ИНСТИТУТ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

М.Л. Рейснер, А.Н. Ардашникова

ПЕРСИДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
IX–XVIII веков

Том 2

Персидская литература в XIII–XVIII вв.

Зрелая и поздняя классика

САДРА

МОСКВА
2021

УДК 821.221.2.09
ББК 83.3(5Ирн)
Р35

Издание осуществлено при поддержке
Фонда Ибн Сины

К 65-летию ИСАА
Утверждено к печати решением Ученого совета
Института стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова

Рецензенты:
доцент, канд. филол. н. *А.М. Дубянский*
главный научный сотрудник, канд. филол. н. *Н.Ю. Чалисова*

В книге использованы фотографии экспонатов
из собрания Фонда Марджани.
Подбор иллюстраций – Г.В. Ласикова
Автор фотографий – Г. Сапожников

Рейснер, Марина Львовна; Ардашникова, Анна Наумовна

Р35 Персидская литература IX–XVIII веков: [в 2 томах] / М.Л. Рейснер, А.Н. Ардашникова; отв. ред. Е.О. Акимушкина. – Москва: ООО «Садра», 2021. (Персидская литература).

ISBN 978-5-906859-61-7

Том 2: Персидская литература в XIII–XVIII вв. Зрелая и поздняя классика. – Москва: ООО «Садра», 2021. – 384: ил.

ISBN 978-5-907041-55-4 (т. 2)

16+

Эта книга – закономерный результат научных исследований и многолетнего чтения авторами курса персидской литературы в Институте стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова. В настоящем издании детально представлена сложная в художественном отношении картина развития, пройденного литературой на персидском языке за огромный хронологический период XIII–XVIII вв.

Адресуется студентам и преподавателям вузов, а также широкому кругу читателей, интересующихся классической персидской литературой.

УДК 821.221.2.09
ББК 83.3(5Ирн)

© Фонд Ибн Сины, 2021
© ООО «Садра», 2021
© ИСАА МГУ, 2021
© Рейснер М.Л., Ардашникова А.Н., 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 6

ГЛАВА 1. Период наивысшего развития канона в литературе XIII – начала XVI в. Зрелая классика

Литература XIII–XIV вв. 16
Литературная жизнь «большого Ирана» после монгольского нашествия 16
Джалал ад-Дин Руми (Маулана) 20
Са‘ди 34
Низари Кухистани 53
Амир Хусрав Дихлави 59
Эпоха и современники Хафиза 75
Хафиз 79
‘Убайд Закани 93
Абу Исхак (Бусхак) Ат‘има Ширази 105

Литература XV – начала XVI вв. 111
Апогей классической традиции и начало переходной эпохи 111
‘Абд ар-Рахман Джами 122
Поэтическая школа Джами и Наваи 158
Бадр ад-Дин Хилали 158
Камал ад-Дин Бинаи 161

ГЛАВА 2. Период трансформации канона в персоязычной литературе XVI – начала XVIII в. Поздняя классика

Литература XVI – начала XVIII века 169
«Стилистическая революция»:
расцвет «особой манеры» в поэзии 169
Баба Фигани Ширази 175
Вахши Бафки (Йезди) 180
Мухташама Кашани 189
ʻУрфи Ширази 193
Назири Нишапури 197
Талиб Амули 205
Калим Кашани (Хамадани) 209
Тарзи Афшар 216
Саиб Табризи (Исфахани) 222
Шаукат Бухари (Бухараи) 240
Сайидо Насафи 248
Мирза ʻАбд ал-Кадир Бидиль 260

Литература в Иране XVIII в. 274
Под знаком «возврата к древности» 274
Моштаг Исфахани 276
Хатеф Исфахани 288
Шиитская мистериальная драма – *таʻзийе* 302

ГЛАВА 3. Проза XIII–XVIII вв.

Обрамленная повесть 317
Суфийская агиография 324
Поэтическая антология 327
«Удивительные события» Зайн ад-Дина Васифи 343
Народный роман (дастан) 350

Заключение 356

Предметно-именной указатель 361

Библиография 372

Аннотация (на английском языке) 381

Список иллюстраций 383

Памяти нашего Учителя –
Веры Борисовны Никитиной

ВВЕДЕНИЕ

Длительный период развития персоязычной литературы, начавшийся в XIII в. и условно именуемый послемонгольским, ознаменовался существенными сдвигами в политической, социальной и культурной жизни «большого Ирана». В старых восточно-иранских цивилизационных центрах (Самарканд, Бухара, Балх, Ургенч, Мерв и др.), разоренных монгольским нашествием, литературная жизнь надолго замерла. Однако миграция населения в сопредельные регионы, в меньшей степени затронутые войной, привела к оживлению литературного творчества на персидском языке в западно-иранских областях со столицами в Тебризе, Исфахане, Ширазе, а также в Делийском султанате на территории северо-западной Индии.

Правление завоевателей во многом изменило облик придворной жизни и сопутствовавшей ей литературы: прервались многие устойчивые церемониальные традиции, восходящие еще к доисламскому прошлому Ирана, в том числе и практика исполнения старинных календарных песен, потеряли свою продуктивность некоторые тематические разновидности парадной касыды, например, сезонные, все бóльшую популярность обретали малые поэтические формы, в первую очередь газель и кыт‘а. В то же время продолжалось активное развитие эпической поэзии, как повествовательной, так и бессюжетной, философско-дидактической.

Изменения в литературе коснулись в первую очередь самого поэтического канона. Именно с этого времени можно говорить о том, что персидская литература полностью осознала независимость от арабской традиции, свидетельством чему является уже само название авторитетного трактата по поэтике, составленного Шамс-

и Кайсом ар-Рази – «Свод правил персидской поэзии» (*ал-Му'джам фи ма'аир аш'ар ал-'Аджам*), автор которого посвятил свой труд исключительно характеристике стихотворства на родном языке.

Весьма существенной тенденцией в поэтической практике следует считать почти полное стирание границы между придворной и религиозно-мистической поэзией. Изменение статуса суфизма, его широкое распространение и официальное признание имело продолжение в литературе, что проявилось и в положении самих поэтов, чья придворная карьера и суфийское миросозерцание перестали противоречить друг другу, и в способах репрезентации основного фонда конвенциональных мотивов, которые уже не мыслились без своих устойчивых религиозно-мистических коннотаций.

Принципиальная многозначность поэтического текста, его аллегоричность, существующая как закрепленный на практике принцип поэтики, открывала новые горизонты трансформации традиционных мотивов. В особенности это касается газели, которая могла за привычным фасадом любовной лирики скрывать не только духовные переживания мистика, но и специфические славословия поэта в адрес повелителя. Вследствие этого возникала возможность такого истолкования внутреннего смысла текста, при котором объект поклонения влюбленного (*ма'шук*), духовного стремления мистика (*ма'буд*) и «вассального» служения поэта (*мамдух*) оказывался единым.

По мере своего развития газель, утратившая тематическую однородность, но сохранившая любовные мотивы в качестве базовых, становится универсальной формой лирики, способной реализовать весь спектр «больших» и «малых» мотивов, составлявших поэтическую традицию. В газели с любовными мотивами старого жанрового репертуара легко уживаются заимствования из арсенала календарной и панегирической поэзии, характерные для поздравительных касыд, наставления и мудрые изречения, характерные для касыд дидактической и аллегорической направленности, философские силлогизмы и изящные афоризмы, характерные для классических *руба'и*. Проникают в газель и мотивы «городского патриотизма» (термин З.Н. Ворожейкиной), ранее реализовавшиеся в рамках панегирического спектра тематики касыды, и мотивы ностальгии по родному городу (*гарибийа*), по-видимому, пришедшие из устной поэзии. Иногда в газели встречаются намеки на конкретные истори-

ческие события или личные обстоятельства, что также ранее было характерно для других жанров, преимущественно касыды и кыт‘а в функции стихотворения на случай.

Некоторые новообразования в эпической поэзии формируются на основе специфического «отпочкования» отдельных элементов от уже существующих крупных форм. Таковы, например, *маснави* в жанре «Книги виночерпия» (*саки-нама*), генетически связанные с поэмой Низами *Искандар-нама*, в которой зачины всех глав первой части начинаются с обращения к виночерпию. Еще одним образцом того же литературного феномена можно считать появление небольших поэм, составленных в форме переписки влюбленных и имеющих помимо традиционного арабского названия подзаголовок «Десять писем» (*дах нама*). По всей вероятности, они были своего рода производными от «Десяти писем», включенных в виде отдельной главы в поэму Фахр ад-Дина Гургани «Вис и Рамин».

Если обозревать полностью протяженный период XIII–XVIII вв. в развитии персоязычной литературы, то его можно условно разделить на два этапа, различающиеся по своим базовым характеристикам. Первый этап (XIII–XV вв.), если исходить из состояния литературного канона, нами определяется понятием «зрелая классика». В отличие от предшествующего этапа «ранней классики», когда происходило складывание всех жанров и форм поэзии и художественной прозы, на этапе «зрелой классики» уже сложившаяся жанровая система раскрывает все заложенные в ней потенции внутреннего совершенствования, развиваясь «вглубь». К концу этого этапа наблюдаются очевидные сдвиги в литературной практике, связанные в том числе и с определенными социально-историческими процессами, накапливаются изменения в каноне, приведшие в XVI в. к складыванию новой стилистической парадигмы. Формируется вторичный стиль, который, являясь производным от первичного, отличается повышенной усложненностью, декоративностью и известной эклектичностью. Иными словами, смена стиля, происходившая в персидской литературе на протяжении XV в., соответствует общемировому закону стилистического развития традиционных литературных систем, в соответствии с которым поочередно сменяют друг друга два базовых стилистических типа. Эта закономерность, выявленная на материале европейских литератур, в которых она гораздо более очевидна, зафиксирована в виде

краткой формулы в одной из работ Д.С. Лихачева: «каждому стилю первого ряда соответствует свой поздний “эллинистический период”».

Период «поздней классики», или «период трансформации канона» (XVI–XVIII вв.), а именно так мы будем определять второй этап описанной в этом томе эпохи, отличается сложными, порой разнонаправленными стилистическими процессами. Он, кроме этапа распространения поэтики вторичного стиля, включает и этап осознанного «возврата к древности» (движение «Литературное возвращение» – *Базгашт-е адаби*), то есть нового перехода к стилистической парадигме первого порядка.

Как показал анализ, на протяжении этапов ранней и зрелой классики (X–XV вв.) персидские поэты, к какому бы кругу они не принадлежали, а также и авторы трактатов по теории стиха придерживались общих критериев оценки качеств поэтической речи. Наиболее устойчивым определением совершенной поэзии, которая для этого периода составляет главную часть изящной словесности, является эпитет «сладостная» (*ширин*). В XV в. к устоявшимся критериям «сладостного» стиля добавляется определение идеальной стихотворной речи как «красочной» (*рангин*), которое в дальнейшем становится доминирующим.

Накопление новых явлений в художественном творчестве начинается уже на рубеже XIV и XV веков, когда в литературной жизни все более активно заявляют о себе представители средних торгово-ремесленных городских сословий. Об этих социально-культурных сдвигах свидетельствует хотя бы тот факт, что первые шаги в поэзии великий Хафиз делал в кружке знатоков и любителей изящной словесности на базаре, где кипели не менее жаркие поэтические баталии, чем при дворах правителей-меценатов. С этого времени появляется мода писания поэтами на заказ стихов в сборники (*джунг*, *байаз*, *маджму‘а*), которые собирали любители и ценители поэзии, то есть появляется поэзия, предназначенная для чтения, а не для публичного исполнения (рецитации или пения). Благодаря сохранению произведений Хафиза в таких рукописных источниках и был собран его бесценный *Диван*.

Постепенно в поэтическом репертуаре возрастает доля мотивов, построенных на визуализации образа. Мотивы традиционного репертуара, закрепленные в каноне в предшествующие периоды

и связанные, к примеру, с буквенной символикой или живописным изображением, занимают место в ряду наиболее частотных. Даже мотивы, построенные на слуховых ассоциациях (к примеру, сравнение звучания поэтической речи со звуком журчащей воды, мелодией или напевом, щебетом птиц и т.д.), могут трансформироваться с помощью включения в них элементов визуального ряда.

Еще одним ярким явлением, знаменующим начавшиеся изменения в сфере художественной словесности, стало увеличение в составе литературной продукции доли сатирических и пародийных жанров и расширение их тематического диапазона. Именно пародия поначалу служила каналом проникновения «непоэтических» слов в состав устоявшегося словаря конвенциональной лексики и инициировала процесс его своеобразной «разгерметизации». Кроме того, многие поэты демонстрируют склонность к иронической интерпретации стереотипных мотивов.

В этот период отмечается некоторая перегруппировка внутри жанровой системы персидской поэзии: отдельные периферийные жанры начинают двигаться к центру системы, увеличивая свою продуктивность. Так, постепенно возрастает роль стихов в жанре *шахр-ашуб*, а кыт‘а-хронограммы, впервые появившиеся в составе письменной поэзии на рубеже XIV и XV в., к концу периода обретают статус особого вида стихов с набором стабильных формальных признаков. Необычайную популярность приобретают и строфические формы.

Трансформация поэтического канона проявляется также и в изменении приоритетов, определяющих набор наиболее употребительных приемов украшения поэтической речи. При сохранении общей для всех трех периодов теории фигур предпочтения постепенно меняются, а при переходе к новому стилю это становится особенно заметно. За счет частотности использования фигуры «приведение примера» (*ирсал ал-масал*) расширяется диапазон вовлекаемых в письменную поэзию пословиц, крылатых выражений и иных устойчивых идиом фольклорного происхождения. Процессу демократизации поэтического языка в общем смысле этого слова способствует широкое применение фигуры «соблюдение соответствия» (*мура‘ат ан-назир*), в реализацию которой также могли входить заимствования из пословичного фонда народной словесности. Среди излюбленных фигур в поэзии этой эпохи почетное место занимает фигура *ихам*

(«двусмысленное выражение», «вызывание сомнения»), построенная на двух значениях одного слова – привычном и редком, необычном. В моду входит и персонификация абстрактных понятий. Применение этих приемов придавало такие свойства поэтическому тексту, которые требовали от слушателя или читателя дополнительных интеллектуальных усилий для проникновения в его смысл.

Если учитывать всю совокупность перечисленных факторов литературного развития, то XV век может быть охарактеризован как своего рода граница, переходный этап, когда сталкиваются разнонаправленные стилистические тенденции. В этот исторический момент некоторые последовательные сторонники ясности стиля и соблюдения сложившихся норм оказываются одновременно и нарушителями ряда незыблемых правил, и смелыми экспериментаторами. Показательной фигурой в этом смысле является «последний классик» персоязычной литературы ʻАбд ар-Рахман Джами, в чьем творчестве уживаются устойчивые приметы классического «сладостного» стиля и первые признаки осознанного движения к стилю «красочному».

Постепенное накопление этих явлений в литературной практике создавало особый строй поэзии нового стиля (*тарз-и таза*), получившего название «индийский», его изощренность и пестроту, необычность звучания и смысла, определявшуюся такими терминами, как «красочный» (*рангин*), «удивительный» (*ʻаджиб*), «незнакомый» (*бигана*), «изощренный» (*пичида* – букв. «изогнутый, скрученный»), «утонченный» (*назук*). В период развития новых стилистических тенденций в очередной раз происходит перемещение культурных центров «большого Ирана», и именно Могольская Индия привлекает творческих людей атмосферой светской роскоши, религиозной терпимости и меценатской щедрости. Тем не менее стилистические изменения затронули всю персоязычную литературу, на каких бы территориях она ни распространялась. Коснулись эти процессы и так называемых молодых литератур, находившихся в зоне влияния персидской литературной традиции, в частности турецкой. В Турции новый стиль именовали «персидским», а в самом Иране, напротив, нередко называли «азербайджанским».

Внешние признаки этого стиля трудно назвать определенными, поскольку стили второго порядка по сути своей неоднородны и в них часто проявляются прямо противоположные тенденции. Ин-

дийский стиль в этом смысле не исключение. В нем сосуществуют и находят выражение различные религиозные и философские идеи: суфизм смыкается с шиизмом, натурфилософия соседствует с экуменическими настроениями, поддерживаемыми сверху могольским императором Акбаром (1542–1605). Появившиеся в XVII – начале XVIII века произведения рефлективной направленности оказываются почти полностью лишенными традиционной дидактической составляющей, поэтому их можно рассматривать как первые образцы философской поэзии. Они отличаются сложными умозрительными построениями и насыщены абстрактной лексикой. Им противостоят образцы так называемого «стиля реальности» (*сабк-и вуку‘*), представляющие упрощающую тенденцию в поэтическом языке, часто относящиеся к конкретным ситуациям и описывающие перипетии любви лирического героя и «базарных красоток» в терминах торговой сделки. Эти газели отличались очевидным снижением, а порой и вульгаризацией стиля и нередко смыкались с широко распространившимися ремесленными стихами в жанре *шахр-ашуб*. Среди экспериментов с поэтическим словарем, помимо включения бытовой и профессиональной лексики, можно отметить и создание неологизмов, и игру суффиксами, в том числе иноязычными, и заимствование слов из других, в частности из тюркских языков.

Состав литературы в этот период меняется также и за счет письменных обработок так называемой простонародной литературы (*адабиййат-и амийана*). Речь идет прежде всего о народных романах – *дастанах*, которые постепенно пополняют состав художественной прозы, становятся излюбленным чтением средних слоев образованного населения городов. Кроме того, во второй половине обозреваемого периода начинается активное формирование шиитского религиозного театра – *та‘зийе*, в генезисе которого также не последнюю роль сыграли традиции народных мистерий. Особая поэтика жанра, дрейфующего между устной импровизацией и фиксированным поэтическим текстом, способствовала разрушению границ между различными поэтическими формами и возникновению возможности сочетания разных систем рифмовки и разных поэтических метров внутри одного произведения.

Финальная стадия этапа «поздней классики» ознаменовалась еще одним стилистическим сломом, прошедшим под знаком «воз-

врата к древности». Участники движения «Литературное возвращение» (*Базгашт-е адаби*) могут считаться, хотя и с известной долей условности, выразителями идей самой ранней в истории персидской литературы осознанной художественной платформы, а высказывания историографов этого движения, составителей антологий XVIII–XIX вв., резко осуждавших стиль непосредственных предшественников и ратовавших за учебу у старых мастеров, вполне можно расценить как первые литературные манифесты. Выразители теоретических взглядов этого движения стали и реформаторами самого жанра поэтической антологии, который постепенно утрачивал слой повествовательного анекдотического характера, типичный для адабной прозы, и эволюционировал в направлении справочника с элементами критического обзора.

Сложная картина развития, пройденного персоязычной художественной словесностью за огромный хронологический период XIII–XVIII вв., свидетельствует, с одной стороны, о неповторимом своеобразии национальной литературы на всех этапах ее эволюции, с другой стороны, об очевидном проявлении универсальных типологических закономерностей, характерных и для других традиций в разных точках литературной карты мира.

* * *

Мы хотели бы назвать имена всех исследователей, без чьих замечательных работ, посвященных тем или иным проблемам развития персидской литературы, или ценных замечаний написание этой книги было бы весьма затруднительно.

Прежде всего авторы книги с благодарностью вспоминают своих первых учителей персидской литературы – Веру Борисовну Никитину и Розу Георгиевну Левковскую (Рафаилову). Они являлись составителями раздела по истории литературы Ирана в учебнике «Литература Востока в средние века» (М., 1970). В.Б. Никитиной принадлежит идея создания университетского учебника по истории персидской литературы, за воплощение которой пришлось взяться уже нам – ее ученикам. По этой причине мы и посвятили эту книгу ее памяти.

Этапами подготовки этой двухтомной истории персидской литературы были именно учебные издания, написание которых стало стимулом для нашей дальнейшей работы и шагом на пути реализа-

ции более масштабного проекта. В этой связи хотелось бы с признательностью вспомнить Александра Михайловича Шойтова, рецензента нашего первого учебного пособия «Литература Ирана в послемонгольское время» (М.,1994). Также мы выражаем свою признательность Наталье Юрьевне Чалисовой и Александру Михайловичу Дубянскому, взявшим на себя труд по рецензированию учебника «История литературы Ирана в Средние века. IX–XVII вв.» (М., 2010) и любезно согласившимся стать рецензентами и этой книги.

С огромным интересом и искренней благодарностью нами были прочитаны труды наших коллег-востоковедов Олега Федоровича и Екатерины Олеговны Акимушкиных, Зинаиды Николаевны Ворожейкиной, Александра Борисовича Куделина, Лейлы Лахути, Евгении Леонидовны Никитенко, Бориса Вячеславовича Норика, Натальи Ильиничны Пригариной, Исаака Моисеевича Фильштинского, Натальи Юрьевны Чалисовой и многих других. Результаты этих исследований, переводы и комментарии к оригинальным текстам послужили прочным фундаментом для создания этой книги.

Неоценимую помощь в подборе иллюстраций для обоих томов книги «Персидская литература IX–XVIII веков» нам оказала Галина Валерьевна Ласикова, куратор коллекции текстиля и манускриптов Фонда поддержки и развития научных и культурных программ имени Шигабутдина Марджани.

* * *

При передаче имен собственных и арабских терминов авторы исходили из следующих принципов. Большинство имен собственных приводится в транслитерации, передающей нормы средневекового произношения, близкого восточно-иранскому варианту литературного языка (например, Хусрав вместо Хосров, Фирдауси вместо Фирдоуси, ʻУмар вместо Омар). В ряде топонимов, имен и терминов сохранена так называемая традиционная транскрипция, прочно вошедшая в оборот в русском языке (газель, касыда, Тебриз, имам Хусейн). «Технические» термины арабской поэтики, заимствованные иранцами, и арабоязычные названия сочинений приводятся в общеупотребительной упрощенной арабской транскрипции без диакритических знаков долготы гласных и различения согласных букв, имеющих в персидском языке одинаковое звучание (*хусн ат-тахаллус,*

зухдиййат). Буква арабского алфавита *айн* передается значком «‘» (*макта‘*). *Хамза* в середине слова обозначается значком «’» (*та’вил*), *хамза* в конце слова не обозначается (*фана*). Для облегчения обращения к источникам полный вариант филологической транскрипции имен, терминов и названий сочинений приводится в разделе «Предметно-именной указатель». В Библиографии персидские названия сочинений, изданных в Иране, даются в современной упрощенной транскрипции без диакритических знаков. Название персидских сочинений, изданных в СССР и России, воспроизводятся в оригинальной версии, как на обложке книги.

В разделе, посвященном литературе Ирана в XVIII в., а также в части раздела «Проза XIII–XVIII вв.», посвященной народному роману (*дастан*), авторы сочли необходимым перейти на другую систему передачи имен и терминов, которая приближена к произносительной норме современного персидского языка. Описанные в этих частях книги литературные явления относятся к тому периоду, когда можно говорить о постепенном распадении так называемого «большого Ирана» и формировании отдельных литератур на близкородственных языках фарси, дари и таджикском, в каждом из которых развивались самостоятельные стандарты произношения.

Наиболее распространенные в русскоязычной аудитории имена, особенно связанные с исламом, даются в общепринятой транскрипции (имам Хусейн).

Переводы оригинальных текстов, за исключением специально оговоренных случаев, выполнены авторами настоящего издания.

* * *

Пока верстался этот том, от COVID-19 скончался один из наших рецензентов, замечательный индолог-медиевист Александр Михайлович Дубянский. Авторов связывала с ним долгая профессиональная дружба, сложившаяся за годы совместной преподавательской работы и научного сотрудничества. Коллектив Института стран Азии и Африки лишился одного из талантливых и обаятельных лекторов, которого любили студенты, и прекрасного коллеги, наделенного врожденной интеллигентностью, мягким юмором и способностью создавать вокруг себя атмосферу доброжелательности.

Пусть выход в свет этой книги послужит и его памяти.

ГЛАВА 1

Период наивысшего развития канона в литературе XIII – начала XVI в. Зрелая классика

ЛИТЕРАТУРА XIII–XIV вв.

Литературная жизнь «большого Ирана» после монгольского нашествия

К концу XII в. политическая и культурная ситуация в ареале распространения персидского языка претерпела существенные изменения. Распалось государство Великих Сельджуков. Хорасан стал ареной военных столкновений между несколькими местными династиями, в результате которых верх одержали Хорезмшахи, вскоре ставшие единовластными правителями Хорасана, Мавераннахра и Западного Ирана. Однако и державе Хорезмшахов не суждено было долгое существование. В восточноазиатском регионе сформировалась могущественная Монгольская империя Чингис-хана (ок. 1155 или 1162–1227), которая к началу XIII в. объединила под своим владычеством огромные территории Северного и Южного Китая, Тибета, Восточного Туркестана, Средней Азии, Закавказья и Северного Кавказа, Восточной Европы с Поволжьем и Русью.

Первыми среди иранских земель опустошению подверглись Средняя Азия (завоевана осенью 1219 – весной 1220 г.) и Хорасан (1220–1222). Нельзя не привести известное высказывание о монгольском нашествии арабского историка Ибн ал-Асира: «Это было событие, искры которого разлетелись, и зло которого простерлось на всех; оно шло по весям, как туча, которую гонит ветер».

Монгольское завоевание нанесло наибольший ущерб старейшим восточно-иранским культурным центрам. Один за другим подвергались уничтожению цветущие оазисы Самарканда и Бухары, Балха, Герата, Нишапура и т. д. Жители гибли и угонялись в плен, разрушались мечети, дворцы, караван-сараи, горели рукописи в библиотеках. Разорение этих областей повлекло за собой перенесение литературных центров на запад персоязычного культурного ареала и в северо-западную Индию. Иноземное нашествие послужило причиной миграции больших масс населения, в том числе представителей образованного сословия, на периферию «иранского мира», что явилось стимулом культурного подъема в сопредельных с завоеванными областях. Важную роль начинают играть Исфахан, Шираз и Тебриз. Таким образом, монгольское завоевание, нанесшее огромный ущерб иранской культуре, невольно способствовало значительному расширению географических границ ее влияния.

При объективно огромном уроне, нанесенном монгольским завоеванием иранской культуре в целом, покровительство новых властителей Ирана благотворно сказалось на развитии некоторых областей знания. Это касается, например, астрономии, которая поощрялась монгольскими правителями в связи с их астрологическими верованиями. В Мараге была построена крупнейшая на Востоке обсерватория, где работали не только местные, но и индийские, и китайские ученые. С этой обсерваторией связана деятельность замечательного ученого-энциклопедиста Насир ад-Дина Туси (1201–1277). Труды по математике, астрономии, философии, медицине и другим наукам принесли ему мировую известность. Многое в его работах опередило открытия европейской науки. В его географических таблицах, в частности, были указаны координаты северо-восточной оконечности Южной Америки. К тому же времени относится деятельность известного астронома и географа Кутб ад-Дина Ширази (ум. в 1311 г.), который составил первую подробную карту Средиземного моря.

В этот период активно развивается историография. При монгольских дворах служили придворные историографы, поощряемые новыми властителями иранских земель. Одним из авторитетнейших трудов является трехтомная «История покорения мира [Чингис-ханом]» (*Тарих-и джахангуша*) Джувейни (1226–1283),

написанная в 1260 г. В свой труд Джувейни включил историю Чингис-хана и его преемников, а также отдельные сюжеты из истории хорезмшахов и исмаилитов Аламута, покоренных Хулагу-ханом. По-видимому, для создания своего труда Джувейни воспользовался в том числе и материалами захваченных исмаилитских архивов, перед тем как они были уничтожены.

Наиболее выдающимся историком этого периода следует считать Рашид ад-Дина Фазлаллаха Хамадани (ок. 1247 – 1319) – визира, медика, энциклопедиста и теолога, создавшего в 1311 г. грандиозный труд на персидском языке по всеобщей истории «Собрание летописей» (*Джам‘и ат-таварих*). Показательны не только ученые занятия Рашид ад-Дина, но и его успешная попытка превратить Тебриз, где он владел целым кварталом, в культурный и научный центр. В Рашидовом квартале (*раб‘-и рашиди*) его владелец основал библиотеку, насчитывавшую 60 тысяч рукописей, ряд медресе, где обучалось около 7 тысяч студентов, госпиталь, бывший также и научным учреждением, где работали 50 хирургов, окулистов и врачей других специальностей из Сирии, Египта, Индии, Китая.

В составлении такого внушительного историографического сочинения, как «Собрание летописей» под общим руководством Рашид ад-Дина, участвовало множество ученых. Интересно, что при подготовке этого сочинения использовались исторические предания, принадлежащие описываемым народам, иногда сообщаемые лично их представителями: так, сведения об истории Индии давал буддист-кашмирец, а о Европе, т.е. об истории франков, по-видимому, монах-папист.

Основавшие на территории Ирана свое государство монголы всячески поощряли градостроительную деятельность, что способствовало появлению в этот период ряда блестящих образцов мусульманской архитектуры (мечетей, мавзолеев, медресе), особенно в резиденциях правителей. С этого же времени начинается и расцвет миниатюрной живописи, развивавшейся в форме книжной иллюстрации. Выдающимися образцами ранней иллюстрированной книги служат рукопись *Шах-нама* (1232) и «Собрание летописей» Рашид ад-Дина. Главным художественным центром в XIII в. становится Тебриз, где, по всей видимости, были слободой расселены китайские художники, что в значительной мере предопределило

эволюцию иранской миниатюры. Плоды дальневосточного влияния особенно ярко видны в миниатюре XV–XVI вв.

В период монгольского нашествия происходит постепенный отток культурных сил из разоренных городов Средней Азии и Хорасана и одновременное оживление литературной жизни в сопредельных регионах – в западном Иране, северо-западной Индии. Так, в Ширазе закончил свой авторитетный поэтологический труд «Свод правил персидской поэзии» (*ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'Аджам*) выходец из Рея Шамс-и Кайс ар-Рази (род. в первой половине XIII в.). Его сочинение является первым в истории персидской классической литературы трактатом, охватившим все три традиционных раздела науки о стихе (метрику, науку о рифме, науку об украшениях поэтической речи), тогда как предшественники Шамс-и Кайса посвящали свои сочинения лишь науке о поэтических фигурах. В Индии появляется самая ранняя из сохранившихся поэтических антологий – «Лучшие из лучших»[1] (*Лубаб ал-албаб*), составленная Мухаммадом 'Ауфи между 1203/04 и 1227/28 г. Автор родился на территории Индии, в Пенджабе, но много путешествовал по восточно-иранским территориям. Труд, построенный по хронологическому принципу, содержит образцы творчества иранских авторов, а также легендарные и биографические сведения о них, начиная с ранних поэтов IX–X вв. и кончая современниками самого Мухаммада 'Ауфи. Этому литератору принадлежит также большое собрание рассказов под названием «Собрание сказаний и светочи преданий» (*Джавам'и ал-хикайат ва лавам'и ар-ривайат*).

Значительные изменения в этот период претерпевает литература. Сочетание придворной карьеры поэта и его мистического мировосприятия – что представлялось весьма проблематичным еще в XII в. – в послемонгольское время становится достаточно обыденным фактом литературной действительности. Суфийская эстетика продолжает оказывать сильнейшее влияние на формирование литературных вкусов. С XIII в. суфийская система коннотаций утверждается в литературе как устойчивый элемент поэтического языка. Можно сказать, что на языке суфийской поэзии изъяснялось

[1] Традиционный перевод названия «Сердцевина сердцевин».

абсолютное большинство авторов XIII в, даже те, кто придерживался отличных от суфизма религиозно-философских взглядов. К примеру, суфийской системой образов пользуется поэт Низари Кухистани (1247/48–1320/21), относимый большинством иранистов к числу последователей исмаилизма.

Об изменившемся характере литературной практики свидетельствует также новое соотношение между разделами касыд и газелей в *Диванах* большинства поэтов XIII–XIV вв. Предпочтение газели всем другим формам лирической поэзии становится особенно заметным к XIV в.

Джалал ад-Дин Руми (Маулана)

Одним из крупнейших представителей литературы XIII в. был знаменитый персидский мистик и основатель суфийского братства *маулавийа* Джалал ад-Дин Руми, известный как Маулана («Наш Господин») (1207–1273). Он родился в Балхе. Незадолго до монгольского нашествия (ок. 1215 г.) его отец – авторитетный богослов в государстве Хорезмшахов, – опасаясь преследования со стороны правителя, которого порицал в своих проповедях, вместе со всей семьей под благовидным предлогом паломничества покидает родные края. После долгих странствий по городам Ближнего Востока семья обосновывается в Анатолии (Руме). Отдаленные земли Румского султаната Сельджукидов в это время давали приют многочисленным беженцам из Ирана и Мавераннахра, в том числе ученым и мистикам. Вскоре по предложению самого султана отец будущего поэта становится руководителем центрального медресе в столичной Конье. Обстановка, в которой рос Джалал ад-Дин, влияние отца, лично занимавшегося воспитанием и образованием сына, рано сказались на его интересах и занятиях. Он продолжает изучать основы суфизма и после смерти отца (1231) под руководством одного из его учеников. В том же году в двадцатичетырехлетнем возрасте он занимает место отца в медресе и вскоре начинает самостоятельную проповедническую деятельность.

Размеренная жизнь, прерывавшаяся лишь поездками в Дамаск и Алеппо для совершенствования образования, продолжалась до встречи со странствующим суфием Шамс ад-Дином Табризи

(1244), чьи взгляды представляли собой соединение постулатов нормативного мусульманского богословия, братства *каландарийа* и школы Абу Йазида Бистами. Все последующие события, рассказанные в многочисленных легендах, выглядят как результат душевного слома, круто изменившего жизненный уклад Джалал ад-Дина. Резкая перемена в поведении Джалал ад-Дина была воспринята его ближайшим окружением как своего рода болезнь. Он признает Шамс ад-Дина наставником, вместе с другими его послушниками участвует в суфийских радениях, а впоследствии переносит их и в стены медресе, что до него никогда не практиковалось. При том, что взаимоотношения Шамса Табризи и Джалал ад-Дина Руми окружены разного рода преданиями, наставник Руми – лицо историческое. До нас дошел сборник его изречений, собранных учениками, – «Речения» (*Макалат*). Он отрицал любые культовые и ритуальные предписания, не признавал религиозных различий между людьми, утверждая, что сущность любой религии есть вера в Бога, а не ритуальные ее отправления.

Общение с Шамсом открыло Руми неведомый доселе мир мистических переживаний и экстатических упражнений. Чрезмерная увлеченность Руми общением с *муршидом* вызвала недовольство его домочадцев и учеников, которое вылилось в неудачное покушение на Шамса, после чего тот тайно бежал в Дамаск (1246). Удрученный Руми посылает вслед за Шамсом своего старшего сына Султана Веледа (1226–1312) со страстной стихотворной мольбой вернуться. Шамс и Велед возвращаются в Конью. Однако угрозы со стороны учеников возобновляются, и в середине 1247 г. Шамс ад-Дин снова исчезает, на этот раз навсегда. Существует несколько версий, объясняющих исчезновение Шамса. Самая распространенная гласит, что странствующий дервиш был убит учениками в сговоре с одним из сыновей Руми. Отчаяние Джалал ад-Дина не знало границ, о чем свидетельствует Султан Велед, описывая эти события в поэме *Велед-нама*. Пережитая трагедия – потеря близкого друга и Учителя, ставшего для Джалал ад-Дина воплощением всеобъемлющей духовной любви, – была настолько глубока, что домашние опасались за его рассудок. Однако переживания получили совершенно иной эмоциональный выход, превратив Руми в поэта и обострив его мистическое восприятие мира и жажду богопознания.

Сам Руми свидетельствует: «Клянусь Аллахом, я никогда не питал к поэзии никакой склонности, и в моих глазах нет худшего занятия, чем она. Но сейчас она стала обязанностью, возложенной на меня свыше...». Это высказывание содержится в арабоязычном сочинении «В нем то, что в нем» (*Фихи ма фихи*), представляющим собой собрание рассуждений Джалал ад-Дина Руми и его ответов послушникам на вопросы, связанные с различными аспектами мистицизма, сведенное в корпус учениками после его смерти. Благодаря природной экзальтированности Руми воспринял пережитые страдания как источник вдохновения. Он становится автором многочисленных газелей, которые подписаны именем Учителя, в чем проявляется мистическое отождествление субъекта и объекта поклонения. Впоследствии газели, а также четверостишия и стихотворения в других формах были собраны в «*Диван* Шамса Табризи», или «Великий *Диван*» (*Диван-и кабир*) – признанный образец поэзии экстатического суфизма (около 30 тысяч бейтов).

По своему эмоциональному складу Руми не мог обходиться без человека, который напоминал бы ему возлюбленного учителя и вдохновлял бы его. И вот в 1249 г. он объявляет, что Шамс Табризи возвратился, приняв облик скромного золотобита из Коньи Салах ад-Дина Фаридуна Заркуба. Назначение старшим учеником этого не получившего никакого образования человека вызывает ропот послушников Руми, грозивший вылиться в очередной заговор с целью убийства. Конфликт был улажен, но через некоторое время Салах ад-Дин умер (1258 г.), и поэт горестно замечает в одной из газелей: «Опустилось солнце, но поднялась Луна, и ее тоже скрыли облака». Эта знаменитая строка заканчивается словами «но взошла звезда». Руми имел в виду своего секретаря Хусам ад-Дина Хасана Челеби, позже занявшего еще при жизни Руми (ок. 1264 г.) пост руководителя братства. Именно Хусам ад-Дин был инициатором того, чтобы учитель изложил в стихотворной форме свое мировоззрение, и в течение двенадцати лет записывал под диктовку Руми сочинение, получившее впоследствии название «Поэма о скрытом смысле» (*Маснави-йи ма'нави*). В знак признательности Руми посвятил поэму Хусам ад-Дину, а в традиции братства *маулавийа* ее даже именуют «Книга Хусама» (*Хусам-нама*).

Помимо «*Дивана* Шамса Табризи», поэмы «*Маснави-йи ма'нави*» и трактата «*Фихи ма фихи*», записанного сыном Руми Султаном Веледом, до нас дошли также проповеди «Наставления, произнесенные во время семи маджлисов» (*Мава'из ал-маджалис ас-саб'а*), составленные рифмованной прозой и собранные учениками, и собственноручно написанные автором «Письма» (*Мактубат*).

Умер великий поэт в Конье 17 декабря 1273 г. и был похоронен рядом со своим отцом в семейной усыпальнице.

«*Диван* Шамса Табризи» (или «Великий *Диван*») состоит в основном из газелей и четверостиший, предназначенных для исполнения во время коллективных радений (*сама'*) в основанном в 1240 г. Руми суфийском братстве, которое он так и не возглавил. В Европе братство получило известность как «орден кружащихся дервишей», поскольку радение сопровождалось не только пением стихов, но и специфическим ритуальным танцем.

Отличительной чертой значительной части газельной лирики Джалал ад-Дина Руми является ее повышенная экспрессивность, чрезвычайная музыкальность и особый ритмический рисунок, основанный на многочисленных повторах звуковых конструкций и наводящий на мысль о повторяющихся вращательных движениях. Подобные газели Руми, по всей видимости, носили характер импровизации: они создавались непосредственно во время радений, а затем записывались учениками. Вокальное исполнение стихотворений Руми в большинстве случаев сопровождалось игрой на тростниковой свирели (*най*).

В таких стихотворениях нет изысканных оборотов речи, сложных метафор, игры слов. Взволнованность интонации достигается использованием анафор, нагнетанием внутренних рифм, развернутых *радифов*, синтаксических параллелизмов. Нередко эти стихи построены на параллелизмах, в которых участвуют слова-антонимы: «Я – день и свет, я – ночь и мрак. Я – внешнее и внутреннее, то и другое... Я – маг и дервиш, я – рана и пластырь, я – свеча и мотылек, я – грешник и Бог». Своеобразие газелей и *руба'и* поэта в большой мере определяется тем, что создавались они для ритуального исполнения и должны были приводить участников радения в состояние особой экзальтации. Страстность и экстатичность лирики

Руми можно считать вершиной эмоциональности в средневековой персидской поэзии:

Сегодня – радение, радение, радение!
Свет – сверкание, сверкание, сверкание!
Любовь – сияние, сияние, сияние!
С разумом – прощание, прощание, прощание!

В создании стихотворений, передающих мистический опыт, Руми, естественно, опирался на глубокую традицию, развитие которой к XIII в. насчитывало уже почти два столетия. Тем не менее газели Руми демонстрируют заметное своеобразие образного рисунка. Так, используя устоявшиеся схемы создания суфийского символа, поэт вводит в поэтический обиход новые мотивы, что отчетливо видно на следующем примере:

Приготовил господь для суфиев халву,
Уселись они в кружок, а посередине – халва.
Тысяча чаш голов обратилось в сторону небесного застолья,
Когда из того котла упала в рот халва.
С востока на запад разнеслась сладостная весть,
О том, что царь царей раздает халву.
Шаг за шагом спускается из небесной кухни пророк,
Где на небе приготовили ангелы халву.
В отхожее место приводит халва того, кто вкушает ее телесно,
К небесному престолу приводит она того, кто вкушает
ее духовно.

Тот же образ халвы-Истины встречается и в другой газели Руми:

Я воспылал страстью к халве
Не лишай меня обещания угостить халвой завтра.
С закрытым ртом поглощай халву, как инжир,
Поглощай ее сердцем, а руками и губами не оскверняй.

Образы, олицетворяющие божественную Истину, у Руми отчетливо связаны с идеей нисхождения, будь то халва, приготовленная ангелами на небесной кухне и принесенная в дольний мир Пророком, или же изливающийся на жаждущих благодатный дождь.

В основе этих аллегорических мотивов совершенно явно лежит представление о ниспослании в мир божественной вести:

О сезон дождей, пролей свой дождь на головы наших друзей,
Подобно тому, как льются слезы опечаленных в разлуке
с любимыми…
Взгляни на эту плачущую тучу, взгляни на этот смеющийся сад,
Ибо от стонов и плача отца излечились наши страждущие.
Эта туча словно Йа‘куб, а роза на лужайке словно Йусуф.
Расцветают лики Йусуфов благодаря нашим плачущим.

Интересно отметить нехарактерную для суфийской символики в целом интерпретацию образов Йусуфа и Йа‘куба. В соответствии с общепринятой реализацией мотива воплощением явленной божественной красоты является Йусуф, а его безутешный отец Йа‘куб олицетворяет мистика, страдающего в разлуке с Другом. В данном же примере носителем Истины, претворенной во влагу слез, является Йа‘куб. Однако здесь возможно и другое, традиционное понимание мотива: Йусуф – роза на лужайке, то есть объект любви, один из компонентов пары «соловей – роза». Плачущий Йа‘куб, воплощающий идею страдания в разлуке, может в данном случае выступать как своего рода субститут тоскующего влюбленного. В любом случае налицо возможность многозначной интерпретации текста.

Философские взгляды Учителя – Шамса Табризи оставили глубокий след в лирике Руми. Особую роль играет в его газелях мотив сердца как дома Божьего. В этой связи можно привести весьма типичную для творчества поэта газель о паломничестве, в которой эта религиозная обязанность мусульманина рассматривается прежде всего как акт внутреннего самосовершенствования и обретения Бога в себе.

Паломник трудный путь вершит, к Каабе устремлен,
Идет без устали, придет – и что же видит он?
Тут камениста и суха бесплодная земля,
И дом высокий из камней на ней сооружен.
Паломник шел в далекий путь, чтоб Господа узреть,
Он ищет Бога, но пред ним стоит как бы заслон.
Идет кругом, обходит дом – все попусту; но вдруг

Он слышит голос изнутри, звучащий, словно звон:
«Зачем не ждешь ты Бога там, где он живет всегда?
Зачем каменья свято чтишь, им отдаешь поклон?
Обитель сердца – вот где цель, вот Истины дворец,
Хвала вошедшему, где Бог один запечатлен».
Хвала не спящим, словно Шамс, в обители своей
И отвергающим, как он, паломничества сон.

(Перевод Д. Самойлова)

Характерной чертой газелей Джалал ад-Дина является цитирование Корана, предназначенное для сакрализации поэтического текста. Он повторяет коранические изречения, использованные и до него такими суфийскими поэтами, как ʻАбдаллах Ансари и Баба Кухи Ширази, например, «“От слов «Напоил их Господь...” (Коран 21: 76), взгляни, все праведные пребывают в опьянении...».

Весьма своеобразно трансформирована в поэзии Руми устоявшаяся традиция подписывать газель упоминанием в последнем бейте собственного литературного прозвища. В ряде стихотворений на месте тахаллуса приводится имя учителя Шамса Табризи, которого поэт обнаружил в самом себе и чьим именем стал подписывать свои стихи. Одновременно упоминание в концовках газелей имени Шамса является и принятым в средневековой традиции обращением к вдохновителю стихов.

Яркой индивидуально-авторской окраской отмечены также концовки тех газелей, в которые вместо традиционной «подписи» включены неоднократно повторяющиеся словосочетания со значением «замолчи», «заверши речь» (*хамуш кун, хатм кун харф*). Эти словосочетания совершенно очевидно выполняют роль маркировки финала газели и связаны с представлением Руми о божественном происхождении Слова, в том числе и поэтического. Обиталищем истинного Слова названо сердце, которое, по мысли поэта, является Домом Божьим. Поэтому слово в молчании всегда оказывается выше слова изреченного, ибо любая материальная оболочка иллюзорна и не в состоянии передать истинный Божественный смысл. Мотив «слова в молчании» имеет в газелях поэта множество вариаций, например:

Остальные [слова] не произноси, оставь в глубине сердца,
Лучше будет, если слово останется на своей родине.

Или:

Откажись от слов, не отражай картины, подобно воде,
Ведь слова и звуки – от мира сего, а мир есть мост.

В втором из приведенных бейтов Джалал ад-Дин Руми, видимо, трансформирует известный мотив газели Ансари: «Этот бренный мир – переправа, мудрый муж на переправе не останавливается» и рассуждает об иллюзорности и изменчивости феноменального мира, обольщающего человека, скрывающего от него единую божественную основу бытия. Человек призван быть зеркалом для Бога, а не для изменчивого мира.

Наиболее ярко взгляд на соотношение смысла и его словесного воплощения раскрывает такая концовка газели:

Не говори больше ни слова, произноси речь без слов,
Что подобна речи ангелов на лазурных небесах.

Особую известность Джалал ад-Дину Руми принесла «Поэма о скрытом смысле», которую считают вершиной не только его творчества, но и мистической поэзии на персидском языке в целом. Позднейшие суфийские авторы относятся к этому произведению с глубочайшей почтительностью, расценивая *Маснави-йи ма'нави* как священную книгу. Особенно характерно в этом смысле высказывание Джами (XV в.), который писал: «Не пророк он, а Книга откровения у него имеется».

Среди побудительных причин написания поэмы была, как гласит легенда, просьба учеников создать произведение, похожее на творения Сана'и (XII в.) и 'Аттара (XII – начало XIII вв.), чтобы в нем излагалось то, что служит предметом занятий и бесед Руми с послушниками. Естественно, что при сочинении *Маснави* поэт опирался на глубокую традицию составления суфийских философско-дидактических поэм. Символична и другая легенда, связавшая двух великих суфийских авторов и повествующая о встрече во время странствий семьи по Ирану мальчика Джалал ад-Дина и престарелого 'Аттара, когда, провидя в ребенке преемника на поприще

мистической поэзии, ʻАттар передал ему рукопись поэмы «*Илахинама*».

Маснави-йи маʻнави создана как стихотворное руководство для членов основанного Руми братства. Внушительный по объему текст содержит 25 632 бейта, то есть лишь вдвое уступает грандиозной эпопее *Шах-нама*.

Судя по количеству рукописей, сохранившихся до наших дней (их более 500), перед нами самое популярное суфийское дидактическое произведение. Ни одно мистическое сочинение не изучалось так внимательно и не вызывало столь многочисленных откликов в виде переложений, переводов и комментариев, как *Маснави*.

Поэма свидетельствует о незаурядной эрудиции автора. Руми, без сомнения, был хорошо знаком с концепциями интеллектуального суфизма, в частности, с учением *вахдат ал-вуджуд* («единобытие», «единосущность») Ибн ал-ʻАраби (1165–1240). Близки ему были и ритуалы мистической практики. Руми разделял представления большинства суфиев о том, что сущность Бога непознаваема, а поддаются постижению лишь Его атрибуты. Инструментом познания выступает интуиция и чувство беспредельной любви к Богу. Процесс постижения бесконечен, идет по кругу и представляет собой непрерывную цепь нисхождений и восхождений (от Него и к Нему).

Известно, что «Поэма о скрытом смысле» не писалась Джалал ад-Дином, а диктовалась, начитывалась по вдохновению. При всей сложности и многоступенчатости построения в поэме можно обнаружить устойчивый и единый принцип композиции большинства отдельных структурных единиц: тезис (мистический постулат), его подтверждение (коранический айат или хадис), перевод-комментарий последнего, иллюстративный пример (притча, анекдот, короткая новелла), далее толкование и вывод (сентенция или наставление).

Импровизационный характер поэмы обусловил нарушение порядка следования притч, иллюстрирующих многочисленные теоретические положения автора (композиционная инверсия). Между самими рассказами подчас существует лишь ассоциативная связь, подчас нарочито затемненная. *Маснави* демонстрирует несколько приемов сочленения притч между собой. Помимо указанных ассоциативных связей, когда один рассказ как бы вы-

текает из другого, в поэме можно наблюдать элементы обрамленной повести: основная история, дающая начало серии притч, прерывается и возобновляется спустя много страниц. Специалисты насчитывают в составе *Маснави* более 30 подобных «рамочных повестей». Поэма поражает разнообразием использованных письменных источников, которых исследователи насчитывают более полутораста, не говоря об авторских обращениях к фольклору различных народов.

Некоторые притчи, уже закрепившиеся в каноне суфийской дидактики, перешли в *Маснави* из других известных сочинений. Например, Руми повторяет притчу о споре по поводу облика слона, включенную Сана'и в первую главу «Сада истин», где она иллюстрирует понятие единства Божия (*таухид*). У Руми пришедшие не могут разглядеть слона из-за полной темноты, у Сана'и же слона ощупывают слепые. Некоторые притчи и истории в *Маснави* сохраняют свою изначальную краткость и композиционную монолитность, другие, напротив, разрастаются в небольшие «повести», которые, в свою очередь, служат рамкой для прерывающих повествование вставных притч. Таков рассказ о хитром зайце, победившем кровожадного льва, известный по «Калиле и Димне». На источник заимствования сюжета указывает сам Руми в финале раздела, предшествующего его изложению: «В "Калиле" разыщи ту историю и из нее извлеки мораль».

Рассказ о льве и зайце в поэме Руми превращается в некое подобие богословского спора о выборе между приложением усилий или упованием на Бога (*таваккул*), который ведут лев и другие животные, являющиеся объектом его охоты. Истина, судя по морали, извлекаемой из истории, оказывается в примирении противоположностей, ибо слабый заяц, наделенный знанием, оказывается сильнее льва и побеждает его. Сила зайца оказывается в том, что он победил собственный страх, одержав победу внутреннюю, а не внешнюю. И потому Руми в конце этой истории обращается к разъяснению хадиса о малом и великом джихаде: «Подошли мы от самого малого джихада к величайшему джихаду – внутренней борьбе раба [Божьего] со своей прихотью».

Разрастание небольшой притчи в поэме Руми происходит, прежде всего, за счет нескольких «вставных» эпизодов. Первый

такой эпизод повествует о том, как некий человек просил Сулаймана, которому покорился ветер, перенести его в Индию, чтобы избежать смерти. Но ангел смерти настигает его и там, ибо такова воля Всевышнего. Во втором эпизоде, также связанном с преданием о Сулаймане, говорится о том, как птицы, подвластные царю, собрались вокруг него и стали раскрывать перед ним свои тайны и рассказывать о своих умениях. Когда настает черед удода, он говорит, что умеет распознавать места, где есть водные источники, и указывает на свою полезность повелителю во время боевых походов по безводным пустыням. Ворон из зависти обвиняет удода во лжи, но тот оправдывается, говоря, что лишь по «Непреложному приговору Божьему» (*хукм-и каза*) обладает своими способностями:

> Ворон, что отрицает Непреложный приговор,
> Обладай он хоть тысячью разумов, останется неверным
> (*кафир*).

В рассказе о Сулаймане и птицах важную роль играет рассуждение о единодушии, которое в понимании автора превосходит общность языка. Руми указывает, что дарованная Сулайману способность понимать «язык птиц» (*мантик ат-тайр*) – это свойство души, а не разума и не внешних чувств. Единение душ, а отнюдь не общность языка прокладывает дорогу к взаимопониманию:

> О, как много индийцев и тюрков достигают понимания!
> О, как много тюрков словно чужие!
> А потому язык родства на самом деле иной –
> Единодушие лучше общности языка.

Разрастание и трансформация заимствованных сюжетов в *Маснави* достигаются не только включением вставных малых рассказов в более крупные и превращением повествования в своеобразную обрамленную повесть, но и вкраплениями философских рассуждений непосредственно в ткань рассказа.

Идею единства и взаимопонимания, которые стоят выше различия языков, иллюстрирует известная притча о четырех попутчиках, не сумевших достичь согласия из-за того, что не знали язык друг друга:

Шли вместе турок, перс, араб и грек.
Им дал дирхем какой-то человек.
Случилось так, что дармовой дирхем
Им четверым принес несчастье всем.
Промолвил перс: «Я был бы очень рад
Купить ангур!», что значит виноград.
«Аллах нас сохрани, – сказал араб, –
Зачем ангур, приобретем эйнаб».
Вмешался турок: «Прекратите шум,
Зачем ангур, эйнаб, возьмем узум!»
Сказал четвертый, тот, что греком был:
«Коль покупать, так покупать стафил!»
Кричали зло, и спор их был таков,
Что дело вмиг дошло до кулаков.
Они тузили, знанья лишены,
Друг друга без причины, без вины.
О, если б повстречать им знатока,
Что знал бы все четыре языка.
Сказал бы он, что можно на дирхем
То приобресть, что им желанно всем,
Поскольку каждый думал об одном,
Что выражал на языке своем.
Слова «ангур», «эйнаб», «узум», «стафил»
Суть виноград, что им желанен был.
Быть может тот знаток в одно мгновенье
Их озарил бы светом разуменья,
Чтоб четверо, что дрались и бранились,
В единомышленников превратились.
Так мудрость знанья может всем на счастье
Вражду и распрю превратить в согласье.

(Перевод Н. Гребнева)

Эта одна из наиболее известных притч *Маснави* иллюстрирует мысль о том, что люди зачастую обманываются, принимая внешнюю форму явления за его истинное содержание, споря из-за имени и не видя сути. Аналогичную основу имеют и религиозные споры. Решающую роль в устранении противоречий могут сыграть совершенные мистики, которым ведома внутренняя, сущностная сторона явления. Не случайно человек, способный разрешить

спор, о котором повествует притча, назван *сахиб-и сирри* – «знаток тайн», постигший сокровенное знание.

Являясь наследником богатейшей традиции дидактической литературы на персидском языке, Руми и сам пополнил арсенал этой традиции не только остроумными рассказами, изящными и глубокими притчами, но и драгоценной россыпью афоризмов и крылатых выражений (*хикмат*), которые продолжают существовать как неотъемлемая часть живой иранской речи. В тексте *Маснави* легко выделяются такие афористические образования, часть которых представляет собой авторские варианты народных пословиц и поговорок: «На Бога надейся, а верблюда стреножь» («На Бога надейся, а сам не плошай»); «Дитя не заплачет, молока не получит» («Дитя не плачет, мать не разумеет»); «Сам чашу разбил, а нас бьешь» («С больной головы на здоровую»); «Ищущий всегда находит»; «Умному одного намека достаточно»; «Рыба гниет с головы, а не с хвоста»; «Погнавшись за частью, целое потеряешь».

Последние исследования опровергают сложившееся представление о хаотичности изложения в поэме суфийских идей и доктрин. Так, обнаружено определенное сходство между построением *Маснави* и структурой поэмы ʻАттара *Илахи-нама*. Обе книги достаточно четко делятся на три части. В *Маснави-йи маʻнави* каждая часть, выделенная самим автором с помощью названий первой и последней историй, состоит из двух тетрадей (*дафтар*). Содержание частей предположительно интерпретируется следующим образом. Две первых тетради посвящены чувственной душе, управляющей человеческими страстями, которые суть порождения сатаны (Иблиса) и от которых следует избавиться вступившему на Путь поисков Истины. Вторая часть трактует соотношение абсолютного разума, человеческого ума и знания. Третья часть объясняет мистические концепции абсолютного Духа и предвечного Света (Истины), положение о *фана* (растворение личности в Божественной субстанции). Здесь же обосновывается первостепенная роль наставника на пути познания Истины. Внешне эта трехступенчатая схема напоминает трехэтапный путь познания, принятый во всех суфийских братствах (*шариʻат, тарикат, хакикат*), в ней также можно усмотреть сходство с триадой эллинистического философа Плотина – всеобщая Душа, всеобщий Разум, Единосущный.

Вместе с тем по ряду характеристик поэма Руми существенно отличается от традиционных произведений жанра суфийской дидактической поэмы. Прежде всего, автор не дал своему творению никакого определенного названия и именовал поэму *Китаб ал-маснави* («Книга парнорифмующихся строк»). Известно, что в большинстве случаев названия персидских классических поэм являются своеобразным «сигналом» об их содержании (арабские названия – для дидактико-философских поэм; названия, состоящие из двух имен, – для любовных поэм). Кроме того, в поэме отсутствуют пространные главы интродукции, обычно предваряющие не только дидактические, но и повествовательные, в частности любовные, сочинения. Вводные главы замещены кратким прозаическим предисловием на арабском языке, за которым следует знаменитая «Книга свирели» (*Най-нама*), первые 18 бейтов которой, по преданию, были записаны собственноручно Руми. Позднейшей традицией это вступление к поэме рассматривалось как самостоятельное произведение и вызвало множество подражаний. Образ свирели после Руми прочно закрепился в суфийской символике как обозначение души мистика, тоскующей в разлуке с истинным бытием, частью которого она являлась в Предвечности:

Послушай, как поет свирель –
Она жалуется на боль разлуки:
«С тех пор как меня срезали, разлучив с тростниковыми
зарослями,
Над моей песней рыдают мужчины и женщины.
Я хочу терзать свою грудь от скорби,
Чтобы описать муки страсти.
Каждый, кто был разлучен со своей основой,
Жаждет снова обрести с ней единение...»

«Поэма о скрытом смысле» написана размеров *рамал*, ее язык отличается простотой, близостью к разговорным интонациям (обилие обращений к слушателю, риторических вопросов и восклицаний и т.д.), умеренным использованием риторических фигур. Можно сказать, что, с точки зрения стиля, поэма является своего рода многослойным произведением, в котором сочетается патетика проповеди, мистические откровения, живая по-

вествовательность, фривольная шутка и анекдот. В тексте часто встречаются прямые обращения к послушнику, который записывает диктуемый Руми текст. Автор жалуется на свои творческие муки, вызванные мыслью о том, «как соблюсти рифму или построить стих». «Слово – враг мой, оно не подчиняется мне», – сетует Руми. Строгие ценители поэзии неоднократно отмечали в ряде мест *Маснави* несовершенство рифмы и размера, погрешности в грамматике, разговорные стяжения. Однако это с лихвой компенсируется общим поэтическим пафосом и грандиозностью замысла, в котором сам автор видел средство для «пробуждения душ».

Каждый читатель и слушатель находил в *Маснави* то, что искал; один – мистические откровения, другой – динамичность и занимательность сюжетов, третий – образность и живость языка, его афористическую емкость и лаконичную простоту. Создавая стихотворное руководство для суфиев, Руми далеко вышел за рамки поставленной задачи. Его блистательное поэтическое произведение воспевало совершенство и красоту человека, веру в его разум и душу, утверждало веротерпимость и мир, осуждало тиранию и узость догм официальной религии. Это делает творчество Джалал ад-Дина Руми одной из вершин гуманистической традиции персидской литературы.

Са'ди

К XIII веку относится творчество другого великого иранского поэта шейха Муслих ад-Дина Са'ди Ширази (начало XIII в. – 1292).

Будущий поэт остался сиротой примерно в 10 лет и первую половину жизни провел в тяготах и многочисленных испытаниях. Тем не менее Са'ди удалось стать стипендиатом прославленной багдадской медресе Низамийа, где он слушал лекции знаменитых историков и филологов, авторитетнейших богословов и суфийских шейхов. Живой по натуре, Са'ди, по всей видимости, тяготился занятиями в медресе с их зубрежкой и скучными для него лекциями, о чем он свидетельствует на страницах своих произведений. Не закончив образования, он покинул Багдад и отправился в странствия по Ближнему Востоку.

Монгольское завоевание, неурядицы в Фарсе, а возможно, и природная любознательность и стремление повидать мир заставили Са'ди более 25 лет скитаться вдали от родных мест. Лишь к концу 50-х годов XIII в. он возвратился в Шираз. За время скитаний Са'ди побывал в Месопотамии, Малой Азии, Сирии, Египте, Аравии. Его жизнь была полна приключений, которые могли бы стать основой для книги путешествий. Однако Са'ди по-другому распорядился этим богатым жизненным опытом – он облек его в форму блестящих назидательных рассказов и включил в ставшие знаменитыми произведения – стихотворный *Бустан* и прозаический *Гулистан*.

Во время многолетних странствий Са'ди главным образом подвизался в качестве бродячего суфийского проповедника, в чем ему помогало совершенное знание арабского языка. Некоторые исследователи считают, что назидательные произведения Са'ди являются авторской переработкой на персидском языке его же устных арабоязычных проповедей. По возвращении на родину он был благосклонно принят правителем Фарса Абу-Бакром бен Са'дом бен Занги, который пригласил его в штат придворных поэтов. И хотя Са'ди предпочел независимость, большинство его произведений посвящено этому правителю и его сыну принцу Са'ду, в честь которого поэт и взял свое литературное прозвище – *тахаллус*.

Став к концу жизни весьма состоятельным человеком, Са'ди был окружен учениками и почитателями. Большинство своих средств он расходовал на книги и материальную поддержку учеников, ведя аскетический и достаточно уединенный образ жизни. Умер поэт в своей келье в декабре 1292 г. и был похоронен неподалеку. Гробница шейха Са'ди в Ширазе до сих пор служит местом паломничества ценителей поэзии.

Своей жизнью поэт как бы оправдал принадлежащий ему же знаменитый афоризм:

Мудрому, одаренному человеку
Нужно прожить две жизни в этом мире,
Чтобы в одной обрести опыт,
[А] в другой этот опыт применить к делу.

Произведения Са‘ди были, по всей видимости, собраны им самим и впервые в истории персидской литературы объединены в *Куллийат* (полное собрание сочинений). Доказано, что старейший из списков этого *собрания* (1328) сделан с авторского оригинала и, следовательно, отражает взгляды самого Са‘ди на классификацию его произведений и порядок их рубрикации. В *Куллийате* выделен раздел прозаических посланий (*рисала*), которыми открывается собрание сочинений (существует мнение, что часть из этих посланий является позднейшей интерполяцией). Далее следуют два знаменитых дидактических произведения *Гулистан* и *Бустан*. Присутствие названных разделов, собственно, и отличает *Куллийат* Са‘ди от традиционного *Дивана*, по законам которого располагаются все остальные разделы: касыды (арабские, персидские и «пестрые»), поминальные элегии (*марсийа*), строфические произведения, газели, рифмованные афоризмы в форме *кыт‘а* (*сахибийа*), стихи в рифмовке *маснави, кыт‘а, руба‘и*, разрозненные бейты (*фард*). Некоторые списки *Куллийата* включают также порнографические стихи, носящие название *хабисат* («Безобразия», или «Мерзости»), однако авторство Са‘ди многими исследователями оспаривается.

Гулистан (1257) – «Розовый сад» – произведение, написанное рифмованной и ритмизованной прозой (*садж‘*), обильно инкрустированное стихотворными вставками. По форме *Гулистан* восходит, по всей видимости, к известному проповедническому трактату ‘Абдаллаха Ансари «Тайные молитвы» (*Мунаджат*). Что касается содержания сочинения, то оно полностью находится в русле той традиции, в которой создавалось множество назидательных произведений, начиная с доисламской эпохи, как прозаических, так и поэтических. В основе композиции подобных сочинений лежит принцип тематической подборки иллюстративных притч, подкрепляющих морально-этические тезисы или философские сентенции. Соответственно, произведение не имеет сквозного сюжета или сюжетной рамки, а делится на несколько глав, снабженных соответствующими тематике названиями: «О жизни царей», «О нравах дервишей», «О преимуществах довольства малым», «О пользе молчания», «О любви и молодости», «О признаках старости», «О влиянии воспитания», «О правилах общения». Роль теоретических рассуждений в различных произведениях дидактического

жанра варьируется в достаточно широком диапазоне. В *Гулистане* Са‘ди она практически сведена к минимуму, что особенно заметно при сопоставлении с его же поэмой *Бустан*. В *Гулистане* авторские сентенции чаще приобретают форму морали, вывода, вытекающего из предшествующего повествовательного эпизода и облеченного в изящный прозаический или стихотворный афоризм (*хикмат*). Так, в главе «О преимуществах довольства малым» Са‘ди приводит рассказ о некоем дервише, пребывающем в нищете, но отказывающемся прибегнуть к милости сильных мира сего. Заканчивается рассказ *кыт‘а*:

Я дыры предпочту латать, в углу терпения страдать,
Лишь не просить у богачей одежды да обеда.
Воистину — зачем скрывать — считаю адской мукой я
К блаженству рая вознестись при помощи соседа.
(Перевод А. Старостина)

Отметим попутно, что все стихотворные вставки в *Гулистане* (в отличие от всей предшествующей дидактической прозы, включая и обрамленные повести) принадлежат перу самого автора. Это еще раз подтверждает генетическую связь *Гулистана* с проповедническими произведениями ‘Абдаллаха Ансари, в которых стихотворные вставки также были авторскими.

Чрезвычайная популярность *Гулистана* была вызвана не только изяществом и ясностью стиля, не только занимательностью притч, но и воплощенной в этом произведении житейской мудростью. *Гулистан* удивительным образом сочетает в себе мягкость, гуманизм, «ласковую терпимость» (выражение К.И. Чайкина) с практической, даже приспособленческой моралью. Необычайное долголетие афоризмов *Гулистана* объясняется тем, что читатель находил в нем советы на все случаи жизни, и его автор без преувеличения оставался в Иране, Средней Азии, Афганистане и мусульманских провинциях Индии «властителем дум» вплоть до начала XX столетия.

Са‘ди отдавал себе отчет, что реальная жизнь несовершенна и далека от идеальных представлений. Значительный слой его рассказов и содержащихся в них наставлений дает читателю рецепты практического жизнеустройства в несправедливом и жестоком

мире. Считая, например, стяжательство губительной страстью и порицая ее в главах «О нравах дервишей» и «О преимуществах довольства малым», автор, тем не менее, не только оправдывает богатых и власть предержащих, но и восхваляет их, как, например, в главе «О влиянии воспитания». В рассказе 19-м названной главы содержится «Спор Са'ди с лжедервишем по поводу богатства и бедности», в котором поношения в адрес богачей, вложенные в уста дервиша, вызывают следующую реакцию автора: «Меня задели эти речи: ведь я вскормлен благодеяниями вельмож». Несомненно, речь идет о распространенном в средневековом Иране меценатстве, благодаря которому имели возможность заниматься своим творческим трудом поэты, ученые, художники, каллиграфы и музыканты. Далее говорится: «О друг, богачи – это источник жизни бедняков, сокровище для отшельников, убежище для странников и приют для путешественников. Они несут много забот, чтобы других спасти от невзгод» (перевод Р. Алиева). Са'ди утверждает, что истинное благочестие есть свойство богатого человека: «...Молитвы богачей скорее дойдут до господних ушей, ибо богач внутренне сосредоточен и спокоен, не возмущен сердцем и душой не расстроен» (перевод Р. Алиева).

Читатель найдет в *Гулистане* множество советов о том, как создать себе хорошую репутацию или, выражаясь словами Са'ди, снискать «добрую славу», «доброе имя» (*никнами*):

> О Са'ди, человек, снискавший доброе имя, никогда не умрет,
> Мертв тот, чье имя никогда не приведут как образец
> добронравия.

Проповедуемый Са'ди стиль поведения и взаимоотношений с людьми продолжает линию практических советов, содержащихся в известном зерцале *Кабус-нама* (XI в.). Рассматривая поступки человека в тех или иных жизненных обстоятельствах, автор избегает категоричности, демонстрирует гибкость и нередко предлагает два подхода к одной и той же ситуации, оставляя за читателем право выбора. Например, рассуждая о вражде и дружбе, писатель дает, казалось бы, взаимоисключающие советы. С одной стороны, он призывает к осмотрительности и осторожности по отношению к друзьям

и врагам: «Свою речь с двумя людьми, враждующими между собой, веди так, чтобы не стыдиться их, если внезапно дружба последует за враждой». С другой стороны, автор призывает быть непримиримым к врагу своего друга: «Кто живет в мире с врагами, тот обижает своих друзей». Подобных примеров в *Гулистане* множество, и некоторые исследователи не без основания усматривают в этом признак противоречивости взглядов средневекового автора. Однако другие видят в этом несомненное достоинство его дидактики, считая, что именно ее широта и многогранность составляют главную притягательность для поклонников Са'ди, черпающих из его книг поучения и афоризмы сообразно своим интересам и вкусам.

Суть творческой личности восточного поэта замечательно понял гений русской поэзии А.С. Пушкин, написавший следующие строки:

На нитки праздного веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости златой.

В *Гулистане* существует и принципиально иной уровень осмысления человеческого бытия и места человека в мире. Поэт говорит о высоком звании человека, который «все превосходит своим величием и мудростью», и стремится к тому, чтобы люди прониклись сознанием своего особого места в мироздании. Основу общения людей поэт видит в их единении, сочувствии и сострадании друг другу:

Сыны Адама – спаянные друг с другом члены [одного тела],
Ибо сотворены из одной сущности.
Если одному из членов Господь посылает болезнь,
Другие члены не могут оставаться в покое.
О ты, кого не печалят страдания других, –
Нельзя тебя назвать человеком!

Са'ди считает, что добрый человек изначально отмечен знаком Божьей милости. В последней главе *Гулистана* приводится короткая притча: «Один дервиш во время тайной молитвы говорил: "Господи, будь милостив к дурным, а к добрым ты милостив уже тем, что сотворил их добрыми!"».

Идеей человеколюбия и служения людям проникнуты поучения Са'ди, обращенные к сильным мира сего, что особенно последовательно проявилось в рассказах главы «О жизни царей». Наставляя монархов в искусстве управления подданными, Са'ди призывает их к щедрости и милосердию, предостерегает против проявления тирании и нетерпимости:

Как может угнетатель быть царем,
А волк служить в отаре пастухом?
Царь, заложив основы угнетенья,
Сам подорвал устои управления.
(Перевод А. Старостина)

В разных главах *Гулистана* неоднократно варьируется мысль о том, что правитель обязан служить благу подданных и заботиться о них:

Хранитель бедных – каждый государь,
Хотя на нем величия печать;
Нет, овцы не живут для пастухов –
Пастух живет, чтоб их оберегать.
(Перевод А. Старостина)

Са'ди признает разум единственным верным руководителем человека в его поступках. Разум в сочетании со знаниями дает человеку возможность оценивать свои действия и предвидеть их результаты. Поэтому автор советует правителям привлекать к себе ученых: «Цари больше нуждаются в советах мудрецов, чем последние в обществе царей». Афоризмы, отражающие воззрения поэта-дидактика на справедливое государственное устройство, рассыпаны по всему тексту *Гулистана*. Суть этих воззрений выражена не только в форме положительных утверждений и наставлений, но и в виде инвектив и осуждений, характерным образцом которых можно считать следующее высказывание: «Два человека – враги государства и веры: жестокий царь и невежественный отшельник». Са'ди предъявляет не менее высокие требования к обладающим знанием и мудростью: они должны служить идеалам нравственности и добродетели, претворять свои знания в дело. Для него «ученый без добрых дел – пчела, не дающая меду»; «кто учился наукам

и не применил их на деле, похож на человека, вспахавшего на воле землю, но не посеявшего семян».

Са‘ди впервые в практике дидактического жанра часто использует факты собственной жизни, облекая их в форму притч, анекдотов, остроумных историй. Из цепи этих рассказов воссоздается его биография – биография главного героя. Он предстает в самых различных ситуациях, в повседневной жизни и в исключительных положениях. Читателю он является то как усталый путник, бредущий по горячим пескам к святым местам, то как мулла-проповедник, то как участник научного диспута с дамасскими богословами, то как пленник крестоносцев, заставивших его копать рвы близ города Триполи. Он страдал от лишений, знал горечь разочарований в людях, испытывал унижения, но изведал и сладость почестей, радовался друзьям и удачам, ошибался, отступал от своих идеалов и снова обретал чувство человеческого достоинства.

Автобиографический материал повлек за собой и новых действующих лиц – конкретных людей, с которыми встречался Са‘ди за годы странствий: купцов, караванщиков, дервишей, ученых, знаменитых суфийских шейхов и законоведов, обучавших его в Низамийа. Наряду с этим большой слой притч по-прежнему представляет традиционных личностей, как правило, фигурировавших в дидактических произведениях самого разного характера. Среди них коранические пророки и персонажи мусульманской Священной истории Муса, ‘Иса, Мухаммад, ‘Али и другие члены Дома Пророка, Йусуф, Йа‘куб, Лут, мудрец Лукман, легендарные правители Ануширван, Ардашир Папакан, Бахрам Гур, Искандар, известные исторические личности, ставшие героями многочисленных притч, например, Харун ар-Рашид, Махмуд Газнави, римский врач Гален и т.д.

Созданный в русле определенного канона, *Гулистан*, тем не менее, демонстрирует ряд свойств, выделяющих его на фоне других произведений назидательного характера, входивших в литературу адаба. Самоценность притч и анекдотов, их сюжетная законченность и острая занимательность смягчают в творении Са‘ди привычные для дидактического жанра морализаторство и наукообразность, повышая его эстетическую ценность и художественность.

Сам автор, несомненно, сознавал величие создаваемого им произведения, что отразилось в главе «Причина написания книги»,

в которой возникает мотив нетленности *Гулистана*. Автор рассказывает о том, как однажды в компании друзей провел ночь в прекрасном загородном саду. Перед отъездом один из друзей вознамерился собрать букет цветов, чтобы украсить им свое городское жилище. Однако Са‘ди отговорил его от задуманного, сказав: «Тебе ведь известно, что недолговечны розы в садах..., мудрецы же говорят: «“Что непостоянно, то любви недостойно!”». Далее Са‘ди обещает другу написать книгу *Гулистан* («Розовый сад»): «...От жестокого дыхания осеннего ветра лепестки этого сада не облетят».

Чисто дидактическая сторона занимает несравненно больше места в другом знаменитом назидательном произведении Са‘ди *Бустан* – «Плодовый сад», написанном годом раньше *Гулистана*. Это поэма объемом свыше 8 тысяч бейтов, содержащая десять глав: «О справедливости и правилах мировластия», «О благотворительности», «О любви», «О смирении и скромности», «О покорности», «О воздержанности и довольстве судьбой», «О воспитании», «О благодарности Богу», «О покаянии». Последняя, десятая, глава содержит молитвы (*мунаджат*) и Заключение книги.

Исследователи связывают *Бустан* с традицией суфийской дидактической поэмы, представленной сочинениями Сана’и, Низами и ‘Аттара. Однако ряд формальных и содержательных характеристик, выявленных в свое время известным советским иранистом К.И. Чайкиным, свидетельствует в пользу того, что существовала и во времена Са‘ди, по всей видимости, была хорошо известна другая традиция в назидательном жанре, ориентированная на житейское морализирование. На эти соображения наводит, прежде всего, размер, которым сложен *Бустан*. Сана’и, ‘Аттар и Низами пользовались для своих дидактических поэм следующими поэтическими метрами: «Сад истин» и «Странствие рабов Божьих к месту возврата» Сана’и сложены размером *хафиф*, «Сокровищница тайн» Низами – *сари‘*, «Язык птиц» ‘Аттара – размером *рамал*. Са’ди выбрал для своей поэмы размер *мутакариб*, ассоциировавшийся с героической эпопеей, прежде всего *Шах-нама*. Однако в иранской литературной традиции существовали светские назидательные сочинения, составленные именно этим поэтическим метром. Среди них – *Рахат ал-инсан* («Услада человека»), которая известна еще и как *Панднама-йи Ануширван* («Книга советов Ануширвана»),

приписываемая поэту XI в. Шарифу. По всей видимости, данный образец восходит к еще более раннему источнику – *Афарин-нама* («Книга сотворения») Абу Шукура Балхи (X в.). Последняя поэма дошла до нас во фрагментах повествовательного и назидательного характера, написанных также размером *мутакариб*. Названные произведения, помимо ряда формальных признаков (поэтический метр, композиция), роднит и применение такого приема, как подтверждение дидактических сентенций изречениями, приписываемыми знаменитым историческим и легендарным личностям, наделенным мудростью. Вот, к примеру, фрагмент из окончания главы второй «О щедрости и благотворительности»:

Норовистым сброшенный наземь конем
Воскликнул властитель Бахрам: «Поделом!
Я лошадь себе выбирать буду впредь
Такую, которой сумею владеть».

(Перевод К. Чайкина)

Гулистан и *Бустан* отличает афористичность стиля, обилие авторских пословиц и поговорок, созданных по образцу фольклорных, что следует считать проявлением индивидуальной манеры Са'ди. Ту же специфику можно отметить и в его лирических произведениях, то есть жанрах средневековой поэзии, в которых назидательные мотивы отнюдь не всегда приветствовались.

Широта тематики, богатство содержания и высокие художественные достоинства обеспечили дидактике Са'ди небывалую популярность. Появились многочисленные ответы-подражания *Гулистану*, самым известным из которых можно считать «Весенний сад» (*Бахаристан*) Джами (XV в.). Следует упомянуть также «Книгу смятенного» (*Китаб-и паришан*) Ка'ани (XIX в.), а также менее известные произведения – «Путевой запас странствующих» (*Зад ал-мусафирин*) Мира Хусайни (XIV в.) и «Картинная галерея» (*Нигаристан*) Джувайни (XIV в.).

Назидательный характер присущ также большинству произведений, включенных Са'ди в разделы касыд, особенно – персидским касыдам, многие из которых озаглавлены переписчиками «Проповедь и наставление» (*Мува'иза ва насихат*), «В назидание» (*Дар панд ва андарз*). Встречаются среди касыд Са'ди и вполне тради-

ционные стихотворения, открывающиеся зачинами любовного или сезонного характера, а также славословия покровителям автора и восхваления родного города Шираза.

И все же наибольшее количество касыд поэта носит философско-дидактический характер и продолжает традицию, заложенную в этой форме поэзии Насир-и Хусравом. Они содержат размышления о быстротечности земной жизни, о предназначении человека, о его пороках и добродетелях, о мудрости и невежестве. Вот начало одной из таких касыд:

В глазах совершенных людей сила не в богатстве:
Богатство – лишь до края могилы, а после этого – деяния.
Из слов, что я скажу тебе со всем возможным красноречием,
Ты либо извлечешь совет, либо они вызовут у тебя скуку.
[Только тому, кто] способен слушать, следует давать совет,
Если нет разумного слушателя, что толку в красоте речи!
Глаза, уши и рот еще не есть человек,
Если так, то он походит на настенное изображение.
Давать совет всему миру все равно, что ветер запереть
в клетке,
А для слуха невежды он – вода в решете.
Не привязывайся сердцем, о мудрец, к этой переправе смерти,
Ведь люди разумные не доверяют бренному миру.

Другая касыда назидательного содержания интересна тем, что на нее отозвался газелью еще один великий поэт Шираза – Хафиз. Это один из немногих случаев, когда ответ на известное произведение предшественника составляется в другой поэтической форме, хотя на ту же рифму и в том же размере.

Касыда Са‘ди начинается такими стихами:

Мир построен на основе воды, а жизнь – на основе ветра,
Я – раб величия того, кто не привязывается к ним сердцем.
Мир не стоит на месте, и благословенна [лишь] душа человека,
Который в мире оставил о себе добрую память.
Обитель вечного счастья – блаженство загробной жизни,
Посмотри на твердую землю, когда возводишь на ней [здание].
Какое может быть веселье в этом саду, ведь ветер смерти
Вырвет с корнем самшитовый стан.

Хафиз в своей газели развивает те же мотивы быстротечности человеческой жизни и бренности земного бытия в ином ключе, «в духе *риндов*», соединяя мотивы традиционной дидактики в жанре *зухдиййат* (упоминание имен ушедших царей) с заимствованиями из арсенала философских четверостиший Хайама:

Что есть тайное винопитие и наслаждение? –
Дело безосновательное.
Встали мы в ряды *риндов*, и будь что будет!
Развяжи на сердце узел и не думай о небосводе,
Ведь ни один мудрец своей мыслью этот узел не развязал.
Не удивляйся переменчивости судьбы, ведь небеса
Помнят тысячи тысяч таких сказок.
Винные чаши бери с почтением, ведь они сделаны
Из голов Джамшида, и Бахмана, и Кубада…
Я до сих пор вижу, как в тоске по устам Ширин
Растут тюльпаны из кровавых слез Фархада.

Наибольший вклад в совершенствование лирической традиции Са‘ди внес в жанре газели. Стихотворения этой формы составляют, пожалуй, самый объемный раздел в его *Куллийате*. Сам автор разделил собрание своих газелей на пять самостоятельных сборников, имеющих названия и посвященных разным правителям из династии Атабеков Фарса. В названиях, по всей видимости, отразилась определенная эстетическая оценка, которую Са‘ди дал своим лирическим произведениям. Сборники названы так: «Благородные [газели] (*Таййибат*)», «Удивительные [газели]» (*Бада‘и*), «Перстневые [газели]» (*Хаватим* – т.е. «помеченные перстнем с печатью» или «образцовые»), «Старинные газели» (*Газалиййат-и кадим*) и «Пестрые [газели]» (*Муламма‘ат*). В современных изданиях *Газалиййата* Са‘ди стихотворения публикуются в порядке рифм, но снабжаются специальными литерами, указывающими на то, из какого собрания та или иная газель.

Творчество Са‘ди знаменует завершение синтеза суфийской и светской традиции газели. Эта форма, популярность которой постоянно росла начиная с XII в., под пером великого поэта обрела свой канонический вид. Используя разработанный суфиями

символический язык, автор придает ему изящество, отточенность и совершенство, культивирует виртуозность формы, принятую в придворной поэзии. Своеобразием манеры Са‘ди в газели следует считать тот назидательный дух, которым проникнуты все произведения этого автора. Газель, по мнению средневековой литературной критики, в наименьшей степени допускала проникновение дидактических мотивов. Благодаря индивидуально-авторским достижениям Са’ди газель принимает и адаптирует в своем каноне изящные афоризмы, шутливые и серьезные советы, моральные сентенции, которые особым образом перестраиваются и начинают функционировать по внутренним законам ее поэтики. Са‘ди сильнейшим образом повлиял на следующие поколения творцов газели, которые стали ориентироваться на его стихи как на образец.

Опираясь на традиционную суфийскую этику и концепцию «совершенного человека» (*инсан ал-камил*), Са‘ди пытается создать универсальную модель добродетельной личности, несущей благо себе и окружающим. По-видимому, поэт исходил из практической действенности суфийской морально-этической нормы, искал и находил в ней общечеловеческий смысл. В этой связи можно говорить о том, что устойчивые дидактические мотивы суфийской лирики получают в газелях Са‘ди новое истолкование. «Проповеднические» газели поэта выходят за рамки обращения учителя к послушникам, то есть не противопоставляют «познавших» и «непосвященных», а оперируют универсальным понятием «человечности» (*адамиййат*):

Тело человека благородно, если в нем – душа человеческая;
Не эта красивая одежда – признак человечности.
Если человек – лишь глаза, рот, уши и нос,
То какая разница между настенным изображением
и человеком.
Еда и сон, похоть и суета, темнота невежества –
Животное ничего не ведает о мире человечности.
Будь истинным человеком, а иначе есть птица,
Что произнесет те же слова голосом человека.
Разве ты перестал быть человеком, раз остался в плену у дива,
Ангелу-то нет пути в обитель человеческую.

Если в своей натуре ты победишь звериный нрав,
Всю жизнь проживешь ты с душой человеческой.
Человек достигает высот, где, кроме Бога, никого не увидишь,
Взгляни, до каких пределов простирается обитель
человеческая.
Ты видел полет птицы из оков похоти!
Вырвись [из оков], чтобы увидеть полет человечности!
Я не излагал речения мудрости, когда давал тебе совет,
Я слышал от Человека рассказ о Человечности.

Приведенная газель является как бы концентратом излюбленных наставлений Са'ди, которые во множестве вариантов повторяются в других его стихотворениях. Автор заменяет традиционную оппозицию «познавший – непосвященный» (*'ариф – гафил*) противопоставлением человека (*адам*) животному (*хайван*). Как верно заметил современник поэта Низари, Са'ди «говорит равно с каждым», учит всех людей, а не только стремящихся к обретению сокровенного знания, проповедует человеческое достоинство вообще. Философской задачей Са'ди считает выделение той суммы качеств, которая делает человека человеком. Поэт воспевает чувства, движения человеческой души, осиянные светом разума. Уподобление человека животному, являющемуся символом стихийных побуждений и неуправляемых страстей, в лирике Са'ди воспринимается едва ли не как самое страшное порицание:

Если ты умен и рассудителен и ведаешь, что такое сердце,
Тебя назовут человеком, а если нет – ничтожнейшим
из животных.

Самую большую группу газелей Са'ди составляют любовные, которые под его пером также претерпели значительную трансформацию. В *Куллийате* можно обнаружить множество любовных стихотворений с явной этической окраской. Укоряя возлюбленную за несправедливость, автор обращается к ней с увещеванием:

Ты поступила против законов дружбы, покинув своих друзей.
Не следовало являть свой лик, чтобы потом его сокрыть.

Рассуждая об истинной ценности любви, автор подкрепляет свою мысль о жертвенности влюбленного афоризмом: «Совершенство любви в том, чтобы не удовлетворять желание за счет друга». Как пример совершенства в любви Са‘ди приводит ссылку на историю Хусрава, Ширин и Фархада, говоря:

Хусрав желал объятий и близости Ширин,
Любовь же и сверление горы Бисутун – это дело Фархада.

Назидательность в газелях Са‘ди искусно уравновешена лукавым юмором и тонким психологизмом в обрисовке традиционных персонажей, прежде всего героя-влюбленного:

Легко давать советы сокрушенному влюбленному,
Однако расскажешь ли ты кому-нибудь, что он не смог
ими воспользоваться?
До сих пор я жаловался близким и сочувствующим
На сонливость, а теперь жалуюсь на бессонницу.

Са‘ди, как мы видим, отходит от «космического» восприятия образа возлюбленной даже при ее аллегорическом понимании, отказываясь от интерпретации божественной любви как вневременной и внепространственной, что было характерно для предшествующей суфийской газели (например, у Анвари и ‘Аттара). Под пером Са‘ди любовная лирика вновь погружается в нюансы традиционных любовных ситуаций, заново формирует кодекс любовного поведения. Назидательные рассуждения наполняют газель атмосферой нравственных исканий: поэт осуждает не только традиционную жестокость возлюбленной, предписываемую ей каноном газели, но и самовлюбленность, легкомыслие, невоздержанность в проявлении гнева.

Следуя одной из давно сложившихся в придворной среде традиций завершать газель изящным афоризмом, поэт придает этому приему универсальность и регулярность. В частности, газель, фрагменты из которой приводились выше, заканчивается следующим бейтом, призывающим принимать жизнь такой, как она есть, а возлюбленную – со всеми ее достоинствами и недостатками:

Если ты уничтожил меч, Са‘ди, не думай, что это – подвиг
нравственности,
Ты обиделся на жало, но не желаешь лишиться меда.

Порой поэт применял афоризмы и в начальных бейтах газелей, т.е. для реализации фигуры *хусн ал-матла‘* («красота начала»), как, например, в газели, начинающейся словами «Неопытному [юноше] надо путешествовать, чтобы достичь зрелости».

По всей видимости, Са‘ди стремился к органичности сочетания моралистических мотивов с традиционными темами любовной и пиршественной лирики, добиваясь их полной гармонии. Этому в немалой степени способствовали изящество формы и тщательная отделка стиха, продуманность композиции газелей. Са’ди не знает равных в искусстве подбора рифм, в том числе и внутренних (фигуры *тарси‘, мусаммат* и др.). В этом смысле весьма показательна знаменитая газель, начинающаяся словами «О караванщик, не спеши...». Написанная на традиционную для арабской бедуинской касыды тему – снятие каравана со стоянки, эта газель богато «инструментирована» внутренней рифмой. Характерно, что автор выбирает и традиционный для этой тематики метр (*раджаз*), и традиционные же поэтические фигуры, хотя и переносит все указанные приемы из касыды в газель (ср. с касыдой Му‘иззи, приведенной в Т. 1, с. 183).

Нарочитая стилизация «под старину», внешняя событийность стихотворения и в то же время аллегоричность текста, подтверждаемая в том числе и поздними комментаторами, создают не столько четкое разделение смысла газели на внешний и внутренний, потаенный, план восприятия, сколько тонкую игру реального и мистического, перетекающих одно в другое:

Остался я, покинутый ею, несчастный и уязвленный ею.
В разлуке с нею словно жало впивается в мои кости.
Сказал себе я: «Хитростью и уловками скрою душевную
рану».
Но ведь ее не скрыть, когда кровь моя льется через порог
[жилища].

Традиционное суфийское состояние разлуки с Истиной описано у Са‘ди через реальный уход каравана, по мере удаления которо-

го нарастает тоска в душе героя. Неопределенность суфийского переживания, его неизъяснимость, с постоянством подчеркиваемая, например, в лирике ʻАттара, сменяется узнаваемостью, естественностью описываемого чувства, которое при этом не перестает быть выражением мистического опыта:

О расставании тела с душой говорят разные вещи,
Но я своими глазами видел, как душа моя уходит.

Умение Саʻди гармонически сочетать различные мотивы в рамках одной газели ярко проявилось в текстах, соединяющих в едином художественном пространстве нежность любовной лирики с язвительностью эпиграммы, бесшабашность гедонической поэзии – с серьезностью назидательной. Вот, к примеру, типичный образец такого стихотворения:

Прекрасна и радостна пора влюбленных
С ее ароматами утра и соловьиными трелями.
Хорош тот час, когда друг сидит подле друга,
Когда стихает ропот соперников.
В наказание недругам достаточно того, что они увидят
Влюбленных, глядящих в глаза любимым.
Два тела, [закутанные] в одно одеяние, словно фисташка
в скорлупке,
Две головы показались рядом – в одном вороте.
Доля земной жизни – это наличность времени,
Не будь, разумный, среди обездоленных!
Если ты знаешь, что из тебя не получится пастух,
Отпусти овец к волкам.
Я люблю этих *риндов* и пьяниц,
В отличие от святош и проповедников.
Пусть на мой счет как вздумается
Судачат и свои, и чужие.
Сладкие уста [красавиц] имеют одно свойство –
Они похищают стойкость у осмотрительных.
Уселся я с благородным сбродом,
Смыл [вином] все, чему меня научили эрудиты.
Кто знает лекарство от недуга Саʼди,
Ведь поражены той же болезнью [сами] врачеватели!

Есть в этой газели и своеобразный любовный зачин, ибо первые четыре стиха посвящены свиданию счастливых влюбленных, и дидактическая часть, и возвращение к мотивам начала, и неожиданный финал. Из картинки любовного свидания автор извлекает жизненный урок – «цени время, отпущенное тебе Создателем», облеченный в афористическую форму. Афоризм открывает дорогу дальнейшим моралистическим рассуждениям, выдержанным, однако, в насмешливом тоне. Острие насмешки направлено против обычных врагов лирического героя газели – лицемерных святош, которые считают себя вправе поучать всех и каждого. Истинную духовную свободу герой находит только среди чистосердечных *риндов*, «благородного сброда» (*джаванмардан-и аубаш*). Газель четко делится на три достаточно обособленных фрагмента, но плавность переходов делает «стыки» между ними практически незаметными. Мастерство Са'ди в сочетании разнородной тематики в рамках единого композиционного целого проложило путь его великому земляку Хафизу, который веком позже довел этот особый тип газели, называемый *газал-и параканда*, до виртуозного блеска.

В творчестве Са'ди газель вошла в пору своей канонической зрелости. На это указывает помимо всего прочего высокая степень развития авторского самосознания, представленная в поэтических высказываниях на традиционную тему «поэта и поэзии»: о предназначении таланта, о качествах совершенного произведения словесного искусства и о соответствии собственного поэтического дара высоким требованиям канона. Интерпретация мотивов *фахра* (самовосхваления) в рамках газели уже насчитывала во времена Са'ди двухвековую традицию. Усилия многих поколений поэтов, писавших газели, были направлены на то, чтобы придать им как можно более оригинальное образное выражение, поскольку эти мотивы были связаны с реализацией фигуры *хусн ал-макта'* – «красоты концовки». Однако в наиболее разработанном виде эта тема предстает в творчестве Са'ди, а затем в поэзии Хафиза и Камала Худжанди. Стихи газели должны быть сладостными, как сахар и мед, журчащими, как проточная вода, свежими, как молодая весенняя зелень, ароматными, как сжигаемые благовония, каждый бейт должен походить на редкостную жемчужину и т. д.

Са'ди, по-видимому, был одним из первых поэтов, внесших в газель мотивы поэтического соперничества и непревзойденности свое-

го мастерства. В касыде и *маснави* эти мотивы в рассматриваемый период представляли уже устойчивую традицию. Однако становление канона газели относится к более позднему времени, поэтому только в лирике Са‘ди эти мотивы приобретают вид достаточно стройной системы. В каноне газели красота изъяснения находится в прямой связи с красотой возлюбленной, внешней и внутренней гармонией объекта поклонения. Совершенство газели связано со сладостью слов, их музыкальностью, поэтому ее звучание сопоставимо с пением птиц, музыкой, журчанием проточной воды или даже превосходит их.

Наше пиршество нынче напоминает сад:
Певец в сладкогласности превзошел влюбленного соловья.
Внемли звукам песни и не слушай соловья,
Ведь он не сложит стихи лучше, чем Са‘ди из Шираза.

Или:

Мелодия стонов Са‘ди – это радение влюбленных.
Разве уместны [здесь] трели соловья и воркование голубки?

В финальном бейте одной из газелей мотив поэтического соперничества воплощен в образе завистника, что может быть воспринято как указание на его связь с любовной тематикой:

Что значит моя сладостная мелодия пред твоими устами? –
Это все равно, что зажигать факел при свете солнца.
Речь Са‘ди услышал завистник и застыл в изумлении,
Выход для него – либо молчать, либо обучаться
красноречию.

Наследуя тематику, характерную для самовосхвалений поэтов в касыдах, составители газелей в малой лирической форме развивают мотив бессмертия поэтического слова, мотив «памятника»:

Поток судьбы не смоет в тетради дней того,
Что ты написал в память о Са‘ди.

Са‘ди одним из первых создает газель с радифом «слово», «речь» (*сухан*), основной темой которой служит рассуждение и совершенстве поэтической речи:

Попугай приятней, чем ты, не скажет Слова,
Течет вместе с медом из уст твоих Слово.
Если я не скажу, что в тебе вся сладость мира,
Ты сама докажешь это каждым своим Словом.
Твоя речь достойна того, чтобы ей возносили хвалу,
Но возможности нет говорить, когда ты произносишь Слово.
Ни в одном саду не взрастили такого кипариса, как ты:
Миндаль – глаза, фисташка – уста, сахар – Слово.
Не подобает в твоем присутствии рассказывать свои истории,
Я клянусь тебе, что не скажу больше ни Слова.
Твои глаза, что пленяют сердца, взглядом творят чудеса,
А мне самому как сказать тебе взглядом Слово?
О ветерок, если ты обретешь способность говорить,
На ушко той печальной шепни такое Слово:
“Описания, достойного твоей красоты, [у меня] не выходит,
В смятении чувств никто убедительно не скажет Слова”.
В речах Са‘ди вместо стихов рассыпаются перлы,
Если бы я был богат, написал бы золотом [каждое его] Слово.
Признают его мудрые бедным утопленником [моря любви],
Каждый раз, когда в его сборнике газелей находят свежее Слово.

‘Абд ар-Рахман Джами два века спустя в своем сочинении *Бахаристан* («Весенний сад»), сложенном в подражание *Гулистану*, назовет Са‘ди одним из трех «пророков» персидской поэзии – лучшим среди творцов газели, признав его лирические стихотворения первыми в ряду им подобных.

После Са‘ди искусство слагать газели ценится все более высоко, а продуктивность этой формы поэзии неуклонно растет, о чем свидетельствуют обширные разделы газелей в *Диванах* поэтов – его младших современников.

Низари Кухистани

Есть ответы на его газели и в *Диване* Низари Кухистани (ок. 1247–1320), чье творчество представляет особый интерес, поскольку в нем ярко проявляются некоторые типичные черты нового этапа развития персидской литературы, такие как: рост популярности малых поэтических форм, превращение суфийской образно-сим-

волической системы в универсальный поэтический язык, дальнейшее расширение практики «составления ответов» (*назира-нависи*), в том числе иронических, на образцовые сочинения предшественников и современников.

К примеру, у Са‘ди есть большая группа газелей с *радифом дуст* («друг», «подруга», «любимый», «любимая»). В *Диване* Низари также можно обнаружить подобную группу. В ряде случаев связь с газелью-образцом Са‘ди явственно видна не только на формальном уровне (размер, рифма, *радиф*), но и в содержательном плане. Вот начало газели Са‘ди:

Для меня живая вода – пыль в квартале подруги,
Если даже прекрасны оба мира, я тоскую по лику подруги.
Нет иного волнения в городе, кроме как из-за кудрей любимой.
Иной смуты нет под небесами, кроме как из-за сводов бровей подруги…
Если склонит меня к себе родинкой подруга,
До скончания века буду носить в ухе кольцо[1] черного локона подруги.

В газели Низари можно найти сходные мотивы, однако они по-иному распределены в композиции стихотворения:

Я снова увидел себя в райском саду подруги,
Пил я живую воду, созерцая красоту лика подруги…
Вчера ночью мои руки до рассвета были скованы цепью ее кудрей,
Снова искал я сердце в каждом изгибе локона подруги.
Присмотрелся я и увидел свое сердце в плену,
Сидел я затворником под сводами бровей подруги.

В обеих газелях повторяются образы живой воды, упоминаются одни и те же феномены красоты возлюбленной – лик, кудри и брови, присутствуют мотивы разлуки, свидания и рабского любовного служения. Обе газели окрашены в тона мистической лирики.

[1] Кольцо в ухе – признак рабства.

Низари родился в городе Бирджан исторической провинции Кухистан и, судя по свидетельству средневековых источников и литературному прозвищу – *тахаллусу*, принадлежал к среде исмаилитов-низаритов. Несмотря на сокрушительный удар, который нанесли по исмаилитским общинам монголы, в Кухистане продолжалась тайная деятельность отдельных групп. Некоторые специалисты, занимающиеся историей исмаилизма, полагают, что Низари был первым автором-низаритом, который начал использовать для выражения исмаилитских идей суфийскую поэтическую модель, что в дальнейшем было взято на вооружение многими авторами-исмаилитами в Иране, Афганистане и Центральной Азии.

Преклонение Низари перед стихотворным даром Са'ди не помешало ему в скрытой форме осуждать своего современника, стремившегося найти широкое практическое применение этическим построениям суфиев, за излишнюю «светскость», общедоступность:

> Са'ди – поэт внешнего [знания], который говорит равно
> Со знатным и простым, ученым и невеждой…
> Благодаря сладостности своих живительных слов
> Во всем мире он прославился красноречием.
> А мои ничтожные хадисы в одеянии иносказания
> Предназначены для избранных иного духовного мира.
>
> (Перевод Ч. Байбурди)

По всей видимости, Низари великолепно знал все произведения Са'ди и не только подражал им, но в ряде случаев полемизировал с их создателем. В частности, исмаилитский поэт следовал *Бустану* Са'ди, создав по образцу этой поэмы свою «Книгу руководства» (*Дастур-нама*), на что указывает общий для обеих дидактических поэм размер – *мутакариб*. Это сочинение представляет собой руководство относительно того, как следует вести себя на пирушках и приобрести выносливость в употреблении вина.

Е.Э. Бертельс, сделавший в 1923 г. перевод поэмы, высказал мысль о том, что ее можно считать своеобразной пародией на сочинение Са'ди, поскольку автор поучает своих читателей в искусстве винопития. Оставаясь в рамках традиции адабной литературы, Низари заметно сужает тематику произведения, адресуя двум

сыновьям советы, полученные им в свое время от отца касательно вреда и пользы вина, поведения на царском пиру, порядка приема гостей, утреннего похмелья и других норм пиршественной культуры.

Поэма построена традиционно – первые три главы интродукции посвящены «утверждению единобожия» (*таухид*), восхвалению Пророка (*на'т*), тайной молитве (*мунаджат*). Далее автор обращается к самому себе, рассуждает о мысли и слове, о необходимости найти достойного наставника, упоминает о двух своих сыновьях Шахиншахе и Нусрате, которым адресованы наставления, упоминает одного из своих покровителей – Тадж ад-Дина Мухаммада и, наконец, говорит о причинах сложения поэмы:

Да будет для этих двоих (сыновей. – *М.Р., А.А.*) жизнь бесконечной,
Звезда высокой, а судьба счастливой.
Пусть под счастливою звездой они соберут плоды жизни,
Осуществив свое желание в сыновьях и дочерях.
Когда они в расцвете юности
Пристрастились к музыке и радостям винопития
И по обычаю незрелого юношества
Украсили обитель холостяцкой жизни,
Соком виноградной лозы омочили подол и руки,
Меня сторонились, будучи хмельными и пьяными.
Так они общались со своими ровесниками,
И потому частенько предавались этому.
И сам я пребывал в таких заботах,
Что не мог относиться к этому с неодобрением.
«Крепким увещеванием и быстрым наставлением, –
Сказал я, – сначала прегражу дорогу греху».
Может быть, в результате они будут тверды
И внемлют совету ухом разума.
Много раз приходило мне это на ум,
И оттого на душе было тяжело.
А потому ради счастливых наследников
Упорядочу я рассказ о пережитом,
Чтобы они назвали его «Руководством» (*дастур*),
Если судьба его окажется долгой.

Рубрикация глав говорит о том, что автор рассматривает основную тему произведения – винопитие – в разных, порой противоположных аспектах. Он сначала упоминает о запрете на вино, потом превозносит хмельной напиток, но во всех случаях утверждает, что запрет или дозволенность зависит от натуры пьющего («Вино запретно для человека недостойного…»). Однако при внешней дробности композиции поэмы все наставления тесно связаны с жизненными обстоятельствами автора, которые он, подобно Са'ди, превращает в отправную точку для рассуждений. Так, в одной из глав он обращается к советам, которые в отношении винопития давал ему его отец. Таким образом, текст приобретает вид некоей семейной мудрости, передаваемой по наследству. В поучении отца рассматриваются три ситуация винопития, в которых может оказаться адресат книги: присутствие на пиршестве в качестве сотрапезника высокой особы; участие в дружеской пирушке со своими сверстниками; винопитие в обществе умудренных жизнью мужей, старцев-мистиков. И сам Низари, и его отец, на которого он ссылается, отдают предпочтение второй и третьей ситуации винопития. Вслед за этим в поэме следует ряд небольших главок, посвященных прагматической дидактике: приему гостей и гостеприимству, нежелательности винопития натощак и возвращения к застолью после пьяного сна, опасности езды в седле в нетрезвом виде и пьяной драки, обычаю утренней пирушки (*сабухи*), закуске к вину и необходимости беречь зубы. Эти сугубо практические советы перемежаются более сложными морально-этическими наставлениями: не уходи из одной компании в другую, не пои допьяна людей на улицах и дорогах, в пьяном виде не придирайся к слугам, избегай общества недостойных, имей верного и надежного товарища по пирам. Не заслуживает одобрение автора и проявление излишней щедрости в нетрезвом состоянии.

Во второй половине поэмы явно нарастают мистические настроения, что проявляется и в наборе мотивов, и в общем развитии сюжета. В частности, Низари описывает вино как источник мистического озарения и поэтического вдохновения:

> В другое время мое опьяненное сердце
> Абсолютно выхватывало поводья из моих рук.

Когда мир тела я покидал,
Словно Маджнун в пустыню безумия я уходил.
Сокол моей мысли летел до самого Лотоса[1],
Садился на айван Кейвана тайны.
Когда, вылетев из гнезда, он возвращался обратно,
Он был словно сокровищница, полная тайн.
Раскрывало вино источник восторга (*ваджд*) и экстаза (*хал*),
Струилась из источника прозрачная вода.
Алмазом мысли я сверлил жемчуг [слова],
О тайнах ангелов я вел речь.
Слетал ко мне свыше вестник небес:
«Читай и слушай без глаза и уха!».
В каждом слове, что я произносил,
Скрывались тысячи загадок.
Тогда калам беседовал со скрижалью,
А Низари на страницах записывал.
Если поэму «Азхар и Мизхар» возьмешь в руки,
Тебе станет ясно, что она такого рода.

В финале поэмы Низари повествует о том, как он встал на путь благочестия, а затем вновь вернулся к винопитию по приказу повелителя. Любопытно, что в связи с возвращением к обычаю пить вино автор сравнивает себя с Хайамом. Завершается поэма традиционным самовосхвалением и молитвой в честь окончания труда.

Вряд ли можно полностью согласиться с мнением Е.Э. Бертельса относительно пародийного характера *Дастур-нама*. Если есть в этом произведении смеховые элементы, то они могут относиться только к выбору темы и значительному снижению предмета назидания по сравнению с *Бустаном* Са‘ди. Описание мистических переживаний и наличие отсылок к таким классическим сочинениям мусульманской эзотерической литературы, как «Послания Братьев чистоты» (*Рисаил Ихван ас-сафа*), свидетельствуют о том, что поэма мыслилась и как текст аллегорический.

[1] Лотос, или Лотос крайнего предела (*сидрат ал-мунтаха*) – в мусульманской традиции так именуется лотосовое древо, растущее на седьмом небе у престола Аллаха. Упоминается в Коране (Коран 53:13–17) в контексте мотива ниспослания Мухаммаду Священного писания.

Низари считают также автором «Книги путешествия» (*Сафар-нама*), возможно, созданной по образцу одноименного сочинения Насир-и Хусрава, а также поэмы «Азхар и Мизхар», о которой он сам говорит в *Дастур-нама* как об образце аллегорической поэзии тайнознания. Эти произведения до настоящего времени практически не изучены. Они лишь упоминаются в большинстве историко-литературных обзоров и еще ждут своего исследователя.

Амир Хусрав Дихлави

Движение ислама на восток, приведшее к исламизации северо-запада Индии, вызвало к жизни такое явление, как индоиранский литературный (шире – культурный) синтез. Наиболее значительные плоды в литературе он принес в XIII в., когда под натиском монгольского завоевания из сопредельных регионов в Индию мигрировали множество иранцев, в том числе и «людей пера». С этого времени начинается подъем персоязычной литературы Индии, которая дала ряд таких крупных имен, как Амир Хусрав Дихлави (1253–1325), Амир Хасан Дихлави (1253–1327), Нахшаби (XIV–XV вв.), Бидиль (XVII–XIII вв.) и др. Несомненно, центральной фигурой в персоязычной литературе Индии, ее признанным основоположником является Амир Хусрав Дихлави.

Будущий поэт родился в г. Патиале (Северная Индия) в семье переселенца из Средней Азии – предводителя тюркского племени *лачин*, кочевавшего в окрестностях Балха. Отец Амира Хусрава погиб в сражении с монголами при их вторжении в пределы Северной Индии, когда сыну было всего 7 лет. Природный ум, поэтический талант, широкие познания в разных областях, а также заслуги отца-эмира, героически погибшего в сражении, обеспечили Хусраву покровительство сначала престолонаследника, а затем и самого султана. Большая часть жизни Амира Хусрава прошла в Дели. Он пережил семь правителей султаната, принадлежавших к трем династиям, посвящал им панегирики, описывая их походы и завоевания.

Блестящая придворная карьера не помешала Амиру Хусраву быть последовательным сторонником и членом суфийского братства *чиштийа*, имевшего в Индии огромный авторитет и популярность.

В конце жизни привязанность поэта ко двору заметно ослабела. Более его привлекал отшельнический образ жизни членов братства, с которым он был связан всю жизнь, находясь под непосредственным духовным влиянием своего наставника, известного делийского теолога и главы братства *чиштийа* Низам ад-Дина Аулийа (1242–1325). Наряду с именами правителей имя наставника неоднократно упоминается в посвящениях многих произведений поэта, а теоретические взгляды шейха сильнейшим образом повлияли на формирование мировоззрения Амира Хусрава. Поэт и царедворец Амир Хусрав был любимцем шейха. Он пережил своего наставника всего на полгода и был погребен рядом с ним.

Источники рисуют Амира Хусрава как автора разнопланового и чрезвычайно одаренного в различных областях гуманитарных знаний. Уже молодым человеком он овладел традиционными мусульманскими науками, арабским и персидским языком, местным диалектом *хиндави*. Амир Хусрав пробовал себя практически во всех жанрах классической персоязычной литературы: из-под его пера вышли пять *Диванов* лирических стихотворений, десять поэм-*маснави*, ряд прозаических трактатов по истории, стилистике и теории музыки. Кроме фарси Амир Хусрав, видимо, слагал стихи на местном диалекте. Он составил также трехъязычный хиндави-арабо-персидский словарь *Халикбари*.

Важное место в творчестве поэта занимает «Пятерица», представляющая собой первое подражание «Пятерице» (*Хамса*) Низами. Своим творением Амир Хусрав снискал славу во всем ираноязычном мире, положив начало традиции полных «ответов» на «Пятерицу» или отдельные ее поэмы. Поэмы Низами пользовалась широкой популярностью на мусульманском Востоке. Были они хорошо известны и в Индии. По свидетельству средневековых авторов, «Пятерица» обсуждалась и комментировалась на собраниях членов братства *чиштийа*. Высоко ценили произведение Низами также в придворной среде, о чем сообщает, например, средневековый персоязычный индийский историк Зийа ад-Дин Барани (1286–1356): «Окружение принца Мухаммада состояло из авторитетных ученых, мудрецов и деятелей искусств. Его сподвижники на литературных вечерах читали “Шах-нама”, диван Сана’и, касыды Хакани и, конечно, “*Хамс*а” Низами» (перевод Г. Ю. Алиева).

Во вступительной части к поэме «Лайли и Маджнун» великий поэт XV в. Джами дает любопытную характеристику вклада своих предшественников Низами и Амира Хусрава в разработку сюжетов *Хамса*:

> Тот [Низами] стихами вырезал рисунок на камне,
> Этот [Амир Хусрав] расцветил его красотами речи.

Обращает на себя внимание короткий срок (1298–1301) создания «Пятерицы» Амиром Хусравом. В отличие от великого предшественника Низами она не стала для этого стихотворца трудом всей жизни. Столь краткий срок можно объяснить тем, что Амиру Хусраву в основном не пришлось тратить время на подбор материалов для сюжетов. Исключение составляют вставные рассказы в дидактико-философской поэме, являющейся ответом на «Сокровищницу тайн», и в любовно-романической – ответе на «Семь красавиц».

«Пятерица» Амира Хусрава включает поэмы «Восход светил» (*Матла‘ ал-анвар*), «Ширин и Хусрав», «Маджнун и Лайли», «Искандарово зерцало» (*Аина-йи Искандари*), «Восемь райских садов» (*Хашт бихишт*). Нетрудно заметить, что последовательность частей «Пятерицы» Амира Хусрава отличается от таковой у Низами: переставлены местами четвертая и пятая поэмы. Кроме того, переставлены местами имена влюбленных пар в названиях поэм. По всей видимости, чисто внешние изменения были продиктованы соображениями содержательного характера.

Первая поэма «Пятерицы» «Восход светил» была завершена в течение двух недель и по своей композиции очень близка «Сокровищнице тайн» Низами. Основная часть поэмы состоит из 20 глав-бесед (*макала*), выдержанных в традиционной тематике мистико-дидактических произведений, начиная с поэм Сана’и. Беседа первая посвящена теме предназначения человека в мире, во второй речь идет о знании и разуме, возвышающих человека над всеми другими творениями Господа. Тема беседы третьей – дар слова, беседы четвертая, пятая и шестая посвящены вопросам веры и мистического пути, восьмая повествует о любви, тринадцатая адресована носителям власти.

Вторая поэма «Пятерицы» – «Ширин и Хусрав» – была завершена в 1299 г. Одна из глав интродукции посвящена наставнику поэта шейху Низам ад-Дину. По аналогии с поэмой Низами в интродукцию также включена специальная глава «О любви». Сохранив основной сюжетный стержень прототипа, Амир Хусрав внес в поэму значительные изменения. Налицо явная идеализация образа главного героя – сасанидского царя Хусрава Парвиза. С первых глав повествования он предстает идеальным – справедливым и разумным – правителем, «благодаря бодрствованию которого успокоился мир, все волки стали пастухами, высокопоставленные остерегались его меча. Так он украсил государство знанием и справедливостью, что города успокоились, и страна была свободна» (перевод Г.Ю. Алиева).

Индийский автор опускает ряд эпизодов, имеющихся в поэме Низами и повествующих о притеснении подданных молодым царевичем. В то же время Амир Хусрав вводит в середину поэмы ряд новых эпизодов, ссылаясь при этом на существующие древние списки сасанидских хроник. Эти эпизоды посвящены описанию военных успехов Хусрава, расширения им иранских земель и направлены на героизацию центрального персонажа. Внесены изменения и в трактовку ряда других образов и эпизодов поэмы-образца. Так, в значительной мере смягчена острота конфликта между влюбленными в Ширин царем Хусравом и каменотесом Фархадом, поскольку последний у Амира Хусрава предстает сыном китайского императора – хакана. Равное положение двух героев несколько снижает драматизм их знаменитого диалога-спора. В индийской версии поэмы отсутствует эпизод, повествующий о любви сына Хусрава Шируйа к своей мачехе Ширин. Подобных изменений, в результате которых главным из двух персонажей становится Хусрав, в тексте поэмы довольно много. Героиня в целом утрачивает свою активную роль в действии поэмы, что было присуще ей у Низами.

Третья часть *Хамса* Амира Хусрава – поэма «Маджнун и Лайли» – также была завершена в 1299 г. Автор сам указывает на отличие своего произведения от поэмы-прототипа:

> Ее название было припечатано провиденьем
> Как «Маджнун и Лайли», вопреки предшествующей.

Как и в предыдущей любовно-романической поэме «Пятерицы», Амир Хусрав следует лишь внешним сюжетным линиям сочинения Низами, внося существенные изменения в состав эпизодов и характеры основных персонажей. Среди подобных изменений, носящих ключевой характер, следует отметить введение в начало произведения Амира Хусрава мотива предсказания астрологом трагической судьбы главного героя, которому суждено сойти с ума от страстной любви. Этот эпизод привносит в последующий ход событий оттенок фатальности. Кроме того, в поэме появляется глава, в которой мать уговаривает Лайли не поддаваться чувству, дабы не давать повода для сплетен и избежать позора.

Первая глава – начало истории – повествует о школьной влюбленности героя. Глава вторая начинается с рассказа о том, что любовь Маджнуна перестает быть тайной и становится предметом пересудов:

Когда эта тайна стала известна каждому,
Кругом пошли разговоры,
Что некий благородный юноша из такого-то квартала
Воспылал страстью к одной периликой.
Стал он рабом школы любви,
Читает день и ночь лишь ее начертанное имя.
Помыслы его лишь о том кумире,
А уроки и науки – только прикрытие.
Он запоминает все, что услышит о ней,
А другие науки не идут ему впрок.
И где только во время учебы его ум,
Если все выученное он забывает?

Как только слухи о том, что Маджнун страстно влюблен в Лайли, доходят до матери девушки, она обращается к ней с предостережением, опасаясь за ее репутацию. Речь матери представляет собой образец житейской дидактики, которая становится еще одним устойчивым элементом любовных поэм.

Эту историю в каждом доме
Втайне обсуждали,
Пока, наконец, эти пересуды черни
Не дошли до слуха матери Лайли…

Она страшилась десятиязыкого огня [молвы],
Она страшилась всеобщего порицания.
Любимое дитя втайне
Уводила она с пути любви,
[И так] говорила: «О свет очей моих и сердца моего!
Да не коснется тебя дурной глаз!
Знай, что этот мир обманчив,
Покой в нем – лишь печаль и смерть.
В каждой чаше на столе этого мира
Таится глоток яда.
Каждая алая роза, что расцвела весной,
Прячет под лепестками шипы…
Страсть [твоя] скрывается за завесой,
Но как много завес было порвано страстью.
Напрасна надежда на благожелательных
В мире, и особенно среди близких знакомых.
Ты простодушна и легкомысленна,
Не ведаешь о том, что в этом мире добро, а что зло.
Поскольку люди в наше время коварны,
Не стоит ждать от них верности.
Так держи крепко поводья своего сердца,
Раз отпустив, уже не сможешь их удержать».

Дальше в своей речи, обращенной к дочери, мать сравнивает любовь с селем, который ворвется в дом, если он не стоит на сваях, с искрой, попавшей на соломинку, но способной сжечь весь урожай, т.е. приводит, как и принято в назидательной беседе, поговорки и мудрые изречения сообразно ее основной теме.

Амир Хусрав вводит в повествование эпизод женитьбы Маджнуна на дочери «царя арабов» Науфала, который должен заместить соответствующий рассказ поэмы Низами о замужестве Лайли. Не в силах забыть Лайли, Маджнун ночью убегает из брачных покоев. Тем не менее Лайли в письме упрекает возлюбленного, и он отвечает ей, что остался верен любви. Увидев Маджнуна во сне, Лайли отправляется к нему в пустыню, но застает его в полном безумии. С наступлением осени Лайли все более погружается в печаль, заболевает и умирает. На похоронах Лайли Маджнун поет радостные песни о скором свидании с любимой, а когда ее тело опускают

в могильную яму, бросается вслед за ним и умирает на глазах соплеменников Лайли.

Амир Хусрав излагает историю любви Лайли и Маджнуна гораздо более сжато, чем его предшественник, опустив целый ряд эпизодов, среди которых – моление отца Кайса о долгожданном сыне, паломничество к Ка‘бе с целью излечить Маджнуна, замужество Лайли и т.д. Гораздо меньше также и описательных частей, призванных расцветить повествование. В то же время существенно увеличены по объему главы интродукции, составляющие примерно одну треть поэмы.

Четвертую позицию в *Хамса* Амира Хусрава занимает «Искандарово зерцало» (1299–1300). В начале поэмы автор предупреждает, что исходит из других, по сравнению с Фирдоуси и Низами, версий сюжета об Александре Македонском:

> Те жемчужины, что мудрец оставил непросверленными,
> Я нанижу так, как только и можно украшать жемчугами.

Прежде всего бросается в глаза, что Амир Хусрав отказался от того понимания роли и судьбы главного героя, которое представлено в *Искандар-нама* Низами, рисовавшего его в трех ипостасях: полководца, мудреца и пророка. Индийский автор выдвигает на первый план роль Искандара как изобретателя и «собирателя» мудрости (изобретение астролябии, зерцала, отражающего весь мир, постройка вала, преграждающего варварским племенам *йаджудж* и *маджудж* путь в цивилизованные страны), усиливая дидактическую доминанту своего произведения. Одновременно Амир Хусрав расширяет некоторые эпизоды, связанные с завоевательными походами Искандара: так, например, встреча царя с хаканом перерастает в грандиозное столкновение греческого войска с китайской армией, напоминающее батальные сцены *Шах-нама*.

Наиболее кардинальные изменения Амир Хусрав внес в композицию поэмы. Он отказывается от выделения крупных частей (типа «Книги славы» и «Книги счастья» у Низами), но придает большую строгость и единообразие композиции каждой главы в отдельности. Все главы построены по единому плану и состоят из стандартных частей: вступление теоретического характера, те-

матически связанное с основной мыслью данного эпизода поэмы; притча, иллюстрирующая теоретические сентенции вступления; изложение соответствующего эпизода из сказания об Искандаре; концовка, содержащая обращение к виночерпию или музыканту. Прием, использованный Низами для маркировки начала глав, у Амира Хусрава перенесен в концовки. Наличие моральных сентенций и притч приводит к усилению дидактической направленности поэмы в целом.

Сюжет последней и наиболее значительной по объему части «Пятерицы» Амира Хусрава – поэмы «Восемь райских садов» – составляет легенда о рыцарских похождениях Сасанидского царя Бахрама Гура, изложенная в «Семи красавицах» Низами. Поэма Амира Хусрава была завершена спустя два года после окончания «Искандарова зерцала», в 1302 г. Это время понадобилось автору, чтобы подобрать материал для вставных новелл, которые не повторяют сюжеты рассказов в поэме Низами.

Изменив в названии своей поэмы число «семь» на «восемь», Амир Хусрав, видимо, исходил из мусульманского представления о рае как о «восьми садах», «под которыми текут реки», – Хулд, Дар ас-Салам, Дар ал-Карар, Адан, Мави, Наим, Алиййин и Фирдаус (все эти названия буквально обозначают «рай»). Поэт уподобляет рассказы семи красавиц – заморских жен Бахрама Гура, живущих во дворце, украшенном семью разноцветными куполами, семи райским садам. Восьмым же садом автор, по всей видимости, считает обрамляющую историю поэмы. В каждом таком саду есть своя райская дева-гурия – семь красавиц-жен, а восьмая – рабыня Диларам.

В настоящее время трудно восстановить генезис сюжетов вставных новелл, однако большинство исследователей сходятся на том, что они, главным образом, индийского происхождения. Рассказ об изготовлении золотого слона, услышанный Бахрамом Гуром под шафрановым куполом, восходит к своду раннебуддийских священных текстов «Три корзины» (*Трипитака*) и восхваляет бережливость и смекалку. Интересно отметить, что сюжеты рассказов, услышанных под базиликовым (зеленым) и камфарным (белым) куполами, веками позже встречаются в классической итальянской пьесе Карло Гоцци (1720–1806) «Король-олень» (1762). Это истории о том, как хитрый визирь обманным путем заставляет душу

царя вселиться в тело убитого оленя и узурпирует престол, и как бронзовый истукан, смеющийся при лживых и лицемерных речах, помогает царю найти благонравную жену.

По содержанию вставные новеллы у Амира Хосрова отличаются от тех, которые были в поэме-прототипе: если Низами вложил в уста царевен преимущественно рассказы о любви в различных ее ипостасях от плотской страсти до высокой духовности, то индийский автор сосредоточил свое внимание на описании людских пороков и добродетелей, т.е. усилил назидательную составляющую поэмы.

Показательно, что Амир Хусрав выбирает для цветовой характеристики куполов дворца специфические термины, названные Е.Э. Бертельсом «жеманными»: мускусный, фиалковый, цвета [цветка] граната, шафрановый, сандаловый, базиликовый, камфарный. Справедливости ради следует отметить, что истоки этих названий в большинстве своем коренятся в поэме Низами: описание черного купола в первоисточнике построено на постоянном сравнении с мускусом, шестой купол (четверг) так и назван сандаловым, а белый цвет в заключении последней сказки сравнивается с жасмином. Амир Хусрав придает связи цвета и аромата последовательный характер и подчеркивает преднамеренность такого описания куполов дворца:

> Я привел цвет, который также является и запахом,
> А такое великолепие (букв. «*ранг у бу*» – «цвет и запах»)
> встречается редко.
> (Перевод Н.И. Пригариной)

Поэт недвусмысленно указывает, что читателю необходимо попытаться обнаружить в рассказанных красавицами историях некий аллегорический смысл, поскольку в суфийской терминологии слово *бу* («запах») обозначает ниспосланную свыше мистическую весть. В одной из вступительных глав Амир Хусрав прямо говорит о том, что читатель, обладающий «способностью постижения», оценит «полет мысли» автора, а всякий иной «удовольствуется сказкой». Речь идет, по всей видимости, о «ступенях (степенях) бытия» в их суфийском постижении, с которыми, как показали исследователи, соотнесена буквенная, цифровая, цветовая и астральная

символика поэмы. В повествовательной части поэмы «лестница ступеней бытия» представлена как нисходящая: вертикаль *гумбад* («купол») – *гур* (имя персонажа, название животного – онагра, приведшего Бахрама к смерти, и его омоним – «могила») отражает наличествующую в мире Бахрама Гура деградацию. Индийский автор отказывается от идеализации главного персонажа поэмы, который у Низами воплощает идею справедливого правления и духовного совершенствования. Амир Хусрав показывает Бахрама как жертву пагубных страстей и недостойного монарха. И если в главах интродукции содержится суфийская проповедь самосовершенствования, то есть восхождения по «ступеням бытия», связанная со славословием автора в адрес его духовного наставника шейха Низам ад-Дина Аулийа, идущего путем пророка Мухаммада и достигшего высшей, восьмой, сферы, то в основной части Бахраму уготована дорога нисхождения в могилу. Таким образом, прямой назидательный пафос поэмы заключен в главах интродукции, четко разграниченных с фабульной частью, тогда как у Низами многочисленные назидания вкраплены в текст повествования.

«Пятерица» прославила Амира Хусрава на весь ираноязычный мир, но есть у него и ряд поэм, больше известных в пределах его родной Индии. Их тематика тесно связана с событиями, происходившими в Делийском султанате в конце XIII – начале XIV в. Из пяти так называемых «индийских» поэм четыре носят историко-политический характер, посвящены различным правителям, покровительствовавшим Амиру Хусраву, и повествуют об их деяниях. Это «Соединение двух счастливых планет» (*Киран ас-са'дайн*), «Ключ побед» (*Мифтах ал-футух*), «Девять небесных сфер» (*Нух сипахр*) и «Туглук-нама». Пятая поэма носит любовно-романический характер, что отразилось в ее заглавии, включающем имена главных героев, – «Дувал-рани [и] Хизр-хан».

Наибольший интерес среди историко-политических поэм представляет маснави «Девять небесных сфер». Она содержит множество любопытных сведений о климате, фауне, верованиях и языках современной поэту Индии. Направленная против вражды индуистов и мусульман, поэма написана с краеугольной для суфизма позиции веротерпимости, укрепляющей межконфессиональный мир и вследствие этого единство такого имперского образования,

как Делийский султанат. Амир Хусрав дает высокую оценку культурным достижениям индийцев, что проявилось прежде всего в возвеличивании древнего книжного языка санскрит. Перечисляя многочисленные диалекты современной ему Индии, рассказывая об их бытовании как разговорной речи, автор противопоставляет им «высокий» литературный язык древности:

> Но есть другой язык, более изысканный,
> Которым пользуются брахманы.
> Издавна его называли санскритом…
> Он в некоторых отношениях походит на арабский –
> В сочетании букв, грамматике и утонченности.

Далее Амир Хусрав рассказывает о священных книгах индуизма – Ведах, созданных на этом «изысканном языке», а также о других письменных памятниках древней Индии.

Самой знаменитой из пяти «индийских» маснави Амира Хусрава по праву считается написанная в 1315 г. поэма о трагической любви старшего сына делийского султана Ала ад-Дина Хилджи (1296–1316) наследного принца Хизр-хана к дочери гуджаратского раджи, носящей имя Дувал-рани. При всей традиционности композиции поэмы, состоящей из блока глав интродукции, сюжетной части и заключения, внутри каждой из частей можно усмотреть существенные нововведения. Так, в главах интродукции, которые занимают значительную часть поэмы и практически уравнены по количеству с главами основной части, помимо традиционной мусульманской картины мира (глава 1) содержится описание индивидуального опыта автора в мистическом постижении божественного мироустройства (главы 2–5). Далее поэт обращается к событиям современности (главы 6–9), соотнося их с идеальным прошлым и сравнивая Ала ад-Дина с персонажами Священной истории. Построение глав интродукции позволяет автору давать наставления и даже выступать с умеренной критикой правителей, поскольку его позиция отражает совокупный опыт духовных авторитетов прошлого и настоящего. Объясняя причины написания поэмы (главы 10–11), Амир Хусрав ссылается на предоставленные ему лично Хизр-ханом дневниковые записи, которые послужили сюжетной

основой поэмы. Своим небесным вдохновителем поэт называет пророка Хизра, связывая тем самым земное и божественное начала поэтического слова.

В сюжетной части поэмы (четырнадцать глав) рассказывается о том, как наследник делийского престола мусульманский принц Хизр-хан влюбился в пленницу-индуску, воспитывавшуюся вместе с ним во дворце. Мать принца Малика Джахан, узнав о любви сына к иноверке, велит разлучить влюбленных, однако, видя искренность их чувства, решает тайно поженить их. Спустя несколько лет один из высокопоставленных приближенных султана Малик Кафур, желая добиться власти, обвиняет Хизр-хана в измене и восстанавливает против него престарелого мнительного отца. Хизр-хана заключают в крепость, и верная Дувал-рани следует за мужем. После смерти султана Малик Кафур становится регентом малолетнего наследника Шахаб ад-Дина. Чтобы не допустить прихода к власти Хизр-хана, визирь велит ослепить его, лишив таким образом права престолонаследия. Однако занявший престол другой сын Ала ад-Дина Мубарак-шах казнит Малика Кафура и требует прислать ко двору Дувал-рани. Получив отказ, он в ярости приказывает казнить Хизр-хана. Душа погибшего принца, обращаясь к возлюбленной, призывает ее хранить супружескую верность, и Дувал-рани заверяет мужа в готовности совершить индуистский обряд самосожжения вдовы – *сати*.

В поэме Амира Хусрава дочь гуджаратского раджи – возлюбленная наследного принца – носит имя Дувал-рани, намеренно выбранное автором. Вынесенное по законам жанра в заглавие сочинения в паре с именем Хизр-хана, оно образует предложение со значением «Управляешь государствами, Хизр-хан»[1], что намекает на возможность историко-политического истолкования любовного сюжета. Это прочтение представляет собой специфическое пожелание автора всякому мусульманскому государю благополучно и мудро править Индией, относясь к своим индийским подданным с такой же любовью, как Хизр-хан к Дувал-рани, и является по-

[1] Первая часть имени героини «дувал» – это множественное число слова «доулат» – государство; вторая часть имени героини «рани» – женский титул в Индии – может пониматься как форма 2 лица единственного числа персидского глагола «рандан» - управлять.

пуляризацией столь актуальной для Индии идеи межконфессионального мира. Поэма «Дувал-рани Хизр-хан», таким образом, допускает три возможных уровня понимания сюжета – мистико-аллегорический, дидактико-политический и собственно любовно-романический.

Взяв сюжет любовного маснави из современной ему придворной жизни, Амир Хусрав расширяет жанровые возможности классического персидского любовного романа, не только истолковывая сюжет о любви мусульманина и индуски в политическом плане, но и привнося в него «местный колорит». Наряду с историческими данными (описание или упоминание реальных военных событий, точные даты, географические названия, имена) в поэму проникают «этнографические» подробности индийской жизни – описания музыки, танцев, одежды, украшений, ритуальных праздников и т. д. Многочисленные описания такого рода группируются в основном вокруг образа Дувал-рани. Вместе с тем новизна сюжета и конкретика фона, на котором разворачиваются события, не мешали использованию традиционных сюжетных ходов и мотивов любовно-романического эпоса. Во многих частях поэма индийского автора отчетливо напоминает известный сюжет о Хусраве и Ширин, и не случайно сам Амир Хусрав именовал свое творение «новым повествованием о Ширин и Хусраве».

В поэме «Дувал-рани Хизр-хан» столь же четко, как и в поэмах *Хамса*, проявилось стремление Амира Хусрава к упорядочению композиционного строя эпического произведения, к приданию главам большего структурного единообразия: каждая глава фабульной части заканчивается посланием-газелью от лица одного из героев. Лирические вставки и раньше являлись одним из характерных признаков жанра, однако их местоположение в тексте чаще всего было произвольным. У Амира Хусрава газели, передающие тончайшие оттенки любовных переживаний, как бы представляют историю духовного развития влюбленных и их восхождения к вершинам истинной любви.

Лирика Амира Хусрава собрана им самим в пять *Диванов*, каждый из которых включает в себя произведения, относящиеся к определенному возрастному периоду жизни автора, и называется соответственно: «Подарок детских лет» (*Тухфат ас-сигар*, 1272),

«Середина жизни» (*Васат ал-хийат*, 1286), «Зенит совершенства» (*Гуррат ал-камал*, 1302–03), «Чистые остатки» (*Бакийа ал-накиййа*, 1318) и «Предел совершенства» (*Нихайат ал-камал*, 1325). Амир Хусрав впервые в истории персидской литературы использовал оригинальный способ датировки лирических произведений, которому позже последовали многие известные поэты, например, ʻАбд ар-Рахман Джами и ʻАлишир Наваи. По всей видимости, перед нами также и первый случай составления автором нескольких *Диванов* на одном языке, поскольку прежде встречалось лишь распределение произведений по языкам в арабский и персидский *Диваны*. Так, о наличии у себя двух разноязычных *Диванов* говорит, к примеру, в своих персидских стихах Насир-и Хусрав.

Большое место в лирическом творчестве Амира Хусрава занимают панегирики. Поэт продолжал развивать этот, казалось бы, уже до предела разработанный жанр. Вступительные части его касыд (весенние пейзажи, описания рассвета, благодатного дождя и т.п.) поражают тонким изяществом рисунка и нередко оригинальными образами. Ориентирами в панегирической поэзии для автора являлись касыды Анвари и Камал ад-Дина Исмаʻила Исфахани. Широкую известность приобрела философская касыда «Море праведных» (*Дарйа-йи абрар*) – ответ на одну из касыд Хакани. В свою очередь, ответы на касыду Амира Хусрава писали Джами («Море тайн» – *Луджжат ал-асрар*) и Наваи («Подарок размышлений» – *Тухфат ал-афкар*). В своих философских касыдах Амир Хусрав не чуждается и социальной критики:

Все находящиеся на столе султана яства –
Не что иное, как сгоревшие от мук и растерзанные на куски
сердца угнетенных.
Каждую жемчужину в короне шаха считай каплей крови,
Выжатой власть имущими из ресниц обездоленных.

Амир Хусрав демонстрирует высокий уровень поэтического мастерства и в газели, которая отличается ясностью и изяществом формы, смысловым, эмоциональным и композиционным единством. Поэт придерживается в основном традиционной для газели любовной тематики, хотя в его *Диванах* встречаются также вин-

ные, философско-дидактические и пейзажные газели. Используя канонические мотивы лирического репертуара, Амир Хусрав в значительной мере трансформирует их образное воплощение, вводя в газель индийские реалии. Так, утверждая идею самоотречения в любви, поэт начинает одну из знаменитых своих газелей следующими бейтами:

Влюбленный, для которого тоска о подруге не милее
собственной души,
Влюблен в самого себя, а не в любимую.
Жертвенности в любви учись у индийцев, милая.
Нелегко живой взойти на пылающий костер.

Речь идет об обряде самосожжения вдовы на погребальном костре мужа. Тот же образ погребального костра применяет Амир Хусрав и в утреннем пейзаже: «Индиец ночи умер, а солнце разожгло костер для его сожжения».

Иногда художественными средствами персоязычной газели может быть выражена традиционная ситуация индийской любовной лирики – расставание влюбленных в сезон дождей:

Туча плачет, а я расстаюсь с любимой,
Как мне в такой день оторвать сердце от подруги!
Туча и дождь, я и любимая стоим [на пороге] прощания,
Я расстаюсь, рыдая, туча уходит, подруга уходит.

Описана в газели Амира Хусрава и традиционная одежда индийских женщин – сари, которым оборачивали тело в несколько слоев. Отсюда ситуация, совершенно не характерная для персидской классической лирики:

О хранитель одежды, так туго не оборачивай
[ее тело полотном] в один слой,
Ведь швы на полотне оставят след на ее нежной коже.

Иногда автор придает нарочито индийский оттенок самым распространенным лирическим мотивам, находя новую реализацию традиционной стилистической фигуры «красота обоснования» (*хусн ат-та'лил*):

Потерял я лицо из-за этих белолицых,
[Стал] как индиец, поклоняющийся солнцу.

Или:

Подобно тому, как индийцы поклоняются деревьям,
Да буду я склоняться в молитвенном поклоне перед твоим высоким станом!

Весьма колоритно и оригинально описана в газели Амира Хусрава картина ночного ливня:

Потек пот с ушей пьяного слона – тучи,
Ночь протянула месяц-бодец над паланкином слона.

Помимо специфического образного ряда газели Амира Хусрава отличает тяготение к виртуозности формы: насыщенность поэтическими фигурами, глубокие и трудные смысловые рифмы и *радифы*. В этом отношении характерна газель с редким *радифом* «лампа» (*чираг*):

Каждую ночь Плеяды отражаются в воде,
Словно небо посреди [озера] ставит лампу…
Когда тучу прорезает молния, смотрящему
Туча представляется ночью, а молния – лампой.
Тучи темны, и я не выпущу из рук чашу сверкающего вина,
Тот, кто двигается в темноте, не выпустит из рук лампу.

Амира Хусрава нередкой именуют «индийским Са’ди», и такое прозвание не случайно: поэт создал неповторимый облик персидской газели в литературе Индии, сохранив ее канонические черты, унаследованные от предшественников, и внеся особые приметы местной образности, которые способствовали ее укоренению на новой литературной почве.

Эпоха и современники Хафиза

В XIV веке. наиболее интенсивно литературная жизнь протекает на юге и северо-западе Ирана – в Ширазе и Тебризе. Сюда устремляются «люди пера» со всех концов иранского мира и, в частности, из Средней Азии.

При ширазском и тебризском дворах оживляется профессиональная поэзия. Однако даже крупные ее представители лишь как бы подводят итог развитию этой области художественного творчества. В жанре панегирика наблюдаются признаки консервации идейно-тематической стороны произведения. В то же время распространяется мода на так называемую «искусственную касыду» (*касида-йи масну‘*).

Первый дошедший до нас образец такой касыды был создан в конце XII в. Ее автор – малоизвестный поэт **Джамал ад-Дин Мухаммад Кивами Мутарризи** – назвал свое творение «Чудеса волшебства в мастерстве поэзии» (*Бадаи‘ ал-асхар фи санаи‘ ал-аш‘ар*). Задачей составителей «искусственных касыд» было не столько создание целостного художественного произведения, сколько демонстрация собственного технического мастерства в применении приемов украшения стиха. Их назначение было отчасти схоже по функции с трактатами, содержащими образцовые примеры применения фигур *бади‘*, с той лишь разницей, что приемы (*сан‘ат*) демонстрировались в таких касыдах без всяких пояснений. На это сходство прямо указывает заглавие касыды Кивами, отсылающее к названиям трактатов по поэтике. Более того, по наблюдению О.Ф. Акимушкина, занимавшегося изучением традиции *касида-йи масну‘*, «…касыда Кивами обнаруживает вполне очевидную зависимость от трактата Рашид ад-Дина Ватвата “Хада‘ик ас-сихр фи дака’ик аш-ши‘р”. Кивами сохраняет даже порядок поэтических фигур, принятый Ватватом». На долю касыды *Бадаи‘ ал-асхар* выпал большой успех – она вызвала целый ряд подражаний и комментариев. «Последнее, – по словам того же ученого, – вполне понятно: для неискушенного читателя, мало знакомого со всем арсеналом поэтической техники и символики, трудности, возникавшие при чтении подобных произведений, были практически непреодолимы без пояснений. В совокуп-

ности же с такими комментариями любая искусственная касыда превращалась в подлинный трактат по поэтике».

Еще одну известную «искусственную касыду» создал поэт XIV в. **Салман Саваджи** (ок. 1300 – 1376). В стихотворении, содержащем 160 бейтов, обнаруживаются 120 явных и 281 скрытая фигура. Помимо этого, касыда при выделении специально отмеченных цветными чернилами слов и букв могла распадаться на более мелкие, читающиеся в других размерах стихотворения. Так, первые буквы всех бейтов касыды Салмана Саваджи образуют дополнительные три бейта с посвящением адресату – визиру, из средних букв первых *мисра‘* складывается *кыт‘а* из девяти бейтов, в которых ни разу не встречается буква *‘алиф*. из средних букв вторых полустиший возникает *кыт‘а* из семи бейтов, состоящая только из букв, не имеющих диакритических точек, и, наконец, подчеркнутые в касыде буквы образуют самостоятельную газель из пяти бейтов.

Сочинение должно было поразить читателя обилием и искусным применением различных поэтических приемов. Очевидно, что подобные касыды могли предназначаться начинающим поэтам в качестве своеобразного пособия, иллюстрировавшего раздел теоретической поэтики, называемый *‘илм ал-бади‘*. Изменение в пропорциональном соотношении разных форм монорифмической поэзии и снижение продуктивности касыды как жанровой формы превращает ее в специфический «школьный» жанр, дающий поэтам отличную возможность продемонстрировать владение всеми формальными приемами.

Значительный интерес поэты проявляют к любовно-романическому и дидактическому эпосу, о чем свидетельствуют поэма «Джамшид и Хуршид» Салмана Саваджи и особенно «Пятерица» **Хаджу Кирмани** (1281–1352 или 1361). Очередная *Хамса* продолжила традицию «ответов» на поэмы Низами и включала «Сад светил» (*Раузат ал-анвар*), «Хумай и Хумайун», «Гул и Науруз», «Книгу жемчужин» (*Гаухар-нама*) и «Книгу совершенства» (*Камал-нама*). Наибольшую популярность приобрели две любовно-романические поэмы Хаджу. Характерно, что Хаджу не только заменил сюжеты романических поэм, но и дал персидские, а не арабские названия двум бессюжетным поэмам.

В этот же период наблюдается постепенное выделение в самостоятельные жанры некоторых традиционных составляющих эпической поэмы. Это, прежде всего, «книга виночерпия» (*саки-нама*). Если у Низами и Амира Хусрава Дихлави обращение к виночерпию помещено соответственно в начальных и конечных стихах каждой главы поэм об Искандаре, то Хаджу Кермани посвящает этой теме отдельную главу в поэме «Хумай и Хумайун» – «В порицание времени и требование вина у виночерпия». Первым творцом самостоятельной поэмы о виночерпии считается Салман Саваджи. Полагают, что он создал поэму в жанре *саки-нама* раньше Хафиза, у которого также имеется «Книга виночерпия».

Центральное место в литературной жизни XIV в. занимала лирическая поэзия малых форм. Один из наиболее интересных поэтов этого периода, Хаджу Кирмани слагал свои газели, следуя главным образом поэтическому стилю Са'ди, однако его лирика лишена столь отчетливой назидательной окраски. Жизненные обстоятельства поэта (долгие скитания вдали от родного города) наложили определенный отпечаток на тематику его газелей, и в ткань любовных стихотворений нередко вплетены жалобы на разлуку с родиной. Можно предположить, что источником этих мотивов являются так называемые «чужбинные песни» (*гариби*), широко распространенные в иранском фольклоре. Отчетливо звучат ностальгические мотивы в следующих бейтах любовной газели Хаджу:

Разве можно написать пером повесть о разлуке?
Немыслимо! Лишь кое-что способно вылиться в слове.
Если я пошлю гонца в Керман,
То слезы мои тотчас же хлынут вслед за ним,
Рвется из тела моя душа навстречу каравану,
Едва заслышит барабанный бой, возвещающий его приход.

Позже скитальческие мотивы будет развивать в газели известный суфийский лирик **Камал Худжанди** (ум. 1400), томившийся в плену у золотоордынского хана Тактамыша (1376–1395) и называвший себя *гариб* («чужак», «скиталец», «странник»). Существует легенда, что, получив от Камала газель с *радифом* «скиталец» (*гариб*), великий Хафиз прослезился и тут же написал на нее ответную газель. Обе газели стали очень популярны.

В обширном диване Камала Худжанди помимо раздела газелей имеется небольшой раздел *кыт‘а* самого различного содержания. Интересно отметить, что его *кыт‘а* включают рассуждения по теории поэзии и критике. Например, поэт утверждает, что оптимальным объемом газели следует считать 7 бейтов:

Большинство моих газелей состоят из семи бейтов,
И подобно стихам Салмана [Саваджи] не изглаживаются
из памяти,
Ведь Хафиз в Ираке называет их
Высоко парящими и плавно ступающими, как прочная
семерка (семь планет).
По своему строению все семь подобны небесам,
Таких бейтов не найти у ‘Имада [Факиха].

В свои газели Камал чаще других лириков включает мотивы сна и бессонницы, в большинстве случаев являющиеся переносом из касыды, а именно того типа *насиба*, в котором развивается ситуация явления влюбленному образа (*хийал*) возлюбленной во сне или наяву в грезе. В газелях эти мотивы также в основном локализуются в начальных стихах, оказывая влияние на смысловое восприятие текста в целом.

Ежеминутно стучит кольцом в дверь видение лика любимой,
Вслушайся в стук кольца, о сердце, если питаешь к ней
страсть.
Под утро во сне я взял в руку цепь ее косы,
С той минуты до сих пор рука моей грезы благоухает
мускусом.

Одной из характерных авторских вариаций мотива сна может считаться такая:

Сладкий сон не смежит мои глаза,
Если ночью ее порог не будет служить мне изголовьем.

В такой интерпретации мотив не встречается ни у кого из предшественников поэта, однако позже именно этот вариант появляется в газели ‘Абд ар-Рахмана Джами.

Фрагменты-*кыт‘а* составляют самый многочисленный раздел в *Диване* другого известного поэта XIV в. **Ибн Йамина** (1286–1368). По тематике они сродни газелям поэтов-современников. Ибн Йамин развивает в них морально-этические, философские и мистические мотивы, расширяя тем самым традиционную тематику *кыт‘а*, придавая этой малой поэтической форме не свойственную ей ранее универсальность.

Хафиз

Самым ярким представителем этого периода по праву считается гениальный лирик, непревзойденный мастер газели, получивший мировую известность под именем Хафиз (начало XIV – 1389).

Полное имя поэта – Шамс ад-Дин Мухаммад, и к нему обычно добавляют титул Хаджа («Господин»). Источники позволяют лишь приблизительно представить его жизненный путь. Будущий поэт родился в 20-х гг. XIV века в Ширазе, в семье, принадлежавшей, скорее всего, к торговой среде. Отец его умер рано, и мать вынуждена была отдать мальчика на воспитание в чужую семью. Первоначально он был подмастерьем дрожжевого цеха и вскоре начал сам зарабатывать себе на жизнь. Часть денег любознательный юноша стал расходовать на обучение. Он закончил медресе и приобрел профессию чтеца Корана. По своей профессиональной принадлежности (*хафиз* – «хранящий в памяти [Коран]») он и выбрал поэтический псевдоним (*махаллус*).

По-видимому, еще в юности он приобщился к поэзии, посещая кружки знатоков и ценителей литературы – завсегдатаев кофеен. Таких людей в торгово-ремесленной среде в те времена было немало. В дальнейшем Хафиз стал преподавать в медресе и обратил на себя внимание правителей Фарса. Об этом свидетельствуют его немногочисленные панегирики, посвященные разным высоким персонам. Однако формально Хафиз оставался независимым и при дворе не служил. Вся его жизнь, если не считать непродолжительных отлучек, прошла в Ширазе. Здесь он и умер в 1389 г. Гробница Хафиза в его родном городе является своего рода визитной карточкой Шираза и до сих пор служит местом паломничества любителей и знатоков персидской поэзии.

Это все, что известно о поэте более или менее достоверно. Остальное, что сообщается в его биографиях, приводимых в средневековых антологиях, относится к области легенд, многие из которых складывались вокруг знаменитых текстов и рассказывали об обстоятельствах их создания. Одна из самых популярных легенд повествует об обретении Хафизом поэтического дара. Она гласит, что юный Хафиз, пробовавший себя в поэзии и подвергавшийся жестоким насмешкам за свои первые опыты, решает провести в молитве сорок ночей в усыпальнице Баба Кухи Ширази – знаменитого суфийского поэта, находившейся в горной местности за пределами города. Исполнение этого обета должно было, по поверью, даровать ему желаемое – овладение поэтическим мастерством. Насмешки особенно задевали Хафиза, так как в то время он был безнадежно влюблен в известную ширазскую красавицу Шах-Набат. Направляясь в сороковой раз к гробнице шейха и проходя мимо дома Шах-Набат, Хафиз неожиданно получил приглашение зайти. Поэт провел у красавицы всю ночь и лишь под утро, покинув гостеприимный кров, вспомнил об обете. Он стремглав бросился к месту своего бдения и разразился горькими слезами. Он стал истово молиться и, в конце концов, после бессонной ночи уснул. В этот момент перед Хафизом предстал «некто смуглый и весь в зеленом» (это, судя по цвету одеяния, мог быть праведный халиф ʻАли или Хизр). Вестник небес предложил Хафизу отведать нечто. Проглотив это, он тотчас же стал таким поэтом, что слава о нем обошла весь мир.

Эта легенда, имеющая аналогии в разных литературах, связана с известной газелью «о ниспослании поэтического дара». Ее начало свидетельствует о том, что перед нами образец мистической лирики, в котором поэтический дар описан как снизошедшее на героя божественное озарение:

Вчера в час рассвета избавление от печали мне дали
И в этой кромешной ночи живую воду мне дали.
Меня ослепили сиянием лучей моей сущности,
Вина из чаши совершенства моих качеств мне дали.

В первом бейте поэт намекает на кораническую легенду о Хизре, который помог Мусе отыскать источник живой воды. Второй

бейт обильно уснащен религиозно-философской терминологией и содержит идею самопознания как пути к Истине. Далее в газели ночь, о которой повествует Хафиз, сравнивается с «Ночью Предопределения» (*шаб-и кадр*), т.е. с началом ниспослания Корана. Таким образом, первая часть текста целиком построена на аллегорическом истолковании коранических мотивов. Затем лирический сюжет меняет свое направление:

> Глас свыше в тот день передал мне счастливую весть о том,
> Что среди притеснений и бед терпенье и стойкость мне дали.
> Весь этот мед и сахар, что струится в моих речах, –
> Награда за терпение, которое ради Шах-Набат мне дали.

В приведенном фрагменте поэт интерпретирует свои излюбленные мотивы: сладостность поэтической речи, непреходящая ценность таланта, который и есть опора среди страданий и горестей, любовь, бесконечно порождающая поэзию. Речь в этих строках может идти не только о красавице и о любви, но и о поэзии и вдохновении. Поскольку имя или прозвище Шах-Набат («сахарный леденец») может символизировать поэтический дар, который был ниспослан Хафизу свыше, бейт предполагает двоякую трактовку: Хафиз считает поэтический талант богоданным, а миссию поэта – пророческой. Схожие мотивы неоднократно варьируются в концовках других газелей Хафиза, где традиционно помещается самовосхваление:

> Не завидуй Хафизу, жалкий рифмоплет,
> Гармония мысли и изящество слова – дар Божий!

Или:

> На рассвете раздался глас с неба. [Высший] Разум сказал:
> «Называй святыми тех, кто стихи Хафиза заучивает
> наизусть».

Осознание собственной гениальности выливается в лирике Хафиза в мотивы избранничества, поскольку поэзия для него есть форма пророчества. Он считает свои стихи существующими в предвечном мире:

Стихи Хафиза во времена Адама в райских кущах
Были украшением тетради [из лепестков] шиповника и розы.

В лирике Хафиза трудно провести границу между представлениями о поэзии как о даре небес и о ремесле, предполагающем овладение некой суммой навыков и технических приемов. Во множестве газелей поэт сравнивает стихотворчество с трудом искусного ювелира, сверлящего отверстия в жемчужинах, чтобы составить из них прекрасное ожерелье. Сравнение поэзии с ювелирным мастерством встречается в газелях поэта в различных вариантах:

От страсти к твоему лику Хафиз написал несколько слов,
Прочти его стихи и вдень их в уши, словно жемчужины.

Или:

О Хафиз. кто научил тебя слагать такие стихи,
Которые судьба превратила в талисман и оправила в золото?

В одной газели Хафиз сравнивает свое искусство с мастерством *машата* – женщины, одевающей и причесывающей невест:

Никто до Хафиза не совлек покрывало с лица мысли так,
Чтобы локоны речей пером были причесаны.

В данном случае Хафиз явно намекает на мистическую сущность своей поэзии, поскольку мотив совлечения покрова с лика Возлюбленной в суфийской традиции толковался как акт приобщения мистика к сокровенному смыслу истинного бытия.

Два взгляда на природу поэзии нередко выступают в лирике Хафиза в нерасчлененном, синтезированном виде. Одна из знаменитейших газелей поэта завершается такими стихами:

Ты сложил газель и просверлил жемчуг. Приди же и сладко
спой ее, Хафиз,
Чтобы в ответ на твои стихи небеса раскинули ожерелье
Плеяд.

Но самого полного взаимопроникновения представлений о богоданности поэтического дара и «ремесленной» природе словес-

ного искусства Хафиз достигает в тех строках, где он обыгрывает свой литературный псевдоним, который одновременно являлся его профессиональным прозвищем чтеца Корана:

> Я не видел ничего прекраснее твоих стихов, Хафиз,
> И [все] благодаря тому, что ты хранишь в памяти Коран.

Земная слава поэта не имела границ и пределов. «География» славы Хафиза – это неоднократно повторенный мотив в последнем бейте (*макта‘*) его газелей:

> Поют о любви в Хиджазе и Ираке
> На мотивы газелей Хафиза из Шираза.

Любопытно, что в приведенном стихе поэт обыгрывает совпадение географических названий с названиями ладов классической иранской музыки, возможно, помещая непосредственно в текст газели своего рода музыкальный ключ к тому, как ее следует исполнять.

А вот еще одна «географическая» концовка газели, в которой присутствует указание на то, что с газелями Хафиза были знакомы и в Индии:

> Под звуки стихов Хафиза танцуют, погружаясь в негу,
> Черноокие кашмирки и турчанки из Самарканда.

Столь широкая популярность поэта в ираноязычном мире тем не менее не побуждала его надолго покидать Шираз. О привязанности к родному городу Хафиз неоднократно говорит в своих стихах, упоминая ширазские топонимы – названия речки и садов в предместье города:

> Не позволяют мне отправиться в путь
> Дуновения ветра из Мусаллы и воды Рукнабада.

Известно, что лишь однажды Хафиз покинул Шираз и совершил путешествие в город Йезд, но был разочарован и почти сразу вернулся обратно. В одной из газелей поэт прямо поносит не понравившийся ему город, называя его пустыней, а в другой говорит

о том, что впредь у него достанет мудрости воздержаться от подобных авантюр:

Если вернусь я с чужбины домой,
Вернусь я умудренным [горьким] опытом.
Если я из этого странствия невредим вернусь на родину,
Клянусь, что прямо с дороги отправлюсь в кабачок.
Если мне сострадают мои спутники на пути любви,
Презрен я буду, если приду с жалобами к чужим людям.

Достаточно часто подобные намеки на конкретные жизненные обстоятельства ускользают от глаз современного исследователя, ибо они облечены в форму привычных мотивов любовной и мистической газели. Об этом свидетельствуют, например, интерпретации мотива дорожных тягот и страхов, весьма характерные для лирики Хафиза. В газели, открывающей *Диван* поэта, есть бейт:

Ночь темна и [сердце] леденит страх перед морскими волнами
и водоворотами.
Что могут знать о нашем положении беспечно [сидящие]
на берегу?

Некоторыми комментаторами этот бейт толкуется как намек на несостоявшееся путешествие Хафиза, испугавшегося поездки морем, ко двору Делийского султана. В то же время эти строки легко вписываются в систему традиционных образов суфийской лирики, в которой символика странствия, связанная с понятием мистического пути познания Истины (*тарикат*), имела доктринальное значение.

Тот же мотив противопоставления тягот странствий и беспечной жизни тех, кто остался дома, может воплощаться в газелях Хафиза в иную словесную форму:

Что за печаль нежнейшей повелительнице, дремлющей
на беличьем меху,
Если из шипов и камней устраивает себе ложе и изголовье
странник!

Газели Хафиза демонстрируют тончайшие переходы из реального плана восприятия, воплощенного в образной конкретике (городские топонимы, имена современников, намеки на конкретные события и т.д.), в область потаенного, скрытого смысла, выраженного в устоявшихся терминах символического языка суфиев (*истилахат аш-шу'ара*). Так, например, известная газель Хафиза, повествующая о смутных временах, содержит следующие стихи, которые могут быть истолкованы двояко:

Если поэт сложит стихи, что [журчат], как вода,
[Такие], от которых на сердце становится светлее,
Никто ему по скупости не даст и ячменного зернышка,
Будь он хоть гигант, подобный Сана'и.
Вчера шепнул мне на ухо разум:
«Ступай же, вооружись терпением против нищеты
и бедствий!
Сделай своим оружием довольство малым и выстоишь,
В страданиях и трудах пой, как тростниковая дудочка».
Всей душой восприми этот совет, о Хафиз,
Ибо, если ты переживешь падение, к тебе придет слава.

С одной стороны, эти строки явно продолжают мысль Хафиза, содержащуюся в начале газели, о том, что в смутные времена благоденствует невежество и вероломство, тогда как достойный и мудрый пребывает в нищете (в чем можно усмотреть отсылку к некоторым характерным мотивам *руба'и* 'Умара Хайама). С другой стороны, в них присутствуют образы и термины, намекающие на возможность мистического понимания текста, – терпение, довольство малым, страдания и труды, тростниковая флейта (*най*) и ее песнь. Особенно красноречив в этом отношении образ поющей флейты, который после Джалал ад-Дина Руми прочно вошел в поэзию как символ души, взыскующей Истины и оторванной от единой божественной основы.

В другой газели Хафиз развивает мотивы несовершенства существующего миропорядка не только в чисто философском ключе – он переносит эту вечную проблему в исторический контекст современности:

Хотя вино дарит тебя отрадой, а ветер осыпает розами,
Не захмелей под звуки *чанга*, ведь *мухтасиб* бдит.
Когда в руках твоих бутыль с вином, а рядом – собрат
по пирам,
Пей с умом, ведь мы живем в смутное время.
В рукав своего рубища спрячь пиалу,
Поскольку в наши дни кровь льется, как вино из горлышка
кувшина.
Смоем слезами своими пятна вина с власяницы –
Настал век благочестия и эпоха воздержания.
Вознесенный над нами свод – это сито, сеющее кровавый
дождь,
А капли его – черепа кесарей и венцы *парвизов*.
Не ищи чистых наслаждений под этим опрокинутым сводом,
Ведь в прозрачности напитка, налитого в кувшин, всегда
таится осадок.
Хафиз, ты пленил прекрасными стихами Ирак и Фарс,
Ступай – настала очередь Багдада и Тебриза.

Некоторые исследователи полагают, что образ *мухтасиба* наполнен в лирике Хафиза не только символическим, но и конкретно-историческим, даже политическим смыслом. Под именем *мухтасиба* мог скрываться шах Мубариз ад-Дин Музаффарид (1313–1359), жестокий, властный и фанатичный правитель, ревнитель морали и гонитель «веселых кварталов», установивший в своей столице Ширазе строжайшие порядки.

Нравственный приговор своей эпохе Хафиз облекает в образы вакхической газели и, подобно Хайаму, трактует пиршественные символы как знаки внутренней свободы личности, пытающейся противостоять ханжеству и жестокости в атмосфере всеобщего страха и подозрительности. Продолжает хайамовскую тематику и образ «опрокинутого свода», таящего опасность для человека и превращающего в прах могущественных царей. Случаи заимствования мотивов у Хайама достаточно часты в газелях Хафиза:

В день, когда колесо небес сделает кувшины из глины [нашего
праха],
Пощади – наполни вином чаши наших черепов.

Большинство газелей Хафиза дает практически равные основания для прямого и аллегорического их понимания. Прекрасной иллюстрацией этого свойства лирики Хафиза является одна из самых знаменитых его газелей:

Если та ширазская турчанка завоюет мое сердце,
В дар за ее индийскую родинку отдам я Самарканд и Бухару.
Неси, кравчий, оставшееся вино [или: вино вечности], ведь в раю не найдешь
Ни берега Рукнабада, ни садов Мусаллы.
О, эти проказницы-смуглянки, прелестницы, что смущают [весь] город!
[Они] похищают терпение сердца, как тюрки – праздничное угощение.
Не нуждается совершенство милой в моей несовершенной любви.
Что проку прекрасному лицу в румянах, сурьме и мушке?
Несравненная красота Йусуфа заставила меня понять,
Почему любовь вывела Зулайху из-за завесы целомудрия.
Как бы ты меня ни проклинала, благословляю тебя,
Ведь горькие слова украшают сладкие рубиновые уста.
Выслушай совет, душа моя, ведь больше всего на свете любят
Счастливые юноши советы умудренного старца:
«Воспевай музыканта и вино и поменьше думай о тайнах мироздания,
Ведь никто силой разума не отгадал и не отгадает этой загадки».
Ты сочинил газель, ты просверлил жемчуг, приди же и сладко спой ее, Хафиз,
Чтобы [в ответ] на твои стихи небеса рассыпали ожерелье Плеяд.

Это стихотворение вообще обо всем, о чем можно слагать газель: любовное, пиршественное и дидактико-рефлективное начала в нем органично сплавлены воедино. Некоторые исследователи даже склонны усматривать в тексте (3-й бейт) политические намеки. Средневековая антологическая традиция связывает эту газель с легендой о якобы имевшей место встрече Хафиза с «Железным

хромцом» Тимуром (Тамерланом), который упрекнул поэта, представшего перед ним в дервишеском одеянии, в дерзости: «Я покорил весь мир ради возвеличения Самарканда и Бухары. Как ты смеешь раздаривать их за какие-то родинки...». На что поэт остроумно отвечал: «Ты видишь сам, о повелитель мира, до какой нищеты я дошел из-за такой расточительности». В соответствии с преданием, жестокий покоритель мира не наказал, как намеревался, а наградил поэта за находчивость и красноречие. На самом деле эта встреча – лишь легенда, и Хафиза уже не было в живых, когда Тимур завоевал Шираз (1393).

Создавая в газели единое поэтическое целое, Хафиз пользуется своеобразными приемами. В частности, приведенное стихотворение содержит как бы два «зачина», которые помещают текст в область как любовных, так и пиршественных ассоциаций: обращение к прекрасной турчанке в первом бейте и к виночерпию – во втором. Любовные мотивы дают выход в мистический план осмысления газели, между тем как винные приближают к философским размышлениям, в которых довольно отчетливо проступает влияние ʻУмара Хайама (бейты 2 и 8). Упоминание топонимов, связанных с Ширазом, конкретизирует абстрактную идею ценности земной жизни человека. За обращением к возмутителям городского спокойствия в 3 бейте угадывается картина праздничного Шираза с раздачей дарового угощения, участием музыкантов и танцовщиц. Мотив городского праздника в лирике Хафиза имеет устойчивую ассоциацию с тематикой, группирующейся вокруг образа *ринда* (квартал городских трущоб – Харабат с его кабачками, бойкой виноторговлей, веселящимися гуляками, свободой от запретов и т.д.). Мистические абстракции выражены в этой газели через воспевание красоты возлюбленной, в котором поэт демонстрирует владение суфийской поэтической терминологией: несовершенная любовь, сверхчувственная красота, т.е. красота Абсолюта, ни от чего не зависящая и ни в чем не нуждающаяся, любовь Зулайхи к Йусуфу как выражение мистической любви и т.д. При этом, описывая некую условную ситуацию в терминах традиционной мистической лирики, Хафиз находит ей аналог в обыденной жизни, перечисляя бытовые предметы, окружающие красавицу (румяна, краска для подведения бровей и ресниц, родинка-мушка).

Показательно, что Хафиз не только снабдил свою газель двумя стандартными зачинами, но и фактически выделил в ней две концовки, одна из которых представляет собой смысловое, а другая – формальное завершение текста. Предпоследний бейт содержит совет, афористически преподанную мораль стихотворения и непосредственно относится к тому, что сказано в газели. Последний бейт, построенный на мотивах самовосхваления поэта, также относится ко всему тексту газели, но не связан с ним по смыслу, играя только оценочную роль. Это своего рода взгляд на готовое стихотворное произведение извне, размышление поэзии о самой себе, являющееся свидетельством зрелости и высокой развитости лирической традиции и авторского самосознания в XIV в.

Сближение «земного» и «мистического» плана восприятия текста присутствует и в трактовке образа центрального персонажа хафизовской газели, которым по праву следует считать *ринда*. Унаследованный от предшественников образ-символ и образ-маска, понимаемый как олицетворение бескорыстного и самозабвенного служения Истине, у Хафиза в значительной мере конкретизируется, наделяется определенными устойчивыми характеристиками. Следуя суфийской трактовке этого образа, поэт приписывает *ринду* ряд идеальных черт, в первую очередь великодушие и благородство. С другой стороны, *ринд* – вполне типичный обитатель средневекового мусульманского города. Это «низкий» герой, завсегдатай веселого «квартала солдат и *риндов*», гуляка и плут. Без смущения он заявляет:

Мой отец продал райские сады за два зернышка пшеницы,
Я буду недостойным сыном, если не продам их за одно
зернышко ячменя.
Я ношу власяницу вовсе не от избытка веры,
Она прикрывает сто моих скрытых пороков.

Ринду присущ своеобразный «кодекс чести», соединяющий элементы суфийской этической модели с нормами поведения и мировоззрением, свойственными средним и низшим слоям городского населения. Этот «кодекс» существует в лирике Хафиза преимущественно как отрицание морали аскетов, мухтасибов,

проповедников и других представителей духовной власти. Именно к ним и обращается герой Хафиза, отстаивая свои убеждения. Основными антагонистами *ринда* являются аскет (*захид*) и *мухтасиб*. С ними герой ведет постоянную явную или скрытую полемику:

Не порицай *риндов*, о благонравный аскет,
Ведь чужих грехов тебе не припишут.
Плох ли я или хорош, ты ступай, будь сам по себе,
Ведь, в конце концов, каждый пожнет то, что посеял.

Противопоставление героя и его антагониста идет по линии сравнения присущих им доминирующих качеств: чистосердечие, простодушная доброта, великодушие и беззаботная простота *ринда* и лицемерие, черствость, эгоизм и заносчивость аскета. Хафиз дает своему герою определение «беспечный» и подчас относится к нему с легкой иронией. Таким образом, хафизовский *ринд* впервые становится не только персонажем-символом, персонажем-маской, но и наделяется определенной узнаваемой философией, моралью, характерными чертами. Беспечность *ринда*, постоянно подчеркиваемая поэтом, не мешает герою проявлять завидную последовательность в своих поступках, строго придерживаться раз и навсегда избранного кодекса поведения (*ринди*):

Я не тот *ринд*, что расстанется с возлюбленной и кубком,
Мухтасиб знает, что я этого никогда не сделаю.

Воспринимая любовь и винопитие – независимо от их прямого или аллегорического толкования – как символы духовной свободы и основу своего жизненного кредо, герой Хафиза сопротивляется окружающему злу, пытаясь оградить от него хотя бы себя самого, остаться чистым душой. Повторяя мотив знаменитого хайамовского четверостишия, обращенного к кровожадному муфтию, поэт говорит:

Что из того, если я и ты выпьем вина,
Оно ведь из крови виноградной лозы, а не из вашей крови.

Развивая известную антитезу Са‘ди «человек – животное», Хафиз выстраивает собственную оппозицию «*ринд* – животное», с одной стороны, приписывая *ринду* идеальные черты «человечности» по Са‘ди, а с другой — внося в это противопоставление некоторую долю иронии:

Учись быть *риндом* и проявляй благородство, не столь уже
сложна эта наука:
Тот, кто не пьет вина, – животное и человеком не станет!

Однако иногда нравоучения в духе Са‘ди выглядят в газели Хафиза вполне серьезно. Так, опираясь на идею предшественника о необходимости создания «доброго имени» (*никнами*), Хафиз пишет:

На этом портике из хризолита выведено золотом:
«Кроме добронравия (*никнами*) благородных ничего
не останется».

Среди многочисленных новаций Хафиза в газели большинство знатоков его творчества выделяют создание им так называемой *газал-и параканда* («дезинтегрированная» газель), отличающейся от традиционной *газал-и мусалсал* («связанная в цепь», единая газель). Справедливости ради следует отметить, что процесс формирования дезинтегрированной газели, в которой все бейты связаны не логической, а весьма тонкой ассоциативной связью, начался задолго до Хафиза – со второй половины XII в. Однако именно Хафиз довел этот тип газели до совершенства и закрепил его в каноне. При этом нельзя сказать, что все современники Хафиза безоговорочно принимали это новшество. Известно, например, высказывание царственного критика и цензора Хафиза – Шаха-Шуджа Музаффарида (1359–1384): «Ни одна из твоих газелей не выдержана до конца в едином духе: несколько стихов посвящены вину, несколько – возлюбленной, два-три других – мистике. Эта пестрота противоречит правилам красноречия». На что Хафиз, видимо, намекая на довольно средние стихи самого шаха, саркастически ответствовал: «При всех их недостатках известны они во всем мире, тогда как стихи иных поэтов не распространяются дальше ворот Шираза».

Хафиз осознавал особые свойства своей поэзии. Назвав свою газель «ожерельем» (*ʻакд*), он как бы указал на то, что жемчужины-бейты как никогда нуждаются в прочной нити, на которую их нанизывают. Поэт в совершенстве владел техникой газели, он использовал практически весь арсенал формальных и смысловых средств, выработанных предшественниками и для объединения единиц поэтического текста, и для формального членения внутреннего пространства лирического стихотворения. Наряду с лексически значимыми *радифами*, состоящими из двух и более слов, Хафиз чаще других поэтов применял анафору. Все лирическое творчество Хафиза представляет своего рода написанную великим мастером в поэтической форме историю эволюции газели на фарси в ее восхождении от простого к сложному. Достигнув апогея в творчестве Хафиза, газель в XIV в. находилась в состоянии, близком к «критической массе» изощренности, но так и не перешагнула этот рубеж. Эту «предельность» состояния газели в XIV в. остро ощутил корифей поэзии на фарси XV в. ʻАбд ар-Рахман Джами (1414–1492), который, написав множество «ответов» на газели Хафиза, в своем оригинальном творчестве в этой жанровой форме все же предпочитал простоту и ясность образа, стиля и композиции, тяготея к более ранней традиции.

Во все времена комментаторы, любители и исследователи лирики Хафиза признавали загадочную, не до конца познаваемую природу его творений, о чем наиболее ярко свидетельствует высказывание Джами в сочинении *Бахаристан*: «Большая часть его стихов изящна и естественна, а некоторые из них почти доходят до границы чуда... А так как в его стихах нет и следа вычурности, его прозвали *лисан ал-гайб* («Язык тайны»)» (перевод Е.Э. Бертельса).

Газели Хафиза в сознании многих поколений литераторов и знатоков словесности – персов, таджиков и афганцев стали символом неподражаемости и синонимом совершенства, а сам поэт – эталоном вдохновенного служения Поэзии. Многозначность его стихов, их таинственная связь с миром мистического породила особую традицию гадания по его *Дивану*. В мировой литературе образ Хафиза благодаря усилиям романтиков, прежде всего «Западно-восточному дивану» Гете, также приобрел эмблематическое значение и стал ассоциироваться с поэтическим вдохновением

и высшей миссией истинного поэта. В русской поэзии к лирике Хафиза обращались Афанасий Фет, Николай Гумилев и др.

Диван Хафиза не был собран автором и считается результатом деятельности его секретаря, известного под именем Гуландам. Текстологические противоречия в рукописях собрания стихотворений поэта исследователи связывают с тем, что Гуландам извлекал газели Хафиза из тетрадей и альбомов, куда великий поэт записывал их по просьбе заказчиков и адресатов. Перед нами, по сути, первое свидетельство постепенного перехода от устного восприятия газели, связанной по своему генезису с вокальным исполнением, к письменному ее бытованию в качестве текста, предназначенного для чтения.

‘Убайд Закани

К своеобразным явлениям литературной жизни Ирана XIV в. принадлежит творчество сатирика ‘Убайда Закани (ум. 1371/72). Он родился в конце XIII в. в предместье Казвина в семье, принадлежавшей к некогда знатному, но обедневшему арабскому роду. Годы его ученичества прошли в Ширазе, после чего он возвратился в Казвин и поступил на государственную службу, одновременно занимаясь обучением детей местной знати. В эти же годы начинается его литературная деятельность. Вскоре ‘Убайд Закани становится писателем-профессионалом. Скитаясь по городам западного Ирана, он пытается добиться расположения сановников, но из-за острого языка и независимого характера нигде не задерживается подолгу. Примерно с 1340 г. Закани живет в Ширазе. По всей видимости, его связывали дружеские отношения со многими ширазскими поэтами, в том числе и с Хафизом. Но гораздо больше у ‘Убайда Закани было врагов и соперников, среди которых чаще всего упоминают маститого панегириста Салмана Саваджи и благочестивого шейха, суфийского поэта ‘Имада Факиха Кермани (ум. ок. 1371/72). Легенда гласит, что Салман Саваджи оскорбил ‘Убайда в следующем четверостишии:

Адское создание и пересмешник ‘Убайд Закани
В тесной дружбе состоит с нищетой и безбожием.
Хоть он и не из [города] Казвина, а уроженец деревни,
Но он глуп, как казвинец из анекдота.

‘Убайд Закани дождался встречи с Салманом Саваджи, который не знал его в лицо, и, воспользовавшись этим, ответил ему достаточно скабрезным пасквилем на его супругу, вложив стихотворное саморазоблачение в уста самой жены Салмана:

Я частая гостья в Харабате и идолопоклонница,
В кабачке магов я — хмельная влюбленная,
Тащат меня, как кувшин, то на одном плече, то на другом,
Передают меня, как чашу, из рук в руки.

Кроме того, появившись инкогнито в кругу почитателей Салмана Саваджи, ‘Убайд доказал цитатами, что язык газелей Салмана содержит некоторые обороты, присущие женской речи, и сделал вывод, что стихи за прославленного поэта, по всей видимости, пишет его жена. Опасаясь острого языка сатирика, Салман посчитал за лучшее примириться с ним.

Закани не обходил вниманием ни один из людских пороков, в том числе лицемерие, ханжество и показное благочестие. Возможно, острие его сатиры было направлено в том числе и на поэта-мистика, шейха ‘Имада Факиха Кермани, которому покровительствовали богобоязненные правители династии Музаффаридов. По преданию, ‘Имад Кермани обучил любимого кота повторять свои движения при совершении намаза. По всей видимости, того самого кота-мусульманина имел в виду и ‘Убайд Закани, обрабатывая народный сюжет о коте и мышах, ибо в начале своей сказки поэт написал:

По воле небес поселился в Кермане
Некий кот, [страшный], как дракон.

По тому же поводу Хафиз весьма язвительно заметил в газели, знаменательно начинающейся словами: «Суфий снова расставил ловушки и задумал уловки, в архитектуре коварства он посрамил коварный небосвод»:

О грациозная куропатка, [думай], куда тебе следует идти?
Не обманывайся тем, что кот аскета совершил намаз.

Сочинения ‘Убайда Закани, острослова и пересмешника, становятся популярными уже при его жизни, но это не приносит автору благополучия и доходов. После того как Фарс перешел от Инджуидов к новым правителям Музаффаридам, ярым поборникам нравственности и благочестия, Закани, вероятно, опасаясь преследований, покидает Шираз. В одной из его газелей есть такие строки:

Я покинул пределы Шираза, жизнь моя в опасности,
Ах, как болит мое сердце из-за этого вынужденного отъезда.
Я иду и бью себя по голове от горя, а сомнения раздирают
мою душу –
К чему приведет это путешествие, что ожидает меня?

Снова потянулись годы скитаний. Некоторое время он провел при багдадском дворе, но и здесь не прижился. В это время в его лирических стихах все чаще звучат жалобы на усталость и материальные трудности. В последние годы жизни у писателя не было ни средств, ни постоянного пристанища. Недаром в народе сложилась поговорка «Нищ, как ‘Убайд [Закани]». Своему единственному сыну он оставил в наследство лишь несколько книг. Место захоронения ‘Убайда Закани неизвестно, но он остался в памяти иранцев не только как автор знаменитых произведений, но и как герой забавных анекдотов, встав в один ряд с излюбленными фольклорными персонажами – Джухой, Талхаком, Хаджой Насриддином и др.

Сохранился лирический *Диван* ‘Убайда Закани, содержащий несколько касыд, довольно большой раздел газелей, *кыт‘а* и *руба‘и*, отличающихся пессимистической тональностью:

Я пленный и сокрушенный и подруги своей лишенный,
Я странник в чужих городах, края родного лишенный.
Среди болезней и горестей не надеюсь я на снадобье,
Пребываю я в тоске, сочувствующего друга лишенный.
Пришлось мне избрать разговор с людьми чужими и подлыми,
Теперь родных и страны, семьи и близких лишен я…
Из всех бед, что мне выпали, худшая та,
Что влачу я существование, повелителя своего лишенный.
Надежду лелеет ‘Убайд, что в будущем он не останется
Милости и благосклонности покровителя лишенным.

Славу Закани принесли прежде всего его сатирические произведения. Он значительно расширил горизонты «смеховых» жанров средневековой литературы на персидском языке, которые были ограничены преимущественно традиционными пасквилями личного характера (*хаджв*), а также смеховыми посланиями и прошениями. Справедливости ради следует сказать, что у ʻУбайда Закани были достаточно известные предшественники, для творчества которых характерно остро ироническое видение действительности и пародирование высоких жанров. Среди них эпический поэт Фахр ад-Дин Гургани (XI в.) и панегирист из Самарканда Сузани (XI в.). С известными оговорками к числу поэтов, склонных к пародированию, можно причислить авторов смеховых челобитных и составителя «Книги руководства» Низари Кухистани.

Закани не чуждался сочинения личных пасквилей в традиционном понимании этого слова, однако большинство его произведений – это осмеяние общественных пороков в форме пародирования высоких научных и литературных жанров. Незаурядный сатирический талант Закани ярко проявился в его прозаических произведениях – «Этика благородных», «Десятиглав», «Сто советов» и «Веселящее послание».

«Этика благородных» (*Ахлак ал-ашраф*) представляет собой пародию на широко распространенные образцы морально-дидактических трактатов, о чем свидетельствует название сочинения. К числу наиболее популярных в это время произведений, содержащих изложение различных моральных установлений, обязательств и норм поведения, относилась так называемая «Насирова этика» (*Ахлак-и Насири*), составленная крупнейшим ученым-энциклопедистом Насир ад-Дином Туси (ум. 1274 г.). Она, по-видимому, и послужила объектом пародии Закани.

В «Этике благородных» писатель разоблачает господствующие среди высших сословий нравы. В предисловии к книге в нарочито цветистых выражениях, воспроизводящих риторику философских сочинений, автор заявляет о своем намерении изложить учение о добродетелях. Закани заявляет, что основанием его книги будет сопоставление этических норм прошлого с законами и обычаями «великих людей нашего времени». В стиле традиционного панегирика он говорит, что его уважаемые современники «мужественно поставили

ногу усилий на голову этих этических норм и правил и для своей нынешней и загробной жизни избрали тот образ действий, который распространен среди вельмож и знати...»[1]. Каждая из семи глав «Этики благородных» делится на две части, излагающие «упраздненное учение» и правила жизни нынешних «благородных и ученых мужей». В первой части одной из глав Закани говорит, что мудрецы древности «одобряли щедрость, гордились этим и своих детей побуждали к щедрости». Во второй же он отмечает, что теперь моральной основой жизни знатных и богатых людей стала скупость: «Если вельможа владеет богатством и из его лап и тысячью клещей не вытянуть ни *фильсы*, это надо ценить, как будто он соединяет в себе достоинство кесаря с властью разума». С таким же сарказмом сатирик «превозносит» невежество, стяжательство и моральную распущенность столпов современного ему общества, отвергающих такие понятия, как совесть, верность долгу, сочувствие к малым мира сего. Подтверждая основы «действующего учения» изречениями самих «великих вельможных мужей», автор использует прием саморазоблачения, что усиливает сатирический эффект произведения. В уста аристократов он вкладывает такие признания: «не было еще случая, чтобы человек, который не предавался прелюбодеяниям, становился князем или визиром, героем или полководцем, баловнем счастья или шейхом...»; «справедливость приносит в наследство несчастье». «Поистине, – замечает Закани, – наши великие мужи ведут речи, опираясь на собственный опыт, и правда на их стороне». Такой подчеркнуто одобрительный тон автора, скрывающий убийственную иронию, выдержан им всюду при изложении «действующих» этических норм. Заканчивая, например, главу «О справедливости», основы которой высокопоставленные члены общества упразднили за ненадобностью, он восклицает: «Спасибо великим, ведающим промысел Божий, за то, что они обратили народ на свет истинного пути от мрака заблуждений справедливости». В таком же псевдоодобрительном тоне выдержаны анекдоты и рассказы, приведенные в подтверждение истинности «действующих» этических норм. Характер самих рассказов, нередко весьма скабрезных, откровенных и грубоватых,

[1] Здесь и далее отрывки из прозаических произведений Закани даны в переводе Н.Б. Кондыревой.

а также блестящее использование писателем принципа «перевернутости», иронического парадокса и других приемов шутовского комизма и создают в произведении ту атмосферу свободы мысли, когда все запретное становится возможным. Закани превращает в объект осмеяния и такие явления, которые в то время было небезопасно затрагивать, например, жестокость монгольских завоевателей. В шутовском ироническом «панегирике навыворот» он возводит Чингис-хана в ранг мудрейшего полководца, овладевшего миром лишь благодаря тому, что избавился от справедливости – «наивреднейшего из всех свойств» и «предал безжалостному мечу тысячи невинных душ». В другом рассказе причину могущества государства Хулагухана Закани объясняет таким «разумным» качеством правителя, как пренебрежение всякими законами правосудия. Ирония автора оказывается обращенной и на некоторые религиозные постулаты: высмеивая сводничество, Закани упоминает поговорку «сводник – счастливец обоих миров» и изречение из хадиса «сводник не войдет в рай». Истинность этих изречений автор подтверждает тем, что сводники после смерти будут избавлены от «созерцания кислых рож» шейхов и аскетов, которые окажутся в раю, так как «известны в этом мире своей чистотой и благочестием (хотя это утверждение частенько отдает глупостью и лицемерием)». В аду же сводники будут счастливы среди себе подобных – судей и их подчиненных, «прославившихся грехами, подлогом и плутнями, и несоблюдением поста, притеснением и клеветой, придирками и лжесвидетельством, жадностью и нарушением законов ислама, интригами, бесстыдством и вымогательством...». Искусно сочетая пародию и гротеск, «ученый» язык и нарочито сниженный говор базара, Закани создает остросатирический памфлет, высмеивающий современные нравы.

В форме литературной пародии на средневековые зерцала, книги советов и книги афоризмов, выполнено сочинение «Сто советов» (*Сад панд*), в котором ʻУбайд Закани высмеивает ходульные поучения и прописные истины: «Не ходите на берег ручья или *хауза* пьяным – нечаянно свалитесь в воду!», или: «Пока в этом нет надобности, не прыгайте в колодец, чтобы не сломать шею». Вызовом показному благочестию, прикрывающему откровенную глупость, звучит следующий совет: «Не женись на дочери проповедника, чтобы вдруг не родился осленок». Для достижения сатирического эффекта Зака-

ни нередко прибегает к принципу травестирования общепринятых истин, «проповедуя» поведение, с точки зрения здравого смысла недопустимое в обществе и аморальное: «Насколько возможно, избегай говорить правду, чтобы не быть неприятным окружающим, которые в результате могут на тебя беспричинно обидеться», или: «Научитесь шутовству, сводничеству, кривлянию и клевете, научитесь лжесвидетельствовать и предавать веру ради мирской суеты и платить неблагодарностью за добро – и вас станут ценить вельможи, и тогда вы извлечете пользу из жизни». А вот совсем уже малопристойное наставление: «Не сажайте рядом мужеложца и шлюху».

Но чаще писатель отбрасывает иносказание и выступает с прямым обличением: «Не ищите в наши дни справедливого правителя, судьи, не берущего взятки, аскета, не ведущего лицемерные речи, и не предающегося распутству богача». Целый ряд советов Закани содержит призыв к земным наслаждениям и противопоставляет «вольного *ринда*» обществу лицемерных аскетов: «Стремитесь в общество честных, благородных и правдивых гуляк, чтобы быть свободными», или: «Живите настоящим, ибо иной жизни не будет».

Выдающимся образцом сатиры ‘Убайда Закани являются его «Определения» (*Та‘рифат*) – пародия на известный одноименный толковый словарь суфийских терминов. Толкования слов у Закани расположены по тематическому принципу в десяти главах, поэтому это произведение имеет и второе название – «Десятиглав» (*Дах фасл*). Определения, даваемые автором, лапидарны, остроумны и беспощадны. Вот, к примеру, некоторые из них: «невежда – любимец судьбы», «скряга – богач», «знаток наук – несчастный», «щедрый – нищий», «хвастовство и наглость – сущность господ», «стяжательство, алчность, скупость и зависть – их нравы», «злосчастный и злополучный – их слуги». Закани высмеивал суфиев, которые прикрывают показной святостью нежелание трудиться: «суфий – дармоед», «шейх – сатана», «обман – рассуждения шейхов о мирской жизни», «соблазн – то, что они говорят о загробной жизни». Как воплощение беззакония и стяжательства рисует писатель образ судьи и всего его окружения: «судья – тот, кого все проклинают», «помощник судьи – тот, кто не знает жалости», «глаза судьи – сосуд, который ничем не заполнишь», «взятка – устроительница дел бедняков». Не щадит он также купечество и ростов-

щиков: «торговец – тот, кто не боится Бога», «меняла – мелкий воришка», «маклер – базарный негодяй». В хлестких характеристиках, которые дает Закани власть предержащим, ощущается презрение к их образу жизни и сочувствие к тем, кто занят трудом на пользу общества: «одна сотая – то, что не достанется помещику от крестьянских посевов», «достойный смерти – сборщик налогов». Настоящим бедствием предстает под пером Закани монгольская военная аристократия: «Йаджудж и маджудж – полчище тюрок, которое направляется в какую-либо провинцию», «адские муки – их продвижение вперед», «голод – результат их пребывания», «грабеж – их ремесло».

Великолепно владея словом, Закани широко использует возможности языка, в частности, обыгрывает употребление арабизмов, которые считались непременным атрибутом высокого стиля. К простым персидским словам (иногда просторечиям) Закани присоединяет арабский артикль *ал* (*ал-мард, ал-гург, ат-талан*), достигая этим комического эффекта сродни тому, который вызывало, к примеру, присоединение латинского окончания «ус» к русским словам.

Позднее в литературах разных народов появились произведения, напоминающие «Определения» Закани. Достаточно вспомнить «Карманное богословие» П. Гольбаха, «Словарь прописных истин» Г. Флобера или «Словарь сатаны» А. Бирса. Однако сочинение Закани является едва ли не самым ранним в этом жанре.

Большим успехом у читателей пользовался сборник коротких юмористических рассказов Закани под названием «Веселящее послание» (*Рисала-йи дилгуша*). В его основе лежат сюжеты народного происхождения.

Перу ʻУбайда Закани принадлежат также две сатирические стихотворные сказки «Каменотес» (*Сангтараш*) и «Мыши и кот» (*Муш о гурба*). Последняя из них – обработка сказочного сюжета о войне кота и мышей, который встречается и у других народов (ср.: русская лубочная сказка «Как мыши кота погребали»). Однажды кот – гроза мышей после расправы над очередной жертвой, доставшейся ему на обед, решает покаяться и стать добрым мусульманином. Помолившись в мечети, он дает обет впредь не трогать мышей. На радостях мыши отправляют к коту посольство

с богатыми дарами, однако при виде посланцев кот забывает о своем благочестии и хватает сразу пятерых. После этого мышиный царь решает идти войной на тирана. И вот кот пленен и его везут на казнь. В самый последний момент пленник вырывается и обращает в бегство мышиное войско.

Изложение событий в сказке выдержано в комических тонах, что местами подчеркнуто легким пародированием стиля и приемов батальных частей *Шах-нама*. Автор использует «героический» размер *мутакариб*, хотя по форме «Кот и мыши» не являются *маснави*: в рифмовке маснави написаны только три первых бейта, остальные рифмуются по схеме монорима.

Среди традиционных мотивов героического эпоса, пародируемых в сказке «Мыши и кот», можно отметить плач по убитым героям, прибытие гонца с объявлением войны, собирание войска. Пародийной трансформации ‘Убайд Закани подвергает как сюжетные ходы, так и отдельные устойчивые содержательные компоненты героического сказа: «богатырская похвальба» вложена поэтом в уста мышонка, который попал в винный погреб, где охотился кот:

Однажды кот отправился в винный погребок,
Чтобы поохотиться на мышей.
Когда дверь винного погребка перед ним отворили,
Важно он прошествовал внутрь.
За винным кувшином устроил засаду,
Словно разбойник, притаившийся в пустыне.
Вдруг из-под стены выскочил мышонок,
И с криком прыгнул в кувшин.
Сунул голову в кувшин и напился вина,
Захмелел, как разъяренный лев.
Вскричал он: «Где кот, я готов оторвать ему голову,
И выставить ее напоказ на площади.
Головы сотни котов я принесу,
В час прощения в день милости (т.е. в Судный день).
Кот для меня – [последняя] собака,
Если выйдет [против меня] лицом к лицу на ристалище.
Я – память о них во веки веков!».
Кот это услышал, и, слова не говоря,
Навострил когти и [оскалил] зубы.

Внезапно он прыгнул и мышонка схватил,
Словно барс, охотящийся в горах.
Мышонок взмолился: «Я – твой раб!
Прости мне мои прегрешения!
Пьян я был, выпивал я иногда,
Ведь порой изрядно выпивают пьяницы!»
Я – твой раб, я раб с кольцом в ухе,
Я – твой раб с ярмом на шее!».

Пойманный мышонок тут же переходит на униженный верноподданнический тон, в котором легко угадываются интонации покаянного прошения или клятвенных стихов (*сауганд-нама, касамийат*). Подобные мотивы включали в панегирические касыды опальные поэты, стремящиеся вернуть благосклонность повелителя.

Выбирая для своей сказки монорифмическую форму, Закани учитывал и возможности пародирования касыды, парадного жанра придворной поэзии, полного высокой книжной лексики и этикетных формул восхваления. Кроме того, в самой касыде имелись богатые повествовательные возможности, реализацию которых можно найти в творчестве признанных придворных стихотворцев X–XII вв. К тематическому репертуару касыды, ее стандартным приемам и словесным клише отсылает ряд эпизодов сказки, пародирующих дворцовые церемониалы (пиршество, поднесение даров, прибытие жалобщиков к монарху и т.д.). Наиболее явственно связь с касыдой как объектом пародирования ощущается в эпизоде поднесения мышиным посольством благодарственных даров коту:

Все мыши в знак любви собрали для кота
Разные подношения:
Один [мышонок] нес бутылку вина,
Другой – жареных барашков.
Еще один нес вазочку с кишмишем,
А другой – солонку.
Еще один нес сушеные персики, начиненные сахаром
и орехами,
А другой – сласти к вину и воду для полоскания рта.
Еще один нес тарелку с сыром,
А другой – жареные фисташки.

Еще один нес тарелку, полную фиников,
А другой – ягоды облепихи и красной черешни,
Вазочки с леденцами (*набат*), солеными семечками,
Фундуком и колотым сахаром.
Еще один нес на голове казан с пловом,
Сдобренный соком оманского лимона.
Все они шли, как полагается по этикету,
И на голове каждый нес поднос.
Положили на плечо кушаки, и шапки, и халаты,
Как слуги перед шахами.
Прибыли эти мыши к коту
С приветствиями, поклонами и восхвалениями.
Обратились к нему с величайшим почтением:
«Да будут жертвой за тебя все души!
Принесли мы подношение, приличествующее служению тебе,
Согласно тому, каков был приказ».

Сцена принесения даров преувеличенно торжественна, изобилует отсылками к церемониалу, выделена в тексте анафорами и представляет собой развернутую перечислительную конструкции, которую можно охарактеризовать как «реестр» предметов, принадлежащих к общему семантическому полю, в данном случае – угощениям. Смеховой эффект построен не только на том, что в качестве дарителей выступают мыши, а в роли господина – кот. Перечисляются те яства, большинство из которых вряд ли могли бы заинтересовать кота, зато вполне соответствуют традиционной картине приготовлений к пиршеству.

Подобного рода «реестры» птиц, цветов, плодов, старинных песен, мелодий и музыкальных инструментов, социальных страт и возрастных категорий были чрезвычайно распространены в касыдах многих тематических разновидностей. Достаточно вспомнить календарные зачины касыд Манучихри, назидательные и аллегорические касыды Сана’и и Хакани, содержащие такие пространные перечни. Все эти реестры помимо семантической общности перечисляемых объектов роднит и единообразие синтаксической организации всех элементов. У Закани оно оформлено анафорическими повторами: каждое первое и второе полустишие

бейтов рассматриваемого отрывка начинается словами «один» (*ан йеки*) и «другой» (*в-ан дигар*). Концовка фрагмента изобилует стандартной лексикой придворного панегирика. Это предметы традиционного дарения (кушак, халат, шапка), термины приветствия (*салам, дуруд, ихсан*). Включен в этот фрагмент и термин самого подношения *пишкиш* (подарок господину от подчиненного), а также постоянные топосы панегирика – *хидмат* (служба), *фирман* (приказ).

Закани великолепно владеет и всеми мотивами традиционного репертуара касыды, и приемами их сочленения и композиционной организации. В повествовательную ткань сказки включены не только сами мотивы придворного панегирика, воспроизводятся также и способы их семантического и синтаксического оформления, присущие именно касыде. Форма, выбранная автором для реализации своего замысла, предопределила и прямые заимствования устойчивых клише и формул из пародируемых образцов. Таким образом, «Мыши и кот» в жанровом смысле представляет довольно сложную картину. Помимо фольклорной сюжетной основы и элементов пародирования двух высоких книжных жанров – героического эпоса и панегирической касыды, в этом произведении можно наблюдать элементы сатиры и предположить скрытый личный пасквиль. Сатирическое жало сказки направлено против таких часто осуждаемых в классической персидской поэзии пороков, как лицемерие, показное благочестие, а также лживость и коварство. По всей видимости, в момент создания сказка Закани воспринималась как остросатирический памфлет, в котором современники легко угадывали выпады против конкретных лиц. Со временем исторические намеки стерлись, но общая социальная направленность сказки сохранилась: это обличение в аллегорической форме религиозного ханжества и произвола властей.

Стараниями официальной критики за ‘Убайдом Закани надолго закрепилась репутация автора, не заслуживающего серьезного внимания. Этому в немалой степени способствовало наличие в его произведениях большого количества непристойностей, характерных для «смеховых» жанров эпохи Средневековья. Однако его сочинения пережили время и оказали сильнейшее влияние на становление сатирических жанров в современной литературе Ирана.

Абу Исхак (Бусхак) Ат‘има Ширази

Среди прямых продолжателей Закани наиболее яркими были известные мастера стихотворной пародии Бусхак Ширази и Махмуд Кари Йезди (ум. после 1461/62).

Считается, что Абу Исхак (Бусхак) Ат‘има Ширази (ум. 1427) был поэтом-ремесленником, по профессии трепальщиком хлопка. Объектами своих пародий он выбирал преимущественно известные образцы классической поэзии до Хафиза включительно, используя гастрономические термины. «Кухонная» поэзия не являлась изобретением Бусхака, ее первые образцы восходят ко временам арабского Халифата: подобные стихи писал багдадец, известный поэт Ибн ар-Руми (836–889), имевший, в свою очередь, более ранних предшественников. Однако основное отличие Бусхака от арабских предшественников состоит в том, что он использует гастрономическую терминологию в пародийных целях, тогда как для его предшественников она была элементом вполне «серьезного» описания (*васф*).

Издания *Дивана* Бусхака Ширази, известного под названием «*Диван* кушаний» (*Диван ал-ат‘ама*), чрезвычайно редки. По составу собрание его сочинений ближе стоит к *Куллийату*. Доступное нам издание включает три маснави – «Сокровищница аппетита» (*Канз ал-иштиха*), «Тайны вилки» (*Асрар-и чангал*) и «Сказание о плове и лапше» (*Дастан-и муза‘фар ва бугра*), помеченное подзаголовком «Воинская повесть, ответ на *Шах-нама*». Последнее из перечисленных произведений можно рассматривать в рамках практики ответов на прославленные образцы классического прошлого.

Кроме произведений в рифмовке *маснави* в «*Диване* кушаний» имеются традиционные разделы касыд, тарджи‘бандов, газелей, *кыт‘а, руба‘и*, одиночных бейтов (*муфрадат*). После поэтических разделов располагается «Послание о приключениях риса и лапши» (*Рисала-и маджара-и биранж ва бугра*) и «Послание-сонник» (*Рисала-и хаб-нама*), написанные прозой со стихотворными вставками. Далее следует послесловие к *Дивану*, толковый словарь кухонной лексики и стихи, не вошедшие в основное собрание.

Изучение творчества Бусхака Ширази только начинается, но уже сейчас можно утверждать, что раздел газелей состоит из ответов-пародий, образцами для которых послужили стихотворения

двух десятков знаменитых и малоизвестных поэтов, среди которых можно назвать такие имена, как Аухад ад-Дин Анвари, Фарид ад-Дин ʻАттар, Амир Хусрав Дихлави, Саʻди Ширази, ʻИмад Факих Кермани, Салман Саваджи, Хафиз Ширази, Камал Худжанди и др.

Все газели Бусхака, входящие в этот раздел, написаны в соответствии с нормами *назира-нависи*. Терминология *назира-нависи* или *джаваб-нависи* («написание ответов») полностью складывается к XV веку, однако многие обозначения применялись и ранее. Терминология эта дробная, и достаточно трудно разграничить области применения каждого наименования, т.е. идентифицировать разные виды «ответа». Наиболее употребительными в заголовках «*Дивана* Бусхака Ширази» был термин *татаббуʻ* (следование).

Говоря о практике *назира*, необходимо упомянуть и поэтический прием, который являлся неотъемлемой частью ответных стихов, – это *тазмин* (ар. *тадмин*), т.е. цитирование. Рашид ад-Дин Ватват объяснял, что *тазмин* заключается в том, что «поэт включает в свои стихи полустишие, бейт или два бейта 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».

Для пародий Бусхака характерно обильное применение приема *тазмин* в каждом стихотворении, что является одним из способов достижения смехового эффекта. Чаще всего Бусхак выбирал объектам пародийного ответа газели Саʻди и Хафиза, среди которых были и очень известные. Так, пародируя известнейшую газель Хафиза «Если та ширазская турчанка завоюет мое сердце…» (перевод см. ранее), Бусхак пишет:

Если ты передо мной, как хорасанец, поставишь поднос
с кабаном,
За исходящий от него аромат жареного мяса
отдам я Самарканд и Бухару[1].
Если у тебя есть желтый рис и халва *сабуни*, не упусти
удобного случая, [пойти]

[1] Во всех переводах «ответных газелей» Бусхака Ширази цитаты из стихотворения-образца (*тазмин*) выделены полужирным шрифтом.

На берега Рукнабад и в сады Мусалла.
О раздающий плов, зачем ты украшаешь щеки мускусом
и шафраном?
Что за нужда красивому лицу в румянах, родинке и сурьме?
Совершенство жареного барашка и красота жира на
[бараньей] ножке
Похитили покой сердца, как тюрки [угощенье] с дарового стола.
Не проси мудрости у сохту[1], а [требуй разгадки] тайны
ее состава,
Ведь никто мудростью эту загадку не разгадал и не разгадает.
Благодаря запаху, что исходил от бараньего желудка
с рисовой начинкой, я понял,
Что он-то и ***вывел нас из-за завесы воздержания***.
Сложи, Бусхак, описание грозди белого винограда *мискали*,
Чтобы в ответ на твои стихи небеса рассыпали ожерелье Плеяд.

Пародия на описание прекрасного виночерпия (бейт 3): раскрасневшаяся и лоснящаяся физиономия того, кто раздает пирующим плов, – вот идеал Бусхака. Мудрость понимается Бусхаком, как интуиция повара, который не разумом, а вдохновением и импровизацией добивается вкуса известного блюда. Например, колбаски из бараньих кишок, начиненные мясом и рисом, содержат множество приправ, которые и являются профессиональным секретом каждого повара. Судя по мотиву бейта 6, возможно, газель Бусхака намекает на праздник окончания поста, который и является в данном случае «завесой целомудрия».

Газели Бусхака, в отличие от остросатирических произведений Закани, принадлежат к тому типу пародии, которую можно обозначить как юмористическую или шуточную, в целом дружественную по отношению к оригиналу. Бусхак с уважением относится к пародируемым произведениям и их авторам и лишь иногда позволяет себе легкие и вовсе не оскорбительные выпады. К примеру, в паро-

[1] *Сохту* – колбаски из бараньих кишок с начинкой из мяса, риса и разных приправ, поджаренные на растительном масле.

дии на газель Са‘ди, целиком построенной на мистической интерпретации мотивов любовного свидания, Бусхак допускает своего рода поэтическую перепалку, травестируя именно мистическую сторону смысла оригинала. Газель Са‘ди начинается так:

Благословенное утро – взгляд на красоту подруги,
Вкушение плода с дерева надежды – свидание с подругой.
Счастье мое не дремало, ведь от утреннего сна
Пробудился я с восходом счастливой звезды подруги.
Покинь сердце, о печаль этого мира и мира иного!
Дом – либо место для сна, либо жилище подруги.
Она явила себя, а потом ушла, и в беспамятстве я не знаю,
Что узрел – подругу или ***образ подруги.***

В своей газели Са‘ди прямо подчеркивает мистический характер переживаний героя, о которых говорится так: «Сознание мое угасло, и разум меня покинул, и речь пресеклась // – счастлив тот, кто исчезает в совершенстве подруги».

Бусхак отвечает на строки, посвященные неземной любви, следующим образом:

Голод прогнал из моего сердца тоску по локонам и родинке подруги.
Сердце попало в путы лапши из-за привидевшегося ***образа подруги.***
Как только я узрел [баранью] голову, мое сердце поутру сказало:
«Благословенное утро – созерцание красоты подруги!..»
Когда готовишь гипа[1], не клади слишком много лука:
Дом – либо место для сна, либо жилище подруги.

Наряду с пародированием стандартных мотивов любовно-мистической лирики (явление образа возлюбленной и его исчезновение, сон и его толкование, сохранение тайны любви, растворение влюбленного в явленной красоте Божественной возлюбленной),

[1] *Гипа* – блюдо из бараньего желудка, начиненного рубленым мясом, рисом, луком и фасолью, приправленными черным перцем.

Бусхак напрямую высмеивает суфия, о чем говорит *макта'* цитируемой пародии:

> Бусхак в уголке кухни [готовит] рубленое мясо с рисом,
> А суфий в уголке уединенной кельи поднимает шум по поводу подруги.

Рассмотренный ответ не совсем типичен для газелей Бусхака: обычно абсолютно нейтральный по отношению к произведению-оригиналу, в этот раз автор позволил себе легкий укол в адрес суфиев и их духовных исканий.

В отличие от многих других образцов пародии, демонстрирующих сращение с сатирой, ответы Бусхака на эталонные тексты в форме газели практически полностью лишены этой направленности. В них преобладает поэтическая игра по особо трудным правилам сродни той, которая отличает стихи в жанре *шахр-ашуб* («городские смутьяны»). Применение профессиональной лексики в рамках восхваления представителя определенного ремесла или описания чувств к нему представляло собой особое поэтическое задание, которое требовало от поэта недюжинной фантазии и безупречного владения техникой трансформации мотивов. В подобной технике работает и Бусхак, однако он это делает в рамках практики пародийного ответа на некие общепризнанные образцы газели. При этом он искусно вплетает в них кухонную лексику, остроумно заменяя оригинальные строки «пищевыми» так, что в них зачастую появляется новый, буквальный, смысл и при этом сохраняется посыл оригинала. Его произведения в гораздо большей степени «ответы», нежели пародии, причем ответы, составленные согласно существующим требованиям. И это вовсе не умаляет их ценности, несмотря на кажущуюся «вторичность» и использование оригинала в качестве основы. В произведениях Бусхака есть главное – яркая новизна, оригинальная идея и умелое ее исполнение, ведь сама практика *назира-нависи* предполагает, что читатель отлично знаком с первоисточником, на который слагается ответ. Читатель наслаждается не только остроумием в применении кулинарной лексики, но и самим характером «пересмеивания» образца, трансформацией исходных мотивов, мастерством шутейного цитирования популярного текста.

В ответах Бусхака на газели его предшественников и современников благодаря наличию фигуры *тазмин* возникает ситуация нарушенного ожидания, она-то нередко и вызывает комический эффект. Соединение в одном бейте мотива газели-образца, построенного, к примеру, на конвенциональной лексике любовно-мистической лирики, и мотива пародии, опирающегося на кулинарный словарь, не только снижает общий тон цитаты, но и отчасти разрушает подтекст оригинала, не оставляя возможности аллегорического толкования.

По образцу *Диванов* Бусхака создал свой «*Диван* нарядов» (*Диван ал-албиса*) Махмуд Кари, также пародировавший стереотипную образность лирической поэзии, но с применением портновской терминологии.

Подобного рода смеховой и пародийной поэзии можно подыскать явные параллели в средневековой европейской литературе. Достаточно упомянуть комические жития святых «мученика Харенгия» (сельдь) и «чистой сердцем Доместики» (свинья). Существует переделка этого сюжета о «преподобном Селедии», принадлежащая известному украинскому писателю Ивану Франко (1856–1916).

Пародийная поэзия, обыгрывающая различную профессиональную терминологию (поварскую, портновскую и др.), значительно обогатила литературный язык рубежа XIV–XV вв. и явилась одним из путей проникновения образов «ремесленной» поэзии в сферу «высокой» литературы XVI–XVII вв.

ЛИТЕРАТУРА XV – НАЧАЛА XVI вв.

Апогей классической традиции и начало переходной эпохи

Образование в Средней Азии государства эмира Тимура (1370–1405) ознаменовало начало завоевательных походов, результатом которых стало присоединение к империи Тимура в течение 1381–1393 гг. иранских областей.

Этот период отмечен существенным хозяйственным и культурным подъемом в восточно-иранских землях. Столица Тимура Самарканд была отстроена в непосредственной близости от места, где находился разрушенный Чингис-ханом в 1220 г. древний город. Сын и преемник Тимура султан Шахрух (1405–1447) перенес столицу из Самарканда в Герат, оставив Мавераннахр в удел своему сыну Улугбеку (1409–1449), время правления которого оказалось для Средней Азии периодом наивысшего расцвета. Известный как крупный ученый, основатель знаменитой Самаркандской обсерватории, Улугбек занимался также градостроительной деятельностью и совершенствованием системы образования. При нем в Самарканде были воздвигнуты известное здание медресе на Регистане, великолепный дворец, здание «Китайского дома», славившегося своими фресками и фарфоровой отделкой, в Бухаре – медресе, над входом в которое была надпись: «Стремление к знанию – обязанность каждого мусульманина и каждой мусульманки». Улугбек хорошо знал поэзию, сам писал стихи и собрал при своем дворе цвет образованного сословия.

Для Хорасана блестящий период в культурной жизни наступил во второй половине XV в., когда там правил Султан Хусайн Байкара (1469–1506). В это время в Герат со всех концов Ирана и Средней Азии стекаются деятели науки (медицины, правоведения, этики, историографии и др.), искусства и литературы. В городе, где высились величественные мавзолеи, мечети, дворцы, медресе, где сетью раскинулись сады, водоемы, каналы, творили великий миниатюрист Бехзад (ум. в 1526), каллиграф Султан-‘Али (ум. в 1513), танцор Сад Бадр, знаменитые композиторы и музыканты.

Тем не менее Тимуридам не удалось сохранить целостность доставшейся в наследство империи: западный Иран попал под власть туркменских племен, а затем, в начале XVI в., их сменяет династия Сафавидов (1501–1736). В то же время Хорасан в результате междоусобных войн отошел к Шейбанидам (1507). С этого времени начинается затяжная вражда между Сафавидами, объявившими своей государственной религией шиитский толк ислама, и Шейбанидами, приверженцами сунны.

Упадок Тимуридской империи вызвал к жизни центробежные процессы, которые привели к образованию ряда новых государственных или квазигосударственных образований – иранского, афганского, среднеазиатских ханств, что повлекло за собой и постепенную культурную и языковую дифференциацию народов, их населявших. Именно в это время появляются первые ростки литературного творчества на местных языках. Особенно бурно развиваются тюркоязычные литературы этого региона, которые оказывают непосредственное влияние на литературную ситуацию в целом.

* * *

В Герате в XV в., как некогда в Багдаде или Ширазе, сложилась среда, которая способствовала расцвету искусства и литературы, появились кружки, где бушевали страсти спорщиков–литераторов. Демократизация литературы выразилась в вовлечении в ее орбиту чиновников, среднего духовенства, купечества, ремесленников, странствующих дервишей и декламаторов народных сказаний (*дастанов*). По верному замечанию А.Н. Болдырева, «образованность представителей гератского “культурного базара” соответствовала уровню формальных требований, предъявлявшихся в самых утонченных аристократических сферах». Это можно объяснить отчасти и тем, что в поэтических собраниях на базаре и на приемах при дворе участвовали одни и те же литераторы и представители науки и «изящных искусств».

В XV в. отмечается бурное развитие ремесленных корпораций и торговых гильдий, вызванное снятием с них части налоговых тягот, и возрастание степени их самоуправления. Сходные изменения претерпевают и объединения литераторов при дворе: становятся более свободными иерархические отношения внутри «цеха» поэ-

тов, признанные главы поэтических школ отныне могут не иметь никакого официального статуса и не занимать административных должностей. Значение же самих должностей «царя поэтов» или «эмира поэтов», имевших большой вес в литературной жизни XI–XII вв., постепенно снижается, редко употребляются и сами титулы. Так, признанный лидер литературной жизни Герата XV в. ʻАбд ар-Рахман Джами (1414–1492), шейх братства *накшбандийа*, не занимал никакого придворного поста, в то время как его ученик и друг, основоположник литературы на староузбекском (чагатайском) языке ʻАлишир Наваи (1441–1501) был виднейшим политическим деятелем своего времени, являлся визиром Султана Хусайна Байкара и некоторое время занимал пост наместника Астрабада.

В этот период входит в моду неформальное общение между представителями литературы и искусства. Широко известны засвидетельствованные историческими и литературными источниками поэтические собрания в доме ʻАлишира Наваи. Историографы донесли до нас сведения о тех, кто присутствовал на этих маджлисах, и о содержании их бесед. Дом Наваи был открыт для «людей пера», которые получали от него щедрую материальную поддержку, а также советы по овладению поэтическим мастерством.

Более свободно, чем прежде, поэты могли передвигаться от одного двора к другому или же посвящать свои произведения разным правителям и сановникам. В свою очередь и сами поэты занимались меценатством, выделяя средства не только на содержание и поощрение учеников, но и на благотворительные нужды, на строительство и благоустройство города, на формирование общественных библиотек и т. д.

В целом в области культурной жизни отмечаются процессы, которых не знали предшествующие периоды. Одним из знамений времени становится больший историзм при подходе к жизнеописаниям и творческому наследию деятелей политики, культуры, литературы: легенда отходит на задний план, уступая место достоверным сведениям о том или ином лице. Начиная с XV в. мы имеем подлинные, подробные биографии выдающихся людей. Так, Наваи и Джами сами детально изложили события своей жизни, отразили в дневниках взаимоотношения с известными людьми эпохи, сохранили личную переписку.

В рассматриваемый период наблюдается оживление интереса к историографии. Об этом говорят многочисленные труды, самыми значительными из которых следует считать сочинения Мирхонда (1433–1498) и его внука Хондемира (1475–1535). Мирхонда привлек ко двору Султана Хусайна Байкара его знаменитый визирь ʻАлишир Наваи. Основным трудом Мирхонда является многотомное сочинение по всеобщей истории «Сады чистоты» (*Раузат ас-сафа*), которое автор создавал, будучи прикованным к постели, превозмогая интеллектуальным трудом тяжелую болезнь. Последние части хроники, касающиеся времени Султана Хусайна, были обработаны уже внуком Мирхонда. Главный труд Хондемира носит название «Возлюбленный жизнеописаний» (*Хабиб ас-сийар*). Это трехтомное сочинение со значительными историко-культурными и историко-литературными вкраплениями в виде рассказов о знаменитых ученых, суфийских подвижниках, поэтах. Перу Хондемира принадлежит написанное по просьбе ʻАлишира Наваи компендиальное извлечение из трудов Мирхонда под названием «Извлечение из [исторических] сведений» (*Хуласат ал-ахбар*). Также Хондемир – автор сборника жизнеописаний знаменитых придворных «Руководство для визиров» (*Дастур ал-вузара*), который наряду с вымышленными биографиями советников легендарных царей древности включал исторические сообщения о жизни и деяниях первых министров Тимуридского двора. Хондемир пережил последних Тимуридов, видел вторжение в Хорасан кочевых тюркских племен и приход к власти Сафавидов. Спасаясь от политических потрясений, знаменитый историограф эмигрировал в Индию ко двору Великих Моголов, которым и посвятил свои последние труды.

В этот период создается одна из самых знаменитых поэтических антологий, которая составляет славу жанра биографической литературы, – «Антология поэтов» (*Тазкират аш-шуʻара*) (1486/87) Даулатшаха Самарканди (1438–1494 или 1507). Долгое время эта антология, составленная по хронологическому принципу и содержавшая сведения о поэтах, начиная с эпохи арабского завоевания и кончая временем написания труда, являлась по существу единственным источником знания европейцев о пер-

сидской литературе. Материалы сочинения Даулатшаха базируются главным образом на легендарных сведениях, которые автор мастерски обработал и приблизил к литературному вкусу своей эпохи. Значительная доля художественного вымысла приводила европейских исследователей XIX – начала XX вв., опиравшихся на этот труд как на исторический источник и ожидавших от него полной достоверности, к ошибочным выводам.

Отдают дань биографическому жанру и выдающиеся поэты XV в. Джами и Наваи. Из-под пера Джами вышло агиографическое сочинение «Дуновения дружбы из чертогов святости» (*Нафахат ал-унс мин хазарат ал-кудс*) (1476–1478), содержащее 618 биографий суфийских подвижников. Ввиду того, что к XIV–XV вв. многие персидские поэты избирали мистическое миросозерцание и их стихи высоко ценились в суфийских кругах, Джами включил в этот свод житий и их биографии.

В духе времени составлена антология ʻАлишира Наваи «Собрания утонченных» (*Маджалис ан-нафаис*) (1491), где названы имена 411 персоязычных и 41 тюркоязычного поэта. Многие из них были современниками автора, с которыми он лично общался и дружил. Особенностью антологии Наваи является обращение к современному литературному материалу, отсутствие диахронического плана изложения и применение для ее составления староузбекского языка. Это одна из первых антологий, созданных на литературном тюрки.

Среди «людей пера», творивших в XV в., своей поистине энциклопедической разносторонностью и чрезвычайной плодовитостью выделяется знаменитый гератский проповедник, теоретик поэзии, стилист и автор оригинальных произведений Хусайн Ваʻиз Кашифи (1436/37–1504/05). Он написал авторитетный трактат по поэтике «Чудеса мыслей в искусстве поэзии» (*Бадаиʻ ал-афкар фи санаиʻ ал-ашʻар*), популярный этический трактат, предназначавшийся для сына Султана Хусайна Абу-л-Мухсина «Мухсинова этика» (*Ахлак-и Мухсини*), а также общедоступный комментарий к Корану «Хусайнов комментарий» (*Тафсир-и Хусайни*). Фигура Кашифи весьма показательна для характеристики религиозной среды столичного города Тимуридов, который отличался особой веротерпимостью и благочестивой преданностью

ахл ал-байт[1] и всем *‘Алидам*. Суннит и последователь шейхов ордена *накшбандийа*, Кашифи составил известное агиографическое сочинение «Сады мучеников» (*Раузат аш-шухада*) – собрание жизнеописаний шиитских имамов, посвященное, прежде всего, мученичеству имама Хусейна. По всей видимости, автор опирался на устные версии житий либо мог использовать агиографические источники, уже подвергшиеся письменной обработке. Текст *Раузат аш-шухада* послужил основой складывания одного из самых скорбных шиитских ритуалов *рауза-хани* (то есть чтение *рауза* – житий мучеников за веру), а заглавие произведения дало ему это название. В свою очередь *рауза-хани* явилось впоследствии сюжетной составляющей шиитского мистериального театра *та‘зийе*.

Хусайну Ва‘изу принадлежит также «Книга благородства султанов» (*Футуввat-нама-йи султани*) – трактат о духовном благородстве и его проявлениях в суфийских орденах и средневековых иранских цеховых организациях. Сочинение содержит описание широко распространенных в Иране суфийских братств и изложение их уставов, а также уставов *ма‘рикагиран* (букв. «собирающие толпу»), то есть представителей зрелищных и словесных видов народного искусства (актеров кукольных театров, борцов *зур-хана*, профессиональных рассказчиков). Знаменательно, что это произведение автора-суннита посвящено управляющим усыпальницей восьмого шиитского имама ‘Али б. Мусы ар-Риза в Мешхеде.

Среди произведений Хусайна Ва‘иза Кашифи присутствует очередная версия «Калилы и Димны» – прозаическая книга «Сияние звезды Канопус» (*Анвар-и сухайли*). Стиль этого произведения, вызвавшего новую волну подражаний и переделок на различных языках, отличался повышенной риторичностью и «неестественной вычурностью» (А. Крымский), что соответствовало моде того времени и характерно для всех прозаических сочинений XV–XVI вв. Подобный орнаментированный стиль присущ также и эпистолярному жанру, к которому принадлежат письмовники (*инша*) Хусайна Ва‘иза «Сокровищница писем» (*Махзан ал-инша*) и «Царский

[1] «Люди дома» – принятое в исламской традиции обозначение семейства пророка Мухаммада, почитаемого как шиитами, так и суннитами.

свиток» (*Сахифа-йи шахи*), содержащие образцы писем общественного, дипломатического и частного характера.

В целом литература XV–XVI вв. демонстрирует все внешние признаки подъема: большое число поэтов, огромный объем литературной продукции, равномерное развитие практически всех традиционных жанров, широкий творческий диапазон большинства литераторов. Одновременно литературный процесс делает явный крен в сторону повышенного интереса к виртуозности стиля и всякого рода формалистическим изыскам. «Охранительной» тенденции, ориентированной на соблюдение классической гармонии смысла и его словесного воплощения, противостоит завоевывающая все большее число адептов новая литературная мода на утонченный артистизм, необычность и даже эпатаж.

Отличительной чертой литературы Тимуридского периода следует признать резкий количественный рост «ответов» (*джаваб* – «ответ», *татаббу‘* – «следование», *мукабила* – «выход навстречу»; в современной терминологии преобладает наименование *назира*) на произведения предшественников и современников. Практика ответных стихов, в течение долгого времени развивавшаяся во всех жанрах персидской литературы, не имела специального теоретического осмысления в трактатах по поэтике, однако отличалась дробной терминологией, свидетельствующей о том, что типы ответов тонко различались носителями традиции. Возможно, составление ответов на образцовые произведения воспринималось как специфическое распространение теории поэтических заимствований на иную область применения. По сути, ответные стихи представляли собой «выведение» теории поэтических заимствований с уровня бейта, заключавшего отдельно взятый «малый мотив» (*ма‘ни*), на уровень целостного поэтического произведения определенной формы (касыды, газели, маснави).

Традиция *назира-нависи* наиболее последовательно выражена в эпической поэзии. В период XV–XVI вв. появляется особенно большое количество следований поэмам цикла *хамса*. Темы и сюжеты «Пятерицы» Низами, благодаря активному процессу формирования «молодых» литератур на огромной территории от Босфора до Гималаев, выходят за рамки персоязычной поэзии и становятся органической частью тюркоязычных литератур, литератур на языке

пушту, урду, грузинском и т. д. Внутри традиции эпической поэзии наблюдается рост региональных черт, появляются сюжеты локального происхождения, что объективно подтачивает изнутри связь «ответа» с прототипом. В рамках этой тенденции можно интерпретировать многочисленные замены традиционных пятеричных сюжетов другими, имеющими четкую местную привязку. Так, крупный персоязычный поэт Индии XVI в. Абу-л-Файз Файзи (1547–1595) замещает сюжеты любовных поэм Низами романами о Сулаймане и Билкис и Нале и Даман. Герои последнего сюжета – раджа Нал и его возлюбленная Дамаянти канонизированы многовековой индийской эпической традицией, восходящей к «Махабхарате». О связи поэмы «Нал и Даман» с поэмами «Лайли и Маджнун» и «Хусрав и Ширин» из *хамса* Низами говорит ряд сюжетных и композиционных ходов, а также признание автора, что индийскую мелодию ему приходится играть на персидском сазе. В «Пятерицу» Файзи входила также поэма *Акбар-нама*, по своему месту в цикле соответствовавшая *Искандар-нама* Низами и посвященная знаменитому могольскому правителю Акбару (1556–1606).

Стремление «осовременить» традицию «Александрий» наблюдается не только у индийского автора, но и у представителя гератского поэтического круга, племянника Джами ʻАбдаллаха Хатифи (ум. 1521), заменившего сюжет об Александре повествованием о завоевательных походах Тимура и назвавшего поэму *Тимур-нама*.

В рассматриваемый период создаются многочисленные любовно-мистические поэмы, не являющиеся «ответами» на поэмы *хамса*. Поэт Катиби Туршизи (или Нишапури) (ум.1436) оставил множество любовно-мистических поэм, сюжеты которых оригинальны: «Влюбленный и Возлюбленная» (*Мухибб о махбуб*), иначе называемая «Тридцать посланий» (*Си нама*) (второе название – по количеству писем, которыми обменивались герои поэмы), «Красота и любовь» (*Хусн ва ʻишк*), «Похититель(ница) сердец» (*Дилруба*) и др. Значительные изменения вносит Катиби и в поэмы пятеричного цикла, из которых он сумел завершить только три – философско-дидактическую «Цветник праведников» (*Гулшан-и абрар*) и две любовных. Разработав канонический сюжет о Маджнуне и Лайли, поэт, тем не менее, замещает поэму о Хусраве и Ширин повествованием о Бахраме и Гуландам. Для Катиби Туршизи характерно увлечение

сложным поэтическим стилем и применением различных формальных приемов. Так, его известная мистическая поэма «Созерцающий и Созерцаемый» (*Назир ва манзур*) носила второе название «Слияние двух поэтических метров» и действительно могла читаться двумя размерами. Его же поэма «Десять глав» (*Дах баб*) иначе именовалась «Омонимы» (*Таджнисат*) и была целиком построена на демонстрации разновидностей фигуры *таджнис* («сроднение», то есть употребление схожих друг с другом отрезков речи).

Превзойти мастерство Катиби, продемонстрированное в маснави «Назир и Манзур», стремился его младший современник Ахли Ширази (1455–1535/36), написавший с этой целью поэму «Дозволенная магия» (*Сихр-и халал*), интересную не только своей формалистической изысканностью, но и индийским происхождением сюжета, в котором ставится проблема долга жены перед умершим мужем и исполнения индуистского обряда самосожжения вдовы (*сати*).

В лирических жанрах поэзии XV–XVI вв. можно отметить проявление той же тенденции распространения практики *назира-нависи*, что и в области эпической поэзии. При этом выбор объектов для творческого подражания выявляет две основных закономерности литературного развития рассматриваемого периода. С одной стороны, ориентация на лучшие образцы философско-дидактической касыды XII–XIII вв. порождает такие последние шедевры в этом жанре, как «Море тайн» (*Луджат ал-асрар*) Джами и «Подарок размышлений» (*Тухфат ал-афкар*) Наваи, являющиеся «ответом» на касыду Амира Хусрава Дихлави «Море праведников» (*Дарйа-йи абрар*). С другой стороны, в области панегирической касыды наблюдается стремление следовать формально изощренному стилю и поэтической технике Салмана Саваджи (XIV в.): его «искусственным» касыдам виртуозно подражает Ахли Ширази, стихотворения которого читаются различными размерами, а при определенном чтении из них выделяется меньшая форма, которая в свою очередь с равной возможностью понимается и по-персидски, и по-арабски, – естественно, с изменением смысла. Входят в большую моду касыды с различными «трудными» смысловыми *радифами*, содержащими, к примеру, названия цветов. Так, Катиби Туршизи прославился составлением двух таких касыд с *радифами* «нарцисс» и «роза», причем одна из них принесла ему огромное по тем временам состо-

яние в десять тысяч динаров. Обилие сведений о подобных литературных фактах можно найти в сочинении гератского автора XVI в. Зайн ад-Дина Васифи «Удивительные события» (*Бада‘и ал-вака‘и*), который, например, приводит пять двухчастных «цветочных» касыд-ответов на соответствующие произведения Катиби.

В XV в. традиция «творческого подражания» все шире захватывает и область газели. Эта тенденция закрепляется в специфических сборниках, получивших название «ряды стихов» (*радаиф ал-аш‘ар*). Так, в одном из подобных сборников, составленном знатоком литературы и поэтом Фахри Харави (ок. 1497–1566), приводится 1399 газелей-*назира* 276 поэтов. Гератский автор включает в свой труд целые «цепочки» газелей от первоисточника до самых свежих вариантов ответа, причем солидное место в этом сочинении отведено «ответным» газелям Джами (185 стихотворений). Они, в свою очередь, высоко ценились современниками в качестве объекта подражания. Вероятно, Фахри Харави был присущ подобный «антологический» взгляд на поэтическое творчество, поскольку известно, что в 1521/22 г. он переводит на персидский язык тюркоязычную антологию ‘Алишира Наваи «Собрания утонченных» (*Маджалис ан-нафаис*), назвав ее «Книга изящных речей» (*Латаиф-нама*) и дополнив специальным разделом, содержащим сведения о 189 поэтах-современниках, в том числе и о самом Наваи. Также Фахри Харави составил первую антологию, включившую стихи поэтесс, живших в Герате, Хорасане и Мавераннахре и писавших на фарси и на тюрки. Автор назвал ее «Жемчужины чудес» (*Джавахир ал-‘аджаиб*) (1555/56).

Выбор образцов для подражания в газели и других малых формах так же, как и в касыде, демонстрирует сложность стилистической картины поэзии XV в. Наряду со стремлением к ясности образного рисунка, к гармонии слова и смысла, на которых настаивали Джами и его последователи, в газели укореняется мода на формальный артистизм и повышенную фигуративную украшенность. Появляются циклы газелей, представляющих собой, к примеру, ответы на один бейт какого-либо поэта. Так, Васифи приводит цикл собственных газелей под названием «Удивительная пятерица» (*Хамса-йи мутахаиййира*) или «Блуждающая семерка», или «Семь планет» (*Саб‘а-йи сайййара*) – ответы на один бейт Ка-

тиби. Увлекаются поэты и акростихами в форме газели, и газелями с замысловатыми *радифами*. Большое распространение получают хронограммы (*тарих*), разные виды стихотворных загадок и буквенных шарад-логогрифов (*лугз*, *му'ама*), составляемые во всех малых поэтических формах (газель, *кыт'а, руба'и*). Интересны «карточные» четверостишия Ахли Ширази, написавшего *руба'и* для каждой карты колоды.

На фоне общего увлечения сочинением «ответов» на признанные шедевры прошлого в XV–XVI вв. усиливается тенденция к слепому копированию старых образцов (*таклид*). И неприкрытое эпигонство, и чрезмерная стилистическая вычурность в газели вызывают осуждение со стороны лучших представителей литературной элиты. В частности, Наваи с некоторой горечью писал:

Людям нашего века нужно десять дней дискуссий,
Чтобы накропать газель из пяти бейтов.
(Перевод Е. Э. Бертельса)

По всей видимости, Наваи порицал «газелекропателей», которые превратили искусство стихосложения в эстетские экзерсисы, служившие предметом обсуждения в различных литературных кружках и сводившие творчество к сложным формалистическим упражнениям. Особое недовольство настоящих мастеров вызывали многочисленные эпигоны Хафиза, доведшие до абсурда его манеру «дезинтегрированной» газели и превратившие ее в богато украшенный фигурами и сложно рифмованный, но абсолютно бессвязный и бессмысленный текст.

Наряду с интенсивной эксплуатацией старого арсенала поэтической лексики и мотивов в литературе XV в. можно выделить формирующийся пласт так называемой «ремесленной» лирики, которая в значительной мере расширяет состав образности за счет включения в нее профессиональных терминов, почерпнутых из области ремесел. Основоположником подобного рода поэзии традиция, представленная трудами Хондемира и 'Алишира Наваи, считает известного бухарского литератора Сайфи (ум. 1504), писавшего любовные газели, касыды и четверостишия-эпиграммы, отражавшие вкус представителей цеховых ремесленных корпораций. Одна из его газелей, к примеру, начинается так:

На [его] сердце напильник моего вздоха не оставляет следа,
Поскольку стальное сердце ни на йоту не поддается
напильнику.
Тот, кто заковал меня в цепь, сам же является и напильником,
[Ибо] кроме этого напильника нет у меня избавления
от цепей.

Ремесленные и торгово-купеческие термины становятся популярными и в эпистолярном жанре, где в зависимости от профессиональной принадлежности адресата в частное или деловое послание включалась определенная лексика. Многочисленные примеры такой корреспонденции приведены Васифи в сочинении «Удивительные события». Выдержанные в духе изысканной риторики, эти послания свидетельствуют не только о широком вовлечении ремесленников в литературную жизнь эпохи, но и о влиянии их вкусов на литературную моду, с одной стороны, и о повышении их требований к произведениям изящной словесности, с другой.

Об официальном признании «ремесленной» поэзии говорит включение ее представителей с указанием рода занятий и происхождения в антологии Наваи и Фахри (например, лепешечник Хайдар, художник Ходжа Мухаммад, мастер по изготовлению ножей Файзи, изготовитель стрел Максуд, портной Кахи, шорник Ахмад и др.), а также в *тазкире* Нисари (ум. 1596) «Увещеватель любимых» (*Музаккир ал-ахбаб*, 1566/67) и др.

‘Абд ар-Рахман Джами

‘Абд ар-Рахман Джами родился в Герате 7 ноября 1414 г. в богословской семье: его отец и дед были влиятельными духовными лицами. Еще мальчиком он проявил незаурядные способности к наукам. Учиться он начал в Герате, но вскоре в поисках более эрудированных наставников будущий поэт отправляется в Самарканд, где занимается у сотрудника Улугбека – Кази-зада Руми и других выдающихся ученых. Вернувшись в Герат, Джами удивляет всех своими знаниями. Кроме богословия и философии Джами постиг точные науки, а также гуманитарные, в особенности филологические. Познания Джами делали его неуязвимым в публичных спорах и диспутах. Однако, еще будучи слушателем медресе, он проявляет

независимость нрава, отказавшись прислуживать учителю и сопровождать его в поездках. Поэтому вместо блестящей карьеры чиновника или официального ученого Джами вступает на путь суфизма. Своим наставником он избирает Саʻд ад-Дина Кашгари (ум. 1456), связанного в прошлом с основателем крупнейшего дервишеского братства Баха ад-Дином Накшбандом (ум. 1390). Основные положения *накшбандийа* сводились к исполнению заветов Пророка и его сподвижников, добыванию средств к существованию своим трудом, служению ближним, к какой бы вере они ни принадлежали, утверждению наук, отрицанию аскетизма и отшельничества. Философское подтверждение учению Накшбанда Джами нашел в сочинениях великого шейха Ибн ал-ʻАраби (1165–1240), перед которым преклонялся.

Жизнь Джами протекала тихо. Женившись на дочери своего наставника, он преумножил личные средства, но, тем не менее, вел скромную жизнь, общаясь лишь с учениками и друзьями. Свои средства он отдавал на благоустройство Герата, развитие образования и поддержку литературных дарований. Авторитет Джами рос, но придворным поэтом он не стал. Однако к его советам прислушивался не только правитель Герата. Репутация Джами позволяла ему вступать в переписку с другими государями и посвящать им свои произведения. Так, один из философских трактатов Джами посвящен правителю Малой Азии Султан-Мухаммаду (1451–1481), с которым автор состоял в переписке; третья тетрадь «Золотой цепи» адресована другому правителю Малой Азии султану Байазиду II (1481–1512), к которому Джами питал особое расположение.

В 1472 г. Джами отправился в паломничество, продлившееся почти полтора года. Его сопровождали ученики и последователи, ему устраивались торжественные встречи, он блистал в диспутах и беседах. Однако по возвращении в Герат Джами узнал о нападках некоторых багдадских богословов шиитского толка, которые усмотрели в его выступлениях искажение вероучения. Несмотря на то, что обвинение было официально снято, Джами распустил своих мюридов и после этого случая поддерживал связь лишь с близкими друзьями. В это время он теснейшим образом общается с ʻАлиширом Наваи, который в 1476/77г. стал его учеником. Как результат многолетней дружбы и длительного духовного общения

в творчестве двух поэтов сложилась единая идейно-художественная концепция, а их взгляды способствовали созданию особого культурного климата в Герате.

Джами умер в 1492 г. Его хоронила правящая фамилия, вельможи, высшее духовенство и ученые. Возглавляли траурную процессию тимуридские принцы и Наваи.

Даже простой перечень произведений Джами, дошедших до нас практически полностью, свидетельствует о масштабе его литературных дарований и широте научных интересов, а также о чрезвычайной творческой плодовитости. Нет по существу ни одного жанра классической литературы, в котором он не пробовал бы своих сил. Джами в равной мере можно считать выдающимся религиозным деятелем, ученым, богословом и литератором своего времени. Его перу принадлежат многочисленные трактаты по различным областям традиционной мусульманской науки (комментирование Корана и хадисов), сочинения по теории и практике суфизма и мистической философии, агиографии, комментарии к трудам авторитетных суфийских теоретиков (преимущественно Ибн ал-ʻАраби и его комментаторов). Джами являлся также составителем целого ряда трактатов по теории поэзии – «Послания об *ʻарузе*» (*Рисала-йи ʻаруз*) и «Послания о рифме» (*Рисала-йи кафийа*), четырех пособий по разгадыванию буквенных шарад. Среди научных сочинений Джами можно обнаружить также трактаты по грамматике, теории музыки, разнообразные комментарии на поэтические произведения предшественников. Характерно, что ученые занятия Джами теснейшим образом связаны с его педагогической деятельностью как на поприще суфийского наставника, так и в качестве главы поэтической школы и покровителя молодых дарований. Большинство теоретических произведений Джами, а также его комментаторских трудов создавалось в ответ на просьбы учеников и послушников. Сходную роль, по-видимому, играли отчасти и те образцы лирического творчества поэта, в которых он намеренно следовал стилю или индивидуальной манере знаменитых поэтов прошлого (Саʻди, Амира Хусрава, Хафиза и др.).

Существуют документальные свидетельства того, что Джами в последние годы жизни лично подготовил полное собрание своих произведений. В предисловии к *Куллийату* автор писал: «Речь моя

на протяжении жизни разнообразна… Иногда это – проза, а иногда – поэзия... И хотя каждое из этих произведений в отдельности было рассмотрено и одобрено проницательными критиками..., без сомнения собранное целое обладает таким свойством, которого нет в разобщенных частностях... Поэтому мне представляется целесообразным составить такое собрание сочинений, чтобы зерцалом красоты его целостности и мерилом совершенства его собранности явилось бы гармоническое единство множества его составных частей» (перевод А. Афсахзода).

Следуя принципу, впервые примененному Амиром Хусравом Дихлави, Джами собрал свои монорифмические стихотворения в три *Дивана*: «Начало юности» (*Фатихат аш-шабаб*, 1479), «Средние жемчужины ожерелья» (*Васитат ал-‘икд*, 1489), «Завершение жизни» (*Хатимат ал-хийат*, 1491). Подобный хронологический принцип собирания *Диванов* и заглавия, которые соответствовали времени написания стихов, были подсказаны Джами его другом и учеником Наваи, который, в свою очередь, последовал примеру Джами при составлении собственных собраний на староузбекском языке.

Перу Джами принадлежит также широко известное прозаическое подражание *Гулистану* Са’ди под названием «Весенний сад» (*Бахаристан*). Стоит упомянуть составленное Джами «Собрание эпистол» (*Рисала-и мунша’ат*), содержащее переписку поэта с его современниками – членами братства *накшбандийа*, приближенными Султана Хусайна Байкара, государями сопредельных стран, друзьями и учениками. В предисловии к сборнику автор сообщает, что, не обладая искусством эпистолографа, он все же решился обнародовать свои письма, следуя требованиям времени и обстоятельствам. Приведенный факт служит еще одним подтверждением возросшего интереса общества к сохранению исторически достоверных свидетельств о заметных явлениях культурной и политической жизни.

Джами включил в полное собрание своих сочинений и семь крупных эпических поэм. Существует мнение, что эти маснави были объединены в «Семерицу» под названием «Семь престолов», или «Созвездие Большой Медведицы» (*Хафт ауранг*) не автором, а позднейшими переписчиками. Однако авторитетный таджикский

исследователь творчества Джами А. Афсахзод обнаружил в одном из списков *Куллийата* фрагмент авторского введения, в котором сам Джами именует эти поэмы «Семь престолов».

С другой стороны, в составе «Семерицы» легко выделяется пятеричный цикл поэм, созданный в ответ на «Пятерицы» Низами и Амира Хусрава Дихлави, о чем сам автор недвусмысленно заявляет в поэме «Книга мудрости Искандара». Характеризуя в свойственной ему ироничной манере результаты своего труда, поэт пишет:

В этой мастерской обмана и разочарования
Из меди создал я пять кладов медяков…
Я принес *Дар благородным*,
И сам вручил *Четки праведным*,
Затем пером присвоения
Я приступил к *Йусуфу и Зулайхе*.
Когда, словно дитя, я сделал себе лошадку из тростинки,
Я погнал эту лошадку в сторону *Лайли и Маджнуна*.
Когда удовлетворились мои помыслы этими четырьмя,
Я теперь обращаюсь к пятой книге.
На одну нить, словно жемчужины, нанизываю
Книги мудрости, доставшиеся от *Искандара*.

Первая поэма пятеричного цикла Джами, написанная в 1481 году, носит название «Дар благородных» (*Тухфат ал-ахрар*)[1]. Поэма посвящена известному суфийскому деятелю Хадже Ахрару (1403–1490), что зашифровано и в названии. При Хадже Ахраре, возглавившем орден, *накшбандийа* стал доминирующим в Средней Азии, его глава обладал реальной политической властью и пользовался огромным авторитетом среди правителей многих областей. В небольшом прозаическом вступлении к основному тексту поэмы Джами признает, что его произведение уступает «Сокровищнице тайн» Низами. Как и большинство дидактико-философских суфийских поэм, «Дар благородных» содержит пространную интродукцию, включающую традиционное восхваление Аллаха и Пророка, самостоятельные

[1] Перевод названия этой поэмы в трудах Е.Э. Бертельса «Подарок праведных».

главы о Баха ад-Дине Накшбанде и Хадже Ахраре, а также, вслед за Низами, «тайные молитвы» (*мунаджат*). Помимо этого, в интродукции присутствуют пространное рассуждение о назначении слова и три «собеседования» (*сухбат*) о ступенях познания.

Основная часть поэмы распадается на 20 бесед (*макала*), каждая из которых завершается небольшой притчей. И тематика, и структура поэмы следуют традиции, заложенной предшественниками Джами. В ряде глав поэт рассуждает о положении в обществе ученых, визиров, об отношении государя и подданных. Так, тринадцатая беседа содержит наставления, адресованные правителю и призывающие его к ответственности перед подданными за свои поступки, что полностью соответствует традиционным иранским представлениям о нормах управления государством, сложившимся еще в доисламскую эпоху:

Если корень твоего насилия разрастется,
То насилие твое охватит весь мир…
Целый город бывает разграблен по твоему приказу,
Чтобы для тебя был выстроен один дворец,
Лучше бы тебе прекратить строительство,
Дабы не влекло оно тебя к грабежу.
Целые сады гибнут по твоей прихоти,
Чтобы ты отведал одно яблоко.
Лучше бы тебе воздержаться от этого яблока,
Дабы не держать потом за него ответ.

Значительное внимание уделено в поэме критике современного автору состояния суфизма. Джами строго осуждает шарлатанство и стяжательство суфиев, с одной стороны, фанатизм и чрезмерный ригоризм, с другой. С не меньшей резкостью Джами обвиняет наставников в уходе от ответственности за судьбы общества и «отгораживании» от мира стеной книг.

Вторая часть *хамса* Джами – суфийско-дидактическая поэма «Четки праведных» (*Субхат ал-абрар*), посвященная Султану Хусайну Байкара. Джами изменяет структуру традиционной «Пятерицы», заменив любовно-авантюрный роман о Бахраме Гуре еще одной назидательной бессюжетной поэмой. Законченная в 1482 г. поэма распадается на 40 глав – *ʻакд* («косточек» в четках), постро-

енных по единообразному принципу: каждая глава состоит из основной теоретической части, притчи и тайной молитвы. Эта часть «Пятерицы» написана размером *рамал*, которым сложена великая поэма Джалал ад-Дина Руми. «Четки праведных» дают последовательную характеристику суфийских «стоянок» – ступеней на пути постижения Истины.

Следует особо подчеркнуть, что автора поэмы глубоко волновала проблема совершенного наставника, его облика и принципов учительства. В центре рассуждений Джами – этика поведения учителя, который в идеале представляется человеком жизнерадостным, обаятельным, располагающим к себе. Поэт предостерегает старца-наставника, носителя совершенной морали, от проявления излишней внешней суровости и неприветливости, коль скоро он взял на себя роль пастыря:

Ты не туча, почему же у тебя столь недовольное лицо?
Сколько можно хмуриться?
Лучше бы тебе сверкать, как молния,
Пока жив, веселись и смейся.
Развеселить удрученного лучше,
Чем подарить ему [целый] вьюк сахара.
От сахара приятно во рту,
А от сладкого смеха успокаивается душа.

Любовно-мистическая поэма «Йусуф и Зулайха», написанная Джами в 1483 г. и опирающаяся на кораническую историю Йусуфа, замещает в его *хамса* поэму о Хусраве и Ширин. На это указывает метр поэмы – *хазадж*, а также слова автора о том, что «власть Ширин и Хусрава» устарела, а «лучший из рассказов» (*ахсан ал-касаси*), как характеризуется история в самом Коране (12 сура «Йусуф), «правдив». Выбор сюжета поэмы, по-видимому, был для Джами вопросом принципиальным, поэтому интродукция к ней содержит интереснейшие образцы авторских рассуждений на тему «поэта и поэзии», а сам нарратив демонстрирует высочайшее мастерство владения всем арсеналом средств повествования, разработанных в каноне любовно-романического эпоса.

Джами начинает свой рассказ с рождения Йусуфа, отмеченного божественной красотой (Бог даровал ему две доли красоты

из шести, которые распределил между всеми людьми). Затем автор надолго оставляет своего героя и посвящает двенадцать глав событиям, происходившим с юной и прекрасной Зулайхой, дочерью царя Таймуса. Зулайхе трижды является во сне ослепительный красавец, который обещает ей свою любовь, называет себя «визиром Египта» (*‘азиз-и Миср*). Девушка влюбляется в прекрасного юношу, ждет исполнения вещего сна и отказывает другим претендентам, которые просят ее руки. Наконец из Египта прибывают послы просить у царя руки его дочери для *‘азиза*. Зулайха с радостью отправляется в путь, но при свидании со своим нареченным с ужасом обнаруживает, что египетский вельможа – не пригрезившийся ей прекрасный юноша, а безобразный старик, который и есть « *‘азиз* Египта».

В это время в далеком Ханаане завистливые братья Йусуфа заводят его в пустыню и бросают в глубокий колодец. Случайный караван спасает его, и пригожий юноша попадает в Египет, где караванщики продают его на невольничьем рынке. Слух о красоте Йусуфа разносится по Египту, и Зулайха, придя на базар, чтобы посмотреть на него, узнает в выставленном на продажу чужеземце героя своих сновидений. Джами трансформирует сюжет так, что героиня становится активным действующим лицом истории: не египетский вельможа, ее муж, как было в кораническом изложении, а она сама во время торгов покупает раба по цене вдвое большей, чем давали другие, и отдает за него все свои драгоценности.

Благодаря уму и сметливости Йусуф получает ответственную должность в доме *‘азиза*, мужа Зулайхи. Хозяйка, испытывая к Йусуфу безумную страсть, пытается соблазнить юношу, но тот остается непреклонен. Страшась разоблачения, Зулайха оговаривает Йусуфа и впоследствии добивается его заточения. Толкование Йусуфом вещего сна фараона спасает его от темницы, и он становится наместником правителя.

В целом Джами опирается на основные сюжетные линии кораничесого предания, которое, тем не менее, выступает в поэме в сокращенном виде: например, полностью отсутствует линия встречи Йусуфа с братьями во время их приездов в Египет за зерном, опущен и эпизод чудесного излечения Йа‘куба от слепоты с помощью рубашки сына, присланной из Египта с братьями. С другой

стороны, в Коране после рассказа о достижении Йусуфом вершины власти в ранге соправителя Египта и встрече с братьями о безымянной страдалице, жене *ʻазиза*, не говорится ни слова. Джами в своей поэме как за основным источником явно следует за комментаторской традицией, существенно дополнившей коранический рассказ, и радует читателя счастливой концовкой истории.

Проходят годы. Муж Зулайхи умирает, она же по-прежнему любит Йусуфа, страдает в разлуке с ним и слепнет от пролитых слез. Оставив свои роскошные палаты и переселившись в убогую хижину, красавица со временем превращается в дряхлую старуху. Йусуф же не стареет, так как ему была дарована часть вечной красоты Адама. И вот однажды Йусуф видит на улице старуху с горящими любовью глазами и узнает в ней Зулайху. Ее верность трогает его, и, проникнувшись жалостью к Зулайхе, Йусуф соглашается взять ее в жены, если она примет единобожие. Зулайха разбивает оземь идолов, которым поклонялась всю жизнь, и становится супругой Йусуфа. Благодаря его молитве происходит чудо: к старой и слепой женщине возвращаются молодость и красота.

Йусуф и Зулайха счастливо живут в браке до кончины Йусуфа. Получив известие о смерти мужа, Зулайха падает без чувств и приходит в себя только через несколько дней, когда его уже похоронили. Страдающая Зулайха умирает на могиле Йусуфа, однако хоронят ее по другую сторону Нила, ибо, даже выдержав все испытания и преобразившись, она не может сохранить единение с Йусуфом.

Героиня Джами проходит путь преображения любовью сродни тому, по которому идет Хусрав у Низами. Зулайха оказывается своеобразным аналогом главного мужского персонажа поэмы Низами и по своей сюжетной роли является притязающей стороной во влюбленной паре. Любовь Зулайхи служит у Джами образцом мистической любви, а женщина, потерявшая себя во всепоглощающем чувстве к Йусуфу, выступает воплощением концепта растворения индивидуальной души мистика в божественной субстанции истинного бытия. Таким образом, поэма Джами представляет собой редкий для иранской суфийской традиции пример персонификации души взыскующего Истины в женском, а не в мужском образе. Любовь Зулайхи под воздействием внутренней красоты, чистоты и благородства Йусуфа постепенно превращается из плот-

ской страсти и одержимости в самоотверженное глубокое чувство. Последующее решение героя жениться на Зулайхе подготовлено самосовершенствованием влюбленной женщины, оказавшейся способной к духовному подвигу.

Разрабатывая сюжет, заимствованный из Священной истории, Джами трансформирует предание в полном соответствии с законами жанра – с каноном любовно-романического эпоса. Автор вводит в повествование те элементы, которые последовательно превращают жизнеописание пророка в историю любви. Так, в версии Джами появляется мотив заочной влюбленности, присутствующий в завязке многих романических поэм на разные сюжеты: героиня троекратно видит Йусуфа во сне. Также троекратно у Низами появляется портрет Хусрава в рассказе о том, как полюбила его Ширин. Использует автор и мотив строительства дворца или украшения покоев, который также нередко встречается в романическом эпосе. Общим местом в повествованиях подобного типа можно считать и мотив сохранения героиней девственности в первом браке, что объясняется в данном случае старческим бессилием *ʻазиза*.

Сюжетный ход, основанный на непременном сохранении женским персонажем невинности, явно отсылает к поэме Гургани «Вис и Рамин», в которой героиня, дважды побывав замужем, волею обстоятельств остается девственной, ибо может принадлежать только истинному возлюбленному Рамину. К этой поэме восходит традиция описания интимной близости героев-влюбленных, в рамках которой сложено описание брачной ночи у Низами в «Хусрав и Ширин» и соответствующий эпизод в поэме Джами. Иносказательно-эротическое описание во всех трех произведениях знаменует торжество индивидуальной любви, в соответствии с кодексом которой целомудренная героиня может подарить свою девственность лишь тому единственному мужчине, который предназначен ей судьбой.

Опорой для Джами в ряде ключевых эпизодов и сюжетных ходов, видимо, послужил подробный рассказ о Йусуфе, содержащийся в персидской версии «Историй пророков» (*Кисас ал-анбийа*). Сочинения этого типа, составленные первоначально на арабском, а позже и на персидском языке, являлись одним из жанров беллетризованной комментаторской литературы, сложившейся вокруг

Корана. Первый этап беллетризации рассказ об Иосифе также прошел в комментаторской традиции *Аггады* и *мидрашей*[1] на древнееврейском языке, популярной интерпретации нарративных частей Библии, которая развивала и дополняла повествовательную логику библейского рассказа.

В Коран исходная история вошла уже в сильно переработанном виде, поскольку сам библейский рассказ в ходе комментирования успел обрасти массой подробностей и бытовал во множестве версий. В том варианте, который был зафиксирован в суре «Йусуф», есть несколько эпизодов, которые можно объяснить только с привлечением текстов *Аггады* и *мидрашей*, где они в качестве комментария к библейскому повествованию появились впервые. Среди таких эпизодов – знаменитый рассказ о приеме, устроенном госпожой Йусуфа для знатных египтянок, которые при виде красавца порезали себе руки ножичками для фруктов. Эта сцена наряду со сценой бегства Йусуфа от соблазняющей его Зулайхи послужила одним из популярных объектов иллюстрирования.

Именно в *мидрашах* у безымянной египетской госпожи Иосифа появляется имя – Зулейка («соблазнительница»), которое потом с небольшими фонетическими изменениями (Зулайха, Селиха, Зулейхо) фигурирует в средневековых легендах Ближнего и Среднего Востока.

В дальнейшей трансформации истории коранического Йусуфа «Истории пророков» сыграли роль, сходную с библейскими комментариями. В изложении рассказа появляются новые эпизоды, детали и персонажи, отсылающие к поэтике и проблематике средневекового романа. Именно в персидском изводе «Историй пророков» сюжет приобретает счастливую развязку, в которой любовь Зулайхи к Йусуфу завершается свадьбой героев. В ту же версию рассказа включен важный персонаж, отсутствовавший в прежних рассказах, – старая

[1] *Аггада* (арамейский – «повествование») – большая область талмудической литературы (Устного Закона), содержащая афоризмы и притчи религиозно-этического характера, исторические предания и легенды, призванные облегчить применение Галахи («кодекса законов»). *Мидраш* (ивр. букв. «изучение», «толкование») – раздел Устной Торы, которая входит в еврейскую традицию наряду с Торой Письменной и включает в себя толкование и разработку коренных положений еврейского учения, содержащегося в Письменной Торе.

служанка героини, которая выступает ее наперсницей и дает советы в любовных делах. По ее наставлению влюбленная Зулайха возводит дворец, состоящий из семи покоев. Седьмые покои отличаются от всех прочих тем, что стены там украшены картинами, изображающими любовные свидания героев. Очарованный Зулайхой Йусуф рассматривает картины и уже готов поддаться соблазну и ответить на чувства своей госпожи, но тут перед ним предстает видение его отца – Йа‘куба, призывающего сына хранить чистоту. Богобоязненный и целомудренный Йусуф пытается бежать, но Зулайха в порыве страсти хватает его за одежду и разрывает на нем рубашку.

Джами излагает эпизод украшения «седьмых покоев» дважды – в рамках самой поэмы «Йусуф и Зулайха» и в качестве вставного рассказа в поэме «Саламан и Абсал». Красота рисунков описана в технике *васфа*, и сила их воздействия диктуется именно внешним очарованием и эротической окрашенностью изображений:

В тех покоях везде художник
Поместил изображения Йусуфа и Зулайхи.
Вместе сидели они, как возлюбленная и влюбленный,
Обнявшись в порыве страсти.
И потолки того покоя также
Были покрыты изображениями Луны и Солнца.
Удивительно, как Луна и Солнце, словно пара влюбленных,
Показали две головы из ворота одного одеяния…
На коврах везде [вытканы] раскрывшиеся розы,
Парами дремлющие в объятиях друг друга.
Проще говоря, в этих покоях не было места,
Не украшенного изображениями тех двоих.

Описание красоты в традиции любовно-романического эпоса наделяется одной из важных конструктивных функций, мотивируя чувства главных персонажей и предопределяя характер их поведения. К примеру, на протяжении поэмы Джами дважды описывает красоту Зулайхи: первый раз, когда представляет героиню читателю, во второй – когда рассказывает о том, как она готовилась к свиданию с Йусуфом.

Еще один важный компонент, способствовавший беллетризации предания об Иосифе (Йусуфе), – это увеличение количества эпизо-

дов, описывающих чудеса. Интересен с точки зрения сюжетного развития эпизод, который имеется и в *Аггаде*, и в Коране, и в *Кисас ал-анбийа*. Это рассказ о том, как на домашнем суде над Йусуфом в пользу его невиновности свидетельствует один из домочадцев. Однако сведения *Аггады* и Корана относительного того, что это был за свидетель, расходятся. В *Аггаде* упоминается девушка, в Коране же говорится о некоем свидетеле мужского пола из рода супруги хозяина, которому служил Йусуф: «…и засвидетельствовал свидетель из ее семьи» (Коран, 12:26). Один из переводчиков Корана на русский язык И.Ю. Крачковский в комментарии указывал, что, по преданию, свидетелем был «ее кузен – младенец в колыбели», дотоле не умевший говорить. Очевидно, что автор перевода в этом пояснении опирался не на сам текст Корана, в котором о возрасте свидетеля ничего не говорится, а на обширную комментаторскую литературу.

В поэме ʻАбд ар-Рахмана Джами эпизоду свидетельства младенца на домашнем суде отведена глава 36 «Грудное дитя подтверждает невиновность Йусуфа». Глава начинается с того, что Йусуф обращается к Богу с молитвой и просит о том, чтобы ему был послан свидетель, который доказал бы его невиновность. Далее поэт рассказывает, как заговорил младенец:

Среди домочадцев была одна родственница Зулайхи,
Которая день и ночь находилась при Зулайхе.
На руках держала она трехмесячного младенца,
Как самое дорогое держала она его в объятиях.
Словно лилия он был, чей язык не знает речи,
Из свитка речи ни слова он не прочитал.
Вскричал он: «О господин, повремени!
От поспешного наказания воздержись.
Не заслуживает наказания Йусуф,
В доброте и милосердии первый – Йусуф!».
Господин застыл в изумлении, заслышав речь младенца,
Обратился к нему с речью по законам вежливости.

Приведенный фрагмент повторяет с некоторыми разночтениями эпизод из «Истории пророков». Можно предположить, что для рассказа о «малом» чуде заговорившего младенца в *Кисас ал-анбийа* могло

послужить моделью «великое» чудо, известное по коранической истории пророка ‘Исы. Из текста Корана явствует, что новорожденный ‘Иса заговорил в колыбели, чтобы оправдать свою непорочную мать, когда сородичи стали обвинять Марйам в распутстве.

Наибольший интерес с точки зрения романической трансформации истории Йусуфа представляет финальная часть любовной линии сюжета, как она изложена в «Истории пророков» и воссоздана у Джами. В ней повествуется о чуде возвращения Зулайхе молодости и красоты по молитве Йусуфа. В *Кисас ал-анбийа* говорится о том, что героиня в разлуке с возлюбленным не только состарилась, но и ослепла от пролитых слез. Тронутый глубиной чувства Зулайхи, которая жаждала одного – вновь созерцать красоту возлюбленного, герой просит Господа вернуть ей способность видеть и утраченную юность. В повествовании об этом «чуде Йусуфа» (*ма‘джаз-и Йусуф*) можно усмотреть отсылку к кораническому рассказу об излечении от слепоты Йа‘куба, проливавшего слезы и потерявшего зрение в разлуке с любимым сыном. О том, что два «чуда Йусуфа» воспринимались в поэтической интерпретации как аналогичные друг другу, свидетельствует бейт из касыды Хакани, в котором поэт объединяет мотивы возвращения молодости Зулайхе и зрения Йа‘кубу в контексте восхваления:

Твоя справедливость, как ясное утро, ведь лицо Йусуфа
приносит
Сурьму глазам Йа‘куба, басму – кудрям Зулайхи.

Традиционно снабженная обширными вводными главами, поэма «Йусуф и Зулайха» содержит разнообразные и многочисленные рассуждения о назначении поэтического слова, соотношении слова и смысла, «лжи» и «правды» в поэзии и т. д. Широко известен пассаж из поэмы, посвященный книге:

Известно изречение мудрецов:
«Мудрость в книгах, а мудрец в могиле»,
Друг в обители уединения – книга,
Сияние утра – книга,
Она – учитель, не требующий платы и благодарности,
Каждый миг она дарит тебе откровение мудрости.

Она – собеседник, имеющий мозг, покрытый кожей,
О тайных делах она вещает молча.

В блоке интродукции также присутствует глава «Речь о достоинствах любви», аналогичная соответствующей главе из поэмы Низами «Хусрав и Ширин», что еще раз указывает на внутреннюю связь этих двух романических повествований. В этой главе Джами рассуждает о любви как о вселенской движущей силе, которая одна способна совершенствовать мир и человека:

Сердце, свободное от боли любви, – не есть сердце,
Тело без сердечной боли – только вода и глина.
Отврати свой лик от [бренного] мира в любовной тоске,
Ведь есть прекрасный мир – мир любви.
Да не убывает в каждом сердце тоска любви!
Да не будет в мире сердца, лишенного любви!
Небеса пришли в движение от любовной страсти,
Вселенная пришла в смятение от стонов любви.
Любовь дает тебе пыл и опьянение,
Все иное – увядание и себялюбие.
Стань пленником любви и обретешь свободу,
Ее тоской наполни грудь и испытаешь радость.
Если бы Маджнун не испил из этой чаши,
Разве прославилось бы его имя в обоих мирах?
Тысячи мудрых и разумных покинули мир,
Однако ушли они, не изведав любви.
Не осталось от них ни имени, ни следа,
Ни в руках времени о них повести...
Слава Аллаху, пока я пребывал в этом мире,
Быстроногим я был на пути любви...
Растут во мне с каждым мигом эти чары (*фусун*) любви:
«Джами, поскольку ты состарился в любви,
Возрадуйся и умри в любви!
Сложи о влюбленности повесть,
И в мире о тебе останется память».

Джами утверждает, что только любовь способна даровать человеку истинную свободу, а истории любви дарują вечную память и славу и своим героям, и рассказчикам. Интродукция, насыщенная

мотивами авторской рефлексии, призвана была, помимо прочего, обозначить жанровую принадлежность поэмы – «повесть о влюбленности» (*дастан-и ʻишкбази*).

Заменив в *хамса* историю любви Хусрава и Ширин на другую, Джами сохранил рассказ о Маджнуне и Лайли. Поэма на этот известный ʻузритский сюжет была написана им в 1484 г., примерно через полгода после окончания одноименной поэмы ʻАлиширом Наваи, и несет некоторые следы ее влияния. Кроме того, Джами, по-видимому, широко пользовался при написании «Маджнуна и Лайли» арабскими версиями сказания, правда, неизвестно, какими именно. В результате поэма Джами довольно далеко отходит от трактовки сюжета, данной в свое время Низами, однако обнаруживает черты ориентации на поэму Амира Хусрава Дихлави, творчество которого было одним из образцов следования для Джами и Наваи. Тем не менее Джами трансформирует и сюжетную схему, разработанную Амиром Хусравом, изымая одни эпизоды и добавляя другие.

Джами опускает ряд сюжетных ходов и эпизодов, которые имелись у предшественников: Кайс – не долгожданный единственный сын, а один из многочисленных детей в семье, в повествовании отсутствует «школьный» период знакомства героев, и они сразу предстают как молодые люди, обладающие определенным жизненным опытом. Маджнун (Кайс) в начале истории выглядит искателем любовных похождений, разъезжающим по окрестным стоянкам племен в поисках очередного приятного знакомства; Лайли же присущи кокетство и лукавство во взаимоотношениях с возлюбленным, она долго испытывает его чувства и умело скрывает свои. Нововведением Джами является также мотив неравного социального положения влюбленных и вражды племен, к которым они принадлежат. В одной из глав поэмы рассказывается о том, как отец Кайса узнает о любви своего сына к некой девушке и как, подобно матери Лайли в поэме Амира Хусрава, советует ему забыть о своем чувстве. Отец говорит Кайсу:

Слышал я сегодня, что в некоем месте
Ты отдал свое сердце некой красавице.
В этом краю ложных (или: *муджази* – дозволенных) путей
Искусство любовной игры прекрасно,

Однако не каждая [девушка] для этого подходит,
Не всякая, что красива внешне, привлекает сердце.
Возлюбленная должна быть хорошего рода,
С дурным корнем ничего не получится.
Лайли, что мила твоему взгляду,
В сравнении с тобой – последняя служанка.
Не соответствует правилам разума
Питать безумную страсть к служанке…
Бога ради, отврати от нее сердце,
Не связывай с ней своих надежд.
Она – сухая солома, а ты – роза, она – не юный кипарис,
Она – ворона, а ты – грациозный фазан.
Розе и кипарису что за дело до сухой соломы,
Фазану что за дело до вороны?!
Не ищи свою судьбу в этом саду,
В нем один лишь тюльпан, из-за него на сердце твоем клеймо.
[Ступай] в сад, полный базилика и роз,
Вдыхай аромат базилика и рви розы.
А еще определенно и ясно,
Что племя, к которому Лайли принадлежит,
С нами находится в состоянии распри,
Все они из породы воинственных.
Мы с ними – словно огонь и вода,
Общения друг с другом избегаем.
С этим племенем у нас война,
Сотни мечей мы обагрили кровью друг друга.

Очевидно, что в эпоху Джами изначальная причина конфликта Маджнуна с племенным сообществом была уже непонятна и в большой степени даже неактуальна. Естественно, что поэт стремится дать собственную мотивировку трагических обстоятельств этой известной истории, которая для его времени выглядела бы убедительной. Социальное неравенство и клановая вражда – это, с точки зрения автора, вполне весомый аргумент против каких-либо отношений молодых людей. О повсеместной распространенности такой мотивации препятствия на пути любви свидетельствует и сюжет «Ромео и Джульетты» Шекспира. Маджнун, возражая отцу на каждый из его советов, говорит о своем понимании истинной любви:

Маджнун в ответ на эти увещевания отца
Сказал: «О дающий совет языком любви!..
Все, что ты утверждал, – мудро,
Все советы твои – нанизанные перлы…
Тебя в сердце своем не стану я упрекать,
Но на все [сказанное] дам ответ.
Ты сказал, что я околдован любовью,
И что от чар возлюбленной я стал другим.
Это так, я ни одного вздоха не сделаю, чтобы отрицать это:
Любовь – моя единственная забота в этом мире.
Да останусь я всегда на этом пути,
Иначе как в любви я жить не смогу.
Тот, кто не идет путем любви,
По моей вере не стоит и ячменного зерна…
Ты сказал, что в подруги не годится
Тот кумир, чья родословная не чиста.
Но ведь все красавицы сотворены из воды и земли,
Если они чисты сердцем, значит, и природа их чиста.
Предвечная красота – вот их родословная,
Радость посмертной вечности – свидание с ними…
Ты сказал, что Лейли блистает красотой,
Однако по происхождению она ниже нас.
Какое дело любви до родословной,
Ведь она стыдится всего, что не любовь!
Каждый, кого охватила любовь,
Дитя сердца и чадо любви.
Не узнает он ни отца, ни мать,
Свободен от пороков и от добродетелей тоже.
Он порвал с родней воды и земли,
Он пошел бродить по садам души и сердца…
Ты сказал, что не пристало, чтобы в удел мне
В этом цветнике мира досталась лишь одна роза.
[Одной] Лайли, чье дыхание для меня – врачеватель,
Достаточно мне на этой лужайке…
Ты сказал, что, враждуя с этим племенем,
Мы применяем тысячи уловок и хитростей.
У меня от любви изранена грудь –
Мне ли страшиться чужой вражды?!
Если Лайли скажет мне в любви хоть слово,
Мне ли печалиться из-за вражды ее племени?!».

В основу своих возражений отцу Маджнун, выразитель авторской концепции, положил нормы индивидуальной любви, закрепленные в традиции любовно-романического эпоса. В соответствии с ними герой не может нарушить клятву верности, принесенную возлюбленной, ему никто другой, кроме нее, не нужен – она единственная его любовь в этом мире, он готов ради нее забыть своих родных и близких и пренебречь социальным статусом.

Старейшины племени в соответствии с обычаем решают женить Кайса на двоюродной сестре, дочери его дяди. Несмотря на то, что юноша отказывается предать свою любовь, слухи о свадьбе Маджнуна доходят до Лайли, и она горько сетует на непостоянство возлюбленного. Джами вводит в рассказ новую мотивацию паломничества главного героя: направляясь к Лайли, чтобы вымолить у нее прощение за несовершенную измену, Кайс дает обет, что пешком отправится в паломничество, чтобы «очиститься страданием разлуки» перед новым свиданием, если Лайли будет с ним ласкова, что и происходит. Джами весьма подробно описывает житейские проблемы, встающие на пути влюбленных: отец Лайли, прибив и заперев дочь, грозит расправиться и с ославившим ее безумцем; затем он едет к халифу с жалобой на Маджнуна, и того объявляют вне закона.

Особым образом решена у Джами линия Маджнуна-поэта. После ряда известных по другим поэмам эпизодов, повествующих о провалившейся попытке Маджнуна посвататься к Лайли, о встрече с Науфалем и еще одном неудачном сватовстве, о скитаниях героя по пустыне, у Джами следует глава, в которой поэт Кусаййир, еще один герой ʻузритских повестей, влюбленный в Аззу, рассказывает халифу о любви Маджнуна и его проникновенных песнях.

Один из кульминационных эпизодов поэмы составляет сцена, служившая сюжетом многих произведений миниатюрной живописи: Маджнун встречает Лайли в пустыне и падает без чувств. Лайли приводит его в сознание, положив голову влюбленного к себе на колени, и обещает вернуться той же дорогой, чтобы вновь увидеться с Маджнуном. Проходит довольно много времени, и когда Лайли снова попадает на это место, она застает Кайса, неподвижно стоящего в той же позе, что и при их расставании, и даже птица свила гнездо в его волосах. Маджнун не узнает Лайли, ведь духов-

ная страсть так поглотила его, что внешний облик возлюбленной (*сурат*) ему уже не нужен. Джами таким способом описывает состояние «изумления» или «смятения» (*хайрат*), одно из психологических состояний (*ахвал*) на мистическом пути познания Истины. Вскоре Маджнун умирает, и его тело находит в пустыне собиратель стихов, записывавший все это время его знаменитые газели. Узнав о смерти Маджнуна, осенью умирает и Лайли, завещав похоронить себя рядом с любимым.

Следует подчеркнуть значительные отличия произведения Джами от соответствующих поэм его предшественников. Ряд второстепенных эпизодов, не встречавшихся ни у Низами, ни у Амира Хусрава, усиливает бытовую сторону описания происходящих событий, увеличивая дистанцию между реальным и аллегорическим планами восприятия текста.

Стоит отметить, что Джами отличает и особое отношение к своему сочинению: вместо традиционного самовосхваления, в некоторых случаях принимавшего форму самоуничижения, поэт XV в. помещает в главе интродукции, которая традиционно посвящена причинам сложения поэмы, ироническую оценку своего детища:

Есть такой обычай, что торговцы цену своего товара
завышают.
Продавец бус для осликов зазывает:
«Бирюза! Двести штук за один *данг*!».
Бирюзой называет он черепки,
Чтобы привлечь к ним простолюдина.
Я тоже хитростью сложил несколько черепков вместе.
Раскричался я над своими черепками
По обычаю торговцев жемчугом.

(Перевод Е.Э. Бертельса)

Последняя часть «Пятерицы» Джами носит название «Книга мудрости Искандара» (*Хирад-нама-йи Искандари*) (1485). Цель, которую преследовал автор, создавая свою поэму, была в достаточной мере иной, нежели у Низами, что и обусловило выбор средств разработки известного сюжета. У Джами история Александра Македонского является не самоцелью, а служит канвой, на которой располагаются большие вставки дидактического характера. Джами

лишь напоминает читателю основные вехи жизни и деяний великого завоевателя, уделяя внимание не самому сюжету, а «книгам мудрости», приписываемым знаменитым греческим философам и ученым (Аристотель, Платон, Сократ, Гиппократ, Пифагор и т.д.) и самому Александру. Число этих книг с трех у Низами доведено Джами до семи. Автор продолжает линию на изменение жанровой доминанты поэмы, намеченную Амиром Хусравом, выдвигавшим на первый план в образе Искандара его роль собирателя мудрости и изобретателя, а не завоевателя и полководца. Если поэма-прототип Низами представляла собой дидактический эпос с сильным авантюрно-героическим пафосом, то творение Джами, в котором батальный элемент сведен до минимума, может быть охарактеризовано как философско-дидактическое.

Перу Джами принадлежат также две поэмы, выходящие за рамки *хамса* и написанные раньше пятеричного цикла. Первая из них под заглавием «Золотая цепь» (*Силсилат аз-захаб*) состоит из трех «тетрадей» (*дафтар*), сложенных в разные периоды творчества автора. Первый вариант поэмы был закончен до осени 1472 г., но Джами впоследствии неоднократно возвращался к тексту. Именно критика нетерпимости шиитов в этой поэме возбудила недовольство в Багдаде, что так остро переживал Джами и что послужило причиной его последующего уединения. И по тематике, и по размеру «Золотая цепь» близка «Саду истин» Сана'и: *маснави* повествует о различных вопросах философии суфизма, затрагивает этико-дидактические проблемы, содержит комментарии на хадисы и изречения знаменитых суфийских шейхов. Вторая тетрадь поэмы целиком посвящена изложению суфийского учения о духовной любви и несколько уступает первой как по объему, так и по разнообразию содержащихся в ней притч. Третья тетрадь «Золотой цепи» занимает в творчестве Джами особое место и раскрывает его взгляды на управление государством. Для подтверждения своей концепции справедливого правителя Джами широко использует почерпнутые из различных источников притчи о добродетельных царях прошлого (Ануширване, Хурмузе, Махмуде Газнави, султане Санджаре и др.). Подробно рассуждает Джами о необходимости для монарха мудрого и просвещенного окружения. Интересно, что в качестве примера идеального придворного в числе прочих он

приводит Ибн Сину, о философии которого вслед за Сана’и отрицательно отзывался ранее в поэме «Дар благородных» и в некоторых философских касыдах.

В одной из финальных глав третьей тетради Джами перечисляет придворных поэтов, прославлявших имя и деяния разных правителей. Он упоминает Рудаки, ‘Унсури, Му‘иззи, Анвари, Са‘ди, Сана’и, Низами, Захира Фарйаби, Салмана Саваджи. В своих рассуждениях Джами подчеркивает, что имена правителей сохранились в памяти людей благодаря бессмертию поэтического слова, которому по силам также совершенствовать нравы и разрешать конфликты:

Сколько можно сидеть с закрытыми глазами,
Вставай, открой глаза, чтобы увидеть,
Что дворцы сравнялись с землей под натиском времени,
Обитатели дворцов томятся в цепях наказания.
От этих дворцов иных следов не осталось,
Кроме записей в тетрадях стихов.
Не осталось от тех строений ни крыши, ни фундамента,
Все, что осталось от них, – это Слово.
Нет в этом старом *рабате*[1]
Лучшего хранителя памяти, чем Слово в стихах и прозе.
С помощью Слова очищается ржавчина,
С помощью слова снимаются оковы.
Сколько узлов, завязанных временем,
Разрубить которые казалось так трудно,
Нежданно посредством красноречия
С легкостью было развязано.

Одним из наиболее оригинальных произведений эпического жанра, принадлежащих перу Джами, является написанная в 1480 г. поэма «Саламан и Абсал». Сюжет, выбранный автором, разрабатывался в арабской и персидской традиции достаточно редко: существуют прозаические варианты, принадлежавшие известному переводчику с греческого языка при дворе Аббасидского халифа

[1] *Рабат* – постоялый двор, караван-сарай, в переносном значении – бренный мир.

ал-Мамуна (IX в.) Хунайну ибн Исхаку (809–873), а также известным философам Абу ʻАли ибн Сине (980–1037) и Ибн ал-ʻАраби (1165–1240). По всей видимости, Джами опирался на ту версию сюжета, которую использовал Хунайн ибн Исхак и которая считается переработкой греческого оригинала, повествовавшего о любви юноши Саламана и его кормилицы Абсал. В вариантах, использованных философами, Саламан и Абсал – юноши-друзья или братья. Поэма Джами является первой поэтической обработкой сюжета о любви Саламана и Абсал.

Вслед за Хунайном ибн Исхаком Джами описывает чудесное, без участия женщины, рождение сына у некоего греческого царя, мечтающего о наследнике, но презирающего вожделение. Мудрец, советник царя, извлекает царское семя, помещает его в питательную среду, и через сорок недель на свет появляется прекрасный ребенок. Ребенку выбирают кормилицу, и ею становится двадцатилетняя Абсал, телесную красоту которой Джами описывает с особой тщательностью. Повзрослев, Саламан влюбляется в Абсал, а та, пленившись достоинствами воспитанника, прибегает к различным уловкам, чтобы добиться его благосклонности. Джами характеризует героиню как опытную женщину, сведущую в делах соблазнения, и описывает ее красоту именно с этой позиции:

Был он (т.е. Саламан) сначала незрелым плодом,
А когда этот плод полностью созрел,
Абсал пожелала его сорвать,
Сначала сорвать, а потом отведать,
Но плод тот был на высокой ветке,
Короток был аркан у ее желания…
Перед Саламаном стала она красоваться,
Начала выставлять себя напоказ:
Порой вокруг головы свои волосы
Заплетала, словно цепи из влажного мускуса,
Чтобы из этих цепочек, пленяющих мудреца,
Сделать путы для сердца царевича.
Порой мускусные кудри разделяла
И заплетала их в две косы.
Порой, словно пленительные кумиры,
Подводила басмой лук своих бровей,

Чтобы ржавым отливом лука его душу
Превратить в добычу – источник спасения и спокойствия.
Румянами наводила на ланиты красу,
Чтобы румянцем похитить терпение его сердца.
Мускусным зернышком украшала щечку,
Чтобы заманить в ловушку птицу его сердца…
Порой, когда ее серебряные руки были заняты работой,
Она находила повод засучить рукава,
Чтобы видны были ее соблазнительные запястья…
Короче говоря, она изобретала сотни уловок,
Кокетничала с ним, где только могла.
День и ночь она прихорашивалась,
Ни на минуту не забывала о своей внешности,
Ибо знала, что посредством взгляда
Любовь проникает в сердце влюбленного.

Страстная любовь Саламана к Абсал, пренебрежение своим положением и обязанностями престолонаследника вызывают упреки со стороны отца-царя и его советника. Влюбленные решают бежать. Они уединяются на необитаемом острове дивной красоты и предаются там страстной любви. Шах, опасаясь, что сын совсем забудет о своем долге, устремляет на Саламана духовное усилие (*химмат*), которое препятствует его близости с Абсал. Саламан возвращается к отцу, но, когда отец вновь начинает уговаривать его порвать с возлюбленной, впадает в такое отчаяние, что намерен покончить с собой. Влюбленные решают погибнуть вместе – они разжигают в степи костер и, взявшись за руки, восходят на него. Однако погибает в огне лишь Абсал, а Саламан, благодаря направленной на него мысли отца, остается жив.

Смертельная тоска Саламана тревожит шаха, и тот просит мудреца помочь сыну в его горе. В минуты наибольшего отчаяния мудрец показывает Саламану образ Абсал, но постепенно приучает его к созерцанию другого образа – небесной и чистой Зухры. Зухра сходит с небес и занимает место в сердце Саламана, он забывает свою погибшую возлюбленную и обретает новую любовь. Теперь шах считает сына достойным занять престол, дает ему ряд наставлений в искусстве мудрого правления и приводит своих подданных к присяге Саламану.

В заключении Джами указывает, что рассказанная им история – аллегория. Для расшифровки ее внутреннего смысла служат универсальные философско-религиозные категории, воплощенные в персонажах: Шах – это одна из внешних божественных эманаций, называемая действенным разумом (*ʻакл-и фаʻал*); Мудрец – это изливающаяся от него духовная сила; Саламан – это разумная душа (*нафс-и натика*), а Абсал – физическое тело. Тело любит душу, ибо без нее оно мертво, душа же любит тело, так как без него она не может осуществить свою миссию на земле. Каждый поворот сюжета в поэме также имеет аллегорическое истолкование. Стремление Саламана к отцу подразумевает возвращение души к Перворазуму, самосожжение олицетворяет умерщвление плоти, охлаждение Саламана к Абсал – наступление духовной зрелости, сближение с Зухрой – достижение высшего духовного совершенства.

При создании поэмы «Саламан и Абсал» Джами использовал некоторые своеобразные приемы построения сюжета, которые выделяют это произведение в ряду любовно-романических поэм. Маснави имеет как бы две концовки – трагическую и счастливую. К такому построению финала произведения уже прибегал Низами в поэме «Хусрав и Ширин». Тем не менее по канону любовного эпоса автор должен был привести к гибели обоих героев, однако Джами избавляет Саламана от трагической участи, чтобы возвести его впоследствии на престол в качестве идеального государя. С целью создания совершенного героя, достигшего зрелости духа, поэт вводит в повествование новую героиню – Зухру, образ которой помимо мистической мотивации имеет и чисто сюжетную роль – утешение Саламана.

Следует также сказать о необычном для романических поэм введении в текст множества притч назидательного характера, представляющих собой отдельные главы, иллюстрирующие те или иные высказывания персонажей или повороты сюжета. Эти главы, служащие не развитию действия, а его толкованию, играют роль вставных эпизодов, для которых основное повествование является рамкой. Подобный прием, свойственный дидактико-философскому эпосу, в данном случае несколько затушевывает жанровую доминанту любовного романа «Саламан и Абсал»,

усиливая в нем этические и дидактические мотивы. Вот, к примеру, вставной назидательный рассказ о том, как Зулайха строила дворец для соблазнения Йусуфа и как тот избежал грехопадения:

Взгляни на Зулайху, чья душа была полна надежды,
Она построила дворец белый, словно сердце суфия.
Не было в нем ни резьбы, ни живописи,
Стены в нем были по цвету, как зеркало.
Позвала он тогда искусного художника,
Чтобы он повсюду написал ее портреты.
Когда не осталось ни одной стены без ее изображения,
Возрадовалась она и призвала Йусуфа.
Совлекла покрывало со своего прекрасного лика,
Рассказала ему о своем желании.
Хотя Йусуф разговора с ней избегал,
Он видел ее лицо, куда бы ни поворачивался.
Когда он увидел ее лицо перед собой,
В нем зародилось желание близости с ней.
Склонился он к тому, чтобы утолить ее желание,
Сахаром желания наполнить ее уста.
Но против страсти его довод нашелся,
Целомудрие через Бога своего он постиг.

Этот вставной рассказ не только соответствует общему назидательному тону повествования, задуманного как история преодоления Саламаном плотских страстей, но и демонстрирует родство двух героинь-соблазнительниц – Абсал и Зулайхи. Однако в отличие от Зулайхи, которой суждено было подняться к вершинам духовной любви, Абсал гибнет, ибо является воплощением телесного начала в человеческой природе.

Особое место в творчестве Джами занимает произведение «Весенний сад» (*Бахаристан*) (1487), адресованное сыну поэта с целью его просвещения и посвященное Султану Хусайну Байкара. В предисловии к *Бахаристану* Джами указывает, что следует *Гулистану* Са‘ди, отсюда и форма рифмованной прозы (*садж‘*) со стихотворными вставками. *Бахаристан* состоит из введения, восьми глав – «садов» (*рауза*) и заключения. Тематика глав у Джа-

ми во многом совпадает с сочинением Са‘ди, однако автор XV в. отводит главе о жизни царей лишь третье место, выдвигая на первый план рассказы о знаменитых шейхах и мудрецах (глава 1), а также образцы их изречений и афоризмов (глава 2).

Новшеством Джами является также седьмая глава-*рауза*, озаглавленная «Рассказ о птицах, поющих в рифму в саду красноречия, и попугаях, слагающих газели в зарослях сахарного тростника поэзии». После теоретического введения, в котором объясняются некоторые термины науки о стихе и содержатся рассуждения о природе стиха, его происхождении и о различных формах художественного слова, автор приводит сведения о 39 известных персидских поэтах, начиная с Рудаки и заканчивая своим другом и современником ‘Алиширом Наваи. Рассказы о поэтах лапидарны и носят большей частью легендарный характер. Подобная сжатость изложения и афористичность в оценках достижений каждого из поэтов объясняются сугубо утилитарными целями сочинения, предназначенного для обучения сына. Понятно, что сведения о поэтической традиции составляли лишь одну из частей комплекса знаний, обеспечивающего широту кругозора молодого человека. Как и всякое сочинение адабной прозы, *Бахаристан* был призван обучать, развлекая, поэтому Джами выбирает из биографий известных поэтов наиболее яркие эпизоды анекдотического характера: о воздействии стихотворения Рудаки на саманидского эмира Насра, об испытании Фирдоуси при дворе Махмуда Газнави тремя видными поэтами – ‘Унсури, Фаррухи, ‘Асджади, о том, как поэт Азраки с помощью фривольной книги излечил своего покровителя от импотенции и т.д.

В восьмой главе «Весеннего сада» собраны басни и притчи, персонажами которых являются животные.

В отличие от *Гулистана* Са‘ди все главы в *Бахаристане* оформлены единообразно и открываются небольшим предисловием, которое автор называет «Польза» (*фаида*). Оно содержит указание на тематику главы и завершается стихотворением. Приведем стихотворение, включенное в главу о поэтах, которое дает представление о взглядах Джами на идеальное поэтическое произведение как гармоничное единство глубокого содержания и совершенной формы:

Нет красавицы более гармоничной, чем поэзия,
Тайна ее красоты не лишена зависимости от пушка
над губой (*хатт*)[1].
Терпение от нее – испытание, утешение от нее –
затруднительно,
Особенно, когда следуешь [желаниям] сердца.
Облачается она в халат изящества, скроенный из метра,
Обшивает подол его каймой из рифмы.
Украшает ноги звенящими браслетами из *радифа*,
Добавляет на чело родинку фантазии (*хийал*).

Интересно, что визуальный образ красавицы-поэзии, созданный Джами, предвосхищает те описания совершенной стихотворной речи, которые позже будут господствовать в творчестве мастеров индийского стиля XVI–XVII вв. Очевидно, что требование строгой простоты постепенно начинает уступать место стремлению к изощренности и утонченности слога, достигаемым посредством фантазии.

И все же текст *Бахаристана* как нельзя более соответствует магистральной установке Джами на естественную простоту стиля: язык и образность произведения общедоступны и ориентированы на широкую аудиторию, хорошо понимавшую использованные автором разговорные обороты и афоризмы, схемы которых восходят к устному творчеству. Приведем один из вошедших в *Бахаристан* рассказов: «Халиф однажды завтракал. Перед ним поставили жареного барашка. Подошел бедуин из пустыни, и [халиф] подозвал его. Бедуин уселся и занялся едой с величайшей жадностью. Халиф сказал: “Что это? Ты так раздираешь и алчно пожираешь этого барашка, словно отец его боднул тебя рогами...”. Бедуин ответил: “Не так это! Вот ты с таким состраданием смотришь на него и мучаешься от того, что его едят, словно его мать кормила тебя своим молоком”».

[1] В этом бейте содержится игра слов, построенная на многозначности. Слово *хатт* в первом своем значении – это «почерк», «письмо». С учетом этого прочитывается второй смысл: «Красота ее не лишена зависимости от написания».

Ходжа так сострадателен и милостив к своему добру,
Что на все решительно взирает оком сострадания.
Если подвергнется его барашек или овца хотя бы небольшой опасности,
Взамен их он пожертвует и своей матерью, и дорогим ребенком.
(Перевод Е.Э. Бертельса)

Лирика Джами, собранная в три *Дивана*, весьма разнообразна по жанрам и жанровым формам. Основное ядро в каждом из трех *Диванов* составляют газели, однако некоторым творческим установкам Джами более всего отвечала касыда в ее философско-дидактической разновидности. Его перу принадлежат 53 касыды. Подавляющая их часть приближается по объему к газели (8–15 бейтов), поэтому трудно определить, газель это или касыда. Исключение составляют большие философские касыды Джами «Море тайн» и «Полировка духа». «Полировка духа» представляет собой тринадцатый ответ на касыду Хакани «Зерцало чистоты», которая послужила некогда источником для подражания и Амиру Хусраву, чье стихотворное мастерство высоко ценил Джами. Касыда Джами состоит из 130 бейтов и весьма сложна по композиции: она начинается с восхваления «науки неведения» (*ʻилм-и надани*), которой можно научиться, обретя истинную любовь; путь к постижению этой науки, предстоящей в виде великолепных дворца и сада, лежит через пустыню отречения. Всякому вступившему на этот путь необходим мудрый наставник, характеристику которому дает Джами в следующей части касыды. Здесь же поэт предостерегает путника от опасности, таящейся в плотских страстях, от алчности и стяжательства, говорит о том, что земная власть и богатство иллюзорны и недолговечны и что лишь суфий-подвижник может достичь истинного счастья. В «Полировке духа» (равно как и в «Море тайн») Джами подвергает критике философию Абу ʻАли ибн Сины и греческих философов, ибо рациональной философии неподвластно проникновение в тайны мироздания. Касыда содержит также мотивы назидания правителю и социальную критику, поэтому отрывок из нее, предупреждающий шаха о пагубности тирании, поэт включил в свое послание султану Йаʻкуб-беку Туркмену Ак-Куйунлу (1479–1491), которому посвящена также поэма «Саламан и Абсал».

Заканчивается касыда кратким, но весьма показательным для Джами самовосхвалением, в котором можно усмотреть своеобразный манифест, дающий представление о взглядах автора на совершенство поэтического слова:

> Стихи мои, словно шелк, не тронуты рисунком изыска.
> Что за печаль, если кто-либо назовет их поэтому
> бесцветными?!
> Привлекательно в стихах украшение речи, но не такое,
> Которое наносит вред совершенству их смысла.
> Изощренная фантазия – это родинка на лике красавицы
> смысла,
> Когда [таких] родинок немного, они увеличивают красоту
> лика.
> Но если они от обилия заполонят все лицо красавицы,
> То среди гладколицых она [прослывет] чернолицей
> (т.е. будет опозорена).

Среди касыд Джами можно выделить также стихотворение о старости, написанное в традиции, ведущей свое начало от Рудаки. Джами сетует на физическую немощь, жалуется на то, что ему стало не под силу читать при лунном свете, как это было в молодости, да и при солнечном свете его глаза быстро устают, и он вынужден пользоваться очками. Так же, как и в поэме «Саламан и Абсал», он называет очки «франкскими стеклами» (имея в виду венецианское стекло) и пишет:

> Свои два глаза я при помощи «франкских стекол» учетверил,
> Но и этого недостаточно мне для чтения сур.

Однако элегическая тональность касыды смягчается, когда речь идет о жизни духа и поэзии: ясность мыслей не оставила художника, и он в состоянии по-прежнему размышлять и творить.

Большинство газелей Джами построено на использовании суфийских символов и разрабатывает традиционные мистические мотивы. Такова, например, газель, начинающаяся с традиционного обращения к виночерпию и музыканту:

Приди, о кравчий, и подай вина, ибо для этого подходящий
случай.
Исполни песню, о музыкант, ведь надо пользоваться
возможностью.
Глаза мои устремлены на красавицу, а ухо мое внемлет
звукам *чанга*.
О советчик, уйди, ибо здесь не место наставлению!
Не спрашивай мою душу о бальзаме покоя,
Ведь из-за любви ее удел – клеймо страданий.
Закаленные стрелы, пущенные рукой подруги,
Для страждущих влюбленных – благодатный дождь…
Никто из сынов нашего века не может обрести счастья.
Счастлив лишь тот, кто удалился в обитель уединения.
Джами, поисками невозможно обрести свидания с Другом,
Выжидай, ибо это дело судьбы.

Для газелей Джами характерно цитирование Корана: цитаты подчеркивают абстрактность объекта любовного переживания и непознаваемость Истины. Так, в одной из газелей полностью процитирован пятый и приведена часть шестого айата первой суры Корана. Пятый айат разделен между двумя полустишиями бейта, первая часть шестого айата процитирована по-арабски и разъяснена по-персидски:

В любви к Тебе исчезнуть – значит «*мы поклоняемся Тебе*».
После исчезновения вечность с Тобой, «*и у Тебя мы просим
помощи*»[1].
Поскольку Ты – указующий Путь, «*укажи нам истинный
Путь*»,
То есть к Себе самому укажи нам правильный Путь.

Подчеркивая любовно-мистический смысл своих газелей, Джами называет их «книгой любви», «песней на пиршестве опьяненных влюбленных», «повестью о тоске влюбленного», «ис-

[1] Джами использует доктринальные термины суфизма, утверждая, что лишь отказ от собственного Я, полное растворение его в Боге – *фана*, способно привести душу человека к вечному бытию – *бака*.

поведью одержимого любовью», «мелодией грусти», «посланием горестного сердца», «утешением отчаявшихся» и т.д.

Подобно Са‘ди, Джами часто использует газель в назидательных и даже проповеднических целях, порицая не только традиционные пороки отрицательных персонажей газели (себялюбие и гордыня аскета, жестокость *мухтасиба*, лицемерие шейха), но и обличая изоляционизм духовных наставников. Поэт призывает их «идти в мир», «обратить лицо» к людям, как это делал он сам:

Что видел тот шейх, укрывшийся в своем доме,
Замкнувшийся в себе и оторвавшийся от людей?
Все нити, связывающие его с людьми, он порвал
И, как шелковичный червь, обмотал вокруг себя.
Он человек, а мечтает о свободе от людей.
Но может ли уйти от людей тот, кто не ушел от себя…
Он разглагольствует о Ка‘бе и паломниках, направляющихся к ней,
Но даже звона караванного колокольчика не слыхивал.

Продолжая линию Хафиза, для творчества которого было характерно сочинение газелей «на случай», Джами включает в свои *Диваны* множество подобных стихотворений, передающих взаимоотношения с другими людьми и реальные жизненные события. Таковы стихи, сложенные во время хаджа, сложенные по поводу восшествия на престол Султана Хусайна Байкара, составленные в ответ на письмо того же султана. В форме газели написана поминальная элегия на смерть сына. Есть у него и газели, посвященные разным менее значительным поводам: о посещении бани, о сильном граде, об известном в то время мастере игры на *каманча* Саиде Ахмаде Гиджаки и т.д.

При очевидном стремлении к уравновешенности стиля и гармонии содержания и формы Джами отдал дань модным увлечениям своей эпохи, демонстрируя владение виртуозными поэтическими трюками. Так, у него есть забавная газель, состоящая из пяти бейтов, первый из которых написан словами, состоящими из букв, не соединяющихся между собой; второй написан словами, буквы в которых соединены по две; слова третьего, четвертого и пятого бейтов состоят соответственно из трех, четырех и пяти букв. Бытует мнение, что до Джами подобный прием известен не был.

К XV в. поэтический канон выработал весьма тонкие градации разновидностей ответов-подражаний знаменитым поэтическим произведениям. Помимо полных «ответов», сохраняющих рифму, размер, опорные мотивы и общую стилистическую окраску стихотворения-образца, встречаются неполные ответы, в которых изменена рифма или *радиф*, а также многочисленные варианты следования манере того или иного автора. В отношении подражания не конкретному стихотворению, а индивидуальному стилю предшественника литераторы, в том числе и Джами, применяли целый ряд терминов: *тарик* – «в манере», *тарз* – «в духе», *салика* – «во вкусе», *услуб* – «в стиле» и др. Поэтическое варьирование и соревновательный характер *назира-нависи* служили механизмом сохранения традиции и одновременно средством ее трансформации. Следуя образцу, Джами нередко указывает на первоисточник:

Когда услышал Джами газель Са‘ди и [газели] тех, кто
«ответ» на нее
Составлял, [он тоже] к этим стихам склонился.
[И пусть] эти строки не могут соперничать со [стихами]
Са‘ди,
Они не уступают тому, что сказали прочие друзья.

Порой Джами прибегает к иному указанию на оригинал, включая в свое стихотворение первый *мисра‘* или даже весь начальный бейт газели-образца. Это можно продемонстрировать на примере известной газели, открывающей *Диван* Хафиза и начинающейся словами: «О кравчий, разлей вино по чашам, ибо любовь сначала казалась легкой, но [потом] появились трудности…». На эту газель Джами написал пять «ответов», в начало одного из которых он включил *матла‘* газели Хафиза, разбив этот бейт на два стиха и используя противительную интерпретацию мотива первоисточника:

Рубиновое вино дает пищу душам и силу сердцам;
«О кравчий, разлей вино по чашам».
Если любовь с самого начала была трудной, зачем же
говорить,
Что «любовь сначала казалась легкой, но потом появились
трудности».

Другой «ответ» Джами на ту же газель Хафиза, при сохранении рифмы и *радифа* оригинала, обращения к виночерпию в первом бейте и написания последней строки на арабском языке, отличается от первоисточника выбором мотивов из арсенала традиционного бедуинского *насиба*. Упоминание Наджда – родины Лайли, введение образов каравана и следов покинутой стоянки усиливает в стихотворении Джами выражение сожаления об ушедших днях и сетование на разлуку с любимой:

> О друзья, вот и земля Наджда, остановите караван,
> Ведь в тоске по любимым льются слезы над следами
> [покинутых] стоянок.

В большинстве «ответов» Джами на газели Хафиза можно усмотреть тенденцию к упрощению тематического рисунка по сравнению со стихотворением-образцом и ограничению количества развиваемых мотивов, что можно связать с общим стремлением поэта XV в. к стилистической ясности и структурной монолитности газели.

ʻАбд ар-Рахман Джами вошел в историю персидской литературы как последний корифей ее классической поры. Однако, как это часто случается с великими поэтами, его творческий портрет, рисуемый во многих трудах по истории литературы иранского средневековья, выглядит несколько упрощенным. От внимания исследователей ускользнуло сосуществование разнонаправленных тенденций в его поэзии, когда стремление к непременному следованию классическому образцу наталкивалось на настойчивые попытки реформирования канона во имя дальнейшего совершенствования традиции, а тяготение к простоте и ясности стиля уживалось с головоломными формалистическими упражнениями. Именно Джами, оказавшись своего рода «двуликим Янусом» персидской поэзии, прокладывал дорогу новым стилистическим веяниям в литературном развитии, которые ко второй половине XVI в. сформировали новый поэтический стиль, получивший название «индийского».

Новый взгляд на совершенство стиха соседствовал в творчестве Джами с глубоко укоренившейся системой оценок и критериев, что

сказалось, к примеру, на способах выражения авторской рефлексии в газели. Мотивы «поэта и поэзии», группирующиеся в *макта‘*, наряду с традиционным описанием языка поэзии как «сладостного» содержат и указание на такое похвальное качество стиха, как его «красочность». В последующий период именно это качество становится доминантным в характеристике идеальной поэзии, которую стихотворцы стали сравнивать с рисунками, изящными письменами, цветущим садом, картинной галереей или разодетой красавицей.

В газелях Джами по частотности преобладают традиционные оценки поэзии, например, такие:

> Перо Джами отрясает плоды с финиковой пальмы словес
> В надежде на то, что они попадут к тебе на стол.

Или:

> Ради описания сладких уст Джами расколол столько сахара,
> Что [мы] будем называть его попугаем.

Однако другие высказывания поэта свидетельствуют о том, что «сладостный» стиль порой стал казаться ему «пресным», что в нем, с его точки зрения, не хватало «соли», «изюминки», другими словами, новизны и оригинальности, остроты и свежести. И тогда под его пером рождались такие строки:

> Страдания любви – это соль на столе речей Джами,
> Добавь соли, иначе яства твоих стихов будут безвкусными.

В финале еще одной газели Джами признает скрип пера более благозвучным, чем пение тростниковой свирели – *ная*, между тем как совершенную газель привычно сравнивали по звучанию не только с трелями соловья, но и с мелодией, сыгранной на *чанге*, *рубабе*, *‘уде*, *нае* и т.д.:

> Скрипу тростникового пера Джами внимай ухом ценителя,
> Ведь на пиру слова он звучит прекраснее, чем напев *ная*.

В газелях Джами достаточно много примеров, когда поэт прямо называет поэтические мотивы своих стихов «красочными» (*ма‘ни-йи рангин*), предлагая при этом такие образные решения, которые прокладывали путь к построению нового поэтического языка и нового отношения к красоте стихотворного текста. Приведем несколько реализаций мотива «красочности» поэтической речи у Джами:

Джами, поскольку нет у завистника разноцветных
поэтических мыслей,
Он разукрасил свои стихи золотом и лазурью.

Или:

Поскольку в описании розы перо Джами стало острым,
как шипы,
Из него выросли сотни пестрых (*рангин*) мотивов,
как из колючки – роза.

Или:

Взгляни на пестрые речи Джами и на тавро сердца в их
[сердцевине],
Все они – тюльпаны, сорванные в степи тайны.

Веком позже в поэзии индийского стиля красочность стиха будет описываться в образах весеннего цветения, живописи или иллюминированной рукописи, богато украшенного интерьера.

Явственно заявляет о себе в творчестве Джами то, что рукописный текст и книга занимают все большее место в образном пространстве персидской поэзии. Не только арабское буквенное письмо выступает одним из ключевых объектов поэтизации, но и сам текст газели в его традиционном оформлении на листе рукописи становится источником построения мотивов:

Эта газель – письмо страсти от Джами к любимой,
Вот почему имя свое в конце он написал кровавыми слезами.

Мотив приведенного бейта основан на том, что в рукописи имя поэта в *макта‘* газели было принято выделять цветными чернилами, как правило, красными.

В поэтическом наследии Джами отразился переходный характер той литературной эпохи, в которую он творил. Он не только жил внутри классики «шести веков славы» персидской поэзии, следовал ее ориентирам и нормам, но и смотрел на всю традицию со стороны и с этой внешней позиции давал характеристики и «выставлял оценки» своим предшественникам, критиковал и экспериментировал, создавая новый вектор движения поэтического слова.

Поэтическая школа Джами и Наваи

К гератскому литературному кругу Джами и Наваи принадлежал и один из талантливых поэтов того времени **Бадр ад-Дин Хилали** (1470–1529). Он родился в Астрабаде, откуда в 1491 г. переехал в Герат, где его дарование было замечено самим Наваи. Кроме *Дивана* утонченных элегических газелей и остроумных едких сатир Хилали оставил ряд эпических поэм. Среди них одна дидактическая поэма «Качества влюбленных» (*Сифат ал-‘ашикин*)[1] и две любовных. «Качества влюбленных» продолжает традицию «Сокровищницы тайн» Низами, однако размер ее – *хазадж* – более характерен для любовно-романической тематики, поскольку повторяет метр поэмы Низами «Хосров и Ширин». Поэма Хилали состоит из 20 глав, каждая из которых завершается притчей-иллюстрацией. Тематика глав традиционна. В них содержится разъяснение смысла человеческих добродетелей и пороков, а именно рассуждения об искренности, верности, благонравии, щедрости, смелости, усердии, гордыне, скромности, терпении, уповании на Бога, вреде чревоугодия, пользе бодрствования и т.д. В одной из глав интродукции Хилали говорит о «Сокровищнице тайн» и «Восхождении светил» как о произведениях, вдохновивших его на создание своей поэмы.

[1] Г.Ю. Алиев дает другой перевод названия этой поэмы – «Лики влюбленных».

В традиции *хамса* сложена также поэма Хилали «Лайли и Маджнун», которая, впрочем, обнаруживает своеобразную трактовку сюжета и образов действующих лиц. Так, сватовство Ибн Салама к Лайли остается безрезультатным, Науфал захватывает Лайли в плен, чтобы отдать ее Маджнуну, но благородный герой просит вернуть ее родителям. После этого племя Лайли соглашается на ее брак с Маджнуном. После многочисленных перипетий герои могут обрести счастливое соединение, однако авторской волей они внезапно умирают во время свадебного пира, и их хоронят в одной могиле. Разрабатывая характеры Лайли и Маджнуна, автор наделяет обоих персонажей твердостью воли и желанием противостоять судьбе.

Скандальную славу принесла Хилали его любовно-мистическая поэма «Шах и нищий» (*Шах о дарвиш*), повествующая о дружбе двух юношей, дорожащих друг другом со школьной скамьи. Тема чистой мужской привязанности до Хилали разрабатывалась тебризским поэтом Ассаром (ум. 1382) в поэме «Солнце и Юпитер» (*Михр ва Муштари*). Хотя поэма Хилали имела явный духовный подтекст и речь в ней шла об отношениях сугубо платонических, некоторые современники отнеслись к ее фабуле с крайним неодобрением. В их числе был и основатель государства Великих Моголов император Бабур (1526–1530). Вот что сказано о поэме в его мемуарах, известных под названием Бабур-нама: «Есть у него (Хилали – *А.А., М.Р.*) месневи в размере хафиф, называемое “Шах и дервиш”. Хотя некоторые стихи в нем хорошие, но содержание и костяк этого месневи весьма трухлявые и шаткие. Прежние поэты, сочинявшие месневи о любви и влюбленности, наделяли качествами любящего мужчину, а свойствами возлюбленной женщину, Хилали сделал любящим дервиша, а возлюбленным – шаха. Из его стихов, сказанных им о словах и делах шаха, следует, что он представил шаха блудницей и распутницей. Весьма безобразно, что ради своих двустиший Хилали расписывает юношу, да еще юношу-шаха, как распутницу и блудницу» (перевод М. Салье).

В 1529 г., когда Герат был захвачен Шейбанидом ‘Убайдуллах-ханом (1533–1539), поэт был казнен за свои шиитские симпатии, ярко выраженные в сатире на этого правителя, приверженца сунны.

Весьма интересны газели Хилали. Несмотря на то, что в целом они сложены в традиционном суфийском ключе, в них встречаются

и некоторые шиитские реалии, и своеобразные авторские интерпретации мотивов. Так, занимаясь историей жанра *шахр-ашуб* в творчестве персоязычных поэтов XI–XVII вв., Е.О. Акимушкина обратила внимание на особое место мотивов лекаря и врачевания в лирике Хилали. В *Диване* поэта обнаружено более тридцати газелей, в которых в разных контекстах упоминается врач (*табиб*). В любовных газелях Хилали исследовательница отметила два типа включения образа врачевателя в текст: в одних случаях этот образ сливается с образом возлюбленного, в других – представляется как самостоятельный персонаж, к которому несчастный влюбленный обращается с жалобой.

Приведем одну из газелей Хилали, которая заслуживает внимания по целому ряду причин. Во-первых, это еще одна реплика на известную газель Камала Худжанди с *радифом* «скиталец» (*гариб*), на которую составил «ответ» и великий Хафиз; во-вторых, в ней упоминается известная шиитская траурная церемония проводящаяся вечером в 10 день месяца мухаррам (день гибели имама Хусейна) – *шам-и гарибан*[1], в-третьих, в газели в оригинальной манере обыгрывается мотив возлюбленного как врачевателя.

В квартале твоем я несчастный влюбленный и опечаленный
сердцем скиталец,
Как жить бедному влюбленному? Что делать нищему
скитальцу?
Расспрашивать странника о его обстоятельствах –
это обычай и закон,
Но в вашем городе этот обычай и этот закон – [чужеземный]
скиталец.
В силок твоего вьющегося локона попали сердца скитальцев,
Твой локон – ночь траура [по Хусейну], а мы – множество
скитальцев.
Когда осыпаешь меня упреками, раскрой уста в сладкой
улыбке, ведь

[1] Шиитский поминальный праздник, проводящийся на закате в ʻАшуру, 10 день траурного месяца мухаррам – это ночь скорби по детям, которые остались сиротами после гибели родителей в кровопролитной битве при Кербеле.

Среди горьких слов сладкая улыбка [редкостна],
как [чужеземный] скиталец.
Голову от изголовья до Судного дня не оторвет скиталец,
Если лекаря, подобного тебе, обретет у своего изголовья
скиталец.
О, как весело всякому, кто пребывает с друзьями на родине!
Лицом повернут к стене печали усталый и тоскующий
скиталец.
В твоем квартале Хилали – одинокий скиталец,
Сжалься, в конце концов, о шах скитальцев, над этим
скитальцем.

В этой газели возлюбленная персона, выступая как врачеватель, побуждает влюбленного не стремиться к выздоровлению, ибо герой желает, чтобы лекарь находился при нем неотлучно.

Другим видным литератором этого периода был **Камал ад-Дин Бинаи**. Он родился в 1453 г. в Герате, в разное время жил также в Ширазе и Тебризе. Под конец жизни судьба приводит Бинаи в Самарканд, где он поступает на службу к Шейбанидам. Осенью 1512 г. поэт погибает в Карши во время резни, учиненной Сафавидами при взятии города.

Литературное наследие Бинаи обширно и разнообразно. До нас дошла часть интересной касыды Бинаи под названием «Собрание редкостей» (*Маджма‘ ал-гараиб*), которую приводит Васифи в «Удивительных событиях». Ее вступительная часть написана на гератском диалекте и наряду с описанием города Герата содержит панегирик ‘Алиширу Наваи:

Много ли было в городе мудрости Герате,
Да что там в городе, в целом мире [таких],
Кто бы, подобно тебе, собрание лучших качеств
Заставил проявиться в нашу эпоху?
В области слова ты лучше, чем Хакани,
В области управления ты не меньше, чем хакан.

Составители антологий приписывают Бинаи и Наваи крупную ссору, приведшую, якобы, к отъезду Бинаи из Герата. Некоторые исследователи в этой связи пришли к выводу, что натянутые

отношения двух поэтов были вызваны тем, что Бинаи выступал противником развития литературы на тюркских языках, за что, как известно, ратовал Наваи. Однако изучение источников показывает, что размолвка поэтов носила чисто личный характер и не касалась их профессиональных отношений: оба они никогда не ставили под сомнение творческие достоинства и одаренность друг друга, о чем, в частности, и свидетельствует эта касыда.

Газели Бинаи выдержаны в духе поэтической школы Джами и отличаются простотой стиля, ясностью изложения, композиционным единством. Достаточно типична для лирики Бинаи, например, следующая газель:

Что мне делать, ведь из-за поста мой кипарис согнулся, как
молодой месяц.
Ее подобное полной луне лицо исхудало, как молодой месяц.
Когда я вижу, как она слаба, я начинаю сомневаться, она ли это,
Или [только] ее призрак перед моими бессонными очами.
С тех пор как, ослабев от поста, моя луна стала воплощенным
духом,
Ее чистое тело стало подобием облика ее души.
С тех пор как уста того источника живой воды иссохли от
жара поста,
Мои глаза стали источником живой воды…
Тридцатидневный пост моей подруги обернулся
тридцатилетним горем.
О, каждый день поста стал для меня годом.
Она роняет слова со своих сладких и источающих сахар уст.
Вот почему Бинаи стал попугаем, любящим сахар[1].

Данное стихотворение демонстрирует достаточно свежую для лирического репертуара тему, поскольку в предшествующие периоды пост в поэзии упоминается чаще всего в связи с его окончанием и приходом Праздника разговения (*‘Ид ал-фитр*). Композиция газели строится по логическому принципу, что обеспечивается тесной смысловой и образной связью между бейтами и «линейностью» лирического сюжета.

[1] Здесь и далее стихотворные произведения Бинаи приводятся в переводах А.М. Мирзоева.

Помимо трех *Диванов* лирических стихов Бинаи оставил исторические сочинения, посвященные династии Шейбанидов, а также дидактическое *маснави* «Бихруз и Бахрам», которое сам автор называет иногда «Сад Ирам» (*Баг-и Ирам*). Сюжет поэмы таков. В давние времена в Хамадане жили два брата – хаджа Хусрав и хаджа ʻАзиз. У первого была дочь Гулчихр, а у второго двое сыновей Бихруз и Бахрам. Дети ходили в одну школу, однако Гулчихр и Бихруз были примерными учениками, а Бахрам отличался дурным нравом и поведением. Когда дети выросли, оба юноши полюбили Гулчихр, и если Бихруз тщательно скрывал свои чувства, то преследования Бахрама заставили девушку стать затворницей. Бахрам требует от отца посватать за него Гулчихр, однако ее отец отвечает ʻАзизу отказом:

> Неблагоприятно соединение Марса и Венеры.
> Когда соединяются огонь и вода, получается [только] дым.

Тем не менее хаджа Хусрав готов хоть на следующий день выдать дочь за Бихруза. Разъяренный отказом Бахрам собирается мстить дяде и чинит в городе всяческие безобразия, чем вызывает недовольство жителей. Хаджа ʻАзиз избавляет сына от тюрьмы, отдав в залог все свое имущество, но это не останавливает беспутного Бахрама. В конце концов родители просят Бихруза наставить брата на путь истины. Далее в тексте поэмы следует обширная «книга советов» Бихруза, состоящая из 20 глав. Дальнейшая судьба героев поэмы и результаты нравоучений Бихруза остаются читателю неизвестны, что побудило некоторых исследователей считать это произведение незаконченным.

По-видимому, сюжетная неполнота поэмы бросалась в глаза и поэтам следующих поколений, поскольку, например, живший в Индии в XIX в. Вакар ибн Висал Ширази написал одноименную поэму, в которой сюжет был доведен до счастливой развязки. В поэме Вакара говорится о том, что Бихруз женится на дочери своего дяди по имени Гаухар. Бахрам, узнав об этом, убивает отца девушки, а своего брата Бихруза доводит до того, что тот бежит из дома, покинув молодую жену. Скитания Бихруза продолжаются десять лет, за это время он становится известным ученым, и его приглашают на службу ко двору падишаха. Путешествуя вместе с повелителем, Бихруз попадает на родину в Гилян и рассказывает правителю свою

историю. В это время слуги падишаха ведут преступников в темницу, и среди них Бихруз видит Бахрама. Бихруз освобождает брата, и тот просит у него прощения. Поэма Вакара Ширази завершается возвращением Бихруза домой, к родителям и жене.

Доминирование нравоучительного элемента в содержании поэмы Бинаи позволяет говорить о служебной роли сюжета. Повествование выступает в качестве своеобразной рамки для многочисленных рассуждений на этические темы, а также для разнообразных вставных рассказов и притч. Основной дидактический пафос произведения Бинаи – это проповедь постоянного стремления к знанию. Сам автор неоднократно указывает в тексте поэмы на истинную цель ее написания и признается, что изложение истории о двух братьях носит у него подчиненный характер:

Если внешне это было рассказыванием сказок,
Было это поиском предлога, чтобы изречь истинное слово.
Если бы моей целью были лишь сказки,
Я бы ограничился повествованием о Бихрузе и Бахраме…
[Рассказал я это], чтобы от этих историй лучшие дни
Пробудились бы однажды ото сна,
В конце концов привели бы к счастью
[И] вышли бы из-под враждебного влияния [планеты]
Бахрам (Марс),
Целью всего написанного мною была
Польза для Божьих тварей.

Весьма показательно следующее высказывание Бинаи, в котором он говорит об источниках, использованных им при сочинении своего произведения:

По каждой книге, которая пользовалась известностью,
Пробегал мой взгляд.
Для устранения своих сомнений
Принялся я за изучение науки о нравах (*‘илм-и ахлак*).
Какие бы книги ни были об этике,
Я их отыскивал, где бы в мире они ни находились…
Когда я увидел, что едина основа всех людей,
Одобрил я [предмет] науки о морали.

Бинаи в значительной мере расширяет используемый иллюстративный материал и увеличивает количество отсылок к опыту жизни реально существующих личностей. Наряду с легендарными мудрецами типа Бузургмихра Бинаи упоминает известных исторических персонажей – правителей, суфийских наставников, ученых, поэтов. Автор включает в *маснави* высказывания своих старших современников, в частности Джами, на научный и педагогический опыт которого он опирался. Несомненно, Джами был для автора поэмы непререкаемым авторитетом, о чем свидетельствуют многочисленные цитаты из его произведений, включенные в поэму, и ссылки на его творческий опыт. Так, рассуждая о приобретении знаний и рациональном использовании времени, Бинаи ссылается на Джами и цитирует его высказывание о бережном отношении ко времени, а затем в хвалебных тонах рисует портрет самого Джами – мудреца и учителя. Восхваляя Джами, Бинаи пишет:

Джами – это сияющее солнце,
Тот, кого просветил свет Преславного.
Как только он познал ценность данного ему времени,
Поспешил сохранить наличность времени.
Не тратил он попусту жизнь,
Ни одного вздоха не делал напрасно.
Поэтому науками логическими и интуитивными
Он овладел с большим рвением.
Было у него более сорока сочинений,
В своих трудах приближался он к неподражаемости.

По изобилию иллюстративного материала в форме вставных рассказов произведение Бинаи, несмотря на повествовательную основу, напоминает философско-дидактические поэмы и прозаические адабные сочинения нравоучительного характера, широко представленные в персоязычной литературной традиции. Однако автор предпочел и в сюжете «рамки» в нарративной форме затронуть ряд этических вопросов, связанных с воспитанием и формированием характера человека. В центре поэмы стоят две основные проблемы – приобретение знаний (*‘илм*) и нормы поведения (*адаб*). Сюжет позволяет автору представлять избранный круг вопросов не только умозрительно и иллюстративно – в виде рассуждений и со-

ответствующих им рассказов, притч и исторических анекдотов, но и на примере судьбы героев – двух родных братьев, наделенных противоположными качествами.

Рожденные от одного отца и одной матери Бахрам и Бихруз из-за разницы своего отношения к обучению и приобретению знаний оказываются в результате различны и по своему нраву. Автор отстаивает представление о том, что образованность и знание, а также общение с мудрыми и просвещенными людьми способны сформировать совершенную натуру и что добронравие не всегда является наследственным или врожденным качеством человека. Складывание определенного характера на основе природных свойств Бинаи считает выбором конкретного человека. Дурной нрав, как и добрый, во многом зависит от воспитания и круга общения:

У всякого, кто сунулся в топку, полную дыма,
Одежда тут же пропахнет дымом.
Не становись, ходжа, собеседником плохих,
Чтобы не стать тебе одним из рода неразумных.
Берегись, о сын, общения с ним,
Его недостатки – заразная болезнь.
Если ты поселишься с ним в одном квартале,
То очень скоро заболеешь [тем же].
А тот, кто подружится с истопником,
Кроме черной земли, не получит другого места.

Поэма Бинаи характеризуется рядом специфических формальных черт. В отличие от других дидактических произведений, она озаглавлена именами героев, что больше ассоциируется с любовно-романическим эпосом. Также в тексте можно встретить один из первых случаев включения в маснави малых монорифмических форм, чаще всего *кыт‘а*, содержащих афоризм, что приводит к перемежению различных типов рифмовки.

Целесообразно вспомнить, что лирические вставки в *маснави* использовались в первую очередь авторами любовно-романических поэм и могли обозначаться словами *ши‘р* или *газал* («стих», «газель»), *нагма* или *суруд* («песня»), *нама* («письмо»). Как правило, они слагались в той же рифмовке *маснави*, что и остальной текст поэмы. Исключение составляла поэма ‘Аййуки «Варка и Гулшах» (XI в.), соз-

данная на ʻузритский сюжет. В этой одной из ранних персидских любовных поэм-*маснави* стихи, приписываемые главному герою, и ответы на них его возлюбленной – монорифмические.

Вставки в поэме Бинаи «Бахрам и Бихруз» – это и собственно авторские тексты, и цитаты (*тазмин*) из других поэтов, например, Саʻди, Джами, Ибн Йамина. Передает Бинаи и мудрые изречения философов и мудрецов прошлого. Вот что он говорит в поэме на этот счет:

Редкостные бейты, [написанные каким-либо] мастером,
которые я счел
Достойными упоминания и заслуживающими цитирования,
Ввел я в [поэму в качестве] *тазмина*,
По мере возможности восхвалив их.
При всех стихах, которые я привел в качестве *тазмина*,
Указал я имена их сочинителей.
А если не был известен их сочинитель,
Не пожелал я себе их присвоить.

Основное большинство цитируемых стихов – это *кытʻа*, которые встраиваются в текст стандартным средством маркировки: каждый раз поэт вводит такую монорифмическую вставку упоминанием термина *кытʻа*, а в случае цитирования чужого стихотворения – и имени автора. Вот как он встраивает в поэму собственное монорифмическое стихотворение малой формы:

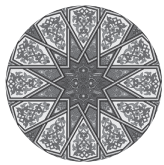
Когда я взволновался из-за дурных нравов,
Пришел я в смятение и сочинил *кытʻа*:
«О каждом, в ком поселился дурной нрав,
Не стоит даже и думать.
Для каждого, кто поражен этой болезнью,
Нет иного лекарства, кроме смерти».

А так он цитирует *кытʻа* Ибн Йамина:

Будь уверен, что из-за алчности ты попадешь в беду.
Выслушай *кытʻа* Ибн Йамина:
«Каждое несчастье, что происходит
Среди людей этого мира,

Если хорошенько присмотреться – из-за алчности
[происходит]…
Будь далек от алчности, Ибн Йамин,
Если хочешь иметь сердце доброе и счастливое».

Бинаи, по существу, переносит прием, примененный в свое время ʻАййуки в любовно-романической поэме «Варка и Гулшах», в поэму нравоучительную. Благодаря этому автор достиг нового для дидактических *маснави* эффекта, сходного с инкрустированием стихотворными вставками рифмованной и ритмизованной назидательной прозы. В этом смысле поэму «Бихруз и Бахрам» можно сравнить не только с проповеднической прозой ʻАбдаллаха Ансари, *Гулистаном* Саʻди и *Бахаристаном* Джами, содержащими авторские стихотворные вставки, но и с теми адабными сочинениями, в которых составители цитировали чужие стихи.



ГЛАВА 2

Период трансформации канона в литературе XVI – начала XVIII в. Поздняя классика

ЛИТЕРАТУРА XVI – НАЧАЛА XVIII ВЕКА

«Стилистическая революция»: расцвет «особой манеры» в поэзии

Во второй половине XVI–XVII веке происходит религиозное и политическое обособление Ирана и постепенный распад ранее единого в культурном и религиозном отношении ареала. Внешней причиной этих процессов являлась государственная политика правящей династии Сафавидов, которая объявила официальной религией ислам шиитского толка, противопоставив Иран суннитскому окружению (Средней Азии, Афганистану, мусульманской Индии). На протяжении веков шиизм имел глубокую традицию в сознании иранцев. Некоторые города и регионы считались полностью шиитскими. Среди них – города Кум, Кашан, Сабзавар, а также вся область Мазандарана. Шиитами, по данным ряда средневековых источников, являлись и многие выдающиеся деятели средневековой культуры, такие как Рудаки, Киса'и Марвази, Фирдауси, Насир-и Хусрав, Абу 'Али ибн Сина и др. Поэтому религиозная реформа, предпринятая Сафавидами, была в достаточной мере оправдана, хотя и проводилась крайне жесткими методами. Принятие шиизма имело и чисто политические цели – оно было направлено на преодоление междоусобиц, раздробленности и должно было привести к консолидации государства.

Одновременно и отчасти в результате названных религиозных и социально-политических сдвигов происходит постепенное разделение классического персидского языка на современные фарси, дари и таджикский. В регионе распространения литературного персидского языка в тот же период получает письменную фиксацию исконный язык горских афганских племен пушту (*пашто*), а также на основе наддиалектной обиходно-разговорной речи *кхари-боли*, вобравшей в себя некоторую часть лексики и грамматики персидского языка, происходит формирование языка урду. Таким образом, возникает новая политическая, религиозная и языковая ситуация, которая проявляет себя и в области литературы. Именно в этот период начинается развитие так называемых молодых региональных литератур Среднего Востока, находившихся под непосредственным воздействием традиций персидской классики. Тем не менее, несмотря на усиливающуюся дезинтеграцию «большого Ирана», творчество деятелей литературы XVI–XVII вв. на территории Ирана, Средней и Центральной Азии и Индии демонстрирует определенную идейно-художественную и стилистическую общность, а поэты различных региональных школ сохраняют личные отношения между собой (составляют ответы на произведения друг друга, поддерживают переписку, упоминают в стихах имена собратьев по перу).

Поскольку объем литературной продукции, относящейся к этому этапу развития персидской литературы, огромен, а глубокое изучение этого периода в отечественной и зарубежной науке началось сравнительно недавно, в середине XX в., в этой книге характеристика художественной словесности будет иметь скорее вид калейдоскопа – обзора основных тенденций литературного развития, проиллюстрированного примерами из произведений отдельных авторов, нежели детального описания жизни и творчества поэтов XVI – начала XVIII в. Тем не менее накопленные материалы и результаты новейших исследований дают возможность представить общую картину этой своеобразной литературной эпохи достаточно выпукло и ярко, а также в первом приближении осмыслить основные тенденции литературного процесса и в первую очередь сдвиги в традиционной поэтической системе.

* * *

Поэтическая практика этого времени отмечена появлением новых стилевых тенденций, отличающих ее от всей предшествующей литературы, которую принято называть классической. Некоторые исследователи, в числе которых и авторы этой книги, склонны возводить зарождение элементов нового стиля к XV в., считая, что его зачатки обнаруживаются уже в творчестве поэтов гератского литературного круга. Распространение новой манеры поэтического изъяснения совпало с вызванным рядом различных причин массовым отъездом поэтов из Сафавидского Ирана в Индию, где многие из них оставались навсегда, обретая славу и пользуясь щедростью многочисленных покровителей, в том числе представителей правящей династии Великих Моголов (1526–1857) – знатоков и ценителей персидской поэзии. Отчасти поэтому новый стиль и получил название «индийский», хотя область его влияния Индией отнюдь не ограничивается. Вместе с тем Индия, по словам известного исследователя Яна Рипки, стала почвой, на которой этот стиль обрел условия для своего расцвета. Проникнув в турецкую литературу, «индийский стиль» стал именоваться там «персидским», а в самом Иране нередко называется «сафавидским», «исфаханским» или «тебризским», что показывает определенную долю условности этого термина, а также справедливость точки зрения Е.Э. Бертельса, полагавшего, что индийский стиль – «явление не географическое, не национальное, а, в известной степени, социальное. Он знаменует собой передвижение поэзии по социальной лестнице». Следует отметить, что появление самого термина «индийский стиль» относится к XIX в., до этого времени наиболее частыми определениями формировавшейся поэтики были «новый стиль» (*тарз-и таза*) и «особая манера» (*шива-йи хасс*), к которым прибегали сами поэты, ее приверженцы.

Возникновение индийского стиля было не просто изменением формальной стороны поэзии. Новые стилеобразующие тенденции были отчасти вызваны формированием новой среды создателей и потребителей словесного искусства. Перегруппировка социальных сил в этот период сказалась в появлении на литературной арене представителей средних городских слоев (купечества, ремесленников или, по выражению гератского автора XVI в. Васифи,

людей «просвещенного базара»). Центром литературной жизни становятся кружки (*махфал*), существовавшие во всех больших городах и функционировавшие чаще всего в кофейнях, где собирались ценители изящных искусств. Подобные кофейни, по всей видимости, оказались преемниками литературных собраний XV в., самые известные из которых проводились в доме ʻАлишира Наваи. Логическим продолжением этой традиции были «поэтические турниры» (*муша'ира*), на которых поэты соревновались в искусстве ответов на заранее заданный образец. Такие турниры были распространены и в придворной, элитарной среде, и в торгово-ремесленных кругах, и популярность их со временем только росла. По мнению выдающегося знатока персоязычной литературы этой эпохи индийского филолога начала XX в. Шибли Ну'мани, *муша'ира* как особый вид соревновательной практики явился одним из факторов «прогресса в поэзии».

Расцвет поэзии в городской торгово-ремесленной среде сказался в заметном изменении поэтического словаря, тематики и образной системы, в широком включении в литературный обиход специфической ремесленной и простонародной (базарной) терминологии, результатом чего явилось снижение стиля и вовлечение в поэзию «мотивов, так сказать, не “приличествующих” утонченному вкусу феодала» (Е. Э. Бертельс). Одновременно многие образцы поэзии этого периода отмечены глубоким философским содержанием и «странным», «манерным» образным миром.

Некоторые ученые разделяют и противопоставляют сложную и рафинированную поэзию индийского стиля и поэзию стиля *вуку'* («стиль реальности»). Под этим термином понимается специфический стиль или манера (*шива*) написания газелей, в которых отсутствовал мистический план восприятия текста и говорилось о физической любовной близости. Стихи этого типа могли быть связаны с рассказом о конкретном событии (*ваке'агуи*), посвящены реальным перипетиям любви и «заключению [любовной] сделки» (*муа'милабанди*). Речь в таких газелях шла о любви к «базарным красоткам», и некоторые критики-современники утверждали, что эти стихи выходили за пределы умеренности. Между тем, по всей видимости, скорее можно говорить о двух тенденциях – усложняющей и упрощающей средства поэтической выразительности –

в рамках единого стиля эпохи. Отчасти это соображение подтверждается тем, что и ряд иранских и западноевропейских исследователей, и сами носители персидской поэтической традиции считают одних и тех же поэтов (Баба Фигани, ʻУрфи Ширази, Вахши Бафки, Назири Нишапури) приверженцам обеих манер письма.

При сохранении в целом в названный период традиционной жанровой системы внутри нее наблюдается отчетливая перегруппировка, проявляющаяся в повышении значимости и популярности ряда жанров, ранее находившихся на периферии. Становятся модными «стихи о городских смутьянах» (*шахр-ашуб*, *шахр-ангиз*), первые образцы которых относятся к рубежу XI–XII вв. (Масʻуд Сʻад Салман, закавказская поэтесса Мехсити). Подобные стихи представляют собой либо воспевание красоты и профессионального мастерства юных подмастерьев, либо пасквили в адрес жителей определенного города или представителей какого-либо городского клана. Этот вид поэзии, в классический период находившийся на одной из нижних ступеней жанровой иерархии, переживает в XVI–XVII вв. небывалый подъем. Именно *шахр-ашуб*, не чуждавшийся и на стадии своего генезиса употребления заведомо низкой лексики и «непоэтических» слов, послужил одним из основных каналов пополнения стихотворного лексикона за счет торгово-ремесленной терминологии, жаргонизмов, вульгаризмов и т.п.

Собранные сравнительно недавно Б.В. Нориком в «Биобиблиографическом словаре среднеазиатской поэзии» образцы творчества персоязычных поэтов XVI – первой трети XVII в. складываются в пеструю картину, отмеченную разноречивыми тенденциями, а также весьма экстравагантными литературными явлениями и приемами. Глубокие философские и религиозные произведения уживались в литературной практике этого периода и с игровыми жанрами, в основе которых – усложненная поэтическая техника (буквенные шарады – *муʻамма*, хронограммы – *тарих*, «искусственные» касыды или акростихи – *мувашшах*, «ломаные газельки» с применением уменьшительных суффиксов – *газалак-и шикаста*), а также с ремесленной и базарной поэзией, допускавшей, особенно в пародийных, шутейных и пасквильных целях, применение низкой, а подчас и вовсе вульгарной лексики. Так, поэт, известный под псевдонимом Зардаки («морковный», «как морковка»), мастер

стихотворной шутки, и в серьезных газелях оставался верен себе, выбирая непривычный для словаря этой традиционной формы набор лексики. В рифме одной из его вполне традиционных любовно-мистических газелей помещены повторяющиеся слова звукоподражательного характера (*фанг-фанг*, *санг-санг*, *данг-данг* и т.д.), а в ряде бейтов применены бытовые и низкие образы:

Рукою печали скребу я по струнам души,
[И] *канун*[1] в груди издает [печальные] звуки *ченг, ченг.*
Если в разлуке с тобой птица сердца бесплодна, словно шлюха,
То в противном случае зачем все эти звуки *чанга*?
В разлуке с твоим лицом Зардаки остается в рыдании,
Точно кошка, совсем ошалевшая среди твоих псов.
(Перевод Б.В. Норика)[2]

Встречаются в поэзии этого периода и необычные стихи, называемые автором одной из поэтических антологий, в которой они приводятся, термином *гунгийат*. По словам составителя биобиблиографического словаря Б. В. Норика, термин этот в трактатах по поэтике не зафиксирован, а его значение вытекает из смысла слова *гунги* («немота», «нечленораздельная речь»). Так назывались стихи, которые имитировали заикание повторением последних слогов слов. В число нормативных жанров они не входили, и включение их в *тазкире* свидетельствует о проникновении образцов народной смеховой поэзии в письменную литературу.

Новыми веяниями отмечено и произведение такого сугубо традиционного жанра, как поэтическая антология, принадлежащая сафавидскому принцу Сам-мирзе (1517-?), сыну основателя династии Исмаила I (1501–1524). В *тазкире* «Самский подарок» (*Тухфат-и Сами*) собраны образцы творчества исключительно современников автора, которые сгруппированы по социальному признаку – от царских особ до поэтов простого происхождения (*‘авам* – «люди из народа»). Автор антологии, возможно, отчасти и неосознанно,

[1] Щипковый струнный музыкальный инструмент с трапециевидным корпусом.

[2] Все цитируемые в данной книге переводы даны в авторской орфографии.

отразил изменения в характере литературного процесса в Иране XVI–XVII вв., выразившиеся прежде всего в значительном расширении социального состава создателей и потребителей изящной словесности.

Существенную роль в культуре Ирана рубежа XVI–XVII вв. начинает играть так называемая простонародная литература (*адабийат-и амийана*), складывавшаяся на протяжении веков на фольклорной основе или же перерабатывавшая популярные литературные сюжеты. Составителями и исполнителями подобных произведений выступали профессиональные сказители. В рассматриваемый период ряд старых народных романов (*дастан*) обретает письменную фиксацию.

Отличительной чертой устной литературы в XVI–XVII вв. становится постепенное усиление религиозной тематики, в частности, рост количества повествований о шиитских мучениках, и появление особого института сказителей (*рауза-хан*), специализировавшихся на исполнении подобных историй, прежде всего рассказов о событиях в Кербеле и о гибели имама Хусейна. Синтез ритуальной стороны шиитских траурных церемоний в месяце мухаррам с устными и письменными формами религиозной поэзии впоследствии привел к формированию в XVIII в. шиитского мистериального театра (*та'зийе*).

Баба Фигани Ширази

Изменение эстетических предпочтений в литературной практике XVI–XVII вв. зачастую приводило к неоднородности поэтических тем, средств выразительности и словаря поэтической лексики даже в рамках творчества одного поэта. В этом смысле характерна фигура Баба Фигани (Фагани) Ширази (ум. 1519), с чьим именем уже позднесредневековые историки литературы связывали заметное изменение стиля газельной лирики. Для некоторых произведений Баба Фигани характерен целенаправленный выбор фигур *бади'*, направленных на трансформацию исходного традиционного мотива: например, он считался мастером фигуры «*ихам*» («намек» или «вызывание сомнения»), которая заключалась в употреблении слов, имеющих два значения – привычное

и необычное. В поэзии Баба Фагани присутствует соседство высокой и низкой лексики, «сжатость» поэтического слога, ведущая к загадочности, а порой и «невнятности» смысла стихов. Последнее обстоятельство послужило причиной появления термина *фиганийат*, происходящего от имени автора, для обозначения поэтических нелепостей. Характерно, что подобные свойства поэзии Баба Фагани, производившей на современников по большей части странное впечатление, вызвали негативную оценку такого ревнителя строгого литературного вкуса, как ʻАбд ар-Рахман Джами, которому автор весьма желал понравиться. В свою очередь многие выдающиеся поэты – приверженцы нового, индийского стиля считали Баба Фагани своим наставником и подражали в «ответах» его поэтической манере. Корифей поэзии нового стиля Саиб Табризи (1601–1677) напишет впоследствии:

> Из пылких [натур] [избери] Фагани [и к стопам его] припади,
> Саиб, если следуешь (*маттабу* ʻ) чьему-либо *Дивану*.

Баба Фагани происходил из торгово-ремесленной среды и с юных лет работал в семейной лавке вместе с отцом и братом, избрав по профессиональному признаку поэтический псевдоним Саккаки (ножовщик, мастер по изготовлению ножей), который затем поменяет на Фагани. Его классически выстроенные касыды воспевают нескольких султанов династии Ак-Коюнлу[1] и шиитских имамов, один из последних панегириков посвящен сафавидскому шаху Исмаилу I.

Некоторые газели поэта, напротив, демонстрируют свежесть образного строя и поэтического лексикона при интерпретации вполне традиционных мотивов. Так, характерное для индийского стиля обращение к обиходной речи и бытовой образности предвосхищают те газели Баба Фагани, в которых поэт легко допускает применение чуждой для любовной лирики лексики, как, например, в стихотворении, которое восхваляет красоту юного банщика и выдержано в традиции *шахр-ашуб*:

---

[1] Племенная конфедерация туркоманских племен, которые правили в восточной Анатолии и западном Иране до завоевания Сафавидами в 1501–1503 гг.

Мои старчески спутанные волосы
Стали кустом белой розы под сенью того, чей стан подобен самшиту.
На сковороду бани мое сердце попало, как рыба,
Не было сил ни вздохнуть, ни вымолвить слово.
Пришли в волнение двери и крыша [бани] от созерцания [его] облика,
Ведь баня – это не место, где собираются небожители.

Подобная же «низкая» ремесленная лексика непринужденно соседствует с «высокой» при интерпретации устойчивого суфийского мотива самосовершенствования человека:

Мы голову той влагой, что [стекает] с ножа мясника, омыли,
Руки свои от [корыстных] желаний в ста водах омыли,
Пядь за пядью мы перетирали в порошок землю жаждущими губами,
Руки и уста от сладостей и чистого вина омыли.

В некоторых текстах Баба Фигани прямо формулирует новые представления об идеальной поэзии, которые станут основополагающими и в творчестве таких «апостолов» индийского стиля, как Саиб Табризи и Калим Кашани (ок.1581-85–1651). В соответствии с этими представлениями к совершенному поэтическому мотиву прилагается постоянное определение «красочный», «цветистый» (*рангин*), а иногда – «пестрый» (*муламма'*). Второй из приведенных терминов ранее применялся только для обозначения двуязычных (макаронических) стихов. В персидской классике звучание поэтической речи традиционно должно было напоминать журчание воды или трели соловья, слово уподобляли сахару и меду, финику и леденцу, то есть использовались в основном сравнения из области слухового или вкусового восприятия. Приверженцы индийского стиля, осознающие новаторство своей творческой манеры и намеренно прилагающие усилия для конструирования странного и неожиданного образного мира, для описания совершенной поэзии применяют по преимуществу зрительные образы с акцентом на яркость, красочность и необычность: цветущий сад, зеленеющая ветвь, луна в радужном гало, картинная галерея художников

Китая, европейский дом (то есть меблированный и украшенный картинами), кумир в узорчатых одеяниях. Для Фигани поэзия – это «словесная живопись», что находит выражении в концовках многих его газелей:

> Словами перо Фигани нарисовало локон и родинку,
> А ты в своей тетради прочла – *алиф*, *лам*, *мим*.

Несмотря на то, что буквенные сравнения были в ходу и в классический период, в поэзии индийского стиля они становятся частью определенного набора средств выразительности, призванного усиливать визуальное восприятие традиционных, часто клишированных мотивов. В данном случае устойчивые феномены красоты возлюбленной персоны – локон и родинка – воспринимаются как изогнутая буква *лам* и точечная головка буквы *мим*, нарисованные каламом, который ассоциируется с буквой *алиф*.

Приведем одну из газелей Фигани, в которой этот способ авторской интерпретации мотивов последовательно применен в целом ряде бейтов:

> Когда моей сказке продолжала внимать та капризная
> [красавица],
> Лицо свое от меня отворачивала, а речи мои продолжали
> звучать.
> В пыли дороги стало мое тело подобно шахматной доске
> От множества следов копыт, оставшихся на нем.
> Слова о твоей жестокости, о беспощадная турчанка,
> Всюду [стали] письменами, которые на моем теле твоя
> нагайка оставила.
> Душа покинула меня, но глаза ради того, чтобы созерцать ее,
> Превратились в слезы печали и в глазницах так и остались.
> Моя любовь к тебе заставляет все горячее пылать на сердце
> Ожог от того клейма, которое наложили на него
> современники.
> Не оторвет головы Фигани от изголовья сна, разве что
> В его хижине остался один глоток вина со вчерашней
> пирушки.

Картина любовных страданий, которые переживает влюбленный из-за жестокосердия возлюбленной, создана зрительными средствами: тело влюбленного, упавшего под копыта коня, уподоблено шахматной доске от оставленных на нем ран, начертание стихов о жестокости любимой напоминает полосы от ударов нагайкой на теле страдальца, глаза погибшего влюбленного открыты и полны слез печали.

Какова бы ни была тональность лирического высказывания, Баба Фигани стремится визуализировать его образное воплощение:

Роза – это цветок твоего лика, что благодаря слезам моих
глаз расцвел,
Сад твоей красоты благодаря чистоте моего взгляда расцвел.
Сочится кровь из сердечной раны тюльпана на лужайке,
Словно он в одно мгновенье из раны в моей груди расцвел.
Каждая роза, которую нарисовал художник твоей
совершенной красы,
На берегу ручья моих глаз, полных слез, расцвела.
Над судьбой того, кто убит разлукой с тобой, кровью плакал
Каждый тюльпан, что поутру на моем могильном прахе
расцвел.
Ее лик – вновь раскрывшийся цветок в саду красоты,
Фигани,
Он ради шлифовки моего познающего взгляда расцвел.

Встречается в стихах Баба Фигани и сравнение совершенной поэзии с цветущим садом, также направленное на создание визуального образа:

Погляди, в цветниках любви стихотворный талант Фигани
Сколько взращивает финиковых пальм из красочных мыслей
каждую весну!

Для оценки уровня поэтического мастерства Баба Фигани, подобно его предшественнику Джами, использует как старые («финиковая пальма»), так и новые («красочные мысли») образные решения. Порой старое и новое на равных правах соседствует в рамках одного текста:

Когда излечивает сердце моя искусная целительница,
С пальмы пера сотни сладчайших слов рассыпаются.
Моя турчанка – знаток языков, и в ее разговорах
На удивление [всем] множество цветистых (*рангин*) образов
рассыпаются.

Интересно, что во втором бейте содержится утверждение о том, что красочность образов создается в том числе и многоязычием, что в какой-то мере предвосхищает словотворчество и игровое смешение языков, ставшее впоследствии популярным у некоторых поэтов индийского стиля.

Вахши Бафки (Йезди)

Эпос рассматриваемого периода, в котором продолжается традиция написания «ответов» на «Пятерицу» Низами или отдельные ее поэмы, также обнаруживает некоторые новые черты, главным образом содержательного порядка. В этом смысле интересно творчество Вахши Бафки (Йезди) (1532–1583). Его перу принадлежит несколько поэм – «Вышний рай» (*Хулд-и барин*), «Созерцающий и созерцаемая» (*Назир ва Манзур*), не имеющие сюжетных аналогов в прошлом, и поэма «Фархад и Ширин», являющаяся ответом на великую поэму Низами. Автор вносит изменение в название поэмы, указывая на трансформацию в трактовке сюжета первоисточника. Вахши в своем «ответе» на вторую поэму «Пятерицы» заменяет историю любви Хусрава и Ширин повествованием о перипетиях отношений Фархада и Ширин и, соответственно, дает своему сочинению новое заглавие. Поэма «Фархад и Ширин» осталась незаконченной, и ее дописал в XIX в. известный стихотворец Висал Ширази.

Исходя из своего замысла, Вахши опускает большинство начальных эпизодов сказания, отодвинув линию любви Хусрава и Ширин на второй план. История взаимоотношений Ширин с Фархадом, предваряемая по традиции большим блоком глав интродукции, начинается с эпизодов, связанных с выбором места для строительства дворца для Ширин. Слуги Ширин по ее приказу отправляются на поиски опытных мастеров, способных построить для гордой красавицы достойный ее замок (*каср-и Ширин*). Из

множества строителей, архитекторов и скульпторов они выбирают двух лучших. Одним из них оказывается Фархад, чье искусство владения топором каменотеса во время испытания поражает всех:

Второй искусный мастер был таков, что топором на камне
Высекал сотни очертаний, схожих с рисунками *Аржанга*[1],
Когда он легко нажимал рукой на свой топор,
Счищал у мухи с лапок нектар,
Когда сильно давила на топор его рука,
Взмахом топора гору он превращал в равнину.
То был мастер, который, занимаясь отделкой,
Ваял топором образы красавиц.
А если перед ним стремительно пролетал мотылек,
На его крылышках он изображал сотню слонов.

Люди из свиты Ширин сообщают Фархаду о том, кто является заказчицей, рассказывают о ее достоинствах, славе, красоте и милостивом нраве, уговаривают его взяться за работу и гарантируют щедрую оплату. Далее автор развивает мотив заочной влюбленности, который присутствует во многих любовно-романических поэмах. Услышав и повторив имя Ширин, мастер испытывает душевное потрясение, о котором поэт говорит так:

Не только глаза могут быть лазутчиками красоты,
Слух тоже может открыть путь воображению.
В гортань его это имя влилось, как сладкий нектар,
Так что забыл он про вкус горечи.
[Звук] того имени, что был движением его языка,
Отозвался в его суставах и костях.
От возбуждения, охватившего все члены его тела,
Прошла дрожь землетрясения по основам его души.
От [звука] того имени в душе его проснулось желание,
Да такое, что горным потоком вырвалось наружу.

Несмотря на то, что Вахши наделяет Фархада физической силой богатыря «с мощными руками, мощной шеей, мощной спи-

[1] Аржанг – название собрания сочинений основоположника манихейства Мани (III в.), по преданию, украшенного изумительными рисунками.

ной», духовный склад героя отличается повышенной эмоциональностью и чувствительностью – автор придает ему типичные черты ʻузритского влюбленного-страдальца.

Идейным центром повествования у Вахши является диалог Ширин и Фархада, заменивший знаменитый спор Хусрава и Фархада о сущности любви. Он не столь пространен, как разговор соперников у Низами, но также призван дать характеристику персонажей через их речь. В этом эпизоде слова Ширин выдают в ней властную и своевольную красавицу, требующую от влюбленного беспрекословного подчинения и готовности безропотно сносить любые обиды.

Начинается разговор героев со сцены их очного знакомства:

Придав улыбкой сладость своей речи, сказала она:
«Добро пожаловать, мастер!
Скажи мне, как тебя зовут и откуда ты родом,
Чтобы показалось, что мы давно знакомы».
Ответил он: «О луна в расшитых золотом одеждах,
Да не забудешь ты о тех, кто носит грубое рубище!
Души сотни таких же несчастных, как я, ты ввергаешь в печаль,
Твоя забота – проявлять милость к несчастным.
Я один из тех несчастных, родом из Китая, имя мне Фархад,
Я – твой раб, а от самого себя я свободен.
Вдень мне в ухо кольцо надежды,
Узри путь служения, ведущий в вечность.
Прими же этого раба под свою власть,
А если пожалеешь об этом, считай его свободным».
В шутливой манере Ширин, рассыпающая сахар,
Дала кокетливый и обольстительный ответ:
«Мой раб должен хранить мне верность,
Дабы не пуститься в бегство, претерпев сотню обид.
Поступить ко мне на службу – нелегкое дело,
К ней предъявляется совсем иной счет.
Нужно иметь сердце из железа и душу из камня,
Чтобы суметь в моем деле быть мне в помощь.
Если имеешь такое сердце и такую душу, подойди,
А если нет, оставайся свободным».
Сказал он ей: «Эти сердце и душа – обиталище любви,

Мое существование – поле битвы любви.
Да будут мне испытанием причиняемые тобой муки!
Да будет в моем сердце терпение, а в душе – мощь.
Если занесешь над моей головой меч жестокости,
Да не будет в моих ногах силы для бегства.
Причиняй мне муки, пока можешь,
Узри мою верность и стойкость души!»,
Ответила она ему: «Боюсь я, что эта душа, что сродни железу,
О суровости которой ты мне напомнил,
В тот миг, когда мой горячий нрав разожжет огонь,
Сгорит, даже если она сделана из рубина».

Ширин не верит в стойкость Фархада, но влюбленный герой возражает ей, что по тому пути, на который он вступил, его ведет лишь желание сердца, по сравнению с которым сама жизнь ничего не стоит. Дальше начинается прямой диалог в вопросно-ответной форме, выделенный анафорическими повторами. Это сравнительно небольшой отрывок, во многом напоминающий газели подобного построения.

Сладкоустая спросила: «Откуда появилось это желание?»,
Он ответил: «Из одного-двух знакомых слов».
Она спросила: «Что это были за знакомые слова?»,
Он ответил: «То были добрые весточки от верности».
Она спросила: «Разве кто-то ждет от красавиц верности?»,
Он ответил: «Этой мечты влюбленным достаточно».
Она спросила: «Эти влюбленные – кто они?»,
Он ответил: «Это племя людей, полных нежности».
Она спросила: «А сколько длится это нежность?»,
Он ответил: «Она существует, пока они не исчезнут».
Она спросила: «А если умрут влюбленные?»,
Он ответил: «Все также останутся одержимыми страстью».
Она спросила: «А пальма страсти приносит плоды?»,
Он ответил: «Да, но [среди них] множество запретных».
Она спросила: «От тоски по запретному есть ли средство?»,
Он ответил: «Увы, увы, такого средства нет».
Она спросила: «Тогда к чему пустые разговоры о любви
и стенания?»,

Он ответил: «Тоска по запретному рождает стоны».
Она спросила: «В терпении следует искать выход?»,
Он ответил: «Разве в любви есть место терпению».
Она спросила: «Какова тогда цель любви?»,
Он ответил: «Обрести свободу от бытия и небытия».
Она спросила: «Можно ли обрести единение с любимым?»,
Он ответил: «Да, если сумеешь освободиться от самого себя».
Она спросила: «Что лучше – свидание или разлука с другом?»,
Он ответил: «То, что соответствует желанию его души».

По существу, на приведенном программном пассаже и завершается та часть поэмы, которую сложил Вахши Бафки. Не в наших силах представить его замысел целиком, однако уже из того, что нам доступно, становится понятно, что автор XVI в. полностью переосмыслил характеры персонажей и их роли в сюжете. Если в поэме Низами за реализацию авторской концепции совершенной любви отвечает героиня, то у Вахши носителем истинных ценностей любви и наставником Ширин в постижении ее законов оказывается Фархад.

Не имеет явных аналогов в «Пятерицах» сюжет еще одной поэмы Вахши Бафки «Созерцающий и созерцаемая» (*Назир ва Манзур*), повествующей о любви детей шаха и его визира. Разлученные родителями влюбленные Назир и Манзур после многочисленных испытаний соединяются. Расширение тематики ответов на *Хамса* Низами – типичная примета этого литературного периода. Сюжетные поэмы «Семерицы» одного из оригинальных и весьма популярных сафавидских поэтов Зулали Хансари (ум. 1615) также выходят за рамки традиционных, что видно уже по названиям: «Огонь *и* Саламандра» (*Азар ва Самандар*), «Пылинка и Солнце» (*Зарра ва Хуршид*), «*Сулайман-нама*», «Махмуд и Айаз».

В собрании поэтических произведений Вахши традиционно присутствуют касыды, строфические формы (*таржи'банд*, *таркиббанд*), газели и т.д. Если говорить о жанровом репертуаре, то следует отметить характерный для этого периода рост шиитской религиозной тематики в касыде. Несмотря на преобладание у Вахши касыд панегирической направленности, среди стихотворений

этой формы достаточно и тех, к которым прилагается термин *манкабат* (букв. «хвала, восхваление»), относящийся в этот период исключительно к произведениям, содержащим славословия шиитским имамам.

Некоторая часть газелей Вахши Бафки кардинальным образом отличается и от его эпических произведений, и от касыд, выдержанных в классически строгом стиле, и от традиционных мистических газелей. Это любовные стихи поэта, который, по сведениям средневековых антологий, не чуждался пьянства и иных сомнительных развлечений. Они описывают взаимоотношения с легкодоступными женщинами и как лексически, так и стилистически далеко отстоят от традиционной суфийской лирики. Это стихи, явно тяготеющие к стилю *вуку‘* о любовных перипетиях и «заключении [любовных] сделок» (*муа’мила-банди*). Вот, к примеру, газель о разрыве влюбленных, вряд ли допускающая религиозный подтекст:

Уйду в другие места, сердце отдам другой подруге,
Жажду найти новую подругу и [жить] в другом краю.
Отдам другой то сердце, которое ты оскорбила,
С какой стати влюбленный станет доверять тебе вновь?
Оставили мы в стороне любовные нежности (*наз у нийаз*),
Дай теперь себе самой после этого успокоиться.
Донесите весть до моей охотницы, что я ушел,
[Пусть] подумает о новой добыче и новой охоте.
Молчи, Вахши, о том, что отрекаешься от любви к ней,
ведь эти речи –
История, которую ты уже рассказывал тысячу раз.

Может быть с известной долей вероятности причислена к образчикам стиля *вуку‘* и такая газель с повторами, больше похожая на песенку:

Не сомневался я в ее верности, ошибался я, ошибался!
Отдал я душу ради страсти к ней, ошибался я, ошибался!
Жизнь потратил я на нее, напрасно так сделал, напрасно!
Душой пожертвовал ради нее, ошибался я, ошибался!
Дал ей в сердце оставить ожог, заблуждался я, заблуждался!
Сгорел дотла я ради нее, ошибался я, ошибался!

То, что всем сердцем любил ее лик, было дурно, дурно,
Ведь отдал я жизнь страсти к ней, ошибался я, ошибался!
Как и Вахши, покинула меня душа в страсти к ней, увы, увы!
Свыкся я с ее жестокостью, ошибался я, ошибался!

Есть у Вахши и такие газели, в которых можно допустить наличие мистического плана восприятия, хотя реальная ситуация любовных отношений в ней тоже угадывается:

Я могу жить без тебя, и стойкость, чтобы сносить одиночество,
у меня есть.
Я испытал свое терпение – выносливость у меня есть.
Забота о целомудрии – это цель, и ты это знаешь,
А если нет, сотня славных путей к дурной славе у меня есть.
Обращаясь к тебе, я говорю: «Она не захочет прийти»,
но послушай,
Я стою у двери сердца, и сотни желаний у меня есть.
Не то чтобы притворялась незнающей моя своевольная натура,
Некоторая доля на стоянке ревности у меня есть.
Если таково вино, что льется в мою чашу,
Тяжкое похмелье после этой попойки у меня есть.
Хотя я – ничто, но, подобно соперникам, не обиваю пороги,
Над сладострастными распутниками преимущество у меня
есть.
Я – дикарь (Вахши), и меня охватывает перед тобой дикий
ужас (*вахшат*),
Хотя знаю, что на твоем пиру местечко у меня есть.

В этой газели психологически точно описана такая ситуации в любовных отношениях, когда внешняя неприступность возлюбленной заставляет влюбленного скрывать свои истинные чувства. В его душе борются противоречивые эмоции – стремление показать свою независимость, желание ответной любви, ревность. Эта внутренняя борьба и есть тяжкое похмелье, доставляющее герою страдания, но его утешает то, что он не принадлежит к разряду распутников и блюдет верность в любви, и потому, хоть и робок, не теряет надежду, что высокомерная красавица рано или поздно проявит к нему благосклонность. В стихотворении превалирует

внешний план смыслового восприятия, однако можно предположить и аллегорическое понимание.

Есть у поэта и любовные стихи, полностью выдержанные в традиции мистической лирики (*газал-и ʻарифана*), но и в них проступает ряд характерных черт новой поэтики:

Добрую весть о приязни принес мне твой красноречивый
взгляд,
Подружилась ласковая речь с твоим суровым нравом.
Когда я умру перед твоими устами, в тот самый момент
улыбнись,
Хвала Аллаху, хоть один раз я увижу, что твои брови
не нахмурены!
Зрачки глаз так жаждут созерцать твое лицо,
Что внезапно выкатываются из глазниц, чтобы бежать
на твою улицу[1].
Я выпил вино страсти, и оно так сильно подействовало,
что я боюсь,
Что оно схватит меня и в беспамятстве притащит прямо
к тебе.
Я ищу воды в огне, посмотри, до чего дошла моя фантазия:
Я требую верности от твоей коварной натуры.
Сегодня я настолько поддался чарам твоего кокетства,
что стоит
Испытать все те заклинания, которые надо мной прочел твой
колдун.
Что с того, если ты в порыве страсти пожертвовал своей
жизнью, Вахши,
Ведь ты принесла в жертву одному своему волоску тысячи
душ.

В этой газели, в отличие от предыдущей, разрабатывается традиционная для любовно-мистической поэзии тема благодатности страдания, ведущего влюбленного к единению с божественной возлюбленной. В тексте можно найти реализацию характерных для

[1] Игра слов в этом бейте построена на том, что зрачки (*мардоман-и дида*, букв. «народ глаз») представляются как народ, сбегающийся на улицу, где живет красавица, чтобы поглазеть на ее появление.

индийского стиля приемов, например, олицетворения – «ласковая речь подружилась», «зрачки бегут», «вино схватит и притащит».

Приведем и еще одну газель Вахши, которая с равной вероятностью может быть воспринята как реализация обеих стилевых тенденций:

Явилась она, изогнутые брови свои подняла и прошла мимо,
Скромность свою показала движением бровей и прошла мимо.
И пусть не ответила она ласково на мое приветствие,
Улыбку сладостных губ подарила и прошла мимо.
Очарованием взгляда, который влечет за собой, –
Сколько добычи она пленила своим арканом! –
И прошла мимо.
Кокетством, от которого безумием оборачивается разум,
Нанесла она урон мудрости сотен разумных и прошла мимо.
Не приняла ни одного из тысячи подарков души,
Как отговорку состроила привередливо глазки и прошла мимо.
Так сталось, что ее дурной глаз [сказал]: «Беды да не будет!».
Она ведь в огонь страсти бросила мою душу, как руту[1],
и прошла мимо.
Явилась и вновь малой толикой жалости, Вахши,
Язык твоей жалобы к небу приклеила и прошла мимо.

Лирическая ситуация в данной газели далека от новизны и разрабатывалась в любовной лирике сотни раз: объектом жалоб выступает лукавая возлюбленная, которая вселила в душу влюбленного надежду, а потом скрылась. Несомненно, это ситуативное клише имело и свое мистическое толкование, связанное с представлением о том, что состояние (*хал*) единения с Возлюбленной, которое может снизойти на мистика, спонтанно, мимолетно и достигается только божественной милостью. Тем не менее стихотворение вполне могло отражать конкретное событие, поскольку решено в образно-стилистической манере *вуку‘* с ее вниманием к реальной психологии поведения традиционных персонажей любовной лирики.

[1] Образ построен на том, что дурной глаз красавицы дал влюбленному средство против самого себя, бросив его душу в огонь страсти, как семена руты, которые сжигали и дымом окуривали от сглаза.

Среди кыт‘а, принадлежащих перу Вахши, встречаются забавные сценки, похожие на анекдоты, порой весьма фривольные. В концовке автор помещает мораль в виде пословицы. Приведем одно из таких стихотворений, впрочем, вполне безобидное:

Сидел я вчера в уголке, чтобы соорудить
Укрытие из полотенца (*фута*)[1] для своей плешивой головы.
В тот час проходил мимо мудрец,
Увидев меня за таким делом, он рассмеялся.
Я и так был расстроен своим положением,
А из-за его смеха расстроился еще больше.
Сказал он мне: «Есть у меня лекарство,
Как раз против облысения.
Подходи, я тебе его на голову посыплю, чтобы выросли
У тебя волосы благодаря его свойству».
Вздохнул я тяжко и ответил:
«Разве ты не слышал слова великих:
“На солончаке гиацинты не вырастут –
В него семена [не сажай] и напрасный труд не вкладывай”».

Мухташам Кашани

Тематический диапазон поэзии сафавидского Ирана пополнялся и за счет расширения репертуара религиозной тематики, включения в него славословий в адрес шиитских имамов и оплакиваний их мученической кончины. Эти темы были откликом официальной придворной поэзии на общие идеологические установки правящей династии, под влиянием которых менялись господствующие литературные вкусы и предпочтения. В этом русле происходит постепенное вытеснение светской панегирической поэзии различными религиозными жанрами. Например, в *Диване* сафавидского поэта Шани Текелу (1544–1614) из 53 касыд 10 были посвящены Аллаху, 18 – имаму ‘Али, 9 – другим шиитским имамам и лишь 16 представляли собой панегирики конкретным адресатам, шаху ‘ у Великому (1581–1629) и его вельможам.

[1] Комизм достигается тем, что *фута* – это кусок ткани, которым в бане прикрывали нижнюю часть тела.

Получила высочайшую оценку двора и приобрела широкую известность двенадцатистрофная элегия Мухташама Кашани (Каши) (ум. 1588) в форме *таркиббанд*. Она была посвящена трагическим событиям в Кербеле и вызвала множество подражаний. Приведем несколько строф из этого стихотворения, чтобы показать, на основании каких образно-тематических элементов строились произведения данной жанровой направленности:

Что за смятение охватило людей всего мира?
Что за стоны раздаются, что за плач и причитание?
Что за великое воскресение мертвых, которое с земли
Поднялось до высокого престола небес без звука трубы?
Что за мрачное утро, откуда оно появилось, ведь оно
Повергло все дела мира и всех людей в смятение.
Как будто бы солнце встало на западе,
Посеяв смуту среди всех атомов мироздания.
Если я назову это концом света, не будет невероятным,
Ибо это всеобщее воскресение, и имя ему – *мухаррам*.
Близ Божественного престола, где нет места унынию,
Все небожители склонили головы к коленям [в] печали.
Джинны и ангелы оплакивают людей,
Ты сказал бы – это траур по благороднейшему из сынов Адама,
По солнцу небес и земли, по свету Востока,
По Хусайну, взращенному под сенью Посланника Божьего.
Он – корабль, потерпевший крушение в буре Кербелы,
Он – тот, кто погрузил в прах и утопил в крови поле
сражения Кербелы.
Если очи эпохи горько оплакивали его,
Это была кровь, хлынувшая с *айвана* Кербелы.
Не извлек мир никакой розовой воды, кроме слез,
Из той розы, что расцвела в саду Кербелы.
Нехватку воды испытывали пришедшие из Куфы –
Вот так хорошо были приняты гости в Кербеле.
Не испытывали жажды ни дивы, ни звери, и вылакали
Последнюю влагу Сулаймана Кербелы.
Крик тех страдающих от жажды до сих пор
Раздается над пустыней Кербелы.
Увы, войска врагов не знали стыда,

Повернувшись к шатру Султана Кербелы.
В этот миг небеса стали рутой в огне воодушевления,
Ведь от страха врагов в святом месте поднялся крик.
<…>
Молчи, Мухташам, ведь страдающее сердце облилось
слезами,
Здание терпения и дом стойкости разрушены.
Молчи, Мухташам, ведь от этих пламенных слов
Птицы в небе и рыбы в море превратились в жаркое.
Молчи, Мухташам, ведь этот исходящий кровью стих
Стал кровавыми слезами в глазах внимающих.
Молчи, Мухташам, ведь от этого вызывающего слезы стиха
Земля от [кровавых] слез стала кебабом цвета печени.
Молчи, Мухташам, ведь от тех слез, которые пролили небеса,
На поверхности моря появились тысячи кровавых пузырей.
Молчи, Мухташам, ведь из-за твоих мук солнце
От хладных стонов плакальщиков стало излучать лунный
свет.
Молчи, Мухташам, ведь от поминания тоски по Хусайну
У Джабраила появилась завеса, как на лице Пророка.
С тех пор как существует презренный свод, не совершалось
такого греха,
Ни одно творение [Господа] не подвергалось такому
притеснению.

Строфа, состоящая в данном стихотворении из восьми двустиший, рифмующихся по модели монорима (*aa ba ca da* и т.д.), заканчивается бейтом, имеющим самостоятельную парную рифму (*zz*), отличающуюся и от общей рифмы строфы, и от рифмы *бандов* в других строфах. Цитируемый образец характеризуется большим количеством риторических украшений. Во всех строфах рифма снабжена редифом, три из двенадцати строф украшены также и анафорами. Обращает на себя внимание и то, что в начале стихотворения используется лексика и поэтический синтаксис, характерный для традиции «касыд катастроф», сложившейся в поэзии XI–XII вв. Отметим также, что в последней из приведенных строф можно наблюдать ранее редко встречавшиеся образы, которые в дальнейшем станут приметой нового стиля. Образ «пузыря на воде» превратит-

ся позже в один из частотных и будет использоваться в широком спектре сравнений. Еще одной деталью такого рода можно считать упоминание завесы на лике Пророка, что является отсылкой к традиции живописного изображения Мухаммада в миниатюре. В рассматриваемый период в поэзии многократно усиливается тенденция к визуализации образного строя – в том числе за счет описания живописи или сравнения словесного искусства с живописным, что сказывается и на характере авторских трансформаций традиционных мотивов.

В *Диван* Мухташама включено семь *таркиббандов*, два из которых представляют собой траурные элегии в память о конкретных лицах, остальные – восхваление или оплакивание шиитских имамов.

В творчестве Мухташама Кашани можно обнаружить и другую характерную для литературы XVI–XVII вв. тенденцию – усложнение поэтической техники, маньеризм, распространение приемов «искусственной» касыды на малые формы. В частности, демонстрируя мастерство в составлении тарих, поэт поместил в шести *руба'и* множество хронограмм в честь восшествия на престол Исмаила II Сафавида (1576), а также составил сборник газелей, в каждой из которых использовал определенный поэтический прием. В то же время другие газели Мухташама выдержаны в достаточно простой манере и ориентированы на классические образцы. В подобных газелях обыгрывается близкая автору тема мученичества за веру. Приведем одну из газелей, в которой прочитываются намеки на житийную историю Мансура Халладжа, взошедшего на виселицу ради истинной веры:

Ночью [река] Диджла (т.е. река Тигр) роет плачем свои берега,
Бросаю я в реку крови свое ослабевшее тело.
Направь резвого скакуна ветра на мое бренное тело,
Сдуй мою пыль (т.е. прах) со своего пути.
Как же я взойду на виселицу, [если] твой груз отягощает
печальное сердце?
Похороню под сырой землей подножье моей виселицы.
Во чреве земли если вздохну я в тоске по тебе,
Превращу в огненный факел свою могильную плиту.
О, каждый миг заряжен лук стрелой твоих кокетливых взглядов,
Ради Бога, приласкай мою израненную грудь!

Если бы не вырвал тот кумир цепь своего локона из моей
ладони,
Надел бы я на ноги кандалы терпения и спокойствия.
Мухташам, я требую от тебя суровости, ведь столкнул ты меня
Лицом к лицу со своим всадником, натянувшим поводья.

ʻУрфи Ширази

Важной чертой рассматриваемой эпохи была массовая миграция представителей культурной элиты сафавидского Ирана в Индию, ко двору Великих Моголов. В их числе оказалось большинство поэтов, о которых пойдет речь далее.

Среди характерных черт поэзии постклассической поры ее знатоки называют философичность. Если в эпоху ранней и зрелой классики философские мотивы в стихах, как правило, были органической составляющей назидательной темы, то в обозреваемый период можно с известной долей уверенности говорить о появлении философской лирики, частично эмансипировавшейся от дидактики. Многие специалисты по истории персидской литературы этого времени, начиная с Шибли Нуʻмани, считают, что особую философскую окрашенность газели придал ʻУрфи Ширази (1555–1591). В концовке одной из газелей поэт так характеризует свои сочинения: «ʻУрфи, не читай свои стихи поэтам невежественным, неси их мудрецу, ведь это не стихи, а мудрость». Родившийся в Иране, он оказался в Индии в период правления могольского императора Акбара (1542–1605). Поэтический дар ʻУрфи бы замечен видным вельможей и щедрым покровителем искусства ʻАбд ар-Рахимом Хан-и Хананом (1557–1628), который представил его императору, и тот принял поэта в свою свиту. Популярность ʻУрфи подтверждается более чем сотней рукописей его произведений, сохранившихся до наших дней. В его наследие помимо *Дивана* входят две поэмы, «ответы» на первую и вторую части «Пятерицы» Низами – «Собрание оригинальных мыслей» (*Маджмаʻ ал-абкар*) и «Фархад и Ширин», оставшиеся незавершенными из-за преждевременной кончины поэта. Касыды ʻУрфи, высоко ценившиеся уже при его жизни, посвящены и сафавидским покровителям поэта, и, в основном, могольским правителям и вельможам.

И все же сам поэт считал себя мастером газели. В одном из стихотворений он выразил это такими словами:

Касыда – это стихи влечения к шахскому дворцу, ʻУрфи,
А ты из каравана любви, твоя обязанность – слагать газели.

Философские газели ʻУрфи, проникнутые мистическим миросозерцанием, традиционны с точки зрения круга обсуждаемых проблем, но весьма необычны по подбору лексических средств и образному решению. Вот, к примеру, как реализуются в одной из газелей типичные для суфийской лирики мотивы – необходимость в руководстве опытного наставника, превосходство интуитивного ведения над рациональным постижением, преодоление гордыни и упование на Бога:

Море бескрайнее, а корабль наш без капитана,
И еще тяжелей оттого, что время на исходе.
Те, кто занят болтовней о ступенях близости,
Упускают возможность, которую [использовать] обязаны.
Пусть народ передает слова о пользе разума,
Мы – враги разума, наш властитель – сомнение.
Любую тонкую мысль можно постичь внешне,
Платить за невежество неразумных должен учитель.
Мы в гордыне опирались на собственные усилия, тогда как
Дервиш заключает сделку с щедростью благотворителя.
Несмотря на то, что смущение друга смягчило его проступок,
Стараниями ʻУрфи стало ясно, что он виноват.

Гордыню и нежелание подчиниться требованиям наставника поэт считает недопустимыми проступками, но ответственность за поведение ученика, тем не менее, возлагает на учителя. Начало стихотворения демонстрирует типичную «экспозицию», отсылающую к некоторым известным образцам классической суфийской газели, например, к газели ʻАбдаллаха Ансари «Ночь темна, и луна в затмении» (том 1, с. 167) или газели ʻАттара «Конь хромает, а Путь далек…» (том 1, с. 301), в которых также по-разному развивается тема трудностей пути к Богу.

В другой газели поэт размышляет о свойствах мистической любви, которая приносит неисчислимые страдания и требует жертв от каждого влюбленного, но в конце концов приводит его, претерпевшего все тяготы пути, к постижению вечности и бессмертия:

Мы не знаем никого, кто печали не знает,
Я не знаком с тем, кто мучений не знает.
[Упал] на меня лукавый взгляд, что выхватывает меч,
Он разницы меж пернатыми кумирни и птицами святилища
не знает.
Да будет стыдно перед идолом тому брахману,
Который в святилище (т.е. в Ка'бе) увидит идола и не узнает!
О Господь, пусть сердце того, кто винит меня в радости,
До скончания веков наслаждения печалью не узнает!
Я жертвую собой вместе с мучениками, ведь печаль –
тайна моих уст,
Рана моя вместе с клинком пластыря не узнает.
Сердце 'Урфи свободно от всех жизней и смертей,
Оба мира – это Бытие, смерти оно не знают.

Следует подчеркнуть, что культ страдания, жертвенности и мученичества за веру, характерный в первую очередь для шиитского мироощущения, оказал сильное влияние на образный строй персидской газели XVI–XVII вв. в целом и предопределил ее поэтический лексикон и тональность на долгую историческую перспективу. Конвенциональные мотивы мистической газели в интерпретации 'Урфи приобретают отчетливую шиитскую окраску. Суннитское окружение поэта в Индии подозревало его в приверженности этому толку ислама, и то, что останки поэта впоследствии были перезахоронены в особо почитаемом шиитами Неджефе, подтверждает шиитское вероисповедание 'Урфи.

В другой газели 'Урфи мотивы мученичества за веру выражены еще более последовательно и практически лишены связи с любовной темой, которая в стихотворении отодвигается на второй план (указание на нее содержится только в одном бейте). В центре лирического переживания оказываются размышления морально-этического характера:

Снова огонь страданий охватывает хворост нашей жизни,
Осуждение радостей жизни отмыкает замок клетки.
Мой быстроходный верблюд устремился к Ка‘бе,
И святилище пританцовывает, наслаждаясь мелодией нашего
колокольца.
Я тело мученика за веру, и в сладости жертвы
Муха для меня – крылатый посланец из обители ангелов.
То страдание, от которого ищет спасения сама грудь ада,
В саду моей любви – лишь недозрелый плод.
Птицы согласия превратились в жаркое и кебаб
В саду молитвы, где утренний ветерок – мое дыхание.
Хотя давным-давно под моими пинками сдохла собака –
алчная душа,
Из-за ее блудливого нрава я все-таки держу ее на привязи.
(Перевод Н.И. Пригариной)

Сугубый драматизм избранной темы не мешает поэту использовать для ее разработки бытовые слова и лексику низкого стилистического регистра (хворост, муха, собака, ремень для охотничьих собак, пинок).

Ярким примером реализации этого нового для газели тематического направления можно считать стихотворения с *радифом* «кровь» (*хун*). ‘Урфи был одним из основателей этой традиции, поддержанной многими поэтами:

Я соловей той розы, для которой розовая вода – кровь,
Я утка в том море, чья вода – кровь.
Влей крови лоз в мою глотку, ведь у больного любовью
Симптом его лихорадки – кровь.
Не отказывайся от окровавленной добычи, ибо у охотника
Все украшения тороков и стремян – кровь.
Мы безумцы любви, ведь у этой хмельной красавицы
Красота – сплошная рана, а завеса – кровь.
Райский источник посылает пересохшие губы и сердце,
истомленное жаждой,
В пустыню любви, воды которой – кровь.
Какова вода и где ее источник, спросите
У пустыни любви, мираж в которой – одна кровь.

Ты не расспрашиваешь, ʻУрфи, о страданиях,
ведь наше сердце
Тот пьяный, в чаше ответов которого – одна кровь.
(Перевод Н.И. Пригариной)

В этих произведениях проявилась одна из базовых черт нового стиля, которую Шибли Нуʻмани определил терминами, примерно соответствующими понятию «мотивотворчество», – *мазмунсази*, *маʻниафарини*, *хайалбанди*. Поиск тем, не входящих в устойчивый, закрепленный вековым каноном набор, был осознанной установкой сторонников «новой манеры» (*тарз-и таза*). Включение этих «новоизобретений» (*ихтираʻ*) в жанровый репертуар персидской газели создало прецедент нарушения стилистической однородности ее языка, что и отразилось в представлении о совершенном стихе как о «пестром», «красочном» (*рангин*). Использование бытовой и даже вульгаризированной лексики, осуждаемой приверженцами строгой классики, стало визитной карточкой индийского стиля. В этом смысле характерна газель ʻУрфи с *радифом* «нахальный, нахал» (*густах*):

Тоска по тебе мучит мою душу так нахально
Из-за умильных взглядов, что другие бросают на твое лицо
нахально.
Когда наденешь кокетливые наряды, вспомни обо мне,
Ведь кто-то развязал завязки этой одежды нахально…
Благосклонность друга одаряет тебя вином, от которого
Вечный грешник в момент наказания ведет себя нахально.
В тот момент, когда красота устала от кокетства,
Не бойся, что ты чужой, входи нахально.
(Перевод Н.И. Пригариной)

Назири Нишапури

Еще одним выдающимся поэтом, покинувшим Иран и навсегда переселившимся в Индию, был Назири Нишапури (1560 – ум. между 1612 и 1614). Он снискал литературное признание еще в юности, переехав в Кашан и став участником многочисленных поэтических состязаний. Наслышанный о щедром меценатстве Могольского двора, Назири отправился в Индию и стал первым персидским поэтом,

попавшим в свиту известного покровителя поэтов ʻАбд ар-Рахима Хан-и Ханана. В *Диване* Назири можно найти и посвященные ему панегирики, и восхваления, адресованные правителям династии Великих Моголов Акбару и Джахангиру. Сложенный поэтом двенадцатистрофный *таркиббанд* – восхваление двенадцати имамов – не оставляет сомнений в его приверженности шиизму.

Назири считается признанным мастером газели в индийском стиле, и, по мнению специалистов, его творчество оказало влияние на дальнейшее развитие этого стиля в поэзии на персидском и урду. Н.И. Пригарина отмечает, что на одну из его знаменитых газелей, начинающуюся словами «Бежит из наших рядов тот, кто не воинственен…», «писали встречные газели многие поэты, в том числе переклички с ней есть у Галиба и Икбала». Его сложнейшие по смысловому рисунку мистические газели не лишены самоиронии, психологической точности и особой остроты самонаблюдения. Один из характерных примеров – фрагмент газели с *радифом* «все еще» (*хануз*):

Мне еще чужда привычка ссориться и мириться,
Я мотылек, еще не бросившийся в огонь.
Я получил сотню болезненных уколов и испил сотню
сладостных напитков,
Но недуг тысячи пьяниц еще остался в моей пиале.
Вопли музыкантов замолкли над головой кувшинов,
А над моей безумной головой все еще звучит улюлюканье
толпы.
Много сердец переменилось, много появилось религий,
А люди все еще нуждаются в моих руинах.
Пока существует старец-наставник монастыря,
не прегражден путь благодати,
Меня все еще посылают из Каʻбы в кумирню.
Звезда – мой проводник, прямота – моя дорога, судьба –
хранительница,
А я все еще в путах гадания на стозерновых четках…
У повести о любви и смысл, и строй, и выражения –
свои особенные,
Я сам – всего лишь разъяснение единственной тонкости
в одной из сотен историй.
(Перевод Н.И. Пригариной)

Приведенные строки блестяще передают состояние мистика, находящегося в начале пути к обретению Истины – у него еще нет уверенности в правильности собственного выбора, хотя все, что требуется для продвижения вперед, имеется – и опьянение, и безумие, и наставник, ведущий к благодати, и путеводная звезда. Замечательно реализован в финале газели мотив, воплощающий одновременно идею всеобъемлющей универсальности Любви и уникальности каждой отдельной истории о ней.

Стремлением к передаче сложных внутренних состояний отмечены многие строки Назири, например, такие:

Смешала мою печаль с весельем любовь – художник,
смешивающий краски,
Теперь не так тупа моя боль и не так пронзительна радость.
Сердце каждый миг уносит меня то к кровле, то к двери
друга,
Ты, тело, пресмыкающееся во прахе, присоединяйся к моему
сердцу!
(Перевод Н.И. Пригариной)

Безусловной приметой нового стиля здесь является сравнение оттенков настроения со смешиванием красок, работающее на визуализацию образа. Подобный способ трансформации традиционного мотива можно встретить и в других газелях, например, в такой:

Что за шум поднялся, когда любовь к тебе оказала
мне милость!
Ибо день воскресенья не настал, а сердце мое воскресло
из мертвых.
Есть ли тот, кто прочитал мою повесть в собрании
сочинений о моей верности,
Чтобы не сделать в ней помет кровью глаз и сердца?
В Ка‘бе моего сердца влюбленные совершают намаз,
Киблой им служит кумир, а брахман – имамом.
В каждый намаз я совершаю сто тысяч благодарственных
поклонов
За то, что сердце захотело избрать местом жительства
твою страну.

Я исполняю предписания язычества, ибо на меня любовь
Наложила обет в виде сорокалетнего послушания
и поклонения.
Раздам-ка я милостыню россыпью жемчуга из глаз,
ведь успехи
На улочке воздержания и лицемерия принесли свежие плоды
покаяния!
Темперамент у любви, Назири, настойчивый
и меланхолический,
И за подобное поведение (*муа'мила*) тебя нельзя порицать.
(Перевод Н.И. Пригариной)

В свете наших наблюдений интересен второй бейт приведенной газели, где возникает мотив читателя, обливающегося кровавыми слезами над трогательной историей любви и верности, в котором одновременно присутствует визуальный образ пометок в книге, сделанных красными чернилами. Отметим также, что в *макта'* поэт применяет термин *муа'мила*, который обозначает «торговую сделку». Исследователи считают круг терминов, в который входит данная лексема, признаком стиля *вуку'*: в его рамках поэтика любовной газели приобретает специфические черты, и в их набор входит описание реальных любовных отношений, ситуативная привязка стихов к конкретному событию, отсутствие мистического подтекста, применение элементов «языка базара». Несмотря на то, что приведенная газель по содержанию не относится к категории *вуку'*, ее легкий иронический оттенок и характер интерпретации некоторых традиционных мотивов свидетельствует о том, что четкую границу между двумя внешне противоположными направлениями поэзии этого периода провести довольно трудно.

В классической трактовке признаком истинной любви является переход из мусульманства в язычество и отказ от соблюдения норм и предписаний, здесь же Низари говорит о том, что любовь заставила его сорок лет соблюдать нормы «послушания и поклонения» (*намаз у та'ат*), т.е. предаваться аскезе, принятой во время исполнения религиозного обета именно в исламе. Более того, традиционный сорокадневный обет послушания оборачивается сорокалетним, и результаты его – «успехи на улочке воздержания и лицеме-

рия». Оригинально «вывернутый» мотив, таким образом, возвращается в каноническое русло, ибо аскет, соблюдающий внешние религиозно-обрядовые предписания, осуждается за лицемерие, и, с точки зрения мистика, истинного влюбленного, это есть проявление гордыни и требует покаяния. Кроме того, бейт, в котором идет речь о благодарственных поклонах, может быть истолкован как панегирический, ибо, исходя из общего контекста газели, в нем читается намек на выбор Индии в качестве страны пребывания.

Обильное применение торговых терминов можно считать одной из характерных черт лирики Назири, купца по профессиональной принадлежности в молодые годы, но подчеркнем, что он отнюдь не одинок в использовании этой терминологии и превращении ее в часть поэтического лексикона, поэтому данную тенденцию можно считать одним из проявлений общего стремления участников литературного движения эпохи к поиску новых объектов поэтизации и новых способов выражения. Вот фрагмент одной из его газелей такого рода, явно тяготеющей к стилю *вуку‘*:

Ты дала попробовать свои губы клиенту – дегустатору
сладостей,
А потом высокую цену потребовала за сахар.
Мы снизили цену твоего кокетства,
А ты [в этом деле] допрыгнула аж до самых небес.
Еще ночь не настала, а ты уже заперла лавку,
Да еще и замок камнем подперла.
Весь город [в ожидании], что хоть один взгляд ты бросишь,
[стоя] на крыше,
Все в ладонь стражника золотые монеты положили.

Очевидно, что поэтическая игра в этом стихотворении построена именно на ситуации купли-продажи. Возможно, автор намекает на конкретный случай и конкретную красотку, а если и нет, в любом случае он пользуется «языком базара» для иронического снижения стиля. Приведем еще одну газель Назири в стиле *вуку‘*, в которой практически отсутствует ирония в интерпретации мотивов, зато отчетливо звучат нотки ревности и разочарования, хулы и осуждения:

Ты ушла на чужой пир, и ушло твое доброе имя,
Честь целого племени погибла из-за одного твоего промаха.
Теперь даже если ангелы будут тебя хвалить, какая
в том польза?
По городу пошли сотни рассказов о твоем позоре.
Ты завела дружбу с соперником, возгордившись
своей красотой,
И твое доброе имя пропало от твоего себялюбия.
Друзья в один голос отрицают
Повсеместно рассказы о том, что все у тебя окончилось
хорошо.
Пьяница-ринд, которому продавец вина не давал и опивок,
Прославился среди знатных и черни тем, что он твой
собутыльник!
Смыло вино страстей краску стыда с твоего лица,
Стыдливость, бывшая повсюду твоей защитой, ушла.
От ран, нанесенных лукавым взглядом, Назири, не осталось
следов,
Отдыхай беззаботно, ибо то, что питалось кровью твоего
сердца, ушло[1].
(Перевод Н.И. Пригариной)

Присутствие в тексте привычных атрибутов «газели в духе *риндов*» (*газал-и риндана*), характерной для суфийской лирики прошлых веков, отнюдь не превращает приведенный пример в образчик мистического произведения, ибо вся традиционная поэтическая терминология (доброе имя и позор, *ринд*, продавец вина, собутыльник, городские сплетни и т.д.) выступает в своем первоначальном словарном, а значит, отрицательном значении и лишена религиозно-мистических коннотаций. Нарочито осуждающим является и тон стихотворения, а также указания на такие достойные порицания черты объекта любви, как гордыня и себялюбие, неразборчивость в выборе окружения и потеря стыдливости.

В поэзии Назири можно наблюдать еще одну характерную особенность, которая постепенно становится базовой чертой поэтики

[1] Возможно и другое понимание последнего бейта газели:
От ран, нанесенных лукавым взглядом, Назири, не осталось следов,
Отдыхай беззаботно, ибо та, что питалась кровью твоего сердца, ушла.

индийского стиля, – это высокая частотность применения фигуры *тамсил* (иллюстрация, пример, подтверждение). Построение бейта в случае реализации этой фигуры требует, чтобы утверждение, содержащиеся в первой *мисра‘*, подтверждалось поэтическим доводом во второй. *Тамсилгири* («приведение примера») становится особой техникой, в которой прославленные поэты, корифеи индийского стиля, такие как Калим Кашани и Саиб Табризи, позже могли слагать даже целые газели. Приводимое во второй части бейта высказывание – *масал* – нередко имело форму законченного афоризма. Вот несколько примеров такого построения бейта у Назири. Красота этих строк в том, что абстрактная идея, составляющая основную мысль, подтверждена крылатым выражением, носящим конкретно-чувственный характер:

Для суфия поклонение без озарения – грех,
Запрещено кланяться бутыли, в которой вина нет.

Или:

Тем, чье сердце охвачено внутренней радостью, что за дело
до внешнего?
Свеча охраняет [покой] уединения, а степь ей враг.

Нередко обе части бейта составляют такие самостоятельные афоризмы, выражающие близкие идеи:

Куда крылышку мухи до маховых перьев птицы ‘Анка?
Может ли караванный колокольчик спеть хором с Давудом?

Можно привести и фрагмент газели, в которой несколько бейтов подряд выдержаны в технике *тамсил*:

Любовь дарует пыл взволнованному сердцу,
Воспитание пылинки вершит Солнце.
Не уменьшается горение сердца, коли нахлынет сель слез,
Огонь страсти не сбить водой!
Вздох, испускаемый влюбленным, – свидетельство
его незрелости,

Сердце дымит, пока не станет кебабом.
При горьких речах хороша улыбка,
Хмелем одаряет мед, ставший вином.
(Перевод Н.И. Пригариной)

В своих стихах Назири Нишапури достаточно ясно формулирует собственные эстетические предпочтения. Мотивы авторского самосознания, группирующиеся по традиции вокруг подписи поэта в *макта‘* газелей, свидетельствуют о том, что в его поэтическом вкусе прежние критерии оценки красоты слова не противоречат новым. В этом смысле набор мотивов поэта и поэзии сродни тому, который можно наблюдать в лирике Джами, хотя приверженность «новой манере» у Назири, несомненно, ощущается гораздо сильнее. Пример использования традиционных критериев «сладостного стиля» дает такой стих:

Если хочешь стать мастером экспромта, Назири,
Сделай попугая-сластену продавцом сахара.

Или еще один пример:

[Если] стихи созданы со вкусом, они ласкают небо,
На странице перо Назири – словно плектр на [струнах] *чанга*.

Несомненно, что в этом случае поэзия оценивается с точки зрения звучания стиха и того ощущения, которое вызывает у говорящего его произнесение. Имеется, однако, и много высказываний того же автора, которые демонстрируют новый взгляд на совершенство поэтической речи, при котором выделяются в первую очередь ее визуальные свойства:

Я видел красоту сада, и она осталась в моей судьбе и в моих трудах:
Фиалки – в чернильных письменах, розы – в гладкости страниц.

Или такая концовка газели:

Каждая копия стихов, что изготовлена Назири,
Написана кровью сердца от зависти к китайской мускусной железе.

Мотив построен на сравнении написания стихов с добыванием мускуса из железы кабарги путем мучительной кровавой операции. Мускус является метафорой аромата или черного цвета. В данном случае Назири утверждает, что его стихи написаны красными, а не черными чернилами.

Встречается и пример, когда оба взгляда на красоту слова предстают в некоем единстве:

> Не удивительно, что стихи Назири полны тонких
> и сладостных мыслей,
> Ведь у тебя [они] словно сахар вьюками и розы охапками.

Творчество Назири отражает ту мозаичность и неоднородность стилистической картины, которая свойственна всей поэзии XVII в. С одной стороны, подобные самооценки поэта свидетельствуют о том, что он ощущает связь своей поэтической манеры с классической нормой, то есть новая стилистическая парадигма еще не вытеснила старую; с другой стороны, в самих текстах заметны такие свойства авторского почерка, как эклектичность, избыточная декоративность, умышленное нарушение нормативных правил жанрового словоупотребления, что характерно для всех мировых стилей «второго порядка».

Талиб Амули

Похожую мозаичную картину являет нам поэтическое творчество Талиба Амули (1580–1627), еще одного известного выходца из Ирана, оказавшегося в Индии. Молодость он провел на родине: до совершеннолетия жил в Амуле, затем перебрался в Исфахан, а потом и в Кашан, где его дядя по материнской линии занимал видное положение придворного медика сафавидского шаха Тахмаспа I (1524–1576). Приобретя известность, поэт отправляется в Исфахан, но два панегирика в честь шаха ʻАббаса (1586–1628) не дают все же ему возможности войти в свиту правителя. В 1606 г. он находит покровителя в Мерве в лице местного губернатора. Однако, по всей вероятности, служба не удовлетворяет поэта, и в нем крепнет желание отправиться в Индию. Странствуя с 1608 г. по чужой стране, поэт посетил Кандахар, Агру и, в конце концов, оказался на службе при дворе могольского правителя Джахангира, где

получил титул «царя поэтов» (*малик аш-шу‘ара*). По преданию, в конце своих дней поэт повредился рассудком.

Как и многие поэты этой эпохи, Талиб писал преимущественно газели, хотя в полном собрании его стихов присутствуют и разделы касыд, *кыт‘а* и *руба‘и*, и *маснави* среднего объема, отличающиеся оригинальностью в выборе сюжетов.

Газели Талиба Амули несут характерные черты нового стиля. Процитируем одно из типичных стихотворений:

От брахмана мне [пришла] благая весть, что мне нужно
в монастырь магов,
Нить моих четок сплетена из *зуннара*.
Сам я пребываю в святилище Ка‘бы ислама, и все же
Страсть моя – вероотступник в храме огня.
Я – тот священный попугай, чья речь полна сладости,
Мешки сахара заготовлены в моем клюве.
Не преграждайте, о слезы, алмазами путь моим ресницам!
В доме моих глаз окошки открыты.
На моем сердца благодаря доброте нет медной [окалины]
ненависти,
Любовь приучила мое сердце вручную выжимать золото.
Письмо, словно змея, извивается у ног моего калама,
Что поделать – слова о кончике твоего локона в моем свитке.
С тех пор как по неосторожности я взрастил уединение,
Власяница – груз на моих плечах, хоть и соткана в одну нитку.
Скупясь, не хмурь брови, о виночерпий пиршества,
Ведь от одной капли вина переполняется наша чаша.
Пламя страсти пылает у меня в голове,
Если ветка розы для меня – чалма жениха.
Если печаль совершает обход вокруг моей головы,
чему удивляться,
Я – некая воображаемая точка, а печаль – циркуль.
Талиб, ищи признаки безнадежности, если у твоего таланта
Страсть к огню без дыма и розе без шипов.

В этой газели типичный для индийского стиля язык метафор (окошки глаз, медная [окалина] ненависти) и визуализированный сравнением с извивающейся змеей мотив написания письма сосуществуют в едином поэтическом пространстве с каноническим

образом поэта – «попугая, грызущего сахар». Следует отметить также, что у всех поэтов, переселившихся из Ирана в Индию, в суфийских газелях появляется новый персонаж – брахман, упоминающийся в одном синонимическом ряду с огнепоклонником-зороастрийцем (*муг*) и заменяющий образ христианина (*тарса*), ранее служивший художественной реализацией идеи преодоления в мистическом опыте любых межконфессиональных различий.

Своеобразна газель Талиба, украшенная *радифом* «в состоянии войны», «воюет» (*дар джанг аст*). В ней достаточно четко выражены стилевые предпочтения автора, который «воюет» в том числе и с устоявшимися клише классической поэзии прошлого:

Мои уста таковы, что с медом и сахаром воюют,
Мое тело таково, что с шелковым ковром воюет.
Оттого, что на вкусе молчания замешано мое естество,
Язык моего пера со своим скрипом воюет.
Слабостью лисицы я прославился из-за своей стойкости
в любви,
А если это не так, я – тот гордец, что со львом воюет.
Мой поэтический дар тщеславен, ведь личность
его независимости
С зеркалом, отражающим лица, воюет.
Посмотри, узорчатый шелк может срывать розы
С помощью того, кто с узором циновки воюет.
У тебя тело, которое ранит [даже] аромат розы,
А мое сердце с наконечником стрелы воюет.
Что пользы глазам от цветника молчания Талиба,
Ведь соловей его души с трелями воюет.

Последовательные поиски новых неожиданных и необычных образов, составляющие важную часть поэтики индийского стиля, распространились и на область эпоса, затронув его тематику. Интерес к необычному и удивительному оформляется в эту литературную эпоху в особый жанр небольшой поэмы под заглавием «Судьба и предопределение» (*Каза ва кадар*) – рассказ об удивительном событии, напоминающий авантюрную повесть. Поэму с таким названием сложил не только Талиб Амули, есть подобные *маснави* и у Калима Кашани (Хамадани), и у других поэтов, писавших на фарси и урду.

В поэме Талиба Амули «Судьба и предопределение» действуют автор и рассказчик, в уста которого вложено повествование об удивительном событии, выделенное в тексте заголовком «Рассказ» (*хикайат*). В этом рассказе идет речь о том, как герой-рассказчик в одном из своих путешествий попал на море в ужасный шторм и как чудом спасся на обломке корабля:

От корабля осталось множество обломков,
Но каждый обломок был в объятиях волн.
Быстро погнал я Рахша плавания,
Привязал я свою душу к одному из тех обломков,
Ведь если для жизни он будет [путеводной] нитью,
Доставит меня из морской пучины на берег.
А если само́й могилой окажется глотка рыбы,
То эта доска будет мне гробом.
Но поскольку от мира мне вышла пощада,
Из струн жизни оставили мне пятую.
Два дня я мучился среди воды и грязи,
А потом прибило меня к берегу.

Оказавшись на берегу, герой попадает в чудесную рощу, полную цветов, которая в поэме описана в традиции весенней календарной поэзии (*бахарийа*). В этом райском месте герою встречается красавица, дескриптивный «портрет» которой также демонстрирует высокую технику *васфа*.

Далее автор повествует о том, что герой и красавица долго живут вместе в этом краю, у них рождается множество детей, требующих пропитания. И вот однажды герой отправляется на охоту, чтобы накормить вечно голодных ребятишек, а дальше происходит следующее:

Отправился я однажды в сторону моря
В надежде словить завитком силка добычу,
Чтобы куча детишек, [получив] эту летающую
в воздухе пищу,
Перестала кусать пальцы [от голода].
В этих мыслях вздыхал я на ходу,
По морю [поплыл] я на утлой лодчонке.
Как вдруг налетел сильный ураган,

Да такой, что я потерял из виду самого себя.
Дернул тот порыв ветра на смертельную высоту
Узду моего листка, [плывшего] в бурных волнах.
Не успел я глазом моргнуть,
Как перенес меня он с берега на берег.
Теперь я подхвачен волнами потопа горя
В разлуке с множеством чад моей любви.

Завершается поэма такими строками, которые служат ключом к ее аллегорическому пониманию:

О сердце, не переставай чувствовать дуновение из цветника свидания!
Не отрывай руку надежды от полы свидания!
[Однако] пути приближения к любимой перед собой не имей,
В разлуке о свидании [с ней] тоже не помышляй.
Подобно Талибу, доколь будешь измерять шагами пустыню?
Однажды из этого бессмысленного странствия вернись.

В отличие от образного строя газелей, язык поэмы Талиба довольно прост, местами даже безыскусен, практически лишен изощренной метафоричности и фигуративной украшенности. Этот парадокс может служить дополнительным аргументом в пользу возможности сосуществования разнонаправленных тенденций внутри единого стиля эпохи, что проявляется в жанрово-стилистической неоднородности даже в рамках творчества одного автора.

Калим Кашани (Хамадани)

Заметной фигурой круга поэтов, связавших свою литературную карьеру с Индией, был Калим Кашани (Хамадани) (ок. 1581-85 – 1651). Он родился в Хамадане, но вскоре был перевезен в Кашан, отсюда две его нисбы. Учился поэт в Кашане и Ширазе, а затем отправился попытать счастья в Индию. Пребывание в Индии не принесло поэту ожидаемого успеха, и ему даже довелось пережить тюремное заключение по обвинению в шпионаже. В 1619 г. Калим Кашани возвращается в Иран и поселяется в Исфахане, однако и здесь не получает долгожданного признания. В 1621 г. он вторич-

но уезжает в Индию, которую успел полюбить (ностальгические мотивы часты в стихах этого периода). Второе пребывание в Индии стало для поэта поистине триумфальным, он входит в свиту Шах-Джахана и удостаивается титула «царя поэтов» (*малик аш-шуʻара*). Получавший богатые вознаграждения за стихи, поэт щедро одаривал своих друзей. Дружеские отношения связывали его с такими прославленными собратьями по перу, как, например, Саиб Табризи. Умер знаменитый поэт в Кашмире, который очень любил и куда он под конец жизни уехал, чтобы вдали от придворной суеты в благоприятном для его здоровья климате написать по высочайшему повелению поэму под красноречивым названием *Шах-нама*, увековечивающую и прославляющую Шах-Джахана.

Тематика касыд Калима Кашани тесно связана с Индией: он оставил описания индийских праздников и природы, откликался на различные события в жизни государства – строительство дворцов, бедствия во время голода и т.д. Но славу Калиму, как и другим ярким представителям индийского стиля, принесли в первую очередь газели. Проникнутые суфийским миросозерцанием, они затрагивают вопросы духовного совершенствования человека, психологии мистической любви и поэтического творчества. Вот одна из его сложнейших по проблематике и образному строю газелей, сложенная в тональности жалобы (*шиква*) с элементами самоуничижения:

Посинел небосвод от мрачной моей звезды,
Почернеет и зеркало от моей золы.
Я одинок, кто навестит меня?
Разве что однажды меня накроет с головой моими
собственными слезами.
Сердце, смотри, я в оковах, подобно мечу в ножнах,
Может, так и лучше, чтобы не видна была моя сущность.
Я не фазан и не павлин, что увидел во мне
Глаз силка, который, подергиваясь, следит за моими крыльями!
Если я не вижу пылкости в человеке, я не расцветаю,
Я восковой саженец, только пламя может сорвать
с меня плод.
Я не видел наслажденья от вина и веселья от опьянения,
Незадачливая глина пошла на мой кубок!
Слезы звезд все капают с небосвода,

Нет толку в том, чтобы дымила моя курильница.
Для тех ювелиров, что расположились на базаре,
Цена моего жемчуга ниже, чем цена нити, на которую
он нанизан.
Так низко стоят светила твоей удачи, Калим, что не без
их влияния,
Если и взойдет на небо, то упадет в колодец твоя звезда.
(Перевод Н.И. Пригариной)

Газель построена по законам кольцевой композиции, она начинается и завершается мотивом несчастливой звезды, которая предопределила судьбу поэта: он одинок, ему сопутствуют лишь собственные слезы, он лишен свободы, постоянно чувствует слежку желающих поймать его в ловушку, хотя и не находит в себе, а возможно, и в своих стихах внешней красоты (фазана и павлина с их разноцветными перьями), расцветает лирический герой лишь в обществе таких же пылких натур, как он сам. Сравнивая себя с «восковым саженцем», свечой, Калим обращается к образу поэта, который сжигает себя, давая свет другим. Образ, который поэт использовал для самооценки, олицетворяет жертвенную природу таланта. В форме загадки он присутствует в известной касыде Манучихри, сложенной в XI в. в честь знаменитого придворного стихотворца ʻУнсури. Большинство собратьев по перу, «ювелиров», не в состоянии по достоинству оценить его творения, но поэт не жалуется, не видит смысла обращать свои сетования, как дым курильницы, к небесам, ибо сами небеса плачут падающими звездами. И звезда судьбы поэта – такая же падающая звезда, ибо Господь сотворил его для страданий.

Обилие зрительных образов создает особый строй и колорит этого стихотворения: небеса синеют в знак траура; зола, которой обычно полировали зеркала, не дает блеска гладкой поверхности, а лишь затемняет ее; сердце прячется в оковы, как меч в ножны; петля силка подрагивает, словно круглый глаз, следящий за жертвой; небеса плачут звездами. Читающий эту газель вовлекается в мысленное созерцание этих сменяющих друг друга завораживающих картин, рожденных безудержной фантазией поэта.

Стремление представить абстрактную поэтическую идею в зримых образах пронизывает всю поэзию Калима. Клишированный мотив кокетливого взгляда жестокой красавицы, разящей

сердце влюбленного стрелами ресниц, складывается в его газели в удивительный словесный рисунок:

> Распахнуты двери сотни ран на моем сердце, нанесенных
> теми ресницами,
> Метко летит в цель подмигивание этого изогнутого клинка!
> (Перевод Н.И. Пригариной)

В том же стихотворении автор характеризует натуру совершенного поэта, которая, по его мнению, должна быть свободна от самолюбования и погони за внешним блеском:

> Всякий, кто любуется собой и изукрашивает себя, не ведает
> о мастерстве,
> Подобно павлину, он прекрасен собой, да летать не может.
> (Перевод Н.И. Пригариной)

А близкие его самоощущению мысли о муках творчества, отмеченные нами в другом примере, в этом стихотворении обретают новое воплощение:

> В тот день, когда попугай окрасил свой клюв кровью,
> Стало ясно, каков удел мастера слова.
> (Перевод Н.И. Пригариной)

И вновь перед нами трансформация высокочастотного классического мотива «поэт – попугай», но вместо упоминания привычного для его стандартной реализации эпитета «грызущий сахар», «сладкоречивый», Калим говорит, что он кровью окрасил (*рангин кард*) свой клюв. Здесь одновременно прочитывается и тот оттенок смысла, который отражает идею самоотверженности истинного поэта, и еще один – представление о высоком качестве совершенного стиха как о его красочности, разноцветности, поскольку слово *рангин* отсылает к контекстам его употребления в устойчивых словосочетаниях *ма'ни-йи рангин* («красочный смысл»), *хийал-и рангин* («красочная фантазия»), *мазмун-и рангин* («красочная тема») и т.д. Именно слово *рангин*, как выяснилось в ходе наших исследований, и явилось ключевым и наиболее употребительным определением, прилагаемым мастерами индийского стиля к оригинальной поэтической идее.

Газели Калима, как, впрочем, и вся лирика индийского стиля, проникнуты пафосом страдания, которое воспринимается как необходимое состояние души мистика, ищущего совершенства в любви к Богу среди несовершенств бренного мира. Один из ярчайших образцов этой лирики страдания – газель с *радифом* «клеймо», «ожог» (*даг*):

В страданиях по тебе весь я – ожог на ожоге.
Но каждый миг я процарапываю ногтем кольцо на двери ожога.
Присел у моего изголовья с сердцем, полным сострадания,
Товарищ в ночь горестей, подобно корпии на ране ожога.
Пластырь был так разукрашен ранами от твоих кокетливых взглядов,
Что до Судного дня ему не подняться с ложа ожога.
Сгоревшая звезда, как и я, обделена любовью,
Ибо моя несчастливая звезда – звезда ожога.
Когда ты появляешься во всем своем блеске, чтобы отвратить беду,
Мое сердце сжигает руту пузырей на углях ожога.
В глубине груди тоска по ней устраивает празднество,
Бутыль сердца, полного крови, – оправдание чаши ожога.
Сгоревшему Калиму выпала доля, чтобы его подняли
С постели лихорадки, подобной черной корке на поверхности ожога.

(Перевод Н.И. Пригариной)

В этом стихотворении все содержательные и формально-стилистические черты индийского стиля предстают в наивысшей степени концентрации. Эстетика страдания рождает целый ряд визуальных образов, связанных с физической болью: желание сковырнуть болячку (процарапать ногтем кольцо на двери ожога) знаменует стремление влюбленного привлечь к себе внимание возлюбленной, достучаться до нее, и одновременно желание растравить рану, усугубить собственные страдания; волдырь или пузырь от ожога по форме сравнивается с зернышками руты, которую сжигают от дурного глаза; волдырь ожога представляется чашей, в которую льется вино-кровь из бутыли сердца. Пластырь становится одушевленным персонажем, который, как влюблен-

ный, ранен кокетливым взглядом красавицы; тоска, еще один персонифицированный образ, устраивает пиршество. Именно такая техника письма может быть охарактеризована термином «плетение фантазий» (*хийалбафи*).

Следует отметить, что в лирике Калима, в отличие от других поэтов, приверженцев нового стиля, практически отсутствует «низкая» лексика. В его авторской манере черты индийского стиля проявляются в первую очередь в прихотливых извивах метафор и сравнений, в том свойстве стиха, которое отражалось в понятиях «изощренного» (*пичида*) и «необычного, странного» (*бигана*). Также характерна для его индивидуально-авторской манеры осознанная установка на визуализацию как способ трансформации традиционного мотива. Вот, к примеру, газель, посвященная восхвалению Кашмира:

Райский ветерок – побирушка-нищий в пределах Кашмира,
Само цветение – лишь простая роза с шипами в весеннем Кашмире.
Губы пиалы обметало лихорадкой от зависти,
Ибо наслаждение передано в распоряжение берега ручьев в Кашмире.
Хотя стан кипариса – предмет вожделений,
Поводья разума в руках чинары Кашмира.
Оттого под ватой туч совсем затерялось небо,
Что сверху донизу оно покрыто ранами любви к Кашмиру.
Чистота его зелени превосходит жизнь Хизра,
Хизр со своим источником живой воды – *мираб*[1] Кашмира.
Чудотворный эликсир принесет глазам пользу, однако
Чего не увидишь глазом, так это пыли Кашмира!
В пути не отличишь, где дорога, а где русло канала,
Столько вод наводит глянец на поверхность Кашмира.
Что же ты прошел мимо розоликого виночерпия?!
Что за глупость – обет не пить весной в Кашмире!

(Перевод Н.И. Пригариной)

В цитируемой газели восхваление Кашмира в основном дано в стилистическом регистре любовной лирики, поэтому не случайно

[1] *Мираб* – профессиональный термин, означающий «водонос».

присутствие мотива пыли как эликсира для глаз. Устойчивой реализацией этого мотива в газели служит упоминание пыли с улицы возлюбленной или порога ее дома, как сурьмы, которая лечит глаза влюбленного, ослепшие от слез. Здесь мотив дан в противительной интерпретации.

Обратим внимание и на то, что в газелях поэтов индийского стиля наблюдается принципиальное увеличение количества текстов, в которых рифма украшена смысловым *радифом* в грамматической форме существительного. Даже в нашем не слишком детальном обзоре таких стихотворений пять – газели ʻУрфи Ширази с *радифами* «нахальный, нахал» (*густах*) и «кровь» (*хун*), газели Калима Кашани с *радифом* «ожог» (*даг*) и «Кашмир», а также процитированная далее в соответствующем разделе газель Саиба Табризи с *радифом* «детство» (*тифли*).

В классический период такой способ построения рифмы также встречался довольно часто, но в основном применялся в касыдах, которые должны были продемонстрировать изобретательность поэта, его способность к построению новых поэтических смыслов вокруг одного и того же слова или словосочетания (*барф* – «снег», *лаклак* – «аист», *атиш у аб* – «огонь и вода»). Эти касыды со сложным «техническим» заданием часто служили своеобразным вызовом другим поэтам и поводом для составления ответных стихотворений. Вот что, к примеру, можно прочитать в концовке одной из касыд Масʻуда Саʻда Салмана, в которой поэт указывает имя сочинителя касыды, послужившей ему образцом:

Удивительное славословие я сложил, ибо по природе своей
От звучания и значения слов его письмена и тетрадь
есть огонь и вода.
Слышал я, что Камали[1] сочинил касыду,
А основой ее был такой *радиф* – «огонь и вода».
В стихах я не повторил ни слова, и все же
Радиф был, и он повторился – «огонь и вода».

[1] Возможно, Масʻуд Сʻад имеет в виду хорасанского поэта Камали Бухараи, который служил при сельджукском дворе на рубеже XI и XII вв.

Перенос этой практики в газель наряду со значительным увеличением количества «встречных газелей» (термин Н.И. Пригариной), в том числе и с такими *радифами*, свидетельствует не только об усложнении технической стороны лирической поэзии рассматриваемого периода, но и о поиске новых способов реализации конвенциональных мотивов, что связано с трансформацией стиля в целом. В этом можно усмотреть и стремление поэтов к созданию особой организации повторяющегося словесного узора, родственного по своему строению орнаментальным украшениям в визуальных видах мусульманского искусства – архитектуре, живописи, каллиграфии, декоре интерьера и набивке тканей. Требуемая от мастера способность показать разнообразие в единообразии здесь проявляется в полной мере, что свойственно традиционалистскому типу художественного сознания на всех стадиях его существования. Следует подчеркнуть, что для носителя поэтической традиции, слагавшего «узорчатые» газели, они ни в коем случае не ассоциировались с формальным трюкачеством или украшательством, создание таких стихотворений вело художника слова к углублению в понимании извечных смыслов, чья упорядоченность и красота принадлежала области божественного, а значит, являлась целью бесконечного постижения для каждого стихотворца.

Тарзи Афшар

По всей вероятности, не осознавались как чисто словесная игра и многочисленные примеры авторских неологизмов и нарушений нормы словоупотребления, которые можно обнаружить в творчестве сафавидского придворного поэта Тарзи Афшара (1600–1667). В собрании его стихов представлены все традиционные формы: есть и панегирические касыды в честь шахов правящей династии – Сафи (1628–1642) и Аббаса II (1642–1667), а также строфика, *руба‘и*, небольшие *маснави* и *кыт‘а*, в том числе и хронограммы. Однако наибольшего внимания заслуживают его экстравагантные газели, в которых поэт применяет специфические способы трансформации поэтической лексики. Тарзи прекрасно владел тремя основными языками Ближнего и Среднего Востока – персидским,

арабским и турецким и широко пользовался этим знанием в своих стихотворных экспериментах:

Я отуречился и оперсидился, а затем обарабился,
В глазах проницательных мужей я стал явлением
изумительным.
(Перевод Е. Э. Бертельса)

Поэт нередко употребляет неологизмы, образованные путем соединения в одном слове разноязычных корней, суффиксов и окончаний. Например, он образовал арабскую превосходную степень от прилагательного *назук* (тонкий) – *анзак*, а от получившегося слова изобрел глагол с применением персидского глагольного суффикса *идан* – *анзокидан* («быть самым тонким»). В его стихах можно найти множество примеров образования новых глаголов от арабских трехбуквенных корней – «приветствовать» (*саламидан*), «завершать», «доводить до конца» (*тамамидан*), «обезуметь» (*джунунидан*), «убирать в ножны» (*нийамидан*) и т.д. Таким же способом для создания глаголов автор использовал персидские и тюркские слова. Многочисленные случаи подобного словотворчества собрал в свое время Е.Э. Бертельс в статье, посвященной этому стихотворцу. Исследователь привел в своей работе целый словарь глаголов, образованный поэтом от простых и сложных слов как арабского, так и персидского происхождения. Приведем одну из газелей Тарзи Афшара, в которой все глаголы образованы таким способом. Перевести подобные неологизмы средствами русского языка довольно сложно, но попытка выделить соответствующие лексемы все же возможна:

О шах, не видя тебя, **привет-послали** мы (*саламида-им ма*),
Ведь из-за имени тайно **рабами-стали** мы (*гуламида-им ма*).
Стоило нам только увидать аскетов в келье,
Михраб твоих бровей **восстав-[подняли]** мы.
Погадай и [узнаешь], что с нашей преданностью
и покорностью
Служа тебе, **море-засолили** мы (*намак бахрамида-им ма*).
В печи любви и на ристалище постижения,
Словно серебро, до высшей пробы **довели-себя** мы.
Поскольку не нашлось ценителя самоцветов слова,
Меч своего языка **в-ножны-убрали** мы.

К [верным] псам твоим себя причислили (*саилида-им*[1]),
Каждым взглядом приязнь и **почтение-показали** мы.
Живая вода капает с кончика нашего пера
С той поры, как вино любви к тебе **из-чаши-испили**
мы (*джамида-им ма*).
Локон-завиваясь (*зулфидан*) пленил птицу моего сердца,
скажи: «**Не-лови**!»[2]
Нет нужды в зерне – уже **в-ловушку-попались** мы.
Паломник, навести нашу гробницу, ведь в Неджефе
Стали-столпом мы, во множестве [там] **обитель-нашли** мы.
Солнце его лика не просияло, о Тарзи! –
[Но] ради лучей его **в-надежде-пребывали** мы.

При полной традиционности мотивов данной газели ее словесное оформление с обильным применением глаголов-неологизмов целиком представляет собой поэтический эксперимент, призванный поразить воображение слушателя или читателя. Наряду с ярко выраженными суфийскими ассоциациями (печь любви – *кура-йи мухаббат*, ристалище постижения – *майдан-и му'арифат*) текст имеет в своем составе шиитскую отсылку (гробница имама 'Али в Неджефе), а также панегирическую составляющую (сетование на недооценку свои стихов и благодарность повелителю за проявленное внимание). Таким образом, эффект свежести и новизны в стихотворении достигается исключительно стилистическими средствами.

В *Диване* Тарзи Афшара можно найти и газели с трудными смысловыми *радифами* – «ожидание» (*интизар*), «жизнь» (*'умр*), «убежище» (*малаз*), «слово» (*лафз*). В их числе и газель с *радифом* «нахальный, нахал» (*густах*), возможно, представляющая собой «ответ» на стихотворение 'Урфи Ширази (см. ранее). Помимо этого, в ряде стихов отмечается наличие тюркизмов не только в виде корневых основ, используемых для словообразования, но и в виде словосочетаний, есть и одна макароническая газель (*муламма'*), в

[1] Здесь автор применяет глагол от тюркского корня, который издатель «*Дивана* Тарзи Афшара» переводит персидским словосочетанием *шумурда шуда-им*, т.е. «причислили».

[2] Тарзи употребляет в отрицательной форме повелительного наклонения (*маджал*) слово *джал* – «силок», произведя от него глагол *джалидан* – «ловить в силок», «расставлять силки».

которой персидские и тюркские слова и выражения соседствуют в рамках одного бейта. Нередко Тарзи обыгрывает в *макта‘* созвучие своего имени и слова *тарз* («стиль», «манера»), утверждая оригинальность собственного поэтического почерка:

Тарзи, мастера слова во всем мире замолчали,
Когда ты вынул из ножен меч новой манеры (*тарз-и таза*).

Кроме таких, серьезных по теме и оригинальных по исполнению газелей, Тарзи сочинял и шутейные стихи, изобретая новые существительные и прилагательные с применением уменьшительного суффикс *ак*. К этому способу достижения комического эффекта прибегали в прошлом мастера сатиры и пародии, например, ‘Убайд Закани. Он положен в основу целой газели, начинающейся следующим оригинальным бейтом:

Попало сердце в [твои] силочки, о дикоглазочка,
Безжалостненький тиранчик, чернодушечка.
(Перевод Е. Э. Бертельса)

Приведем продолжение этой газели в собственном переводе:

Реснички длинненькие – кинжалы обнаженные,
Жадненькие до кровушки всех безвинненьких.
В разлученьке с рубинчиками блестященькими всегда
Сердечко мое в кровушке – плавунчик.
Огнем не размягчить ее сердечко гранитненькое,
Из кусочков [моей] печени струится дым ахов-вздохиков.
Красотулька твоя не потеряет ни крошечки,
Если поглядишь в стороночку луны иногдашечки.
Соперничек [мой] – псинка злобненькая,
Монетка фальшивенькая, снаружи золоченькая.
Нынче же янтариком свой любви с землицы
Подними меня, ведь от слабости я, как соломинка.
Плеяды из глазок моиненьких упали, о Тарзи,
От страсти к той Лунявочке, любовной ошибочке.

В *макта‘* газели употреблено местоимение *манак* – уменьшительное от *ман* – «я», то есть что-то вроде «я-шка» (по модели «мушка», «блошка», «мышка» и т.д.) или «я-нечка» (по модели соб-

ственных имен «Танечка», «Ванечка», «Сонечка») – форма, практически непередаваемая в переводе, особенно в позиции притяжательного местоимения.

Перед нами так называемая «ломаная газелька» (*газалак-и шикаста*), носящая откровенно комический характер, и Тарзи не был единственным в сочинении подобных поэтических шуток. Пример похожего стихотворения встречался и ранее, у поэта Нами ʻИраки, младшего современника Джами и Наваи. Этому автору принадлежит газель, выдержанная в такой же технике. Приведем несколько бейтов из шутливого стихотворения Нами в переводе Б.В. Норика:

Ай! Я пленнничек твоего неверненького сердечка!
Ах, душоночка моя! Я твоих притесненьиц жертвочка!
Ты балагурчик и шутничок, проклятьице твое – благо!
Ищу твоего проклятьица (*душнам-ак*) и молвлю за тебя
молитвочку (*ду ʻа-йак*)
Было ли так, что возлечка меня застал тебя сончик?
Стыдочек тебе – ведь твое местечко подлечка меня.

Любопытно, что второй из бейтов приведенного фрагмента построен на шутейной трансформации мотива одного из бейтов знаменитой газели Хафиза, то есть имеет еще и пародийный оттенок:

Как бы ты меня ни проклинала (*душнам фармаи*),
благословляю тебя (*ду ʻа гуйам)*,
Ведь горькие слова украшают сладкие рубиновые уста.

Языковые новации и словотворчество в такой концентрации, какая наблюдается у Тарзи Афшара, можно считать своего рода уникальным опытом, ибо остальные поэты, его современники, шли другими путями обновления стилистического рисунка стиха. Он же считал, что красочность поэзии может достигаться смешением языков, изобретением слов, передающих необычные смыслы, пародийным использованием «ломаного» языка. Тем не менее характерные черты лирики Тарзи Афшара, как, например, употребление бытовой, профессиональной и иронически окрашенной лексики в «высоких» жанрах, ставят его в один ряд с другими представителями индийского стиля:

У гвоздя надо учиться терпению и выносливости –
Сто ударов по голове он получает от молотка и не старается
поднять голову.
(Перевод Е. Э. Бертельса)

Его оценка собственного стиля также вполне вписывается в «визуальную» поэтику эпохи:

Обшитый каймой (*тараз*) веселья стиль (*тарз*) Тарзи
Выслушай, счастливая красавица, ведь это же
[изумительный] стиль.
(Перевод Е. Э. Бертельса)

В другом стихотворении, которое цитирует в своей работе Е.Э. Бертельс, Тарзи, жалуясь на отсутствие внимания со стороны покровителя, прибегает к иронической интерпретации мотива изобретения нового стиля, применив все тот же уменьшительный суффикс *-ак*:

Я тот, который для тебя изобрел (*ихтира‘*) новый стильчик
(*тарзак*),
Ты тот, который внимания не обращает и ни одной газели
не слушает.
(Перевод Е. Э. Бертельса)

Процитированная газель, судя по набору лексики и метрической схеме, является «ответом» на газель Хафиза «Клянусь величием, и саном, и совершенством Шаха Шуджа‘ // что ни с кем не затеваю склоки ради богатства и славы». В ней Тарзи продемонстрировал свои любимые приемы необычного оформления традиционной лексики: уменьшительный суффикс в слове *тарзак* – в первом бейте и глагол-неологизм от слова *газал* – *газалидан* («слагать-газели») – в последнем, реализовав таким оригинальным способом «красоту начала» (*хусн ал-матла‘*). Финал газели прямо указывает на стихотворение-образец, поскольку наряду с именем Тарзи и его повелителя шаха Сафи Сафавида содержит имя Хафиза и его повелителя Шаха Шуджа‘.

Саиб Табризи (Исфахани)

Признанным корифеем индийского стиля по праву считается Мирза Мухаммад ʻАли, вошедший в литературу под прозвищем Саиб (1601–1677). Поэт имел две нисбы – Табризи и Исфахани, поскольку его род происходил из Тебриза, однако во время правления шаха ʻАббаса Великого Сафавида (1581–1629) семья будущего поэта вместе с двором переселилась в Исфахан. Несмотря на то, что вся его жизнь прошла в Исфахане, основная нисба поэта – Табризи – указывает на то, что свой поэтический дар Саиб связывал именно с табризским происхождением, которым очень гордился:

Саиб создан из чистой земли Тебриза,
Как Саʻди – из глины Шираза.

И все же родился Саиб в Исфахане, умер и похоронен там же, а усыпальница его сохранилась до наших дней. Отец Саиба Мирза ʻАбд ар-Рахим носил прозвище «Сладкое Перо» и, по-видимому, был крупным стилистом. Сын не только унаследовал, но и преумножил его талант: помимо литературного дара Саиб великолепно владел искусством каллиграфии. Стихотворное наследие Саиба дошло до нас в авторских рукописях, которые отличаются не только литературным своеобразием, но демонстрируют особый стиль почерка, который, по мнению специалистов, лег в основу вариантов популярной ныне скорописи *шикаста*.

Завершив образование в родном городе, Саиб предпринимает серию путешествий по странам Ближнего и Среднего Востока, совершает хадж в Мекку, посещает шиитские святыни в Кербеле и Неджефе. Особую роль в становлении Саиба как литератора играют два путешествия в Индию, где поэт провел в общей сложности шесть лет. Там он познакомился со многими представителями культурного окружения Великих Моголов, участвовал в поэтических маджлисах, философских дебатах, сблизился с местными персоязычными поэтами и с некоторыми из них впоследствии вел оживленную литературную переписку и обменивался стихами. После восшествия на престол шаха ʻАббаса II Саиб получает приглашение ко двору и удостаивается титула «царь поэтов». Попав ко

двору сложившимся и уже прославленным поэтом, Саиб оставляет придворную службу сразу же после смерти своего покровителя. Во время поездок по Ирану Саиб записывал стихи своих современников и составил *Байаз* (уст. «тетрадь со стихами или молитвами») – собрание стихов, в котором представлено творчество более 800 поэтов (25 тысяч бейтов).

По мнению большинства иранских, западных и отечественных ученых, занимавшихся творчеством Саиба, он, несмотря на тесные контакты с современниками и великолепное знание поэтической традиции прошлого, создал произведения, отмеченные ярким своеобразием, оригинально сочетающие мотивы мистической отрешенности и социальной критики, афористической мудрости и иронии, уравновешивающие бытовую приземленность и неудержимый полет фантазии.

Благодаря его многочисленным высказываниям о природе стиха и свойствах собственного таланта, мы располагаем своего рода литературным манифестом индийского стиля. Приведем некоторые *макта‘* его газелей, содержащие мотивы авторской рефлексии. Эпиграфом ко всему его творчеству можно считать такое высказывание:

Если ты охвачен стремлением к охоте за смыслом,
Аркан в твоей руке должен извиваться и скручиваться.

Усилия, направленные на поиск новых, необычных поэтических идей (букв. «незнакомых мотивов» – *ма‘ни-и бигана*), как основная задача поэта находит прямое выражение в таком бейте:

Друзья трудятся над свежестью словесных форм (*лафз*),
А я усердствую [в поисках] незнакомых мотивов
(*ма‘ни-и бигана*).

Используя традиционное представление о смысле и слове как о душе и теле, Саиб утверждает:

Незнакомые мотивы Саиба страшатся словесных форм,
От бренного тела просветленная душа отделена.

Смысл (*ма‘ни*) в его высшем онтологическом проявлении принадлежит сфере божественной реальности, его мистическое постижение возможно и без посредства слова, однако поэт понимает, что

прозрениям и фантазиям нет иного пути к людям в земную реальность, кроме как через придание им словесной формы (*лафз*). В одной из газелей Саиб рассуждает о сосуществовании смысла и слова в материальном мире так:

Разноцветные смыслы (*ма'ни-и рангин*) нисходят
к утонченным сердцам,
Для алого вина лучше поливного графина не найти
покрывала…
Смысл трудно поддается пониманию без словесной формы,
Нежное лицо еще прекрасней, когда на нем покрывало.

Многократно повторяется в концовках газелей Саиба мотив многоцветности, красочности свежих поэтических идей и образов, рожденных его мыслью. Он считает их своим сокровищем:

Красочная мысль, Саиб, – это мои разноцветные богатства,
В райский сад попадает каждый, кто приходит ко мне в гости.

И еще один вариант мотива ценности красочного слова:

Вместо лалов и самоцветов из земли исфаханской, Саиб,
Ты привез в Индию эти красочные стихи (*аш'ар-и рангин*).

Именно изучение мотивов авторского самосознания в газели позволило нам выделить ключевую эстетическую характеристику индийского стиля как стиля «красочного», отличавшегося от «сладостного» (*ширин*) стиля эпохи ранней и зрелой классики. Сам поэт, видимо, остро ощущал свою «инаковость» по отношению к именитым поэтам прошлого, равно как и родство с кругом современников, среди которых были и его друзья-соперники:

В стихах от 'Урфи и Талиба нет у него отставания,
Грех Саиба в том, что он не из плеяды предшественников.

Или:

Хотя 'Урфи был тем, кто обновил лады *саза* речей,
Звучание этой мелодии стало громче благодаря перу Саиба.

Или:

Саиб, прикуси язык, ведь в обществе, где есть Калим,
Пока не опалишь руки и губы, не сумеешь говорить в лад
с другом.

Отношение к собратьям по перу, своим современникам, Саиб замечательно выразил в следующем стихотворении, проникнутом духом поэтических собраний и дружеских пирушек:

Прекрасен тот кружок (*гурух*), где все опьянены речами
друг друга,
От кипения мысли они – багряное вино друг для друга.
Драгоценный перл о камень они тоже не разбивают
Ради ходкости товара в лавках друг друга.
Глазами слепыми, как пузыри [на воде], не смотрят они
на Каусар,
Черпают живую воду из стихов друг друга.
Осыпают они всех лепестками разноцветных *мисра‘*,
Благодаря свежести мысли они – розы в саду друг для друга.
Когда гравируют они слова, их резец тверже алмаза,
А если затупился талант, они – точильные камни друг
для друга…
Когда я появился среди того собрания, явилась в нем рута,
Те, чья судьба ведома сгоревшей звездой, высоко ценят
друг друга.
Не только Саиб, и знаток слова Ма‘сум[1], и Калим,
Другие из числа поэтов тоже ласковы друг с другом.

Упоминание имен друзей-поэтов – одна из характерных черт лирики Саиба. Приведенная газель передает особую атмосферу дружеского общения, когда поэты черпают вдохновение в стихах друг друга, оказывают друзьям поддержку в момент творческого кризиса, обмениваются хвалебными стихами. Хотя случаи переписки, взаимного расположения поэтов и посвящения стихов друг другу можно отметить и в литературе классической поры, после XVI в. подобные

[1] Личность установить не удалось.

отношения в кругу стихотворцев становятся общепринятыми. По всей видимости, это явилось следствием исторических сдвигов, повлиявших на социальный статус поэта и представление о цели литературного труда и приведших к определенному обособлению творческой элиты (литераторов, художников-миниатюристов, каллиграфов, музыкантов). Несмотря на то, что поэзия продолжала сохранять и свои прежние функции, а стихотворцы оставались постоянной прослойкой придворного универсума и членами суфийских братств, они стали чувствовать себя и частью постепенно формирующегося сообщества людей искусства. Следует напомнить, что искусство, имеющее чисто эстетическую функцию, в рамках мусульманской культуры не было отделено от ремесла, обладающего и практической целью, и что понятие самоценного искусства появилось в этой традиции довольно поздно. Однако возникшую в рассматриваемый период явную тенденцию к разделению изящных искусств и ремесел все же проследить можно. Цели поэтических маджлисов в кофейнях и лавках на базаре были иными, чем исполнение стихов на придворных поэтических собраниях или в ходе суфийских радений – *сама'*. Если придворные литераторы были призваны услаждать слух повелителя, обеспечивая ему увековечение имени и прекрасное времяпрепровождение на досуге, а декламация и пение стихов суфиями входили в ритуал, то «людей пера» и любителей красноречия, собиравшихся в кружки (*махфил*, *гурух*) в кофейнях, объединяли чисто художественные и литературно-критические цели. Участники этих поэтических собраний обсуждали достоинства и недостатки произведений предшественников и современников, вели философские споры, слагали «ответы» на эталонные тексты прошлого и отклики на стихи друг друга, соревновались в искусстве экспромта и т.д. Не исключено, что некоторые стихи, в том числе и процитированная газель Саиба, сочинялись прямо во время таких собраний или под их непосредственным впечатлением.

Наряду с именами современников Саиб неоднократно упоминает в стихах своих кумиров из числа великих поэтов прошлого – Джалал ад-Дина Руми (Маулана) и Хафиза Ширази, выражая преклонение перед неподражаемостью их таланта. Саиб посвящает своим «наставникам» строки, содержащие мотивы самовосхваления (*фахр*), нередко с оттенком самоуничижения:

Поэты должны жестоко страдать годами,
Чтобы, подобно Саибу, постичь манеру Мауланы.

Несомненно, властителем дум Саиба, постоянным спутником его творческих исканий был Хафиз:

О совершенстве Хафиза спроси у Саиба,
Ведь цену отборной жемчужине знает лишь ювелир.

Или:

Люди потому питают зависть к мыслям Саиба,
Что они напоминают стиль (*тарз*) Хафиза из Шираза.

Или:

Внемли перу Саиба, наигрывающему мелодию Хафиза,
Сколько можно сидеть и ждать, когда Хаджа появится в дверях.

Порой о стремлении следовать стилю своего кумира Саиб говорит с изрядной долей самоиронии:

Неужто нет у тебя стыда перед Хафизом, Саиб?
Настолько обнажить меч языка – это что такое?

Зато в другой газели он, напротив, с гордостью утверждает:

В этой газели ты получил одобрение от Хаджи,
Во славу Хафиза из Шираза налей же вина в кубок!

В собрании стихов Саиба можно найти множество ответов на газели Хафиза. Они по установившейся традиции содержат не только упоминание имени предшественника, но и прямую цитату (*тазмин*) из стихотворения-образца, которую Саиб изящно вплетает в ткань своих стихов, нередко наделяя вторым смыслом. Этот возникающий подтекст можно истолковать как часть традиционного *фахр*а в концовке газели:

Это и есть [ответ] на ту газель Хафиза, Саиб:
«Да не устыдится никто своего недостойного поступка!».

В газели Хафиза идет речь о том, что в сезон цветения роз герой устыдился данного им обета не пить вино, а в тексте стихотворения-отклика возникает второе значение цитаты, полное авторской самоиронии. Саиб намекает на то, что его «ответ» на газель великого Хафиза – разумеется, попытка с негодными средствами, но стыдиться этого не стоит. Высвечивается второй смысл и в концовке еще одной ответной газели. В *макта‘* газели Хафиза читаем:

Скажи сопернику, чтобы не хвастал передо мной загадками
и тонкими остротами,
У нашего пера тоже есть и язык, и красота слога.

Саиб цитирует последнюю строку стихотворения-образца и вновь переводит ее в регистр самовосхваления:

Саиб, это [ответ] на ту газель сладкоголосого Хафиза:
«У нашего пера тоже есть и язык, и красота слога».

Ирония и самоирония характерна для лирической тональности многих газелей Саиба, в том числе и при интерпретации некоторых традиционных любовно-мистических мотивов. В качестве примера можно привести начало одной из газелей, в которой поэт рассуждает об истинной сути самоотверженной любви:

Писать подруге письмо – чуждый [мне] обычай,
Письмо мотылька свече – это крылышко мотылька.
Облачиться в *ихрам* или повязать *зуннар*[1] – разницы нет,
Ведь лик твоего сердца повернут от Ка‘бы к капищу идолов.
Если твое сердце разбито на куски любовью, не сшивай его,
Ведь, разбившись, сердце становится гребнем для кудрей
подруги.
Ради молочного ручья изнурять топор, подобно Фархаду, –
Всего лишь одна из детских забав.

[1] *Ихрам* – одеяние мусульманина, совершающего паломничество в Мекку. *Зуннар* – специальный кушак, который первоначально был элементом облачения христианских монахов, а затем стал в мусульманских странах обязательным к ношению всеми иноверцами.

Образ детской игры, использованный для иронической интерпретации канонического мотива жертвенности в любви, выбран Саибом не случайно: мотивы, связанные с детством, встречаются в его поэзии в различных вариациях и, по всей видимости, являются одним из его нововведений. Интересно, что в традиционных сетованиях старости противопоставлены не юность с жаждой наслаждений, не любовные радости и опьянение жизнью, а детство с его чистотой, наивным весельем и непосредственностью:

Философский камень радости – земля страны детства,
Веселье – это игрушка с перекрестка детства.
В мире воздаяния на каждое вино есть похмелье,
Горечь жизни – это похмелье детства.
Во время листопада старости стали дырами бедствий
Все улыбки, которые мы расточали ранней весной детства.
Хотя пыль старости покрыла наши лица,
Сердце занято игрой в песочек, как в детстве.
Поседели волосы под гнетом небес – это выступило
Молоко, что я пил в пору детства.
Прошла жизнь, а ее заноза все еще в сердце,
Хотя быстро промелькнула весна детства.

Рефлективная поэзия Саиба существенно отличается от традиционной философско-дидактической лирики, в которой размышление неотделимо от поучения. Как отмечалось ранее, в поэзии XVII в., видимо, происходит частичное отделение рефлективных мотивов от сопутствующего наставления. Герой Саиба всматривается в окружающую реальность, задумывается над житейскими проблемами, как, например, в этой газели о старости:

О, сколько изменений внесла в мое существование старость!
Сон мой стал бессонницей, а во время бодрствования тянет в сон.
Все частицы моего существа с ног до головы не обходятся без боли,
Нет ни волоска на моем теле, что не согнулся бы и не сгорбился.

Из приятных моментов, что были собраны и записаны
в сердце,
Ни одной записи не осталось, кроме памяти о днях юности…
Стал я туг на ухо, глаза утратили зоркость, язык заплетается,
Эти раковины лишились перлов, а мозг – пустой пузырь.
Ушла хватка из рук, словно опали осенние листья,
Шаг лишился упругости при ходьбе, ноги [все дольше]
в стремени…
С тех пор как выпали зубы, рассыпались страницы сердца,
Разлетаются по ветру, словно книга без переплета.
Хотя утро старости – это не утро Судного дня,
Перед моими глазами в очках установлен размер счета.
Быструю поступь жизни нельзя замедлить,
Саиб, сколько можно краской в цвет смолы чернить
свои волосы?!

Газель посвящена традиционной теме и по набору мотивов напоминает подобные стихотворения, созданные в форме касыд поэтами-классиками, сетовавшими на быстротечность юности. Однако Саиб гораздо более пристально, чем его предшественники, вглядывается в многообразные физиологические проявления наступающей старости и беспристрастно фиксирует их, рисуя портрет немощного старца, тогда как ранее такие приметы преклонного возраста, как поседевшие волосы или выпавшие зубы, скорее использовались как яркие одиночные эмблемы-символы. Газель практически лишена назидательной составляющей, лишь последние два бейта указывают на то, что главной задачей для себя поэт считает подведение жизненных итогов и принятие старости как неизбежного этапа земного существования.

В то же время лирический персонаж в газелях Саиба может размышлять над глобальными космогоническими и этическими проблемами, над взаимоотношениями человека и вселенной. Мировоззрение Саиба, базирующееся на основах доктринального суфизма, предстает как система универсальная, имеющая выход в области социального бытия и натурфилософских проблем. Стержнем художественно осмысленной картины мира в поэзии Саиба является концепция «единства Бытия» (*вахдат ал-вуджуд*) и исповедание единобожия (*таухид*). В *Диване* Саиба есть восемь газелей

с *радифом* «един» (*йаки-ст*) и четыре с *радифом* «оба едины» (*хар ду йаки-ст*).

Концептуально значимым для Саиба, как и для других представителей поэзии индийского стиля, является преодоление узости, ограниченности натуры человека и обретение того состояния внутреннего мира, которое он вслед за некоторыми поэтами этой эпохи обозначает термином «широта натуры» (*вус'ат-и машраб*). Можно предположить, что сумма свойств характера и обретенных знаний, осознаваемых как «широта натуры», в какой-то мере дополняет в поэзии XVI–XVII вв. представление о качествах «совершенного человека» (*инсан ал-камил*), закрепленное в классическом суфизме и суфийской литературе. Вот отрывок одной из газелей Саиба, в которой он раскрывает свой взгляд на это понятие:

В постижении Вселенной, о искатель Бога, не напрягай
крылья,
Если благодаря слову в руки попал кончик нити смысла –
довольно.
Широта натуры выгоняет тесноту из жилища,
В мире воды и глины бочки для Платона довольно[1].
Если *мухтасиб* замазывает глиной двери питейных домов[2],
Нам, пьяницам, губ цвета вина довольно.
Не упрекай кипарис за отсутствие плодов, о куропатка,
Зеленого листка в качестве подарка ладно сложенным людям
довольно.
В саду щедрости из-за засухи не осталось финиковых пальм,
Доколь ты будешь одержим желанием пускать корни,
о Карун, довольно!
Все, что ты совершил в юности, – простительное невежество,
Рассвет прозрения занялся в старости, теперь довольно!

Автор одной из первых советских работ, посвященных индийскому стилю («Индийский стиль в поэзии на фарси конца XVI–XVII вв.»,

[1] Персидская поэтическая традиция поместила в бочку не Диогена, а Платона.

[2] По обычаю, городской чиновник – *мухтасиб*, следящий за соблюдением норм общественного поведения и торговли, закрывая кабак, замазывал его дверь глиной.

Ташкент, 1971), З.Г. Ризаев связывал словосочетание *вус'ат-и машраб* с именем Баба Рахима Машраба (1636–1664), мистика, поэта и проповедника, известного под прозвищем «Безумец» (Дивана), обвиненного в вероотступничестве и повешенного в Балхе. О его жизни сложилось множество легенд, в том числе анонимная повесть «О безумце Машрабе». Он слагал стихи на тюрки и персидском, вел дервишеский образ жизни и много странствовал по Ирану, Афганистану и Индии. З.Г. Ризаев полагал, что Машраб был создателем оригинальной философско-религиозной школы, генетически связанной с натурфилософскими, религиозными и социально-этическими концепциями 'Алишира Наваи, и что его последователями были многие представители поэзии индийского стиля.

Среди стихов персоязычных стихотворцев этого времени действительно можно найти газели с *радифом «машраб»*. Ученый достаточно искусственно толковал газели с упоминанием слова *машраб* как посвящения Баба Рахиму. Поскольку слово, взятое Машрабом в качестве псевдонима, многозначно и может пониматься как: 1) «водопой»; 2) «характер, природа, нрав», трактовки этих газелей З.Г. Ризаевым не кажутся убедительными. Представляются столь же малодоказательными и предложенные автором книги толкования большинства приводимых поэтических примеров, что в свое время отметила Н.И. Пригарина. При этом нельзя полностью исключить вероятность того, что поэты, слагавшие подобные газели, могли в некоторых случаях намекать на эту известную личность. Что касается совпадения в выборе рифм или *радифов* у значительного числа поэтов, пишущих в этот период на персидском языке, то оно указывает, на наш взгляд, в первую очередь на масштаб распространения практики «ответных» газелей и на сохраняющиеся тесные литературные контакты между отдельными регионами «большого Ирана». Стилистическая общность персоязычной поэзии XVII в., развивавшейся в разных регионах, подтверждается и наличием большого количества перекликающихся мотивов.

Очевидно, что концепт «широта натуры» в рамках творчества поэтов индийского стиля развивает традиционные суфийские представления о совершенствовании человека на пути довольства малым, благородства и щедрости, преодоления гордыни

и алчности, накопления духовного опыта и знаний. Концепция «единства Бытия», проецируемая в сферу социальных и конфессиональных отношений, должна была помочь людям найти способы разрешения конфликтов и снятия противоречий. Подобные устремления поэтов индийского стиля оказались созвучны умонастроениям в могольской Индии той поры, и, возможно, мотивы единства и единения были одним из способов поэтического осмысления религиозных исканий императора Акбара, предпринявшего попытку создать универсальную религию под названием «Божественная религия» (*дин-и илахи*), а также концепции «всеобщего мира» (*сулх-и кулл*), принадлежащей одному из принцев Дара Шикуху (1615–1659). Попытка религиозных реформ была нацелена на преодоление извечной мусульманско-индуистской розни и должна была привести к межконфессиональной гармонии. Характерно, что и вся культурная политика Великих Моголов была направлена на слияние двух традиций, чему способствовали созданные переводческие школы при дворе Акбара под покровительством Хан-е Ханана и при дворе принца Дара Шикуха. В них были выполнены переводы на персидский язык таких выдающихся памятников древнеиндийской культуры, как «Упанишады» и «Махабхарата», а также современных индийских литературных шедевров, например, «Рамаяны» Тулсидаса. Идеи веротерпимости и социальной гармонии Саиб облекает в традиционные мотивы суфийской газели:

Волна вина и волна вод вечности – едины,
Пусть лады разные, мелодии – едины.
Хочешь, ступай в Ка‘бу, а хочешь – в Сомнат[1],
К чему печаль о разных путях, проводник – един.
Эти «мы» и «я» были результатом единения –
Когда сто сердец сближаются друг с другом – они едины.
Око праведника не зрит законов различия,
В лучах солнца тени шаха и нищего едины.

[1] Сомнат (искаженное *Сомнатх*) – храм Шивы, по преданию, разрушенный Махмудом Газнави во время его похода в Индию, особо почитаемое место паломничества в индуизме.

Если нам выпала единица, а другим – шестерка[1],
Мы не теряем надежды, ибо Бог – един.

Мотивы единения находят выход и в стихотворениях дружественной и любовной тематики. Отметим, что жанр дружеских посланий (*ихванийат*) приобретает в лирике индийского стиля больший удельный вес, чем в предшествующие периоды. Это связано с уже отмечавшейся выше новой атмосферой взаимоотношений поэтов XVII в. Друг близок Саибу, они едины с ним в мыслях и словах:

[Во мне жива] память тех дней, когда мы были близки,
У нас были общие мечты, общие песни, общие мелодии.
Мы были едины, как смысл одного бейта,
[Мы были едины], как два *мисра‘*, хотя внешне были
разделены,
Вдали от дома не было нам преграды на пути единения.
Где бы мы ни оказались, получали мы вести друг о друге.

Значительное место в творчестве представителей индийского стиля занимают натурфилософские мотивы и образы, что, по всей видимости, отражает их общий интерес к естественнонаучным проблемам. Вслед за большинством средневековых мыслителей поэты XVII в. усматривают основу вещественного мира в четырех элементах, подчеркивая, однако, их противоборство, изменяемость и взаимопроникновение. Так, в одной из своих газелей, сложенной в ответ на газель Джалал ад-Дина Руми, поэт призывает слушателя обрести свое место в мире через понимание его вечной изменчивости. Это одна из немногих газелей поэта, которая носит откровенно назидательный характер, она велика по объему и скорее напоминает религиозно-дидактические касыды прошлых веков:

Под куполом небосвода, несущего смуту, не спи,
В тени моста в сезон весенний не спи…

[1] Поэт применяет терминологию игры в нарды или кости, где игроки бросают кубик с нанесенными на нем точками, обозначающими числа от одного до шести. Шестерка на костях дает игроку преимущество.

Небосвод застыл с мечом Млечного пути в руке,
Под тенью этого сверкающего меча не спи.
Ложится земля под ноги урагана смерти,
Как пыль на этом взятом взаймы ковре не спи.
С четырех опор элементов падают обломки,
Меж четырех противоположностей по своей воле не спи!..
Взяло гало Луну в свои крепкие объятия,
Ты тоже из влюбленных, но пусты твои объятия – не спи…
У тебя земли и воды не меньше, чем у крестьянина.
Из семени своей слезы тоже взрасти зерно, не спи!

Поэтическое творчество Саиба представляется идеальным воплощением практически всего набора специфических черт стиля эпохи, отчасти уже описанных нами в поэзии других авторов, его современников – ʻУрфи Ширази, Назири Нишапури, Талиба Амули, Калима Кашани. Исключение можно сделать лишь для той оригинальной авторской техники словотворчества, которая была показана на примере стихов Тарзи Афшара, – для Саиба подобные эксперименты не типичны. Зато все остальные приемы, составляющие художественную стратегию и отличающие поэтику индийского стиля, предстают у Саиба во всем блеске. Например, по количеству газелей, в которых рифма украшена сложными *радифами*, *Диван* Саиба явно превосходит поэтические сборники его современников и непосредственных предшественников. Он является признанным мастером в применении приема *тамсил*, который требует особой синтаксической и смысловой конструкции бейта. Вот некоторые из вариантов реализации этой фигуры:

Чистые [душой] чаще подвергаются притеснениям судьбы –
Когда пшеница очищена, она терпит гнет жернова.

Порядок расположения утверждения (*зикр*) и иллюстрации (*мисал*) в бейте может быть различным. Если в предшествующем примере сентенция предваряет пословицу, то в приведенном ниже они следуют в обратном порядке:

Корень старой пальмы разросся сильнее, чем молодой, –
Привязанность к мирскому больше у стариков.

В поэзии Саиба представлены различные варианты этой фигуры, например, такой:

К чему внешние украшения страдающему сердцу?
Если нет на стенах тюрьмы фресок, скажи, пусть и не будет!

Интенсивное использование этого приема усиливало тенденцию к стилистической неоднородности поэтического текста, одновременно повышая его экспрессивность и умозрительность. Знатоки персидской поэзии относят эту фигуру к вариантам приема «красота обоснования» (*хусн ат-та'лил*), однако особенность ее в том, что в качестве обоснования приводится афоризм (*хикмат*) или аллегория (*масал*). Одним из постоянных каналов поступления в словарь газели слов, относящихся к низшему слою поэтического лексикона, как раз и могли служить пословицы, слагаемые по образцу народных:

Не обманывайся добродетельностью богачей, берегись,
Ведь подлый постится, чтобы экономить хлеб.

Включение «низкой» и бытовой лексики в газели «высокой» тематики (мистической, философско-умозрительной) также является одной из особенностей поэтической манеры Саиба:

Если рука твоя не дотягивается до плодов пальмы надежды,
Постарайся, чтобы на ступнях твоих ног появилось
несколько мозолей.
(Перевод Н.И. Пригариной)

Или:

Мир – это высосанная кость, Саиб,
Брось эту кость собаке!
(Перевод Н.И. Пригариной)

Примером включения инородной лексики в ткань газели, образцом для которой послужило мистическое по своему настрою стихотворение Хафиза, может служит такой «ответ» Саиба. В нем нет прямых перекличек с мотивами исходной газели, а имеющиеся

словесно-образные отголоски (муха – *магас*, караванный колокольчик – *джарас*, спешащий на зов – *фарйадрас*) помещены в совершенно иной контекст:

Каждый сластолюбец начнет претендовать на любовь.
Еще бы! Ведь хвататься за голову умеет каждая муха.
Ныряльщик тот, кто положит на ладонь жемчужину, иначе
Каждая щепка объявит себя пловцом в этом Море.
Если узнаешь о моем измученном сердце,
Поднеси к губам зеркало, чтобы узнать, дышу ли я.
Куда же так спешат весенние дни,
Что от каждого бутона исходит звук караванного колокольца!
Аскет радуется тому, что уловляет сердца простолюдинов,
Паук возвращается с охоты на мух.
Эй, *сипанд* (рута – *М.Р., А.А.*), сорви с уст печать молчания,
Ты только посмотри, какой удивительный огонь поспешит
на твой зов!
Саиб, это та газель сладкопевного Хафиза:
«Добрая весть, о сердце! Грядет она с дыханием Масиха[1]».
(Перевод Н.И. Пригариной)

Уже в начальном бейте газели можно наблюдать заметное снижение стиля, поскольку традиционный жест отчаяния влюбленного, хватающегося за голову, уподоблен движениям мухи, потирающей свою головку лапками. Тема газели – истинная и ложная любовь, чистосердечие и притворство, реализуется через сопоставления ловца жемчуга со щепкой, плавающей на поверхности воды, а лицемерного аскета – с пауком, плетущим сети для ловли мух. К точным визуальным образам относится сравнение бутона цветка по форме с колокольчиком, который привязывают на шею верблюду. Отметим также, что, подобно исходной газели Хафиза, газель Саиба относится по композиционному типу к категории *параканда*, т.е. не имеет логической или образной связи между бейтами – они соединены более тонкими ассоциациями, лежащими на уровнях толкования, подтекста.

[1] Масиха – мессия, одно их имен ʻИсы, который был наделен животворным дыханием.

Язвительность, выражающаяся в снижении стиля, ярко проявляется у Саиба и в традиционных для газели выпадах в адрес представителей духовного сословия. Если в газели классиков аскет, как правило, «черствый», «лицемерный», то у Саиба он «безмозглый», поэт насмехается над его показной ученостью и ограниченностью:

Не обманывайся, Саиб, ученостью аскета из-за его чалмы,
Ведь звук гулко отдается под сводом потому, что тот пуст.
От безмозглого аскета не требуй постижения Истины,
Что знает пена о глубине моря?!

Под пером Саиба ироничность в интерпретации мотивов обретает еще более резкие формы благодаря последовательному использованию «непоэтичных», бытовых или даже вульгарных слов:

Не доставляет беспокойства подлецу его тело,
Линялой птице и клетка – обитель пери.

Мысли Саиба Табризи о поэтическом творчестве заслуживают особого внимания, поскольку автор часто выступал в роли теоретика нового стиля и остро чувствовал его специфические свойства – красочность, изящество, сложность и изощренность, уход от тривиальных поэтических значений – «страх привычного». Отношение Саиба к словесному искусству замечательно иллюстрируют его газели с *радифом* «слово» (*сухан*), которые продолжают традицию, начатую Са‘ди. В общей сложности их восемь. Приведем одну из них:

Превращается в сласти на пиру, если сладостным становится Слово,
Словно кровь, его не спрятать [в ране], если стало красочным Слово.
Раздумья делают достойным похвалы Слово,
Извивы и изгибы мысли превращают бутон в красочное Слово.
У каждого, чье сердце изранено кровожадным кокетливым взглядом,
Из уст до Судного дня сочится кровавое Слово.

Как свежая травка пробивается из-под камня,
Так и из ее рубиновых уст выходит покорно Слово.
В клювах попугаев покроются речи ржавчиной,
Если от этой [ржавчины] презренным для глаз станет
зеркало Слова.
Китайская кабарга сделает плошкой для подаяния
свой мускусный мешочек,
Если весь Китай обойдет во славу ее челки и кудрей Слово.
Среди избытка черноты дней освещается мир,
Если тяжко вздохнула свеча у изголовья Слова.
Недальновидность – это *мил*[1] для моих зрячих глаз,
А если не так, завязано в узел каждой точки множество Слов.
В горечи дней, Саиб, можно ощутить сладкий вкус,
Когда у младенца на губах обсыхает молоко,
становится сладким его Слово.

Эта газель – не только размышление о свойствах стихотворной речи одного из наиболее последовательных приверженцев «новой манеры» в персоязычной поэзии, но и лирический венок, сплетенный из любимых мотивов Саиба: наслаждение совершенством стиха в кругу друзей-поэтов – это пиршество слова; муки творчества как необходимое условие рождения поэзии – это красочность слова; философское постижение реальности, изощренность и утонченность мысли – это необычность и оригинальность слова; любовные страдания и красота любви во всех ее проявлениях – это источник слова. Поэтическое слово, как и в прошедшие эпохи, представляется средством достижения гармонии в реальном мире, полном горечи и печали, наполняет темноту светом Истины и помогает душе прозреть ее. И, наконец, обретение слова – это признак взросления человека, его вхождения в мир осознанной красоты.

О повсеместном распространении нового стиля персоязычной поэзии свидетельствует литературная деятельность ровесников и младших современников Саиба в культурных центрах Средней Азии, (Мавераннахра) и Хорасана – Бухаре, Самарканде, Герате. Примерно в одно время с ним или немного позже в этом регионе творили Назим Харави (1601–1671), Шаукат Бухари, Сайидо Наса-

[1] *Мил* (уст.) – раскаленный железный стержень для ослепления.

фи, Фитрат Зардуз Бухараи (1657 – начало XVIII в.) и др. В их поэзии прослеживается общность стилистических предпочтений, тем, мотивов и приемов украшения стиха.

Общей в творчестве многих поэтов индийского стиля была отмеченная ранее тема единства и единения, предполагающая как религиозно-мистические, так и социальные коннотации. Она имела несколько устойчивых реализаций, в том числе и в образе книжного переплета (*ширазе*). У Назима Харави, например, есть такой бейт:

Для людей в их надеждах дружба является
мастером-переплетчиком.
Органы тела связаны между собой кровеносными сосудами
и нервами.

Приведенный пример представляет интерес по ряду причин. Он демонстрирует один из вариантов излюбленной в индийском стиле фигуры «приведение примера», когда обе части бейта – *мисра‘* – содержат афоризмы (*мисал*). В рамках одного бейта у Назима сочетаются социальные и натурфилософские мотивы и лексика. Кроме того, автор, по всей видимости, развивает известное высказывание Са‘ди из *Гулистана* о людях – членах одного тела.

Мотив переплета в значении объединяющего начала можно найти и у Саиба:

Отзывчивость делает незнакомцев друзьями,
Волна вина служит переплетом разладившемуся разговору.

Шаукат Бухари (Бухараи)

Кроме Саиба и Назима образ переплетенной книги часто использовал Шаукат Бухари (Бухараи) (ум. 1695), еще один последовательный обновитель стиля, выходец из среднеазиатского литературного круга:

Множество листов в переплете – это узы единения.
Если тростинки сплетаются вместе, получается циновка.

Первый *мисра‘* приведенного бейта имеет в другом стихотворении Шауката такой вариант продолжения:

Множество листов в переплете — это узы единения.
Если одиночества собираются воедино, получается общество.

Поэт, известный под именем Мухаммад Исхак Шаукат Бухари, родился в Бухаре приблизительно в 20-е годы XVII в. и происходил из торгово-ремесленной семьи. Его отец был менялой, знал грамоту и постарался дать сыну приличное образование. Судя по всему, поэтическая манера Шауката не нашла поддержки среди стихотворцев из его окружения в Бухаре, поэтому он долгие годы провел в скитаниях вдали от родины:

Незнакомцем я сделался для своей страны
С той поры как познакомился с незнакомыми поэтическими смыслами…
Лицом я повернут к чужбине, а сердцем – к родине,
Попала моя соломинка между двух [кусков] янтаря.

Странствия приводят его в Герат, где он приобретает славу выдающегося поэта и некоторое время живет вполне спокойно и благополучно. Однако, будучи человеком свободолюбивым, он тяготился службой при дворе. Под предлогом паломничества поэт отправляется в Мешхед, а затем долго путешествует по Ирану. В нескольких газелях поэт свидетельствует о намерении отправиться в Индию, так что, очевидно, и он тоже признавал эту страну центром поэзии своего времени и горел желанием посетить ее. Однако не все исторические и историко-литературные источники подтверждают пребывание Шауката в Индии. Тем не менее в его стихах упоминание Индии встречается неоднократно, в том числе и в хвалебном тоне:

Расцарапал я ногтями свою грудь,
Рубашку своей наготы на себе порвал,
Оттого что Иран меня, подобно нити, запутал,
Я в Индию, сень для перлов, себя потянул.

Поэт не только жалуется на бедность, которая, судя по высказываниям многих мастеров слова, была обычной для них в ту эпо-

ху, но указывает на то, что индийские меценаты более расположены к поэтам, чем сафавидские правители.

Газели Шауката отличает обилие мотивов авторской рефлексии, в которых его эстетические предпочтения выражены последовательно и ярко. Приведем газель, в которой мистически окрашенные любовные мотивы переплетены с мотивами тематического блока «поэт и поэзия»:

Слово благодаря мягкости моей манеры обретает новый блеск,
Светильнику речи дает масло мой бойкий язык.
Оттого что множество влюбленных не выпускает из рук
та красавица в алой *каба*,
Костяшки ее пальцев, словно коралл, выкрашены в цвет хны.
Сердце влюбленного разбивается от его собственной досады,
Из-за своей слабости зерно, поменявшее цвет, попадает
на мельницу.
В каждый член моего тела бросил меч отблеск ее улыбки,
И оттого раны показывают кости, как смех – зубы.
Не появляется в дверях знатока смысла предмет его желания,
Разве может мастер лживых речей получить *михраб*
для молитвы?
Небосвод окрасил наш дом в цвет соломы,
И теперь этому строению опасна волна, что уносит солому.
Волна удачи – это строка в рукописи моей печали,
Книга моей счастливой звезды разлинована крылом птицы
Хума.
Земля поэзии мастеров не нуждается в коврах,
У них есть циновки, сплетенные из их изощренных мыслей.
Не удивительно, что скорость письма у меня, как у Шауката,
Ведь от красочных мотивов у него под ногами сплошной
огонь.

В этом стихотворении мотивы страданий, приносимых жестокой красавицей (бейты 2, 3, 4), соседствуют с образом совершенной поэзии, которую, по мысли Шауката, должна отличать мягкость (*нарми*), печаль (*хасрат*), изощренность (*пичидаги*), красочность (*рангини*). В приведенном стихотворении характерная для суфийской лирики мысль о том, что лживость и лицемерие препятствуют

познанию Истины, может быть спроецирована и на речь поэта, которая должна обладать искренностью.

У Шауката встречаются «странные» (*гариб*), парадоксальные сочетания мотивов не только в рамках одной газели, но порой и внутри бейта. Вот *матла‘* одной из его газелей, в которой реализуется фигура *тамсил*, столь любимая всеми поэтами индийского стиля:

> В нашем городе любое искусство, кроме молчания, – позор,
> Вздох влюбленного – это потеря цвета (*ранг паридан*) [лица].

Произнесение стихов, т.е. говорение, состояние, противоположное молчанию, – это искусство, которое в родном городе поэта оборачивается позором. Внешне речь идет о том, что в этом городе не ценится талант поэта. Однако второе полустишие дает возможность и другой интерпретации. В городе божественной любви – высшее мастерство есть молчание, к нему призывал в своих газелях великий Джалал ад-Дин Руми. Второе полустишие связано с первым сложнейшими ассоциациями, лежащими в глубине подтекста. Облечение смыслов в слова ассоциируется у Шауката с цветом, отсутствие цвета – это и есть молчание. Страдания любви, рождающие вздох, заставляют влюбленного бледнеть, лишают его румянца, что сравнимо с молчанием поэта. Отметим, что мотив «потери цвета» позже использовали и авторы новейшей эпохи. Например, Нима Юшидж, основоположник «новой поэзии» (*ше‘р-е ноу*) в Иране, назвал свою раннюю поэму «История побледневшего» (*Кессе-йе рангпариде*, 1922)[1], а еще один известный поэт XX в. Сохраб Сепехри озаглавил свой первый поэтический сборник «Смерть цвета» (*Марг-е ранг*, 1951). Этот мотив встречается у Шауката не раз и в основном применительно к сложению стихов:

> Шаукат, красочная роза стихов, что расцвела,
> Забрала цвет у побледневшего лика твоего языка.

[1] Название поэмы переводят по-разному: «История поблекшего», «Поэма о поблекшем» или «Выцветшая история».

В газели, начатой мотивом молчания и потери цвета, поэт возвращается к этим образам еще в нескольких бейтах, построенных на любовных мотивах, причем как в прямой, так и в противительной интерпретации:

Испытывая стыд перед тобой, лишилось румянца вино,
Ведь струя вина, словно струя воздушная, бесцветна…
От описания слез в руке стал разноцветным тростниковый калам,
Приди, спроси у моих глаз, что это за хитрость…
Осколок красоты в твоем зеркале знает,
Если роза идет в рост – это потеря цвета.

Завершается стихотворение одним из программных высказываний Шауката, который видит красоту поэзии в нетривиальной реализации поэтического смысла в слове:

От мысли о жемчугах стала странницей (*гариб*) моя фантазия (*хийал-ам*),
Между смыслом и словом пролегли тысячи *фарсангов*.

Под «мыслью о жемчугах» может пониматься как обдумывание замысла газели, сложение которой в персидской поэзии устойчиво ассоциировалось с нанизыванием жемчуга на нить, так и мысль о пролитых слезах, о которых идет речь в одном из бейтов, а еще, возможно, о феноменах красоты возлюбленной – капельках пота на лике красавицы или ее белоснежных зубах. Образная игра здесь построена на многозначности слова *гариб*, обозначающего и «странный, диковинный, редкий», и «странник, скиталец». Итак, благодаря замыслу поэта его творческая мысль, скитаясь, находит и сопрягает необычные, «странные», далекие смыслы (*ма'ни*) и словесные выражения (*лафз*). Именно такое, соответствующее заявленному критерию смысловое и словесное построение бейта, в котором смысл сложно сопрягается с выражениеи, мы и находим в начале газели.

Среди газелей Шауката много таких, в которых мотивы поэтического творчества выходят за рамки финального бейта и при-

хотливо переплетаются с другими темам, образуя сложные ассоциации и удивительные картины, как в газели с *радифом* «бумага» (*кагаз-ра*), в котором они сопровождают образ любовного письма:

Вином раскрасил я лицо бумаги,
Языком пламени придал глянец цветам на бумаге.
Послал я свиток (*тумар*) своих горестей любимой,
Должны прямо по пламени бежать ноги бумаги.
Мир и люди его пришли в соответствие друг другу,
Словно нарисованные рыбы в море бумаги.
Свод небес обрушился от потока моих слез,
Одна капля влаги – камешек для вощения бумаги.
Шаукат, сборник моих записей (*сафина*) переполнился прозой,
Кладовая набросков стихов – море бумаги[1].

В этой элегантной газели визуализирован процесс писания письма, но в ней читаются и намеки на горячие мольбы, содержащиеся в послании, и на традиционные для газели сценки ночного винопития при свече, и привычная гипербола – сель слез страдающего влюбленного, пролитых в разлуке. А кроме этого лексический набор (краска, глянец, цветы, свиток, рисунки на бумаге) дает нам целостный образ страницы рукописной книги, украшенной миниатюрой.

В других стихотворениях, становясь доминирующими в лирических переживаниях и размышлениях автора, мотивы авторской рефлексии переходят в жанровый регистр самовосхваления. Вот, к примеру, несколько бейтов газели, в которой эти мотивы выходят на первый план:

Каждая газель – розовый куст из сада разума для меня,
Разноцветные *матла*‘– это цветы в корзине для меня.
Нападки на меня из-за успеха моих стихов,

[1] Игра слов в бейте построена на том, что сборник прозаических отрывков и стихов обозначается словом *сафина*, которое имеет также значение «корабль». Поэт намекает, что жемчуг стихов надо ловить в море бумаги, на которой уже есть наброски, черновики.

Выдающиеся *мисра*‘– рука, дающая отпор, для меня.
Перо моей мысли – стрела, разящая мой стон,
Омовение главы – зеркало, [полированное] войлоком
для меня…
Клевета людская превращает меня в признанного мастера –
Немалой милостью оказались завистники для меня.

Традиционные мотивы самовосхваления Шаукат облекает в изощренную словесную форму, однако основная мысль его в целом понятна – что бы ни происходило с поэтом, какие бы превратности судьбы ему ни выпадали, все превращается в источник его вдохновения и ведет его к славе. Если обратиться к другим высказываниям Шауката о поэтическом таланте, в них ярко проявляется характерная для индийского стиля тенденция переноса качеств совершенного слова в визуальный ряд. Приведем некоторые примеры такой визуализации, демонстрирующие неисчерпаемую фантазию автора:

Наше перо превратилось в фонтан изумрудной воды,
О, сколько слов зазеленело от быстроты его движения!

Или такой финальный бейт газели:

На ухе розы остался ожог от молнии слушания, Шаукат,
Когда все соловьи прониклись пылкостью моего напева.

Вот еще один блестящий пример:

С тех пор как я переписал алую тетрадь [кровавых] слез,
От красочных фантазий мой *Диван* стал похож
на европейский дом.

А еще поэт говорит так:

Для нас замысел стихов – это прогулка в цветнике,
А [поиски] звучаний под цвет значений – собирание цветов.

И, наконец, вот эти строки:

Изящество – манера моего пера, приносящего всюду весну,
Прожилка [лепестка] розы – нить в переплете моего *Дивана*.

Фонтан с изумрудной влагой, европейский (букв. франкский) дом, обставленный непривычной, диковинной мебелью и украшенный картинами, букет в корзине или цветущий сад – в этих зримых формах Шаукат представляет свои стихи. Появляется у него и образ поэзии как нарядно одетой красавицы:

Мои устойчивые фантазии сделали столь полновесными
матла‘ –
Раздается звон, когда я сближаю друг с другом две *мисра‘*.
Небосвод сделал твою красоту румяней, чем краса Йусуфа,
Ведь поэт «красоту концовки» выполняет красочнее,
чем «красоту начала».
У чаши появляется имя от розоцветного вина,
Рубиновое вино делает оправой перстня драгоценную чашу.
[Кровавыми] слезами из глаз подари румянец весне мысли,
Кровью сердца, как роза, запятнай заплатанное рубище.
Из шелка слов сшита каба красавицы поэтической темы
(*шахид-и мазмун*),
А хна красочных мотивов (*ма‘ани-йи рангин*) – украшение
ее пальцев.
С упоминанием ее [имени] прекрасен отказ от мира, Шаукат!
Ведь от милости *тахаллуса* – именитость *макта‘*.

В данном тексте обращает на себя внимание не только его оригинальное образно-стилистическое решение, но и элементы словотворчества, в том числе и создание авторских композитов. В частности, словосочетанию «украшение ее пальцев» в оригинале соответствует одна лексема *ангушмурасса‘*, сконструированная на основе «перевернутого изафета» (*изафа-йи маклуб*). Сходные особенности поэтического языка, характерные для разговорной речи, были отмечены А.М. Мирзоевым в творчестве другого среднеазиатского поэта того же периода – Сайидо Насафи (см. далее).

В приведенной газели, посвященной поэзии, возникает ее визуальный образ – она красавица-возлюбленная, облаченная

в шелк слов, она невеста, чьи руки окрашены хной красочных смыслов. Поэты классической поры нередко сравнивали свой труд с работой мастерицы, украшающей невест, но впервые цельный зримый образ поэзии-красавицы возникает в творчестве Джами, что можно считать еще одним свидетельством его авторского вклада в формирование новой стилистической парадигмы в персоязычной поэзии.

Сайидо Насафи

Еще одной оригинальной фигурой среднеазиатского литературного круга можно считать Сайидо Насафи (ум. между 1707 и 1711). Таджикский ученый А.М. Мирзоев, посвятивший поэту монографию (1954), придерживался мнения, что Сайидо не примкнул к движению обновителей поэзии, чьи имена ассоциируются с развитием индийского стиля. А.М. Мирзоев исходил в первую очередь из того, что поэта мало привлекали стихи его непосредственных современников, поздних представителей стиля, таких, например, как Бидиль. Однако тот же исследователь выделил большой слой *мухаммасов* Сайидо, сложенных в ответ на газели ранних поэтов индийского стиля – ʻУрфи, Назири, Калима, Талиба Амули и др. Наибольшее количество ответных *мухаммасов* поэт сложил на газели Саиба. Эти факты можно считать свидетельствами того, что Сайидо не только не чуждался современных стилистических тенденций, но живо ими интересовался и активно участвовал в поэтических исканиях своего времени. Очевидно, что поэт сам выбирал образцы для следования и ориентировался только на те тексты, которые считал эталонными.

В исследовании А.М. Мирзоева также отмечены важные моменты, касающиеся характеристики эпохи XVI–XVII вв. в целом, которые совпадают с некоторыми наблюдениями авторов этой книги. В частности, ученый полагал, что первые признаки перехода к новой стилистической модели в персоязычной литературе можно наблюдать с XV в., они заметны уже в творчестве Джами и Наваи. Кроме того, в книге приведено множество фактов, свидетельствующих о том, что приток литературных сил в Индию, ставшую местом паломничества для многих выдающихся поэтов, осуществ-

лялся не только с территории сафавидского Ирана, но и с территории Средней Азии.

Судя по его собственным свидетельствам, Сайидо не нашел признания в родном Мавераннахре, поэтому вся его жизнь прошла в странствиях по чужбине. В одной их своих газелей он с горечью писал:

От пиршества поэзии не получают прибыли бесчувственные
натуры,
Перо, творящее слово, словно свеча на могиле здесь.
В Исфахане и в Индии читают мои стихи,
Сам я из Туркестана, и нет мне признания только здесь.

Но слава все же пришла к поэту, хоть и на чужбине. Сайидо говорит об этом в афористической форме, а смысл его высказывания близок поговорке «Нет пророка в своем отечестве»:

Сайидо, рубин обрел славу, когда покинул рудник,
Обладающему талантом лучше покинуть свою страну.

Сайидо находит собственное, индивидуально-авторское сочетание тематики и формальных приемов нового стиля, отличное от манеры других стихотворцев его времени, но в сумме его творчество демонстрирует именно те отличительные особенности, о которых речь шла ранее: стилистическую неоднородность, введение необычной лексики в поэтический словарь, словотворчество. С другими представителями нового стиля Сайидо роднит тенденциозный отбор фигур украшения стиха, в частности, фигуры *ирсал ал-мисал* – «приведение примера». А.М. Мирзоев удачно перевел этот термин как «пояснительная аллегория», что наилучшим образом раскрывает сущность приема, подразумевавшего приведение подтверждения какого-либо утверждения умозрительного плана (*зикр*) пословицей или крылатым выражением (*мисал*). У Сайидо встречаются газели, целиком построенные на использовании этого приема. При этом обе части фигуры нередко тяготеют к афористическому высказыванию. Приведем в качестве примера газель Сайидо, в которой большинство бейтов построено на этом приеме:

Хлеб насущный молчанием не добудешь,
Этот замок без языка стремления не откроешь.
Разве голодный может покинуть благодетеля?
Водоворот не может выйти из берегов реки.
Разноцветная одежда старика в юношу не превратит:
Осенний лист весной не увидишь.
Больного излечит лишь подходящая пища.
Без обучения слабый силачом не станет.
Добрый нрав и благородство натуры достойны уважения.
Колоквинт (*ханзал*) даже с цветами и ароматом,
изящной розой не станет.
В водовороте не родится жемчуг, как в раковине,
Скупец, как ни старайся, властелином мира не станет.
Сколько бы невежда ни говорил, красноречивым не станет.
Сова и от тысячи зеркал говорящей не станет.
Цепь и замóк на стене – не преграда на пути:
Пузыри на волне – не препятствие для реки.
От злого по природе доброго взгляда не жди:
Слепой от рождения зрячим не станет.
Моя грудь никак не пресытится вздохами, Сайидо,
Маджнун огорчения пустыне не доставит.

Что касается пословиц и крылатых выражений, то в стихах Сайидо они встречаются двух типов: авторские афоризмы, созданные по образцу народных, и заимствованные из фольклора. Границу между ними провести трудно хотя бы потому, что некоторые из них до сих пор бытуют в Таджикистане. Сразу две такие пословицы Сайидо поместил в один бейт:

Какой вред ноге слона причинят когти тигра?
Какое дело петушиному гребешку до клюва курицы?

Несомненно, в творчестве Сайидо новые стилистические тенденции заявляют о себе прежде всего обилием непривычных, «чужеродных» слов, которые в классической лирике употреблялись в ограниченных контекстах. В процитированной ранее газели присутствует характерная для поэзии индийского стиля и повторяющаяся у большинства авторов лексика – «водоворот»,

«пузырь», «сова». Мотив бейта, в котором упоминается сова, является противительной трансформацией традиционного мотива, построенного на представлении о том, что попугай учится говорить, глядя в зеркало.

Рассказывая о том, что ему пришлось сменить литературное поприще на ткацкое ремесло, Сайидо сравнивает себя с пауком:

> Ради пропитания я занимаюсь ткачеством, как паук.
> Дом мой весь из веревок, как у канатоходца.

В новом стиле становятся частотными достаточно редко встречавшиеся в поэзии прошлых веков слова «мельница» (*асйа*), «мельничный жернов» (*санг-и асйа*), «пузырь (пена) на воде» (*хубаб*), «смерч» или «водоворот» (*гирдаб*), «фонтан» (*фавара*), «сова» (*джугд*), «паук» (*анкабут*), «жила» (*раг*) и др. В поэзии индийского стиля все они служат основой для построения множества мотивов, и Сайидо использует их в различных контекстах. Например, рассуждая о порочности нравов своего времени, поэт говорит:

> Так как люди вместо воды пьют кровь друг друга,
> Стали безмозглыми, словно пузыри, чаши их голов.

В другом стихотворении, говоря о жизненных тяготах, поэт замечает:

> Чашу свою, подобную пузырю, томимый жаждой, принес
> я к морю,
> Но и она выпала из моих рук и упала в море.

Жалуясь на превратности судьбы, Сайидо применяет сравнение с мельничным жерновом (*санг-и асй*а):

> Прежде чем мне достанется от переменчивой судьбы
> хотя бы зернышко,
> Словно мельничный жернов станет чалма на моей голове.

В творчестве Сайидо Насафи также намечается тенденция к разрушению традиционных семантических связей внутри моти-

вов, построенных на устойчивых парных образах. Это отчетливо видно в следующем бейте с использованием традиционной пары «мотылек – свеча»:

> Свеча после убийства мотылька покушается и на себя –
> Кровь невинно убиенного опаляет подол убийцы.

Или такой пример:

> Эй, мотылек, не зови меня настойчиво на шумное сборище,
> Покуда жив, подобно свече, пожираю я самого себя.

Поэт переосмысляет традиционную схему развертывания мотива, в соответствии с которой мотылек, сгорающий в пламени свечи, олицетворяет влюбленного-мистика, достигшего растворения личности в возлюбленной-Абсолюте (*фана*). И в первом, и во втором бейтах стандартная семантика отношений мотылька и свечи разрушается. В первом примере, видимо, идет речь о жестокой возлюбленной, которую могут поразить муки совести из-за страданий безнадежно влюбленного. Второй бейт аллегорически представляет тему затворничества истинного поэта, сжигающего себя в огне вдохновения. Тему творческих мук разрабатывали и другие мастера поэзии индийского стиля. Достаточно вспомнить бейт Калима Кашани: «В тот день, когда попугай окрасил свой клюв кровью, стало ясно, каков удел мастера слова». Тот же Калим сравнивает себя с «восковым саженцем», т.е. свечой, которая, только сгорая, приносит плоды. В одной из газелей с *радифом* «огонь» (*атиш-аст*) Сайидо прямо уподобляет себя свече:

> Я – свеча, и в жилах моей души беспрерывно – огонь,
> Во рту у меня – волны воды, а на языке у меня – огонь.
> Подлые тираны спалили руины моего жилища,
> Я стал бездомной совой, и гнездо мое – огонь.
> Я – соловей, но мое излюбленное место – горящая топка,
> Зелень для меня – зола, и сад мой – огонь.
> С тех пор, как я удалился с горной вершины кумиров,
> Смерч – мой конь, а караван – огонь.

О ты, что ведешь со мной торговлю, подумай о себе:
Ложе мое – в дыму вздохов, а в лавке моей – огонь.
Сегодня я вел беседу [с гостями] без вина и певца,
Я освещаю дом, пока мой гость – огонь.
У царства моей груди нет иного союзника, кроме ожога,
Сайидо, сегодня твой любимый друг – огонь.

Эта газель, напоминающая по тону и строю многие лирические жалобы (*шиква*) старших современников Сайидо, в том числе и газель Калима Кашани с *радифом* «ожог» (*даг*), отличается высокой концентрацией узнаваемой лексики индийского стиля: «жила» (*раг*), «волна» (*маудж*), «сова» (*джугд*), «смерч» (*гирдаб*), «вести торговлю» (*сауда кардан* в значении «вести любовную игру»), «лавка [на базаре]» (*дукан*). Возможно, речь идет о каком-то конкретном событии в жизни поэта, когда ему пришлось покинуть дружеский круг («горную вершину кумиров» – *сар-и кух-и бутан*) и вновь пуститься в странствие.

Сайидо Насафи возрождает традицию стихотворного жанра прение (*муназира*), практически забытого в персидской литературе после XI в. (Асади Туси). Он пишет монорифмическое произведение «Весеннее» (*Бахарийат*), которое представляет собой спор восемнадцати животных, разбитых на пары и доказывающих свое превосходство друг над другом (мышь и кошка, кошка и собака, ягненок и волк, газель и тигр, слон и носорог и т.д.). В соответствии со сложившимся каноном *Бахарийат* открывается главами интродукции, включающими мусульманскую картину мира, славословие Творцу и пророку Мухаммаду, самовосхваление поэта. Сохраняя традиционную структуру поэмы-*маснави*, автор, тем не менее, слагает ее в другой – монорифмической – системе рифмовки. Подобное использование монорима напоминает стихотворную сказку Закани «Мыши и кот», которая тоже выдержана в единой рифме. По содержанию поэма *Бахарийат* перекликается и с суфийскими иносказаниями «Языка птиц» ʻАттара и «Поэмы о скрытом смысле» Джалал ад-Дина Руми, и с социально-сатирической аллегорией «Мышей и кота» Закани. Основная идея сочинения – необходимость всеобщего примирения и единения. Выразителем этой идеи выступает Муравей, который доказывает,

что и слабые, объединившись, могут победить сильного, и залог успеха – в их единении. После того как Лев провозглашает свое превосходство над другими животными и утверждает, что все богатыри по сравнению с ним ничтожнее муравья, ему возражает именно Муравей:

Какой-то муравей проходил мимо в заботах о пище.
Подошел он ко Льву и сказал: «О Рустам нашего времени!
Разве ты не знаешь о союзе муравьев?
А если знаешь, то почему считаешь нас слабыми
и немощными?
Твое потомство – пища для моих домочадцев,
Мой дом всегда полон новорожденных львят.
Мои воинственные дети сегодня побеждают львов.
Моя немощная родня правит тобой.
Слышал ли ты о муравье, который когда-то Сулаймана
Угощал по своему обычаю бедрышком саранчи?
Эту силу он обрел в своей скромности.
Иначе как тягаться муравью с огромным войском?».
Когда произнес Муравей такие слова,
Покорно собрались все дикие звери.
От чистого сердца попросили прощения друг у друга.
Всеобщее примирение тогда воцарилось.

Творчество Сайидо как нельзя лучше иллюстрирует рост популярности в позднеклассический период строфических форм поэзии. Поэт использовал форму пятистрочника (*мухаммас*) для составления «ответов» на стихи, написанные в других формах, главным образом, газели. *Мухаммас* представляет собой стихотворение, объем которого, как правило, колеблется от 4 до 8 строф. Строфы рифмуются по схеме аааaa – bbbba – cccca и т.д. Очевидно, что в этой форме наименьшей значимой единицей стиха является не бейт, а *мисра‘*. Сайидо писал *мухаммасы* в ответ на газели Хафиза и своих старших современников – Калима Кашани (Хамадани) и Саиба Табризи. Часто в «ответных» стихах в последней строфе вслед за подписью Сайидо используется прием цитирования (*тазмин*) – приводится последний бейт стихотворения-образца

с упоминанием имени его автора. Вот, к примеру, строфа из *мухаммаса*, составленного в ответ на газель Хафиза:

Жилище твое свеча не освещает.
Воистину подругу не всегда удается завоевать.
«Хафиз, свидание не всегда достижимо –
Властителей мало заботит положение нищих».

Живописна строфа из ответного *мухаммаса* Сайидо на газель Калима:

От нашествия красавиц замком Ширин стал город,
Соперничать с солнцем и луной, вызывать зависть Плеяд стал город.
В глазах садовника охапкой сорванных роз стал город –
Таким красочным от их розоцветных одежд стал город!
Охотник за соловьями расставляет тенета в цветниках.

Слагал поэт *мухаммасы* и на собственные газели, что также можно считать нововведением в литературе этой эпохи. Вот строфа из такого стихотворения:

Пленила меня колдунья, мир из-за нее – Страна неверных (*Кафиристан*),
Погубила меня злонравная, сторонящаяся моего общества.
Зачаровывает меня охотница, разящая, как молния,
Шарахается от меня та со взглядом газели, та горесть души.
С пугливыми глазами, с франкскими ресницами.

В этой строфе появляется уже знакомый нам эпитет «европейский», «франкский» в форме *фаранг-зада* (букв. «рожденный франком») в переносном значении «подкрашенный», а также другая частотная лексика нового стиля («зачаровывать», «шарахаться»).

К области новаций Сайидо следует причислить расширение спектра поэтических форм, в которых представлена тематика *шахр-ашуб*. Традиционно *шахр-ашубы* слагались в форме *кыт‘а* и *руба‘и*, у Сайидо набор жанровых форм и их количественное

соотношение существенно изменяется. По наблюдению Е.О. Акимушкиной, в его наследии преобладают произведения этой тематики, выполненные в форме *фард* (отдельный стих, одиночный бейт). В его *Диване* насчитывается 379 произведений в жанре *шахр-ашуб*, в которых названо 200 различных профессий. Из них 20 – это *руба'и*, 17 – *маснави*, 3 – газели и 330 – *фард*. Таким образом, поэт для сложения стихов этого жанра основной формой выбрал *фард*, причем по преимуществу с рифмой *мусарра'*, т.е. с рифмующимися полустишиями бейта.

Вот один из таких *шахр-ашубов* в форме *фард*:

Каждый, кто хоть миг пробудет рядом с тем
красавцем-ювелиром,
Если возьмет камень – станет лалом, если возьмет пыль –
станет золотом.

В стихотворениях этого жанра Саийдо часто использует идиоматические выражения, свойственные народному языку:

Веселый плотник не починит как следует дом,
Пока я не пойду и не закрою крепко засов на его двери.

Выражение «крепко закрыть засов на чьей-либо двери» (*бар дар-и каси фана сахт кардан*) обозначает «настаивать на совершении кем-то какого-то дела».

Или такой *фард*:

Веселый мыловар, как говорят, уж больно своенравен,
Много раз мы стирали его мылом свою одежду.

Выражение «стирать чужим мылом свою одежду» (*ба сабун-и каси джама шустан*) обозначает «испытывать кого-либо».

Большой интерес представляют стихотворения этой жанровой разновидности, выполненные в форме *маснави*. Одно из них посвящено мяснику, включает лексику, относящуюся к его ремеслу, и изобилует натуралистическими подробностями:

Сошлюсь на то, что захотел печенки,
Чтобы направить свои стопы на бойню.
Чтобы нынче принести в жертву свою душу,
Замешаюсь среди баранов.
Пойду в его лавку, шлепая по крови,
Не задумываясь об отрубленных головах.
Если прольет мою кровь – что за беда!
Если подвесит меня за ноги – что за печаль!
Не отвратится от него моя болящая душа,
Если даже он разрубит меня на куски.
Моя кровь капает с его ресниц, стоит ему взглянуть,
На виселице головы в мясной лавке.
Из-за него уязвлена моя душа,
Его нож ранит меня до костей.
Не узнает он о моем состоянии,
Не открою тайны, пока не сдерет он с меня шкуру.
[Толпясь], друг на дружку валятся зеваки
У его прилавка, как куски мяса.
Свяжет он мне руки, и ноги, и шею,
Переломает кости в моем теле.
Как только я принялся за описание его ножа,
Определился и каркас (*устуханбанди*) стихов в его честь.

Перед нами весьма характерный образчик поэзии *шахр-ашуб*, в котором чувства к предмету страсти – прекрасному юноше из «людей базара» облекаются в термины, связанные с его профессиональной принадлежностью. Жестокость возлюбленного и страдания влюбленного в персидской поэзии являются стандартными, если не сказать шаблонными мотивами, но в жанре *шахр-ашуб* они каждый раз предстают в неожиданных вариациях, поскольку поэт преследуют дополнительную образно-стилистическую цель – дать в любовном стихотворении еще и особенности определенного ремесла. Приведенный пример, внешне грубоватый и не лишенный своеобразного юмора, блестяще справляется с этой «игровой» сверхзадачей. Помимо этого, характер описания лирической ситуации в данном случае приближен к стилю *вуку‘*, чему полностью соответствует и общая тональность, и лексика, и реалистичность деталей, и практически полное отсутствие

сложных украшающих приемов, и трудность выявления мистических коннотаций.

По наблюдению А.М. Мирзоева, язык поэзии Сайидо отличает стремление к словотворчеству (создание сложных прилагательных из грамматически независимых слов) и применение «перевернутого изафета» (*изафа-йи маклуб*), когда пропускается изафет и меняются местами определяемое и определение, что свойственно разговорной речи. Как пример создания подобных неологизмов ученый приводит любовную газель Сайидо, отличающуюся особым образным строем и необычным синтаксисом. На наш взгляд, стихотворение явно тяготеет к стилю *вуку‘*, и поэтому автор прибегает в нем к намеренным грамматическим вольностям.

Превратила меня в кебаб дерзкая мошенница с пьяными
глазами,
С нравом бродяги, влекущая за собой целый город
влюбленных.
С рукавами, осыпанными самоцветами, с розой на груди,
с нежным станом,
В расшитой одежде, в златотканом поясе, с шапкой на голове.
Без сурьмы черны ресницы, без вина ярки губы,
Красноречив ее молчащий взгляд – она молчащая говорунья.
Ласковая с путниками, она покой для души, проницательная –
В странствиях не побывавшая, людей повидавшая,
торгующая чувствами.
Взгляд ее – вестник свидания, а губы готовы к брани,
Порой глаза полны страсти, порой забывающие
о влюбленных...
Самовлюбленный палач, взгляд – охотник без силка,
Рука – в своенравного меч вонзающая, ухо –
советам не внимающее.
Она дерзкая, как мысль Сайидо, она речиста, как попугай,
Язык – фонтан меда, рот – источник нектара.

В приведенной газели, описывающей дерзкую и своенравную красавицу, представлен своего рода каталог ее качеств-определений, которые и облечены в форму авторских композитов. Их практически невозможно передать в переводе, поскольку это сложные

прилагательные в функции существительных, например, *сафарнакардамардомдида* (в-странствиях-не-побывавшая-людей-повидавшая), *насихатнашинидагуш* (ухом-советам-не-внемлющая). Образованные аналогичным способом прилагательные встречаются и в других стихотворениях Сайидо, но в процитированной газели они присутствуют практически во всех бейтах. На стиль *вуку‘* указывает вульгаризированная лексика (мошенница – *бипарва*, брань – *душнам*), а также ряд специфических мотивов. Из характерных для индийского стиля редких новых слов отметим «фонтан» (*фавара*). Этот образ использовал и Шаукат Бухари – он сравнил свое перо с «изумрудным фонтаном». У Сайидо встречается образ воды, окрашенной в желтый цвет янтаря:

Чаша моего веселья умывала лицо в янтарной воде,
Листья цветника моей радости стали одного цвета с осенью.

Привлекает внимание еще одна особая черта лирики Сайидо: рассуждая о свойствах своего поэтического слова, поэт представляет его разящим:

Огнеязыкое перо своей рукой я, Сайидо,
Вонзаю, как *мил*, в глаз моего противника.

Или другая концовка газели:

С тех пор, как огнедышащим стал язык моего пера, Сайидо,
Мой недруг извивается, словно горящий волос.

Во втором из приведенных *макта‘* можно найти и характерный для всех приверженцев индийского стиля прием олицетворения («язык пера»), и один из часто применяемых глаголов – «извиваться, скручиваться» (*пичидан*). Своеобразно реализован в одном из стихотворений и мотив поэзии как колдовства:

Мое чудотворное перо – посох Мусы –
В день битвы будет у меня в руке драконом.
Сайидо! Сегодня мое перо творит чудеса,
Враг-невежда считает мое пророческое чудо колдовством.

В этом случае, развивая идею разящей силы поэтического слова, Сайидо обращается также и к образу поэта-пророка. В отношении своих стихов он применяет слово *‘иджаз*, обозначающее исключительно чудеса пророков, которые они творят по произволению Аллаха. Этот блок мотивов имеет переклички с дидактической поэзией Насир-и Хусрава, в стихах которого присутствуют оба мотива – и поэтическое слово как оружие, и поэтический дар как пророческий.

Еще один пример свидетельствует о том, что мотив неотразимой силы слова является для Сайидо ключевым в его понимании миссии поэта и назначения стихотворства:

Одного мое перо убивает, другого воскрешает,
Меч не может совершить того, что совершает клинок языка.

При всем своеобразии авторской манеры Сайидо эстетические критерии оценки совершенной поэтической речи у него совпадают с мнением большинства поэтов, представителей индийского стиля. Он отзывается о своих творениях следующим образом:

В степи образов, о Сайидо, у меня есть сад,
И каждая травинка в нем – вновь расцветшая роза
на изящном кусте.

Предпринятый обзор творчества Сайидо Насафи еще раз показывает, насколько индивидуальным может быть проявление базовых черт единого стиля эпохи в произведениях каждого конкретного автора, что полностью соответствует основополагающим принципам традиционалистского типа творчества и законам функционирования канона на любом историческом этапе его существования.

Мирза ‘Абд ал-Кадир Бидиль

На рубеже XVII и XVIII веков в Индии создает свои многочисленные произведения великий персоязычный поэт, представитель последнего поколения признанных мастеров индийского

стиля Мирза ʻАбд ал-Кадир Бидиль (1644–1721). Бидиль получил прекрасное образование, изучал индийскую философию и филологию, знал, помимо родного бенгальского, урду и санскрит, арабский и персидский языки. Некоторые современники полагали, что поэт происходил из тюркского племени *барлаз* и, возможно, владел еще и классическим тюрки. По данным исторических источников, Бидиль был прекрасно осведомлен в медицине, математике, истории, литературе разных народов (по преданию, он знал наизусть древнеиндийскую «Махабхарату»). В молодости он стал последователем дервишеского толка *маджзуб* («испытывающий притяжение [любви]»), на который существенное влияние оказали местные верования и эзотерические течения, в частности философии йоги. Странствуя по Индии, «босой и в рваной одежде», Бидиль ведет дервишеский образ жизни, посвящая себя сложнейшим духовным практикам. После женитьбы в 1670 г. ради содержания семьи Бидиль поступает на службу в канцелярию к наследному принцу шахзаде Азаму, сыну императора Аурангзеба. Периоды придворной службы он часто прерывал странствиями в поисках истинного пути к Богу. В конце концов он примкнул к суфийскому братству *кадирийа* и, по-видимому, оставался его членом до конца своих дней. Духовные искания Бидиля продолжались всю жизнь и приводили его к сближению с представителями различных конфессий, в том числе брахманизма. В середине жизни поэт и мыслитель приобретает заслуженное признание и после 1685 г. безвыездно живет в Дели. Растет число его учеников, среди которых и мусульмане, и индуисты. Большое количество литераторов пытается снискать одобрение Бидиля, и редактирование многочисленных рукописей дает ему достаточные средства к существованию.

Литературное и философское наследие Бидиля огромно. Его полное собрание сочинений (*куллийат*) насчитывает 14 разделов. Общий объем стихотворных произведений Бидиля – около 147 000 бейтов. Ему принадлежат поэмы «Талисман [мистического] оцепенения» (*Тилисм-и хайрат*), «Великий океан» (*Мухит-и аʻзам*), «Синай познания» (*Тур-и маʻарифат*), «[Мистическое] познание» (*ʻИрфан*), прозаические произведения со стихотворными вставками «Утонченные мысли» (*Нукат*), «Четыре элемента» (*Чар ʻунсур*) и др.

Несмотря на чрезвычайную популярность Бидиля не только в мусульманской Индии (например, в Средней Азии существовала специальная профессия «чтецов Бидиля» – *бидилхан*), его творчество изучено крайне неравномерно. Причина этого кроется в необычайной глубине философского содержания и сложности способов его выражения в произведениях этого автора.

Вершиной поэтического мастерства и социально-философской мысли Бидиля считается поэма *ʻИрфан*, над которой он работал в течение 30 лет. Поэма представляет собой типичное для традиции классического персоязычного дидактического эпоса сочинение, состоящее из 10 глав основной части, не связанных единым сюжетом. В них автор рассуждает: 1) о золоте и богатстве; 2) о значении земледелия; 3) о торговле; 4) о значении наук; 5) о философии; 6) о власти царей; 7) об алхимии; 8) о белой магии; 9) о разуме; 10) о небытии. Содержание глав также в основном традиционно: близкие по тематике рубрики представлены в дидактических поэмах Насир-и Хусрава, Сана'и, Джалал ад-Дина Руми и др., хотя в 7 и 8 главах можно предположить влияние местных эзотерических учений. Индийские традиции ощущаются и в 10 больших рассказах, помещенных в конце каждой главы и иллюстрирующих рассуждения автора.

Одной из самых известных вставных историй в поэме *ʻИрфан* является рассказ о любви искусной танцовщицы Комде, живущей при дворе индийского шаха, и музыканта-виртуоза Модана, помещенный в конце главы шестой. По своей функции она во многом напоминает вставные любовные истории в поэмах ʻАттара «Язык птиц» и «Божественная книга». Повествование начинается одной из вариаций мотива заочной влюбленности: прослышав о красоте и таланте Комде, Модан отправляется ко двору ее повелителя. Музыкант демонстрирует свое мастерство и получает в знак одобрения перевязь (*хамаил*) с шахского плеча. Затем свое мастерство показывает Комде, и Модан, восхищенный танцем, бросает шахскую награду к ногам девушки. Оскорбленный шах приказывает изгнать юношу. Однако Комде уговаривает шаха оставить Модана во дворце до наступления рассвета. Шах уступает уговорам, и девушка и юноша до утра беседуют о любви. При расставании герои клянутся друг другу в верности, и Модан отправляется в пустыню.

Странствуя, Модан встречает на своем пути падишаха другой страны, которому рассказывает о своей любви, и тот обещает помочь влюбленному. Он посылает гонца к повелителю Комде с просьбой соединить два любящих сердца, однако получает отказ. Повелитель Комде ответил, что до сих пор гневается на дерзкого безумца и что обошелся с ним милостиво, изгнав его из дворца, хотя мог бы казнить:

От того безумия струилась влага дерзости,
И мой огонь до сих пор извергает дым.
Иначе как великодушием не назвать, если венценосец
Изгоняет того, кто заслуживает казни.

Получив отказ, новый покровитель Модана идет войной на шаха и одерживает над ним победу. Влюбленные снова встречаются.

Чтобы испытать чувства девушки, одержавший победу покровитель влюбленного музыканта сообщает ей ложное известие о гибели Модана. Комде теряет сознание, и все думают, что она умерла. Ее состояние напоминает летаргический сон. Услышав о смерти Комде, Модан также падает без чувств. Шах терзается угрызениями совести, обвиняя себя в том, что погубил влюбленных. Однако призванные им мудрецы возвращают героев к жизни, поместив крепко обнявшихся Комде и Модана в жарко натопленную баню:

Высшая мудрость из справедливости
Сплела члены их тел в крепком объятии.
В объятии, более тесном, чем то, что связывает тело и душу,
Проявилось их единство и взаимопомощь.
Ради спокойствия этих двух прекрасных созданий жесткий
Ковер бани превратился в мягчайшее ложе.
Не прошло и нескольких часов, проведенных вместе,
Как жар вернул их к жизни из небытия.
Жар сердца наполнил влагой дыхание,
Волна [жара возродила] весну дыхания.
Они были мертвы, зато целомудренны и верны друг другу,
Выступила испарина на лике вечности.
Эта испарина стала розовой водой, дарующей жизнь,
Открылись их глаза от сна беспамятства.

Таким образом, поэма заканчивается счастливым соединением влюбленных по воле справедливого шаха. Все сюжетные ходы поэмы в том или ином виде уже присутствовали в традиции классических образцах любовно-романического эпоса. Некоторые эпизоды поэмы прямо отсылают к перипетиям сюжета о несчастной любви Маджнуна и Лайли: обвинение в адрес влюбленного и его скитание в пустыне, нахождение справедливого помощника, идущего войной против шаха, притесняющего влюбленных (ср. с войной Науфала против племени Лайли), ложная весть о смерти одного из влюбленных и трагическая смерть обоих. Воскрешение героев и счастливый финал истории также имеют параллели в предшествующей традиции (см.: «Варка и Гулшах» Аййуки). Однако Бидиль обновил сюжетный и образный строй поэмы, снизив социальный статус главных героев, сделав их представителями определенных профессий и в связи с этим придав большую роль в сюжете описаниям их мастерства. Вот, к примеру, как автор характеризует искусство Модана:

Был еще музыкант по имени Модан,
Хмельной весельем винной чаши.
Было у него в этом мире еще одно умение –
[Бить в] литавры счастья, [обретая] славу в мастерстве.
В науке музыки на высоту совершенства
[Взошла] луна его искусства, не знающая ущерба.
Журчала вода в струнах его саза,
Лился его голос, даже замолкая,
Так что соперники теряли разум,
Выжимали вино из ватных затычек в ушах.
Престол и подножье мира – его высокие и низкие ноты,
Пленял он добычу арканом покорения.
В его устах колдовство доходило до такого предела,
Что рисующее перо тщетно было рассекать.
Повсюду, где на пиру он дивно распевал песню,
Живой падал замертво, а мертвый вставал.
Когда плавный голос лился, поднимаясь волной,
Люди уплывали от [берегов] сознания.

Назидательный пафос истории о счастливом соединении влюбленных состоит в проповеди монаршей справедливости и мило-

сердия, а также необходимости своевременного раскаяния. Целью написания поэмы *ʻИрфан* в целом Бидиль считал познание человеческой природы в ее движении к духовным высотам:

Слагается рукопись (поэмы) *ʻИрфан* –
Повесть ради внимания к человеку.

Философская основа творчества Бидиля весьма сложна, поскольку он затрагивает ключевые вопросы мироустройства, соотношения духа и материи, диалектики природы и т.д. Особую важность для него имеет познание мира как единства духа и материи:

Мудрость состоит в том, чтобы человек познал,
Как в телах действует дух.

Или:

Сначала материя, затем – форма.
Нет смысла вне этой формы.

Изучение явлений природы приводит Бидиля к выводу о том, что для существования живого, в частности для существования растений, необходима вода и солнечный свет:

Видел ли ты, как на зимнем воздухе
Ведут себя молодые растения в степи.
Ночью от непогоды они укутываются в покрывало,
Утром поворачиваются лицом к солнцу.
Это явление целиком и полностью
Можно наблюдать у подсолнуха.

В более полном виде философия истории и философия природы Бедиля представлены в его прозаическом сочинении «Четыре элемента», которое можно рассматривать не столько как литературное произведение, сколько как законченный философский свод.

Лирика поэта, собранная в *Диване*, отличается многообразием форм и разнородностью стилистических решений. Как и у Саиба и других поэтов индийского стиля, у Бидиля множество вир-

туозных стихов с применением характерных украшающих фигур и сложных *радифов* (циновка – *бурийа*, зеркало – *аина*, соль – *намак*, свеча – *шам'*).

Весьма показательна газель с *радифом* «циновка»:

Те, кто предаются неге на краю подола циновки,
Купили бархат в лавке циновок.
Не входи без страха в школу людей нищенства,
[Ведь] спит лев в тростниковых зарослях циновки.
Меня не покидает аромат розы вежества.
Я ворочался с боку на бок два дня на краю циновки.
Это есть весть из мира утешения моему бренному телу,
[Ведь] я понимаю тайные знаки, что подают глаза циновки.
Сто перьев сломаешь, пока выполнишь урок вежества.
Много почерков в учебнике циновки.
Бессонница – да не испытает никто ее мучений –
Рождена острыми ресницами циновки.
Смирение с этого пути не уклоняется,
Ведь разлинована страница площади циновки.
Мое нищенство в своей приверженности чертежу здания
бессилия,
В конце концов, покорилось циновке.
Сомкнув уста, мы вкушаем сладость в углу довольства
малым.
Молчит флейта в зарослях сахарного тростника циновки.
Бидиль никогда не прельщался милостями других,
[Ведь] я гость, наслаждающийся накрытым столом циновки.

Приведенная газель поэта содержит типичную для суфийской лирики апологию нищенства и довольства малым. Однако способы выражения, выбираемые поэтом, полностью отвечают новым стилистическим требованиям его эпохи. Опорным объектом поэтизации становится «циновка», которая символизирует одновременно трудности мистика на пути отказа от мирского и сладость обретения единения с Абсолютом. Бидиль прибегает к многократным олицетворениям – глаза циновки, ресницы циновки, накрытый стол циновки, циновка как наставник, которому покоряется послушник. Вместе с тем автор использует такие традиционные элементы суфийского поэтического словаря, как тростниковая флейта, заросли

тростника, вкушение сладости сомкнутыми устами и т.д., которые отсылают читателя к вступительной части «Поэмы о скрытом смысле» и газелям Джалал ад-Дина Руми.

С необычайно сложными по образно-стилистическому рисунку газелями заметно контрастируют строфические произведения поэта. *Тарджиʻбанд*, строфа из которого будет приведена далее, отличается относительной простотой образного языка и напоминает произведения подобной формы, сложенные поэтами-суфиями периода ранней классики, прежде всего ʻАттаром. Ядром таких произведений и ключом к их пониманию является концепция *вахдат-и вуджуд*. Выбранная строфа из огромного строфического произведения Бидиля, состоящего из 31 *банда*, посвящена Божественной любви как основе мироздания: в ней преобладают космогонические мотивы, выраженные по преимуществу в лексике любовной лирики:

Как только Любовь пожелала заговорить,
Она дерзостно стала языком обоих миров.
Пришла и постучалась в двери слуха,
Ушло молчание, и началось сказание (*дастан*).
Солнце Предвечности [с лика] сняло покрывало,
Пылинки поневоле пришли в волнение.
Внешнее и внутреннее явились в слове –
Статус тела и души обрели.
Ресницы влечения раскрыли объятья,
Для мира стали гладью зеркала.
Тайна страсти начала круговое движение –
Простор вращающегося небосвода явился.
Убавилась голодная жадность воды и земли –
Перлы и лалы в морях и копях явились.
Законную силу потерял Потоп –
Паланкины волн и ладони текущих [вод] явились.
Семя лопнуло и дало корень внешним формам,
Корень поднялся выше, и цветник явился.
В степи возможности не было места обитания,
Вокруг иллюзий караван бродил.
Там корень побежал в противоположную сторону –
Душа от бессилия издала крик.
Чтобы зазвучала мелодия смерти,

Жизнь стала сазом испытания.
Жизнь вырастила цветок, тавро утратило возможность,
Искры разлетелись и исчезли.
У одержимых страстью, словно у зари
Крылья полета, гнездо появилось.
Кровь страсти на пороге необходимости
Стала землей, и [цветущий] луг явился.
Жажда свидания стала доводом стремления –
Слезы прежде взгляда [из глаз] полились.
Стон поднял свой стан ввысь –
Кипарис в саду бесследно исчез.
И слезы тоже тайком от нетерпения
Ушли туда, где могло появиться сердце.
Ни осень не смогла покрасоваться, ни весна,
Такое богатство красок явили соловьи!
Кроме этого смысла ничто не стало ясно,
Пока уверенность не избавилась от сомнения:
«Мир – это одно только проявление красоты Друга,
Все эти “я” и “мы” – прибавка к Нему».

Многие поэтические произведения Бидиля позволяют судить о его представлениях об идеальной поэзии. Прежде всего, он, как и его непосредственные предшественники и старшие современники, сравнивал поэтическое слово с совершенным живописным изображением. В одной из газелей с *радифом* «я рисую» Бидиль говорит:

Я – пыль отчаяния, любым биением [сердца] тысячу
беззаконий я рисую,
От сурьмы устало перо, но все же стон я еще рисую.
В школе испытания судьбы нет мне свободы от тяжкого труда –
Тайком от коленопреклонений несовершенства желание
Фархада я рисую…
Из-за строки заглавия бессилия да не заплачет письмо
страсти к родинке!
Из гнезда пери со сломанным крылом его я для охотника
рисую…
Нет у меня нынче настроения писать стихи, роняю
я с кончика пера

Мисра‘, выпрыгнувшие из пульса, кровь на ланцете
цирюльника я рисую…
От рисунка постижения дрожь моей руки, неверно подобрал
я краски,
И в тот момент, когда сломал я свое перо, словно тысяча
бехзадов я рисую.
В этой школе, стремясь к совершенству, не хочу я обмана
напрасных изображений.
Мне того совершенства достаточно, что имя Бидиля
почерком мастера я рисую.

Основной характеристикой истинной поэзии остается ее красочность, отсюда не только сравнение поэта с художником, но и поэзии с разноцветным оперением павлина:

Павлин вечно попадает в ловушку из-за своих
разрисованных перьев.
Бидиль, не удивительно, если я из-за своего искусства
попаду в клетку.

Приведенный бейт трансформирует мотив финального бейта одной из газелей Амира Хусрава, в которой в плен попадает сладкоголосый соловей:

Ты ведь соловей, Хусрав, будь весел и в клетке,
Вращение небес не всегда дарит тебе сады и цветники.

Другой характерной чертой совершенной поэзии Бидиль считает сложность поэтического выражения. Свои стихи он сравнивает с запутанными письменами ночи, с капелькой росы, скрытой в «водовороте» розы, поэтические идеи называет «странниками в краю словесных форм». В оценке качеств совершенной поэзии Бидиль полностью солидарен со своими старшими современниками, подчеркивая в ней красочность, причудливость фантазии, изящество:

Бидиль, твои мысли достойны красочных фантазий,
Рамка красок весны – на страницах твоего *Дивана*.

Или:

Ясный смысл попал мне в руки запутанным и сложным,
Бидиль, я создал мою жемчужину из сердцевины водоворота розы.

Или:

Сосредоточь свое сердце на тайнах формы и смысла, Бидиль,
Здесь весна, и порядок ее таков: аромат – внутри, цвет – снаружи.

* * *

Знакомство с поэзией индийского стиля должно предостеречь исследователя от априорного толкования литературного канона, по законам которого продолжает жить и развиваться персидская поэзия XVI – начала XVIII в., как застывшего и не подверженного никакой трансформации. Расхождения во взглядах на идеал поэтического стиля между стихотворцами классического и постклассического периодов наглядно иллюстрируют следующие высказывания. Известный мастер газели XIV в. Камал Худжанди провозглашает простоту и естественность как мерило совершенства поэтического произведения:

Камал, не украшай [в ущерб] простоте свои семь бейтов рисунками и золочением,
Ведь стихи не станут красочными от золочения и цветистого обрамления.

Приверженцы индийского стиля, напротив, всячески подчеркивают изощренную живописность и красочность своего поэтического языка, сравнивая его с цветущим садом, зеленеющей ветвью, луной в радужном гало, фонтаном с изумрудной водой, картинной галереей китайских художников, европейским домом, разодетой красавицей.

Антропоморфный образ поэзии-красавицы, впервые появившийся у Джами, отражает в том числе и склонность нарождавшегося стиля к олицетворениям. В разных вариациях этот образ присутству-

ет у многих поэтов индийского стиля. Вот как описывает процесс сочинения стихов Фитрат Зардуз Самарканди (1657 – начало XVIII в.):

> Соединил я две *мисраʻ* воедино, как [сросшиеся] брови
> кумиров,
> Поднял я [первый бейт], словно меч, и явил его красоту.
> От того, сколько мысль моя истратила нынче ночью
> красочных мотивов,
> Непорочная дева речей отбросила с лица покрывало.
> Ее красота, озаряющая мир, порой сродни солнцу, а порой –
> полной луне.
> Еще не созерцало око небосвода такой разноцветной
> (*муллама*ʻ) луны.

Встречаясь в сочетаниях *хийалат-и рангин* («красочные образы», «красочные фантазии») или *мазмун-и рангин* («красочные темы»), мотив живописности поэзии повторяется в большинстве стихотворных сочинений авторов индийского стиля, а известный историк персидской литературы Шибли Нуʻмани выделяет «живописание» (*нигаришафрини*) в качестве одного из стилеобразующих признаков в поэзии XVII – начала XVIII в. Подобные представления последователей индийского стиля о художественном слове совпадают со взглядами европейских теоретиков стиля барокко, в частности итальянца Джамбаттисты Марино (1569–1625), который называет поэзию говорящей живописью, а живопись – молчаливой поэзией («И вот о поэзии говорят, что она рисует, а о художестве, что оно описывает»).

«Красочность» (*рангини*), проявленная, в частности, и в стремлении к визуализации образа, в первую очередь и ассоциируется с «новой манерой» (*тарз-и таза*), вошедшей в литературную моду. В отличие от «сладостности» (*ширини*) стиля, когда в качестве основного критерия совершенства выступает гармония звучания, индийский стиль, напротив, стремится к нарушению высоко ценившейся в прошлом певучей плавности стиха за счет необычных словоформ и экспериментов в области синтаксиса. Представление о красочности стиля, ставшее мерилом хорошего вкуса, может по-разному проявляться в творчестве стихотворцев этой эпохи, но этот признак в качестве похвального присутству-

ет у абсолютного большинства авторов. Одни склонны видеть красочность в радикальном обновлении словаря за счет введения новых слоев лексики, другие – в словотворчестве или смешении языков, третьи – в создании особых игровых и шутейных видов поэзии. Для индийского стиля как типичного варианта «вторичного» стиля характерно сосуществование разнонаправленных тенденций и отсутствие мировоззренческой монолитности. Мозаичность, стилистическая неоднородность проявляется даже в рамках творчества одного и того же автора.

Целенаправленные поиски новых тем и способов их выражения сложились в концепт «охоты за смыслом» (*сайд-и ма'ни*), который встречается у многих поэтов индийского стиля. Встречается и термин *ихтира'*, который в теоретической поэтике обозначает «изобретение», т.е. нововведение в области смысла (*ма'ни*).

Постепенное изменение эстетических приоритетов привело в поэзии индийского стиля к особой избирательности в применении нормативных поэтических фигур. Явное предпочтение отдавалось различного рода симметриям и уподоблениям, позволявшим значительно расширить круг поэтизируемых предметов и явлений. Наиболее часто встречаются в поэзии XVII в. такие фигуры, как «соответствие» (*танасуб*) или «соблюдение подобия» (*мура'ат ан-назир*), нередко усложненные с помощью фигуры «введение в сомнение», «намек», «двусмысленность» (*ихам*), построенной на разных – привычных и непривычных – значениях одного и того же слова. Не менее популярной была фигура «приведение примера» (*ирсал ал-масал*), которая способствовала введению в поэтический текст большого количества пословиц, афоризмов, острот. Широкое распространение олицетворения (*ташхис*) также создавало особый фантастический или даже фантасмагорический строй поэтической образности. Применение этих фигур значительно повышало уровень суггестивности текста, заставляя читателя в той или иной степени прилагать интеллектуальные усилия для проникновения в смысл сказанного.

С точки зрения содержания вся литература XVI – начала XVIII в. также весьма неоднородна, однако, как представляется, в ней доминирует тема возведенных в культ страданий, жалоб на притеснения, на смутные времена и жестокую реальность. С этой преобладающей

минорной тональностью лирики контрастируют откровенно смеховые и «игровые» виды поэзии, а также редкие по своей искренности дружеские стихи (*ихванийат*), которые свидетельствуют о формировании нового типа отношений в среде «людей пера». Среди характерных черт «особого стиля» этой эпохи можно выделить и удивительное сочетание философской глубины и специфического маньеризма, а также острой ироничности и фривольности.

Осознанная установка поэтов XVI – начала XVIII в. на своеобразную «разгерметизацию» поэтического лексикона, его целенаправленное обновление и нарушение границ жанрово-стилистического деления традиционного литературного языка, их склонность к экстравагантным сочетаниям мотивов и неожиданным образным эффектам вызвали резкое осуждение со стороны представителей следующего поколения поэтов.

Главными критиками стиля непосредственных предшественников выступили участники движения XVIII в. «Литературное возвращение» (*Базгашт-е адаби*), принадлежавшие к исфаханскому литературному кругу. Классицистически ориентированные поэты и авторы антологий, не принявшие новшеств индийского стиля, ратовали за упрощение языка и возвращение к строгим нормам поэзии. Их ориентирами в касыде были поэты домонгольского периода, в газели – признанные мастера XIII–XV вв. Концепция «возврата к древности», на платформе которой сформировалось это движение, явилась проявлением наступающего очередного этапа стилистической эволюции персидской литературы.

Несмотря на преобладание отрицательных оценок поэзии индийского стиля в среде знатоков в самом Иране, а в определенные периоды и полного ее игнорирования и забвения (это время даже называли «Эпохой литературного молчания» – *доуре-йе сокут-е адабийати*), она представляет собой закономерный этап развития персидской литературы. Многие новации, в первую очередь в сфере словаря поэзии, которые стали знамением этой эпохи, в дальнейшем широко использовались и их критиками, стихотворцами второй половины XVIII – начала XIX в. Сыграют они свою роль и в модернистской поэзии XX в., создатели которой вдохновлялись «плетением образов» и свободным полетом фантазии поэтов индийского стиля.

ЛИТЕРАТУРА ИРАНА в XVIII веке[1]

Под знаком «возврата к древности»

Трудно найти в истории период более неблагоприятный для Ирана и, в частности, столичного города Исфахана, чем XVIII век. После крушения империи Надир-шаха (убит в 1747 г.) страна погружается в затяжные междоусобные войны, усугубляемые опустошительными набегами афганских племен. Бесконечные военные действия подрывают экономические основы старых культурных центров, что приводит к миграции населения на сопредельные территории. К примеру, Исфахан, являвшийся в предшествующий период богатейшим и крупнейшим городом Центрального Ирана, в XVIII веке многократно переходит из рук в руки, подвергается грабежам и поборам. Тем не менее литература в это время не только существует, но и продолжает свое поступательное развитие, получив новый импульс в едином государстве, основанном Керим-ханом Зендом (1750–1779). Правление Керим-хана обеспечило Ирану относительную политическую стабильность, которая положительно сказалась и в области культуры.

В 30–40-е гг. XVIII века Исфахан упоминается в источниках как заметный литературный центр, в котором функционируют поэтические кружки и общества. Основателями одного из подобных кружков называют двух исфаханских поэтов – Шоʻле (ум. 1747) и Моштага (ум. 1757). Их младшим современником и последователем был Хатеф Исфахани (ум. 1784) – один из наиболее известных персидских поэтов XVIII в. На базе этого поэтического объединения постепенно формируется целостное литературное движение *Базгашт-е адаби* («Литературное возвращение», или «Литературное возрождение»). Для характеристики творчества поэтов исфаханского круга термин *Базгашт* был впервые применен видным иранским поэтом и ученым Мухаммадом Таги Бахаром (Малек

[1] В этом разделе имена основных авторов, персидские названия произведений и некоторые термины приводятся в транскрипции, соответствующей норме произношения современного персидского языка, арабские названия даются в традиционной транскрипции. Передача персидских названий прозаических сочинений XIII–XVIII вв. зависит от времени их написания.

ош-Шоʻара Бахаром) (1886–1951) в его фундаментальном труде по стилистике. Часто в Иране представителей этого литературного круга называют «Школой *Базгашт*».

Творчество поэтов круга *Базгашт* представляет собой полемическую реакцию на стиль поэзии предшествующего периода (XVI–XVII вв.), отмеченный эклектичностью, гипертрофированной украшенностью, суггестивностью и сложностью построения художественного образа. Подобная реакция, приведшая в конце концов к установлению новых эстетических ориентиров, является частным проявлением общей закономерности развития мирового искусства в целом, когда классический стиль, или стиль первого порядка, и усложненный постклассический стиль, или стиль второго порядка, поочередно сменяют друг друга.

Поэзия этого периода достаточно полно представлена в антологиях (*тазкире*) XVIII – XIX вв., среди составителей которых был непосредственный участник движения Лотфʻали-бек Азер Бигдели (ум. 1781). Он включил сведения о поэтах-современниках, в том числе и о себе самом, во вторую часть антологии *Атешкаде* («Храм огня»). Исключительно поэтам круга «Базгашт» посвятил свою антологию *Хадаик ал-джаннан* («Райские сады», имеется второе название *Таджробат ал-ахрар ва тасаллийат ал-абрар* – «Опыт праведных и утешение благородных») ʻАбд ар-Раззак Домболи (1798–1865). Еще одним важным источником для изучения поэзии этого периода служит словарь-антология видного филолога и поэта XIX в. Резы Голи-хана Хедайата (1800–1871) *Маджмаʻ ал-фусаха* («Собрание красноречивых»).

Несомненно, что взгляды участников этого литературного движения, выраженные авторами поэтических антологий, сформировались под непосредственным воздействием деятельности и литературных предпочтений Моштага, признанного лидера движения, инициировавшего процесс упрощения поэтического языка и ориентировавшегося на эталонные образцы периода ранней и зрелой классики. В этом смысле именно его можно назвать и первым идеологом движения *Базгашт*, хотя в письменной форме его оценки и мнения закрепили лишь ученики и последователи. Азер Бигдели в антологии *Атешкаде* отмечал, что Моштаг «прекратил недостойные поэтические вольности непосредственных предшественников

(*мота'ахерин*), и благодаря его усилиям речь обратилась к исправлению. Он разрушил основы поэзии непосредственных предшественников и заново отстроил здание красноречия древних поэтов (*мотаггадемин*)». Азеру Бигдели вторит в своей антологии Ахмадбек Горджи по прозвищу Ахтар: «После неподобающих вольностей в поэзии непосредственных предшественников обновление правил красноречия в духе старых мастеров является достоинством его литературного вкуса». Оценки, сложившиеся в кругах, близких к основателю движения «возврата к древности», были закреплены составителем *тазкире* и приверженцем классического стиля ʻАбд ар-Раззаком Домболи в сочинении «Райские сады», где он весьма эмоционально и образно выражает свое отношение к Моштагу: «Когда луга поэзии были затоптаны своенравными скакунами незрелых фантазий Шоуката [Бухараи] и Саэба [Табризи]…, их надуманными метафорами и бессмысленными аллегориями и лишились своей свежести и яркости, ради созерцания цветника поэзии явился Моштаг. Он свернул свитки стихотворства прежних поэтов, как бутон, и раскинул свой ковер поэзии, ибо имел в этом отменный вкус».

Моштаг Исфахани

О жизни Моштага (ум. 1757) известно лишь то, что о нем написали его младшие современники, составители антологий. Считается, что он происходил из рода сеидов, сподвижников имама Хусейна. Видимо, с этим связан один из его почетных титулов – «Сеид поэтов». Известно и место его захоронения – близ мавзолея шейха Зейн ад-Дина. Усыпальница сохранилась до наших дней. При жизни Моштаг не успел объединить свои стихи в *Диван*, и его сочинения собрали ученики – Хатеф Исфахани, Сахба Куми (ум. 1777) и Азер Бигдели. Бытовало мнение, что они присвоили себе большую часть его стихотворного наследия. Например, поэт того же круга Рафик Исфахани (ум.1811) написал:

Когда ушел Моштаг из этой обители о двух вратах,
Три человека – Хатеф, Сахба и Азер
Поделили между собой и им его стихи:
Отдали ему часть, но меньшую.

Тем не менее эта точка зрения, скорее всего, продиктована личными пристрастиями автора высказывания, так как творческий почерк каждого из представителей движения *Базгашт* достаточно индивидуален, что будет показано далее.

Известно, что Моштаг собирал в своем доме талантливых поэтов, которые безоговорочно признавали его наставником и главой школы, поэтому не случайно автор поэтической антологии *Тазкире-йе Ахтар* Ахмад-бек Ахтар (ум. 1816) приводит почетный титул Моштага «Учитель поэтов» (*Остад аш-шо'ара*).

К литературному кружку Моштага примкнули ставшие его учениками и последователями Ага Мухаммад 'Ашег Исфахани (ум. 1768), Мирза Мухаммад Наср Исфахани (ум. 1777), Ага Мухаммад Таги Сахба (ум. 1777), Лотф'али-бек Азер Бигдели, Сеид Ахмад Хатеф Исфахани, Хаджи Сеид Солейман Бидголи Кашани (ум. 1792), Мулла-Хусейн Рафик Исфахани и другие менее известные стихотворцы. Наместником Исфахана в это время был дед прославленного в будущем поэта Нешата Исфахани 'Абд ол-Вахаб Мусави Исфахани, ценитель поэзии и меценат. «В те дни, – пишет в своей антологии 'Абд ар-Раззак Домболи, – Исфахан, наслаждавшийся благополучием и покоем, превратился в рай для просвещенных. Каждый вечер здесь устраивались пиршества, украшением которых были присутствовавшие на них красноречивые ученые… Исфахан стал свидетелем расцвета талантов главным образом поэтических. Соловьи воспевали друг друга в газелях, которые с большим пылом читались на меджлисах». После смерти Моштага и прихода к власти нового наместника Ага Мухаммада Ренани, отличавшегося нелюбовью к поэзии и скупостью, деятельность исфаханского поэтического кружка, по существу, прекратилась, а многие участники покинули город.

Диван Моштага дает достаточно яркое представление о начавшейся в первой половине XVIII в. стилистической ломке персидской поэзии. В собрании стихов преобладают газели (325), также представлены касыды (4), расположенные после раздела газелей, строфические формы (*тарджи'банд* – 2, *таркиббанд* – 2), *кыт'а*-хронограммы (52) и четверостишия – *руба'и* (222).

Ориентируясь на канонические образцы, в своем лирическом творчестве Моштаг использует сложившийся аллегорический язык

и следует традиционной тематике газели XIII–XIV вв., однако тональность его стихов, как и интерпретация многих мотивов, существенно отличаются от классической нормы. Показательно в этом отношении стихотворение Моштага с *радифом* «не вышло», «не получилось» (*нашод*), в котором присутствуют ключевые мотивы лирического репертуара, однако данные в противительной интерпретации – все традиционные цели героя любовно-мистической газели декларируются как недостижимые:

Сказал я: «Благодаря терпению дела придут в порядок» –
не получилось...
«Счастливая звезда и судьба подчинятся приказу» –
не получилось…
Или душа из силков неверия ее пушка освободится –
не освободилась,
Или тот, рожденный европейцем, станет мусульманином –
не получилось.
Или меня, как свечу, убьет огонь разлуки с тобой – не убил,
Или банная топка разлуки в цветник превратится –
не получилось…
Или сердце само найдет путь в квартал свидания с тобой –
не нашло,
Или влечение к тебе станет движущейся цепью –
не получилось...

Образ движущейся цепи, видимо, отсылает к одному из кульминационных эпизодов истории Маджнуна, которого ради свидания с возлюбленной нищенка ведет на цепи, как пленника, к становищу Лайли. Возможно также, под движущейся цепью имеются в виду локоны подруги. Интересно, что сугубо традиционный мотив вероотступничества из-за любви к прекрасному кумиру (христианке, христианину – у Моштага «европейцу») претерпевает у Моштага двойную трансформацию. В классическом варианте мотива герой-влюбленный должен отказаться от истинной веры ислама ради поклонения идолам или обращения в веру возлюбленной. Здесь перейти в ислам должна возлюбленная, однако и этого не происходит. Возможно, газель содержит намек на конец истории о шейхе Сан‘ане и христианке: у ‘Аттара в «Беседе птиц» геро-

иня этого вставного рассказа в финале становится мусульманкой, произносит формулу *шахады* и умирает на глазах у шейха, исчезая в его любви.

Подчеркнем, что поэт называет объект любви «рожденным европейцем» (*фаранг-заде*), что можно воспринять и как рудимент поэзии индийского стиля, где впервые появляется это слово, и как отклик на новую историческую обстановку.

Сходный прием положен в основу другой газели, в которой переосмыслению подвергаются как общие и весьма распространенные мотивы, так и индивидуально-окрашенные, отсылающие к творчеству ʻАбдаллаха Ансари (XI в.), Хайама (XII в.), Хаджу Кермани (XIII в.), Хафиза (XIV в.):

Я весел в углу одиночества, не ищите меня, не ищите!
Мне хорошо с моей болью, о лекарстве не говорите мне,
не говорите!
Иного савана, кроме крови, не надо убиенным мечом любви.
Я – жертва кинжала любви. Не омывайте меня, не омывайте!
Если из праха жертвы любви вырастет роза, скажите,
Что от меня исходит запах крови. Не вдыхайте его,
не вдыхайте!
Я болен любовью, и моя смерть – это новая жизнь.
Если я умру, горько меня не оплакивайте, не оплакивайте!
Рассказы о цветнике заставят рыдать птицу в клетке.
Я скиталец. О родине ни слова мне не говорите, не говорите!
Погибшему за любовь подобают погребальные носилки
в крови.
О тюльпаны, о розы, из моего праха не растите, не растите!
Потерялся Моштаг в степи любви и говорит:
«Я – Потерянный на дороге любви, не ищите меня,
не ищите!»

В последнем бейте стихотворения упомянут постоянный эпитет «потерянный» (*гомгаште*), относящийся к популярному в классической газели образу Йусуфа. Помимо изменения содержательной составляющей мотива – призыва не искать Йусуфа, Моштаг меняет коннотацию образа. «Потерянный» Йусуф одновременно оказывается и объектом мистических поисков как зримое вопло-

щение божественной красоты, и участником этих поисков, потерявшимся на пути к Богу.

Традиционная суфийская тема страданий в любви абсолютизируется у Моштага благодаря призывам не совершать привычных для канона лирической поэзии действий (не искать лекарства от боли, не омывать тело жертвы любви, не утешать скитальца вестью с родины и т.д.). Суфийский подтекст и религиозный пафос газели усиливается благодаря уподоблению жертвы любви мученику, отдавшему жизнь во имя веры, а также благодаря использованию мотива произрастания тюльпана из крови погибшего, что в первую очередь ассоциируется в позднесредневековой персидской поэтике с жертвами Кербелы. Мотив произрастания цветка из крови погибшего героя имеет в Иране давнюю традицию и возникает еще в эпических сказаниях – это цветок, выросший на месте убийства Сийавуша, где пролилась его кровь, и именуемый «кровь Сийавуша». Видимо, в данном случае сближение исламской и доисламской образности и вектора развертывания мотива в героическом эпосе, мистической и шиитской традициях базируется на общей идее мученичества. Употребление определенной религиозной лексики (*шахид*) и намек на особенности погребального ритуала (обычай не совершать омовения тела жертвы за веру) и сообщают газели специфический шиитский оттенок, достаточно отчетливый, если учитывать, какую роль в Иране, начиная с сафавидского времени, играл культ шиитских мучеников.

Апология мученичества во имя любви является одним из наиболее характерных мотивов лирики Моштага, на что, в частности, указывает многократное использование в различных контекстах слова «кровь». Есть даже целая газель, в которой рифма украшена *радифом* «сплошь кровь» (*хаме хун-аст*). Ранее эта особенность лирического переживания мистической любви обнаружила себя в газелях мастеров индийского стиля. В поэзии XVIII в., несмотря на декларативный отказ представителей движения *Базгашт* следовать манере непосредственных предшественников, эта тональность в описания любовного чувства не только сохраняется, но и становится доминирующей.

Подчеркнуто восторженное восприятие лирическим героем своей жертвенности в любви, по всей видимости, является след-

ствием смыкания двух форм мусульманской духовности – суфизма и шиизма. Впервые оно заявило о себе в практике братства *сафавийе*, чья деятельность привела к власти в Иране в 1501 г. династию Сафавидов, объявившую ислам шиитского толка государственной религией. Именно шиитское мировосприятие акцентировало в репертуаре суфийской газели мотивы мученичества на пути любви к Богу:

Если мою кровь вкусит мой друг, на здоровье!
А если нет, пусть оставит мысль о своей жестокости!..
Что, если он опьянеет и возжаждет моей крови?
Моя кровь в его рубиновой чаше, пусть пьет на здоровье!
Вчера он налил в чашу вино из крови моего сердца и выпил его.
Прекрасна сегодняшняя ночь! Благословенно вчерашнее вино!

Несмотря на стремление Моштага отмежеваться от непосредственных предшественников, характерные черты их поэтики и образности все же угадываются во многих его стихотворениях. В ряде газелей поэта в границах одного текста соседствуют элементы двух разных стилей – уходящего в прошлое индийского стиля и формирующегося стиля «возврата к древности»:

Красавицам подобает погружать ладони в мою кровь.
Что бы ни делали красавицы, все прекрасно.
Что получат пьяницы после моей смерти,
Если из моего праха сделают чашу или кувшин?
Это – обычай и путь ищущих Истину. Эти люди
Закрывают глаза и ищут Потерянного (Йусуфа).
Как я могу зашить тобой разорванное сердце?
Ведь это не та разорванная грудь, которую можно заштопать!
Мне достаточно издалека смотреть на розу желания на ветке,
Ведь это не та роза, которую можно сорвать и понюхать.
Удивительно, как в моем сердце переливается разными
красками печаль,
Ведь разноцветное вино не наливают в один кувшин.
Сердца [влюбленных] мое сердце, скитающееся
по переулкам твоих кудрей,
Найдут, если последуют за кончиком твоего локона.

Омой руки от мирского, ибо в обычаях любви нет
Иного смирения, кроме достигнутого таким омовением.
Для моего блаженства мне достаточно пить воду, ведь
Капле хватит щелки, чтобы просочиться.
Вернись! Сколько еще в моей душе будет полыхать
огонь ревности?
Когда же та утекшая вода в ручей вернется?!
Я не птица Анка на горе Каф. Скажи: «Не спрашивай
ни у кого обо мне».
Я не тот Потерянный, чтобы меня разыскивали.

С одной стороны, Моштаг активно использует характерные мотивы и приемы индийского стиля – бытовизмы (бейт 4), акцентирование красочности и разноцветности (разноцветная печаль, разноцветное вино в бейте 6), олицетворение (бейт 7), фигура «приведение примера», или «пояснительная аллегория» (бейты 6, 9, 10). С другой стороны, поэт интерпретирует хорошо известные мотивы классического репертуара: чаши и кувшины из праха умерших (Хайам), потерянный Йусуф (Хафиз), далекая возлюбленная (‘Аттар), проповедь аскетизма (Ансари). При этом ряд устойчивых мотивов явно подвергается не просто авторской обработке, а намеренному усилению: жестокая возлюбленная становится безжалостной убийцей, проливающей кровь влюбленного и разрывающей его сердце. Другие привычные мотивы даются в противительной интерпретации: вместо вина источником Истины для мистика становится вода, герой утверждает, что он не птица ‘Анка и не Йусуф.

Еще более отчетливо отход от конвенциональной интерпретации суфийских мотивов и разрушение привычных семантических связей внутри парных образов-символов можно найти в другой газели Моштага:

Я не мотылек, что летит на свет лампад во время радения,
Сияние лика для меня лучше, чем сто свечей на пиршестве.

В классическом варианте этого мотива свет лампады или огонь свечи и сияние лика красавицы были искусственными синонимами, возникшими в результате единого аллегорического толкования, здесь же их синонимия подчеркнуто разрушается. При этом

разрушение привычного образа осуществляется по единой схеме, в которой один из компонентов устойчивой пары (а порой и оба) обязательно заменяется на какой-либо другой:

Куда мое сердце уходит из груди, ведь для совы
Уголок в развалинах садовой лужайки лучше …
В уголке сердца мы свободны от мечети и монастыря:
У нас есть дом, который любого дома лучше.
Для поля, чей удел – молния, если его урожай
Сгорит под землей, зерну еще лучше.

В приведенном фрагменте трансформация традиционных мотивов проявляется в подмене устойчивых образов мистической поэзии другими, столь же каноническими, но имевшими отчетливо отрицательные коннотации: поэт сравнивает себя с совой, а не с соловьем, предпочитает развалины весеннему саду, метафорическое значение которого всегда прежде ассоциировалось с конечной целью *тариката*. Помимо этого, в газели присутствует один из наиболее частотных для творчества Моштага образ сгоревшего от удара молнии урожая (Ср.: «Поле мое не печалится из-за молнии, Моштаг, // огонь охватил урожай, мучаясь жаждой»). Мотиву сгоревшего урожая или зерна поэт придает тот же оттенок жертвенности, что и ряду любовных мотивов.

Среди других индивидуально-авторских нововведений Моштага можно назвать достаточно часто встречающиеся словосочетания с лексемой «родина» (*ватан*) – «друзья на родине», «цветник родины». В ряде случаев слово «родина» помещено в любовно-мистический контекст и символизирует желаемую близость к Возлюбленной: «Поскольку от ветра твои кудри развеваются, // не дай Бог, чтобы мое сердце лишилось родины». В контексте ностальгических мотивов слово *ватан* используется в прямом значении и лишается суфийских коннотаций, что предвосхищает его интерпретацию в гражданской поэзии последующего периода.

Касыды Моштага демонстрируют его приверженность шиизму и содержат восхваления в адрес персонажей священной истории ислама – пророка Мухаммада, имамов ʻАли б. Аби Талиба и Хасана.

Панегирик главе шиитской общины ʻАли построен как традиционное восхваление идеального правителя, под властью которо-

го государство переживает эпоху золотого века. Правление ʻАли уподоблено райскому блаженству, вечной весне, царству, в котором устранены противоречия и мир пребывает в гармонии:

Стекло [защищено] от камня, пальма от топора, свеча –
от ветра,
Хворост от огня, гумно от молнии, льняная ткань
от лунного света…
Днем и ночью на горах и в степях свободны и спокойны
Твоими благодеяниями звери и птицы, о связавший
руки притеснителям!
Овцы [свободны] от волков, онагры ото львов, газели
от барсов,
Зяблики от ястребов, куропатки от соколов, воробьи
от орлов…
Как много от твоего животворного дыхания, подобного
весеннему ветру,
Появилось листьев и плодов на каждой пальме
в этом увядшем саду.
Настало то время, когда для бренного мира
Кончилась старость и пришла пора юности.

Еще одна касыда посвящена почитаемому в шиизме имаму Хасану, старшему сыну ʻАли, хотя более распространено в иранской традиции восхваление Хусейна. В первой части касыды объект восхваления описывается с точки зрения представлений об идеальной красоте, и в этом смысле сопоставим с любым объектом поклонения, в том числе и возлюбленной, особенно трактуемой в мистико-аллегорическом смысле. Во второй части касыды Моштаг переходит к сетованиям на судьбу, которые вначале носят традиционный и достаточно отвлеченный характер:

Кто я? Тоскующий на пиру у старого небосвода.
Опять в несбыточных надеждах я как порожняя чаша.
В мастерской небосвода я держу в руках нити усилий
И, как шелкопряд, тку себе саван.

Далее поэт конкретизирует причину своих бедствий: он скитается на чужбине, презираем на родине, мечтает совершить палом-

ничество к гробнице имама Хусейна в Кербеле, о чем просит помощи у Господа и имама Хасана. Просьбы о помощи предваряются «дорожными жалобами», отсылающими к тематике жанра *рахил* («странствие по пустыне»), тогда как молитва, помещенная в концовке касыды, продолжает традицию дидактико-философских касыд (Хакани, ʻАттар):

Настало время, когда под гнетом стремления в Кербелу
Тело мое, как и удел мой, стали разбитыми с ног до головы.
Ради обретения дорожных припасов подобно смерчу
Гонят меня, скитальца, небеса по земле родины.
У тебя я прошу дорожных припасов, чтобы немедля
отправиться
К святой гробнице Шахиншаха времени.
Я прошу Господа: «Приведи меня под купол того Господина,
Ведь Ты даруешь из милости, что пожелаешь, людям своим».
Да не наскучит Тебе (Хасану) моя долгая молитва,
Сверх этого я произнесу только слова почитания. Ведь я
Сначала в своей молитве отверзну уста ради хвалы
твоим доброжелателям,
А потом завершу речь проклятиями в адрес твоих врагов.

Вслед за вполне традиционным разделом строфики в *Диване* Моштага следует раздел ярких, разнообразных по тематике и единообразных по форме *кыт'а*-хронограмм (*тарих*), содержащих в последнем бейте даты значимых событий, зашифрованные по системе *абджад*. Подобные стихи впервые вошли в литературную моду в эпоху Тимуридов (XV в.) и могли предназначаться для увековечения памятных дат, например, дат смерти известных личностей, а также дат возведения городских построек. Стихи последнего типа нередко размещались в особых картушах непосредственно на фасадах. Хронограммы Моштага посвящены как значимым историческим событиям (восшествие на престол правителей разных династий, победные реляции и т.д.), так и событиям частной жизни людей из ближайшего окружения поэта (бракосочетание, рождение детей, смерть родственников и слуг). В последнем бейте, как правило, присутствует слово *тарих*, указывающее на жанро-

вую принадлежность стиха, и имя поэта, чье перо (*хаме, келк*) выводит слова, буквы которых и образуют искомую дату.

Особое место в разделе хронограмм Моштага занимают тексты, посвященные градостроительной деятельности и благоустройству Исфахана – от возведения дворца *Са'адат-абад* (1731) шаха Тахмаспа II (1724-1732) до строительства бани (1734). Последнее событие представляет особый интерес хотя бы по той причине, что оно пришлось на годы лихолетья и борьбы за власть в Исфахане. Открывается хронограмма восхвалением архитектора, создавшего проект бани, здание которой описывается в терминах традиционного портрета красавицы:

С Божьей помощью создал он проект бани,
Равного которому по красоте не было никогда.
Двери бани – как два соразмерных полустишия,
которые вместе
Словно сросшиеся брови красавицы.
Надпись [над входом] напоминает по чистоте
Гладкие щеки красавиц и амбровый пушок на них…
Ее колонны явили себя как символ изящества,
Стройностью стана они посрамили кипарис.

Сравнение полукруглых в верхней части дверей здания с двумя половинами стихотворной строки, которые, в свою очередь, сравниваются со сросшимися бровями красавицы, отсылает к строкам газели Фитрата Зардуза Бухараи, процитированной ранее. Фитрат уподобляет соединение двух *мисра'* в бейте сросшимся бровям красавицы. У Моштага получается двойной перенос мотива с объекта на объект: полукруглые сверху двери бани сравниваются и с полустишиями стиха (*мисра'* буквально и переводятся как «створки двери»), и с изогнутыми и сросшимися на переносице бровями красавицы.

Совершенно очевидно, что автор делает попытку разорвать связь с непосредственными предшественниками на стилистическом уровне, значительно упростив, по сравнению с поэтами индийского стиля, язык своих произведений. Однако при очевидном упрощении языка и возвращении к репертуару мотивов, характерному для поэзии X–XV вв., поэт сохраняет ряд типичных для индийского стиля образных конструкций и приемов. Среди таких

«рудиментов» предшествующего стиля следует назвать включение в словарь бытовой и «непоэтической» лексики (мусор, хворост, пузырь на воде, паук, шелкопряд, муха, сова, портной, мясник). Также в лирике Моштага отмечается частое применение фигуры *ирсал ал-масал* – «приведение примера», или пояснительная аллегория, которая состояла в объяснении смысла высказывания через пословицу или афоризм. Подобно представителям индийского стиля поэт нередко прибегает и к персонификации предметов и явлений (смех чаши, слезы графина, довольный сад, тирания осени, жестокость колючки). Кроме того, о преемственности по отношению к индийскому стилю свидетельствует осознание совершенства поэзии как ее красочности. Этот мотив является для Моштага одним из программных и часто возникает в концовках его газелей: «Зачем, о роза, ты сравниваешь Моштага с другими соловьями, // ведь эта сладкоголосая птица распевает разноцветные мелодии!», или: «Что толку, если мои стихи переливались сотней красок, Моштаг, ведь из этого мира, // в конце концов подобно бутону с печатью молчанья на устах я ушел». Мотив красочности и разноцветия применяется Моштагом не только в контексте оценки поэтического труда, но и в мистической интерпретации качеств собственной натуры, как, например, в газели-ответе на хрестоматийный текст Хафиза о ниспослании поэтического дара. При сохранении всего набора мотивов хафизовской газели у поэта XVIII в. мистическое озарение описывается следующим образом: «Моим проводником от каждого цвета к бесцветности стала сущность, // бурный рост многоцветия атрибутов мне дали».

В противовес непосредственным предшественникам Моштаг предложил более простую манеру поэтического изъяснения, выбрав в качестве ориентира лучшие образцы классического периода (X–XV вв.). Вместе с тем декларируемого возврата к классическому стилю в полной мере не произошло, да и не могло произойти в силу совершенно новой социально-исторической, культурной и религиозной ситуации в Иране. При всей традиционности набора мотивов и образов творчества Моштага создается ощущение, что исторический и социальный контекст начинает более явственно обнаруживать себя в общем умонастроении и тональности лирики *Базгашт*.

Хатеф Исфахани

Если в стихах Моштага лейтмотивом звучит тема жертвенности во имя духовных идеалов, то у творившего чуть позже его ученика Хатефа Исфахани (ум. 1784) доминирует настроение глубокого смятения, вызванное драматизмом исторической ситуации.

Диван Хатефа Исфахани насчитывает около двух тысяч бейтов и состоит из пяти разделов. Открывается собрание стихов единственным строфическим стихотворением *тарджи'банд*, созданным в духе ранней суфийской поэзии (Баба Кухи, 'Аттар) и провозглашающим идею единобожия (*тоухид*). Согласно традиции, Хатеф помещает стихотворение, утверждающее принцип единобожия, в начало *Дивана*. *В* классический период такими «открывающими» были главным образом касыды. Однако, следуя моде предшествующего периода на строфические формы, он открывает собрание стихов не касыдой, а именно *тарджи'бандом*, в котором связующим бейтом между строфами (*банд,* или *хане*) служит двуязычный стих:

«Есть только Он и никого, кроме Него,
Един Он, и нет божества, кроме Него».

Каждая из пяти строф содержит описание странствий героя в поисках Божественной истины. Поиски сначала приводят его в зороастрийский храм огня:

Вчера из-за любовного жара и влечения страсти
В изумлении я рвался то в одну сторону, то в другую.
В конце концов жажда свидания
Повлекла меня в сторону капища магов.
Да минует меня дурной глаз, узрел я укромное место,
Сияющее от огня Истины, а не от пламени.
Со всех сторон я видел огонь, как в ту ночь,
Когда на горе Синай [явился он] Мусе 'Имрану.

В соответствии с суфийской традицией храм магов-зороастрийцев всегда изображается как питейный дом, а ритуалам, совершаемым в нем, сопутствуют персонажи и атрибуты пиршества. У Хатефа это виночерпии и певцы, музыкальные инструменты, свечи,

сладости и вино, цветы и душистая зелень. После того как герою подносят чашу с вином, на него нисходит озарение, и он слышит формулу единобожия ото всех частей своего тела, что, возможно, намекает на историю Мансура Халладжа.

В следующей строфе герой попадает в христианский храм, куда ведет его любовь. В звуке колокола он тоже слышит утверждение единобожия. Строфа содержит значимую отсылку к поэме ʻАттара «Язык птиц», в которой есть рассказ о шейхе Санʻане, влюбленном в юную христианку. Поэт дает наглядное разъяснение смысла христианского догмата о Троице:

> В трех зеркалах отразилось свидетельство Предвечности.
> Излился свет от сияющего лика.
> Тремя разными вещами не станет шелк,
> Если его назовут *парнийан, харир* и *паранд*.

Далее путь героя лежит в лавку виноторговца, на радение дервишей, где ему также открывается тайное знание о Боге.

Герой Хатефа обретает Истину благодаря пониманию концепции единобожия как отрицания любых конфессиональных различий. Суфий, постигший Истину, примиряет зороастризм, христианство и ислам. Стихотворение построено на излюбленных мотивах суфийской лирики и объединяет все ключевые аллегорические образы, присутствовавшие в поэтической традиции. По простоте образного рисунка и ясности стиля оно напоминает ранние образцы мистической поэзии, лишенные сложных риторических украшений. Кроме того, это, по существу, единственное стихотворение в *Диване* Хатефа, имеющее жизнеутверждающую тональность, что особенно заметно на фоне раздела газелей.

Раздел касыд *Дивана* Хатефа состоит из семи стихотворений различной тематики и также традиционно открывается стихотворением, посвященным прославлению единобожия. Касыда имеет три вступительных части, выделенных приемом возобновления парной рифмы. Главная тема зачинов – наступление весны как метафорическое отражение картины сотворения мира. Несмотря на явно религиозный смысл, касыда не лишена панегирических нот: концовка содержит обращение к шаху, имя которого не названо,

и представляет собой типичную для панегирика «молитву об увековечении» (*ду'а-и та'бид*).

Среди касыд Хатефа выделяются две, которые посвящены его друзьям и литературным соратникам Азеру Бигдели и Сабахи. Они носят характер дружеских посланий (*ихванийат*) и содержат восхваление таланта поэтов исфаханского круга. Несмотря на стилистические разногласия с представителями индийского стиля, исфаханцы восприняли тон дружеского общения, царивший в литературных кружках (*махфал*) и кофейнях предшествующего периода. Популярность жанра *ихванийат* берет начало еще в XV в. в Герате, но подлинный расцвет жанр пережил в XVII в. в творчестве поэтов могольской школы.

Касыда, посвященная Азеру Бигдели, начинается с описания весеннего ветра, который доносит аромат райского сада, цветов и благовоний, сходен с животворящим дыханием 'Исы и сулит наслаждение от встречи с любимой. Однако за этим традиционным для любовного зачина набором мотивов следует утверждение, что этот ветер несет весть от друга, находящегося в отъезде:

Я ошибся, не из райских садов веет
Ветер столь сладостный и радующий душу.
Ветер этот веет из сада обладателя милостей,
Прекрасного качествами, счастливого судьбой,
приятного общением.
Он – светильник для просветленных сердец людей смысла,
Он – светоч ночей для людей с горящим сердцем.
Он – океан мудрости, а море его мыслей
От края до края переполнено жемчугом.
Он – высокий небосвод, и на вершине его мысли
Тысячи звезд сияют подобно солнцу.
Он – орбита талантов в мире достоинств,
Ведь он – ось великого и благородного небосвода.
Он – цель мудрецов, он – прибежище выдающихся людей,
Ведь на главах предводителей он – венец.

Зачин касыды плавно переходит в восхваление Азера и самовосхваление Хатефа, который полагает свой талант равным таланту друга:

Прекрасен тот пир, где мы сидим вместе
Втайне от соперников, слепых, как летучие мыши.
Ты восседаешь во главе кружка (*махфал*), как достойный
господин,
А я пред тобой, как преданный слуга.
Ты освещаешь собрание моим сияющим сердцем,
А я сияю благодаря твоему светоносному сердцу.
Будем читать друг другу свои красочные газели,
Ты будешь читать стихи Хатефа, а я – стихи Азера.
Оставим свое клеймо в сердце небосвода,
Ослепим глаза завистливых звезд.

Приведенные строки не могут не напомнить стихи корифея индийского стиля Саиба Табризи, адресованные друзьям-поэтам.

В рассматриваемой касыде Хатеф выражает сомнение в том, что в его время найдется щедрый и достойный правитель, способный оценить поэтический талант:

Я не бессилен в сочинении красочных стихов,
Ты-то знаешь, даже если они не верят.
У меня за завесой юные невесты,
Они утопают в украшениях с ног до головы.
Однако какой смысл отдавать дочерей
Нелюбящим женихам и неласковым мужьям.
Если нет достойного жениха, то лучше,
Если в своем доме состарится девушка.

Завершается касыда традиционным благопожеланием адресату и его ближайшему окружению.

Демонстрируя стилистический разрыв с опытом непосредственных предшественников, поэты движения *Базгашт*, тем не менее, наследуют характер их взаимоотношений внутри литературного сообщества (кружок) и, вследствие этого, ряд соответствующих мотивов и тем (дружеские послания, взаимные восхваления). Кроме того, отметим, что характеристика совершенных стихов как «красочных» (*рангин*) также отсылает к эстетическим предпочтениям индийского стиля.

Еще одна касыда, посвященная другу-поэту Сабахи, также содержит восхваление таланта собрата по перу, которого Хатеф срав-

нивает с мастерами прошлого – Мухтари (ум. ок. 1149), Хакани (ок. 1121–1191), Анвари (ок. 1126 – ок. 1169). Автор прямо называет свою касыду письмом, что усиливает общий доверительный тон дружеских стихов:

Кровь сердца сочится из этого письма,
Если сожмешь его слегка в ладонях.

Касыда выдержана в элегическом духе, и жалобы на разлуку с другом усилены сетованиями на бедственное положение самого Хатефа, его нежелание писать стихи, враждебное окружение. Жалобы на конкретные жизненные обстоятельства в концовке касыды приобретают характер обобщения, в чем можно усмотреть намек на политическую нестабильность (тема «смутных времен»):

Что за страна, в которой поносит
Степной ворон горную куропатку.
С этим низким ремеслом и с моими подельниками
Связан я помимо своей воли.

Несмотря на традиционность, подобные мотивы намечают вектор развития в направлении гражданской лирики.

Следует отметить, что панегирических касыд с прямым упоминанием имени восхваляемого лица в *Диване* Хатефа почти нет. Исключение составляет вторая касыда, содержащая поздравление Мухаммаду Хусейну Джахану Керим-хану, то есть шаху Керим-хану Зенду, по случаю его женитьбы. Концовка касыды содержит хронограмму события.

Весьма интересны в *Диване* Хатефа касыды с упоминанием городов Кашан и Кум. Первая из них сложена по поводу землетрясения в Кашане, свидетелем которого поэт был сам. Начало стихотворения построено на традиционном для доисламской и раннеисламской арабской поэзии описании странствия по пустыне (*рахил*) и жалобах на дорожные тяготы. Эти же мотивы в персидской традиции могли использоваться в метафорическом значении – Мас‘уд Са‘д Салман переносит их на описание страданий в заключении, а поэты-мистики помещают в контекст описания духовного стран-

ствия к Богу. Хатеф наполняет мотивы физических испытаний путника новым смыслом ностальгии по родине:

И все же моей участью стал путь на чужбину.
Глаза мои в слезах и горло мое пересохло от странствий
по морю и суше.
Из-за усталости путника от летнего зноя и зимнего холода
Порой трясусь от холода, порой изнываю от жары.
Иногда от жаркого дыхания суховея в этих странах
Железо становится подобно воску в руках любого человека.
Иногда бывает так холодно, что от убийственного ледяного
дыхания
Воску ничего не делается в огне кузницы.
Когда я каждое утро открываю глаза,
Пустыня кажется мне преисподней.
Вода в той смоляной земле замешана на крови,
Проводник там – смута, указующий путь там – смерть.
Демоны и дикие звери в дикой ярости там ревут,
Я как дикарь и зверь на этом пути скачу и бегу.
По ночам, когда я преклоняю голову после тягот пути,
Ложем и изголовьем мне служат камни и комья земли.
Купол моего шатра – туча, свеча в моем жилище – звезда.
Стаи волков и шакалов – мои собеседники до рассвета.
Мои спутники – муравьи и змеи, рядом со мной
всякое зверье.
Бегут от меня дивы, опасаются меня гули.
Порой из-за разлуки с другом, порой из-за тоски по дому
Я не сплю до утра, роняя слезы с ресниц.

Само землетрясение, по поводу которого сложена касыда, только упоминается в нескольких бейтах (бб. 30–34), детального описания, как, например, в известной касыде Катрана Табризи (ум. после 1072), у Хатефа нет, хотя схема развертывания мотивов сохранена (Кашан как город вечной весны и утрата им благоденствия в результате катастрофы). Основное место в тексте занимает рассказ о появлении старца-наставника, который направляет героя к безымянному адресату касыды, выступающему в качестве избавителя от бедствия. Введение двух восхваляемых – учителя

и правителя – напоминает аналогичный прием, примененный Насир-и Хосровом (1002–1088) в касыде, сложенной по поводу его обращения в исмаилизм. В касыде Насира учитель описывается как страж врат идеального города, в котором правит идеальный монарх, воплощение мудрости и высшего знания (Имам Времени). Характерно, что в касыде Хатефа среди титулов адресата также упоминается Шах эпохи, что можно рассматривать как глухую отсылку к произведению предшественника, которое скорее всего было известно Хатефу.

Касыда, посвященная Куму, по всей видимости, адресована наместнику города, являвшемуся одновременно хранителем ключей от мавзолея Фатимы Ма'суме («непорочная, девственница»), сестры восьмого шиитского имама Резы (765–818). При Сафавидах и Каджарах гробница в Куме становится одной из особо почитаемых святынь шиитского Ирана. Начинается касыда с описания красот и величия Кума, выдержанного в духе представления об идеальном городе:

Да здравствует город, в котором правит государь –
Мудро отправляющий правосудие падишах и справедливый судья.
Город, воды в котором животворны, край, воздух в котором пьянит.
Государь его обходителен, правитель его благодетелен.
Город, в котором дворцы и сады как в райских кущах,
Господин его благословен, и на нем почила милость Божья.
Сады его земли источают амбру, ласкают душу те сады,
Властитель в нем носит титул эмира, справедлив тот властитель.
Знаешь ли ты, как называется этот город и кто им правит?
Этим двоим нет равных по красоте и Божьему благоволению.
Имя того города – Кум, Слава городов и Матерь городов,
Где упокоилась дщерь Дома Пророка.

Затем следует восхваление Фатимы как представительницы Дома Пророка и восхваление наместника Кума, который выступает устроителем социального порядка. Правитель города рисуется преемником великих сельджукидских султанов Малик-шаха

и Санджара, а сам Хатеф сравнивается с их блестящим придворным панегиристом Анвари. Далее Хатеф называет себя равным пророкам Мухаммаду и Мусе, а свои речи – пророческими. Заканчивается касыда традиционным благопожеланием в адрес друзей и проклятием в адрес недругов.

Самый большой раздел *Дивана* Хатефа образуют газели. Даже беглый взгляд на лирику этого поэта позволяет говорить о том, что все его газели имеют аллегорический подтекст и построены на использовании классического репертуара мотивов мистической лирики. Однако общее настроение стихов кардинально отличается от той непоколебимой веры в духовные силы человека и его гармонию с миром, которые были свойственны, например, газелям Са'ди и Хафиза, на чьи образцы явно ориентируется Хатеф. Скорее герой его лирики, испытывающий постоянное смятение и разочарование, напоминает лирического субъекта поэзии индийского стиля, изумленного противоречивостью феноменального мира и загадками природы.

В основном газели Хатефа написаны о любви, а их главная тема – «бесплодные усилия любви». Возлюбленная героя непостоянна и жестока, она проводит время с соперником, заставляя влюбленного испытывать муки ревности:

Как мне рассказать подруге о страданиях в разлуке,
Если ни на минуту не расстается с ней соперник.
Я тебе и близкий друг, и наперсник. Увы,
Несправедливо будет, если с твоим псом сведет дружбу соперник.
В любви тысячи превратностей, но нет
Худшего страдания, когда подруга с соперником.

Или:

О соловей из сада любви, верный розе,
Не ищи розового куста, ведь гнездо на нем заполнено…
Что за нужда твоему кипарису в моих заботах.
У твоего деревца, напоенного влагой, садовников полно…
Хатеф, о жестокости соперника и тирании подруги
Не рассказывай мне, ибо слух мой этими рассказами полон.

В традиционной реализации мотива соперничества в любви лирический герой всегда одерживал верх, а недруг оказывался посрамлен. В газелях Хатефа побежденным всегда оказывается влюбленный.

Часто Хатеф называет возлюбленную безжалостной убийцей:

Красавицы, которые сначала готовы пленять сердца,
Потом готовы убивать нежных влюбленных.

Или:

Не из мести пролила кровь Хатефа та дерзкая,
Она испытывала убийством его верность.

Для сравнения у Хафиза родственный мотив построен иначе, встречается крайне редко и в целом звучит жизнеутверждающе:

Ее бесконечная красота такова, что убивает влюбленных.
[Но] толпы новых, [ведомые] любовью, являются
из-за завесы тайны.

Следует отметить, что убийцей у Хафиза является не сама возлюбленная, а губительна ее красота, не зависящая от ее воли. Если же поэт и называет шутливо возлюбленную убийцей влюбленных (*ʻашег-кош*), он, тем не менее, подчеркивает ее притягательность и стремится к ней:

О утренний ветерок! Где покои подруги?
Где обитель той луны, той разбойницы, убивающей
влюбленных?

Постоянное присутствие соперника в лирике Хатефа влечет за собой и заметную трансформацию мотива свидания, игравшего одну из ключевых ролей в классической суфийской лирике и обозначавшего явление мистику Истины:

Вчера ночью явилась ко мне на пир подруга, но вместе
с соперником,
Я провел с ней ночь, но свидания был лишен.

Вопреки стандартному поведению влюбленного, герой Хатефа, понимая бесплодность собственных устремлений, порой пытается даже избавиться от жажды свидания:

Никогда не было у меня надежды на свидание и страха
разлуки с другом,
Я тот влюбленный, которому до свидания и разлуки дела нет.
Каждую ночь мои стоны будят людей, но что толку,
Ведь та, которая должна их услышать, не просыпается.
Меня пригласили в ее покои, но у дверей
Я остался, чтобы, когда придет чужой, сказать,
что подруги нет.

В классических газелях мотив равнодушия желания и страха относился к раю и аду, от которых истинного влюбленного, мистика избавляло стремление к единению с Богом. Хатеф трансформирует мотив, придавая ему оттенок безнадежности, столь свойственный всей его лирике.

В некоторых случаях поэт намеренно разрушает отношения внутри устойчивых образных пар, как, например, ветерок и аромат:

Поутру сердце почуяло ее аромат в утреннем ветерке,
Откуда утренний ветерок услышал ее аромат?..
Однажды, когда я говорил с тобой, вокруг никого
не было,
Кроме меня, Бога и тебя. Как же чужой услышал?

Ветерок, доносящий аромат подруги, кажется поэту соглядатаем и вором, чужаком. Традиционная же интерпретация этого мотива отводит ветерку роль сугубо положительную, он напоминает влюбленному о далекой подруге, он посредник и вестник. У Хафиза читаем:

О ветерок! Если будешь пролетать над краем подруги,
Донеси до меня аромат ее амбровых кос.

В том, как Хатеф в газели разрывает привычные ассоциативные связи, можно усмотреть продолжение трансформационных

процессов, начавшихся в поэзии индийского стиля. Достаточно вспомнить такой пример из газели Саиба Табризи:

Роза пресекла наушничество утреннего ветерка,
Шептавшего ей о том, на что громко жалуются
эти недотепы-соловьи.
(Перевод Н.И. Пригариной)

Создается впечатление, что Хатеф вслед за Моштагом подвергает сомнению все устоявшиеся веками утверждения любовной лирики на персидском языке, и из-под его пера тоже выходит газель с радифом «не получилось» (*нашод*):

Сказал я: «Пройдет печаль разлуки» – не прошла,
«Свидание с подругой все трудности разрешит» –
не разрешило.
Или: «От жара моей любви пройдет ночь разлуки» –
не прошла.
Или: «Боль моя от свидания с тобой пройдет» – не прошла.
Или: «Тот идол исполнит желания моего сердца» –
не исполнил.
Или: «Этот идолопоклонник станет мусульманином» –
не стал…
Или: «Соперник покинет твой квартал» – не покинул.
«Подобно мне, станет он пленником страданий разлуки» –
не стал.
Или: «От аркана чужака моя газель увернется» –
не увернулась.
Или: «В привязанности к сопернику она раскается» –
не раскаялась...

Особенностью лирики Хатефа можно также считать первые попытки переосмысления устойчивого языка газели и наполнение традиционных мотивов суфийской аллегорической поэзии конкретно-историческим или биографическим смыслом, что представляется важным шагом на пути создания в дальнейшем новых поэтических жанров, связанных с гражданской тематикой. Так, газель, построенная на канонических мотивах любовной разлуки,

благодаря авторской ремарке, помещенной в концовке, приобретает личностный оттенок и утрачивает привычные религиозно-мистические коннотации. При этом авторское разъяснение мотивов газели непосредственно в тексте, а именно в концовке, полностью соответствует приему, который применяли в свое время первые поэты-суфии, например, ʻАбдаллах Ансари (XI в.), для создания новых значений традиционных поэтических образов и мотивов.

Не спрашивай, роза, как я покинул цветник твоего квартала,
Словно соловей, эту лужайку с плачем и стонами я покинул.
Ни к кому другому я не привязался сердцем,
и все же твой квартал,
О жестокая, из-за твоей несправедливости я покинул…
Я тот стенающий голубок, который от камней жестокости,
[Что] кидали со всех сторон, о грациозный кипарис,
твой сад покинул…
Кроме любви и верности от розы без шипов я ничего
не видел, однако
Из-за злобы тех, кто рвет цветы, из-за злобы садовника
сад я покинул.
Короче говоря, из-за притеснения небес я, несчастный Хатеф,
Оторвал сердце от друзей на родине и Исфахан покинул.

Включенное в последний бейт выражение «друзья на родине» (дословно: «друзья родины») является тем ключом, благодаря которому газель приобретает новое толкование: недоброжелатели заставляют поэта покинуть родной город и привычный круг друзей, что вызывает чувство ностальгии. Если же рассматривать данную газель в контексте любовной лирики, то привлекает внимание двойственность образа возлюбленной. Это одновременно привычная для лирики Хатефа жестокая красавица, заставляющая героя испытывать муки разочарования, и вместе с тем – «роза без шипов», образец любви и верности. Разлука с милосердной возлюбленной означает разлуку с родиной и друзьями, ибо только эти понятия ассоциируются у поэта с преданностью и добротой. Так возникает вторая возможная интерпретация образа – возлюбленная-родина. Можно отметить, что в трактовке образа возлюбленной намечается тенденция к переосмыслению его в регистре гражданской лирики.

Правда, в поэзии XVIII в. этот процесс только начинается. В другой газели поэт говорит:

Счастливы созерцанием того лунного лика ***друзья родины***,
Кроме Хатефа-скитальца никто не лишился свидания с ней.

Раздел *кыт'а* в *Диване* Хатефа представлен по преимуществу хронограммами (*тарих*). Стихотворения-хронограммы Хатефа в большинстве случаев содержат оплакивание и составлены на смерть какого-либо лица, имя которого упоминается в первом бейте. Два подобных стихотворения сложены на смерть его собратьев по перу – поэтов Моштага и Азера Бигдели. Так, о Моштаге поэт сказал:

…Когда не нашел он в этом тесном гнезде
Простора, где летать, и места, где парить,
Птица его вездесущего духа отправилась
Петь в райские кущи.
Увы, увы этому единому миру,
Увы, увы этому единому времени!
Ибо на смену радости в саду его жизни
Пришло время месяца *дей* и сезон осени.
Когда перестала слагать мелодию жизни
Та сладкоголосая певчая птица,
Стал причитать в его саду фазан,
Стал распевать траурные элегии в его саду соловей.
Ушел он, и плач и скорбь по нему
Поднялись от земли до небес.
Из сердца стариков и юношей – стоны и вздохи,
С уст мужчин и женщин – вопли и крики.
Когда он запел свои песни в райском саду,
Хатеф сломал свое перо.
Ради хронограммы написал он цифры: «Вовеки
Да пребудет Моштаг на просторах райских садов».

В последнем бейте хронограмм Хатефа, как и у Моштага, как правило, присутствует слово *тарих*, подпись поэта и упоминание его пера. Очевидно, что в творчестве Моштага и Хатефа Исфахани *кыт'а*-хронограмма приобретает устойчивые формальные черты, которые повторяются в большинстве текстов.

Особый интерес представляет стихотворение Хатефа, посвященное мукам творчества. Совпадая по тематике с распространенными самовосхвалениями поэтов и рассуждениями на тему «поэт и поэзия», *кыт'а* Хатефа весьма оригинально по набору мотивов и средств их выражения:

Ресницами буду я собирать колючки, а руками разбивать
гранит,
Зубами буду я кусать камни, а пальцами равнять
с землей горы.
Играть я буду со скорпионом, целовать я буду зубы змей,
Жать лапу льву, погружаться в пасть крокодила.
Буду я доить молоко из сосцов свирепой львицы,
А из зуба гюрзы буду я пить яд…
Томимый жаждой и босой, в жару по каменистой пустыне
Буду долго брести, хромая, без посоха…
Буду рисовать удивительные картины тонкой кисточкой
на стремнине,
Взращивать деревья, поливая колючку, на гранитных скалах.

Отметим, что для создания мотива мук творчества Хатеф использовал традиционные элементы жанра *рахил* (странствие по пустыне), перенеся их в жанр самовосхваления.

Творчество Хатефа Исфахани позволяет сделать некоторые выводы относительно развития литературы XVIII в. в целом. В это время наблюдается смена стилистических ориентиров, выразившаяся в существенном упрощении поэтического языка. Тем не менее по ряду признаков поэзия исфаханского круга сохраняет черты преемственности по отношению к творчеству непосредственных предшественников, представителей индийского стиля. Основной круг мотивов поэзии Хатефа – «бесплодные усилия любви», что придает ей глубоко пессимистическую окраску, соответствующую и общей исторической ситуации, и перипетиям частной жизни поэта. В стихах Хатефа усиливаются личностные коннотации традиционных тематических клише, в частности, мотивов любовной разлуки, которые актуализируются при помощи мотивов ностальгии и интерпретируются как разлука с родиной, открывая дорогу ранней гражданской лирике.

Процесс стилистической эволюции персидской поэзии XVIII в. на основе концепции «возврата к древности» подытожил выдающийся деятель каджарской эпохи Реза Голи-хан Хедайат. Он резко осудил последователей индийского стиля, которые «вместо истинных стали применять вычурные смыслы, … стремились развивать гнусные темы и преследовали нечистые цели». Усилия же поэтов исфаханского круга Реза Голи-хан оценивает так: «Несколько поэтов проявили склонность к возрождению стиля древних. Они осознавали банальность стиля непосредственных предшественников и подражательность их манеры, и, в конце концов, в результате их стараний и усилий люди отвратились от недостойного стиля и обратились к прекрасному стилю древних, стали практиковать его…».

Шиитская мистериальная драма – та'зийе[1]

Во второй половине XVIII в. в Иране оформляется единственная в мире ислама религиозная драма *та'зийе* (перс. «траур, оплакивание»), связанная с шиитским ритуалом оплакивания мученической смерти имама Хусейна, внука пророка Мухаммада, убитого 10 октября 680 г. под Кербелой (9–10 число месяца *мохаррам* (61 г. по хиджре). Гибель Хусейна и его ближайших родственников и сторонников в неравном бою с войском халифа Йазида стала одним из ключевых событий Священной истории шиизма, а сам Хусейн – наиболее почитаемым мучеником за веру (*шахид*). Поминальные ритуалы месяца *мохаррам*, во время которых шиитская община оплакивает погибших в Кербеле, включают траурные процессии (*дасте*), чтение жизнеописаний мучеников за веру (*роузе-хани*) и сформировавшуюся на их основе религиозную драму (*та'зийе*). Все три компонента в значительной степени относятся к народной культуре шиизма, который в течение длительного периода находился на периферии религиозной и общественной жизни, испытывая постоянное давление и преследование со стороны господствующего суннитского толка ислама. Адепты шиизма и различных его направлений до XVI в., то есть до прихода к власти династии

[1] Имена персонажей священной истории шиизма даются в том написании, с котором они вошли в русский язык, – Хусейн, Касем, Зейнаб и т.д.

Сафавидов, вынужденно прибегали к принципу благоразумного сокрытия веры (*кетман, такийе*). С XVI в. запрет на проведение церемоний *мохаррама* снимается, усиливается шиитская тематика в поэзии (Мухташам Кашани, Шани Текелу и др.). Тогда же проповедник и известный литератор Хусейн Ва'эз Кашефи включает в перечень приведенных в его трактате по поэтике тематических разновидностей стихов и *манкабат*. *Термин манкабат* (букв. «талант, дарование» «заслуга, добродетель»; «хвала, восхваление») стал применяться для обозначения восхваления в адрес шиитских имамов, хотя в более широком значении религиозного панегирика он встречался и ранее.

Хусейн Ва'эз является также автором известного агиографического сочинения «Сады мучеников» (*Раузат аш-шухада*). По всей видимости, автор опирался на устные версии житий шиитских имамов либо мог использовать жития, уже подвергшиеся литературной обработке, а его сочинение, в свою очередь, явилось основой складывания ритуала *роузе-хани* и дало ему это название.

Особым днем в *мохарраме* был десятый день месяца, именуемый *'ашура* (от араб. числительного *'ашара* – «десять»), когда и погиб имам Хусейн. Иногда этот термин распространяется на первые десять дней месяца, когда проходят все главные поминальные церемонии. Следует учитывать, что воспоминания о трагических событиях при Кербеле отнюдь не ограничиваются официальным временем траура. Идея мученичества за веру пронизывает религиозное сознание шиитов в целом, о чем свидетельствует популярное выражение: «Весь мир – Кербела, весь год – *'ашура*».

По мере развития обрядовой стороны *мохаррама* начинают возводиться специальные постройки для отправления траурных ритуалов – инсценировок религиозных пьес *та'зийе* в Иране и чтений жизнеописаний мучеников и поминальных элегий (*марсийе*) в остальном шиитском мире. Первоначально пьесы разыгрывались во дворах мечетей и жилых домов, подмостками служили настилы, закрывающие на время хранилище для воды *хоуз*. Позже появились крытые помещения, называемые *хусейнийе*, с четырехугольным помостом-сценой в середине.

В XIX в. место для постановок пьес *та'зийе* превращается в монументальное здание-*такийе* в форме амфитеатра, рассчитан-

ное на несколько тысяч зрителей. Самой большой популярностью в Тегеране в конце XIX в. пользовалось здание-*такийе* ʻАббас Абад. Представление в нем собирало толпы народа, что побудило Насер ад-Дин-шаха Каджара принять решение о строительстве театра большего размера. Им стал знаменитый роскошный театр *Такийе-йе доулат*, построенный в 1869-1870-х гг. около шахской резиденции дворца Гулистан. Огромный четырехэтажный амфитеатр вмещал около 20 тысяч человек. До наших дней здание не сохранилось – оно было разрушено в период правления Реза-шаха Пехлеви.

Считается, что религиозная драма *таʻзийе* возникла в результате синтеза двух других, более ранних, составляющих траурного ритуала месяца *мохаррам*. Из *дасте* была заимствована внешняя форма мистерии с ее атрибутами и реквизитом, канонической текстологической основой *таʻзийе* стали драматизированные и версифицированные биографии шиитских мучеников из сочинения Хусейна Ваʻэза Кашефи, исполнявшиеся профессиональными чтецами (*роузе-хан*), а также описание скорбных событий в Кербеле из многочисленных произведений, появившихся на базе «Садов мучеников» в сафавидское время в богословских кругах и в среде народных сказителей (мартирологи, дастаны и др.).

В *таʻзийе* присутствует четкое разделение на положительных и отрицательных персонажей, что проявляется как на содержательном, так и на формальном уровне. При отсутствии историчности сценического костюма облачения персонажей откровенно символичны: протагонисты одеты в белое или зеленое, антагонисты – в красное. В период борьбы за независимость Ирана антагонисты могли быть одеты, к примеру, в английские военные френчи. Очки могли указывать на пожилой возраст или ученость персонажа, зонт – на его небесную природу, скрывающие глаза солнцезащитные очки – на злобную натуру и т.д. Помимо исполнителей в представлении *таʻзийе* участвовали музыканты, нередко на сцене появлялись лошади.

Стихотворный текст в пьесах *таʻзийе*, который может существенно различаться с точки зрения художественной ценности, стиля, среды возникновения и адресата, представляет собой сочетание и чередование различных систем рифмовки (монорим, *маснави*, простейшие формы строфики). Речь персонажа организует-

ся с помощью единой системы рифмовки, если это монолог, но может продолжаться в той же рифме и в речи другого персонажа, если это, к примеру, обмен короткими репликами. На протяжении пьесы несколько раз может изменяться и поэтический метр. Так, в одном стихотворном тексте *та'зийе* объемом в 480 бейтов представлено 20 разных размеров, что является рекордным для этого жанра. В мистериальных драмах присутствует большое количество формульных словосочетаний, связанных как с ритуалом, так и с устной сказительской техникой. Наиболее частотными компонентами таких формул являются слова «жертва» (*феда*), «мученик» (*шахед*). Топоним Кербела постоянно обыгрывается как словосочетание «горе и беда» (*карб о бала*). В текстах пьес наблюдается смешение высокого литературного языка и просторечных оборотов.

Пролог мистериальной драмы может содержать прозаический текст. Вот один из характерных примеров оформления пролога, взятый из *Та'зийе-йе 'Али Акбар*, где рассказывается о 18-летнем сыне имама Хусейна 'Али Акбаре, погибшем в Кербеле.

> «О роза, почему ты разорвала ворот до подола?
> О бутон, почему ты в трауре обливаешься кровью?
> О тюльпан, из-за кого у тебя клеймо на сердце?
> Ведь ты охвачен огнем скорби.

Сказители преданий сообщают, что, когда в день *'ашуры* терзающее душу солнце явило свой лик на востоке печали, войско жестокости и свирепый народ Куфы и Шама, вознамерившись овладеть башней имамата, в каждом углу из мести натянули тетиву лука злобы, бросили на землю погибели большинство птиц райского сада и превратили в жертв юношей из святого рода. В то время оставался в саду имамата один кипарис, это было высокое молодое дерево – 'Али Акбар. 'Али Акбар потерял терпение, пришел к великому отцу и пал ниц в земном поклоне: "О плод райского древа, все твои помощники склонили головы во сне, опьяненные ядовитым вином и соединившись с чашей. Пришло время бесстрашных. Я надеюсь, что ты отпустишь меня, чтобы я пожертвовал за тебя жизнью, праведный:

Разреши мне уйти, чтобы я отправился на битву,
Чтобы, мучимый жаждой, пошел за кровью
из-под закаленного меча[1].
Разве я не растущий у ручья побег твоего кипариса?
Разве моя голова не достойна того, чтобы быть принесенной
в жертву за тебя?".

Появляется мать ʻАли Акбара и говорит:

"Увы, сотни раз увы, умолк в саду соловей,
Везде, куда доносится дуновение ветерка с его лужайки,
вспоминают о нем".

Обнимает голову ʻАли Акбара и произносит:

"Пойдем, ведь рана от разлуки с тобой стала лугом
с тюльпанами.
Пойдем, пойдем, ведь великий ʻАли отдал жизнь за тебя"».

Таким образом, в основе сюжетов первых пьес *таʻзийе*, образующих ядро жанра, лежат трагические события, связанные с гибелью ближайших сподвижников и молодых родственников имама Хусейна и предшествующие его собственной мученической смерти. Несмотря на то, что все происходящее на сцене хорошо известно зрителю, пьесы оказывают небывалое эмоциональное воздействие на публику, вовлекаемую в атмосферу религиозной экзальтации и участвующую в ритуале поминовения святых мучеников. Пьесы, посвященные различным эпизодам трагедии под Кербелой, разыгрывались в определенном порядке, связанном с реальной хронологией событий, и были приурочены к определенным дням траурного месяца. При этом каждая пьеса обладала сюжетной самостоятельностью и абсолютной структурной целостностью.

Постепенно тематика и состав персонажей *таʻзийе* расширяется, в круг религиозной драмы вовлекаются другие действующие лица, и появляются *таʻзийе* под названиями: «Вестник Аллаха» (Джибрил предвещает пророку Мухаммаду мученическую гибель

[1] *Тиг-е абдар* – меч из закаленной стали, букв. «блестящий», «сверкающий».

его внуков); «Смерть Пророка»; «Смерть Фатимы» (дочери Пророка, матери Хасана и Хусейна); «Мученичество ʻАли»; «Мученичество имама Хасана» и т.д. На основании общей функции поминовения героями пьес становятся не только мученики, но и другие персонажи Священной истории, а впоследствии – и исторические личности более позднего времени, чьи деяния не являются частью религиозного предания об ʻАлидах (*Таʻзийе-йе Тимур*), а сама традиция исполнения религиозных мистерий выходит за рамки траурного месяца *мохаррам*.

Одна из популярных пьес – *Таʻзийе-йе Касем* – повествует о последних днях жизни племянника имама Хусейна Касема, сына имама Хасана. Отец Касема погиб задолго до трагических событий под Кербелой, поэтому он все время именует себя сиротой. В пьесе десять основных действующих лиц: Имам (Хусейн), Касем и ʻАбдаллах – его племянники, сыновья Хасана, мать Касема Зейнаб – сестра Имама, Фатима (невеста, новобрачная) – дочь Имама, Умм Лейла – мать ʻАли Акбара, погибшего сына Имама, Шимр – предводитель войска халифа Йазида, Ибн Саʻд (ʻУмар б. Саʻд – предводитель войска, пришедшего из Куфы), Азрак Шами – сирийский воин. Также имеются группы второстепенных персонажей – участники траурной процессии, оплакивающие ʻАли Акбара или участвующие в свадебной церемонии (*дасте-йе джамʻи*), гурии, женщины семьи Имама – гарем (*ахл-е харам*), четверо сыновей воина Азрака. Групповые персонажи выполняют функцию хора.

Касем, заручившись поддержкой своего родного брата ʻАбдаллаха, идет к имаму Хусейну и просит разрешить ему отправиться на бой с врагами, однако тот отвечает отказом, поскольку племянник слишком молод. Касем чувствует себя уязвленным, ведь незадолго до этого имам дал разрешение на участие в битве своему юному сыну ʻАли Акбару, и тот мученически погиб.

Касем: Дядя, я – сирота и страдаю от одиночества.
ʻАбдаллах: Разбился сосуд моего терпения вдребезги о камень.
Касем: Разве тот, кто сирота, должен быть унижен?
ʻАбдаллах: Каждый сирота в этом мире будет унижен?
Касем: Не ударяй меня в грудь рукой отказа.

ʻАбдаллах: Выслушай, не разбивай мое страдающее сердце!
Имам: О только что расцветшие цветы, верные своему дяде!
О свет очей святого имама Хасана!
Вы – память о моем брате.
Не просите разрешения, не молите и таких речей не говорите.
Достаточно уже гибели моего возлюбленного Акбара.

Основной мотив этой пьесы – принесение себя в жертву ради торжества веры. В соответствии с шиитской доктриной имам Хусейн своей мученической гибелью искупает грехи общины, а все родственники отдают жизнь как его субституты, отсрочивая трагическую развязку – гибель самого имама. Касем горит желанием сражаться за Хусейна, таким образом служа ему как главе рода. Отказ Хусейна означает для Касема, что имам не принимает его службу. То, что юноша видит вокруг, заставляет его стремиться в бой. Он обращается к самому себе с такими словами:

Касем:
Касем, эй, Касем, оглянись вокруг, скажи,
Разве ты не ведаешь о бесстыдстве врага?!
Открой глаза и посмотри, своего одинокого дядю узри!
Войска из Куфы и Сирии наступали со всех сторон,
Нет у него больше ни брата, ни сына, ни верного друга.
Остался он один, лицом к лицу с противником.
Вставай же, препояшься ради славы,
Повернись к обессиленному и павшему духом, припади
к стопам дяди.

Однако на горячую просьбу юноши его дядя имам Хусейн отвечает так:

Имам:
О свет очей, в моей печали пожалей меня!
Смерть лучше, чем такая жизнь для меня!
Я, глубокий старик, останусь жить, разве возможно,
Если ты, такой молодой, умрешь, дальше жить для меня!

Получив отказ Имама отпустить его на битву, горячий юноша, чувствуя себя уязвленным, произносит такие слова:

Касем:
О шах, не позволяй мне смириться!
Неправедно такое бытие и такая жизнь для меня,
Касем останется в живых, а 'Али Акбар будет шахидом!
Такая жизнь – сплошной позор для меня!
Он растерзан на куски, а мне как быть?
Укрываться дома – это плен для меня!

За Касема просит его мать, и Хусейн в конце концов уступает. Тогда-то имам и уговаривает племянника взять в жены его дочь Фатиму, которая сначала тоже сопротивляется свадьбе, поскольку только что принял мученическую смерть ее брат. Однако в конце концов молодых убеждают заключить брак, который имам Хусейн считает залогом продолжения рода Пророка. Свадьба Касема и Фатимы – также и необходимое условие для участия юноши в *джихаде* и исполнения семейного долга.

С формальной точки зрения обмен монологами между Имамом и Касемом организован как монорим. Другие обмены достаточно пространными монологами между персонажами могут быть организованы с переходом с одной рифмы на другую. Некоторые фрагменты представляют собой цепочку коротких строф-четверостиший с разной рифмовкой в трех первых *мисра'* и единой рифмой в четвертой, которые чередуются со строфами на единую рифму (aaaB – cccB – dddd – eeeB – cccB). Возможно, такая форма стиха была заимствованием из фольклорных амебейных песен, в которых четверостишиями с разной системой рифмовки (*таране*, *добейти*) обменивались юноши и девушки. Таков, к примеру, фрагмент, в котором Касем слышит голоса гурий.

Предчувствуя скорую смерть, Касем слышит голоса гурий, которые зовут его к себе, в рай, одновременно он ведет разговор со своей юной невестой, которая просит жениха не оставлять ее:

Гурии:
О Касем, именитый юноша!
Взгляни хоть раз на гурий,
Гурии все в слезах и рыданиях,
Направь стопы в сторону гурий!

Фатима-невеста:
О сын не знающего покоя дяди!
Брось хотя бы взгляд, о любимый,
На свою новобрачную, чье сердце в печали,
Не ищи пути к гуриям!
Касем:
Долина Суда – эта пустыня,
Или земля горя и беды (*карб о бала*),
Веет самум беды,
Велик Страшный суд!
Гурии:
Мы все – твои прислужницы,
Мы все – по тебе плакальщицы,
Мы все – твои подруги милые,
Направь стопы в сторону гурий!
Невеста:
О сын не знающий покоя!
Брось хотя бы взгляд, о любимый,
На свою новобрачную, чье сердце в печали,
Не ищи пути к гуриям!
Касем:
Я – меж двух кумиров,
Стою я в нерешительности,
Один голос говорит: «Иди!»,
Другой кричит: «Не ходи!»
Гурии:
Гурии полны страсти и восторга,
У них в ладонях хрустальные чаши,
Ради тебя они встали в ряд –
Направь стопы в сторону гурий!
Новобрачная:
В разлуке с тобой, о любимый,
Я укрою голову черным,
Посмотри на меня хоть миг,
Не ищи пути к гуриям!
Касем:
О пригожая невеста,
Не покрывай голову черным,
Посмотри на меня хоть миг,
Я иду на битву!

Герой полон решимости, он предвидит свою гибель за веру и просит Фатиму не носить по нему траур. Скорее речь его содержит намек на специфический обычай погребения шиитских мучеников за веру без соблюдения традиционной обрядности (без омовения и оплакивания). Мотив предвидения мучеником своей скорой кончины имеет глубокие корни в иранской традиции. Герой *Шах-наме* царевич Сийавуш также убежден, что ему суждено стать невинной жертвой, он пересказывает жене Фарангис вещий сон с описанием своей гибели:

Отсекут мне, невинному, голову,
В крови страданий утопят мой царский венец.
Не будет у меня ни погребальных носилок, ни могилы,
ни савана,
Никто из близких не будет оплакивать меня.
Останусь я, словно чужак, лежать на земле
С головой, отрубленной мечом.

Этот мотив многократно повторяется в религиозной драме, приобретая статус одного из ключевых. Во всех пьесах провидение собственной гибели и гибели близких означает готовность мучеников пожертвовать собой. Так, например, в *та'зийе* «Мученичество Хурра б. Йазида» Хусейн, узнав, что местность, в которой он остановился, называется равнина Кербелы, произносит: «Если действительно имя этой равнины Кербела, то здесь должна пролиться наша кровь. Здесь брачный пир Касима превратится в поминки, здесь отделится моя голова от тела» (перевод Е.Э. Бертельса). Встретив в Кербеле бедуина, готового зарезать овец в честь прибытия высокого гостя, Хусейн просит его не делать этого, ибо он сам принесет жертву: «Я сам принес жертву, как Авраам. <…> Эта жертва – мой сын 'Али Акбар. <…> Он будет принесен в жертву ради шиитов. <…> Я приношу теперь в жертву Касима. <…> Славного 'Аббаса я приношу в жертву. <…> Жертвы твои не нужны мне, о араб, я сам привез жертвы в Кербелу» (перевод Е.Э. Бертельса).

В *Та'зийе-йе Касем* подряд следуют сцены, в первой из которых Имам и мать Касема говорят о предстоящей свадьбе, а во второй Умм Лейла оплакивает своего сына 'Али Акбара. Но и диалог Хусейна с матерью Касема несет отпечаток будущей трагедии:

Мать Касема: Если позволишь, задам я вопрос.
Имам: Говори, хочу знать, что тебя тревожит.
Мать Касема: Скажи, ты любишь моего Касема?
Имам: Да, я люблю его, как отец.
Мать Касема: Устроишь ты ему веселье как жениху или нет?
Имам: Скажи, зачем ты об этом спрашиваешь?
Мать Касема: Почему не заставил его пойти в баню?
Имам: Баня для него – омовение в крови.
Мать Касема: Хна для него такова, а каков же наряд?
Имам: Не печалься, наряд для него у меня есть.
Мать Касема: Разреши, чтобы он наряд примерил.
Имам: Ступай ко мне, сними мерку с савана.
Мать Касема: По какому обычаю саван стал одеждой радости?
Имам: Этот обычай установили ради мученичества за веру.
Мать Касема: Где для Касема свадебные покои?
Имам: Думаю, что покои для него – темная земля.
Мать Касема: Как мы украсим его невесту?
Имам: Оденьте ее в черное с ног до головы.
Мать Касема: Почему этой свадьбе такое предопределено?
Имам: Свадьбе их, без сомнения, быть в раю.

Этот фрагмент, как и многие другие диалоги с короткими репликами персонажей, сложен в рифмовке *маснави*. В данном случае каждый бейт объединяет общей рифмой вопрос матери Касема и ответ Имама.

Сразу после этого диалога в пьесе следует плач Умм Лейлы по сыну. В то время как на одной стороне сцены идут приготовления к свадьбе, на другой – готовятся к погребению ʻАли Акбара. Подобные контрастные противопоставления – жизни и смерти, свадьбы и похорон, сада и пустыни, надежды и безысходности – являются пружиной действия многих пьес *таʻзийе*. На этом принципе построен «диалог» матери Касема и Умм Лейлы: в нем реплики женских персонажей слабо связаны по смыслу, поскольку первая говорит о свадьбе своего сына Касема, а вторая – о мученической гибели своего сына ʻАли Акбара.

Наиболее устойчивой характеристикой Касема является его молодость: его называют «мальчиком» (*песар*), «ребенком» (*тефл*), «сосунком» (*ширбачче*), «юношей», «юнцом» (*ноу-джаван*), «но-

вобрачным» (*ноудамад*). Подчеркивается его невинность и целомудрие – он именуется «не изведавшим страсти» (*кам надиде*). С именем Касема часто связано упоминание растительной символики – имам говорит о нем, как о «едва расцветшем цветке из сада Хасана», называет его «роза в цветнике Пророка», сам герой называет себя «юной розой в цветнике».

Эти характеристики Касема присутствуют и в словах его противника – опытного воина Азрака Шами, который на приказ Ибн Са'да выйти на бой с Касемом отвечает таким издевательским монологом:

Ибн Са'д:
Ступай на поле брани, о Азрак, сеющий гибель и коварный,
Принеси мне поскорей голову этого юнца.
Азрак Шами:
Эмир, это что за речи ты ведешь, не таясь?
За что ты меня унижаешь на этот раз?
Зачем выставляешь меня против ребенка лицом к лицу?
Ну-ка, еще раз свои слова повтори!
Мне сражаться с этим молокососом?
Мне сражаться с этим мальчишкой, оседлавшим палочку?
Одним ударом меча и тяжелой палицы
Я прибью его тело к семи небесам!
Арабы ли, иранцы по всему миру
Знают, что я именно таков!

По существу, бывалый боец заочно отвечает на монолог Касема, представляющий собой вариацию на эпический мотив «богатырской похвальбы», к которой прибегали выходящие на поединок с целью деморализовать противника. Вот какую речь юный Касем обращает своим врагам:

О безбожные тираны,
Вставшие на путь греха и жестокости!
Все земли и времена знают меня!
Все своды небесные знают меня!
Если от моего имени требуется злость,
Назовите мое имя изогнутому мечу.

Я – юная роза в цветнике!
Имя мне – Касем, натура моя – верность!
Выходите на поле брани, нелюди!
Уложу вас [на землю], как осенние листья.

В приведенном пассаже присутствуют все обязательные компоненты вызова на бой – хула в адрес противника, самовосхваление, угроза. Ситуация, развивающаяся в концовке драмы, напоминает один из эпизодов пехлевийского «Предания о сыне Зарера» (*Йадгар-и Зареран*), повествующего о том, как малолетний сын богатыря Зарера, сражавшегося за правую зороастрийскую веру, после гибели отца выходит на битву и одерживает победу.

Против Касема выходят один за другим четверо сыновей Азрака, чью смелость в бою их отец сравнивает с бесстрашием льва и отвагой легендарного богатыря Рустама. Но не знающий страха Касем сражает всех четверых. Тогда выходит на бой Азрак и в гневе и тоске задает юному герою один и тот же вопрос: «Это ты убил моего сына?». Касем четырежды отвечает: «Да, злодей!». Поразив своим ударом и Азрака, смертельно раненный Касем возвращается в лагерь, чтобы умереть на руках Имама, который горько оплакивает племянника.

Одним из выразительных сценических символов мистериального театра является оседланный и разубранный конь без седока, называемый *котал*. Интересно, что у курдов, а также у бахтиарских и лурских племен в Иране в пережиточном виде сохранялся древний обряд с участием коня в похоронах под названием *котель*, который устраивался в случае смерти уважаемого члена племени, отличавшегося военной доблестью. Конь Хусейна без седока, пронзенный стрелами, являлся непременным атрибутом процессий *дасте*. В пьесе *Та'зийе-йе Касем* новобрачной Фатиме в соответствии с обычаем предлагают отправиться в покои жениха верхом и приводят ей коня ее погибшего брата. Она отказывается, и тронутый чувствами дочери Хусейн дает ей своего коня. Эпический по происхождению мотив коня без седока весьма популярен и в современной религиозной шиитской живописи.

Очевидно, что образная реализация персонажей-мучеников в *та'зийе* выстраивается по модели мифологемы «смерть и воскре-

сение божества плодородия», рудименты которой явно присутствуют в знакомой всем иранцам истории царевича Сийавуша. Подтверждением контаминации образов шахидов и эпического героя Сийавуша служит описание народного обряда его поминовения, практикуемого в районе Шираза, как оно дано в романе современной иранской писательницы Симин Данешвар (1921–2012) *Сувашун* (в русском переводе «Смерть ради жизни»). Во время мистериального действа Сийавуш выезжает на черном коне и, возложив на голову Коран, молится за единоверцев, его мучает жажда, однако он отказывается от воды, которую ему предлагают, во имя Хусейна, страдавшего от жажды в пустыне под Кербелой. В описании ритуала упомянут и большой костер, разжигаемый на площади, мимо которого проезжает всадник, что отсылает к сюжету об испытании Сийавуша огнем. Герой отказывается от помощи ангелов и выходит на бой один против сорока врагов, как запечатленный в народной памяти Хусейн против войска халифа Йазида.

В пьесе *Та'зийе-йе Касем* Имам, обращаясь к родственницам, которых защищают от врагов герои-мученики, произносит такую речь:

Имам:
О женщины гарема, стенающие и рыдающие!
Все как одна возложите себе на голову Коран,
Ведь вышел Азрак Шами против Касема.
Молитесь, чтобы не дрогнуло перед ним сердце Касема,
Молитесь за Касема, сироту моего, и славьте его,
Победу ему пошлет Господь миров!

Еще давно некоторые исследователи (например, А.Е. Крымский) усматривали связь между оплакиванием Хусейна под Кербелой и издавна существовавшим в тех местах смешанным культом умирающего и воскресающего божества плодородия, прекрасного юноши Таммуза-Адониса, в котором соединились верования древних греков, финикийцев, сирийцев и евреев. Оплакивание гибели этого божества сопровождалось ежегодными продолжительными ритуальными действами, которые, возможно, и повлияли на характер шиитского поминального культа Хусейна. Подобные

культы в древности всегда совмещали два церемониальных полюса – скорбь по поводу гибели юного божества и безудержную радость по поводу его воскресения. Возможно, в шиитской среде вторая – оргиастическая – составляющая культа была преобразована в свадебный мотив. В целом этот содержательный компонент соотносится с мотивом священного брака, призванного восстановить утраченную природой гармонию и обеспечить будущее плодородие, в мифах об умирающих и воскресающих божествах, в том числе и в мифе об Адонисе (брак с Афродитой).

Как следствие, эпизод свадьбы Касема и Фатимы в безводной пустыне может иметь двоякую смысловую нагрузку – буквальную и символическую, что объединено идеей возрождения жизни. В буквальном смысле молодожены должны способствовать продолжению рода Пророка («Младое древо ислама должно зеленеть и приносить плоды...»), а в символическом – принести дождь и весеннее цветение в безводную пустыню. По-видимому, в ритуалах *мохаррама* и вслед за ними в мистериальной драме обнаруживаются рудименты различных по генезису ритуально-обрядовых и словесно-образных компонентов древних культов плодородия, которые были переосмыслены в соответствии с шиитской доктриной искупительной жертвы и приобрели отчетливое этическое звучание.

В поэтике драматических произведений мистериального театра, соединивших траурные ритуалы с их установкой на создание атмосферы религиозной экзальтации и поэтические тексты с их ориентацией на эстетические переживания, можно найти следы воздействия письменной и фольклорной лирической поэзии, приемов эпического сказа, траурных плачей и причитаний (*ноухе*). Напряженные диалоги и внутренние монологи, направленные на раскрытие эмоционального состояния персонажей, при всей простоте и разговорной интонации, восприняли традицию, заложенную в классических любовно-романических поэмах.

В совокупности эти элементы, синтезированные новой формой театральной пьесы с распределением по ролям, создали первые предпосылки для разрушения границ между различными видами и формами традиционного стиха, которые в начале XX в. будут восприняты создателями новой поэзии в Иране.

ГЛАВА 3

Проза XIII–XVIII вв.

Прозаическая литература на персидском языке в обозреваемый период демонстрирует разнообразие жанрового воплощения, как продолжая традиции, заложенные в предшествующие периоды, так и осваивая новые, ранее не известные формы.

Обрамленная повесть

К жанру обрамленной повести относится написанная в начале XIII в. поэтом и адибом Шамс ад-Дином Мухаммадом Дака'ики Марвази книга «**Услада душ**» (***Рахат ал-арвах***), известная также под названиями **Бахтийар-нама** или «Рассказ о десяти визирах». Некоторые исследователи считают, что она сложена в подражание *Синдбад-нама* Захири Самарканди (XII в.). Содержание ее составляет поучение о вреде поспешных решений. В основе сюжета рамки лежит история о том, как спасающиеся от преследования шах и шахиня оставляют на краю колодца своего новорожденного сына, которого подбирают разбойники. Когда шах возвращает себе престол, его повзрослевший и неузнанный сын под именем Бахтийар становится одним из приближенных. Завязкой истории-рамки служит повествование о том, как Бахтийар своей беспорочной службой заслужил благоволение шаха и возвысился при дворе. Но однажды, пребывая в опьянении после пиршества, он по ошибке попадает в монаршие палаты и засыпает на царском ложе. Падишах, собравшись на покой, обнаруживает его, гневается и велит заключить в темницу. Первый министр, завидующий Бахтийару, решает воспользоваться этим случаем, чтобы погубить юношу. Он уговаривает

шахиню оклеветать Бахтийара и обвинить в неоднократном покушении на ее честь. Шах готов казнить его, однако юноша, чтобы отсрочить казнь, каждый день рассказывает правителю по одной истории о вреде поспешности. Когда Бахтийара вызывают для дознания и он предстает перед шахом, то после слов оправдания говорит: «О падишах, вели заточить меня в темницу, не торопись казнить меня. Быть может, твои высокие помыслы убедятся в моей невинности и безгрешности, ибо мое положение такое же, как у купца, от которого отвернулось счастье, дела которого пришли в расстройство, дни благоденствия стали пасмурными, а небо удачи затянулось дымом» (перевод М.-Н.О. Османова). Заинтересовавшись, шах приказывает Бахтийару рассказать эту историю, которая и служит содержанием следующей главы. После того, как назидательная история рассказана, появляется следующий визирь с призывом казнить Бахтийара. Эти ситуация повторяется в каждой главе, которых всего десять. После того, как все истории рассказаны и казнь неминуема, во дворец прибывает *аййар*, воспитавший Бахтийара, и сообщает о его царском происхождении: к руке найденного им ребенка был привязан драгоценный камень, а сам младенец лежал завернутый в парчовые пеленки. Падишах велит Бахтийару показать драгоценный камень и признает в юноше сына. Шахиня раскаивается в том, что невольно оклеветала своего сына, шах уступает Бахтийару престол, и тот наказывает преступных визиров.

Бахтийар-нама – типичный образец «украшенной» прозы с обильными цитатами из Корана и хадисов, стихотворными вставками на арабском и персидском языке, использованием внутренней рифмы, ритмико-синтаксических параллелизмов и ряда других риторических фигур. Некоторые стихотворные вставки в *Бахтийар-нама* совпадают с таковыми в *Синдбад-нама*, но, по-видимому, речь идет не о заимствовании, а о сложившемся стандартном наборе цитат, который служит показателем образованности автора сочинения.

Прозаический памятник ***Марзбан-нама*** составлен Са‘д ад-Дином Варавани в первой половине XIII в. Считается, что эта книга поучений первоначально была написана на табаристанском наречии неким Марзбаном б. Рустамом б. Шарвином, одним из царевичей времени правления Кабуса ибн Вашмгира (976–1012), деда автора *Кабус-наме* Кай-Кавуса. Кай-Кавус в своем сочинении ут-

верждал, что его мать была дочерью б. Рустама, род которого в тринадцатом колене восходит к царю Ануширвану Справедливому, то есть, соответственно, она являлась сестрой Марзбана б. Рустама.

Са‘д ад-Дин Варавани посвятил свое сочинение просвещенному чиновнику Хаджи Абу-л-Касиму Рабиб ад-Дину б. ‘Али, визиру Атабека Азербайджана Мухаммада Узбека б. Мухаммада Ильдигиза, при котором литератор состоял на службе. В авторском введении Варавани совершенно обоснованно сравнивает стиль своей книги со стилем персидского перевода «Калилы и Димны», *Синдбад-нама* и «Макам» Хамиди. Автор украсил прозу первоисточника элементами ритма и рифмы, многочисленными риторическими фигурами и стихотворными вставками, а также расширил за счет введения нового повествовательного материала.

Марзбан-нама Варавани высоко ценилась знатоками литературы *адаба* и была переведена на турецкий язык, с турецкого на арабский в XIV в., а в XIX в. издана в Каире.

Завязку книги образует рассказ о правителе Шарвине и его пяти сыновьях. После смерти шаха правление переходит к его старшему сыну, а остальные, вынужденные подчиниться ему, через некоторое время начинают завидовать старшему брату. Один из младших братьев по имени Марзбан, превосходящий всех по уму, не хочет участвовать в семейной распре и решает удалиться от двора. Вельможи уговаривают его остаться и составить для правителя книгу советов. Марзбан возвращается на службу к брату-шаху и излагает свое намерение обратиться к нему с мудрыми назидательными речами. Министр (*дастур*) советует шаху выслушивать речи брата в его присутствии, дабы избежать опасности смуты.

Далее все главы книги, которых насчитывается девять, строятся единообразно. Марзбан ссылается на какое-нибудь событие, а шах переспрашивает его: «Что это за рассказ?». После этих слов неизменно следует история, которую рассказывает Марзбан. Дастур вступает в диалог с рассказчиком, дабы выявить для шаха все достоинства и недостатки его назиданий. Иногда шах, отвечая младшему брату, рассказывает свои истории. Иногда рассказываемая Марзбаном история в свою очередь служит рамкой для других вставных сюжетов, героями и рассказчиками в которых нередко выступают птицы и звери.

Четвертая глава *Марзбан-нама* отличается от прочих наличием особого жанрового компонента, который в иранской традиции именуют *муназара* (прение). Две ее части, озаглавленные «О диве Гавпайе и мудром верующем» и «Прение (*муназара*) дива Гавпайя и мудрого верующего», представляют собой связный рассказ о том, как в древние времена дивы открыто совращали людей и вводили их в искушение, пока не появился некий набожный человек. Его проповеди наставили людей на путь шариата и напугали демонов. Злые силы отправились с жалобой к своему предводителю диву Гавпайю. Впав в ярость, тот спрашивает совета у трех своих голов, которые были его советниками – *дастурами*. Выслушав их наставления, Гавпай решает состязаться с тем человеком в мудрости, надеясь своими каверзными вопросами посрамить его. Вторая часть главы описывает само прение дива и человека. Состязающиеся стороны условились, что, если мудрец ответит на все 10 вопросов Гавпайя, то дивы отдалятся от людей и поселятся вне земли, а если не сможет, то его предадут смерти. Вопросы, которые были заданы мудрецу, носили философско-религиозный характер, и ответы на них раскрывали для читателя основы праведной веры. Среди вопросов были, например, такие: «В чем сущность ангелов, людей и дивов?», «В чем польза разума?», «В чем смысл сотворения людей?» и т.д. Набожный мудрец одерживает верх над злыми силами, и дивы скрываются под землей.

Схема развертывания сюжета в этой части 4 главы напоминает широко известный авестийский сюжет о разгадывании загадок (*Ардвисур-яшт*) и созданную на его основе среднеперсидскую версию «Повесть о Йойште Фрийане».

К тому же кругу прозаических памятников, что и *Синдбад-нама* и *Бахтийар-нама*, относится произведение, законченное в 1330 г. Зийа ад-Дином Нахшаби (ум. 1350) и носящее название «**Книга попугая**» (***Тути-нама***). Автор сочинения, судя по *нисбе*, – уроженец Средней Азии, по неизвестной причине в юном возрасте переселился на север Индии в г. Бадаун, где изучил индийские языки, литературу и философию, а также весь комплекс мусульманских наук, включавших богословие, этику, медицину, теорию музыки, арабский язык и литературу. Очевидно, Нахшаби был приверженцем суфизма. Его наставником считался известный ученый и поэт шейх Шахаб

ад-Дин Бадауни, рядом с гробницей которого и похоронен автор *Тути-нама*.

Кроме *Тути-нама* Нахшаби написал еще несколько сочинений, которые, однако, не получили широкой известности. Среди них обрамленная повесть «Усыпанный розами» (*Гулриз*), представляющая собой историю любви туркестанского царевича к принцессе Нушабе, включающую двадцать вставных рассказов. Нахшаби составил своеобразный трактат по медицине «Части и целое» (*Джузийат у куллийат*), каждая из сорока глав которого посвящена описанию одной из частей человеческого тела, ее красоты и важности, а также болезней, ее поражающих, и способах их лечения. Как и другие сочинения Нахшаби, трактат отличается риторической сложностью, насыщен вставными рассказами и стихотворными цитатами. Еще в годы учения автор также переложил на персидский язык санскритский эротический трактат «Кока-шастра», назвав его «Услада от женщин» (*Лаззат ан-ниса*) и украсив стихами собственного сочинения.

Судя по тому, что в предисловии к «Книге попугая» отсутствует посвящение правителю, Нахшаби не принадлежал к числу придворных литераторов. И все же написание *Тути-нама* вызвано просьбой одного из вельмож, который рассказал автору о предшествующей обработке того же сюжета, переложенного «с языка индийского на язык персидский». Однако эта обработка, судя по отзыву заказчика, не отвечала требованиям хорошего литературного вкуса: «Ко всем правилам красноречия составитель отнесся с полным пренебрежением, и посему читатель не достигает при чтении своей цели, то есть наслаждения, а у слушателя ускользает та услада, к которой он стремится» (здесь и далее перевод Е.Э. Бертельса). По утверждению автора, из-под его пера вышло произведение, способное удовлетворить и вкус вельможи, и вкус простолюдина, то есть не слишком сложное и вычурное, но и не слишком простое и безыскусное. При этом Нахшаби цитирует изречение Пророка: «Лучшее из дел – это середина». Свой вклад в обработку сюжета составитель *Тути-нама* описывает так: «Мною было составлено пятьдесят два рассказа в новой обработке, были сочинены новые притчи и повествования. Если рассказы были бессвязны, я придавал им связь, вступления и заключения каждого из них я украшал

и разнообразил. Некоторые безвкусные рассказы заменил другими и таким образом украсил своей рукой эту райскую невесту изящества, эту матрону на троне остроумия, дабы порадовать царей искусства речи».

Сюжет обрамляющей истории «Книги попугая» таков. Уехавший по торговым делам из одного индийского города купец Маймун оставляет с женой Худжасте пару говорящих попугаев и наказывает ей во всем слушаться их советов. В отсутствие мужа жена влюбляется в некоего царевича и желает ночью отправиться к нему на свидание. Она спрашивает совета у самки попугая, и та начинает отговаривать ее от греховного поступка. Разгневанная хозяйка бросает птицу оземь, и та погибает. Женщина обращается за советом к попугаю, и хитроумная птица, стремясь избежать печальной участи, решает не давать советы, а рассказывать истории, которые бы соответствовали настроению хозяйки, но не позволяли бы ей уйти из дому. В течение пятидесяти двух ночей попугай удерживает женщину подле себя занимательными рассказами, в конце каждого из которых он сообщает ей, что она может отправиться на свидание. Однако время потеряно, так как наступает утро. Завершается каждая глава, за исключением последней, одним и тем же четверостишием:

Нахшаби сегодня ночью собирался
Повидаться с другом нежным и прекрасным,
Только утро помешало это сделать:
Всем влюбленным утра вестник – враг ужасный.

По возвращении домой купец выслушивает от попугая рассказ о греховных помыслах хозяйки, отпускает птицу на волю и казнит изменницу-жену. После этого, разочаровавшись в мирской жизни, купец становится отшельником.

Как и в других обрамленных повестях, вставные рассказы в *Тути-нама* служат замедлению какого-либо действия, в данном случае попугай удерживает жену от совершения греха и спасает собственную жизнь (ср.: сказки «Тысяча и одна ночь»). По мнению исследователей, многие сюжеты вставных рассказов «Книги попугая» восходят к древнеиндийским обрамленным книгам, таким как

«Панчатантра» и «Двадцать пять рассказов Веталы», а также имеют арабское и персидское происхождение.

Сюжет обрамляющей истории имеет аналог в древнеиндийской традиции – это сочинение «Семьдесят рассказов попугая» (*Шукасаптати*), однако считается, что первоначальная редакция книги-прототипа утрачена. Несмотря на то, что автор недвусмысленно указал, что пользовался персидской обработкой старого индийского сюжета, долгое время полагали, что Нахшаби был первым переводчиком «Семидесяти рассказов попугая» непосредственно с санскрита. Однако в 70-е гг. XX в. была обнаружена рукопись, которая указывала на то, что перевод книги на персидский язык был уже сделан ранее, в самом начале XIV в. Эта рукопись, к сожалению, дефектная (лакуна посередине и отсутствие конца сочинения – с сорок девятого рассказа), носила название «Книга попугая. Самоцветы ночных бесед» (*Тути-нама. Джавахир ал-асмар*). Автор этой версии некий ʻИмад б. Мухаммад ан-Наири (или ас-Сагари), как и Нахшаби, жил в Индии и посвятил книгу делийскому правителю Ала ад-Дину Мухаммад-султану (1296–1316). Известный отечественный иранист О.Ф. Акимушкин убедительно доказал, что это и есть сочинение, которое «один вельможа» предложил Нахшаби для переделки. Ученый также продемонстрировал, в чем состояла суть новой обработки сюжета. Автор новой версии книги не только творчески отредактировал вариант предшественника, устранив повторы и длинноты, но и включил в свое произведение рассказы собственного сочинения, а также заменил все стихотворные цитаты своими четверостишиями, помеченными именем Нахшаби, упомянутым, как правило, в первой строке. В заключительной главе книги помещено большое стихотворение в форме *кыт'а*, содержащее самовосхваление автора и дату окончания *Тути-нама* – 730 г.х. (1330).

Как и другим обрамленным повестям, «Книге попугая» суждена была долгая жизнь. После Нахшаби эту сюжетную рамку использовали не только в персидской литературе, но и в других традициях. Уже спустя два столетия, при Великом Моголе Акбаре, язык произведения стал казаться чересчур сложным, поэтому в новой версии литератора и историка Абу-л-Фазла б. Мубарака (1551–1602) стиль был значительно упрощен. Но и этот вариант вытеснила еще более

упрощенная редакция, принадлежавшая перу могольского принца Мухаммада Худаванда Кадири (1615–1659), старшего сына великого Шах-Джахана и старшего брата Аурангзеба, будущего императора Индии. Именно эта сокращенная версия (35 вместо 52 ночей, 38 рассказов вместо 83) и получила широкое распространение на Востоке и на Западе: появились ее переводы на турецкий, хинди, бенгали, пушту, узбекский, туркменский и другие восточные языки, а также на английский, немецкий, французский и русский. Полная русская версия перевода была выполнена в 1915 г.

Суфийская агиография

К жанру биографической прозы принадлежит огромный свод жизнеописаний выдающихся суфиев **«Дуновения дружбы из чертогов святости»** (*Нафахат ал-унс мин хазарат ал-кудс*) ʻАбд ар-Рахмана Джами, написанный в 1476/77–1478/79 г. и содержащий 618 биографий, в том числе 34 биографии известных женщин-подвижниц. Сочинению предпослано большое вступление, в котором Джами разъясняет суфийскую терминологию. При составлении свода Джами опирался на традицию, заложенную известным трудом одного из лучших знатоков мистической теологии ʻАбд ар-Рахмана ас-Сулами (ум. 1021) «Разряды суфиев» (*Табакат-и суфийа*), состоявшим из ста биографий известных суфийских деятелей, расположенных по хронологическому принципу в пяти разрядах. Впоследствии «Разряды суфиев» были дополнены ʻАбдаллахом Ансари в не дошедшем до нас расширенном переводе с арабского языка, носящем то же название. Традицию продолжил Фарид ад-Дин ʻАттар в «Антологии святых» (*Тазкират ал-аулийа*) (XII в.), существенно увеличивший количество жизнеописаний. Хотя Джами прямо не говорит, что использовал материалы труда ʻАттара в своих жизнеописаниях, а указывает на то, что опирался главным образом на свод Ансари, он, несомненно, был знаком с со всеми предшествующими образцами жанра и использовал заданную традицией структуру жития. Джами приблизил язык сочинения к литературной норме своего времени и включил «биографии, подвиги и чудеса, даты рождения и смерти тех шейхов, которые … помянуты не были», в том числе и Ансари.

Помимо традиционных для агиографических сводов жизнеописаний суфийских подвижников Джами включает в свое сочинение никак не выделенный раздел, посвященный исключительно поэтам, что сближает его житийный свод с поэтической антологией и знаменует этап синтеза этих двух популярных жанров средневековой биографической литературы. Раздел начинается после жития Сухраварди, которому принадлежит множество стихов и биография которого как бы стоит на границе между жизнеописаниями суфийских наставников и поэтов, склонных к мистическому миросозерцанию.

Среди известных имен, вошедших в этот раздел, – Сана'и, ʻАттар, Хакани, Низами, Саʻди Ширази, Фахр ад-Дин ʻИраки, Амир Хусрав Дихлави, Камал Худжанди, Хафиз Ширази. Сообщения об этих и других поэтах неравноценны по объему и количеству процитированных стихов. Одни рассказы лапидарны и содержат только биографическую информацию, другие включают вставки анекдотического характера. Пространные сообщения о Сана'и и ʻАттаре содержат достаточное количество стихотворных цитат и расцвечены небольшими житийными рассказами, тогда как в коротком рассказе о Саʻди Ширази всего одна цитата в один бейт. Вот, к примеру, как Джами излагает известные эпизоды жития Фарид ад-Дина ʻАттара, в которых рассказывается история его обращения на путь поисков Бога и описывается встреча с будущим великим поэтом-мистиком Джалал ад-Дином Руми:

«Говорят, что причина его обращения была такой. Однажды в своей москательной лавке он был занят торговлей, и туда пришел некий дервиш и несколько раз произнес: "Подайте ради Аллаха!". Но тот ему ничего не заплатил. Дервиш сказал: "Ох, господин, как же ты умрешь?". ʻАттар ответил: "Умру так же, как и ты". Дервиш спросил: "А сможешь умереть, как я?". ʻАттар ответил: "Смогу". У дервиша была деревянная миска, он положил ее под голову, сказал "Аллах!" и отдал [Богу] душу. Состояние ʻАттара [после этого] настолько изменилось, что он лавку свою забросил и вступил на этот путь.

А еще рассказывают, что Маулана Джалал ад-Дин Руми на своем пути из Балха достиг Нишапура и сподобился беседы с ним, когда тот был уже глубоким старцем, и что ʻАттар подарил ему книгу *Асрар-нама*, с которой он потом никогда не расставался и в своих речениях об истинах и тайнознании ей следовал. Об этом он сказал:

К ‘Аттару питал склонность Маулана,
Шербет был сладок для него из рук Шамса.

А в другом случае сказал так:

‘Аттар был духом, а Сана’и – двумя его очами,
Я пошел вслед за Сана’и и ‘Аттаром».

Очевидно, что в изложении сведений о поэтах-мистиках Джами легко преодолел границу между житием и антологией, поскольку они представляли две жанровые разновидности биографической литературы и имели ряд общих принципов композиционной и содержательной организации сообщений: элементы биографии сопровождались рассказами об изречениях и поступках главного героя, а также описанием жизненных обстоятельств, в которых были произнесены те или иные слова или сложено стихотворение.

Представляет интерес и то, что в завершающий раздел «Дуновений дружбы», посвященный женщинам-подвижницам, Джами включил сообщение о дочери Ка‘ба, не назвав реального имени Раби‘и б. Ка‘б Куздари, а повторив имя, под которым она стала главной героиней вставного рассказа в поэме ‘Аттара *Илахи-нама*. Джами пересказывает близко к тексту тот фрагмент поэмы, в котором ‘Аттар, ссылаясь на слова шейха Абу Са‘ида Абу-л-Хайра, рассуждает о мистической природе любви дочери Ка‘ба к гуляму и истинном смысле ее стихов. Далее автор пересказывает прозой эпизод поэмы, в котором повествуется о том, как дочь Ка‘ба воспрепятствовала чувственной страсти гуляма, и приводит известные стихи:

Любви я снова преградила путь,
Но сколько бы ни старалась, толку не было.
Любовь – это море безбрежное,
Кто может быстро миновать его, о несчастный?!
Если ты стремишься любовь довести до конца,
Много неприятностей тебе придется признать приятными:
Надо видеть безобразное и полагать его прекрасным,
Надо вкушать яд и полагать его сахаром.
Рвалась я, как норовистый конь, не знала:
Чем сильнее тянешь, тем туже затягивается аркан.

В сообщении о дочери Ка‘ба, каким оно предстает в изложении Джами, заметно воздействие не только агиографических, но и поэтических сочинений ‘Аттара.

Что касается влияния житийного свода ‘Аттара *Тазкират ал-аулийа* на всю последующую традицию биографической литературы, то его можно наблюдать не только в суфийской агиографии, но и в светских поэтических антологиях.

Поэтическая антология

Складывание средневековых литератур Ближнего и Среднего Востока, основанных на традиционалистском типе творчества, на определенном этапе потребовало создания сочинений, в которых были бы зафиксированы образцовые авторские произведения, высоко ценимые участниками поэтической практики и, соответственно, достойные подражания. Наряду с другими жанрами (трактаты по поэтике, каталоги мотивов и т.д.) этой задаче отвечает жанр антологии.

Истоки жанра антологии в персидской литературе следует искать в литературе арабской, где собирание и запись доисламской поэзии стали одной из основ складывания комплекса филологических дисциплин. Семь прославленных произведений доисламской поэзии VI–VII вв., получивших название *му‘аллаки* (букв. «нанизанные»), были собраны в VIII в. передатчиком стихов – *равием* Хаммадом в особый сборник *Ал-му‘аллакат*. Другие стихотворения создателей *му‘аллак* и менее знаменитых доисламских поэтов были собраны филологами ал-Муфаддалем ад-Дабби (вторая половина VIII в.), ал-Асма‘и (740–825/31) и поэтами Абу Таммамом и ал-Бухтури (IX в.). Элементы антологии наряду с элементами поэтической теории представлены в сочинении Ибн Кутайбы (828–889) «Книга поэзии и поэтов» (*Китаб аш-ш‘ир ва-ш-ш‘уара*). Самой внушительной арабской антологией является «Книга песен» (*Китаб ал-агани*) Абу-л-Фараджа ал-Исфахани (897–967). Большей частью творчеству поэтов своего века посвятил антологию «Жемчужина века в прекрасных творениях современников» (*Йатимат ад-дахр фи махасин ахл ал-‘аср*) арабский филолог из Нишапура Абу Мансур ас-Са‘алиби (961–1038).

Задача арабской антологии – собрать и сохранить основной корпус поэтических текстов и сведений исторического, биографического и культурного характера, связанных как с самими поэтами, так и с их произведениями. При этом часть антологий явно тяготела к так называемой *адабной* литературе, преследуя в основном развлекательные цели, другая развивалась в русле средневековой критики и, по возможности, отбирала точные данные. Арабоязычные антологии весьма многообразны с точки зрения классификации материала, и помимо хронологического принципа в них мог быть представлен также тематический и географический.

Родовыми названиями антологических сочинений в арабской литературе служили «книга» (*китаб*), «классы» или «разряды» (*табакат*), «сообщения» (*ахбар*). В персидской литературе за этим жанром закрепилось наименование *тазкире*, которое имеет несколько возможных соответствий в русском языке – поминание, памятка и собственно антология. Возможно, жанровый термин *тазкире* для биографической литературы отсылает к житийному своду Фарид ад-Дина ʻАттара *Тазкират ал-аулийа* (XII в.), посвященному жизнеописаниям известных суфийских подвижников.

Зачатки антологического жанра в персидской литературе впервые обнаруживаются в сочинении дидактического характера – известном зерцале «Собрание редкостей, или Четыре беседы» Низами ʻАрузи Самарканди (XII в.)[1]. В этой книге, тяготеющей к адабной прозе назидательно-развлекательного характера, любопытные истории из жизни поэтов, связанные с обстоятельствами сложения определенных стихов, являются иллюстрациями к рассуждениям о тонкостях профессии придворного стихотворца. Совершенно очевидно, что такой тип представления персоналий восходит к традиции арабских книг о поэтах. Они же, в свою очередь, воспроизводят еще доисламскую схему сообщений о жизни племенных поэтов. Основная черта этих сообщений, по мнению отечественного арабиста А.Б. Куделина, – это «наличие в биографиях… легендарных, сказочных и эпических мотивов, образующих вместе с сообщениями исторического или квазиисторического характера своеобразные “романы”». Речь, таким образом, идет об обязатель-

[1] Подробнее об этом сочинении см. т. 1. С. 346–355.

ном присутствии в ранних арабских и вслед за ними в персидских антологиях повествовательного элемента. Десять рассказов о поэтах, помещенные Низами ʻАрузи в главу 2 «О природе науки о стихе», обладают ярко выраженной занимательностью и сюжетной законченностью. По сравнению с арабским прототипом, например, «Книгой песен», повествовательный материал в «Четырех беседах» гораздо менее детализирован и демонстрирует большую композиционную строгость. При этом наряду с занимательными рассказами о каком-либо отдельном происшествии с участием поэта (например, моментальное воздействие стиха-экспромта поэтов Рудаки, ʻУнсури и Азраки на умонастроение адресата) в книге имеются и весьма пространные сообщения биографического характера (например, рассказ о Фирдоуси). Общим для ранней иранской антологической традиции и некоторых арабских сочинений можно считать и присутствие литературно-критической составляющей, когда автор утверждает выдающийся талант поэта и дает оценку его лучшим произведениям.

Самым ранним из сохранившихся образцов антологического жанра на персидском языке считается сочинение Садид ад-Дина Мухаммада ʻАуфи Бухари «**Лучшие из лучших**» (***Лубаб ал-албаб***)[1], датируемое 1221 г. и составленное на территории Индии. Книга состоит из 12 глав (*баб*), некоторые из которых разбиты на параграфы (*фасл*). В первых четырех главах содержатся теоретические рассуждения автора о значении поэтического слова и происхождении поэзии, в частности, поэзии на персидском языке, а также сведения о самых ранних поэтах, сочинявших стихи по-персидски, в том числе легенда о том, что первые персидские стихи в соответствии с нормами *ʻаруза* сочинял еще сасанидский царь Бахрам Гур (Варахран V). Главы пятая и шестая посвящены царственным стихотворцам и поэтам-визирам.

Весьма объемная седьмая глава описывает поэтическое творчество выдающихся ʻулемов, ученых и шейхов, сгруппированных по географическому принципу. Большие разделы главы разбиты на отдельные подразделы, посвященные конкретным персоналиям и именуемые *зикр*. Выбор слова *зикр* явно неслучаен и указыва-

[1] Традиционный перевод названия «Сердцевина сердцевин».

ет на знакомство антологиста с традицией суфийской агиографии, в которой данный термин обозначал жизнеописание святого.

В восьмой главе ʻАуфи переходит к сведениям о поэтах-профессионалах и, соответственно, группирует их по династийно-хронологическому принципу, начиная с самых ранних иранских династий IX в. (Саффариды, Тахириды и др.). Когда же в главах девятой и десятой речь заходит о крупных государственных объединениях, включавших иранские земли, автор подключает еще и географический принцип распределения материала (Хорасан, Мавераннахр, Ирак, Газна и Лахор). По тому же географическому принципу группируются сведения о поэтах – современниках ʻАуфи, со многими из которых он служил вместе при дворе или встречался лично. Всего в *Лубаб ал-албаб* упомянуты имена около 300 поэтов, живших в течение примерно четырех столетий.

В отличие от аналогичных сочинений на арабском языке и ранней персидской прозы биографического характера («Четыре беседы») повествовательный компонент присутствует в антологии ʻАуфи в минимальной степени. Однако имеются некоторые исключения в виде законченных рассказов, заметно оживляющих общий сухой тон книги. Так, в разделе о Муʻиззи (XII в.) содержится краткий рассказ об обстоятельствах гибели прославленного панегириста от стрелы своего повелителя султана Санджара Сельджукида. Рассказ вводится формулой «Говорят» и передает историю о том, как, тренируясь в стрельбе по мишени, султан допустил осечку, и стрела его, отклонившись от цели, поразила поэта.

Гораздо более пространный рассказ содержится в сообщении о поэте Азраки (1072–1130 или 1132). Автор антологии достаточно подробно повествует о том, что, когда славный во всех отношениях покровитель поэта гератский наместник Туган-шах из-за какой-то болезни лишился мужской силы и врачи не могли помочь ему, Азраки вызвался вылечить шаха своим способом. Он составил книгу эротических рассказов под названием *Алфийа ва шалфийа*[1], снабдив ее откровенными иллюстрациями. Далее ʻАуфи передает пикантную историю о том, что поэт подбросил свою книгу юной служанке и рабу, чем способствовал возбуждению их взаимного

[1] Два слова заглавия обозначают мужские и женские половые органы.

влечения, а шаха заставил подсматривать за влюбленными, отчего тот забыл о своем недуге.

При общей сдержанности манеры подачи материала антология ʻАуфи не лишена элементов риторической украшенности. Это проявляется, прежде всего, в оформлении начала каждой биографии, когда вслед за упоминанием полного имени поэта приводится краткий панегирик, как правило, обыгрывающий значение его литературного имени (*махаллус*). К примеру, о царе поэтов эпохи правления Махмуда Газневи ʻУнсури (XI в.) говорится: «ʻУнсури – первоэлемент (*ʻунсур*) самоцветов искусства, он – форма и содержание мудрости, он – первейший среди поэтов эпохи и предводитель мудрецов времени».

Обращает на себя внимание, что в антологии ʻАуфи намечается тенденция к аналитическому осмыслению поэзии в целом и достижений отдельных поэтов в частности. Такие оценочные характеристики восходят к арабским антологиям, начиная с Ибн Саллама ал-Джумахи (758–846). В его антологии «Классы выдающихся поэтов» (*Табакат фухул аш-шуʻара*) была предпринята одна из первых попыток классификации арабских поэтов по эпохам и степени их таланта. ʻАуфи для периодов правления трех династий упоминает в качестве образцовых трех придворных поэтов: Рудаки – для эпохи Саманидов (X в.), ʻУнсури – для эпохи Газнавидов (XI в.) и Муʻиззи – для эпохи Сельджукидов (XII в.). Двумя веками позже Джами повторит его слова в Главе седьмой *Бахаристана*, посвященной поэтам, и продолжит традицию выделения «лучших из лучших», включив в ту же главу еще один перечень из трех образцовых поэтов, прославившихся в определенных жанрах:

> В поэзии есть три пророка,
> Хотя нет пророков после Пророка.
> В описаниях, касыде и газели –
> Это Фирдоуси, Анвари и Саʻди.

Следующей по времени создания известной персидской антологией была книга Даулатшаха Самарканди (1438–1494 или 1507) **«Антология поэтов» (*Тазкират аш-шуʻара*).** Несмотря на то, что жанры биографической литературы, в том числе и поэтической ан-

тологии, уже имели достаточное количество образцов на персидском языке, автор именует себя первопроходцем, видимо, не будучи знакомым с трудами предшественников или намеренно игнорируя их. Антология посвящена видному сановнику двора тимуридского правителя Султана Хусайна Байкара и известному поэту ʻАлиширу Наваи, близкому другу и ученику великого ʻАбд ар-Рахмана Джами. Сам Даулатшах Самарканди, как и адресат его сочинения, происходил из аристократического рода и состоял на придворной службе.

Тазкират аш-шуʻара состоит из Введения, семи глав – *табака* (класс, разряд) и Заключения. Главы подразделяются на отдельные биографии, называемые *зикрами*. Во Введении автор упоминает десять арабских поэтов, которые, с его точки зрения, являются родоначальниками всей поэтической традиции. Основной текст антологии и Заключения содержит сведения о ста сорока одном персоязычном поэте.

Рассказ о персидских поэтах в Главе первой Даулатшах по традиции начинает с легендарных сведений о самых ранних стихах, сложенных по нормам *ʻаруза*. Взлет поэзии автор связывает с именем «мудреца Рудаки». Очевидно, что антологист знаком с основным блоком легенд, сложившихся вокруг имени Рудаки. В частности, Даулатшах вкратце пересказывает историю создания стихотворения, начинающегося словами «Свежий ветер с Мулийана долетел…», известную в подробном изложении Низами ʻАрузи Самарканди. Автор «Антологии поэтов» мог и не быть знаком с сочинением предшественника, а пользоваться устным преданием, которое сложилось вокруг Рудаки. Сторонник «украшенного» поэтического стиля Даулатшах, комментируя это знаменитое стихотворение, вызвавшее множество подражаний, удивляется тому, что простое и лишенное приемов и фигур произведение могло оказать столь сильное воздействие на венценосного слушателя. Пытаясь найти обоснование этому, он высказывает предположение, что воздействие стихов могло возрастать при соединении текста с музыкальным сопровождением.

Седьмая глава антологии посвящена исключительно поэтам – современникам автора.

«Антология поэтов» Даулатшаха отражает сосуществование в персидской поэзии светского и религиозно-мистического направ-

лений. Именно поэтому сочинение демонстрирует два различных типа биографического описания, которые, по-видимому, восходят к разным источникам.

Так, представляя поэтов, тяготеющих к придворным кругам, Даулатшах, как правило, начинает с развернутой апологетической характеристики литературных заслуг поэта. Хафиз, например, «был редкостной жемчужиной своего времени и чудом мира, и в стихах его описываются состояния, лежащие за пределами того, что может претерпеть обычный человек, поскольку они пришли из сферы сокровенного и в них есть вкус [истинного] нищенства. Великие люди назвали его “Язык тайны” (*Лисан ал-гайб*). Стихи его безыскусны и просты, однако они проникли в смысл истин и их познания. Мудрость и совершенство его не имеют предела, и поэзия – низший из его рангов. Он несравненен в знании Корана, в тонкостях внешнего и внутреннего знания. […] А титул и имя его хаджа Хафиз Шамс ад-Дин Мухаммад, и жил он в Фарсе и Ширазе во времена правления Музаффаридов, однако благодаря величию духа перед презренным миром голову не склонял и жил просто. Об этом он сказал:

Когда ты будешь проходить мимо в своем расшитом
золотом одеянии,
Пожертвуй один поцелуй Хафизу, облаченному в рубище.

Хафиз всегда беседовал с дервишами и мистиками, по временам общался с правителями и вельможами. Невзирая на свою мудрость и совершенство, он склонен был пошутить с молодыми и со всеми был приветлив. В области красноречия только его *Газалийат* по справедливости заслуживает внимания».

Далее, как правило, Даулатшах перечисляет занимательные истории из жизни поэтов, почерпнутые из легенд, сложившихся вокруг тех или иных известных произведений. Несмотря на то, что автор антологии считает Хафиза мудрецом и знатоком «сферы сокровенного», он подчеркивает «светскость» его образа жизни и рассказывает многочисленные истории о взаимоотношениях Хафиза с сильными мира сего, как, например, эпизод о якобы имевшей место встрече поэта с монгольским завоевателем Тиму-

ром: «Хафизу принадлежит много остроумных шуток, они широко известны, и поэтому стоит какую-нибудь из них привести в этой антологии. Рассказывают, что, когда великий победоносный султан Тимур Куркан, да просветит его Господь, покорил Фарс … и казнил шаха Мансура, Хафиз был еще жив. Тимур послал за Хафизом кого-то [из приближенных], и когда тот предстал перед ним, молвил: “Я покорил большую часть Обитаемой Четверти [мира] сверкающим мечом, сравнял с землей тысячи городов и областей, чтобы украсить Самарканд с Бухарой, ставшие моей родиной и престольными городами. Ты же, человечишка, за одну родинку продаешь их ширазской турчанке в том бейте, где сказано:

Если та турчанка из Шираза пленит мое сердце,
За ее индийскую родинку подарю ей Самарканд и Бухару.

Хаджа Хафиз низко поклонился и ответил: “О султан мира! Из-за такой [своей] расточительности вот до какой жизни я докатился”. Победоносному властелину пришлась по вкусу эта шутка, он высказал свое одобрение, не упрекнул поэта, а, напротив, приветил его и обласкал».

Любопытно, что составитель антологии специально подчеркивает, что включил в нее образцы газелей поэта, которые не слишком популярны среди широкой публики. «После кончины хаджи Хафиза его почитатели и друзья собрали его стихи в *Диван*, и в этой книге я привел три газели, переписанные из *Дивана*, из числа тех, которые не очень известны».

Если занимательность жизнеописания Хафиза тяготеет к адабному принципу подачи материала, то при пересказе биографий поэтов, творивших вне покровительства двора, Даулатшах явно ориентируется на традицию суфийской агиографии. Автор антологии приводит пространную биографию Насир-и Хусрава, мало отличающуюся по структуре от житийного повествования: «*Зикр* Амира Насир-и Хусрава – да будет с ним милость [Божья]! Род его происходил из Исфахана, и о нем многое сказано. Некоторые утверждали, что он был монотеистом и мистиком, некоторые обвиняли в том, что он был материалист и атеист (*таби‘и ва дахри*) и исповедовал переселение душ (*танасух*) – Аллах лучше

знает (*ал-ʻилм ʻинд-Аллах*)! В любом случае он был мудрец, ученый и аскет и носил тахаллус Худжжат («Доказательство [Истины]»), поскольку в правилах ведения спора с ʻулемами и мудрецами был весьма осведомлен и умел приводить веские доказательства и аргументы. В начале жизни он из Исфахана отправился в Гилян и Мазандаран и некоторое время пробыл там, участвуя в диспутах с [местными] ʻулемами. Они злоумышляли против него, и он бежал в Хорасан. [Там] он удостоился беседы со святым … шейхом шейхов Абу-л-Хасаном Харакани». Далее в повествовании идет речь о ясновидении суфийского шейха, произнесшего касыду Насира, сочиненную накануне и никому, кроме автора, неизвестную, и говорится, что Насир некоторое время провел у Харакани. Эта часть повествования выдержана в духе рассказов о поисках учителя.

Далее, как и в классических суфийских житиях, речь идет о начале проповеднической деятельности героя и гонениях на него. В частности, Даулатшах рассказывает, как Насир отправляется проповедовать в родной Хорасан, где подвергается гонениям со стороны ʻулемов, которые вынуждают его бежать в Бадахшан. Затем Даулатшах приводит отрывок из касыды Насир-и Хусрава, сложенной в форме жалобы на хорасанцев и одновременно представляющей собой стихотворную клятву (*сауганд-наме*). Такие стихи всегда сочинялись в ситуациях, когда поэты желали оправдаться. Касыда Насира – это попытка отвести от себя обвинение в вероотступничестве. Она начинается такими строками:

Пожалуюсь Тебе, о издавна Всемогущий,
На жителей Хорасана, малых и великих.
Что такого я совершил, если они шарахались от меня,
Все – свои и чужие – напрасно?!
Клянусь я Тебе по велению Твоего Пророка:
Не придавал я Тебе ни сотоварищей, ни подобий…
Передал я Твое послание общине Твоей:
[Что] Мухаммад – Посланник, Благовестник,
Предостерегающий[1].
Коран принес Твоему Пророку не кто иной,

[1] Благовестник (*башир*), Предостерегающий (*назир*) – эпитеты пророка Мухаммада.

Как Джабра‘ил, тот благословенный вестник.
Клянусь я смертью и днем Суда и подсчета,
Что Книгу Твою наизусть знаю в сердце своем.

По сути дела, приведенный поэтический текст и биографический комментарий к нему вполне соответствуют стандартной ситуации жития, с одной стороны, и каноническим требованиям жанра поэтической антологии, в которой всегда приводятся обстоятельства сочинения того или иного стихотворения, с другой.

Цитируется Даулатшахом и та философская касыда Насира, которая связана с легендой о его встрече со старцем Харакани. Заканчивается жизнеописание сведениями о произведениях Насир-и Хусрава и о последних годах его жизни, а также о рассказах, связанных с посмертным почитанием его имени в Бадахшане: «*Диван* Амира Насир-и Хусрава насчитывает три тысячи бейтов и является собранием мудрых изречений и проповедей, речей убедительных и доказательных, а еще ему принадлежит «Книга просветления» в стихах и [книга] «Сокровищница истин» (*Канз ал-хакаик*) – в прозе. А появление хакима Амира Насир-и Хусрава, сочинившего три тысячи бейтов, связано с эпохой Махмуда Газнави, и он был современником Шейх ар-раиса Абу ‘Али Сины, и говорят, что эти двое беседовали друг с другом. А могила хакима Насир-и Хусрава находится в долине Йумган, которая является одной из областей Бадахшана. Народ этой горной страны искренне верит Насир-и Хусраву, и некоторые пишут о нем, как о султане, а некоторые – как о шахе, некоторые называли его эмиром, а некоторые – *сайидом*. А то, что пересказывают, что он сидел под сводом горной пещеры и, [питаясь одним] запахом пищи, остался жив – рассказы простолюдинов и доверия не заслуживают. Я, ничтожный, расспросил о том случае шаха Шахид-шаха Султана Мухаммада Бадахши, и тот сказал, что он не имеет под собой основания. А смерть хакима относится к 431 г.х. (1053 г.)».

Очевидно, что, несмотря на то, что Даулатшах следовал сложившейся задолго до него традиции отрицательного отношения к личности и религиозной деятельности Насир-и Хусрава, он выстраивает повествование о нем по схеме жизнеописания праведника, включая в концовку рассказа, хотя и с долей скепсиса, даже упоминание о чудесах.

Даулатшах Самарканди, будучи придворным высокого ранга, связанным с окружением ʻАлишира Наваи, вполне мог принадлежать к суфийскому братству *накшбандийа*, как и многие другие деятели из той же среды (сам Наваи, его наставник и друг Джами и др.). В этой связи становится понятной ориентация автора антологии на каноническую схему суфийского жития, на что косвенно указывают названия глав – *табака* и биографий – *зикр*. С другой стороны, автор мог владеть и знанием арабской антологической традиции, где соответствующий термин (разряды – *табакат*) прилагался именно к биографиям поэтов.

Как бы то ни было, совершенно ясно, что в XV–XVI вв. жанр поэтической антологии объединил в себе черты разных типов биографической литературы и, соответственно, разные принципы подачи материала.

Элементы антологического подхода обнаруживаются в знаменитом дидактическом сочинении Джами «**Весенний сад**» (***Бахаристан***, 1487), седьмая глава-сад (*рауза*) которого названа «Рассказ о птицах, поющих в рифму в саду красноречия, и попугаях, слагающих газели в зарослях сахарного тростника поэзии». Жанр сочинения, которое создано как реплика на знаменитый *Гулистан* Саʻди, ставил Джами в определенные нормативные рамки – книга, как все адабные сочинения, должна была служить просвещению молодого читателя и одновременно развлекать его. С этими задачами «Весенний сад» великолепно справился. Язык его легок для восприятия, рассказы при всей краткости ярки и остроумны, стихотворные вставки уместны и органично вплетены в ткань рифмованной и ритмизованной прозы.

Глава о поэтах отвечает всем этим требованиям и в то же время дает представление об индивидуально-авторских находках Джами, о его педагогических идеях в области просвещения юношества, о его вкусах и предпочтениях знатока поэзии прошлого. Он развивает оценочную и аналитическую сторону антологии и во вводной части главы, и в отдельных сообщениях о поэтах. Сам отбор персоналий может много рассказать о литературно-теоретических взглядах автора сочинения.

Джами в Главе седьмой *Бахаристана* выступает не только как знаток поэзии прошлого, но и как мастер поэтической критики (*накд*

аш-ши'р), определяющий место каждого предшественника в традиции и его вклад в ее развитие. Выступает он и как теоретик, дающий определение поэзии, которое, на его взгляд, отражает ее природу: «Поэзия в понимании древних мудрецов – это прежде всего речь, основанная на воображении и фантазии… Более поздние ученые берут во внимание метр и рифму. И вообще, большинство принимают во внимание лишь размер и рифму» (перевод З. Хасановой). Джами вкладывает в свое определение философское понимание поэзии, пришедшее из древнегреческих трудов. Первым, кто сделал это добавление к традиционному определению поэзии в трактатах, включавшее только такие ее свойства, как мерность и рифмованность, был ученый-энциклопедист XIII в. Насир ад-Дин Туси в небольшом трактате «Правила поэзии» (*Ми'йар аш- ши'р*).

Во вступительную часть главы о поэтах Джами включает стихотворное описание поэзии, которое цитировалось ранее и в котором она предстает в образе красавицы в роскошном наряде. В этом описании поэзии можно ощутить дыхание нового стиля, который идет по линии визуализации традиционных образов и придает им новизну изощренной фантазией. Подвергая в теоретических рассуждениях критике излишнюю фигуративную украшенность стиха, Джами в своем собственном творчестве временами отходит от классицистических предпочтений и прибегает к сложным формальным приемам.

Характеристики, которые Джами дает поэтам прошлого, свидетельствуют о его двоякой роли в истории персидской литературы: с одной стороны, он блестяще подводит итог эпохи ранней и зрелой классики, тонко чувствуя все сдвиги и изменения поэзии предшественников, с другой стороны – проявляет повышенный интерес к современности.

Джами точно определяет характер изменений, происходивших с течением времени в жанровой системе персидской поэзии: «Древних поэтов больше привлекали касыды, одические и дидактические стихотворения. Старания же некоторых были направлены на сложение *маснави*. Внимание более поздних поэтов было приковано к газели» (перевод З. Хасановой). Джами выделяет для каждого из видов стиха своего «пророка»: в сказаниях – Фирдауси, в касыдах – Анвари, в газелях – Са'ди. В то же время Джами

отмечает и выдающиеся успехи отдельных поэтов. Так, рассуждая о мастерстве Хафиза в газели, он уподобляет его Захиру Фарйаби в касыде: «Большинство его (Хафиза – *А.А., М.Р.*) стихов изящны, плавны и удовлетворяют любому вкусу, некоторые же из них почти на грани волшебства. Его газели по плавности и выразительности превосходят газели других настолько, насколько касыды Захира превосходят касыды других поэтов… Поскольку в поэзии Хафиза нет и следа выспренности и искусственности, его прозвали “Лисон ул-гайб” (“Уста сокровенного мира”)» (перевод З. Хасановой).

Отмечает Джами и то, как поэты связаны между собой в традиции. Например, он пишет, что Амир Хусрав Дихлави следовал в своих стихах Хакани, Камал Худжанди – Хасану Дихлави. Некоторых поэтов прошлого он подвергает критике. Можно привести в пример то, как Джами оценивает поэзию Камала Исмаила Исфахани: «…его прозвали “Халлок ул-маони” (“Творцом новых образов”), так как в свои стихи он ввел много новых утонченных образов. Никто из древних поэтов не смог достичь того, что удалось ему. Но изощренные гиперболы, употребленные им в утонченных образах, иногда лишают его речь красоты, ясности и плавности» (перевод З. Хасановой).

Завершается глава о поэтах в *Бахаристане* похвалой в адрес ʻАлишира Наваи, которого Джами почитает одним из великих поэтов своего времени. Начало речи, посвященной Наваи, не содержит его имени, а построено как восхваление качеств личности – учености, просвещенности, воспитанности и совершенства. Далее Джами говорит, что эти качества «выше того, чтобы его восхваляли за красоту стиха», поскольку «… он сам из-за благородства ума проявляет чрезмерную скромность», и что он, Джами, берет на себя прославление поэтического таланта Наваи. Для этого он вводит имя ʻАлишира Наваи с помощью модной в то время загадки – *муʻамма*. Давая общую характеристику творчества Наваи, Джами подчеркивает, что большая часть его стихов сложена на тюрки, отмечая, что из них газелей у него более десяти тысяч бейтов, а *маснави*, написанных в ответ на «Пятерицу» Низами, – более тридцати тысяч. Автор *Бахаристана* и здесь обращает внимание на выбор образцов для *назира*, упоминая, что Наваи сложил касыду в ответ на «Море праведных» Амира Хусрава Дихлави.

Таким образом, Глава седьмая *Бахаристана* Джами несет отпечаток нескольких прозаических жанров, на которые она ориентирована. Включенная в состав адабного сочинения, она наследует элементы занимательности, воспроизводя некоторые анекдотические случаи из жизни знаменитых стихотворцев. Являющаяся образцом «малой» антологии, она содержит традиционные биографические сведения о поэтах и некоторые примеры из их стихов. В то же время в этой главе можно найти элементы поэтической критики, которые ранее были свойственны по преимуществу трактатам по поэтике, но с этого времени начинают постепенно проникать и в антологию.

Следующей по времени создания была антология сафавидского принца Сам-мирзы (1517–?). Он назвал свою книгу «**Самский подарок**» (***Тухфат-и Сами***). От предшествующих сочинений труд Сам-мирзы отличается тем, что посвящен он исключительно поэтам – современникам автора, представленным иерархически в нисходящем порядке в соответствии с их социальным положением. Антология состоит из семи глав (*сахифе* – «лист», «страница») и открывается разделом о правителях и их наследниках, писавших стихи. Первым из поэтов упомянут основатель династии отец Сам-мирзы Исмаил I (1501–1524). В последующих главах сочинения рассказывается о лицах духовного звания, о придворных высокого ранга и о других представителях высших сословий, слагавших стихи. Непосредственно о поэтах (Джами, Хилали, Бинаи, Баба Фигани, Ахли Ширази и др.) речь заходит лишь в главе 5. Далее Сам-мирза изменяет избранному принципу классификации и в главе 6 приводит сведения о поэтах тюркского происхождения, писавших по-персидски (например, ʻАлишир Наваи). В последней главе он возвращается к социальному критерию описания и рассказывает о поэтах низкого происхождения, именуя их *ʻавам* – «люди из народа». В эту главу попало сообщение об известном поэте Мухташаме Кашани, скорее всего, происходившем из ремесленной среды, авторе знаменитого *таржиʻбанда*, поминального плача о мучениках Кербелы. Сочинение Сам-мирзы отличается конспективностью изложения биографического материала, полным отсутствием повествовательных фрагментов и весьма краткими цитатами, что демонстрирует первые шаги на пути превращения антологии в литературный справочник.

В ряду составителей антологий выделяется непосредственный участник литературного движения *Базгашт-е адаби* («Литературное возвращение», или «Литературное возрождение») Лотф ʻАлибек, известный под прозвищем Азер Бигдели (ум. 1781). Он написал огромное по объему сочинение и озаглавил его «**Храм огня**» (***Атешкаде***), обыгрывая таким способом свой псевдоним *Азер* – «огонь». Интересно, что и все разделы антологии названы словами, входящими в семантическое поле слова «огонь».

Структура *тазкире* Азера весьма сложна. Прежде всего, автор выделяет специальный раздел, озаглавленный *шоʻле* (пламя), в котором представлено творчество монарших особ (шахов, принцев и эмиров). За ним следуют две больших части – *маджмаре* (курильница), первая из которых посвящена древним поэтам, а вторая – современным. Первая часть *маджмаре* по географическому принципу делится на три раздела *ахгар* (горящий уголь), а те, в свою очередь, – на подразделы *шараре* (искра), которые могут содержать более мелкие параграфы *шоаʻ* (блеск). В конце первого *маджмаре* помещен особый раздел под названием *форуг* (свет), посвященный творчеству поэтесс. Два раздела второй части-*маджмаре* называются *партоу* (луч). Первый из них посвящен творчеству поэтов, современных автору, второй – поэтическим произведениям самого антологиста. Выборку своих собственных стихов Азер называет при этом *голчин* (букв. «сорванные цветы», «букет», позже «избранные произведения»). Весьма символично, что данный термин полностью воспроизводит соответствующее родовое слово, применявшееся для определения жанра антологии в античной литературе: греческое название жанра переводят как «собрание цветов», «выбор цветов» или «цветослов», а одной из первых антологий является не дошедший до нас сборник «Венок», составленный поэтом Мелеагром, жившим в Сирии в I в. до н.э.

Совершенно очевидно, что Азер творчески переработал принципы составления антологии. Частично изменения, которые четко видны у Азера, наметились у его непосредственного предшественника, автора начала XVIII в. Мирзы Мухаммада Тахера Насрабади в *Тазкире-йе Насрабади* (1705), не столь известном, как *Атешкаде*. Насрабади, по всей видимости, впервые включил в антологию специальный раздел, посвященный своему творчеству и творчеству

своих родственников, уделив особое внимание весьма модным в то время жанрам – загадкам (*логз*), шарадам (*мо'амма*), хронограммам (*тарих*).

Есть у Азера и его собственные нововведения. Впервые в иранской истории составления антологии он применил алфавитный порядок расположения персоналий внутри разделов. Помимо этого, изменения коснулись содержания труда и отразили литературно-критические взгляды автора и его представления о ходе развития персидской поэзии. Он выделил не только период «древних поэтов» (*мотаггадемин*) и «новых поэтов» (*мота'ахерин*), под которыми понимал непосредственных предшественников, но и обозначил себя и стихотворцев своего времени новым термином – «современные поэты» (*мо'асерин*).

Помимо достаточно последовательной и подробной классификации поэтов с явными признаками периодизации литературы, сочинение Азера содержит четкую декларацию концепции «возврата к древности» и принципиального разрыва с непосредственными предшественниками – представителями индийского стиля, что отражало позицию, которой придерживались все участники движения *Базгашт*. Давая характеристику творчеству одного из основателей движения поэта, Моштага Исфахани (1689(?)–1757), Азер Бигдели подчеркивал, что тот «прекратил недостойные поэтические вольности непосредственных предшественников (*мота'ахерин*), и благодаря его усилиям речь обратилась к исправлению. Он разрушил основы поэзии непосредственных предшественников и заново отстроил здание красноречия древних поэтов (*мотаггадемин*)». Хотя принято считать, что у *Базгашт* не было четко сформулированной платформы, это емкое высказывание Азера можно расценивать как краткий литературный манифест движения. При всей строгости манеры изложения большинства жизнеописаний, антология Азера, тем не менее, не освобождается до конца от повествовательного материала легендарного характера, связанного с традициями адабной и житийной прозы. К примеру, в биографию 'Аттара (XII в.) включены достаточно подробные сообщения (*хабар*) из его жития: типовая легенда об обращении в суфизм, рассказ о мученической гибели и посмертных чудесах.

История развития антологического жанра в персидской литературе прошла несколько вполне закономерных этапов. В ранний

период *тазкире* в Иране развивает традицию соответствующих арабских образцов этого жанра, сочетая элементы функциональности и развлекательности и легко вступая во взаимодействие с другими разновидностями биографической литературы. После XV в. авторы антологий проявляют повышенный интерес к творчеству поэтов-современников, акцентируя внимание на их социальной принадлежности. Одновременно идет процесс постепенного затухания адабной, повествовательной составляющей биографий поэтов и замещение ее литературно-критическими элементами.

«Удивительные события» Зайн ад-Дина Васифи

Политический и литературный ландшафт Хорасана и Мавераннахра XV–XVI вв. как в зеркале отразился в замечательном произведении гератского автора Зайн ад-Дина Васифи (1485, Герат – между 1551–1556, Ташкент) «Удивительные события» (*Бадаи‘ ал-вакаи‘*)[1], в котором описаны различные стороны социальной и культурной жизни городов Хорасана и Средней Азии в период с 1499 по 1538/39 гг.

Зайн ад-Дин Васифи родился в Герате в семье писца-мунши и получил хорошее образование, которое открывало перед ним перспективы блестящей карьеры. Юноша был искусным поэтом, стилистом и оратором, а талант к разгадыванию стихотворных шарад-*му‘амма* позволил ему в шестнадцатилетнем возрасте однажды присутствовать на маджлисе в доме ‘Алишира Наваи.

Однако молодость Васифи пришлась на эпоху значительных исторических перемен. После падения династии Тимуридов на территории персоязычного мира вступили в противоборство две силы: суннитское государство Шейбанидов с центром в Мавераннахре и шиитское государство Сафавидов, расположенное на территории Ирана и Хорасана. В 1507 г. столица Тимуридов Герат, центр провинции Хорасан, переходит во власть кочевых узбеков во

[1] Еще один вариант перевода названия – «Чудеса происходящего» – позволяет поставить данный памятник в один ряд с другими сочинениями, названными в соответствии с традицией арабских сочинений, начинающихся со слова «чудеса» или «диковинки». Ср., например, «Чудеса мыслей о поэтическом искусстве» Хусайна Ва‘иза Кашифи.

главе с Шейбани-ханом, однако в 1510 г. войска сафавидского шаха Исма‘ила захватывают Хорасан, оттесняя узбеков за Амударью. На захваченных шахом Исма‘илом территориях начинаются гонения на суннитов (в числе прочего, например, была сожжена гробница ‘Абд ар-Рахмана Джами), следствием чего становится обширная миграция населения в Мавераннахр.

Васифи становится одним из многих «людей пера», не желавших принимать шиизм и вынужденных искать убежища в шейбанидских владениях. Покинув Герат в 1512 г., Васифи больше на родину не возвращается и всю жизнь проводит в странствиях по шейбанидскому Мавераннахру, находя недолгий приют и покровительство власть имущих то в Бухаре, то в Самарканде, Сабране (Сауране), Шахрухийе и Ташкенте. За всю жизнь Васифи сменил множество занятий: был домашним учителем, воспитателем малолетних отпрысков при тимуридских и шейбанидских дворах, проповедником-ва‘изом, имамом мечети на базаре, придворным литератором. В 1513–14 гг. он входит в литературное окружение тогдашнего фактического главы шейбанидского государства ‘Убайдуллаха (1487–1540) при бухарском дворе, однако вынужден оставить это почетное место из-за козней завистников. Сменив несколько покровителей, в 1518 г. Васифи принудительным путем препровожден в Шахрухийе ко двору удельного правителя Кельди Мухаммад-султана (1480–1532), который затребовал его в качестве «поставщика развлекательных рассказов».

Незадолго до этого Васифи приступает к написанию своего главного сочинения «Удивительные события», работа над которым продолжается не одно десятилетие. В конце концов в 1538/39 г. в Ташкенте, куда он переехал вместе со своим покровителем, Васифи преподносит этот труд малолетнему царевичу Хасан-султану, сыну Кельди-Мухаммада. Хасан-султан умирает в юном возрасте, и сочинение последовательно предназначается в дар еще нескольким влиятельным особам, которым и посвящается. Известно, что Васифи продолжал работать над «Удивительными событиями» до самой смерти, дополняя их, и полагают, что окончательной редакции автор так и не создал.

Литературная деятельность Зайн ад-Дина Васифи была чрезвычайно многообразна и плодотворна. Им были написаны произ-

ведения в различных жанровых формах: касыды-*назира*, касыды-панегирики и сатиры, многочисленные газели с использованием усложненной поэтической техники, *кыт'а* и четверостишия, в том числе стихотворные загадки (*лугз*), буквенные шарады (*му'амма*), хронограммы (*тарих*), надписи на различных предметах и постройках. В прозе его перу принадлежат разнообразные грамоты и послания, реляции и проповеди, а также тексты публичных выступлений на ханских собраниях. Все написанное Васифи как в прозе, так и в поэзии было включено им в состав его главного труда «Удивительные события».

В первых одиннадцати из сорока шести глав Васифи последовательно использует хронологический принцип изложения материала и помечает события не только годом, но и месяцем и днем. Однако приводимые даты и события не всегда соответствуют общеизвестным историческим фактам и противоречат свидетельствам хроник. Не располагая достоверными сведениями о каком-либо событии, Васифи мог имитировать форму историографического сочинения или мемуарной прозы. Причины подобной «исторической небрежности» лежат в самой природе сочинения Васифи, и отнести ее следует за счет стилизации под определенный жанр и стремления автора к введению в повествование вымышленных героев и вымышленных ситуаций.

Поскольку при составлении своей книги автор использовал уже созданные им произведения, включая их в сводный текст, расширяя, перерабатывая и редактируя, жанровую доминанту этого памятника выделить достаточно трудно, хотя принадлежность отдельных частей к различным жанровым традициям прослеживается вполне четко.

Основным центром притяжения авторского интереса служит литературная жизнь Герата, Самарканда, Бухары и Ташкента. В связи с этим в «Удивительных событиях» отчетливо выступает антологический принцип представления деятелей литературы, который заключается в положительной, часто гиперболизированной, но, по сути, абстрактной оценке поэтов и их мастерства, затем – упоминании или приведении выдержек из одного-двух наиболее выдающихся или популярных произведений. Произведения, составившие славу их автору, приводятся целиком или большим от-

рывком: например, сатира Фирдоуси на султана Махмуда (гл. 2); восхваление Джабали в честь того же султана, известное под названием «Четыре в четырех» (*Чар дар чари*) (гл. 35), касыда «Собрание редкостей» Бинаи (гл. 17). В случае представления автора-современника Васифи по возможности использует (чаще цитирует) сведения о нем, даваемые ʻАлиширом Наваи в его обширной антологии современной поэзии «Собрания утонченных» (*Маджалис ан-нафаис*). Следуя литературной моде своего времени, Васифи включает в книгу массу поэтического материала, организованного по принципу *назира*, в том числе и собственные стихи-ответы, что сближает соответствующие части «Удивительных событий» со сборниками *радаиф ал-аш'ар*.

Иногда рассказ о литературной жизни эпохи служит Васифи отправной точкой для рассказов о событиях своей жизни или своих творческих удачах. В результате произведение Васифи приобретает свойство антологии его собственного творчества – как поэтического, так и прозаического. В частности, автор включает в «Удивительные события» разнообразные образцы модного эпистолярного жанра, признанным мастером которого он являлся. По-видимому, составление *инша* и различного рода деловых документов служило для писателя источником постоянного дохода. Глава пятая сочинения содержит рассказ об участии Васифи в публичном испытании на предмет составления *инша*. Каждый из присутствующих на литературном состязании получил задание составить образец письма, соответствующего вкусу заказчика, а также профессии или социальной принадлежности адресата (например, мясника, тамбуриста, ювелира, садовника, свечных дел мастера, поэта, эмира и др.). Естественно, вовлечение в послание различной профессиональной, часто ремесленной, терминологии, с одной стороны, приводило к демократизации языка, а с другой стороны – к усложнению стилистического рисунка. Вот характерный фрагмент из послания Васифи свечных дел мастеру, написанного по поводу нехватки свечей в Самарканде и строящегося вокруг традиционного образа горящей свечи: «Вслед за выражением покорности докладываем светлому, сверкающему как солнце помышлению [Вашему], что сей сгоревший, пораженный безумием [человек]... *в* пещере мрака и одиночества по причине нищеты и бедности [своей] подобно восковой

свече день и ночь проводит в слезах и тлении из-за отсутствия у него свечей; надеюсь, что от факелов щедрости сего господина, сжигающих тьму, вновь возгорится свеча желания этого одолеваемого заботами сердца. Да будет свеча счастья и благоденствия сего господина цела и хранима от урагана бедствий в светильне Божественной милости».

Отличие сочинения Васифи от сборников деловой прозы состоит в распределении подобных текстов по разным главам в зависимости от основной повествовательной линии произведения. Исключением является последняя, 46 глава, которая полностью состоит из документальных текстов и выдержек из них.

В труде Васифи прослеживаются элементы известного жанра путевых заметок (*сафар-нама*). Автор обращает внимание на быт, нравы отдельных городов и областей, их архитектуру, землеустройство и т.д. Так, глава десятая, включающая характерные для всей книги риторические описания, в данном случае – переходов по пустыням Туркестана, а также города Саурана, содержит и документально-географический материал. Васифи в деталях воспроизводит на страницах книги архитектуру качающихся минаретов и их «чудесные» свойства. Сюда же введен подробный, с использованием технических данных, рассказ об устройстве ирригационных сооружений вблизи Саурана. С географическим ядром главы органически связаны составленные Васифи *хутбы*[1] к вакуфным грамотам на владение описанными кяризами.

Путешествия нередко используются Васифи в качестве предлога для рассказов развлекательного порядка, как правило, касающихся литературы или искусства. Например, в главе первой описывается путь каравана из Герата в Самарканд, когда в составе беженцев, попутчиков Васифи, волею автора оказываются и исторические, и вымышленные лица: великолепные музыканты, певцы, танцоры, поэты и даже известнейший историк того времени – Хондемир, чье присутствие в этом караване, однако, мало доказуемо. На привалах все эти лица поочередно демонстрируют свое мастерство. Эти сцены, центром которых становится сам Васифи, и явля-

[1] *Хутба* – в данном случае имеется в виду не специальная молитва за правящего государя, а юридический документ – договор.

ются основной целью всего рассказа повествования. Повествование же о караванном переходе приобретает характер рамки.

Особое место в сочинении Васифи занимают рассказы о разного рода чудесах и диковинках, объединенные автором в циклы: о шахматах, о проделках обезьян, о женском коварстве, о бородачах, о лекарях, о свойствах драгоценных камней и т. д. Тематика циклов имеет множество аналогий в других образцах средневековой иранской прозы. Среди вполне традиционных по тематике рассказов можно выделить оригинальный цикл о гератских борцах – членах современной автору цеховой организации борцов-силачей (*зур-хана*) (главы 18 и 19). Можно обнаружить также и другие циклы, в который Васифи отдает дань современной литературной моде, они имеют общие черты с некоторыми сочинениями современников Васифи (например, с «Занимательными рассказами о разных людях» Фахр ад-Дина ʻАли Сафи, сына Хусайна Ваʻиза Кашифи – *Латаиф ат-таваиф*). Таковы циклы сатирических анекдотов о гератских судьях, рассказы о миниатюрах – карикатурах на современников автора, о художнике Бехзаде.

Во многих рассказах Васифи принимают участие герои-плуты. Наличие цепочек новелл с общим героем (двоюродный брат автора Гийас ад-Дин) и общим рассказчиком (автор) сближает эту часть книги с известным жанром плутовских новелл – *макамами*. В «Удивительных событиях» присутствуют три большие рассказа, в которых описаны приключения Васифи и его двоюродного брата в Мешхеде и Кусуре во времена правления Султана Хусайна, похождения тех же двоих участников в Герате при Шейбанидах и в Герате и Нишапуре во времена Сафавидов. Таким образом, действие трех приключенческих историй разворачивается в трех разных, сменяющих друг друга отрезках исторического времени, в разных городах, так что, невзирая на обилие острых ситуаций и авантюрных интриг, повествования дают верное представление о событиях тех непростых лет. Сам Васифи выступает в этих частях книги активным участником невероятных приключений и проделок, и его образ соединяет в себе функции рассказчика и авантюрного героя.

«Удивительные события» действительно являются удивительным произведением: это сочинение мемуарного, документального характера, в котором автор выстраивает свой собственный образ

одаренного придворного литератора, внимательного хрониста и умелого делопроизводителя, входящего в ближнее окружение правителя, и рассказывает о событиях своей жизни, используя как традиционные разновидности биографического нарратива, так и устойчивые модели других жанров классической персидской литературы.

Характер произведения Васифи обусловил специфику его героев, композиционной структуры и стиля. Наличие традиционных персонажей дидактической и повествовательной литературы не препятствует введению в действие героев-современников. При этом можно наблюдать явное стремление автора приблизить некоторые классические анекдоты о легендарных личностях к своему времени. Например, ряд новелл, ранее повествовавших об Ибн Сине, Васифи группирует вокруг образа Улугбека. Задача нарисовать широкую картину современной литературной жизни и воссоздать исторический колорит эпохи заставляет Васифи действовать и как повествователя, и как центрального героя или одного из персонажей рассказываемых им историй. При этом читатель получает возможность познакомиться не только с известными людьми описываемого времени, их творениями и деяниями, но и с перипетиями жизни и творческими достижениями самого Васифи, то есть взглянуть на его время и окружение с разных точек наблюдения. События собственной жизни облекаются писателем в различную форму, будучи стилизованными то под историческое жизнеописание, то под поэтическую антологию, то под авантюрную новеллу. Таким образом, составитель «Удивительных событий» не может быть полностью возведен к какому-либо одному традиционному «жанровому образу автора» (Л.Я. Гинзбург). Он многолик, как и его произведение, и эта особенность, в конечном счете, вполне может быть расценена как дань литературной моде его времени.

Вследствие большого объема и разнохарактерного материала композиция «Удивительных событий» также отличается мозаичностью и некоторой рыхлостью. Различные приемы композиционного сочленения эпизодов и глав соседствуют и перекрещиваются на огромном пространстве книги, создавая ощущение отсутствия монолитной и завершенной формы. Однако и разностильность в манере изложения, ее нарочитая пестрота и красочность, и сложность

композиции, и сфера интересов сочинителя (необычные люди и происшествия, диковинки, удивительные и редкостные образчики поэзии и т.д.) тоже явно отражали вкусы и пристрастия образованных людей той эпохи.

Народный роман (дастан)

На эпоху позднего Средневековья приходится заметный рост популярности крупных форм устной повествовательной прозы, или народных романов, которые постепенно вовлекаются в письменную литературу, подвергаясь фиксации и стилистической обработке. Скорее всего, во всех регионах Востока основа жанра складывалась еще в VIII–XII вв., но до нас дошли более поздние письменные версии. Эти анонимные романы-эпопеи бытовали в Китае (*пинхуа*), на арабском Востоке (*сира*), в ареале распространения персидского литературного языка (*дастан*). Жанр *дастана*, благодаря воздействию иранской традиции, имел широкое хождение в литературах тюркских народов, грузинской литературе, литературе урду.

Народный роман может быть отнесен к устно-авторской литературе, поскольку в большинстве случаев традиция доносит до нас только имя сказителя и/или переписчика. Реального автора дастана, текст которого складывается на протяжении значительного хронологического периода и представляет собой плод совместной работы нескольких поколений собирателей или сказителей, определить практически невозможно.

Жанр *дастана* формировался под воздействием нескольких факторов. С одной стороны, источником сюжетов народных романов служили произведения высокой литературы, то есть авторский письменный героический и романический эпос. С другой стороны, сказители использовали фольклорную традицию, прежде всего богатырскую и волшебную сказку. Таким образом, при формировании народного романа происходило одновременное «понижение в фольклор» популярных авторских письменных текстов и письменная обработка народных эпических сюжетов, в том числе исторических и религиозных. Разные по генезису элементы легко уживаются в ткани народного романа благодаря особой природе скази-

тельства – рассказчик дастана, *кэссе-хан* или *дастан-гу*, зачастую грамотный и начитанный, легко хранит в памяти большой запас историй и сюжетных схем.

В цеховой структуре традиционного иранского города отвечавшие за развлечение профессионалы объединялись понятием *ма'реке-гир* («собирающий толпу») и подразделялись на следующие категории: *ахл-е бази* («люди игры»), *ахл-е зур* («люди силы») и *ахл-е сохан* («люди слова»). В первую категорию входили всевозможные уличные актеры – канатоходцы, фокусники и заклинатели змей, кукольники, во вторую – борцы традиционных атлетических школ (*зур-хане*). Третью категорию составляли чтецы Корана (*хафизы*) и житий шиитских мучеников (*роузе-ханы*), а также рассказчики дастанов и сказочники. Исполнительская манера представителей двух последних профессий весьма похожа и живо представлена в свидетельстве крупного знатока персидской истории и культуры А.А. Ромаскевича (ум. 1941), много путешествовавшего по Ирану: «Сказочник – весь движение и жизнь: он громко кричит, временами речь его переходит в пение, он страстно жестикулирует, то медленно и тихо ступает, то быстро движется, поворачиваясь в разные стороны и изгибаясь всем телом, подражая движениям и действиям сказочных персонажей».

Большую роль в технике сказителей играла импровизация и умение компилировать различные по своему генезису истории. По существу, уличные рассказчики являли собой своеобразный «театр одного актера». Аудиторию сказителей на базарах, в чайных и кофейнях составляли в основном представители средних слоев городского населения, однако иногда особо выдающиеся чтецы-декламаторы демонстрировали свое искусство и слушателям из привилегированных сословий, и даже правителям.

В XIX в. после введения в Иране книгопечатания дастаны входят в число первых литографированных изданий. Эти книги многократно переиздавались на дешевой бумаге с примитивными, «лубочными», иллюстрациями. Несмотря на то, что ценители изящной словесности с некоторым пренебрежением относились к произведениям народной литературы, считая их предназначенными для низших слоев общества, именно на дастанной прозе формировался литературный вкус большинства иранских читателей и писателей Но-

вого времени. В какой-то мере традиционное отношение к дастану как к низкому жанру проскальзывает в широко распространенном термине «простонародная литература» – *адабиййат-е ‘амийане*.

Самым ранним образцом жанра считается дастан *Самак-айар*, который, по всей видимости, бытовал устно, начиная с IX в., а в XII в. был зафиксирован письменно. Вторым дошедшим до нашего времени ранним персидским дастаном является *Дараб-наме*, записанный в XIII в. Этот дастан восходит, скорее всего, к письменной эпической традиции, заложенной *Шах-наме*, а также различным местным версиям жизнеописания Александра Македонского, распространенным в регионе Ближнего и Среднего Востока, и отличается сложностью и разветвленностью сюжета. Чрезвычайно популярным был дастан *Абу Муслим-наме*, повествующий о судьбе предводителя восстания против Омейядов (VIII в.) наместника Хорасана Абу Муслима, о котором складывались многочисленные устные предания не только на персидском, но и на тюркских и некоторых кавказских языках. Главными героями народного романа могли выступать и персонажи Священной истории ислама, как, например, в дастане об Амире Хамзе, который приходился родным дядей пророку Мухаммаду. Среди известных дастанов более позднего сафавидского времени следует назвать *Хусейн Корд* и *Амир Арслан*.

Очевидно, что в жанровом отношении иранский дастан представляет собой устный народный вариант так называемого большого эпоса, в котором в разных соотношениях сосуществуют героические, любовные и авантюрные элементы. Основную линию повествования в дастане составляют многочисленные приключения героев, призванные придать произведению остросюжетность и исключительную занимательность. Дастан строится как цепочка отдельных завершенных историй-глав, действие в которых зачастую ограничено рамками одного дня и представлено в линейной хронологической последовательности. Подобное построение повествования восходит к фольклорному, в котором «не может быть двух театров действия в разных местах одновременно» (В.Я. Пропп). Для того чтобы соположить события, протекающие в разных местах и в разное время, рассказчик использует фразы типа: «Вернемся к рассказу о Ширван-визире…», «Но вернемся к тому, как дочь шаха

отпустила Рухафзай...» (*Самак-айар*. Перевод Н.Б. Кондыревой). Вероятно, композиционная самостоятельность глав также напрямую связана с исполнительской практикой и воспроизводит «сеанс» рассказывания. Законченные с точки зрения хронологии или развития действия главы открываются стандартными формулами. Иногда это может быть отсылка к авторитету традиции в лице «собирателя известий и рассказчика историй», слова которого транслируются в главе, в других случаях – упоминание отрезка времени, который отделяет события данной главы от событий главы предшествующей, например: «Прошло три дня и три ночи, а утром на четвертый день…» или «С восходом солнца славный Амир Арслан проснулся…». Эта особенность композиции дастана делает возможным практически бесконечное дополнение народного романа разнородными элементами в соответствии с требованиями аудитории.

В сюжетах дастанов в разных вариантах используются практически все приключенческие ситуации, известные литературе: путешествия в дальние страны, погони и сражения с врагом, месть, любовь и соперничество, борьба с ворами и разбойниками, защита слабых и обиженных, рабство и плен, завоевание власти и ссора с собственными детьми, колдовство, чудесное спасение, трагическая гибель от руки предателя и т.д. В целом сюжеты народных романов укладываются в известную схему М.М. Бахтина «встреча – разлука – поиски – обретение», лежащую в основе большинства традиционных повествовательных произведений.

Кроме того, в сюжетах народных романов широко представлены стандартные элементы «биографии» эпического героя – чудесное рождение, стремительное возмужание, подвиги в юном возрасте. Например, Амир Арслан, непобедимый богатырь из одноименного дастана, рождается после гибели отца – Малик-шаха и воспитывается в купеческой семье, не подозревая о своем происхождении (мотив «провиденциального младенца»). Отметим, что имя главного героя напоминает имя сына реального Малик-шаха Сельджукида (1072–1092) Алп Арслана, снискавшего славу своим мужеством. Можно сказать, что исторические сведения и реалии, присутствующие в народном романе, трудно поддаются точной идентификации, поскольку в процессе устной передачи текстов претерпевают многократные преображения в соответствии с кли-

ше эпического повествования. К тому же воссоздание конкретики исторического события не входило в задачу рассказчика.

Любовные линии дастанов также отличаются клишированностью, обнаруживая схождения со стандартными ситуациями классического любовно-романического эпоса. В дастанах часто используются сюжетные ходы заочной влюбленности по портрету в чужеземную красавицу, переодевания героя высокого происхождения в одежду простолюдина, странствий в поисках возлюбленной.

Как и в классических любовно-романических поэмах, перипетии остросюжетного повествования в дастане перемежаются фрагментами описательного характера, которые, с одной стороны, считались способом художественного украшения текста, а с другой – давали возможность сказителю обдумать и выстроить дальнейший ход рассказа. «Портреты» юных и прекрасных героинь стереотипны и различаются числом приведенных деталей, но не самими деталями. Образный ряд описаний, несомненно, восходит к поэтическому канону, однако он гораздо более клишированный и представляет собой «реестр» похвальных качеств. К примеру, в дастане *Самак-айар* царевич Хоршид-шах встречает девушку, которая описана так: «…Голова у нее круглая, лоб гладкий, локоны арканами вьются, брови похожи на чачский лук, глаза как два нарцисса, ресницы – словно стрелы Араша, нос подобен мечу, рот – половинке динара, лицо светлое, как серебро, а щеки – словно розы, подбородок похож на мячик с ямочкой, шея короткая, на нее ста складочками ложится двойной подбородок…» (перевод Н.Б. Кондыревой). Столь же стандартизированы описания отважных героев, которые даются по канону героического эпоса и жанра восхваления (*мадх*). Так, о главном герое дастана *Амир Арслан* говорится: «Новорожденный казался пятимесячным ребенком – кость у него была широкая, телосложение крепкое, и красотой он был наделен необыкновенной… К десяти годам он овладел всеми науками и уже мог вступать в спор с учеными Месра. Он читал и писал по-персидски и по-арабски… В конце концов он так овладел семью языками, что во время беседы никто не мог определить, из рода франков он или из рода румийцев» (перевод А.М. Шойтова). Далее юный Амир Арслан характеризуется как образцовый богатырь, непобедимый на ристалище и «способный устоять в бою против сотни воинов».

Как и многие персидские прозаические сочинения средневековой эпохи, текст дастанов содержал стихотворные вставки, которые могли служить украшением, расширять описание природы, человека или предмета, усиливать характеристику эмоционального состояния персонажей. Для цитирования выбирались как стихотворения поэтов-классиков (Му‘иззи, Са‘ди, Хафиз, Низами), так и более поздних поэтов, близких ко времени записи дастанов (Мухташам Кашани, Хатеф Исфахани, Каани и др.).

Один из переводчиков на русский язык дастана *Самак-айар* Н. Б. Кондырева отмечала бросающуюся в глаза неоднородность стилистического рисунка народного романа, в котором легко совмещаются пассажи, выдержанные в форме рифмованной и ритмизованной прозы (*садж‘*), украшенной аллегориями и метафорами, и отрывки, приближенные к простой разговорной манере. Учитывая долгое устное бытование всех народных романов, судить о том, чьи вкусы отражают столь по-разному стилистически оформленные части – сказителя или более позднего редактора, – практически невозможно. Так или иначе, присутствие разговорной манеры изложения в письменном произведении, несомненно, расширяло возможности персидской прозы и готовило ее качественное преобразование в начале XX в.

Дастан представляет собой пример освоения иранской средневековой прозой нехарактерных для нее больших повествовательных форм романного типа, ранее бытовавших исключительно в поэзии (романический эпос-*маснави*). Таким образом, народный роман существенно дополняет средневековую систему жанров и содержит в зачаточном виде многие черты, которые обнаружат себя в прозе Нового времени. Наличие собственной крупной прозаической повествовательной формы обусловило вполне естественное восприятие, «укоренение» и быстрое развитие в Иране начала XX в. европейского романа нового типа. При всех жанровых различиях народного и нового авторского романа на персидском языке в читательском сознании они оказались сопоставимыми явлениями, и многие конститутивные признаки дастана легко обнаруживаются в первых иранских романах начала XX в., как социально-бытовых, так и исторических.

Заключение

Написание истории любой национальной литературы – это особый жанр исследования художественной словесности, требующий одновременно теоретической подготовки и практического знания конкретных текстов, равно как и посвященных этим текстам специальных научных работ. Бесспорно, проще других с этой комплексной задачей справляться тем, кто эту литературу преподает. Преподавание требует широкого обзора различных явлений в длительной исторической перспективе, оно обязывает отслеживать эволюционные процессы, выявлять внутренние связи и закономерности развития, отмечать вершины и вехи и, что немаловажно, представлять весь этот калейдоскоп, называемый литературными процессом, «в лицах», ибо у каждой литературы есть создатели, демиурги.

Авторы двухтомного издания «Персидская литература IX–XVIII веков», являясь преподавателями Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, унаследовали интерес к этому аспекту изучения богатейшего литературного наследия Ирана от своих учителей – доцентов Веры Борисовны Никитиной и Розы Георгиевны Левковской, вся профессиональная жизнь которых также была связана с двумя факультетами МГУ – филологическим факультетом и Институтом восточных языков (ныне Институт стран Азии и Африки). Они были среди инициаторов и участников проекта написания серии университетских учебников по истории литератур Востока в 70-х гг. прошлого века. Мы, учившиеся по этим учебникам, во многом благодаря им, прониклись необходимостью продолжения работы в направлении создания учебников по истории отдельных литератур.

В 2010 г. результатом наших многолетних усилий стал выход в свет учебника «История литературы Ирана в Средние века (IX–XVII вв.)», который послужил своего рода стартовой площадкой для дальнейшей работы. За последние годы во многом благодаря разнообразию технических возможностей значительно расширился охват оригинальных текстов, доступных специалисту, появились новые стратегии и способы их анализа. В результате было написано немало новейших исследований, которые в значительной степени способствовали нашему решению расширить хронологию и развивать этот, казалось бы, завершенный проект. Кроме того, этого требовал и требует каждодневный процесс преподавания истории литературы Ирана как одной из ключевых дисциплин в подготовке профессионального ираниста-филолога. Важна эта сторона специального образования и для студента-историка. По мере развития новых востоковедных центров и в обеих столицах, и в регионах России необходимость эта стала ощущаться еще острее.

Тем не менее настоящее издание было задумано не как учебник и не как чисто научная монография. Мы хотели адресовать книгу более широкой аудитории, в которую входили бы не только преподаватели персидской литературы, ученые-филологи, занимающиеся исследованием ее глубин, осваивающие персидский язык студенты. Персидская классическая словесность, и прежде всего поэзия, явно заслуживает внимания и других категорий читателей: литературоведов разных специальностей, в том числе и тех, кто занимается сравнительными аспектами изучения литературы, возможно, поэтов-переводчиков, находящихся в поисках нового вдохновляющего материала, и, наконец, просто любознательных читателей, интересующихся историей литературы разных народов мира. По этой причине авторы старались избегать излишней наукообразности, в частности ссылок на источники и пространного цитирования научных работ, стремились сделать манеру изложения по возможности яркой и выразительной. Однако такой подход отнюдь не освобождал нас от требований филологической точности и исследовательской логики, которые изначально закладывались в замысел этой большой по объему и охвату материала книги.

Персидская художественная словесность традиционных эпох прошла на своем пути несколько важных этапов эволюции, связан-

ных как с внелитературными факторами – историческими, географическими, социокультурными, религиозными, так и с внутренними закономерностями развития самой художественной словесности. Все литературные произведения, жанры и формы рассматриваемого в книге периода, попадающие в поле зрения историков персидской литературы, создавались по законом нормативной поэтики, предполагавшей определенный тип взаимодействия автора и канона, осознаваемого как идеал, с одной стороны, и как система образцов, с другой. Характер диалога каждого участника литературного процесса с традицией, специфическая интертекстуальность средневековых текстов требует от тех, кто исследует, преподает или изучает литературу такого типа, понимания внутренних правил ее функционирования.

По названной причине основным критерием выделения больших этапов развития классической персидской литературы и было состояние канона: для периода ранней классики – это формирование, для периода зрелой классики – это развитие, для периода поздней классики – это трансформация. Большую роль в выработке такого подхода к проблеме периодизации литературного процесса сыграло обращение к памятникам средневековой литературной теории и критики, устами которой с нами говорит сама традиция. Современное сознание, в данном случае наш аналитический взгляд на развитие литературы на новоперсидском языке в IX–XVIII вв., неизбежно сталкивается с препятствиями мировоззренческого плана, продиктованными культурной и исторической дистанцией между наблюдателем и наблюдаемыми им объектами и явлениями.

Самосознание традиции, в каких бы формах оно ни выражалось (ученый трактат по поэтике, антология или мотивы авторской рефлексии в самом произведении), дает необходимые ориентиры для восприятия и корректной интерпретации оригинального литературного материала. При изучении, описании и переводе художественных текстов отдаленных эпох в таких тонких вопросах, как соотношение нормы и авторской оригинальности, формы и содержания, в понимании эстетических критериев оценки качества сочинения и слагаемых представления о прекрасном мы неизбежно должны опираться на авторитет традиции, совокупное мнение всех создателей и потребителей литературной продукции, которое

и было в каждый момент исторического времени каноном в его конкретном практическом выражении. Именно это совокупное мнение формирует корпус эталонных текстов, называет имена читаемых сочинений и почитаемых сочинителей, фиксирует достижения. К этому мнению, естественно, следует постоянно прислушиваться.

Однако сама традиция порой способна распространять предвзятые мнения, создавать устойчивые стереотипы. Среди таких исторически сложившихся стереотипов – оценочный подход к различным периодам в истории литературы. Достаточно вспомнить, какое отношение к наследию эпохи европейского Средневековья создала интеллектуальная культура Ренессанса и как это сказалось на научном освоении литературных сокровищ этой протяженной эпохи, названной когда-то «Темными веками». В истории персидской литературы таким незаслуженно обойденной вниманием иранистов-литературоведов этапом довольно долго был период XVI – начала XVIII века, время формирования и распространения литературного стиля, получившего название индийского. В самом Иране на этот период было поставлено клеймо «Эпохи литературного молчания» (*Доуре-йе сокут-е адабийати*). Участники движения «Литературного возвращения» в XVIII в. и подхватившие их идеи поэты и авторы антологий XIX в. были убежденными «классицистами», ярыми противниками «особой манеры». Они и начали создавать отрицательный образ предшествующей литературной эпохи. Авторитет Малек аш-Шоʻара Бахара, поэта, ученого-филолога, издателя, поддержавшего эту оценку в своих фундаментальных трудах по стилистике, оказал значительное влияние и на европейских востоковедов. При том, что и в первой половине XX века появлялись обзоры литературы этого интереснейшего периода, например, труд индийского ученого Шибли Нуʻмани, настоящий интерес к нему пробудился только во второй половине прошлого века. Авторы данного издания сделали попытку суммировать то, что было достигнуто в науке второй половины XX – начала XXI века для ликвидации очевидного пробела, ибо без этого невозможно воссоздание более или менее целостной картины исторического развития персидской литературы.

С той же целью расширения наших представлений о границах художественной словесности Ирана в период позднего Средневе-

ковья в этот том были включены обзорные разделы, посвященные формированию двух важнейших жанров так называемой «простонародной литературы» (*адабийат-е ʻамийане*) – шиитского мистериального театра (*таʻзийе*) и народного романа (*дастан*). Вхождение этих устных по своему генезису жанров в сферу письменной литературы было процессом постепенным, растянувшимся на века, однако на заключительной стадии обозреваемого периода их роль в общественном и культурном ландшафте Ирана становится весьма заметной. Именно «пограничные» жанры, дрейфовавшие между устной и письменной формой, во многом способствовали адаптации европейских заимствований – романа и драмы – в литературе Ирана в период Новой и Новейшей истории.

Состояние художественной словесности Ирана на пороге Нового времени свидетельствует о ее внутренней готовности к восприятию тех тенденций литературного развития, которые пришли извне, вместе с европейским влиянием. Национальная форма этого восприятия сказалась и в наборе жанров, с которых началось реформирование языка, и в характере и ступенях ломки традиционных форм стиха, и в магистральных тематических линиях зарождающейся литературы нового типа.

ПРЕДМЕТНО-ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

ʻАббас Великий 189, 222
ʻАббас II 216, 222
ʻАбдаллах Хатифи 118
ʻАбд ар-Раззак Домболи 275, 276, 277
Абу-Бакр б. Саʻд б. Занги 35
Абуʻ Али ибн Сина 169
Абу Исхак (Бусхак) Атʻима Ширази 105–110
Абу Йазид Бистами 21
Абу-л-Фазл б. Мубарак 323
Абу-л-Фарадж ал-Исфахани 327
Абу-л-Хайр, Абу Саʻид 326
«Абу Муслим-нāме» 352
Абу Таммам 327
Абу Шукур Балхи 43
Абу-л-Файз Файзи 118
Āзар ва Самандар («Огонь и Саламандра») 184
Азер Бигдели, Лотфʻали-бек 275–277, 341, 342, 372
Азраки, Абу Бакр 148, 329, 330
ʻАййуки 166, 168, 264, 376
Āина-йи Искандарӣ («Искандарово зерцало») 61, 65, 66
Акбар 118, 193, 198, 233, 323
Акбар-нāма 118
Акимушкин О.Ф. 14, 75, 323, 374
Акимушкина Е.О. 2, 14, 160, 256, 384
Ала ад-Дин Хилджи 69
ʻАли Акбар 305–307, 309, 311, 312
ʻАли б. Аби Талиб 283
ʻАли б. Муса ар-Риза 116
Алиев Р. 38
ʻАли Сафи, Фахр ад-Дин 348
Алп Арслан 353
Алфийа ва шалфийа 330
«Амӣр Арслāн» 352–354
Амир Хусрав Дихлави 59–74, 106, 325, 339, 372
Амир Хасан Дихлави 59, 339
Анвари,ʻАухад ад-Дин 106
Анвāр-и сухайлӣ («Сияние звезды Канопус») 116

Ансари, ʻАбдаллах 26, 27, 36, 37, 168, 194, 279, 299, 324
Ануширван 41, 42, 142, 319
Ардашир Папакан 41
ал-Асмаʻи 327
Асрāр-и чангал («Тайны вилки») 105
Ассар 159
Āтешкаде («Храм огня») 275, 341
ʻАттар, Фарид ад-Дин 106, 324, 325, 328
ʻАуфи Бухари, Садид ад-Дин Мухаммад 329
ʻАуфи, Мухаммад 19
Āфарīн-нāма («Книга сотворения») 43
Афсахзод А.А. 125, 126, 372, 373, 375
Аḫлāḳ ал-ашрāф («Этика благородных») 96
Аḫлāḳ -и Муḫсинī («Мухсинова этика») 115
Аḫлāḳ-и Наṣирī («Насирова этика») 96
Ахли Ширази 119, 121, 340
Ахтар, Ахмад-бек 276, 277
ʻАшег Исфахани 277

Б

Баба Кухи Ширази 26, 80
Баба Рахим Машраб 232
Баба Фигани (Фагани) Ширази 175–180
Бабур 159
Бабӯр-нāма 159
Бāḡ-и Ирāм («Сад Ирам») 163
Бадāʻи ал-афкāр фī ṣанāʻи ал-ашʻāр («Чудеса мыслей в искусстве поэзии») 115
Бадāи‘ ал-ваḳāи‘ («Удивительные события» или «Чудеса происходящего») 115
Байазид II 123
Байбурди Ч. 55, 375
Баḳийа ал-наḳиййа («Чистые остатки») 72
Бахāрīйат («Весеннее») 253
Бахāристāн («Весенний сад») 43, 53, 125, 147, 337
Баḫтīйāр-нāма 317, 318, 320
Бахтин М.М. 353, 375
Бертельс Е.Э. 55, 58, 67, 92, 121, 126, 141, 150, 171, 172, 217, 219, 221, 311, 321, 375
Бехзад 111, 348
Бидголи Кашани 277
Бидиль, Мирза‘Абд ал-Кадир 260–273
Бинаи, Камал ад-Дин 161, 376
«Биобиблиографический словарь среднеазиатской поэзии» 377
«Бихрӯз и Бахрāм» 163–168
Болдырев А.Н. 112, 375
Бӯстāн («Плодовый сад») 42
Бусхак Ширази см. Абу Исхак (Бусхак) Ат‘има Ширази 105–110
ал-Бухтури 327

В

Варавани, Са‘д ад-Дин 318, 319
«Варкā и Гулшāх» 166, 168, 264
Васаṭ ал-ẖайāт («Середина жизни») 72
Васиṭат ал-‘иḳд («Средние жемчужины ожерелья») 125
Васифи, Зайн ад-Дин 120, 122, 161, 343–349, 376, 378
Ватват, Рашид ад-Дин 75, 106
Вахши Бафки Йазди 173, 180–189, 372
Велед-нāма 21
Великие Моголы 114, 159, 171, 193, 198, 222, 233
«Вīс и Рамīн» 8, 131
Ворожейкина З.Н. 7, 14

Г

Газневиды 331
Гален 41
Галиб 198
Гаухар-нāма («Книга жемчужин») 76
Гоцци Карло 66
Гребнев Н.И. 31
Гул у Наурӯз 76
Гулистāн («Розовый сад») 36, 42
Гулрīз («Усыпанный розами») 321
Ġуррат ал-камāл («Зенит совершенства») 72
Гулшан-и абрāр («Цветник праведников») 118

Д

ад-Дабби, ал-Муфаддал 327
Дака’ики Марвази, Шамс ад-Дин Мухаммад 317
Дара Шикух 233
Дāрāб-нāме 352
Дарйā-йи абрāр («Море праведников») 119
Дастāн-и муза‘фар ва буġра («Сказание о плове и лапше») 105
Дастӯр ал-вузарā («Руководство для визиров») 114
Дастӯр-нāма («Книга руководства») 55, 96
Даулатшах Самарканди 114, 331, 332, 337
Дах фаṣл («Десятиглав») 96, 99
Дах бāб («Десять глав») 119
«Двадцать пять рассказов Веталы» 323
Джабали 346
Джавāм‘и ал-ẖикāйат ва лавāми‘ ар-ривāйāт («Собрание сказаний и светочи преданий») 19
Джавāхир ал-‘аджā’иб («Жемчужины чудес») 120
Джалал ад-Дин Руми (Маулана) 20–34, 226, 325

Джами, ʻАбд ар-Рахман 11, 53, 72, 78, 92, 113, 122–158, 165, 176, 324, 332, 344, 375
Джамʻи ат-тавāрӣх («Собрание летописей») 18
Джамшид 76
Джахангир 198, 205
Джувайни (XIV в.) 43
Джувейни (историк, XIII в.) 17, 18
Джузиййāт ва куллиййат («Части и целое») 321
ал-Джумахи, Ибн Саллам 331
Дӣвāн ал-албиса («Диван нарядов») 110
Дӣвāн ал-атʻама («Диван кушаний») 105
Дӣвāн-и кабӣр («Диван Шамса Табризи» или «Великий Диван») 22, 23
Дилрубā («Похититель(ница) сердец»)
Дувāл-рāнӣ [ва] Ḫидр-ḫāн 68–71

З

Зāд ал-мусāфирӣн («Путевой запас странствующих») 43
Зардаки 173, 174
Зарра ва Ḫуршӣд («Пылинка и Солнце») 184
Захир Фарйаби 143, 339
Захири Самарканди 317
Зийа ад-Дин Барани 60
Зулали Хансари 184

И

Ибн ал-ʻАраби 25, 123, 124, 144
Ибн ал-Асир 16
Ибн Йамин 79, 167, 168
Ибн Кутайба 327
Ибн Сина, Абуʻ Али 169
Икбал 198
Илахӣ-нāма («Божественная книга») 262
ʻИмад Факих 78, 93, 94, 106
ʻИраки, Фахр ад-Дин 325
ʻИрфāн («[Мистическое] познание») 261, 262, 265
Исмаил I 174, 176, 340
Исмаила II 192

Й

Йāдгāр-и Зареран («Предание о сыне Зарера») 314
Йаʻкуб-бек Туркмен Ак-Куйунлу 150
Йатӣмат ад-дахр фӣ маḥāсин ахл ал-ʻаṣр («Жемчужина века в прекрасных творениях современников») 327
«Йӯсуф и Зулайхā» 128–130, 132, 133, 135, 147

К

Ḳабӯс-нāма 38, 318
Кабус б. Вашмгир 318
Кадири, Мухаммад Худаванд 324
Ḳадā ва ḳадар («Судьба и предопределение») 208

Кай-Кавус 318
«Калила и Димна» 19, 116, 319
Калим Кашани (Хамадани) 177, 203, 209–216, 373
Камал Худжанди 77, 106, 270, 325, 339, 373
Камал ад-Дин Исма‘ил Исфахани 72
Камали Бухараи 215
Камāл-нāма («Книга совершенства») 76
Канз ал-иштихā («Сокровищница аппетита») 105
Каани 355
Катиби Туршизи (Нишапури) 118, 119
Катран Табризи 293
Кельди Мухаммад-султан 344
Керим-хан Зенд 274, 292
Ḳеṣṣе-йе рангпарīде («История побледневшего») 243
Кивами Мутарризи, Джамал ад-Дин Мухаммад 75
Кирāн ас-са‘дайн («Соединение двух счастливых планет») 365
Ḳиṣāṣ ал-анбīйā («Истории пророков») 132, 134, 135
Китāб ал-аġāнī («Книга песен») 327, 329
Китāб аш-ш‘ир ва-ш-шу‘ārā («Книга поэзии и поэтов») 327
Китāб ал-маснави («Книга парнорифмующихся строк») 33
Китāб-и парīшāн («Книга смятенного») 43
«Кока-шастра» 321
Кондырева Н.Б. 355
«Король-олень» 66
Крачковский И.Ю. 134
Крымский А.Е. 116, 315
Кусаййир 140
Кутб ад-Дин Ширази 17

Л

Лаззат ан-нисā («Услада от женщин») 321
«Лайли и Маджнун» 61, 65, 126, 159, 372
Лаṭā’иф ат-ṭавā’иф («Занимательные рассказы о разных людях») 348
Лаṭā’иф -нāма («Книга изящных речей») 120
Левковская Р.Г. 13, 356
Лихачев Д.С. 9
Лубāб ал-албāб («Лучшие из лучших» или «Сердцевина сердцевин») 19, 329
Луджжат ал-асрāр («Море тайн») 72, 119, 150

М

Мавā‘из ал-маджāлис ас-саб‘а («Наставления, произнесенные во время семи маджлисов») 23
Маджма‘ ал-абкāр («Собрание оригинальных мыслей») 193

Маджма‘ ал-ғарā’иб («Собрание редкостей»)161
Маджма‘ ан-навāдир йā Чахар маḳāла («Собрание редкостей, или Четыре беседы») 328, 346
Маджма‘ ал-фуṣаҳā («Собрание красноречивых») 275, 373
«Маджнӯн и Лайлī» 61, 62, 372
Маḳāлāт («Речения») 21
Макамы 319, 348
Мактӯбāт («Письма») 23
Малек аш-Шо‘ара Бахар, Мухаммад Таги 359
Малик-шах 294, 353
Мансур Халладж 192, 289
Марзбан б. Рустам б. Шарвин 318, 319
Марзбāн-нāма 318–320
Марг-е ранг («Смерть цвета») 243
Маṣнавī-йи ма‘навī («Поэма о скрытом смысле») 27, 28, 33, 253, 267
Мас‘уд С‘ад Салман 173, 215, 292, 374
Маṭла‘ ал-анвāр («Восход светил») 61
Маҳзан ал-асрāр («Сокровищница тайн») 42, 61, 126, 158
Маҳзан ал-иншā («Сокровищница писем») 116
Махмуд Газнави 41, 142, 148, 233, 336
Махмуд Кари Йазди 105, 110
«Махмӯд и Айāз» 184
Мехсити 173
Ми‘йāр аш-ши‘р («Правила поэзии») 338
Мирзоев А.М. 162, 247, 248, 249, 258, 376
Мир Хусайни 43
Мирхонд 114
Мифтāҳ ал-футӯҳ («Ключ побед») 68
Михр ва Муштарī («Солнце и Юпитер») 159
Моштаг Исфахани 274–287, 342, 375
ал-Му‘аллаḳāт 327
Мубариз ад-Дин Музаффарид 86
ал-Му‘джам фī ма‘āйīр аш‘āр ал-‘аджам («Свод правил персидской поэзии») 7, 19, 373
Музāккир ал-аҳбāб («Увещеватель любимых») 122
Музаффариды 94, 95, 333
Му‘иззи 49, 143, 330, 331, 355
Мунаджāт («Тайные молитвы») 36, 127
Муҳибб у маҳбӯб («Влюбленный и Возлюбленная») 118
Муҳīṭ-и а‘зам («Великий океан») 261
Мухтари 292
Мухташам Кашани (Каши) 189–193, 303, 340, 355, 373
«Мученичество Хурра ибн Йазида» 311

Мӯш у гурба («Мыши и кот») 100, 101, 104, 253

Н

Наваи,ʻАлишир 72, 113–115, 120, 121, 123, 137, 148, 161, 172, 232, 332, 337, 339, 340, 343, 346
Надир-шах 274
Назим Харави 239, 240
Нāẓир ва манẓӯр («Созерцающий и Созерцаемый») 119, 180, 184
Назири Нишапури 173, 197–205, 235
ан-Наири,ʻИмад б. Мухаммад 323
Нāй-нāма («Книга свирели») 33
Накшбанд, Баха ад-Дин 123, 127
«Нал и Даман» 118
Нами ʻИраки 220
Насир ад-Дин Туси 17, 96, 338
Насир-и Хусрав 44, 59, 72, 169, 260, 262, 334–336
Насрабади, Мирза Мухаммад Тахер 341
Нафаḥāт ал-унс мин ḥадарāт ал-ḳудс («Дуновения дружбы из чертогов святости») 115, 324
Нахшаби, Зийа ад-Дин 320–323
Нигāристāн («Картинная галерея») 43, 177
Низам ад-Дин Аулийа 60, 62, 68
Низами 8, 42, 60–68, 76, 77, 117, 118, 126, 127, 130, 131, 136, 137, 141–143, 146, 158, 180, 182, 184, 193, 325
Низамиʻ Арузи Самарканди 328, 329, 332, 339, 355
Низари Кухистани 20, 53–59, 96
Никитина В.Б. 13, 356
Нима Юшидж 243
Нихāйат ал-камāл («Предел совершенства») 72
Норик Б.В. 14, 173, 174, 220, 377
Нуḳāт («Утонченные мысли») 261
Нух сипахр («Девять небесных сфер») 68

О

«О диве Гавпайе и мудром верующем» 320
Омейяды 352

П

Панднāма-йи Анӯширвāн («Книга советов Ануширвана») 42
«Панчатантра» 323
«Прение дива Гавпайя и мудрого верующего» 320
Пригарина Н.И. 14, 67, 196–200, 202, 204, 211–214, 216, 232, 236, 237, 298, 377

Р

Раби‘а б. Ка‘б Куздари 326
Раудат ал-анвāр («Сады светил») 76
Раудат аш-шухадā («Сады мучеников») 116, 303, 304
Рафик Исфахани, Молла-Хосейн 276, 277
Раḥат ал-арвāḥ («Услада душ») 317
Раḥат ал-инсāн («Услада человека») 42
Рашид ад-Дин, Фазлаллах Хамадани 18
Ренани, Ага Мухаммад 277
Ризаев З.Г. 232, 378
Рипка, Ян 171
Рисā’ил ихвāн аṣ-ṣафā («Послания Братьев чистоты») 58
Рисāла-и дилгушā («Веселящее послание») 96, 100
Рисāла-и кāфийа («Послание о рифме») 124
Рисāла-и мāджарā-и биранж ва буґрā («Послание о приключениях риса и лапши) 105
Рисāла-и мунша’āт («Собрание эпистол») 125
Рисāла-и ẖāб-нāма («Послание-сонник») 105
Ромаскевич А.А. 351
Рудаки 143, 148, 151, 169, 329, 331, 332

С

Саб‘ā-йи саййāра («Семь планет») 120
Сабахи 290, 291
Саиб Табризи, Мирза Мухаммад‘Али 222–240
Сад Бадр 111
Ṣад панд («Сто советов») 96, 98
Са‘д ад-Дин Кашгари 123
Са‘ди Ширази, Муслих ад-Дин 34–53
Сайидо Насафи 239, 247–260, 374, 376
Сайфи Бухараи 121
«Саламан и Абсал» 133, 143, 144, 146, 150, 151, 372
Салах ад-Дин Фаридун Заркуб 22
ас-Са‘алиби, Абу Мансур 327
Салман Саваджи 76, 77, 93, 106
«Самак-айāр» 352–355
Саманиды 331
Сам-мирза Сафави 174
Самойлов Д.С. 26
Сана’и 27, 29, 42, 60, 61, 85, 103, 142, 143, 262, 325, 326
Сангтарāш («Каменотес») 100
Санджар 142, 295, 330
Сафавиды 112, 114, 161, 169, 171, 176, 281, 294, 303, 304, 343, 348, 352
Сахба Куми, Ага Мухаммад Таги 276

Ṣаḫīфа-йи шāхī («Царский свиток») 116, 117
Сельджукиды 20, 294, 331
Сī нāма («Тридцать посланий») 118
Сийавуш 280, 311, 315
Силсилат аз̱-з̱ахаб («Золотая цепь») 142
Синдбāд-нāма («Книга Синдбада») 317–320
Ṣифāт ал-ʻāшиḳīн («Качества влюбленных») 158
Сиḥр-и ḥалāл («Дозволенная магия») 119
Сохраб Сепехри 243
Старостин А.В. 37, 40
«Странствие рабов Божьих к месту возврата» 42
Субḥат ал-абрāр («Четки праведных») 127, 128
Сузани Самарканди 96
ас-Сулами,ʻАбд ар-Рахман 324
Сулаймāн-нāма 184
Султан-ʻАли 111
Султан Велед 21, 23
Султан-Мухаммад 123
Султан Хусайн Байкара 111, 113, 114, 125, 127, 147, 153, 332

Т

Ṭабаḳāт фуḥӯл аш-шуʻāрā («Классы выдающихся поэтов») 331
Ṭабаḳāт-и ṣӯфийя («Разряды суфиев») 324
Таджнӣсāт («Омонимы») 119
Таджрубāт ал-аḥрāр ва тасаллӣйāт ал-абрāр («Опыт праведных и утешение благородных») 275
Таʻзийе-йе ʻАли Акбар 305
Таʻзӣйе-йе Ḳāсем 307, 311, 314, 315
Таз̱кират аш-шуʻāрā («Антология поэтов») 114, 331, 332
Таз̱кират ал-аулӣйā («Антология святых») 324, 327, 328
Таз̱кире-йе Аḫтāр 277, 372
Таз̱кире-йе Наṣрāбāди 341
Таʻрӣфāт («Определения») 99, 100
Тāрӣх̱-и джахāнгушā («История покорения мира [Чингис-ханом]) 17
Тарзи Афшар 216-221, 235, 373, 375
Тахмасп I 205
Тахмасп II 286
Тафсӣр-и Ḫусайнӣ («Хусайнов комментарий») 115
Ṭилисм-и ḥайрат («Талисман [мистического] оцепенения») 261
Тимур (Тамерлан) 88
Тӣмӯр-нāма 118
Тимуриды 112, 114, 115, 117, 285, 343, 344
Ṭуґлӯк-нāма 68
Ṭӯр-и маʻāрифат («Синай познания») 261

Ṭуṭӣ-нāма («Книга попугая») 320–323
Ṭуṭӣ-нāма. Джавāхир ал-асмāр («Книга попугая. Самоцветы ночных бесед») 323
Туҳфат ал-афкāр («Подарок размышлений») 72, 119
Туҳфат ал-ахрāр («Дар благородных») 126, 143
Туҳфат ас-ṣигāр («Подарок детских лет») 71
Туҳфат-и Сāмӣ («Самский подарок») 174, 340

У

‘Убайд Закани 93–104, 219, 373
‘Убайдуллах-хан 159
Улугбек 111, 122, 349
‘Умар Хайам 45, 58, 85, 86, 88
‘Унсури 143, 148, 211, 329, 331
‘Урфи Ширази 173, 193–197, 215, 218, 235

Ф

«Фархāд и Шӣрӣн» 48, 62, 180–184, 193,
Фатима Ма‘суме 294
Фатиҳат аш-шабāб («Начало юности») 125
Фахр ад-Дин Гургани 96
Фахри Харави 120
Фитрат Зардуз Бухараи 240
Фӣ-хи мā фӣ-хи («В нём то, что в нём») 22, 23
Футӯвват-нāма-ййи султāнӣ («Книга благородства султанов») 116

Х

Ҳабӣб ас-сийāр («Возлюбленный жизнеописаний») 114
Ҳадāʻиқ ас-сиҳр фи дақāʼиқ аш-шиʻр («Сады волшебства в тонкостях поэзии») 75
Ҳадāʻиқ ал-джаннāн («Райские сады») 275
Хаджа Ахрар 126, 127
Хаджу Кирмани 76, 77
Ҳадиқат ал-ҳакаʼиқ («Сад истин») 42
Хакани 60, 72, 103, 135, 150, 161, 285, 292, 325, 339
Халикбари 60
Хаммад 327
Ҳамса («Пятерица») 60, 61, 68, 76, 184
Ҳамса-и мутаҳаййира («Удивительная пятерица») 120
Хан-е Ханан,‘Абд ар-Рахим 193, 198
Харакани, Абу-л-Хасан 335, 336
Харун ар-Рашид 41
Хасан б.‘Али 283, 284
Хасан-султан 344
Хасанова З. 338, 339
Хатеф Исфахани 274, 276, 288–301, 355, 373, 374
Ҳатимат ал-ҳайāт («Завершение жизни») 125

Хафиз Ширази, Шамс ад-Дин Мухаммад 79–93
Хафт ауранг («Семь престолов», или «Созвездие Большой Медведицы») 125, 126
Хашт бихишт («Восемь райских садов») 61, 66
Хедайат Реза Голи-хан 275, 302, 373
Хилали, Бадр ад-Дин 158–160, 340
Ḫирад-нāма-и Искандарӣ («Книга мудрости Искандара») 126, 141
Хондемир 114, 121, 347
Хулагу-хан 18, 98
Ḫуласāт ал-аḫбāр («Извлечение из [исторических] сведений») 114
Ḫулд-и барӣн («Вышний рай») 180
«Хумāй и Хумāйӯн» 76, 77
Хунайн ибн Исхак 144
Хусайн Ва‘из Кашифи 115
Хусам ад-Дин Хасан Челеби 22
Ḫусāм-нāма («Книга Хусама») 22
«Хусейн Корд» 352
Ḫусн ва ‘ишқ («Красота и любовь») 118
Ḫусрав и Шӣрӣн 118, 136, 146

Ч

Чайкин К.И. 37, 42, 43
Чалисова Н.Ю. 2, 14, 373, 377, 378
Чāр дар чāрӣ («Четыре в четырех») 346
Чāр ‘унсур («Четыре элемента») 261, 265
Чингис-хан 16–18, 98, 111

Ш

Шамс ад-Дин Табризи 20, 21
Шамс-и Кайс ар-Рази 19
Шани Текелу 189, 303
Шаукат Бухари (Бухараи), Мухаммад Исхак 239–247, 259
Шах-Джахан 210, 324
Шāх ва дарвӣш («Шах и нищий») 159
Шах-Набат 80, 81
Шахрух 111
Шах-Шуджа Музаффарид 91
Шейбаниды 112, 161, 163, 343, 344, 348
Шибли Ну‘мани 172, 193, 197, 271, 359, 380
«Шӣрӣн и Хусрав» 61, 62, 71, 128
Шойтов А.М. 14, 354
Шо‘ле Исфахани 274
Шукасаптати («Семьдесят рассказов попугая») 323

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

Абу Исхак Нишапури. Кисас ал-анбийа / сост. Х. Йагмаи. Изд. 6-е. Тегеран: шеркат-е энтешарат-е элми ва фарханги, 1381 (2003).

Азер Бигдели, Лотф Али-бек. Атешкаде / Изд. 2-е. Ч. 2. Тегеран: Сепахр, 1388 (2010).

Амир Хусрау Дихлави. Хашт бихишт / сост. текста и предисл. Дж. Эфтихара. М.: Главная редакция восточной литературы (далее: ГРВЛ), 1972.

Амир Хусрау Дихлави. Маджнун и Лайли / сост. текста и предисл. Т. А.-о. Магеррамова. М.: ГРВЛ, 1975.

Амир Хусрав Дихлави. Диван / предисл. и ред. М. Раушан. Тегеран, 1380 (2002).

Ахтар, Ахмад-бек Горджи. Тазкере-йе Ахтар. Тебриз, 1343 (1964).

Бусхак Халладж Ширази. Диван-и ате‘ме. [Б/м.], 1302 (1924).

Вахши Бафки. Куллийат-е диван / подготовка изд. М.Х. Моджадам, К.Н. Техрани. Тегеран, Зоввал, 1388 (2010).

Джалал ад-Дин Мухаммад Балхи (Мавлави). Куллийат-е диван-е Шамс-е Табризи / Ред. А. Касеб. Т. 1–2. Тегеран: Нашр-е Мохаммад 1374 (1996).

Джами‘Абдаррахман. Лайли и Маджнун / критический текст и предисл. А. Афсахзода. М.: ГРВЛ, 1974.

Джами Абдуррахман. Саламан и Абсаль / подготовка изд. К.С. Айни / ввод. статьи К.С. Айни и М.М. Ашрафи. Душанбе: Ирфон, 1977.

Джами‘Абдаррахман. Три дивана. Фатихат аш-шабаб. Васитат ал-икд и Хатимат ал-хайат / критический текст и предисл. А. Афсахзода. М., 1978–1980.

Калим Кашани. Диван / ред. Б. Тараки. Изд. 2-е. Тегеран: Кетабфоруши-йе Хайам, 1369 (1991).

Джами‘Абдаррахман. Нафахат ал-унс мин хазарат ал-кудс / предисл., ред., примеч. М. ‘Абеди. Изд. 5-е. Тегеран: Сохан, 1386 (2008).

Камал Худжанди. Диван / критический текст К.А. Шидфара. М., 1975.

Кашифи Камалиддин Хусайн Ва‘из. Бадаи‘ ал-афкар фи санаи‘ ал аш‘ар / предисл., примеч. и указ. Р. Мусульманкулова. М., 1977.

Маджалес-е та‘зийе. Джелд-е аввал / сост. Х. Салахирад. Изд. 5-е. Тегеран: Соруш, 1396 (2018).

Моштаг. Диван / ред. Х. Макки. Изд. 2. Тегеран: Бахман, 1358 (1970).

Мухташам Кашани. Диван / предисл. и ред. А. Бехдарванд. Тегеран: Мо‘ассесе-йе энтешарат-е Негах, 1382 (2004).

Са‘ди Ширази. Куллийат / ред. Н. Нури. Тегеран: Кетаб-е Абад, 1386 (2008).

Саиб Табризи. Диван / сост. Дж. Мансур. Т. 1–2. Тегеран: Негах, 1374 (1996).

Талиб Амули. / Куллийат / ред. З. Шихаб. Сари: Кетабхане-йе Санаи, 1346 (1968).

Тарзи Афшар. Диван / ред. М. Тамаддон. Изд. 2-е. Тегеран: Кетабфоруши-йе Джадид, 1338 (1960).

‘Убайд Закани. Куллийат / ред. М. Дж. Махджуб. Нью-Йорк, 1999.

Хатеф Исфахани. Диван-е камел. Т. 1–9. Тегеран, 1312 (1933).

Хафиз Ширази. Диван-е газалийат / ред. Х.Х. Рахбар. Тегеран, 1375 (1997).

Хедайат Реза Голи-хан. Маджма‘ ал-фусаха (Собрание красноречивых). 2-е изд. Тегеран, 2004.

Шавкати Бухорои. Нури аср. Душанбе: Ирфон, 1986.

Шамс ад-Дин Мухаммад Ибн Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии (Ал-Му‘джам фӣ ма‘āйӣр аш‘āр ал-‘аджам) / пер. с перс., исследование и комментарий Н.Ю. Чалисовой. М., 1997.

Исследования
На русском языке

Акимушкин О.Ф. К вопросу о традиции жанра искусственной касыды в персидской поэзии // Акимушкин О. Ф. Средневековый Иран. Культура. История. Филология. СПб.: Наука, 2004. С. 289–300.

Акимушкин О.Ф. О функциях поэтических сборников и альбомов в средневековой персидской и таджикской словесности // Акимушкин О.Ф. Средневековый Иран. Культура. История. Филология. СПб.: Наука, 2004. С. 325–329.

Акимушкин О.Ф. Заметки о персидской рукописной книге и ее создателях // Акимушкин О.Ф. Средневековый Иран. Культура. История. Филология. СПб.: Наука, 2004. С. 74–145.

Акимушкина Е.О. Шиитская ритуальная драма (та‘зийе) в персидской литературе XX в // Религии в развитии литератур Азии и Африки XX века. М.: Наука, 2006. С. 208–241.

Акимушкина Е.О. Эволюция жанра шахрашуб в персоязычной поэзии XI XII вв // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2011. № 3. С. 5–11.

Акимушкина Е.О. Эволюция жанра шахрашуб в персоязычной поэзии XI–XVII веков: от Мас‘уда Са‘да Салмана (1046–1121) до Сайидо Насафи (ум. 1711) // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2018. № 3. С. 42–56.

Акимушкина Е.О. Кашмирские стихи Кудси Машхади (1582–1646): к проблеме жанровой принадлежности // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24, № 4. С. 681–690.

Алиев Г.Ю. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока М.: Наука, ГРВЛ, 1985.

Ардашникова А.Н., Рейснер М.Л. История литературы Ирана в Средние века (IX–XVII вв.). М.: Ключ-С, 2010.

Ардашникова А.Н., Рейснер М.Л. Трансформация традиционных мотивов в лирике Хатефа Исфахани (XVIII в.) // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2013. № 3. С. 55–69.

Ардашникова А.Н., Рейснер М.Л. Моштаг Исфахани и формирование нового стиля в персидской поэзии XVIII века // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2014. № 1. С. 61–70.

Ардашникова А.Н., Рейснер М.Л. Эволюция жанра тазкере в Иране XIII–XIX вв.: от антологии к справочнику // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2016. № 1. С. 3–18.

Афсахзод А. Лирика Абд ар-Рахмана Джами: проблемы текста и поэтики. М.: Наука, ГРВЛ 1988.

Ахмедзянова Л.Г. Несколько слов об Ахмаде Горджи и его окружении // Иран: история и культура в Средние века и в Новое время. М.: Наука, ГРВЛ, 1980. С. 67–77.

Байбурди Ч. Жизнь и творчество Низари. М.: Наука, ГРВЛ, 1966.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бертельс Е.Э. Избр. труды. Навои и Джами. М.: Наука, ГРВЛ, 1965.

Бертельс Е.Э. Бидил и его учение об эволюции / Бертельс Е.Э. Избр. труды. История литературы и культуры Ирана. М.: Наука, ГРВЛ, 1988. С. 343–351.

Бертельс Е.Э. Некоторые замечание о Бидиле / Бертельс Е.Э. Избр. труды. История литературы и культуры Ирана. М.: Наука, ГРВЛ, 1988. С. 352–362.

Бертельс Е.Э. Персидский театр / Бертельс Е.Э. Избр. труды. История литературы и культуры Ирана. М.: Наука, ГРВЛ, 1988. С. 470–517.

Бертельс Е.Э. Персидская «лубочная» литература / Бертельс Е.Э. Избр. труды. История литературы и культуры Ирана. М.: Наука, ГРВЛ, 1988. С. 333–342.

Бертельс Е.Э. Тарзи Афшар и его творчество / Бертельс Е.Э. Избр. труды. История литературы и культуры Ирана. М.: Наука, ГРВЛ, 1988. С. 446–469.

Болдырев А.Н. Персидские переводы «Маджалис ан-нафаис» Навои / Ученые записки ЛГУ, № 128, серия востоковедческих наук, выпуск 3. Л., 1950.

Болдырев А.Н. Зайнаддин Васифи таджикский писатель XVI в. (опыт творческой биографии). Сталинабад, 1957.

Дехтярь А.А. Проблемы поэтики дастанов урду. М.: Наука, ГРВЛ, 1979.

Дроздов В.А. «Варка и Гульшах» Аййуки и арабские средневековые повести о влюбленных. Неизменность и новизна художественного мира. М.: Институт востоковедения Российской академии наук (далее: ИВ РАН), 1999. С. 108–118.

Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII XI век). М.: Наука, ГРВЛ, 1983.

Куделин А.Б. Аравийская словесность VII–VIII вв.: опыт рассмотрения в фольклорно-мифологическом контексте // Фольклор и мифология Востока. М.: Наследие, 1999. С. 236–257.

Литература Востока в средние века / Под ред. Н.И. Конрада, И.С. Брагинского, Л.Д. Позднеевой. Части I II. Издательство Московского университета, 1970.

Литература Востока в Новое время / Под ред. И.С. Брагинского, Л.Д. Позднеевой, Е.В. Паевской. Части I II. Издательство Московского университета, 1975.

Лихачёв Д.С. Развитие русской литературы X–XVIII веков. Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973.

Марр С.М. Мохаррам (шиитские мистерии как пережиток древних переднеазиатских культов) // Традиционная культура народов Передней и Средней Азии. Л.: Наука, 1970. С. 313–366.

Мирзоев А.М. Сайидо Насафи и его место в истории таджикской литературы. Сталинабад: Таджикгосиздат, 1954.

Мирзоев А.М. Камал ад-Дин Бинаи. М.: Наука, ГРВЛ, 1976.

Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X–XV вв. М.: Наука, ГРВЛ, 1989.

Никитенко Е.Л. Базар красоты. Описание собрания поэтов в «Удивительных событиях» Зайнаддина Васифи / Вестник РГГУ. Серия «Востоковедение. Африканистика». 2011. №2 (64). С. 158–179.

Никитенко Е.Л. Рассказ о себе как средство исцеления // Вестник РГГУ. Серия: «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2016. № 3. С. 39–47.

Никитенко Е.Л. Сценарий жизни и жанр литературы: казус Зайнуддина Васифи (XVI в.) // Вестник РГГУ. Серия «Востоковедение. Африканистика». 2012. № 20. С. 23–40.

Никитенко Е.Л. Поэт на пути к меценату: сюжет касыды в автобиографическом повествовании // Вестник РГГУ. Серия «Востоковедение. Африканистика». 2014. № 6. С.148–154.

Норик В.Б. Биобиблиографический словарь среднеазиатской поэзии (XVI первая треть XVII в.). М.: ИД Марджани. 2011.

Осипова М.М. Индийская действительность в романическом маснави Амира Хосрова Дехлеви «Доваль-рани Хизр-хан». Автореф. дис… канд. филол. наук. М., 1988.

Пригарина Н.И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке // Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М.: Наука, ГРВЛ, 1983. С. 89–108.

Пригарина Н.И. Индийский стиль и его место в персидской литературе (вопросы поэтики). М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999.

Пригарина Н.И. «Восемь раев» Амира Хосрова Дехлеви // Пригарина Н.И. Мир поэта мир поэзии. Статьи и эссе. М.: ИВ РАН, 2012. С. 270–276.

Пригарина Н.И. Красота Йусуфа в зеркалах персидской поэзии и миниатюрной живописи // Пригарина Н.И. Мир поэта мир поэзии. Статьи и эссе. М.: ИВ РАН, 2012. С. 191–229.

Пригарина Н., Чалисова Н., Русанов М. Хафиз. Газели в филологическом переводе. Часть 1 / Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности. Вып. XLII. М., 2012.

Рейснер М.Л. «Транспозиция» как категория поэтики: к проблеме эволюции канона персидской классической поэзии // Исследования по иранской филологии. Выпуск 3. М.: Институт стран Азии и Африки при Московском государственном университете (далее: ИСАА МГУ), 2001. С. 107–123.

Рейснер М.Л. Критерии языковой нормы в оценке мастеров персидской газели XI XVIII в // Языковая норма и эстетический канон / Под ред. В.Я. Порхомовского и Н.Н. Семенюк. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 209–223.

Рейснер М.Л. Персидская классическая газель как музыкальный жанр: исполнительская практика в зеркале поэзии // Domum Paulum. Studia Poetica et Orientalia. К 80-летию П.А. Гринцера. М.: Наука, 2008. С. 173–191.

Рейснер М.Л. «Утверждение единобожия» (таухид) в персидской классической литературе: от религиозного концепта к поэтической теме // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2010. № 4. С. 3–16.

Рейснер М.Л. Кораническая история Йусуфа в персидской поэтической классике X XV веков (лирический мотив и романический сюжет) // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2014. № 4. С. 4–16.

Рейснер М.Л. Жанровые типы рамочных текстов в персидской классической поэзии (X–XV вв.) // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2017. № 5. С. 117–128.

Рейснер М.Л. Визуальные образы красоты слова в персидской поэзии XVI начала XVIII века: индийский стиль и живописание словом // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Философия. 2020. Т. 23, № 1. С. 12–22.

Рейснер М.Л. Древнеиранские концепты и топосы в персидской классической поэзии (к проблеме культурной преемственности) // Эволюция и революция в исламской мысли и истории / ред. А.В. Смирнов М.: Садра, 2020. С. 116–135.

Ризаев З.Г. Индийский стиль в поэзии на фарси конца XVI–XVII вв. Ташкент: Фан, 1971.

Самак-айяр или Деяния и подвиги красы айяров Самака, что царям служил, их дела вершил, был смел да умел. В двух книгах. Книга 1 / пер. с перс. Кондыревой Н.М.: Наука, ГРВЛ, 1984.

Стологорова И.Н. Генетические корни «Удивительных событий» Васифи (XVI в.) // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 1986 № 2. С. 48–56.

Фильштинский И.М. История арабской литературы V начало X века. М.: Наука, ГРВЛ, 1985.

Чалисова Н.Ю. Персидская классическая поэтика о конвенциях описания феноменов красоты // Памятники литературной мысли Востока / отв. ред. П.А. Гринцер, Н.И. Никулин. М.: Институт мировой литературы (ИМЛИ) РАН, 2004. С. 165–249.

На европейских языках

Brown E.G. A History of Persian Literature under Tartar Dominion (A.D. 1265 1502). New York: Cambridge University Press, 1920.

Emami F. Coffeehouses, urban spaces, and the formation of a public sphere in Safavid Isfahan // Muqarnas. An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World / Ed. Gülru Necipoğlu. Vol. 33. Leiden – Boston: Brill, 2016. PP. 177–220.

General Introduction to Persian Literature // A History of Persian Literature / Ed. E. Yarshater. Vol. I. London, New York: I.B. Tauris, 2008.

Marzolph U. Persian Popular Literature // Oral Literature of Iranian Languages / A History of Persian Literature / Ed. E. Yarshater. Vol. XVIII. Ch. 9. London, New York: I.B. Tauris, 2010. PP. 208–364.

Persian Poetry in the Classical Era, 800–1500 // A History of Persian Literature / Ed. E. Yarshater. Vol. II–III London, New York: I.B. Tauris, 2010.

Persian Prose // A History of Persian Literature / Ed. E. Yarshater. Vol. V London, New York: I.B. Tauris, 2011.

Religious and Mystical Literature // A History of Persian Literature / Ed. E. Yarshater. Vol. V London, New York: I.B. Tauris, 2011.

Persian Poetry, 1500 1900 // A History of Persian Literature / Ed. E. Yarshater. Vol. II–III London, New York: I.B. Tauris, 2011.

Religion of Love in Classical Persian Poetry, ed. Leonard Lewisohn. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010.

Rubanovich J. Orality in Medieval Persian Literature // Medieval Oral Literature / Ed. by Karl Reichl. Berlin: De Gruyter, 2015. PP. 653–680.

Rypka Jan. History of Iranian Literature. Dordrecht-Holland: D. Reidel Publishing Company, 1968.

Shamsur Rahman Faruqi. A Stranger in the City: The Poetics of Sabk-e Hindi // The Annual of Urdu Studies. Vol. 19 (2004). PP. 1–93.

Schimmel Annemarie. A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.

Subtelny Maria E. A Taste for Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, 136/1/ 1986. PP. 56–79.

На персидском языке

Бахар М.Т. Сабкшенаси йа тарих-е татавор-е наср-е фарси. Тегеран, 1942.

Йаршатер Е. Ше‘р-е фарси дар ‘ахд-е Шахрох. Тегеран, 1383 (2004).

Лангруди Ш. Мактаб-е Базгашт. Тегеран, 1372 (1993).

Хатеми А. Пажухеши дар сабк-е хинди ва доуре-йе Базгашт-е адаби. Тегеран, 1371 (1992).

Шахиди, ‘Энайаталлах. Пажухеши дар та‘зийе ва та‘зийехани аз агаз та пайан-е доуре-йе Каджар дар Техран. Тегеран, 1380 (2000/2001).

Шибли Ну‘мани. Ше‘р ал-‘Аджам йа тарих-е ше‘р ва адабийат-е Иран. / Пер. С.М.Т. Фахр Даи Гилани. Т. 3. Тегеран, 1334 (1956).

Интернет-ресурсы

- *http://www.iranicaonline.org*
- *http://www.iranchamber.com/index/art_culture.php*
- *https://ganjoor.net*
- *http://www.vostlit.info*

SUMMARY

"Persian Literature of the 13th–18th cc. Mature and Late Classics" is the second part of the two-volume comprehensive and detailed work **"Persian Literature of the 9th–18th cc."** which deals with the history of Iranian literature as the most important and significant cultural heritage of the Iranians. The main goal of this volume is to analyze different changes which have taken place in Iranian literary system within a long period of 6 centuries.

The book is a richly documented work with illustrative examples translated from Persian into Russian mostly by the authors.

Chapter I ***Flourishing development of the Iranian literature in the 13th – early 16th century. Mature classics*** presents the survey of the works of the most glorious literary geniuses of the period – the greatest Sufi mystic and poet Jalal al-Din Rumi, one of the greatest poets of the classical literary tradition and the author of didactic works Sa'di Shirazi, one of India's greatest Persian-language poets Amir Khosrow Dehlavi, who was the first to follow the example of Nizami's *khamsa*, the most celebrated Persian lyric poet Hafiz who had the greatest impact on the course of post-fourteenth century Persian lyrics, and the acknowledged spiritual leader, scholar and prolific master of poetry ʿAbd al-Rahman Jami.

The literary works of the contemporaries of the above-mentioned celebrities, such as satirists 'Obayd Zakani and Bushaq Shirazi, members of Herat literary circle Badr al-Din Hilali and Kamal al-Din Binai are not left without attention either.

The works of all the poets of the period show that classical Iranian literary tradition already established its own norms regarding genres, themes and motifs both in lyric and epic poetry and completely emancipated itself from the maternal Arab tradition.

Chapter II ***The period of transformation of the canon in Persian-language literature of the 16th – early 18th century. Late classics*** first of all deals with the transformation of Persian literary pattern, significant shift in style of Persian poetry and the formation of a new stylistic paradigm, later called Indian style (*sabk-e hendi*) which reveals itself in the poetic works written throughout the Iranian cultural area – in the Safavid Iran, Central Asia and prosperous Mughal India. The new style is characterized by a special structure of poetry and original poetics (*tarz-i taza*), called in the works of its leading exponents "colorful" (*rangin*), "unfamiliar" (*bigana*), "sophisticated, twisted" (*pichida*) and "refined" (*nazuk*). In the works of one and the same poet original philosophical and gnostic themes, complex comparisons and allegories, revealing an incisive poetic fantasy and creativity, can easily co-exist with experiments in form and content or penetrating insight into the psychology and negotiations of the love relationship (*maktab-e woquʿ*). The chapter is focused on the poetry of Baba Fagani, Vahshi Bafqi, Moḥtasham Kashani, ʿOrfi Shirazi, Naziri Nishapuri, Ṭaleb Amoli, Kalim Kashani, Saiido Nasafi, one of the most celebrated and prolific poets of the Safavid period Saib Tabrizi, and one of the most difficult and challenging poets of *sabk-e hendi* Abd al-Qader Bidel.

The new style will dominate Persian poetry for the next two centuries until in the middle of the 18th century poets turn to a neoclassicism rejecting the excesses of the Indian style. The chapter presents a survey of poetry whose practitioners – among which Moshtaq and Hatef Isfahani – adopted a smooth, clear, flowing and free of ambiguities poetics closer to the stylistic principles of early Persian poetry. Later this movement became known as the "literary return" (*bazgasht-e adabi*).

The chapter also analyzes *ta'ziyeh* – a unique form of serious drama to have developed in the world of Islam, which commemorates the sufferings of the 12 Shiʿite imams. The attention is paid to the genesis of *ta'ziyeh* and its poetics.

Chapter III ***Development of Persian prose in the 13th–18th centuries*** describes different prose genres – frame stories (as *Tuti-nama* by Zia al-Din Nakhshabi), hagiography (ʿAbd al-Rahman Jami's *Nafahat al-ons*), anthology with biographies of the poets (*tazkera*), an extensive work of diverse contents *Badayeʿ al-waqayeʿ* by memoirist and poet Zayn al-Din Wasifi and *dastan*, fictional narrative based on written and oral traditions.