больше не режет),  
То есть цех прекратил [ работу ],  
То есть наступило неизбежное мгновение?  
То есть: мы умерли и не знаем  
Или посреди [ всего этого ] скрыта тайна,  
Удивительное изображение, которое мы  
не разбираем (букв. не читаем) (28).*

Поэт употребляет местоимение «мы» имея в виду весь народ, в том числе и себя. Вместе с тем в «Пийале доур-и дигар зад», как ни в одном другом сборнике, он не размышляет столько об индивидуальности поэта. Целый ряд стихотворений: «Энхедам» («Уничтожение»), «Арефане» («Мудро»), «Транзистор», «Шекар-и ше'р» («Охота поэзии»), «Ман ша-эрам» («Я поэт»), «Дар зир-и тиг» («Под мечом») посвящен данной теме. Н.Рахмани напоминает в них о профессиональном долге поэта, о необходимости писать правду; указывает он и на тяжесть поэтического труда, на сомнения и переживания, которые овладевают поэтом в процессе работы. Он не избегает собратьев по перу, разделяя с ними общую участь. В то же время подчеркивает, что всегда поступал по совести, не отказывался от своих принципов. И его огорчает больше всего собственная невостребованность, то, что он оказался не у дел.

В стихотворении «Энхедам» Н.Рахмани отзывается о себе как о воине, «который не сражался, но потерпел поражение». Возможно, это определение слишком самокритичное, навеянное настроением, связанным с самоизоляцией

поэта или его разочарованием в окружающем. Во всяком случае его творчество не заслуживает подобной оценки и, судя по нему, поэт предстает не проигравшей без боя стороной, а по меньшей мере, переиначивая приведенное сравнение, воином, сумевшим показать силу своего оружия на поэтическом поприще.

- 
1. См.: Нусрат Рахмани. Гозине – йи аш’ар – Техран, 1374, с. 28.
  2. См.: Там же, с. 33.
  3. См.: М.Асгари. Рахийан – и ше’р – и ноу. Зендеги ва ше’р – и шаиран – и ноупардаз – и Иран – Техран, 1381, с. 237.
  4. Н.Рахмани. Гозине – йи аш’ар, с. 24.
  5. Н.Рахмани. Авази дар фарджам – Техран, 1374, с. 9.
  6. Там же, с. 52.
  7. Там же, с. 19.
  8. Н.Рахмани. Гозине – йи аш’ар, с. 36.
  9. Н.Рахмани. Авази дар фарджам, с. 144.
  10. Н.Рахмани. Гозине – йи аш’ар, с. 31.
  11. Газели с таким названием имеются в первых четырёх его сборниках.
  12. См.: Н.Рахмани. Авази дар фарджам, с. 217.
  13. См.: Там же, с. 221.
  14. См.: Там же, с. 255 – 256.
  15. Там же, с. 273 – 274.
  16. Там же, с. 389, 394.
  17. Здесь есть и второе стихотворение с таким названием.
  18. Н.Рахмани. Авази дар фарджам, с. 435 – 436.
  19. Настоящая статья была написана задолго до её публикации, когда ещё поэт был жив, поэтому в ней не приведены сведения о его смерти, последовавшей в 2000г.
  20. См., к примеру, Н.Рахмани. Гозине – йи аш’ар, с. 217 – 228.
  21. Там же, с. 502 – 503.

22. Имеется в виду Чингиз – хан (1206 – 1227) – основатель Монгольской империи, прославившийся своими завоевательными походами.

23. Яса – сборник уложений, представлявший монгольское право и включавший изречения Чингиз – хана.

24. Н.Рахмани. Гозине – йи аш’ар, с. 503.

25. Нун – буква персидского алфавита.

26. Н.Рахмани. Гозине – йи аш’ар, с. 523.

27. Там же, с. 586.

28. Там же, с. 567.

2005

## ПЕРСИДСКАЯ ПОЭЗИЯ 1990-х ГОДОВ

Персидская поэзия 1990-х годов является логическим продолжением поэзии предыдущего периода. Это касается как ее идейно – тематической основы, так и жанров, художественной образности, метода и стиля. Идеологические контуры этого периода остаются неизменными и большая часть литературной продукции так или иначе связана с именем Бога, пророка Мухаммада, шиитских имамов в основном Али, Хасана и Хусейна, а также дочери пророка и супруги имама Али – Фатимы.

Публикуются целые сборники стихов религиозного содержания. Таков, к примеру, увидевший свет в 2000г. Сборник «Аз вelayат-и баран» («Из области дождя») Ахмада Азизи. Примечательно, что в предисловии сборника восхваляется духовный лидер Ирана Али Хаменеи и первое же стихотворение посвящено ему. Характерной для Ахмада Азизи выглядит жанровая форма стихов. Все они представляют собой маснави и только одно стихотворение, исключая несколько рубаи, – газель. Религиозная поэзия 1990-х годов во многом напоминает поэзию предыдущего десятилетия по своим образам, приемам, настрою. Поэты, словно по

инерции, обращаются к одним и тем же литературным персонажам, обрабатывают ставшие привычными мотивы. Вместе с тем религиозная поэзия приобретает отличительные черты. В 1990-х годах в ней редко проступает повышенная эмоциональность и даже экзальтированность, присущие поэзии периода исламской революции и первых послереволюционных лет. Поэты более сдержанны в своих чувствах, стараются создавать стихи в спокойном духе. Одновременно в них наблюдается расширение художественной стороны, над которой уже не довлеет столь явно религиозная окраска.

Особенно четко это проступает у Абдалджаббара Какаи. Часто Всевышний у него лишь подразумевается, а религиозный налет не заслоняет поэтической ткани стихотворения. А. Какаи вообще не склонен к прямым, простым высказываниям, предпочитая им иносказание, завуалированность изложения. В стихотворениях «Баг-и хайал» («Сад воображения»), «Парваз» («Полет»), «Энтезар» («Ожидание»), «Баг-и бидари» («Сад пробуждения») у него нет однозначных суждений, и религиозный подтекст переплетается с отражением земных реалий.

Смешение двух семантических пластов, как и ранее, наиболее часто встречается в стихах на любовную тему, мистической поэзии. Сама любовь, как правило, предстает в божественной ипостаси, ниспосланной с небес. Об этом пишет в своих газелях Махмуд Санджари. В «Пари - йи кебрийа» («Великая пери») он определяет любовь как «святой залог Бога», о котором свидетельствуют все звуки и цвета. А в газели «Мехрибан» («Нежная») о ней говорится как о чем – то неуловимо – воздушном, внезапно расправляющем крылья и являющемся людям во сне или скрытом «среди слов стиха» чувстве, материализующемся благодаря « кипению души»:

*Из скрытой стороны времени приходишь, о любовь,  
На землю с небес приходишь, о любовь.  
Пока мы открываем глаза на солнце и дождь,*

*Расправляешь крылья и внезапно приходишь,  
о любовь.  
Надев плащ цвета чистых грез,  
Приходишь людям во сне, о любовь.  
Руками, ласкающими (букв. тратящими ласку)  
тело земли,  
Ты нежнейшая из нежных приходишь, о любовь.  
Скрываясь среди слов стиха, однажды  
От кипения души начинаешь говорить, о любовь.  
Мы отрешаемся от себя в поисках тебя  
Ты же подобием подобного приходишь, о любовь (1).*

Махмуд Санджари не дает определенного истолкования любви. Ее религиозный аспект просматривается также, как и светский. Связь любви с высшим миром намечена в первых двух бейтах. Их образность нацелена на пространственное решение, в котором доминируют понятия, имеющие отношение к небесной сфере.

В третьем бейте слова «шоула» означает не просто плащ, но дервишскую накидку с капюшоном, которую «носит» любовь и которая придает ей мистический оттенок. И, наконец, в последнем бейте данная интерпретация усиливается показом состояния людей.

Характерная семантика, как видно, обнаруживается на всем протяжении газели. В то же время она не оставляет впечатления религиозного стиха, а образность ее вполне может восприниматься как поэтическое пояснение земных эмоций.

Синтез религиозного и земного чувства в любовной лирике 1990-х годов встречается чаще по сравнению с поэзией 1980-х годов. Но важнее то, что в этом соединении и наблюдается смещение акцентов в сторону земного начала. В стихах усиливается проявление любовных волнений и жалоб вполне светского свойства. В тех же любовных стихах А.Какаи или лирике М.Санджари, Муртазы Нурбахша и других речь идет уже больше о земной возлюбленной и о взаимоотношениях героя с ней.

Более консервативной в плане идейных ориентиров выступает, условно говоря, «мистическое ядро» любовной лирики. В этой группе стихов, таких как «Лахзега-йи масти» («Мгновения опьянения») Джалала Мухаммади, «Таране-йи хасрат» («Мелодия томления») Афшина Сарфараза, «Хал-и дел-и ашиган» («Состояние сердца влюбленных») Мухаммада Башира Рахими образность, использованная в традиционном стиле, носит ярко выраженное религиозное содержание, а состояние лирического героя определяется его опьянением божественной любовью.

Подобное описание чувств и восприятие любви неоднократно повторяется в рубаи Вахида Амири. Возлюбленная олицетворяет у него Высшую суть, и герою нужны не ее зримые черты, а всеобщность ее присутствия и оказываемое воздействие :

*Ночи Твои содержат смятение и страсть,  
о Возлюбленная,  
Содержат солнце и вино света, о Возлюбленная,  
Хотя и вдали Ты от моего взора,  
Но имя Твое присутствует всюду, о Возлюбленная ! (2)*

Религиозные мотивы и образы в поэзии 1990-х годов отражаются не только в любовных стихах, но также в гражданской, философской, пейзажной лирике. В некоторых случаях они имеют преобладающее значение. Это касается, в частности, произведений, посвященных шахидам. Кстати, их количество по сравнению с предыдущим десятилетием заметно уменьшается, что, скорее всего, вызвано временной удаленностью от известных событий. Внимание поэтов больше переключается на окружающую реальность; в стихотворениях, изображающих ее, доминирует другая тематика, а религиозный фактор, если и встречается в них, то играет второстепенную роль.

В 1990-е годы продолжают заниматься поэтическим творчеством такие известные авторы, как Нусрат Рахмани, Манучехр Аташи, Али Мусави Гармаруди, Мухаммад Реза

Абдалмалекийан, Мухаммад Али Сепанлу, Мансур Оуджи. Наряду с ними публикуются произведения более молодых, но уже ставших популярными поэтов Юсифа Али Миршаккака, Али Реза Газве, Абдалджаббара Какаи, Гейсара Аминпура, Ахмада Азизи, Сохейла Махмуди, Джалала Мухаммади и других.

Широкое представительство в литературе разных по взглядам на жизнь, складу ума, таланту и мастерству поэтов обеспечивало богатую тематическую палитру и значительный художественный арсенал персидской поэзии. Она совершенствовала накопленный опыт, а в идеологическом аспекте в ней проявлялись ощутимые изменения. В поэзии чаще, чем раньше, и, главное, резче начинают звучать нотки недовольства результатами революции, забвения ее благородных идеалов, неверия в завтрашний день, осуждения царящего равнодушия и черствости людей.

Такое положение прежде всего беспокоило тех, кто принимал непосредственное участие в революционных выступлениях, приветствуя их и искренне надеясь на перемены. Позиция этих людей нашла понимание и сочувствие в персидской литературе, в том числе в поэтическом творчестве. Воспевалось их мужество и преданность общему делу, готовность претерпеть страдания, защищая свои убеждения.

Эти настроения хорошо продемонстрированы в стихотворении «Будан йа набудан» («Быть или не быть») Сохейла Махмуди. Он не называет внем имен или событий, прибегая лишь к местоимению «ма» - «мы». Но ясно, что речь идет о поколении тех, на чью долю выпали нелегкие испытания, кто оказался на пороге 1990-х годов с грузом невыполненных обещаний и горьких разочарований, несмотря на проявленную стойкость :

*В схватках тяжелейшей поры  
Поры суровой (букв. камня),*

*Когда название и память об огне  
Превратились в миф,  
Мы  
Не поручили свои тела ветру.  
Во [ время ] недостатка благородства и дождя,  
Когда небо  
Было переполнено низостью и проклятием,  
Мы  
Воду из прозрачности источника полного  
жажды пили,  
Хлеб из горячей верности печи голода ели (3).*

Стихотворение С.Махмуди не содержит прямого адресата. Оно написано в иносказательной форме, которая часто используется в современной поэзии. В условиях иранской действительности она оказывалась у некоторых авторов наиболее подходящим средством высказывания крамольных мыслей.

Вариации ее встречаются в творчестве поэта и ученого М. Шафии Кадкани. Так, газели «Джамедаран» («Огорченные») у него предпосланы слова раннесредневекового поэта Шахида Балхи – «херадманди найаби шадмане» («не найдешь веселого мудреца»). Газель построена на обыгрывании данного выражения и вроде бы рассчитана на ретроспективный взгляд. Однако истинная ее суть состоит в соотнесенности с действительностью. И смысл использования слов Шахида Балхи помогает понять следующий бейт :

*После тысячи лет и множества революций эпох  
Увидели, что то, о чем он говорил, осталось так,  
как есть (4).*

Поэт фактически намекает на то, что ничего не изменилось и после последней революции. Образ «радостного мудреца», отсутствующего на самом деле («не найдешь» - М.К.) актуализируется именно в этом плане, поскольку указывает на отсутствие же реальных перемен.

Свое восприятие окружающего, но в более открытой, свободной манере передает Джалал Мухаммади. В ряде стихотворений он затрагивает вопросы, представляющие общественный интерес, рассматривая их с позиции обездоленной части населения, тех, кто не просто оказался в ущемленном положении, но даже и не выходил из него.

Общественное благосостояние миновало стороной эти социальные слои. В стихотворении «Дерахтха-йи мугаддас» («Священные деревья») поэт пишет о том, что «народ убит печалью по зерну» и что прежние идеалы, олицетворением которых служат «священные деревья», ныне преданы забвению и превратились в дрова «в очагах сегодняшних дворцов».

В «Дар хава-йи тиг» («В суровую погоду») он высказывается еще более резко. Стихотворение по жанру представляет газель и состоит из двух частей, объединенных единством смысловых и формальных показателей. В общих чертах оно содержит оценку общественной ситуации в стране, сложившейся к середине 1990-х годов. Пятнадцать – шестнадцать лет – не малый срок для общества, пережившего революционные потрясения и высокую политическую активность. Но за минувшее время сознательность масс сменяется социальной апатией, черты которой обрисованы в первой части стихотворения. Поэт упоминает о «холодном безмолвии ночей», в которых не раздаются голоса; о том, что стремление к «куску хлеба» превысило другие заботы людей и отбило у них охоту ко всяким протестам.

Во второй части газели Дж. Мухаммади продолжает мысль о том, что бытовые проблемы подчинили себе людей, заставили смириться даже особо темпераментных и нетерпеливых. Неоправдавшиеся надежды привели общество к застою, а равнодушное отношение к происходящему только усугубило социальное неравенство и молчаливое согласие с окружающим. Следствием этого, согласно поэту, стало то, что опять человек превратился в пленника «смуты, нищеты и разложения», не

осталось уважения к свободе и перевелись ее защитники. Он подчеркивает, что край, порождавший богатырей, стал бесплодным, а во время перераспределения земли и хлеба никто не протянул руку помощи обездоленным. Подытоживая сказанное, поэт в последнем бейте замечает, что наступила пора «дискриминации, лицемерия и обмана».

Вопросы общественного звучания в персидской поэзии 1990-х годов нашли отражение в творчестве многих авторов. Можно, к примеру, сослаться на такие стихи, как «Пирхан-и захм» («Рубашка раны») Мухаммада Башира Рахими, «Нагмейи шейдайийан» («Песня влюбленных») М.Санджари, «Гарар-и соуд» («Решение о восхождении») М. Нурбахша, «Кучейи сармазаде» («Замерзшая улица») и «Тамаша-йи джахан» («Рассматривание мира») А.Какаи и др. Их значимость проступает в разной степени; в них говорится как об одной судьбе, так и об обществе в целом. Но их идейная направленность выглядит неизменной и позволяет придать стихам статус социальной поэзии («ше'р-и эджтемай»).

Это направление персидской лирики разрабатывалось еще в 1980-е годы, имея активных сторонников в лице Али Реза Газве и других поэтов. Ими излагались многие проблемы, к которым вновь обратились спустя десятилетие. Правда, социальная поэзия 1990-х годов оказалась более рациональной в подходах к реальности. В ней также, как в религиозной поэзии, произошло ослабление эмоциональной стороны. Наряду с осуждением положения народа и страны, наметился поворот к критике конкретных социальных пороков, в частности чиновничьего самоуправства.

Оно описано в стихотворении «Та'тилат-и ахер-и хафте» («Выходные конца недели») В.Амири. Стихотворение носит приземленный характер и выглядит скорее как небольшой сатирический рассказ или новелла. Стиль его также напоминает прозаический и выделяется лаконичностью. В.Амири изображает злоключения героя в государственном учреждении. Он пришел сюда подписать какой – то чек, но это

обычное дело перерастает в сложнейшую преграду и ассоциируется у него с сотней получаемых оплеух. Над комнатой начальника его служащий, которого поэт иронично называет «тюремным надзирателем с приятным нравом», повесил табличку -«вход воспрещен», а на дверной ручке добавил еще надпись -«смертельная опасность». Однако герою так и не удается узнать, в чем она заключается, поскольку до кабинета он так и не добирается.

Казначей учреждения нарушает свое же обещание, а финансовый чиновник собирается поставить подпись на чеке только после выходных. Но выходные эти, как в лучших традициях волокиты и бюрократизма, тянутся всю неделю, вызывая законное негодование героя и его вопрос : «Что здесь такое? Учреждение в Африке?». Он не представляет, что можно сделать в данной ситуации и предлагает такой выход : выпустить для чиновников несколько тысяч зеркал, чтобы те могли видеть в них свои «голодающие черные сердца».

Однако этот остроумный выход мог быть применен разве что в сатирической литературе. На самом деле прекрасно осознавалось, что подобными воспитательными мерами невозможно искоренить бюрократизм и произвол чиновников, как и другие социальные беды. Их источник находился в самой структуре общества, в социальных взаимоотношениях, сложившихся после революции. Но об этом в поэзии уже не говорится, как и не предлагается каких – то практических, действенных решений. Поэты лишь отвлеченно упоминают о том, что человеку в любых обстоятельствах свойственно стремление к свободе; оно также естественно, как и природные процессы. Об этом сообщает в стихотворении «Малакут-и замин» («Царство земли») М. Шафии Кадкани :

*Подобно тому, как облако связано с плачем,  
Подобно тому, как цветок всю жизнь захвачен  
весельем,  
Подобно тому, как бытие огня [ является ]  
пленником горения,*

*Вся беготня человека [направлена] в сторону  
свободы (5).*

Нежелание или невозможность разобраться в окружающем приводит к тому, что все чаще в поэзии звучат мотивы нравственного страдания, высказываются мечты о том, чтобы уехать. В ряде стихотворений ощущается атмосфера скованности, безразличия и пессимизма. Так, А.Сарфараз замечает в стихотворении «Шеш тасвир-и ашигане» («Шесть любовных изображений»):

*Один темный голос,  
Один светлый взгляд.  
Лишена окон  
Моя ночь без просвета (6).*

Сходные настроения отражаются в его стихотворении «Сахел – о сафар» («Берег и путешествие»), а также в стихотворениях «Сокут» («Молчание») А.Какаи, «Шур-и келекинха» («Смятение окон») М.Рахими и даже газель «Рахайи» («Освобождение») Дж.Мухаммади, несущая мистический оттенок, пронизана вполне реальным неудовольствием и стремлением к «земному» освобождению.

Об отсутствии каких – либо перспектив, возможности изменить судьбу упоминает также М.Нурбахш. В газели «Форсат-и парваз» («Возможность полета») его герой вообще заявляет, что был избран неверный путь (букв. не имеющий начала). При этом не уточняется, что это был за путь и кем был избран, но ясно, что речь идет о ситуации в стране и тех, кто надеялся на ее улучшение. Поэт пишет :

*Мы ступили на путь, который не имел начала,  
К какому бы жилищу мы не поворачивали лицо,  
у него не имелось открытой двери.  
Жизнь была цветком на ветке, распустившемся  
на ветру,*

*Повествование о нем не имело смелости, [чтобы ]  
проявиться.  
Наш сад прожил жизнь в воспоминаниях о дожде,  
[И] весть о смерти деревьев не имела чести  
(т.е. не была одобрена).  
Хоть бы [чья – то] рука поднялась в поддержку сердца,  
[Но] даже любовь, все это говорили, не имела  
способности [что – то сделать].  
Я мечтал, чтобы мое сердце, стало спутником облака,  
У него были крылья, но не имелось  
возможности лететь (7).*

В «Форсат-и парваз» М.Нурбахш не стал прибегать к «лозунговому» стилю, рассчитанному на сиюминутное эмоциональное воздействие, как это нередко случалось в поэзии 1980-х годов, а попытался воплотить серьезную тему посредством «камерного» поэтического решения, предполагающего спокойное размышление. Автор замечает, что надеждам людей не суждено было сбыться; их жизнь, на которую пришлось судьбоносное событие, оказалась скоротечной, как распустившийся цветок, но главное – безрезультатной в социальном плане. О нереализованных возможностях и смелых помыслах остались одни воспоминания. Мысль о них, как и отсутствие какой – либо поддержки, подавляет героя. Он готов был действовать, мечтал, чтобы сердце его «стало спутником облака», а в удел ему достались лишь беспомощность и сожаление.

Газель М.Нурбахша в эпических тонах повествует о чувствах лирического героя. Незавидное положение, в котором он оказался, встретило отклик и понимание в произведениях других авторов. Поэзия проявила интерес к образу разочарованного судьбой человека, не имеющего возможности или способности противостоять обстоятельствам. Важно при этом, что его состояние было вызвано не какими – то личными, субъективными причинами, а именно социальной неудовлетворенностью. Общественные процессы проходят

мимо него; он не может воздействовать на них и вынужден только смириться с ними.

Это относится и к образу самого поэта. В стихотворении со знаменательным названием «Сарневешт» («Судьба») В.Амири говорится о том, что стихи поэта «синют под кнутами жизни». Никто не обращает внимания на то, что он сочинил, и ему остается лишь горько вздыхать.

Вопрос о роли поэта в обществе относится в 1990-х годах к числу актуальных. Он рассматривается в том же контексте столкновения человека с обстоятельствами и у разных авторов затрагивается по – разному. Но преобладают в его постановке все же негативные моменты, связанные, судя по отдельным стихам, со снижением общественного статуса поэта и значимости поэтической деятельности.

Слабость позиций индивида в борьбе с внешней средой в стихотворениях некоторых авторов приобретает пессимистические оценки, а иногда вообще перерастает в неверие в силы человека, пренебрежение к нему. Такая тенденция прослеживается, к примеру, в стихотворении «Дерахт – о паранде» («Дерево и птица») М.Рахими. Поэт соотносит в нем человека с деревом и птицей. Образы двух последних служат символами достоинства, веры и чести. Однако в сложившихся условиях в стране данные символы теряют смысл, далеко от них находится и человек, связанный только со своим приземлённым существованием :

*Дерево  
Высокий критерий  
Жизни  
И птица  
Ключ к началу неба.  
И мы  
Конец вечно жующих.  
И ни в деревьях наших нет достоинства,  
Ни в птицах веры.  
Это качество, переваривание которого,*

*Кроме как в нашей земле не осуществится  
(букв. не поднимется) (8).*

В 1990-х гг., также как в 1980-е годы, нередко разрабатываются мотивы ухода от действительности, погружения в собственный мир. Как и раньше, они в большинстве случаев выглядят необходимой отдушиной, пассивным протестом против реальности. Художник, словно не видит или не хочет видеть происходящего; он поглещен переживаниями и заботами. А свое психологическое состояние описывает, используя знакомые поэтические приемы, в частности прибегает к образу зеркала.

Но интересно, что и этот образ претерпевает изменения. Если в 1980-е годы в известной газели А.Какаи «Айинеи ке дар...» зеркало служит гранью, отделяющей ирреальный мир от реального и несет отпечаток таинственности, то в 1990-е годы в газели М.Рахими «Бе самт-и айине рафтам» («Я пошел по направлению к зеркалу»), герой не открывает в зеркале какого – то скрытого значения; у него вполне объяснимое желание : не видя понимания вокруг, он стремится высказаться перед зеркалом, «найти себя».

Несколько интерпретаций образа зеркала представлены в поэзии Ш.Кадкани. Образ трактуется у него то в мистическом плане («Айине» - «Зеркало»), то в социально – нравственном («Айинеи барайи садаха» - «Зеркало для голосов»), а в стихотворении «Гориз дар айине» («Бегство в зеркало») герой пытается скрыть в нем сокровенные мысли, спрятаться от «убегающих мгновений жизни». Действительность и для него выглядит суровой и непривлекательной; он также должен сопротивляться ей.

Вопрос противостояния обстоятельствам у М. Шафии Кадкани переходит в философскую плоскость. Социальная заостренность у него отходит на второй план, уступая место более широкому взгляду на окружающее. В стихотворении «Дар ман – о бар ман» («Во мне и надо мной») у него

проводится четкая дифференциация между внутренним миром индивида и внешними условиями. Он так и указывает, что существование имеет две стороны: одна из них скрыта в человеке, а другая находится вне его. Внутренняя суть переплетается с положительным моментом; она освещена сиянием бытия, определяется как «весна, полная садов»; внешняя же - уподобляется темноте и отравлению, сравнивается со «слепыми глазами пустыни».

Лирический герой связан с обеими сторонами существования. Он не может жить в вакууме. Но у него есть право выбора: какую из сторон предпочесть. Недаром поэт вопрошает:

*В какой стороне следует жить?  
Во мраке тирана надо мной  
Или в тех горизонтах, полных сияния,  
Света во мне? (9).*

Вопрос здесь излишний. Он ясен и для автора, и для читателя, подсказывая один из возможных выходов в сложившейся ситуации.

Разрабатывая различную тематику, экспериментируя с новыми формами, персидская поэзия никогда не теряла связи с традицией. Влияние классики в любом случае сказывалось на всем протяжении новейшего периода литературы и на всех ее уровнях. Не составила исключения в этом плане и послереволюционная поэзия. И в 1980-е, и в 1990-е годы создано немало произведений, в которых есть ссылки на средневековые сюжеты и образы, упоминаются выдающиеся творения прошлого, создаются подражания на отдельные образцы классической поэзии, приводятся или обыгрываются бейты известных мастеров художественного слова.

Несмотря на кардинальные сдвиги в обществе, изменившиеся запросы и критерии, поэты все время держат в поле зрения классическое достояние, обращаясь к нему в своих творческих разработках. Имена Хайама, Саади, Руми,

Хафиза встречаются почти у каждого автора. И речь идет не о дополнительном украшении стиха или искусственном повышении его значимости, а о решении ряда идейных и поэтических задач, как это видно в «Саги - наме» («Книга о кравчем») С.Махмуди. Оно является одним из запоминающихся примеров плодотворного использования традиции.

Название «Саги – наме» красноречиво свидетельствует об авторской установке, сразу вызывающей определенный круг ассоциаций, связанных со средневековой поэзией. Они получают подтверждение с первых строчек, напоминающих знаменитую «Ней – наме» («Книга о свирели») Джалал ад – Дина Румии содержащих некоторые образы из нее.

В дальнейшем С.Махмуди приводит имена конкретных авторов, персонажей, названия произведений, соотнося повествование как со средневековой литературой, так и со сравнительно недавним периодом. Композиционно «Саги – наме» распадается на пять частей, и каждая из них, исключая четвертую, имеет собственный «выход» на литературное наследие.

Первая часть, как отмечено, обладает общим сходством с «Ней – наме». Во второй – содержатся имена поэта XI в. Баба Тахира, одного из героев «Шах – наме» Сиявуша, приводится образ «города, одетых в черное людей» («шахр-и сийах-пушан»), заимствованный из первой новеллы поэмы «Хафт пейкар» Низами, отмечается известная новелла «Даш Аколь» Садека Хедаята; в третьей части упоминаются такие литературные персонажи, как Ширин, Билгеис, Зулейха, Рудабе; даются имена поэтесс Раби'а, Форуг Фаррохзад, поэта Нима Юшиджа, называется его поэма «Афсане». Четвертая часть имеет отношение уже не к литературной традиции, а к исламской, так как в центре ее образ имама Али, и, наконец, в пятой – вновь происходит возвращение к литературной классике: автор ориентируется на Руми и Хафиза.

С точки зрения структуры в стихотворении также имеются особенности. Так, во второй части полностью

приведено одно из добейти Баба Тахира; последняя часть в основном написана в жанре газели, тогда как предыдущие представляют собой маснави; в первой и пятой частях обыгрываются бейты из «Маснави» Руми.

Таким образом черты традиционности в «Саги – наме» преобладают, но тем не менее произведение воспринимается в качестве современного, а не как стилизованное под старину. Уже в первой части семантика некоторых бейтов может быть созвучна созерцанию поэта окружающей действительности. Он восклицает :

*Погода постоянно штормовая, о кравчий!  
Сердца людей суровы (букв. зимние), о кравчий!*

и далее :

*Почему и в желании [своем] отравлены люди?  
Почему между собой [пребывают] в гневе люди? (10)*

В последующих частях отмечается, что «вновь земля превратилась в город, одетых в черное», «вновь заполнилась она кровью Сиявущей» и что «вновь содрогается она» и «кипят ее ручьи».

Лирический герой пребывает в волнениях и тревоге. Он считает причиной происходящего то, что люди не помнят о любви, не придают ей значения. Но это лишь видимое решение проблемы. В контексте произведения прочитывается другой ее аспект – забвение людьми своих истоков, пренебрежение духовным наследием, приводящее к деформациям в нравственной, духовной сфере.

О смене ориентиров, утрате былых идеалов говорит в своей поэзии и Мухаммад Али Сепанлу. В стихотворении «Афтабпараст» («Огнепоклонник») он упоминает кейанидов и «Шах – наме» в качестве символов минувших лет. Их дух ныне не ощущается; «старый мир» («алам-и гадим»), по мысли поэта, сильно изменился, и это изменение произошло

не в лучшую сторону. Он указывает, что мечи превратились в десертные ножи, а Рахша, могучего коня Рустама, нужно обучить скакать «по хрупкой, преображенной дороге».

Восприятие «измененного мира» в «Афтабпараст» не детализируется, и старый мир не показывается как альтернатива новому; задача заключается в ином : заявить об отсутствии преемственности и последствиях обрыва связей с прошлым.

В поэзии Ирана 1990-х годов некоторые направления, несмотря на ее преобладающие тенденции, занимают существенное место. Это относится к пейзажной лирике. В творчестве таких поэтов, как М, Аташи, А.Гармаруди,

М.Сепанлу, М.Рахими, Йадаллах Ройайи, М.Нурбахш она широко представлена. Охватывая стихи одной тематики, пейзажная лирика в то же время не выглядит единой. В ней можно выделить стихи, непосредственно посвященные природе; стихи, в которых природа служит фоном для раскрытия эмоционального состояния персонажей; стихи, в которых через природу передаются различные размышления. Такое разграничение, конечно, в какой – то мере условно, так как в некоторых случаях трудно обозначить один аспект. В стихах происходит смещение акцентов или они применяются для аллегорического описания какого – то события. Но все равно пейзаж в них оказывается важнейшим художественным компонентом.

Тонкие и точные описания природы часто встречаются в персидской поэзии. Это может быть либо пейзаж конкретной местности, либо наблюдения над природой в целом. Иногда поэты обращаются к отдельным зарисовкам, в которых показывается одно явление или предмет. Таково стихотворение А.Какаи «Гончеха-йи бигонах» («Невинные бутоны»). Скупыми штрихами, используя прием олицетворения, поэт создает небольшое поэтическое полотно:

*Ветер, как только понесся в сад,  
Ветви отделились друг от друга.*

*Со звуком его шагов (букв. ног)  
Сухие листья разлетелись.  
Он прошел по лугу и под его сапогами  
Раскрылись невинные бутоны (11).*

А.Какаи выявляет маленькое событие, движение в природе : ветер, промчавшийся над лугом. Но он включает сюда как описательный элемент: последствия разыгравшегося ветра, так и намечает возможность истолкования изложения в аллегорическом смысле по линии противопоставления: безжалостная сила – безвинные жертвы.

Иной путь в своем творчестве избирает Дж.Мухаммади. В стихотворении «Фарвардин» он сообщает о приходе весны, наступлении новруза. Говоря о пробуждении природы, ее готовности к новому этапу жизни, поэт прибегает к опосредованному изображению, строящемуся на известных представлениях и сравнениях. Он приветствует цветы, землю, солнце; любит «племенем цветов»; определяет наступившую пору, как «время любви и благоуханий»; отмечает воздух, пронизанный мелодиями и ожившие предметы. Картина наполнена у него красками и звуками. Но самое главное – в ней проступает настроение автора – радостное, весеннее. Он сам ощущает себя частичкой светлого, пробуждающегося бытия, с нетерпением ожидает прихода новруза и с оптимизмом смотрит в наступающий год.

Много внимания уделяет пейзажной лирике М.Нурбахш. В его стихах, посвященных природе, таких как «Кетаби дарйа» («Книга моря»), «Сабадха-йи баран» («Корзины дождя»), «Афтабист хава» («Погода солнечная»), «Афтаб-и гомшода» («Пропавшее солнце»), «Багха-йи нийайеш» («Сады восхвалений») и других, рассматривается большой спектр вопросов. Написанные в жанре газели они разнообразны по стилистическому оформлению. М.Нурбахш старается задействовать все возможности и в каждой газели добиться искусного сочетания изобразительных средств.

Однако такой подход выдерживается не всегда. Некоторые авторы отдают предпочтение какому – то одному приему или поэтической фигуре. Так, газель «Парасту» («Ласточка») М.Рахими создана на основе фигуры «суал ва джаваб» («вопрос и ответ»). Она приводится в матла и обуславливает структуру стихотворения:

*Ты спросила каково состояние ласточки?  
Ответил : «Ясно, каково без тебя!» (12).*

Вопрос и ответ повторяются далее не в каждом бейте, а через бейт, то есть одно двустишие представляет собой вопрос, а второе – ответ. Но газель примечательна не только композицией. Она содержит еще один пример функционального использования пейзажа. В ней дается диалог влюбленных, и состояние их раскрывается с помощью аналогий из мира природы. Описание ее автор не приводит, а предлагает домыслить ситуацию :

*Сказал : «Когда вода иссякает (букв. парализуется),  
Состояние всех рыб, и птиц, и ... каково! (13)*

Граница между человеческим и природным миром у М.Рахими устраняется; они оказываются совсем рядом друг с другом и обнаруживают такое сходство, что человеческое бытие разъясняется через природное. В других стихах поэта природа также выступает полноправной частью человеческого существования, реагируя и оказывая воздействие на него.

В пейзажной лирике своей индивидуальностью выделяются стихи М.Сепанлу. Они написаны главным образом в русле «новой поэзии». М.Сепанлу проявляет в них склонность к философским раздумьям, жизненным наблюдениям. Соответствует данной тенденции и лишенный словесной игры ясный, спокойный стиль поэта. А его выразительные, порой сложные образы заостряют внимание на значимых содержательных моментах.

Пейзаж в лирике М.Сепанлу используется как в качестве поэтического фона, так и активного элемента повествования. В стихотворении «Гардеш» («Прогулка») поэт затрагивает глобальный вопрос жизни и смерти, извечности происходящих явлений. Человек, подчеркивает он, всегда пребывает в путешествии, из которого обязан вернуться. Под путешествием подразумевается жизнь, и она должна прийти к своему началу, то есть небытию:

*После долгой прогулки  
Туда, откуда мы начали,  
Принято,  
Чтобы вернулись (14).*

Идея о жизни – путешествии в стихотворении повторяется дважды : в начале и в конце, обрамляя его центральную часть. В ней уже приводятся образы из природы; мир изображается, исходя из процессов, идущих в ней. Поэт замечает, что на голове у него «шапка, украшенная звездами», «руки его из ветра, ноги из снега, а обувь – из огня». Перечислив природные стихии, он вдруг меняет акценты и приходит к неожиданному выводу о том, что сутью – «жемчужиной» небес, земли, действительности является любовь.

Человеческое бытие у М.Сепанлу протекает в объективно существующей реальности, важнейшим проявлением которой выступает природа. Как и у других поэтов, природа и человек у него взаимосвязаны, представляя единое целое. Но в некоторых случаях природа приобретает самостоятельную ценность, функционируя независимо. Подобным образом она обрисована в стихотворении «Махтаби-йи махириан-и морде» («Лунное сияние умерших рыбаков»).

Изложение начинается с упоминания тумана, окутавшего все вокруг:

*Туман идет,  
Покрывает сердце мира.*

*После того, что прошло,  
Вновь в моих глазах туман остается (15).*

Действие затем разворачивается в трактире, дверь которого распахнута настежь в сторону моря. В трактире находится герой, которому чудится бормотание пропавших в море людей. Здесь же сидят рыбаки, попыхивая своими трубками. Герой обращается к ним с вопросом прерывается ли ловля в часы тумана. На что один из рыбаков отвечает, что они покупатели случайностей и что в темную погоду можно рассмотреть странные вещи, особенно в туман, когда видны сокровищницы. Затем следует еще вопрос и все постепенно исчезает во мгле. Остается лишь вывеска трактира, гласящая : кафе пропавших в море, да идущий дождь.

В этом стихотворении мир природы не просто отличается от человеческого, не просто существует сам по себе, но он в свою очередь обрисован как манифестация другого мира, не соответствующего привычному.

Это мир, куда уходят пропавшие в море; мир, в котором обнаруживаются удивительные вещи и в котором исчезают тени. Символом его выступает туман, в котором теряются очертания людей и предметов, словно покидающих видимое пространство и растворяющихся в неизведанных границах.

Существуя обособленно, миры все же имеют «линию связи». В стихотворении ее роль выполняет трактир. В нем память об ушедших соприкасается с бытием присутствующих, реальные беседы соседствуют с причудливыми впечатлениями, а звуки и краски обретают загадочное содержание.

Философская окраска, доминирующая в пейзажной лирике М.Сепанлу, иногда уступает место мотивам, в которых сказывается повседневное и не самое хорошее отношение к природе. Поэт пишет о чисто утилитарном подходе к ней человека, выступающего в качестве стороннего наблюдателя. В стихотворении «Мозахем» («Мешающее») в центре изложения находится образ дерева. Разросшееся, с густой

кроной оно стоит на оживленном перекрестке дорог. Дерево выказывает свое дружелюбие к людям, оно заговаривает и здоровается с ними:

*Заговаривает с конным и пешим,  
Здоровается со всеми прохожими.  
[Но] без ответа пробегают краски,  
Бездумно проносятся ветры (16).*

Тянущееся к людям дерево, не встречает взаимопонимания, не видит доброжелательности. Единственная реакция с их стороны проступает во взгляде молоденькой девушки, которая не может решить мешает ли дерево на дороге или выступает, словно нищий, и в стихе, который сложили инженеры – строители и в котором отражается неудовольствие мэра города по поводу того, что дерево создает препятствия. Но несмотря на это, оно спокойно, неподвижно стоит, всем своим видом демонстрируя открытость и величие.

Показывая безразличие человека к природе, М.Сепанлу хочет привлечь внимание к необходимости бережного отношения к ней. Одновременно он напоминает, что равнодушие может привести к утрате возможности разглядеть за внешней оболочкой природы ее возвышенность над повседневностью, уяснить таящиеся в ней и важные для людского сообщества жизненные истины.

Пейзажная лирика в той или иной мере соотносилась с общим течением персидской поэзии последнего десятилетия XX века. В этот период, вопреки продолжающемуся давлению идеологического фактора, поэзия не представляла собой однородного явления, а выглядела довольно разнообразной. По сравнению с 1980-ми годами в ней не произошло качественных перемен. И в то же время она не стояла на месте, в ней наметился ряд новых тенденций, связанных прежде всего с измененным подходом к изображению действительности. В ней усиливается рассудочность, критическое

начало; религиозная тематика не оттесняет разработку других вопросов.

В 1990-е годы развивалась пейзажная, философская, социальная лирика; поэзия твердо опиралась на литературную традицию, совершенствовалась ее художественная сторона. В эти годы удачно сочетались творческие поиски маститых авторов и деятельность молодых поэтов. Это придало новые импульсы поэзии, обеспечило ее поступательное движение.

-----

1. М.Санджари. Маджмуэ-йи ше'р, / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран, 1378, с. 28-29.
2. В.Амири. Маджмуэ-йи ше'р, / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран, 1378, с. 48.
3. С.Махмуди. Ашигане дар пайиз. / Гозиде-йи ше'р. Дафтар - и аввал – Техран, 1381, с. 75.
4. Ш.Кадкани. Гозине-йи аш'ар – Техран, 1382, с.207.
5. Там же, с. 227
6. А.Сарфараз. Маджмуэ-йи ше'р, / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран, 1378, с. 90.
7. М.Нурбахш. Маджмуэ-йи ше'р, / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран, 1378, с. 61- 62.
8. М.Рахими. Маджмуэ-йи ше'р, / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран, 1378, с. 83- 84.
9. Ш.Кадкани. Гозине-йи аш'ар. с. 229.
10. С.Махмуди. Фасли аз ашиганеха – Техран, 1377, с.12.
11. А.Какаи. Маджмуэ-йи ше'р. / Гозиде-йи адабиййат-и моасер- Техран, 1378, с. 21.
12. М.Рахими. Маджмуэ-йи ше'р, с.73.
13. Там же.
14. М.Сепанлу. Фирузе дар гобар – Техран, 1377, с. 22.
15. Там же, с.70.
16. Там же, с.69.

2006

## 1970-Cİ İLLƏRİN ƏVVƏLLƏRİNDƏ ŞƏHRİYAR POEZİYASI

Fars poeziyası 1970-ci illərdə özünün mürəkkəb inkişaf yolunu keçirdi. Bu şərait iki mühüm faktordan irəli gəlirdi: ölkədə gedən sosial-siyasi proseslər və ədəbiyyatda müşahidə olunan meyllər. Sonuncu, təbii olaraq onun ayrı-ayrı nümayəndələrinin yaradıcılığa təsir göstərirdi. Ancaq bu ilk növbədə Məhəmməd-hüseyn Şəhriyar kimi korifeylərə məxsus fərdi poetik təşəbbüslərin və bədii özəlliyin boğulması demək deyildi.

1970-ci illərin əvvəlində onun yaradıcılığı (1) bu şairə xas olan incə lirika və xüsusi səmimiyyət çalarlarını özündə qorumaqda idi. Onun nə yazmasından, şeirlərin daşdığı məzmandan asılı olmayaraq – istər fəlsəfi mühakimələr olsun, yaşanmış təəssüratlar, istərsə də təbiətin və doğma yerlərin təsvirləri olsun – hər yerdə poetik sətirlərin ardınca onu öz şəxsi hiss və duyğularının prizmasından baxan müəllifin obrazı dayanır. Bu zaman Şəhriyar poeziyasının aparıcı yönümlərindən biri olan bədii ənənəyə və mədəni irsə müraciət bir çox hallarda onun yeni tarixi şəraitdə yaradıcılığını da müyyənləşdirirdi.

Mahiyyət etibarı ilə bütün XX əsr boyunca İran poeziyasına iki böyük müəllifin həlledici təsiri olmuşdur. Bunlar Nima Yuşic və Şəhriyardır. Bunlardan birincisi yeni yönümlü poeziyanın (“şer-e nou”) banisi sayılsa da, ənənəvi formalarda danılmaz xidmətlər Şəhriyara məxsusdur. Şəhriyar “şer-e nou” üslubunda da qələmini sınaşa da, klassik poeziya onu daha çox cəlb etmişdir. Məhz onun, eləcə də Əmiri Firuzkuhi, Məliküşşüəra Bahar, Mehdi Həmid Şirazi, Huşəng İbtihac və s-nin xidmətləri sayəsində klassik şeir yeni nəfəs qazanmış və gələcək inkişaf üçün güclü impuls əldə etmişdir.

Şəhriyarın şeirləri 1970-ci illərdə klassik farsdilli və Azərbaycan ədəbiyyatlarına yaxınlığını üzə çıxarmaqda, onların obraz və bədii vasitələrini birləşdirməkdə davam edirdi. Poetik fraqmentlər əvvəlki dövrlərin əks-sədası ilə düzülmüşdür: onlarda Firdovsi və Nizaminin personajları mövcuddur, Sədinin, Ruminin, Hafizin

və digər klassiklərin adlarına rast gəlinir. Bu dövrdə Şəhriyarın “Firdousi”, “Hafez dər əbədiyyət” (“Əbədiyyətdə Hafız”), “Sədisəray” (Sədiyə həsr ololunmuş, hərfi mənada isə “Sədi şeiri yazan”) “Atəşkədəye Pars” (“Pars atəşgahı”) kimi şeirləri qələmə alınmışdır. Bu şeirlərdə o, orta əsrlərin böyük müəlliflərinin xidmətlərini qeyd edir, onların şairlərin sonrakı nəslinə və şəxsən özünün yaradıcılığına göstərmiş olduğu təsiri xatırlayır.

Şəhriyar İran mədəniyyətinin tarixində Hafizin rolunu xüsusi ilə vurğulayır, onun şeirlərinin poeziya sənətini qiymətləndirənlərdə doğurduğu və indi də yaratdığı sevgini vurğulayır. Konkret şəxslərə və əvvəlki dövrlərin şairlərinə şeir həsr etməklə Şəhriyar yalnız onların bu və ya digər xüsusiyyətlərini mədh etməmiş, həm də öz yaradıcılığında daha ümumi xarakterli məsələləri qaldırmışdır. Belə ki, o, “Sədisəray” şeirində Sədidən söz açarkən onu Çingizxanla müqayisə edir:

زخم زد چنگیز و سعدی مرهمی است  
روی زخم خنجر سفاک او (2)

*Çingiz yara vurdi, Sədi məlhəm  
Onun qaniçən xəncərinin (vurduğu) yarasına.*

Şəhriyar həmişə olduğu kimi lakonik tərzdə, bir beyt çərçivəsində o, iki tarixi şəxsiyyətin adını verməklə hələ orta əsrlərdən məlum olan, ancaq müasir dövrdə də aktuallığını itirməyən şair-hökmdar kimi mühüm məsələni qaldırır. Çingizxan və Sədi iki müxtəlif antaqonist qütbün tərənnümüdür. Biri ölüm və xarabalıq səpir, digəri əmin-amanlıq və sülhün rəmzi kimi çıxış edir.

“Firdousi” şeirində də oxşar aspekt nəzərdən keçirilir. Şəhriyar böyük şairi və onun möhtəşəm əsəri olan “Şahnamə”ni xatıralamqla, əsərin qəhrəmanlarının təsvirini verməklə onun ümumbəşəri mahiyyət daşıyan əsas ideyasını işıqlandırır. Bu müharibə və döyüş səhnələri ilə zəngin olan bədii tabloda qırmızı xəttlə keçən və ona cəlbədicü qüvvə bəxş edən, dərkətmənin daha dərin qatlarına qaldıran sülh və humanizm ideyası idi.

Klassik şeirə mürəicət 1970-ci illərin Şəhriyar poeziyasına ölkəyə hakim kəsilmiş rasional axarda olmağa mane olmamışdır. Əksinə, bu zaman mədəni ənənələr, mənəvi irs, dini dəyərlər ətrafında disskussiyalar kifayət qədər aktuallıq kəsb etmişdir. Eyni zamanda yaranmış şəraitin təsiri altında vətəndaş mövqeyinin əhəmiyyətinin, sosial ədalətsizliyə qarşı çıxmanın və xalq kütlələrinin öz hüquqları uğrunda mübzarizəyə qoşulmasının zərurətinin dərk olunması artırdı. İctimai şüurda qəti mövqə onilliyin ortalarında müşahidə olunmaqla şah rejiminə qarşı kütləvi inqilabi çıxışların baş verdiyi dövrdə öz zirvəsinə çatmışdı.

İctimai ideyalar ədəbiyyatda da hiss olunurdu: o ideoloji cərəyanların təsirinə daha çox məruz qalmışdı. Bununla yanaşı ədəbiyyatda reallıqların əks olunması və onlara öz münasibətinin bildirilməsi üçün sırf yaradıcı formaların tapılmasına kifayət qədər diqqət yetirilirdi. Bu baxımdan poeziya daha bariz görünürdü. 1960-70-ci illərdə “şer-e nou” üstün yer tutsa da, klassik janrlar da uğurla inkişaf edirdi. Bunlar Şəhriyar yaradıcılığında daha parlaq əksini tapırdı. O məsnəvi, qəsidə, qəzəl, qitə, rübai janrlarına yeni nəfəs bəxş etdi. Şair yaradıcılıq təcrübəsi və bədii nailiyyətləri yenidən nəzərdən keçirir, zəmanənin ruhu və dəyişmiş estetik tələblərlə səsləşən şeirlər yazırdı. İran poeziyası məsələlərin geniş spektrini nəzərdən keçirir, sinfi qarşıdurmanın problemlərinə, ölkənin sənayeləşməsi fonunda insanın vəziyyətinə diqqət yetirirdi.

1970-ci illərin ortalarından başlayaraq siyasi və vətəndaşlıq lirika-sı fars ədəbiyyatında möhkəm mövqələr qazandı. Onda sosial-mənəvi, fəlsəfi mövzular da az əhəmiyyətli rol oynamırdı. Feridun Moşiri, Mehdi Əxəvan Sales, Bijən Cəlali, Yədulla Əmini, Mənuçehr Atəşi və bir çox başqa şairləri təbiətlə qovuşma, onda mənəvi dayaqların axtarılması problemi narahat edirdi. Bunlar Şəhriyar yaradıcılığında da öz əksini tapmışdır. Onu əsasən cəmiyyətin mənəvi inkişafı və şəxsiyyətin formalaşması problemi maraqlandırır. Bu şəxsiyyətin mənəvi siması şair üçün həlledici əhəmiyyət kəsb edirdi. Buna görə də, onun ətraf aləmlə və təbiətlə qarşılıqlı münasibətlərin izlənilməsi mühüm idi. Şəhriyarın fikrincə təbiətə olan meyl insanı yüksəltməyə və nəcibləşməyə, mənəvi cəhətdən saflaşdırmağa qadirdi. Ancaq insanla təbiətin qarşılıqlı münasibətlərinin harmonizasiyasında Şəhriyarın yaradıcılığında dini başlanğıcın güclənməsindən ibarət olan fərqli çalarlar müşahidə olunurdu.

Həmin məsələ “Celve-ye Xoda dər honər” (“Tanrının sənət-də cılvəsi”) şeirində izlənilir. Bəlkə də belə bir interpretasiya genişlənən inqilabi hərəkatın astanasında poeziyada dini motivlərin ümumi artımı ilə bağlı olmuş, bəlkə də Şəhriyarın öz şəxsiyyətindən irəli gəlmişdir. Məlum olduğu kimi o 1930-cu illərin sonlarında aktiv fəaliyyətdən uzaqlaşmağa çalışmış və dərvişlər cəmiyyətinə qoşulmuşdur. Hər bir halda qarşısında olan vəzifənin dərki mühüm məqam olmuşdur. Şeirdə təbiətin bir neçə heyranedicə təsviri vardır. Özü də şair təkcə onu xatırlamır, həm də payız və bahar peyzajının konkret təsvirini verir. O, xəbər verir ki, təbiət sehrli rəng və obrazlarla, cazibədar səslərlə, işıq və kölgənin təəccüblü oyunu ilə dolub daşır. Onun təzahürlərinin rəngarəngliyi heyran edir. O “musiqi zalı” kimi təqdim olunur və müəllif şəhərdən təbiətə çıxmağı, onun səsinə eşitməyi xahiş edir:

بزن از شهر ها بیرون  
صدای کشتزاران بشنو و صوت چراگاهان  
صدای کوچک ایلات و در ای کاروانها بین  
صدای شیبه اسبان، صدای گاو و گوساله(3)

*Şəhərdən çıx,  
Eşit tarlaların səsinə, çəmənlərin avazını,  
(Eşit) elatların asta səsinə və bax  
karvanların gəlişinə,  
Eşit atların kişnəməsini, inək və buzovların  
səsinə.*

Daha sonra:

شب مهتاب جنگل در بهاران بین  
به چهچه های بلبلها، قناریها تامل کن  
نوای برگها بشنو به نجوای نسیم صبح  
صدای جویباران بین که چون آوای لالائی است  
به رگبار تگرگ و ریزش باران فرا ده گوش  
تو گویی با سرانگشتان طبیعت ضرب می گیرد  
سرود موجها بشنو، خیال انگیز و رویائی(4)

*Aylı gecədə bax bahar meşəsinə,  
Düşün bülbülün, sarıbülbülün cəhcəhəsini,  
Dinlə yarpaqların səsinə səhər yelinin titrəyişində  
Eşit (hərfi – bax) bulaqların səsinə, beşik laylasıtək,  
Dinlə ildırım qatarlarını və yağış selini,  
Sanki barmaqlarının ucuyla təbiət də ritm tutur,  
Eşit dalğaların arzu və rəyalar doğuran nəğməsini.*

Şair təbiəti vəsf edir və ondan zövq alır. Eyni zamanda ardıcıl şəkildə bu fikri qabardır ki, bütün bu möhtəşəmliyin arxasında onu sanki rəssamtək xəlv etmiş Tanrı dayanır. İnsanın özü isə Yaradanın əlindəki fırça kimidir. O, fikrini daha da inkişaf etdirərək insanı təbiətin həqiqi mahiyyətinə varmağa, Allaha və mənəvi mənşəyinə yaxınlaşmağa, bununla da özünü mənəvi cəhətdən yüksəltməyə çağırır.

Şair dini mövzulara “Eşq-o mərifət” (“Eşq və mərifət”), “Veda-ye Ramazan”(“Ramazanla vidalaşma”), “Ettesal ba məbud” (“Məbudla qovuşma”) və “Erşadəm kon” (“Mənə öyüd ver”) kimi şeirlərdə də toxunur. Ancaq, bu şeirlərdə dini motiv məqsədin özü deyildir. Onda müəllifin ətrafındakıları tənqidi təsvir etmək, ürəyini ağrıdanları dilə gətirmək istəyi dayanır. Sərbəst üslubda qələmə alınmış “Celve-ye xoda dər honər” şeirində dini çalarlar şairə dünya, eləcə də İran mədəniyyətinin tarixi, miniatür sənəti, musiqisi, bütün xalqlar üçün anlaşılıq olan vahid bir dil və insan sivilizasiyasının mənəviyyatı adlandırmağın mümkünlüyü barədə mühakimə yürütməsinə mane olmur.

Şəhriyar şairin cəmiyyətdəki rolu üzərində də dayanır. Bütün peyğəmbərlərin potensial şair olduqlarını, müqəddəs kitabların, o cümlədən İncil, Tövrat, Quran, Zəbur və eləcə də Avestanın qatlarının səs tərkibi və təqdimat formasına görə şeir olduğunu bildirməklə, daha sonra “peyğəmbərlərin eşqinin irsi”nin şairlərə nəsib olduğunu qeyd etməklə onların mənəvi idealın tərənnümçüsü və haqq sözünü insanlara çatdırmalı olduqlarını irəli sürür.

“Celve-ye xoda dər honər” kifayət qədər seçilən şeirdir və məsələlərin geniş dairəsini nəzərdən keçirir. Lakin, Şəhriyar, həcmcə kiçik olan digər dini şeirlərində də mövzunun

sərhədlərindən çıxmağa və onu hansısa həyatı, fəlsəfi ümumiləşdirmələr müstəvisinə keçirməyə çalışır. Məsələn, “Ettesal ba məbud” şeirində ümumi təhkiyədən bir qədər kənar olan bir neçə beyti daxil edir, ancaq onlarda şairin reallıqlara baxışı üzə çıxır, insanlar arasında qarşılıqlı münasibətlərə qiymət verilir.

Şeir 1975-ci ildə, “yəni poeziyanın” ölkədə tədricən artan gərginliyi əks etdirdiyi bir dövrdə qələmə alınmışdır. Real şəraiti Şəhriyar çox yaxşı bilirdi və sanki, mövcud əhval-ruhiyyəyə toxunmaqla qeyd edirdi:

وه چه زندان وحشتی است حیات  
و آب حیوان همیشه در ظلمات  
وه درونها به هیچکس ره نیست  
از درون جز خدا کس آگه نیست. (5)

*Ah, necə də dəhşətli zindandır – həyat,  
Canlı su da həmişə zülmətdədir.  
Ah, batinə (yəni, insanın daxili aləminə)  
heç kimə yol yoxdur  
Həm də (insanda) batini kimsə bilmir, Allahdan başqa*

Şair yaranmış şəraitin dəyişdirilməsi üçün kardinal reseptlər verməsə də, bütün yaradıcılığı boyu onu müşayiət etmiş sosial ədalətə olan kəskin hissiyatı hansı tərəfə rəğbətlə yanaşması məsələsində heç bir şübhə yeri qoymurdu. Şəhriyar zorakılığa və qəddarlığa dözmürdü, həmişə var-yoxdan çıxarılmış, hüquqsuz həmvətənlərinin –istər azərbaycanlılar, istərsə də İranda yaşayan digər xalqların nümayəndələrinin- taleyindən narahatlıq keçirirdi. Onun qəzəbli ifşaları ilk növbədə hakimiyyət dairələrinə aid olsa da, sədaqət və ədalət haqda olan sözləri ölkənin hər bir vətəndaşına ünvanlanmışdı. “Veda-ye Ramazan” şeirində o, görünməyən həmsöhbətinə müraciətlə hayqırır:

حق مظلوم ادا گر نکنی خود به وفا  
مطمئن باش که ظالم به جفا می گیر. (6)

*Məzlumun haqqını sən sədaqətlə gözləməsən,  
Əmin ol ki, zalim onu zülmə əlindən alacaq*

Öz mövqeyini dəqiq müəyyənləşdirməklə şair başqalarını da xalqın taleyinə biganə qalmamağa və öz vətəndaş və insanlıq borclarını ləyaqətlə yerinə yetirməyə çağırır.

Gözlənilən dəyişikliklərlə bağlı tənqidi baxışlar şairin başqa şeirlərində özünü göstərmişdir. Belə ki, “Dər vorud be Tehranəm” (“Mənim Tehranıma girişdə”) qəzəlində ilk baxışda yerinə düşən şəhərin təsviri verilmir, şairin bu barədə duyğularının tərənnümü də yoxdur. Bunun yerinə, qəzəlin ilk beytləri yaxşı məlum olan hal və əşyaların onlara xas olmayan şəraitdə qalmasının mümkünsüzlüyünü əsaslandırmağa xidmət edən silsilə müqayisə və obrazları özündə ehtiva edir. Şairin məqsədi əvvəlcə bir o qədər də yaxşı anlaşılmır və müxtəlif şərhələrə yol açmaqla doqquzuncu beytdə aydın məna kəsb edir. Məhz burada qəzəlin birmənalı istiqaməti müəyyənləşir və onun məna aksenti aşkar olur. Şair yazır:

به خطه ئی که در او لطفی و پناهی نیست  
چه جای خیمه زدن گرچه خود وطن باشد(7)

*Pənah və lütfkarlıq olmayan bir torpaqda,  
Çadır qurmağın mənası yox, o vətən olsa da.*

Müəllifin bədii təxəyyülü artıq aydın reallıq kəsb edir. Əvvəlki analogiyanı davam etdirməklə o, vətəndə yaşamağın insan təbiətinə xas olduğunu xatırladır, ancaq onun hüquqları tapdanırsa, sığınacaq və normal fəaliyyətinə inam, eləcə də özünə qarşı xoş münasibət yoxdursa, belə bir mühitdə həyat mənasını itirir.

Şübhəsiz, vətəndə yaşamağın mənasızlığından söz açdıqda şair ölkədəki xoşagəlməz vəziyyəti nəzərdə tuturdu. Doğma vətənə, onun insanlarına Şəhriyar təmənnəsiz sevgi bəsləmiş və bu onun yaradıcılığının bütün mərhələlərində özünü göstərmiş, xüsusilə də onu məşhur “Heydərbabaya salam” poemasında daha parlaq şəkildə əksini tapmışdır. Vətən barədə təsiredici məqamlar

“Veda-yi ba savad-e Təbriz” (“Təbrizin ətrafı ilə vidalaşma”) şeirində də vardır. Şəhriyar duyğularını, vətənpərvərlik hissələrini gizlətmir: doğma yerlər ona əzizdir. O, vətənə xidmətin bir mükəlləfiyyət, şəxsi arzusunun da vətənin çiçəklənməsi olduğunu bildirir. Özünün yeganə silahı olan qələm və sözə də şeirləri kimi vətəni qoruyan bir qala kimi baxır:

قلم تفنگ من و حرف حق فشنگ من است  
سفینه غزلم سنگر دفاع وطن (8)

*Qələm – mənim silahım və söz-mənim gülləmin haqqı,  
Qəzəllər məcmuəsi-vətənimin müdafiə qalasıdır.*

Bu silah həqiqi döyüş əməliyyatlarının aparılması üçün az yararlı olsa da, yüz minlərlə insanın ağıllarına və qəlblərinə təsir göstərdiyinə görə olduqca kəsərli və effektiv bir vasitəyə çevrilir. Şəhriyar poeziyası həmişə səmimi maraq doğurmuş və insanların diqqət mərkəzində olmuşdur. Onun lirikası – istər vətəndaşlıq, fəlsəfi və istərsə də məhəbbət olsun – həyatı problemlərə toxunmuş, xalqın ən geniş dairələrinin gizlin istəklərinə cavab vermişdir. Şair sosial meylləri həssaslıqla müəyyənləşdirmiş və həqiqi bir rəssam kimi bir çox hallarda öz zəmanəsini qabaqlamış, hadisələrin gələcək gedişatını öndəcən müəyyən etmişdir.

Şəhriyar dəfələrlə kütlələrə “bədiî sözün gücü” ilə təsir etməyin mümkünlüyündən söz açmış və şairləri “peyğəmbərlərin varisləri” adlandırması da təsadüfi deyildir. O, “Kuhneşin” (“Dağlı”) şeirində “sözlərinin və qəzəllərinin nə səs-küy qaldırdığından”, xalqın buna necə güclü reaksiya verməsindən və hətta, hakimiyyətin polis idarəsinin timsalında qəzəblənməsindən, onun “şəhərdə yeni qiyama” çağırmasından narazılıqlarını bildirməsindən söz açır.

Şəhriyar poeziyasının doğurduğu geniş əks-səda təkcə onun şeirlərinin mövzusunun sosial əhəmiyyəti ilə bağlı deyildir. 1970-ci illərdə onun poeziyası, bütün yaradıcılığı boyunca olduğu kimi, müxtəlif cəhətli səciyyə daşıyırdı. Sadə oxucular və poeziyanı qiymətlandırənlər arasında onun romantik, məhəbbət, mənəvi

motivlərin işləndiyi, təbiət mənzərələrinin təsvir olunduğu şeirlər də geniş yayılmışdı. Uğurla seçilmiş bədii obrazlar, kompozisiya, semantik və səs xüsusiyyətləri onlara qeyri-adi ekspresiyyə bəxş etmişdir. Şəhriyar burada özünü insan psixologiyasının bilicisi, həyat təcrübəsi və yaşamış illər sayəsində müdrikləşmiş şair-romantik, mənzərə təsvirlərinin mahir ustası kimi göstərir.

Maraqlıdır ki, Şəhriyarın şeirlərində təbiət və insan dünyaları bir-birinin yanındadır, onların arasında möhkəm qarşılıqlı əlaqələr mövcuddur. Bir dünyanın əşya və hallarını təsvir etməklə o, digər dünyadakı obraz və müqayisələrə müraciət edir. Məsələn, “Şəfəq-e Xorasan” (“Xorasanın şəfəqi”) qəzəlində o, təbiət hadisələrini dünyəvi gözəlin üz cizgilərinə uyğun verməklə təsirli təsvir yaratmağa nail olur.

Təbiətin, insanın, lirik qəhrəmanın hissiyyatı ilə eyni həyəcanı yaşaması “Axərin xətere-ye Behcətabad” (“Behcətabadın son xatirəsi”) şeirində daha parlaq nəzərə çarpır. Bu şeirin lirizmi və sakit qüسسə ilə zəngin olan sətirləri şairin emosional durumunu çatdırır, ən kövrək duyğularının bağlı olduğu Tehranın Behcətabad məhəlləsinin xatırlanmasına səbəb olur. Şair burada ilk məhəbbətin sevincini yaşamış, gəncliyinin ən xoşbəxt anlarını keçirmişdir və o öz sevgilisi ilə daha bir, son görüş ümidi ilə yenidən xəyali olaraq həmin dövrlərə qayıdır.

Şeirin təsviri Behcətabada düşmüş gecənin fonunda verilir və bu fon ümumi mənzərəyə əlavə minor çalar bəxş edir. Gecə lirik qəhrəmanı təkliyə məhkum edir və o öz ümidlərinin faydasızlığını anlayır:

یک دو بار از ره سیاهی آمد و بگذشت و رفت  
غیر نومیدی نبودش با دل امیدوار (9)

*Bir-iki dəfə yoldan yaxınlaşdı kölgə və keçib itdi,  
Ümidvar ürəyə ümitsizlikdən başqa bir şey qalmadı.*

Qəhrəman məyusluğa qər q olub və onun vəziyyəti təbiətdə də əks-səda doğurur, sanki ona üryəi yanır. Ancaq onun fikirləri

tədricən yaşanmış illərə, valideynlərinə yönəlir, o sakitləşir və səhərin açılması ilə qəlb iztirabları da ötüb keçir, öz düşdüyü vəziyyətlə barışaraq artıq baş verənləri ayıq şəkildə qiymətləndirir.

“Axərin xatere-ye Behcətabad” şairin romantik hissləri ilə doludur. Lakin onun xatirələri müəyyən bir yerin göstərilməsinə baxmayaraq konkret təsvirdən məhrumdur və onun emosiyalarının, əhval-ruhiyyəsinin çatdırılmasına istiqamətləndirilib. Bu mənada “Fal-e gerdu” (“Bir ovuc qoz”) şeiri müəyyən qədər fərqlənir. Onda da təbii ki, şairin hiss və duyğularından söz açılır, ancaq bu haqda xatirələrin özü keçmişdə qalmır, müasirliklə əlaqələndirilir. Müəllif müşahidə etdiyi mənzərəni təsvir etmək və onu keçmişdən olan şəkillə birləşdirməklə özünəməxsus bir zaman dəhlizi qurur.

“Fal-e gerdu” “yeni şeir” üslubunda yazılmışdır və Şəhriyar da, tələsmədən hətta qafiyənin də olmadığı belə bir təhkiyəni aparır ki, nəzmdən daha çox nəsrə bənzəyir. Təsvirin mərkəzində Tehranın gündəlik həyatından hər il təkrar olunan bir səhnə durur. Qoz satan kiçik bir kuçədə peyda olur və öz məhsulunu təklif etməklə müştəriləri səsləyir. Onun çağırışları lazımi təsiri göstərir və onadək mürğü vuran küçə yuxudan oyanır və səs-küylə dolur:

کوچه سوت کور و خلوت ما  
با شکوه و سکوت اشرفیش  
همچو نعشی کشیده است دراز  
گوئی از این صدا بهوش آید  
سرو گوشش دوباره می جنبد  
هر در و پنجره که باز شود  
کوچه خمیازه می کشد گوئی  
می نماید که زندگی زنده است  
بانوان جوان و دخترها  
سری از غرغه ها برون کرده  
هی صدا می زنند: گردویی  
بچه ها نیز داد و قال کنان  
رو بدانسو هجوم می آرند  
(مگسانند دور شیرینی)(10)

*Bizim sakit və səssiz küçəmiz  
Zadəgan əzəməti və sükutu ilə  
Sərələnmiş, sanki bir mərhumtək,  
Bu fəryaddan elə bil özüinə gəldi.  
Onun başı və qulaqları yenidən tərپəndi.  
Hər qapı və pəncərə açılında,  
Küçə əsnəyir, elə bil  
Göstərir ki, həyat (hələ) sağdır.  
Gənc qadınlar və qızlar,  
Çıxarıb başlarını eyvanlardan,  
Qışqırırlar: qoz satan  
Uşaqlar da səs-küy salaraq,  
Dönüb (satıcı tərəfə), keçirlər hücumu,  
(Şirniyə milçəklər toplaşan tək).*

Şəhriyar tanına bilən “məişət” atmosferini təsvir etməklə detalları dəqiq verir. Şeirin qəhrəmanı baş verənləri öz evinin pəncərəsindən izləyir və gördükləri onun təsəvvürlərini geriyə, nə zamansa belə bir satıcının da onların küçəsində göründüyü bir keçmişə aparır. Əvvəllər belə hadisələr ona rahatlıq gətirərdi. Ancaq illər ötdükcə, yaxın adamların, coşğun məhbətlə sevdiyi yoldaşının olmadığı bir vaxtda satıcının gəlişi ona yalnız yeri doldurulmayan bir itkinin kədərini yaşadır. Qəhrəmanın gözləri sevincdən nur saçmaqdan əvvəl yaşla dolur.

“Fal-e gerdu” şeiri şairin həyatının şəxsi məqamlarına aiddir. Ancaq, o, xatirələrə dalaraq öz daxili aləminə qapanmır, ətrafda baş verən hadisələrdən təcrid olunmur, nə qədər acı olsa belə onu əhatə edən gerçəkliyi qəbul etməyə üstünlük verir.

1970-ci illərin əvvəllərində Şəhriyarın ədəbi yaradıcılığı kifayət qədər məhsuldar olmuşdur. Onun şeirlərinin bir hissəsi “şere-nou”nu təmsil edən nümunələr olsa da, əksəriyyəti demək olar ki, bütün ənənəvi janrlarda qələmə alınmışdır. Bu əsərlər həcm etibarlı ilə əsasən kiçikdir. İrihəcmli poetik formalardan isə 1972-ci ildə qələmə aldığı və İran ədəbiyyatına, mədəniyyətinə layiqli töhfələr vermiş insanların adbaad qeyd olunduğu poemanı göstərmək olar. Poemanın adı bir qədər bəlağətli görünür: Dər zekr-e

məfəxer-e ədəb və honr-e İrən” (“İrən ədəbiyyatı və mədəniyyətinin iftixarlarının xatırlanması”).

Bu ilk öncə məzmun baxımından Şəhriyar üçün ənənəvi olan əsər deyildir və şairlikdən daha çox, şərti olaraq desək ədəbiyyat-şünaslıq mahiyyəti daşıyır. Şəhriyar uzaq keçmişdə yaşamış və eləcə də öz müasirləri olan onlarla şair, nasir, alim və ədibin adını çəkmişdir. Özü də, hadisələrin inkişaf axarında müəllifin ilin ideyası genişlənmiş və orta əsrlərdən söz açdıqda o, təkcə İrən nəzərdə tutmamış, daha böyük regionu, o cümlədən Azərbaycan və Hindistanın da farsdilli ədəbiyyatını əhatə etmişdir.

Şəhriyar konkret bir dövrdə yaşamış, hansısa vilayəti, şəhəri təmsil edən və ya hansısa janrda, məsələn qəzəldə məşhurlaşmış şair və ədibləri xatırlamışdır. O, qadın şairələri, xüsusilə Pərvin Etesami, Foruğ Fərruxzad, Simin Behbehani, Jalə və s.-ni diqqətdə saxlayır. Nəzəri məsələlərə, o cümlədən iranşünaslıqda üslubların ənənəvi təsnifatına toxunmuş və buraya Azərbaycan üslubunu da əlavə etmiş, romantizmə münasibətini açıqlamışdır. Ancaq Şəhriyar öz məsnəvisini yaratmaqla hansısa bir elmi vəsait və ya şeirlə yazılmış elmi işə bənzər bir əsər yaratmağı qarşısına məqsəd qoymamışdır. Onun üçün ənənəvi dəyərlərin və ədəbi nailiyyətlərin müvəqqəti olmamasının xatırlanması daha mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Maraqlıdır ki, hətta Şəhriyarın bu ədəbi təcürübəsinə də tələbat olmuş və müasir İrən poeziyasında özünə davamçılar tapmışdır. Biz Nəsrulla Mərdani kimi tanınmış şairin “Setiğ-e soxən” (“Sözün zirvəsi”) əsərini nəzərdə tuturuq. Bu əsərdə Şəhriyarın poemasından fərqli olaraq məhz müasir məsnəvi şəklində orta əsrlər təzkirəsinin yaradılmasında özü də kifayət qədər mübahisəli olan bir cəhd edilmişdir.

Göründüyü kimi çağdaş İrən poeziyasına Şəhriyarın təsiri yalnız klassik formalarda özünü göstərməmiş, həm də novator bəddii qərarlar sahəsində də müşahidə edilmişdir. Şəhriyar mahir bir ustad kimi özünü müəyyən olunmuş çərçivələrlə məhdudlaşdıra bilməzdi və həm ictimai tələbatə, həm də şəxsi prinsip və istəklərinə əsaslanmaqla öz fikirlərinin zəruru tərənnümünü axtarırdı. Onun lirikası 1970-ci illərin əvvəllərində, sonra isə bütün onillik

boyu məzmun və forma göstəricilərinə görə fərqlənsə də, onun humanizm pafosu və yaradıcı başlanğıca istiqamətlənməsi dəyişməz olaraq qalırdı.

1. Məqalədə göstərilən dövrdə Şəhriyarın fars dilində yazdığı şeirləri nəzərdən keçirilmişdir.

2. Məhəmmədhüseyn Şəhriyar. Divan. Celd-e sevvom- Tehran, 1371, s. 204.

3. Yenə orada, s. 466.

4. Yenə orada, s. 467.

5. Yenə orada, s. 320.

6. Yenə orada, s. 203.

7. Yenə orada, s. 135.

8. Yenə orada, s. 131.

9. Yenə orada, ü. 210.

10. Yenə orada, s. 457.

2007

**О ПЕРСИДСКОЙ ПРОЗЕ 1970 – Х ГОДОВ  
(РОМАН «ДЖА - ЙЕ ХАЛИ - ЙЕ СОЛУЧ»  
М.ДОВЛАТАБАДИ)**

Персидская литература в 1970-е годы переживала сложный этап в своём развитии. Её состояние определялось прежде всего социально- политическими процессами, происходившими в стране. 70-е годы ознаменовались дальнейшей консолидацией национального самосознания, поиском и разработкой концепции историко – культурной самобытности Ирана, его взаимоотношений с западным и восточным миром (1). В это время значительную остроту приобрели дискуссии о культурных традициях, духовном наследии, религиозных ценностях. Одновременно под воздействием сложившейся обстановки росло понимание значимости

гражданской позиции, необходимости противодействия социальной несправедливости, приобщения народных масс к борьбе за свои права. Решительный настрой в общественном сознании наблюдался с середины 1970 – х годов, достигнув апогея к моменту развёртывания широких революционных выступлений против шахского режима.

Общественные идеи сказывались и в литературе, хотя она оказалась более открытой идеологическим и художественным веяниям и существенное внимание в ней было уделено поиску чисто творческих форм отображения действительности и выражению своего отношения к ней.

В 1970 – е годы новая тематика, вызванная нарастанием революционных настроений, особенно к концу десятилетия, сопровождалась обращением к традиционным темам и мотивам. Проблема индивида и общества, повседневная жизнь простого человека, судьба представителей социальных низов, быт и заботы крестьянской семьи не оставались без реагирования иранских писателей. Одним из тех авторов, кто проявлял к ним интерес, оставался Махмуд Довлатабади.

Махмуд Довлатабади ( род. в 1940г.) – один из самых известных прозаиков современной персидской литературы. Незаурядная, творческая личность он прославился также и как драматург, сценарист, актёр театра и кино. В разноцветной палитре культурной жизни Ирана его творческая деятельность отличается свежестью и яркостью красок.

М.Довлатабади сыграл значительную роль в развитии реалистической прозы в Иране, а его романы, повести, рассказы и новеллы завоевали признание в широкой читательской среде как в самом Иране, так и за его пределами. Причём, Д.Х.Дорри считает, что «он стал известен прежде всего как мастер социально – психологического романа и повести» (2).

Книги писателя переведены на множество языков, в том числе на английский, французский, итальянский, норвежский, немецкий, китайский, арабский, шведский и др. и опубликованы по всему миру. За свой писательский труд он

удостаивался различных наград, в частности в 2013г. ему была присуждена престижная швейцарская литературная премия Яна Михальски, а в следующем 2014г. он стал кавалером французского ордена Почётного легиона. Столь высокие награды явились закономерным результатом напряжённого творческого труда и лишний раз свидетельствовали о блестящем таланте, широте художественных поисков и неподдельном интересе писателя к явлениям окружающей действительности.

До того как заняться литературной деятельностью М.Довлатабади перепробовал множество профессий. Он трудился на сезонных сельскохозяйственных работах, был сапожником, парикмахером, торговцем, сборщиком хлопка, ремонтировал велосипеды и др. Он знал жизнь, тяжёлые рабочие будни не понаслышке и, несомненно, что богатый трудовой опыт отложился в его произведениях, реалистичности описываемых им картин, сказался на скрытых от поверхностного взгляда частностях, которые он непосредственно наблюдал, находясь на определённом этапе жизненного пути. Естественно, что накапливался огромный, злободневный материал, который затем подвергался художественному осмыслению и последовательному анализу в целях решения каких – то идеологических задач.

М.Довлатабади стал писать в начале 1960-х годов после того, как переехал в Тегеран из Мешхеда. Любовь к литературе, художественному слову ему привил отец, который несмотря на то, что занимался ремесленным трудом, был сапожником живо интересовался персидской классической поэзией. Первой крупной публикацией молодого человека стал роман «Тах-е шаб» («На краю ночи»), который печатался в течение 1962г. в журнале «Анахита». Кстати, здесь же при журнале М.Довлатабади начал заниматься в театральной мастерской.

Вслед за этим романом с 1968г. стали выходить сборники его рассказов, начиная с «Лайеха – йе бийабани» («Степные пласты») (3), а также крупные произведения

такие, как повести «Афсане – йе Баба Собхан» («Сказки дедушки Собхана») (1968), «Гаварербан» («Пастух») (1971), «Сафар» («Путешествие») (1972), «Агил, Агил» (1974), «Аз хам – е чамбар» («Из – за изгиба кольца») (1977), роман «Завал – е колонел» («Гибель полковника») (2009) и др.

Его самым крупным произведением стал печатавшийся на протяжении 1978 – 1985гг. роман «Келидар» в десяти томах. М.Довлатабади начал писать его ещё в 1968г. и продолжал свою работу на протяжении 15 лет. Это внушительное произведение, насчитывающее почти три тысячи страниц, считается одним из самых длинных романов когда – либо написанных. «Келидар» посвящён крестьянской тематике и излагает историю одной бедной крестьянской семьи.

Вообще изображение крестьянской жизни, нелёгкой доли земледельца – труженика, его борьбы за выживание, поиски справедливости и общественного благополучия, понимание необходимости коренных перемен в социальных взаимоотношениях и сложившихся условиях преобладают в творчестве писателя. Эти моменты были широко представлены и в целом в персидской литературе 1970 – х годов. Рассматривая её, Л.С.Гиунашвили отмечала: «Исключительный интерес к крестьянской жизни пореформенного периода, желание осознать мысли и чувства крестьянских масс, стремление понять историю пробуждения самосознания трудового народа и постичь суть социально – экономических процессов современности составляет одну из характерных черт литературы 70 – х годов» (4).

В это время М.Довлатабади плодотворно трудился, хотя в личной жизни писателя произошло неприятное событие. В 1974г. он был арестован и провёл в заключении два года. Находясь в тюрьме, он начал свой второй роман «Джа – йе хали – йе Солуч» («Пропавший Солуч»). Он сочинял его в уме и перевёл на бумагу уже после выхода из тюрьмы.

Роман был опубликован в 1979г. и явился первым произведением автора, переведённым на английский язык.

Он также был посвящён сельской жизни, быту крестьянской семьи, продолжая волновавшую М.Довлатабади тему. Иранские учёные вообще связывают «деревенскую прозу» с его именем. Так, М.Яхаги отмечает, что: «Деревенская литература», являющаяся одной из ветвей современной художественной литературы Ирана, связана с именем Махмуда Довлатабади, плодовитого хорасанского писателя» (5). В отличие от них Л.С.Гиунашвили относит её формирование к середине 1920 – х гг., когда появилась повесть А.Ходададе «Крестьянская доля» и полагает, что продолжателями реалистической линии А.Ходададе в 1960 – е гг. стали Ш.Кариб, Г.Саэди, А.Факири и др. (6).

Так или иначе, но М.Довлатабади явился, по – видимому, ярчайшим представителем «деревенской прозы»; причём он рассматривал крестьянскую жизнь не всей страны, а, как правило, определённого региона, конкретно Хорасана, где в деревне Довлатабад родился и хорошо знал эту местность. Недаром Дж. Мирсадеки считает, что большая часть его и Садека Чубека произведений относится к «региональному роману» (7).

События в романе «Пропавший Солуч» происходят в небольшой деревне Заминдж. Как и в «Келидаре», они концентрируются вокруг одной крестьянской семьи, жизнь которой экстраполируется автором на всю иранскую деревню, выявляя её характерные черты, специфику уклада, устоев и т.д. Повествование начинается с того, что глава семейства Солуч уходит из дому, никого не ставя в известность. Его близкие: жена и трое детей остаются одни, лишаются опоры и поддержки. Они не знают, куда направился Солуч, жив ли он вообще и как им быть дальше. Но в этой тяжёлой и казалось бы безвыходной ситуации жена Солуча Мерган берёт бразды правления в свои руки и делает всё от неё зависящее, чтобы дети и она сама могли как – то прокормиться и не умереть с голоду тем более, что действие происходит в зимний период и надо найти не только

пропитание, но ещё и обогреть жилище, чтобы не замерзнуть.

На протяжении всего романа писатель описывает борьбу семьи за выживание. Оба сына Мерган, старшему из которых Аббасу едва минуло 15 лет, занимаются сбором древесной щепки, чтобы затем её продать и выручить несколько жалких монет на покупку хлеба. Чай и хлеб – это всё, что может позволить себе семья, но и их никогда не бывает вдоволь, так что приходится что – то брать в долг у соседей. Младший ребёнок, двенадцатилетняя Хаджар находится дома и помогает матери по хозяйству. Сама Мерган берётся за любую работу, включая покраску стен в домах зажиточных сельчан и даже омывание трупов лишь бы хоть что – то заработать и принести в дом.

Жизнь семьи после ухода Солуча поначалу идет своим чередом, в обычном режиме и рассказ о ней в хронологическом плане занимает сравнительно небольшое место, продолжая действие романа до лета. Но даже за этот промежуток происходят разительные перемены, сказавшиеся на Мерган и детях. Малолетнюю дочь Мерган, не имея возможности содержать, вынуждена насильно выдать замуж за односельчанина Али Гунава. Тот намного старше неё и к тому же берёт её в дом в качестве второй жены, поскольку первая сильно хворает, оказавшись под обломками обрушившейся стены, и не может вести хозяйство и выполнять супружеские обязанности.

Трагической оказывается судьба старшего сына Аббаса. Он всегда рос сам по себе. Своевольный, скрытный и хитрый Аббас ни к кому не испытывал особой привязанности. Его страстью были азартные игры и, если случалось что – то подзаработать, он сразу же находил таких же как сам игроков и проводил с ними дни напролёт, каждый раз оказываясь в проигрыше. Сам Солуч когда – то отзывался о нём отрицательно, наблюдая за поступками и характером сына. Вот как он говорил о нём: «Ну а этот Аббас пошёл в своего

никчёмного дядю. Он, словно кирпич, который ты делишь пополам. Вместо того, чтобы заняться каким – то делом, постоянно его глаза бесполезно смотрят то туда, то сюда. Всё время он следит за чьими – то руками и вещами. Его глаза воровские, голодные. В его воображении появляется кто – то, кто бросит перед ним кость. Его глаза [рыскают] и сердце блуждает. У него характер бесхозной собаки» (8).

Несмотря на отрицательные качества, Аббас не отрывается от кровных связей. Так, вместе с младшим братом Абравом он даёт решительный отпор местному богатею Салару Абдаллаху, когда тот хочет запретить им заниматься своим делом. Он проявляет твёрдость и волю, отстаивая вместе с братом свои права. Но всё же эгоистическое начало в нём берёт верх, и он думает прежде всего о самом себе.

Подобный тип людей впоследствии вступал в конфликт не только с близкими, но и с тем окружением, в которое попадал. Правда, дальнейшей ожидаемой разработки образа в романе не даётся. Аббас нанимается пасти верблюдов соседа по имени Сардар и тогда же с ним происходит несчастный случай. Во время выпаса большой верблюд – самец нападает на юношу. Тому удаётся добежать до высохшего колодца и спрятаться в нём до подхода на помощь жителей деревни. Но пережитый сильнейший испуг, психологический надлом не проходят даром. Волосы Аббаса за одну ночь седеют, но самое страшное, что происходит необратимые изменения в организме. Он еле передвигается, его физическое состояние напоминает глубокого старика. Окружающее для него теряет всякую привлекательность. Он погружается в собственный замкнутый мир, отгородившись от всего. А в конце романа вообще остаётся один, поскольку Мерган с Абравом отправляются на поиски Солуча, надеясь, что односельчане позаботятся об Аббасе и не дадут ему умереть с голоду.

Более оптимистичной выглядит судьба другого сына – Аврава. В отличие от Аббаса он больше времени проводит с

семьей и всем сердцем привязан к своим близким. По натуре он также более мягкий, послушный и отзывчивый, чем Аббас. Его привлекает что – то новое, неожиданное. Он испытывает неподдельный интерес к технике, к тому чего никогда не видел. Недаром, когда в деревне появляется трактор, он сутки напролёт проводит с водителем и в конце концов учится управлять сложной машиной.

Но у Аврава при всей его мягкости и искренности происходит острейший конфликт с матерью. Дело в том, что местные богатеи, включая старосту деревни Новруза, Забихаллаха, Мирза - хана и других, затеяли некую афёру и решили выкупить у крестьян их небольшие земельные наделы, находящиеся в местечке Ходазамин якобы под посевы для фисташек. Они уверяют, что ожидаемые во время урожая доходы принесут процветание деревне, и все заживут хорошо.

Крестьяне, поддавшись на уговоры, и видя реальные деньги, продают свои наделы. Не посоветовавшись с матерью, Аббас и Аврав, как наследники Солуча, также продают причитающиеся им клочки земли, тем более что Аврав работает на тракторе, который приобрели компаньоны и привезли в село. Только Мерган решительно выступает против и отказывается продавать свою долю, понимая, что это единственное, что может дать им средства к существованию. Она садится на свой клочок земли и отказывается вставать. Тогда Аврав, разъярённый отказом матери, грозит направить на неё трактор.

Находясь под воздействием сильнейших эмоций, и не контролируя собственные поступки, он, вероятно, так бы и сделал. Но вмешиваются те, кто был здесь же и наблюдал за происходящим, и заглушают мотор трактора. Только через некоторое время до Аврава доходит весь драматизм ситуации и осознание того ужасного, что могло бы случиться, не оказись рядом людей. Сама же Мерган в данном эпизоде не говорит ни единого слова и остаётся безучастной к действиям сына.

Абрав, ещё ребёнок, всё же понимает глубину возникшего между ним и матерью отчуждения; он крайне тяжело переносит случившееся, к тому же Мерган никак не выражает своего отношения к конфликту, проявляя холодность к сыну и не замечая того. Только к концу повествования мать и сын примиряются и вместе отправляются на поиски отца и мужа.

Несомненно, что основным образом романа является Мерган, стоящая в центре всех событий. Верная любящая жена, заботливая самоотверженная мать она на протяжении всего произведения притягивает к себе внимание. Именно на её примере социально – психологические характеристики и обобщения автора достигают максимальной остроты и экспрессивности.

Обнаружив пропажу мужа, Мерган испытывает странное чувство. М.Довлатабади верно передаёт её состояние: «Всё было удивительно. Для Мерган всё казалось удивительным; и самым удивительным была пропажа Солуча (пустое место Солуча – М.К.). Но никогда ещё отсутствие Солуча не вводило Мерган в подобное состояние. Это уже было не удивление, а испуг. Новое [чувство] страха, внезапное и странное» (9). Описывая её переживания, автор продолжает затем: «Чувства Мерган были такими: неприкрытость, опустошённость, незащитность. Ненадёжность и холод. Её сердце стучало. Кусочек обугленного уголька, внезапно разгоревшийся в полуночную стужу» (10).

Мерган понимает, что Солуч уже не вернётся, она даже не знает, где его искать. Но она понимает также, что если поддавшись страху, перестанет бороться и смирится с создавшимся положением, то пропадёт и она сама и трое её детей. Поэтому усилием воли, взяв себя в руки, она не нарушает привычного распорядка тоскливых будней, чтобы предотвратить дальнейшие угрозы.

Мысли об исчезнувшем муже, воспоминания об их совместной жизни преследуют её всюду. Она не может

объяснить его поступок; тревога и недоумение не оставляют её. Однако важнее для неё сейчас – это судьба детей, желание оберечь их, защитить, поднять на ноги. В доме у неё – шаром покати. Узнав об исчезновении Солуча, к Мерган приходят кредиторы. Но она яростно отстаивает то немногое, что у неё осталось, пряча самое ценное – несколько предметов медной посуды.

Мерган не боится работы. Жизнь приучила её к каждодневному, изнурительному труду. Он сказывается, как и крайняя нищета, на её эмоциональном состоянии, физическом облике. Писатель рисует её портрет скупыми, точными штрихами и фрагмент из него выглядит следующим образом: «Действительно, кожа на лице Мерган, [словно] высохла и, словно, под кожей у неё не было влаги. Потрескавшаяся кожа, натянутая на крепкие, выпирающие кости, [была] с различной шероховатостью. Глаза несмотря на всё это, были прекрасны. Печальны и прекрасны. Глаза её, хотя и запали, но взгляд их не был лишён блеска. И стан женщины, хотя постоянно и казался, [словно] с посыпавшимися костями в коже, но не был согбленным. Он был прямым и правильным. Внутри этого продолговатого тела свернулся израненный дух. Однако дух этот не был раздавлен. Сдерживаемый протест украшал этот дух, а не печальный стон. И именно поэтому глаза Мерган оставались столь прекрасными» (11).

Писатель подчёркивает главное качество героини – её решительность, стремление бороться с жизненными невзгодами и не отступать перед ними. Эта сорокалетняя женщина, оставшись наедине с полной опасностей и непредсказуемой внешней средой, демонстрирует силу духа, негибкость воли и ничто не может свернуть её с избранного пути. Возможно, не всегда поступки её выглядят правильными, как в случае с замужеством её малолетней дочери Хаджар. Она и сама понимает это, когда уговаривает дочь и плачет вместе с ней. Но они продиктованы благородными помыслами,

желанием избавить дочь, как в данном случае, от полуголодного существования и увеличить средства для оставшихся в семье.

Мерган заботлива и добра не только к детям; она никому не отказывает в просьбе, готова сразу прийти на помощь и при этом не ждёт особой благодарности, понимая бедственное положение жителей деревни и рассчитывая только на себя и своих близких. Находясь под грузом неразрешимых проблем, она тем не менее в любой ситуации держится независимо, ведёт себя с достоинством, и окружающие, чувствуя её внутреннюю силу и убеждённость, относятся к ней с уважением.

Образ Мерган носит типичный для прозы Ирана данного периода характер и вполне вписывается в наблюдения В.Б.Кляшториной, которая отмечала, что: «...персидская литература 60-70-х годов прежде всего отстаивала достоинство и независимость человека» (12). Это тем более важно, что речь идёт о женщине, положение которой в Иране всегда было сложным и неоднозначным.

Благодаря образу главной героини роман М.Довлатабади, помимо крестьянской темы, актуализируется ещё с одной точки зрения. Его можно рассматривать в плане художественного осмысления женского вопроса, социальных прав женщины в стране, её места в семье и обществе. Эта проблема всегда волновала и волнует иранских авторов, в особенности её женскую половину. Иранские поэтессы и писательницы такие, как Симин Бехбехани, Тахере Саффар – заде, Форуг Фаррохзад, Тахере Эйбод, Шахрнуш Парсипур, Марьям Джамшиди и др. не раз обращались в своём творчестве к проблемам женщины, оценки её как самостоятельной личности, думающего, активного индивида. И Мерган у М.Довлатабади близка к такому восприятию. Но, пожалуй, самые тесные параллели с ней можно найти в образе Зари из романа «Савушун» Симин Данешвар, «женщины – матери с сильным характером» (13), незаурядной

твёрдой личности, занявшей место убитого мужа. Эти два образа имеют много схожих черт, но главное, что их объединяет – это большой потенциал общечеловеческого, гуманистического, целостного и ценностного начала, заложенный в них.

Правда, образ Мерган не возвышается писателем до какого – то социального протеста, до открытого противостояния с властью имущими или решительного выступления против имеющихся порядков и невыносимых условий. Подобного идейного поворота в романе нет, как нет и персонажа, олицетворяющего момент классовой борьбы или народного гнева. М.Довлатабади решал в романе другую задачу. Он не пытался показать открытое классовое противостояние, не переходил к прямым обличениям, относящимся к проблемам той же деревни. Главное для него заключалось в объективном художественном изложении сложившегося положения, донесении до читателя мысли об абсолютной безнадёжности крестьянского существования в его нынешнем виде, лишённого всякой надежды и каких – либо перспектив будущего улучшения.

Главной героине Мерган в произведении заметно проигрывает «загадочный» персонаж Солуч. «Загадочный», поскольку не совсем ясен связанный с ним авторский замысел. Хотя Солуч не принимает действия в разворачивающихся событиях, но какое – то мнение о нём можно составить, исходя из воспоминаний жены, детей, родственников, сельчан. Это скромный, тихий, работающий мужчина, больше привыкший к труду, чем к праздным разговорам и бестолковому времяпровождению. Ничего плохого родные, соседи о нём сказать не могут. Он всегда исправно выполнял свои нехитрые обязанности, чутко относился к семье. Тем более странным и непонятным выглядит его поступок в чисто человеческом плане. Не убедительным он предстаёт также с точки зрения логики, морали. Не известно конкретно, что с ним произошло, хотя брат Мерган и говорит, что его видели

где – то на рудниках. Писатель не проясняет поведения и судьбу персонажа и ответ, на связанный с ним вопрос, наверное, следует искать в общей плоскости противостояния индивида и общества, обстоятельств, подавляющих личность, вынуждающих человека неверно оценивать ситуацию и совершать ошибочные шаги. Солуч такая же жертва нетерпимого положения в обществе, столкновений и несовместимости интересов, как и другие, а может даже в ещё большей степени, поскольку платит непомерную цену, лишив себя крова и семьи и не найдя своего места в жизни.

Ощущаемая безысходность оказывала в романе психологическое давление на жителей деревни, приводя к их замкнутости и отчужденности в повседневной жизни. Недаром уже на первых страницах Мерган, оставшись одна, не знает, что делать, к кому обратиться, ибо: «Никто не интересовался никем. Люди думали о себе. Каждый занимался собой, был погружен в себя. Не показывались, никто не показывался» (14).

Однако несмотря на мрачную картину общая нужда в Заминдже всё же обуславливала сохранение коллективных связей. Не имея стабильных источников дохода, крестьяне искали возможности, чтобы хоть как – то обеспечить себя. Единственный выход для них заключался в том, чтобы поискать удачи и везения в других местах. Поэтому каждую весну деревенская молодёжь уходила на заработки в город. И только «сельская элита» в лице старосты, ростовщика кербелайи Дошанбе и ещё двух – трёх дельцов, задумавших финансовую афёру, закончившуюся исчезновением с кредитными деньгами их главаря, не испытывает материальных затруднений.

Кстати, писатель особо не распространяется в отношении персонажей, представляющих данную «элиту». Они в основном выписаны в отрицательном свете. Их главная черта состоит в защите собственной выгоды любой ценой и в безучастности ко всему остальному. Только желание

обогащаться движет их поступками, а какие – то речи о нравственном долге, морали, помощи ближнему для них оказываются пустым звуком. К примеру, владелец верблюдов Сардар не хочет даже гроша отдать Аббасу, который фактически из – за него стал калекой и вряд ли уже сумеет оправиться.

Простой люд вынужден мириться с таким положением. Отсутствие с его стороны всяческого сопротивления, всеобщую апатию можно было бы объяснить патриархальностью сельских устоев и быта, силой традиций особенностью взаимоотношений в крестьянской среде и ещё рядом причин. Все эти моменты являлись важными в содержательной основе романа. Но ещё существеннее было то, что М.Довлат-абади, рисуя объективные, наглядные картины крестьянской жизни, недвусмысленно подводил к мысли о необходимости коренных преобразований, изменении сложившегося положения, поисков путей нового общественного обустройства и проведения реформ в деревне.

В данном контексте приобретает значение и образ главной героини как символ социальной несправедливости, показатель наболевших преобразований и напоминание о зреющих конфликтах и народном негодовании. На этом факторе был сделан идейный акцент произведения. И уход Мерган в заключительных эпизодах романа на поиски мужа можно рассматривать в более расширенном смысле, как устремлённость к будущим переменам.

«Джа – йе хали – йе Солуч» несмотря на семантическую доминанту, является многосторонним произведением. В нём можно выделить ряд других тем и проблем таких, как проблема отцов и детей, воспитания подрастающего поколения, брачных взаимоотношений, вопросы этики, морали, дидактики и др. Писатель не собирается решать все из них, не предлагает готовых рецептов, но и не оставляет их без внимания, хорошо осознавая их значение и роль в коллективном сознании и общежитии.

Фактический материал требовал соответствующей формы выражения. Автору важно было донести его, не нарушая целостности произведения, композиционной стройности, сохраняя жанровые особенности. М.Довлатабади использовал различные художественные приёмы и средства, добиваясь выразительности и одновременно ясности и доступности изложения.

Его речевые и портретные характеристики достаточно лаконичны, просты и в то же время точны и достоверны, показывая определённый социально – психологический тип личности. С помощью двух – трёх деталей, он создаёт реальный, узнаваемый облик человека, с которым можно столкнуться в повседневной жизни, наблюдать в конкретных обстоятельствах.

М.Довлатабади умеет находить нужный штрих, использовать неожиданное сравнение, эпитет, чтобы раскрыть суть образа или поведения персонажа. Так, говоря о Мерган в одном из фрагментов и подчёркивая её гордость и сознание собственного достоинства, он использует всего одно предложение, содержащее игру слов, и этого оказывается достаточно для соответствующего восприятия. Буквальный перевод предложения выглядит так: «Мерган, если и была с голодным сердцем («делгоросне»), но не была с голодными глазами («чешмгоросне»)» (15). Автор указывает на то, что сердце героини истосковалось по любви, но ни при каких обстоятельствах она не унижалась ради куска хлеба.

Или же описывая таких персонажей романа, как немущий крестьянин хаджи Салем и его полоумный сын Мослем, он отмечает: «Хаджи Салем привык к своему сумасшедшему сыну, словно к потрёпанной рубашке на своём теле» (16). Необычное в данном случае сравнение (также как рубашка на теле, сын должен быть рядом – М.К.) тем не менее удачно применено автором и хорошо подчёркивает момент неизбежности, обязанности для отца находиться рядом со своим ребёнком и до конца исполнять родительский долг, проявляя заботу о нём.

Используя различные средства художественной изобразительности, М.Довлатабади в принципе немногословен. Это касается различных описательных отрывков, пейзажных зарисовок, диалогических конструкций, монологов и т.д. Там, где следовало бы блеснуть творческой одарённостью, продемонстрировать силу художественного пера, он предпочитает строгий стиль, заостряя внимание на каких – то не существенных на первый взгляд подробностях, но с помощью которых хорошо передаётся общая атмосфера и настроение. Так, одно из изображений Заминджа даётся следующим образом: «Заминдж погружался в фиолетовый закат. Тень удлинялась, чтобы [окончательно всё] покрыть. Женщины – с сосудами воды на плечах. Мужчины смешались, [стоя] плечом к плечу. Непокрытый [попоной] осёл, хромой и скитающийся. Собака у подножия стены, сова на развалинах» (17). Писатель применяет минимум художественных возможностей, но тем не менее создаёт обстановку обыденности и уныния, скорее всего, повторяющуюся из дня в день.

Сцены сельского быта отличаются сдержанностью повествования. М.Довлатабади не придаёт им дополнительной окраски, не расцвечивает за счёт опосредованных элементов, связанных, скажем, с изображением окружающей среды и др., но добивается нужного эффекта, опираясь на потенциальные возможности, подтекст изложения. К примеру, в эпизоде в Ходазамине, когда туда наведались городские чиновники, он замечает: «В Ходазамине стоял народ. Выше всех находился Мирза Хасан. Возле Мирзы стоял Забихаллах, невысокий и широкоплечий. За спиной Забихаллаха стояли староста и Салар Абдаллах и беседовали. Были также отцы старосты и кербелайи Дошанбе. Два старика сидели на груде земли и болтали. Был и Али Гунав. Стоял поблизости от Мирзы Хасана и курил. Мирза тоже курил. Стоял и незнакомец возле Мирзы, похожий на чиновника из управления записи актов гражданского состояния. С ним был жандарм. Представители закона» (18).

Автор не показывает какого – то значимого действия. Ничего необычного не происходит: кто – то беседует, кто – то курит, кто – то просто стоит. Но тем не менее в самом изложении ощущается напряжение, состояние тревожного ожидания, возможных проблем с представителями исполнительной власти.

Короткие, усечённые фразы, простые предложения, сжатые замечания свойственны индивидуальному стилю и преобладают в романе. Они в целом направляют повествование в неторопливое, спокойное русло. Однако в некоторых фрагментах, авторских обращениях, при описании конфликтных ситуаций писатель отдаёт предпочтение эмоциональной стороне, передавая чувства и переживания героев.

Общие контуры авторского намерения сказываются и в композиционном построении произведения. Оно в основном линейное; действие последовательно разворачивается из эпизода в эпизод Без «отставаний» и «забеганий вперёд». Только иногда во фрагментах воспоминаний о Солуче и др. М.Довлатабади делает небольшие отступления, которые вместе с тем органически вписываются в событийный ряд и не нарушают его естественного хода.

Роман «Джа – йе хали – йе Солуч» в творческом наследии писателя занимает весомое место благодаря своей содержательной основе, идейным и художественным особенностям. Он стал заметной вехой в эволюции его взглядов, мироощущения, осмысления происходящего в стране. Но не менее важным представлялось и то, что наблюдая общественные устремления и ожидания М.Довлатабади создал созвучное им произведение, отразившее вместе с тем устойчивые тенденции литературного развития в Иране на определённом этапе.

- 
1. Иранская революция 1978 – 1979гг. – М., 1989, с. 89.
  2. Д.Х.Дорри. Персидская литература XX века – М., 2005, с. 137.
  3. См. там же.
  4. Л.С.Гиунашвили. Проблемы становления и развития реализма в современной персидской прозе – Тбилиси, 1985, с.190.
  5. М. Йахаги. Чон сабу – йе тешне – Техран, 1375, с.219.
  6. См. Л.С.Гиунашвили. Проблемы становления..., с. 43 – 44.
  7. См. Дж.Мирсадеки. Адабийят – е дастаны – Техран, 1376, с. 467.
  8. М.Довлатабади. Джа – йе хали – йе Солуч – Техран, 1380, с. 148.
  9. Там же, с. 9.
  10. Там же, с. 10.
  11. Там же, с. 98.
  12. В.Б.Кляшторина. Иран 60 – 80 – х годов: от культурного плюрализма к исламизации духовных ценностей – М., 1990, с. 166.
  13. М.Ноурузи. Феминизм и современная женская проза в Иране (критический взгляд на феминизм в творчестве Шахрнуш Парсипур) – Вестник Мос. гос. областн. ун – та, 2018, № 2, с. 157; см также М.Ноурузи. К вопросу о вечных темах в современной женской прозе Ирана и России – Челябинский гуманитарий, 2016, № 2, с. 67 – 76.
  14. М. Довлатабади. Джа – йе хали – йе Солуч, с. 7.
  15. Там же, с. 98.
  16. Там же, с. 82.
  17. Там же, с. 296.
  18. Там же, с. 338.

2022

## Содержание

От автора ..... 3

### *Глава I*

***Проблемы низамиведения и средневековая  
азербайджанская литература..... 9***

Образ Бахрама в поэме «Семь красавиц» Низами ..... 9

Сюжет о Бахраме Гуре в персоязычной  
литературе XIV-XVI вв..... 25

Художественное время в «Хосрове и Ширин» Низами..... 31

О некоторых проблемах подражательной литературы..... 39

Şərq ədəbiyyatında Nizami ənənələri..... 53

Nizaminin “Xəmsə”si və farsdilli hind ədəbiyyatı  
 (“Nəft Peykər” əsasında)..... 61

Традиция назире и стихотворная обрамленная повесть ..... 83

Специфика преемственности в назире ..... 93

Об эстетической основе назире и особенностях  
подражаний на «Пятерицу»..... 104

Səmalinin söz xəzinəsi..... 132

"Тухфат ал-абрар" Джамали и "Тухфат ал-ахрар"

Абд ар-Рахмана Джамали..... 137

«Тухфат ал - абрар» Джамали как образец дидактического  
назире (к творчеству последователей Низами) ..... 149

Новеллы поэмы «Хафт ауранг" Ашрафа Марагаи ..... 185

О некоторых чертах идейной основы "Хадикат ас-суада"

Физули..... 195

Firdovsinin “Şahnaməsi” və XII-XV əsrlər farsdilli

Azərbaycan poeziyası..... 212

Поэзия Саиба Табризи ..... 219

Панегирическая поэзия Бадра Ширвани ..... 254

## Глава II

|  |     |
|--|-----|
| <b>Средневековая персоязычная литература и<br/>вопросы источниковедения</b> .....            | 301 |
| Вöyük Britaniyadakı əlyazmalarımız .....   | 301 |
| О рукописи малоизвестного подражания на<br>«Хафт пейкар» Низами .....                        | 307 |
| Уникальная рукопись «Хамсе» Джамали .....  | 311 |
| «Хафт дилбар» Ахмада Дехдара .....   | 316 |
| К нормативности средневековой персоязычной<br>исторической прозы (некоторые замечания) ..... | 326 |
| Поэзия Калима Кашани .....   | 341 |
| Жизнь и творчество Урфи Ширази .....   | 371 |
| Творческое наследие Абу – л – Файза Файзи .....  | 403 |

## Глава III

|  |     |
|--|-----|
| <b>Персоязычная суфийская литература</b> .....                         | 431 |
| Фахр ад-дин Ираки и его "Лама'ат" .....                                | 431 |
| «Асрар ат – таухид» Мухаммада бин Мунаввара .....                      | 444 |
| Баба Кухи и Абу Саид Мейхени .....                                     | 473 |
| Поэтические отрывки в персоязычной суфийской прозе<br>XI-XIII вв. .... | 483 |
| «Мирсад ал-ибад» Наджм ад-дина Рази .....                              | 491 |

## Глава IV

|   |     |
|---|-----|
| <b>Литература Ирана на современном этапе</b> .....  | 513 |
| Иранские рассказы 1980 – 1990-х годов .....   | 513 |
| Нусрат Рахмани: этапы творческого пути .....  | 537 |
| Персидская поэзия 1990-х годов .....  | 560 |
| 1970-ci illərin əvvəllərində Şəhriyar poeziyası .....                                       | 583 |
| О персидской прозе 1970 – х годов (роман «Джа - йе<br>хали - йе солуч» М.Довлатабади) ..... | 595 |

**МЕХТИ КЯЗИМОВ**

**НЕЗРИМЫЕ ГРАНИ  
ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

*(ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ)*

Компьютерное оформление: *Н. Альшанлы*  
Художественное оформление: *Ш. Мамед*

Формат: 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Объем: 38,5 п.л.

Заказ: 14

Тираж: 200.

Книга отпечатана в ООО "Red N-Line".