**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГАОУ ВПО «КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ)
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Суфийская литература

Ридер
(сборник текстов для чтения)
к модулю повышения квалификации
по истории и культуре ислама

Сост. Р.Т.Юзмухаметов, Ф.Ш.Акулова

Допущено Учебно-методическим советом по реализации образовательных программ профессиональной подготовки специалистов с углубленным знанием истории и культуры ислама

Казань, 2012 г.

УДК 821.222.1.0(55)(091)”8/16”(075.8)
ББК 83.3(5Ирн)я73
Ю 20

Рецензент:
Алмазова Л.И.. к.ф.н., сотрудник отдела истории общественной мысли и исламоведения ИИ им. Ш.Марджани АНТ.

Ю 20 Суфийская литература / Ридер к курсам повышения квалификации по истории и культуре ислама (30 ноября - 2 декабря 2012 г.) – Сост.: Р.Т.Юзмухаметов, Ф.Ш.Акулова. Казань, 2012 – 565 с.

Аннотация: В ридере собраны тексты, необходимые для изучения суфийской поэтической литературы (IX-XVII вв.). Ридер подготовлен для модуля курса повышения квалификации по истории и культуре ислама, лектор – профессор Института стран Азии и Африки Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова Марина Рейснер.

© Юзмухаметов Р.Т., Акулова Ф.Ш., 2012
© Казанский федеральный университет, 2012

СОДЕРЖАНИЕ РИДЕРА

Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X-XIV вв.). М.: «Наука», ГРВЛ, 1989. Глава II, § 2, глава III, IV и V.

Рейснер М.Л. Трансформация традиционных мотивов в поэтических произведениях Абдаллаха Ансари (XI в.) // Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность. М.: "Наследие", 1994. С. 137-170.

Рейснер М.Л., Чалисова Н.Ю. «Я есмь Истинный Бог!»: образ старца Халладжа в лирике и житийной прозе Аттара // Семантика образа в литературах Востока. М.: “Восточная литература” РАН, 1998. С. 120-158.

Рейснер М.Л. Метод аллегорического комментирования Корана (*та’вил*) и символический язык персидской поэзии XI-XII вв. Статья. // Вестник Московского университета, сер. 13, Востоковедение, № 4, 2003. С. 96-110.

Рейснер М.Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды. Монография. М., «Наталис», 2006. Глава III, § 2.

Ардашникова А.Н., Рейснер М.Л. История литературы Ирана в Средние века (IX –XVII вв.). Учебник. М.: ИСАА МГУ, ИД «Ключ-С», 2010.

Рейснер М.Л. Средневековый город в «сокровенном языке» персидской поэзии (XI – XIV вв.): социальная и конфессиональная лексика // Культурно-историческая парадигма и языковые процессы. М.-Калуга, «Эйдос», 2010. С. 91-127.

Рейснер М.Л. Утверждение единобожия» (*таухид*) в персидской классической литературе: от религиозного концепта к поэтической теме // Вестник Московского университета, сер. 13, Востоковедение, № 4, 2010. С. 3-16.

М. Л. РЕЙСНЕР

Эволюция классической газели на фарси

(X–XIV века)



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
ИНСТИТУТ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ

М. Л. РЕЙСНЕР

Эволюция классической газели на фарси

(X–XIV века)





Москва
«НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
1989

ББК 83.35
Р 35

Ответственный редактор
В. Б. НИКИТИНА

Рецензенты
Н. И. ПРИГАРИНА, А. М. ШОЙТОВ

Утверждено к печати
Институтом стран Азии и Африки
при МГУ

Рейснер М. Л.
Р 35 Эволюция классической газели на фарси (X—XIV века).— М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989.— 224 с.

ISBN 5-02-016536-2

Книга посвящена эволюции газели, одной из популярнейших форм классической лирики на фарси, с X по XIV в.

Автор выделяет основные этапы становления газели в персоязычной литературе, прослеживая важнейшие вехи ее развития в творчестве таких корифеев поэзии, как Рудаки, Анвари, Саади, Хафиз и др. Подробно рассматриваются газели выдающихся творцов суфийкой лирики: Баба Кухи Ширази, Ансари, Санаи, Аттара.

Р $\frac{4603020200\text{-}068}{013(02)\text{-}89}$ 98-89

ББК 83.35

ISBN 5-02-016536-2

© Главная редакция
восточной литературы
издательства «Наука», 1989.

ВВЕДЕНИЕ

Изучение классической лирики на фарси IX—XV вв. имеет длительную и развитую традицию в отечественной и зарубежной ориенталистике. Этот исследовательский интерес по-разному проявлялся на каждом новом этапе научного освоения богатейшего литературного наследия Ирана. Однако многочисленные работы, в которых рассматривались существенные аспекты развития лирического творчества иранских народов в средние века, не дали пока сколько-нибудь полной и исчерпывающей картины.

Ключевым направлением в исследованиях названной тематики был и остается анализ творчества отдельных авторов. Этот тип научных изысканий реализуется как в рамках представительных трудов по истории фарсиязычной литературы в целом [56; 102; 135; 159; 160; 164; 168; 170—172 и др.], так и в монографиях, посвященных поэтам определенного периода или конкретной литературной школы [57; 58; 66; 77; 103]. Однако абсолютное большинство работ названного типа посвящено творчеству какого-либо одного выдающегося представителя иранской классической поэзии [48; 49; 50; 54; 85; 86; 116; 118; 122 и т. п.]. На протяжении более полуторавекового развития европейской иранистики эти исследования эволюционировали от биобиблиографического очерка к проблемным розысканиям, осуществлявшимся в соответствии с последними достижениями теории.

При несомненной важности и плодотворности такого подхода к изучаемому материалу он до некоторой степени ограничивает возможности решения ряда вопросов более общего характера. Современное состояние науки о литературе требует иного осмысления уже описанных в значительной своей части литературных памятников эпохи средневековья.

Разработка системы теоретических представлений о каноне, этикетности литературных произведений, созданных по законам нормативной поэтики [83а; 107—109; 110; 112 и др.], влечет за собой постановку целого ряда новых проблем в конкретных филологических дисциплинах, в том числе и в востоковедении, вернее, в его литературоведческой области (см., например, [68; 69; 105 и др.]). В применении к классической лирике на фарси, подчиненной общим закономерностям функционирования канонического искусства, представляется целесообразным рассмотрение поэтического наследия того или иного автора в его традиционной связи с произведениями предшественников, творивших в том же жанре или жанровой форме. Один и тот же поэт, про-

ББК 83.35
Р 35

Ответственный редактор
В. Б. НИКИТИНА

Рецензенты
Н. И. ПРИГАРИНА, А. М. ШОЙТОВ

Утверждено к печати
Институтом стран Азии и Африки
при МГУ

Рейснер М. Л.
Р 35 Эволюция классической газели на фарси (X—XIV века).— М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989.— 224 с.

ISBN 5-02-016536-2

Книга посвящена эволюции газели, одной из популярнейших форм классической лирики на фарси, с X по XIV в.

Автор выделяет основные этапы становления газели в персоязычной литературе, прослеживая важнейшие вехи ее развития в творчестве таких корифеев поэзии, как Рудаки, Анвари, Саади, Хафиз и др. Подробно рассматриваются газели выдающихся творцов суфийкой лирики: Баба Кухи Ширази, Ансари, Санаи, Аттара.

Р $\frac{4603020200\text{-}068}{013(02)\text{-}89}$ 98-89

ББК 83.35

ISBN 5-02-016536-2

© Главная редакция
восточной литературы
издательства «Наука», 1989.

ВВЕДЕНИЕ

Изучение классической лирики на фарси IX—XV вв. имеет длительную и развитую традицию в отечественной и зарубежной ориенталистике. Этот исследовательский интерес по-разному проявлялся на каждом новом этапе научного освоения богатейшего литературного наследия Ирана. Однако многочисленные работы, в которых рассматривались существенные аспекты развития лирического творчества иранских народов в средние века, не дали пока сколько-нибудь полной и исчерпывающей картины.

Ключевым направлением в исследованиях названной тематики был и остается анализ творчества отдельных авторов. Этот тип научных изысканий реализуется как в рамках представительных трудов по истории фарсиязычной литературы в целом [56; 102; 135; 159; 160; 164; 168; 170—172 и др.], так и в монографиях, посвященных поэтам определенного периода или конкретной литературной школы [57; 58; 66; 77; 103]. Однако абсолютное большинство работ названного типа посвящено творчеству какого-либо одного выдающегося представителя иранской классической поэзии [48; 49; 50; 54; 85; 86; 116; 118; 122 и т. п.]. На протяжении более полуторавекового развития европейской иранистики эти исследования эволюционировали от биобиблиографического очерка к проблемным розысканиям, осуществлявшимся в соответствии с последними достижениями теории.

При несомненной важности и плодотворности такого подхода к изучаемому материалу он до некоторой степени ограничивает возможности решения ряда вопросов более общего характера. Современное состояние науки о литературе требует иного осмысления уже описанных в значительной своей части литературных памятников эпохи средневековья.

Разработка системы теоретических представлений о каноне, этикетности литературных произведений, созданных по законам нормативной поэтики [83а; 107—109; 110; 112 и др.], влечет за собой постановку целого ряда новых проблем в конкретных филологических дисциплинах, в том числе и в востоковедении, вернее, в его литературоведческой области (см., например, [68; 69; 105 и др.]). В применении к классической лирике на фарси, подчиненной общим закономерностям функционирования канонического искусства, представляется целесообразным рассмотрение поэтического наследия того или иного автора в его традиционной связи с произведениями предшественников, творивших в том же жанре или жанровой форме. Один и тот же поэт, про-

бовавший себя в различных жанрах традиционной лирики, ставил свой образ мысли, отношение к описываемому, средства выразительности и стиль в зависимость от того, в каком жанре он выступал. Характер проявления авторской индивидуальности находился, таким образом, в непосредственной связи с жанровым образом автора.

Так, рассуждая о русской поэзии XVIII — начала XIX в., подчиненной «жанровому пониманию литературы», Л. Я. Гинзбург писала: «Каждый жанр был установленной разумной формой художественного выражения той или иной жизненной сферы; элегия строила мир внутреннего человека, анакреонтика утверждала преходящие земные радости. Дружеское послание было проникнуто и элегическими и анакреонтическими мотивами, которые сплетались в нем с вольнолюбивыми мечтами, с вольтерьянской насмешкой... Один и тот же поэт мог одновременно писать проникнутые разочарованием элегии и боевые политические стихи. Любовь и вольнолюбие — это разные сферы, их поэтическое выражение допускало разное отношение к жизни» [82, с. 23].

Обращаясь к предмету настоящего исследования, подчеркнем, что развитие газельной лирики на фарси X—XIV вв. нам представляется как процесс, в котором участвовали многие поколения поэтов, писавших по-персидски, творцов газели, воспринимавших себя как последовательно соединенные звенья непрерывной цепи традиции. В этом смысле газели любого представителя ираноязычной поэтической классики оказываются в образном, тематическом, стилистическом планах ближе к газелям других поэтов, чем к произведениям того же автора, созданным в других жанрах и формах. Устойчивость традиции подкреплялась существовавшими нормами литературной практики, предполагавшей составление ответов (*джаваб, назира*) на произведения предшественника.

Исследование определенных жанров и форм поэзии в их становлении и развитии имеет глубокие корни в отечественной иранистике. Достаточно сослаться на труды Е. Э. Бертельса, в которых развитие эпической поэзии на фарси представлено с позиций ее поступательного движения, прослеживавшегося в творчестве Фирдоуси (X—XI вв.), Низами (XII в.), Амира Хосрова Дехлеви (XIII в.), Джами (XV в.) [57; 58]. С тех же позиций ученый подходил к изучению суфийской дидактической поэмы [61]. Результативность подобного подхода к анализируемому материалу ощущали и другие исследователи.

Так, А. М. Мирзоев, исследуя роль Рудаки (X в.) в становлении классической фарсиязычной газели, ощутил необходимость написания краткой истории развития газели на фарси X—XVI вв. в рамках книги о творчестве Адама поэтов Ирана [118, с. 242—293]. Эволюцию жанровой формы рубаи в X—XII вв. рассматривает в своей работе А. К. Козмоян [91]. Некоторые аспекты эволюции кыт'а затрагивает в своих исследовани-

лх З. Н. Ворожейкина, которую привлекла проблема становления делового и смехового вариантов кыт'а в поэзии на фарси [77; 78; 79]. Однако ограниченное количество работ, отмеченных именно таким подходом к изучаемому материалу, не позволяет говорить о том, что это уже сложившееся направление в научном осмыслении классической поэзии на фарси. Так, за пределами исследовательского внимания остались вопросы эволюции касыды в литературной практике на языке фарси в X—XV вв. И это тем более странно, что на ранних этапах развития персидской поэзии, т. е. в X—XII вв., касыда являлась наиболее продуктивной формой поэтического творчества.

Что касается предмета настоящего исследования, то при его выборе мы руководствовались целым рядом соображений. Во-первых, газель в литературе на фарси характеризовалась бурным и динамичным развитием, претерпев в ходе своего становления ряд существенных превращений. Во-вторых, изменения, затронувшие газель на фарси в период XI—XIII вв., оказались способными повлечь за собой сдвиги в устойчивой иерархической системе поэтических форм и жанров, связанной узами преемственности с арабской литературной традицией. В-третьих, в отечественной и зарубежной иранистике уже наметились определенные пути решения проблемы эволюции классической газели на фарси в ряде ее важных аспектов, что немало способствовало разработке названных исследовательских сюжетов в данной работе.

До последнего времени двумя точками притяжения в изучении истории газели были вопрос о ее зарождении в литературе на фарси [63; 70; 117; 118; 159; 166] и поэтика газели зрелого периода (XIII—XV вв.) [49; 71—74; 76; 135; 170; 173; 178; 181; 184 и т. д.]. В то же время за пределами научной интерпретации, по существу, остался двухсотлетний период развития газели (XI—XII вв.), на который падают самые значительные изменения в ее содержании и структуре. Практически не были введены в научный оборот газели таких поэтов XI—XII вв., как Фаррухи, Баба Кухи Ширази, Муиззи, Санаи, Аттар. Из поэтов названного периода, писавших газели, наиболее изучен Анвари [85; 136].

Все это свидетельствует о том, что вопрос о путях развития газельной лирики на фарси нуждается в дальнейшей углубленной разработке, поскольку не являлся еще предметом монографического исследования. При этом, естественно, следует внимательно обобщить результаты тех наблюдений над газелью, которые проводились представителями нескольких поколений европейских, русских и советских иранистов-литературоведов. Часть их работ мы упомянули выше, другие же нуждаются в более подробном рассмотрении, так как непосредственно относятся к теме настоящего исследования.

В статьях и монографиях А. М. Мирзоева [116; 117; 118] мы находим как конспективно изложенную историю газели, так и

ряд разрозненных, но весьма ценных замечаний об отдельных этапах ее поступательного движения. В книге, посвященной Рудаки [118], исследователь поставил во главу угла вопрос о влиянии Рудаки на складывание газельной традиции XI—XVI вв. Но работа, которую проделал А. М. Мирзоев, выходит за рамки этой специальной проблемы. В первую очередь он проанализировал всю имевшуюся литературу по проблеме возникновения газели на фарси, естественным образом связанную с творчеством Рудаки. Сравнивая газель эпохи Рудаки с более поздними образцами, автор приходит к закономерному выводу о том, что облик газели изменялся на протяжении X—XVI вв. В этой связи А. М. Мирзоев считает необходимым разделять два таких понятия, как «газель в широком значении слова» (в приложении к лирическим стихотворениям поэтов X—XI вв.) и «газель в терминологическом значении». Это разделение ориентировано на традицию классической поэтики, в которой при объяснении смысла основных понятий выделялось их словарное (этимологическое) и терминологическое значение.

Представляется очень важным само обращение А. М. Мирзоева к данным средневековых трактатов по поэтике для выяснения истинного соотношения определенного литературного факта с его теоретическим осмыслением, совпадающим с ним во времени.

Хотя ученый не ставил перед собой цели нарисовать исчерпывающую картину процесса развития газели, его наблюдения над изменениями в тематике, структурной организации и стиле газели на фарси в течение X—XVI вв. послужили отправной точкой для наших размышлений над этой проблемой, помогли определить хронологические рамки настоящего исследования. Определив XIV в. как верхнюю границу работы, мы исходили из замечаний А. М. Мирзоева о характере газели XV—XVI вв. в творчестве Джами и Бинаи, значительно упростивших ее стиль и композицию по сравнению с предшествующим периодом, т. е. эпохой Хафиза [116, с. 38—43; 118, с. 287—288]. Выводы исследователя заставили нас предположить, что до XIV в. газель развивалась поступательно, а в последующий период эта форма поэзии оказалась подверженной более сложной и неоднонаправленной трансформации, суть которой должна быть выяснена в специально посвященной этому вопросу работе.

Проблеме преемственности в развитии фарсиязычной газели свою трактовку дает и другой таджикский литературовед — А. Афсахзод. Занимаясь лирическим наследием Джами [49], он особо подчеркивает значение XII века для дальнейших судеб газели, специально выделив проблему бытования ее вне придворной школы поэтического творчества, т. е. в городских кругах, суфийской обители и т. д.

Из зарубежных исследователей в области истории развития газели работал итальянский востоковед Алессандро Бауэани, предложивший свою периодизацию этой истории, которая до

настоящего момента остается единственной в иранистике [167; 168]. Поскольку выводы ученого лежат в сфере наших интересов, необходимо остановиться на них подробнее.

Автор периодизации делит историю развития газели на пять периодов:

1) период зарождения (IX—X вв.);
2) период формирования (X—XIII вв.);
3) классический период (XIII—XVI вв.);
4) период так называемого «индийского стиля» (XVI—XVIII вв.);
5) современный период (с XVIII в. по новейшее время).

Приведенная периодизация, как и всякая другая, представляется в достаточной мере отвлеченной, однако исследователь уточняет и конкретизирует свою схему в ходе анализа материала каждого периода. Так, характеризуя раннюю стадию развития газели, А. Баузани отмечает не только плохую сохранность «поэтических композиций», но и «относительно небольшое отличие дошедших фрагментов от фрагментов из касыдных насибов» [167, с. 1033]. Стиль этих стихотворений, которые исследователь именует «протогазелями», он определяет как «декоративно-описательный». Отмечая отсутствие в «протогазели» ряда обязательных в дальнейшем формальных признаков (например, тахаллуса, регулярных матла' и макта'), А. Баузани подчеркивает также и определенное содержательное единство этих «композиций по сравнению с концептуальной дезинтеграцией газели „в техническом смысле слова" (Мирзоев)».

Особенно важной представляется характеристика, которую автор дает периоду формирования: «В этот период „протогазель" приобретает очень важный элемент — мистическую практику. В конце периода газель в ее классическом виде окончательно сформировалась, хотя „атмосфера" газели либо мистична в тенденции (например, Аттар), либо преимущественно светская, как у Анвари. Последний более известен как автор касыд, однако он признавал газель самостоятельным литературным родом, имеющим собственный объект описания — ма'шук (возлюбленная), тогда как касыда имеет своим объектом мамдух (восхваляемый)» [167, с. 1033].

Приведенный пассаж представляется довольно спорным в том, что касается влияния суфизма на газель XII в. Полемизируя с А. М. Мирзоевым, который считал это влияние, по крайней мере до середины XII в., весьма незначительным, А. Баузани и сам тем не менее склоняется к тому, что мистицизм в газели XII в. существовал лишь «в тенденции» или отсутствовал вовсе. Противоположной точки зрения придерживается А. Афсахзод [49, с. 28—29]. Не разделяя мнения относительно идейно-содержательной стороны газели XII в., высказанного А. М. Мирзоевым и А. Баузани, мы постараемся подкрепить свою позицию анализом материала в соответствующей главе работы.

Наиболее подробно А. Баузани останавливается на классическом периоде развития газели (XIII—XVI вв.). В этой связи он пишет: «Газель приобретает совершенно определенный, окончательный вид как с точки зрения формы (все технические элементы, перечисленные нами в определении газели, имеются в наличии), так и с точки зрения содержания: декоративно-описательный стиль периода зарождения, получив мистический импульс в период формирования, перешел в утонченный и изощренный символический стиль. Саади и Хафиз достигли наивысшего мастерства в газели этого периода. В творчестве Хафиза основной объект газели, ма'шук (земная возлюбленная), становится неразрывно связан не только с ма'буд (божественная возлюбленная, Бог), но и с традиционным объектом касыды — мамдух (восхваляемый). Это было в свое время продемонстрировано французским исследователем Леско» [167, с. 1033].

Из приведенных комментариев А. Баузани к его периодизации истории развития газели вытекает, что основным критерием выделения периода для него является стилистический. Подтверждение этому можно найти в статье того же исследователя «Развитие формы в персидской лирике» [169], где развитие формы, по существу, приравнено к изменению стиля.

При очевидной рациональности и плодотворности подхода А. Баузани к проблемам периодизации развития газели предложенная им схема нуждается в дальнейшей разработке и уточнении, ибо и сам автор рассматривал ее как «первую, огрубленную прикидку». В этих уточнениях особенно нуждаются, на наш взгляд, не характеристики периодов, а определения границ между ними.

В связи с тем что в изучении истории газели до настоящего момента имеется ряд существенных пробелов, автор настоящей книги считает своей задачей, опираясь на опыт предшествующих исследователей, проследить эволюцию газели X—XIV вв. в узловых моментах формального и содержательного порядка, учитывая при этом принадлежность каждого рассматриваемого поэта к той или иной эпохе развития литературы на фарси, влияние на его творчество определенных религиозных и философских идей, а также доминирующую целевую установку его произведений.

Хронологические границы настоящего исследования предопределены самой логикой развития газели: мы можем говорить, что лишь в X в. появляются первые образцы газели на языке фарси, отличающиеся от арабоязычной газели предшествующего периода; в XIV в., по мнению абсолютного большинства исследователей, газель достигает апогея своего развития в литературе на фарси, что доказывает, в частности, творчество поэтов, чье литературное наследие состоит, по существу, целиком из газелей (Хафиз, Камал Ходжанди).

Считая практически невозможным охватить в предлагаемой работе все пласты газельного творчества фарсиязычных поэтов

X—XIV вв., мы оставляем за пределами анализа лирическое наследие поэтов, творивших на территории так называемой периферии ираноязычного мира: Хакани, Низами и другие в Закавказье, Джелал ад-Дин Руми в Малой Азии, Абу-л-Фарадж Руни, Мас'уд Са'д Салман, Амир Хосров Дехлеви, Хасан Дехлеви и другие в Северо-Западной Индии. Это ограничение материала вызвано не только неохватностью его реального обьема. На наш взгляд, поэтическая продукция «литературной периферии» ираноязычного мира обладает достаточной спецификой, а ее отношение к традициям «центра» (Средняя Азия, Хорасан, Иранское нагорье) заслуживает того, чтобы стать предметом специального исследования. Лирика названных авторов привлекалась лишь для сопоставления.

Таким образом, своей целью мы видим воссоздание в общих чертах картины развития газели на территории «центра» ираноязычного мира, относительная культурная целостность которого обеспечивала устойчивую преемственность литературной традиции в рассматриваемый период.

При решении поставленной задачи основное внимание мы сосредоточим на изменении трех специфических составляющих газели — тематики, композиции, героя, так как из их соотношения и взаимодействия складывается в основном поэтический облик газели того или иного периода.

Знакомясь с работами русских, советских и западных иранистов, автор настоящей книги столкнулся с многочисленностью и разноречивостью литературоведческих терминов, применяемых для жанровой характеристики газели: «песня», «ода», «лирический фрагмент», «поэтическая форма», «форма», «жанровая форма», «жанр», «вид поэзии» и т. д. Принимая во внимание присущую всей литературоведческой науке неоднозначность терминологии, связанной с категорией жанра, мы стремимся упорядочить ее употребление в рамках данного исследования и расположить его в единой системе жанровых координат.

1. Под лирикой понимается род поэзии.

2. Виды лирики именуются ее жанрами. В этом смысле говорится о любовной, пейзажной, вакхической, философско-религиозной, дидактической лирике.

3. Жанровой формой мы будем именовать определенную, обладающую набором устойчивых черт внешнюю структуру произведения, в которой реализуется то или иное содержание.

Однако, как показала практика востоковедных литературоведческих исследований последних десятилетий, для адекватной интерпретации смысла, формы и назначения литературных произведений, порожденных определенным культурным сознанием конкретной исторической эпохи, отнюдь не достаточно истолковать их посредством привычного нам терминологического инструментария европейской поэтики, восходящей к античной теории поэтического искусства. Этот взгляд «извне» должен быть подкреплен взглядом «изнутри», т. е. обращением к са-

мосознанию той литературной традиции, в которой создавались и бытовали рассматриваемые литературные произведения (см. об этом [68, с. 161 и далее; 105]). По этой причине мы считаем необходимым предпринять краткий экскурс в область представлений о газели, отраженных в трудах средневековых фарсиязычных теоретиков поэзии (XI—XV вв.), выделив вопрос о том, как эволюционировали эти представления в указанный период. В этой связи следует особо подчеркнуть тот факт, что трансформация газели на фарси в X—XIV вв., равно как и ее теоретического осмысления, представляет собой неотъемлемую часть процесса «пересоздания» целостной системы арабской классической поэзии и поэтики, усвоенной иранцами в период арабского завоевания (VII—IX вв.).

Поскольку иранская классическая поэтика является системой «производной», то при ее рассмотрении важно выяснить принципы трансформации в ней основополагающих категорий арабской поэтики. Процесс изменения заимствованных теоретических представлений о литературе отражает факторы развития самой литературы на фарси X—XV вв., которые «пересоздали» облик целого ряда форм и жанров классической арабской поэзии, перенесенных на ираноязычную почву.

Характер перестройки трех основных разделов арабской поэтики (*илм ал-'аруз* — «учение о метрике», *илм ал-кафийа* — «учение о рифме», *илм ал-бади'* — «учение о поэтических фигурах») был различным как с точки зрения количества вносимых изменений, так и с точки зрения их значимости на уровне всей системы. Изменения в области метрики оказались весьма кардинальными: изменился состав наиболее употребительных поэтических размеров, были введены сверхдолгие слоги, изменился фонетический облик размеров, приспособленных к новым языковым условиям. Кроме того, персоязычным филологам пришлось объяснить с помощью теории *аруза* явление, чуждое арабской метрике,— поэтический размер четверостиший (*рубаи, дубейти, таране*),— исконно иранской формы поэзии, который был приведен в соответствие с различными модификациями схемы размера *хазадж*. Существенные изменения, затронувшие структуру поэтической рифмы и сказавшиеся, в частности, на увеличении ее разновидностей по сравнению с арабской, тем не менее почти не коснулись той части учения о рифме, которая включала классификацию систем рифмовки. Что касается третьего раздела арабской поэтики, то вопрос о трансформации теории *бади'* на иранской почве был поставлен Н. Ю. Чалисовой на материале трактата Рашид ад-Дина Ватвата (XII в.) [7, с. 31—81]. Интересными представляются наблюдения Р. Мусульманкулова, который отмечает, что некоторые понятия теории бади' в процессе развития «вышли за рамки просто фигур и стали связываться с самостоятельными поэтическими формами и жанрами (*мусаммат, тардже* и др.)» [119, с. 23].

Кроме трех разделов — «наук» — арабской поэтики, о кото-

рых говорилось выше, в нормативной иранской поэтике существовал сложный и разветвленный понятийный аппарат, охватывавший систему категорий жанров и форм. Каждое понятие этой системы имело свое определение. Заимствованные у арабов литературные феномены и соответствующие им понятия — *касыда, кыт'а, мадх, васф, газал* и др.— переживают второе рождение в поэзии и поэтике на фарси. В этой-то системе и следует рассматривать анализируемый нами термин «газал».

Представляется целесообразным предварить рассмотрение фарсиязычного материала кратким экскурсом в область арабской поэтики, которая явилась для иранцев источником теоретических воззрений на газель.

Словарное значение арабского слова «газал» — «ухаживание за женщиной», «любезное обхождение с женщиной». В арабской филологической традиции этот термин непосредственно к поэтическим произведениям применялся достаточно редко, ибо, как считали арабские теоретики поэзии, «газал — это сама мысль о любви к женщине» (Кудама ибн Джафар) [13, с. 65], «это любезное обхождение с женщинами и изменение своего характера в соответствии с их нравом...» (Ибн Рашик) [10, с. 116]. В качестве термина, обозначавшего любовную поэзию, арабские филологи использовали производное от того же корня — *тагаззул*, причем разграничение этих двух терминов было очень строгим. Что касается средневековых ираноязычных поэтов и филологов, то они перестали разграничивать термины «газал» и «тагаззул» (последний употреблялся ими довольно редко). Современные же исследователи, как арабисты, так и иранисты, используют термин «газал», а частота его употребления привела к тому, что появилась русская передача этого слова — «газель». Кроме особо оговоренных случаев и цитат мы будем пользоваться русской передачей термина.

В арабской поэтологической традиции упомянутый нами термин «тагаззул» представлял собой содержательную категорию, обозначая любовную поэзию. Стихи любовного содержания занимают совершенно определенное место в иерархии жанров арабской поэзии. Советская арабистка Б. Я. Шидфар отмечает, что *газал* (любовная лирика) располагалась после *мадха* (восхваление) и *васфа* (описание) и соседствовала с *хамрийат* (винная лирика) *и зухдийат* («покаянная», или аскетическая, лирика). Последнее место в этой иерархии занимало *хиджа, хаджв* (осмеяние) [151, с. 120—134].

Как категория содержательная, газель воплощалась в двух основных формах арабской поэзии — касыде и кыт'а. Касыда, как политематическая композиция, могла включать газал в качестве одного из элементов наряду с описанием (васф), восхвалением (мадх) и самовосхвалением *(фахр)*. В отношении той части касыды, которая была написана на любовную тему, применялись термины «насиб» или «шабаб» («ташбиб»).

Как явствует из сказанного выше, составители поэтологиче-

ских трактатов термином «газал» именуют любовную тему вообще, а насибом — реализацию этой темы в поэтическом произведении. Для нас важно прежде всего то, что Кудама трактует газал как категорию содержания. Отметим также, что последующая традиция в лице Ибн Рашика сополагает понятия «насиб», «тагаззул» и «ташбиб», относя их к вступительной части касыды [10, с. 116]. При этом не следует упускать из виду, что в поэтической практике средневековых арабов вполне мог бытовать именно термин «газал» в приложении к самостоятельным стихотворениям о любви, теснейшим образом связанным с музыкальной исполнительской практикой (см. об этом, например, [147, с. 203—204]). Отметим, что ряд исследователей-арабистов связывают культивирование «любовной песни» в арабской поэзии с влиянием музыкальной культуры завоеванных народов, в частности иранцев.

В таком достаточно сложном и неоднозначном виде представления о газели пришли к иранцам. Естественно, что уже на стадии заимствования иранцы несколько переосмыслили понятие газели. В двух наиболее ранних из известных нам фарсиязычных трактатов — «Тарджуман ал-балага» ар-Радуяни (XI в.) и «Хадаик ас-Сихр фи дикаик аш-ши'р» Рашид ад-Дина Ватвата (род. ок. 1088 — ум. между 1175 и 1182 гг.) — противопоставление между терминами «насиб» и «газал» снимается и они выступают как синонимы, ибо Рашид ад-Дин Ватват употребляет термин «газал» в значении, которое Ибн Рашик придавал термину «тагаззул». Характерен в этом смысле пассаж Ватвата о ташбибе: «Ташбиб — это изображение возлюбленной и своих чувств к ней. Это называют также насибом или газалом. Однако ташбибом принято также называть начало стихотворения, где говорится о любом предмете, кроме восхваляемого».

Следуя арабской традиции, Ватват относит термины «газал», «насиб» и «ташбиб» к касыде, указывая, однако, что ташбибом может быть названа вступительная часть касыды, отличная от мадха, независимо от того, любовного она содержания или нет. Как видим, составитель поэтики XII в. ничего не говорит о наличии у ираноязычных поэтов X—XII вв. самостоятельных стихотворений любовного содержания. Однако это отнюдь не означает, что на ранних этапах становления поэзии на фарси практика сочинения самостоятельных любовных стихотворений небольшого объема вообще не имела места. В этом смысле ситуация, сложившаяся в ираноязычной литературной теории и практике в X—XI вв., мало чем отличалась от таковой в арабской литературе VIII—IX вв., ибо теория не отражала существования в практике любовных стихотворений самостоятельного характера, называемых газелями.

Таким образом, можно заключить, что термин «газель», обозначавший небольшое любовное стихотворение, бытовал на уровне обыденного сознания и остался за пределами теоретиче-

ской арабо- и фарсиязычной поэтики в упомянутые периоды литературного развития. Как явствует из трактатов по поэтике, созданных иранцами в XI—XII вв., газелью их составители называли либо любовное вступление к панегирику, либо любовную тему вообще, как термин «мадх» призван был обозначать восхваление вообще. О том же говорят и довольно многочисленные примеры упоминания слова «газель» в поэзии на фарси X—XII вв. В большинстве случаев термин «газал» сополагается термину «мадх», т. е. они интерпретировались как понятия, принадлежащие к одной системе содержательных категорий [132, с. 34—37].

Таким образом, в IX—XI вв. газель на фарсиязычной почве развивается преимущественно в направлении, предопределенном теми формами бытования данного литературного явления, которые имели место в арабской поэтической традиции. В дальнейшем, с XI—XII вв., в развитии газели на фарси наблюдаются процессы, которые ведут к резкому изменению ее формального облика и содержания, к появлению значительных различий между газелью на фарси и ее арабским прототипом. Новые тенденции в развитии газели в этот период связаны в первую очередь с литературной деятельностью поэтов-суфиев. Результатом структурных изменений в газели стало придание ей статуса поэтической формы [52, с. 293—294; 57, с. 519; 133, с. 61], что не замедлило сказаться на ее положении в системе жанров и форм поэзии.

Однако структурные и тематические новации поэтов-суфиев в газели не следует рассматривать в отрыве от ее предшествующего развития. Разработка нормативных принципов составления газели началась на самых ранних стадиях ее бытования в фарсиязычной поэзии и заключалась в первую очередь в поисках различных способов композиционного завершения стихотворения: афористическая концовка, композиционное кольцо, употребление слова «газель» в последнем бейте стихотворения. Все эти маркировочные средства, впоследствии вытесненные *тахаллусом* — подписью поэта в макта', тем не менее продолжают бытовать и в зрелых образцах газели. Таким образом, опыт придворной поэзии X—XII вв. послужил основой, на которой выросла газель-форма.

В XI—XII вв. газель на фарси переживает переходный период своего развития, когда в литературной практике соседствуют и сложно переплетаются старые традиции и новые веяния. Наиболее рельефно эту «переходную» картину можно наблюдать в творчестве одного из знаменитейших поэтов-панегиристов в литературе на фарси, Аухад ад-Дина Анвари (первая четверть XII в.— 1191 г.), чьи теоретические представления о газели не совпадали с реальным воплощением газели в его диване. Придерживаясь старого понимания термина «газал» и считая тематический признак единственным видоразличительным признаком газели, Анвари на практике ориентировался на совер-

шенно иные критерии в составлении газелей. Диван поэта содержит множество образцов газели, в которых тематический признак вытеснен группой обязательных формальных признаков (определенный порядок рифм, регламентированный объем стихотворения — от 5 до 12 бейтов, подпись автора — тахаллус — в концовке газели), тогда как выбор тематики в рамках этой формы достаточно свободен (наряду с любовной лирикой появляются винные, мистические и философско-мистические стихи, дидактика и т. д.). Современник Рашид ад-Дина Ватвата, Анвари в своих высказываниях о поэзии остался верен традиции, идущей от арабов и культивировавшейся в среде фарсиязычных теоретиков поэзии. Что касается практики составления газелей, то в XII в. расхождение ее с теоретическими представлениями уже достаточно велико. Оно выглядит еще более разительным в XIII в., когда появляется первое развернутое определение газели в фарсиязычной поэтике, вышедшее из-под пера Шамс-и Кайса ар-Рази (род. в первой половине XIII в.). Приведем это определение: «„Газель" в основном значении слова — это рассказ о женщинах, описание страсти и превратностей в любви к ним. Сочинение газелей — это [воспевание] любви к женщинам... Некоторые лексикографы усмотрели различие между н а с и б о м (разрядка моя.— *М. Р.*) и газелью. Они утверждают, что смысл насиба в описании поэтов внешности и нрава возлюбленной и того, как им овладела страсть к этим ее [качествам], а газель — это описание любви к женщинам и страстного влечения сердца к ним, а также их поступков и речей...

Большинство выдающихся поэтов называют газелью описание красоты возлюбленной и изображение состояния любви и пылкой страсти. А газели, являющиеся вступлением к панегирику или изложению какого-либо другого мотива, называют насибом. Поскольку цель газели — успокоение души и создание приятного настроения, то она должна быть сложена размером плавным, словами волнующими и благозвучными, содержать должна мысли ясные. При [сочинении] стихов (газелей.— *М. Р.*) следует воздерживаться от употребления слов неблагозвучных и речей грубых...» [42, с. 387].

Взгляды Шамс-и Кайса Рази на газель, зафиксированные в его поэтологическом трактате, разнятся от соответствующих представлений Ватвата по меньшей мере по двум пунктам. В отличие от своего предшественника, который воспринимает насиб и газель как синонимы, Шамс-и Кайс восстанавливает традицию смыслового разграничения этих двух терминов, восходящую к арабской поэтике. Поясняя характер этого разграничения, Шамс-и Кайс относит термин «газал» к самостоятельным стихотворениям любовной тематики, тогда как термином «насиб» обозначает любовное вступление к панегирику. Определение газели, сформулированное Шамс-и Кайсом, не имеет аналогий в предшествующей поэтологической традиции иранцев. В

этом определении, по всей видимости, нашла наконец отражение широко распространенная в фарсиязычной поэзии XI—XII вв. практика составления самостоятельных любовных стихотворений.

Но, имея разрешающую силу по отношению к состоянию газели в предшествующие века (X—XII вв.), определение Шамс-и Кайса тем не менее не обладает таковой в применении к литературной практике своего времени. Оговоримся, что теоретики поэзии на фарси XI—XII вв. опирались в своих обобщениях на литературную продукцию придворных поэтов, поэтому новшества, внесенные в газель поэтами-суфиями XI в., остались за пределами их осмысления в трактатах. Однако нововведения в области формы, затронувшие в XI в. только суфийскую газель, в XII в. стали и достоянием газели придворных поэтов. Что касается XIII в., то газели в старом понимании слова в это время, по существу, уже не писались. Об этом неоспоримо свидетельствуют дошедшие до нас диваны поэтов XIII в., в первую очередь пять диванов Амира Хосрова Дехлеви (1253—1325) [1] и куллийат (полное собрание произведений) Саади (начало XIII в.— 1292 г.) [25].

Диваны Амира Хосрова были собраны еще при жизни поэта и снабжены его предисловиями [46, с. 52]. Исходя из этого факта, можно заключить, что выделение в диванах самостоятельного раздела «Газалийат» («Газели») отражает представления самого Амира Хосрова о характере газели и о ее месте в системе жанров и форм поэзии на фарси. Амир Хосров в соответствии с рубрикацией своих диванов помещает газель в системе форм поэзии наряду с касыдой, строфикой, кыт'а и рубаи.

Судя по всему, сходной классификации придерживался и Саади. Мы располагаем сведениями, что наиболее ранний из дошедших до нас списков его куллийата (1328 г.) переписан с авторского оригинала [102, т. 3, № 2, с. 406—410, 413—414]. Естественно, выделение стихотворных произведений в определенный раздел отражало представления автора о той или иной поэтической форме. В частности, в четыре части «Газалийат» («Сладостные», «Удивительные», «Перстневые» и «Старые газели») Саади включил стихотворения, отвечающие требованиям, предъявляемым поэтом к газели.

И Саади и Амир Хосров, выделяя разделы газелей в собраниях своих поэтических произведений, включали в них стихотворения, объединенные общностью структуры, а не общностью тематики. Утрата газелью тематической однородности сопровождается ужесточением требований, предъявляемых к форме. Однако, соблюдаемые на практике, эти требования не нашли отражения в нормативной поэтике Шамс-и Кайса Рази, ибо составитель трактата не считает газель формой.

Таким образом, процесс превращения газели из категории содержания в категорию формы, начавшийся в поэзии на фарси в XI в., к XIII в. завершился. Однако для осмысления сдвигов,

происшедших в функционировании газели на практике, теоретикам поэзии понадобился еще век. В XIV в. составители трудов по поэтике (Шараф ад-Дин Рами и Тадж-и Халави) полностью ориентируются на формулировку определения газели, данную Шамс-и Кайсом Рази. Особенно сильно влияние последнего в трактате Тадж-и Халави, который передает определение предшественника почти дословно [39, с. 86]. Иную характеристику газели мы находим в поэтических произведениях признанного лирика XIV в. Камала Ходжанди (начало XIV в.— 1400 г.). В ряде своих кыт'а поэт особо подчеркивает то, что его газели имеют регламентированный объем, т. е. обращает внимание на формальную характеристику газели:

[Хотя] всего из семи бейтов составлены газели Камаля,
«Пять сокровищниц» (т. е. «Пятерица» Низами.— *М. Р.*),
по существу, лишь их десятая часть.
[Газели] семибейтовые есть и у [его] друзей,
Каждый [их бейт] прозрачен, плавен и приятен.
Однако из всех семи их [бейтов] ни один так
не обтесан, [как у него]:
Ни первые четыре бейта, ни последние три [11, т. 4, с. 1017].

Другая кыт'а того же автора начинается следующим мисра: «Большинство моих газелей — из семи бейтов» [11, т. 4, с. 1018]. Таким образом, для Камала Ходжанди газель — это стихотворение, состоящее из определенного количества бейтов. Поэт называет цифру «семь», считая такой объем газели оптимальным. В той же кыт'а поэт критикует Салмана Саваджи за большое количество бейтов в газели.

Не менее важной для нас является характеристика газели, содержащаяся в следующей кыт'а Камала Ходжанди:

Два Камала прославились в мире:
Один — из Исфахана, другой — из Ходжента.
Этот бесподобен в газели, а тот не имеет равных в касыде.
Поэтому между двумя Камалами нет разницы, а если есть
то едва заметная [11, т. 4, с. 1018].

Если поэты X—XII вв., следуя арабской традиции, помещали газель в ряду содержательных категорий (мадх, хиджа и т. д.), то Камал Ходжанди в своей кыт'а отразил то представление о газели, которое возобладало в XIII в., и соположил газель и касыду как две жанровые формы поэзии на фарси.

Повсеместное распространение представления о газели как о форме, наблюдаемое в поэтической практике на языке фарси в XIII—XIV вв., предопределило существенные сдвиги в осмыслении газели теоретиками поэзии XV в. Причем интересно отметить, что авторы трактатов обращают внимание именно на те признаки газели, которые уже отмечены Камалом Ходжанди: объем газели и положение ее в системе форм и жанров.

Так, филологи XV в. Камал ад-Дин Хосейн Ваэз Кашефи и Вахид Тебризи рассматривают газель в ряду форм поэзии, именуемых ими *анва'* («роды», «виды»), подобно тому как поэт

XIV в. в своей кыт'а подчеркнул рядоположенность касыды и газели. Поэтологический труд Хосейна Ваэза Кашефи содержит целый раздел, посвященный видам поэзии (анва'-и ши'р). Этот раздел начинается словами: «[Эти виды] следующие: касыда, газель, кыт'а, рубаи, фард, маснави, мусаммат, тарджибанд» [12, с. 23].

Подчеркнем особо, что следующие ниже в том же разделе определения перечисленных видов поэзии основаны на выделении в большинстве случаев их формальных признаков (порядок рифм, объем, оформление матла' и т. д.). Лишь газель по традиции сохраняет определение, основанное на тематической характеристике. Однако Хосейн Ваэз не ограничивается традиционной формулировкой, а добавляет к ней следующее: «[В газели] необходима парная рифма в матла', а из практики и утверждений поэтов явствует, что наименьшее количество бейтов в газели — пять, а наибольшее — пятнадцать, и то, что лежит между этими границами, наиболее ей соответствует» [12, с. 23—24].

Определение Хосейна Ваэза в отличие от таковых у его предшественников делится на две части, представляющие газель в двух разных системах категорий. Автор трактата как бы дополняет традиционное определение новым, направленным на углубление понятия «газель». Существенным является то, что составитель труда ищет обоснование своему определению в поэтической практике и утверждениях поэтов. Таким образом, Кашефи не корректирует традиционное определение газели, а надстраивает его. Такая двусоставность определения подкрепляется прежде всего тем, что в первой его части автор трактата рассуждает о словарном значении слова «газал», а во второй — о терминологическом.

В других разделах своего трактата Хосейн Ваэз еще дальше, чем в определении, отходит от понимания газели как категории содержания. Так, выделяя тематические разновидности поэзии на фарси и указывая, в какой форме данная тематика может реализоваться, Кашефи пишет о стихотворениях-клятвах *(гасамийат)* следующее: «Это стихи, в которых поэт, ведя честный спор, с помощью клятвы разбивает доводы соперника и тем самым прекращает прения. Произнести такую клятву по силам лишь поэту искусному и зрелому. Анвари, Хакани, Захир [Фарйаби], Камал Исмаил, а из более поздних — Салман Саваджи сочиняли гасамийат. Большинство этих стихов составлено в [форме] касыды, но можно на эту тему сочинять и газели» [12, с. 37].

Любому из предшествующих арабо- и фарсиязычных теоретиков поэзии последнее утверждение показалось бы абсурдным, поскольку, в их представлении, газель располагалась в одной и той же системе категорий, что и гасамийат. То и другое понятие они относили к области содержания стихотворения, а не к области его формы. Однако определение газели, сформулиро-

ванное Хосейном Ваэзом, как раз и давало ему основания для подобной интерпретации содержательных и формальных категорий нормативной поэтики. Определение газели позволяет Кашефи прийти к заключению о несводимости тематики газели к одной лишь любовной.

К аналогичным выводам приходит и другой крупный фарсиязычный теоретик поэзии, живший в XV в., Атаулла Махмуд-и Хосейни. Он вносит изменения непосредственно в каноническое определение газели, считая, что кроме красоты возлюбленной и чувств влюбленного в газели можно описывать качества влюбленного (благородство, мужество), привлекательные для женщины, а также вино и опьянение [38, с. 200]. Как мы видим, Махмуд-и Хосейни, оставив за пределами рассмотрения вопросы формы, отметил другой существенный фактор трансформации газели — утрату содержательного признака (любовная лирика) как видоразличительного для газели. Автор сочинения, перечисляя мотивы, которые могут быть воплощены в газели, дает косвенное указание на то, что она существует как некая внешняя форма по отношению к тем содержательным элементам, которые посредством ее выражены. Следует подчеркнуть, что, подобно Шамс-и Кайсу Рази и Хосейну Ваэзу Кашефи, Махмуд-и Хосейни, определяя газель, исходит не только из предшествующей теоретической традиции, но и из хорошо известной ему поэтической практики. Ссылаясь на мнение большинства своих современников, составитель трактата заявляет, что не считает свою формулировку окончательной и оставляет простор для внесения коррективов в определение («могут быть и новые определения [газели]» [38, с. 200]).

Таким образом, два крупных фарсиязычных филолога XV в. вносят различные изменения в традиционное определение газели. Хосейн Ваэз Кашефи, поместив газель среди форм поэзии, повторил, как мы видим, в теории то, что было сказано Камалом Ходжанди в поэтическом произведении. Выделяя признаки газели-формы, Хосейн Ваэз уделил особое внимание ее объему, что также роднит его выводы с утверждениями поэта XIV в. И Хосейн Ваэз и Махмуд-и Хосейни зафиксировали в теории тематические изменения, которым подверглась газель, не ограничивая более ее содержание любовными мотивами.

Завершая обзор теоретических представлений о газели в классической поэтике на фарси, отметим, что, определив ее в XV в. как форму, теоретики оставили без внимания один, но существенный признак этой формы — упоминание имени поэта в последнем бейте, т. е. тахаллус. Обычай упоминать свое литературное имя в стихотворном произведении существовал в поэзии на фарси на самом раннем этапе ее становления (X в.). Присутствовавший во всех формах поэзии, тахаллус лишь в газели стал каноническим способом завершения стихотворения. Изучение проблемы функционирования тахаллуса в поэзии на фарси показало, что само явление и отражающее его понятие, заимст-

вованные из арабской литературной традиции, были подвергнуты в фарсиязычной поэтике значительному переосмыслению.

Постепенные изменения в представлениях о тахаллусе привели к существенным расхождениям в определении его в поэтологических трактатах, составленных между XI и XV вв. Несмотря на эти расхождения, место, отводимое в трактатах для объяснения фигуры *хусн ат-тахаллус* («красивый переход»), в составе которой этот термин рассматривается филологами, оставалось неизменным. Начиная с трактата Рашид ад-Дина Ватвата упомянутая фигура входит в состав группы фигур, начинающихся словом «хусн» (*хусн ал-матла'*—«красивое начало», *хусн алмакта'* — «красивая концовка», *хусн ат-тахаллус, хусн ат-талаб* — «красивая просьба») [7, с. 39, 73]. Именно поэтому понятия газели и тахаллуса, столь тесно связанные между собой в литературной практике на языке фарси начиная с XII в., в теории оказались отторгнутыми друг от друга. Однако не следует думать, что фарсиязычные филологи не ощущали связи тахаллуса с газелью. Объясняя фигуру хусн ат-тахаллус, Хосейн Ваэз Кашефи, в частности, написал следующее: «Тахаллус, который приводится в газели, бывает трех видов: первый — в конце газели; этот вид имеет широкое распространение и в примерах не нуждается...» [12, с. 97].

Отметим также, что тахаллус воспринимался как непременная принадлежность газели не только поэтами и теоретиками, но и переписчиками. Традиционным расположением текста газели в рукописи является следующее: все бейты располагаются в строку, один мисра против другого, последний же бейт, «подписной», располагается посередине листа — один мисра под другим. Такое размещение текста газели на листе имело целью не что иное, как графическое указание на ее структурную замкнутость, на маркированность концовки стихотворения и выделенность макта' в тексте газели. Если исследователь задастся целью установить, к какому периоду восходит традиция такого графического оформления текста газели, то ему неминуемо потребуется доступ ко многим и многим рукописям, прежде всего самым ранним. Мы же, не имея больших возможностей для работы в рукописных фондах, все-таки рискнем утверждать, что эту манеру расположения газели на листе рукописи каллиграфы переняли у поэтов, которые нередко сами являлись первыми переписчиками своих диванов.

Предпринятый обзор свидетельствует о том, что теоретические представления о газели в классической поэтике на фарси прошли три этапа развития. На первой стадии филологи отождествляли газель и насиб (ташбиб), считая первую одним из тематических элементов касыды наряду с мадхом, васфом и т. д. Именно этих взглядов на газель придерживались Радуяни и Рашид ад-Дин Ватват. На второй стадии, которая представлена Шамс-и Кайсом Рази, газель осмысляется как самостоя-

тельное любовное стихотворение в форме кыт'а, ибо любовное вступление в касыде носило иное название — насиб. На третьей стадии газель интерпретируется как форма, обладающая рядом отличительных признаков. Причем, если на первых двух этапах единственным видоразличительным признаком газели является содержательный, то на последнем этапе он вытесняется группой признаков формальных. Таким образом, трансформация газели привела к изменению ее положения в системе форм и жанров поэзии на фарси, что проявилось в ее включении в состав поэтических форм (касыда, газель, кыт'а, маснави, рубаи).

Интерпретация понятия «газель» теоретиками в сопоставлении со взглядами поэтов и фактами поэтической практики в период XI—XV вв. свидетельствует о том, что поэтика отражала изменения, происходившие в литературе, со значительным запозданием. Кроме того, представляется несомненным, что поэты играли важную роль в процессе внесения изменений в теорию, ибо ссылка на их авторитет служила единственным оправданием при пересмотре определения того или иного термина. Подчеркнем, однако, что мнение поэта, носителя практических навыков стихотворчества, порой оценивалось теоретиками как пришедшее из области обыденного сознания, тождественное общепринятым представлениям (Хосейн Ваэз Кашефи).

Необходимо отметить, что первостепенную роль в перестройке понятийного аппарата поэтической теории играло разграничение арабского и аджамского (т. е. принятого на землях, населенных иранскими народами) понимания термина. Пристальным вниманием к особенностям поэзии на фарси в отличие от арабской характеризуются уже самые ранние трактаты по поэтике [7, с. 49—50]. Противопоставление арабского и аджамского понимания термина играет большую роль в труде Шамс-и Кайса Рази [42, с. 171], а стремление автора отразить прежде всего явления, свойственные собственной поэтической традиции, сказалось даже в названии трактата — «Собрание оценщиков проб стихов Аджама».

Трансформация арабской поэтической системы на иранской почве представляется нам как коренной сдвиг, приведший к смещению тематических и структурных признаков наиболее распространенных жанров и форм. В большинстве случаев результат этой трансформации сказался в том, что определение той или иной формы стало строиться на выделении ряда структурных признаков; например, кыт'а отличается от касыды отсутствием парной рифмы в первом бейте, газель отличается от касыды содержащимся в ней количеством бейтов и т. д. Однако если касыда и кыт'а и в арабской поэзии бытовали как формы, то газель стала осмысляться в системе категорий формы лишь в фарсиязычной поэтической традиции, что на определенном этапе отразилось и в теоретической поэтике. Хотя перестройка теории шла значительно медленнее, чем изменения в литератур-

ной практике, она представляется нам столь же принципиальной и глубокой. И то и другое суть проекция поэтического сознания иранских народов на явление, принадлежавшее иной культуре, в данном случае арабской. Анализ такого явления, как эволюция фарсиязычной газели и представлений о ней в поэтике, позволяет проследить, каким образом прививалась арабская поэтическая система на ираноязычной почве, а те изменения, которые произошли, отражают своеобразие складывания в поэзии на фарси собственной системы жанров и форм.

Если изучение проблемы трансформации тахаллуса в поэзии и поэтике на фарси приводит к выводу о том, что носители фарсиязычной поэтической традиции мыслили замкнутыми формами, то рассмотрение эволюции газели и теоретических воззрений на нее не только подтверждает этот факт, но и добавляет к нему нечто новое. Фарсиязычные поэты и теоретики литературы воспринимали каждый поэтический текст как ограниченный объем, если не строго фиксированный, то, во всяком случае, заключенный в некие границы. Впервые количественная характеристика поэтических форм появляется у Шамс-и Кайса Рази в его определении касыды и кыт'а: «Когда бейты рифмуются между собой, а их [количество] превосходит пятнадцать-шестнадцать, такое [стихотворение] называют касыдой, а [стихотворение] меньшего [объема] называют кыт'а...» [42, с. 171]. Поскольку Шамс-и Кайс не выделяет газель как форму, он в том же пассаже приводит ее традиционное определение, основанное на содержательной характеристике.

«Количественное» восприятие формы стихотворения находит наиболее последовательное воплощение в поэтологическом труде Хосейна Ваэза Кашефи, который утверждает, что касыдой можно считать монорифмическое стихотворение, превышающее 15 бейтов, а ее оптимальный объем — от 19 до 31 бейта, оптимальный объем газели — от 5 до 15 бейтов [12, с. 22—23]. Что касается кыт'а, то ее объем воспринимается как величина менее фиксированная; Кашефи говорит, что максимальная величина кыт'а соответствует минимальному объему касыды (т. е. 15—19 бейтов), а минимальная — два бейта. Существовавшая в арабской поэтической традиции оппозиция большая касыда — малая кыт'а всегда носила самый общий характер и числового выражения в теории не имела.

Отношение к объему стихотворного произведения как к одному из признаков формы, характерное для иранской поэтической традиции, в какой-то мере было воспринято арабоязычными поэтами X—XI вв., творившими на территории Средней Азии и Хорасана и испытавшими влияние этой традиции. Существует предположение, что они создавали рубаи [43, с. 248], а следовательно, выделяли эту поэтическую форму в ряду других именно посредством ее строго фиксированного объема. Сходное восприятие объема стихотворения проявилось и на испанской периферии арабского литературного влияния. Арабо-испанский

мувашшах демонстрирует свое явное тяготение к определенному количеству строф, а именно к пяти.

Исходя из сказанного выше, можно заключить, что те изменения, которым подверглись формы арабской поэзии на ираноязычной почве, носили не случайный, а системный характер. Тяготение поэтических форм к структурной замкнутости и ограниченному объему можно рассматривать как два принципа, лежащие в основе трансформации ряда важных элементов арабской поэтической системы на иранской почве.

Первый принцип проявился прежде всего в выработке канонических способов маркировки конца стихотворного произведения, притом что и в арабской поэтической традиции к концовке произведения предъявлялся ряд нормативных требований, сформулированных в теории (объяснения фигуры хусн ал-макта'). Структурообразующую роль она приобретает лишь в поэзии на фарси. Подчеркнем, что стремление к единообразному завершению в касыде и кыт'а проявилось гораздо слабее, чем в газели, ибо последняя развивалась в качестве формы исключительно на иранской почве и полнее отразила представления фарсиязычных поэтов и поэтологов о формальной структуре поэтического произведения. Отметим здесь же, что лишь аналогичные данному изыскания могут дать ответ на вопрос о мере канонизации концовок в двух других формах монорифмической поэзии — касыде и кыт'а.

Второй принцип трансформации арабских поэтических форм в иранской литературной традиции выражается в восприятии объема произведения как признака его формы. Это свойство поэтического мышления с предельной ясностью проявилось в такой исконно иранской форме, как рубаи. Наиболее «иранским» из заимствованных явлений в этом отношении стала газель, опять-таки в силу специфики своего развития в литературе на фарси. Жесткость ее структуры подчеркивалась не только единообразием концовок, но и стремлением газели к строго определенному количеству бейтов, а именно к семи. Эта тенденция наиболее полно реализовалась в период классической зрелости газели на фарси — в XIV—XV вв.

Включение газели в иерархию форм повлекло за собой последовательные сдвиги в функционировании всего комплекса поэтических форм и жанров. Заняв ступеньку между касыдой и кыт'а, газель фактически сняла существовавшую в арабской поэзии оппозицию этих двух форм. Сохранив любовные мотивы в качестве тематической доминанты, газель тем не менее становится формой в достаточной мере универсальной, способной включать широкий круг мотивов традиционого репертуара. В свою очередь, оттеснение кыт'а на третью позицию после касыды и газели предопределило характер ее дальнейшего развития в фарсиязычной литературе. Кыт'а постепенно приобретает совершенно отчетливую маркированность стиля, связанную в первую очередь с «деловым назначением» (З. Н. Ворожейкина)

огромного количества стихотворений, созданных в этой форме [77, с. 77—97; 78]. Деловая и личная переписка, прошения, жалобы, сопроводительные письма, чуть позже хронограммы — вот далеко не полный перечень специфических мотивов кыт'а. Целый слой кыт'а составляют стихотворения шутейного характера. Наряду с этим в кыт'а, как и в газели, сохранившей свою традиционную тематику, продолжают развиваться мотивы, свойственные этой форме в прошлом: восхваление и осмеяние, любовные и вакхические мотивы, философские и дидактические темы, решаемые в афористическом ключе. Однако в конечном счете привычные для арабской классической поэзии соотношения формы и тематики нарушались, и это произошло прежде всего в силу изменений в системе поэтических форм.

В результате предпринятого экскурса в область теоретических представлений о газели выяснилось, что составители средневековых поэтологических сочинений, для которых литературная практика X—XIV вв. была наблюдаемой реальностью, отразили в своих трудах динамику развития газели как ее передвижение в системе понятийных категорий классической поэтики на фарси. Предваряя, таким образом, анализ эволюции газели на фарси в указанный период, мы стремились показать, что любой литературный феномен, функционирующий по законам нормативной поэтики, в конечном счете не остается неизменным, а канон может быть понят лишь в своем историческом развертывании. Известный советский индолог П. А. Гринцер, интерпретируя вопросы исторической поэтики в приложении к литературам древности и средневековья, пишет: «Наиболее очевидный путь — диахроническое рассмотрение кардинальных поэтологических категорий (образа, стиля, жанра, метода и т. п.) — чреват опасностью толкования этих категорий как неизменных в своей иерархии и функциях. Между тем категории поэтики заведомо подвижны. Даже тогда, когда в длительной исторической перспективе они сохраняют свою актуальность, от периода к периоду и от литературы к литературе они часто меняют свой облик и смысл, вступают в новые связи и отношения, всякий раз складываются в особые и отличные друг от друга системы. Характер каждой такой системы обусловлен в конечном счете литературным самосознанием эпохи, в свою очередь эксплицированным в ее литературных доктринах, в ее поэтике» [83, с. 72].

Именно из этой подвижности газели, ее исторической изменяемости мы и будем исходить в настоящем исследовании, в котором мы постараемся выявить логику ее саморазвития.

Глава I

ГАЗЕЛЬ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВЫХ КАТЕГОРИЙ ПОЭЗИИ НА ФАРСИ X в.

Каждый иранист, обращавшийся к проблеме развития газели, неизбежно сталкивался с трудностями при рассмотрении вопроса о ее происхождении в литературе на фарси. Дело здесь не только в плохой сохранности поэтических памятников IX—X вв. В генезисе газели на фарси имеется противоречие, о котором уже говорилось при разборе материала средневековых поэтик (см. Введение). Оно состоит в том, что газель, начав свой путь развития в литературе на фарси как жанр (любовная лирика), трансформировалась в поэтическую форму, способную включать достаточно широкий диапазон лирических мотивов. История газели на фарси парадоксальна хотя бы по той причине, что ранняя газель IX—X вв. более походит на свою арабскую «мать», чем на свою персидскую «сестру» — зрелую газель.

В настоящей главе перед нами стоит весьма сложная задача: выявить те черты газели X в., которые окажут влияние на ее дальнейшее формирование, т. е. найти ту нить, которая свяжет воедино два явления, различные по своей природе,— раннюю и зрелую газель на фарси. Следует сказать, что при всех тематических и композиционных отличиях зрелой газели от ранней она наследует любовную тематику как основную и сохраняет ее в течение всего периода своего существования. Новые же структурные и содержательные качества газели, постепенно накапливаясь, располагались «вокруг» старого ядра, оставляя его в неприкосновенности. Поэтому в сознании носителей ираноязычной литературной традиции, поэтов и теоретиков, противоречия между традиционным определением газели, унаследованным от арабской поэтики, и позднейшими добавлениями к нему отсутствовали.

Газель на фарси X в. вполне адекватно истолковывается в терминах арабской классической поэтики. Трудность анализа состоит именно в том, что термин «газал» был в равной степени приложим и к вступительным частям касыд, развивающим любовную тему, и к любовным стихотворениям малого объема.

Сохранившиеся фрагменты поэтических произведений на фарси X в. не позволяют судить о том, в состав каких композиций они входили, т. е. являлись ли они частями касыд или самостоятельными стихотворениями. Мы по возможности будем

выбирать те примеры, завершенность и самостоятельность которых не вызывает особых сомнений.

Таким образом, в настоящей главе будут рассмотрены те стихотворения, которые в X в. могли именоваться газелями. При этом мы осознаем, что степень сохранности поэтических произведений на фарси, созданных в X в., не позволяет считать окончательными наши суждения о композиции анализируемых фрагментов. Кроме того, нам постоянно придется сопровождать свой анализ ссылками на то, какой тематический облик газель на фарси примет в дальнейшем. По этой причине будут подвергнуты беглой характеристике и те лирические произведения X в., которые содержат не только любовные, но и другие тематические элементы (гедонические, этико-дидактические), тем более что они могут быть вкраплены в любовные стихотворения.

Любовная лирика на фарси, продолжая традиции арабской газели, представлена в двух тематических линиях, одна из которых — описание несчастной любви, другая — счастливой (об этом см. подробно [186, с. 61 и сл., а также 96, с. 225; 99, с. 625—627; 104, с. 79—81]). Однако в ираноязычной поэзии X в. и последующих столетий это противопоставление двух линий любовной поэзии выражено менее четко, чем в арабской лирике. Следует отметить также, что в газели на фарси — как в ранних, так и в зрелых ее образцах — описание «чувственных радостей», характерное для арабских стихотворений о счастливой любви, не находит последовательного воплощения. Однако элементы такого описания спорадически появляются в фарсиязычной любовной лирике в течение всего классического периода. И наконец, мотивы несчастной и счастливой любви нередко переплетаются в стихотворениях, выражая внутренние перипетии любовного чувства. Достаточно вспомнить строки Рудаки (ок. 860—941):

Мое сердце страдает от кокетства Сальмы,
Как душа Маджнуна от локонов Лейлы.

Когда ты даришь засахаренные [лепестки] розы,
утихает сердечная боль,
Когда ты хмуришься, избавляешь от тоски...
[158, т. 3, с. 1026—1027].

Большинство любовных стихотворений X в. рассказывают о страданиях героя. Примеры другого рода опять же можно привести из стихов Рудаки:

Пышная роза, мускус и амбра, яблоко,
Белый жасмин и прекрасный мирт —

Все это перестало существовать
Рядом с тобой, о кумир, соблазняющий царей.

Ночь влюбленного в тебя — Ночь определений,
Когда ты показываешь лицо из-под накидки.

Солнце скроется за покрывалом,
Если ты снимешь накидку с двух тюльпанов
(т. е. своих щек.— *М. Р.*),

А подбородок [твой] воистину похож на яблоко,
Если только у яблока бывает мускусная родинка [24, с. 10].

Комментируя приведенный текст, М.-Н. Османов пишет: «О каких-либо страданиях для возлюбленного говорить не приходится. Напротив, возлюбленная превращает для него ночь в Ночь определений, которая является для мусульманина сакраментальной: именно в это время был ниспослан Коран» [126, с. 53].

Вот другой бейт Рудаки:

Пришла ко мне поутру из бани та красавица,
Обе щеки от вина — лалы, оба глаза полны шутливых чар
[158, т. 3, с. 1054].

Хотя мы располагаем лишь начальным бейтом стихотворения (об этом говорит парная рифма), кто может усомниться, что оно было написано о счастливом свидании.

Что же касается основного фонда любовной лирики X в., то он состоит из стихотворений, подобных следующему фрагменту Мантаки Рази (ум. в 997 г.):

Ни единого слова не вырвется из моего сердца
и из твоих уст,
Волоска не получится из моего тела и из твоей талии.
Наверное, из двух вещей получится хороший лук —
Из моей согбенной спины и из твоих бровей.
Я не встречал эбенового дерева, агата, а также черного
мускуса и смолы,
Что чернее моей жизни и твоих локонов.
Никогда в Йемене не было такого редкого сердолика,
Что был бы сходен по цвету с моими [кровавыми]
слезами и с твоими устами [35, с. 31].

В этом отрывке наиболее наглядно проявилась та черта любовной лирики на фарси X в., которую можно считать общей для целого ряда стихотворений: страдания влюбленного описываются в тех же образах, что и красота возлюбленной. В приведенном примере последовательно соблюден этот образный рисунок благодаря применению во всех бейтах одной и той же поэтической фигуры — «уравненное сравнение» *(ташбих-и тасвиат)* [7, с. 134].

В подтверждение сказанного можно привести и стихотворение Дакики (убит между 977 и 981 гг.):

О, если бы не было в этом мире ночи,
Чтобы не расставаться с этими устами!
Мою душу не жалил бы скорпион,
Если бы не ее скорпионоподобные локоны.

Если бы не было звездочки (т. е. родинки.— *М. Р.*)
у нее под губами,
До утра звезды не были бы моими друзьями.

Если бы она вся не состояла из красоты,
Моя душа не состояла бы из любви к ней.

Если мне суждено жить без любимой,
То лучше мне вовсе не жить, о господи! [35, с. 25].

Подобный тип передачи любовного чувства может присутствовать в развернутом описании красоты возлюбленной. Так, в стихотворении Дакики «Периликий кумир, коварный и пленительный...» [126, с. 34] в чисто описательный пассаж вкраплен следующий бейт:

Из-за той обладательницы сахарных уст воистину непрестанно
Таю я, словно сахар в воде.

Аналогичным образом в стихотворениях, где акцент перенесен на состояние души влюбленного, феномены женской красоты присутствуют в качестве условия и побудительной причины этого состояния (об этом см. подробнее [126, с. 51]). Такую «переакцентировку» при сохранении общей с приведенными выше стихотворениями образно-стилистической модели можно наблюдать в следующем стихотворении Рудаки:

Шквал разлуки с тобою, о стройный кипарис,
С корнем вырвал древо моей жизни.

Так зачем же я привязан к ней всю жизнь,
Если эта сложенная вдвое коса — не аркан?

Ни одну живую душу не спросить,
Сколько стоит один поцелуй рубиновых уст.

Разгорится огонь в сердце [твоей] красоты
От тех [искр], что высекла разлука с тобой
из моей груди [24, с. 18].

Приведенные фрагменты свидетельствуют о том, что в лирике X в. объектом описания (васф) могут служить не только предметы, животные, картины природы и красота человека, но и чувства, эмоциональное состояние героя, представленные в «непластических» [130, с. 94] образах, зафиксированных в статике. Стиль такого рода стихотворений итальянский востоковед А. Баузани охарактеризовал как «декоративно-описательный» [167, с. 1033].

В любовной лирике X в. имеется ряд стихотворений, в которых элементы описательного стиля сведены к минимуму или вовсе отсутствуют. Среди них можно указать на некоторые фрагменты Рудаки:

О сердце! Доколь будешь ты себялюбцем?
Зачем ты любишь лютого врага?

Зачем ты ищешь верности у неверной?
Зачем тщишься ковать холодное железо?

О ты, чьи мочки ушей подобны лилии!
Все лилии завидуют тебе.

Покинь на миг этот квартал, откуда нет пути,
Ведь ты повергаешь в пламя весь квартал.

Мое сердце — просяное зернышко, любовь к тебе — гора,
Так ради чего толчешь горой просяное зернышко?
[24, с. 5].

Приведенный отрывок по контрасту с преобладающей в любовной лирике X в. статической описательностью подчинен вопросительно-восклицательной интонации, обилие глаголов создает в нем напряженную пульсацию чувства, которая ослабевает лишь в третьем бейте и вновь нарастает в последнем.

Особый эмоциональный настрой характерен для дошедших до нас любовных стихотворений современницы Рудаки — Раби'и Киздари (?) (о ней см. [56, с. 154—157]). Представляя собой весьма редкий в классической поэзии на фарси образец «женской лирики», эти произведения, как отмечал в свое время Е. Э. Бертельс, отличаются от общей массы стихотворений того же времени на сходные темы «теплотой и искренностью» [56, с. 156]. Любовные «фрагменты» Раби'и характеризуются отчетливой направленностью внутрь субъекта, стремлением показать состояние любящего в духовных, а не в физических проявлениях:

Я снова поймала арканом любовь.
Сколько я ни старалась [отказаться от нее],
все было бесполезно.

Любовь — это море, берега его невидимы,
Разве можно переплыть его, о несчастный?

Ты хочешь довести любовь до конца?
О, сколько неприятного тебе придется признать приятным!

Надо смотреть на безобразное и считать его прекрасным,
Надо вкушать яд и считать его сахаром.

Рвалась я, как необъезженный конь, не знала я,
Что, чем сильнее тянешь, тем туже затягивается петля
[27а, с. 54].

Стихотворение демонстрирует как бы попытку страстно влюбленной героини посмотреть на себя со стороны. Именно рассудочный и отстраненный взгляд приводит ее к пониманию того, что борьба с любовью бессмысленна.

Перед нами законченная в смысловом и композиционном отношении поэтическая миниатюра, структурно представляющая собой «кольцо» [84, с. 502—518]. Поэтесса рассуждает не о страданиях любящей, а о свойствах самой любви, т. е. разрабатывает тему газели в некоей, условно говоря, философской тональности. Стиль отрывка никак нельзя назвать декоративным или описательным, применение изобразительных средств весьма ограниченно и имеет четкое функциональное назначение. Интересно отметить, что сравнение любви с бескрайним морем в даль-

нейшем найдет применение в суфийской лирике, например у Санаи [27, с. 706], и это не случайно. Фарид ад-Дин Аттар, крупнейший суфийский поэт XII — начала XIII в., обрабатывая легенду о любви Раби'и к Бекташу, гуляму ее брата, делает отступление, в котором утверждает, что известный суфийский шейх Абу Са'ид из Мейхене признал ее стихи «чистейшим выражением „божественной любви"» [56, с. 156].

Отличия лирических «фрагментов» Раби'и от поэзии ее времени достаточно велики, чтобы задаться вопросом о том, к какой традиции их следовало бы возвести. Не подлежит сомнению теснейшая связь любовной лирики поэтессы с арабской поэтической традицией, хотя бы потому, что сама она происходила из знатного арабского рода и носила почетное прозвище Зейн ал-'араб (Украшение арабов) [56, с. 154]. О ее владении арабским поэтическим языком говорит одно из дошедших до нас стихотворений, в котором бейты на фарси перемежаются арабскими. Это, по-видимому, один из самых ранних в иранской литературной традиции примеров макаронической поэзии *(мулямма')* [7, с. 148].

Наполнила меня истомой стонавшая птица,
Обострила мою болезнь, усилила мои воспоминания.

Вчера ночью на ветке дерева та птица
Стонала и горестно рыдала.

Я спросила птицу: «Зачем ты стонешь и плачешь
В темной ночи, когда сверкают звезды?» —

«Я в разлуке с другом, потому и стенаю.
Ты-то отчего стонешь? Ведь ты с милым другом...

Я пою, когда лью кровавые слезы,
Ты почему поешь, когда кровавых слез не льешь?»
[56, с. 156][1].

Обращение к птицам и животным является традиционным в узритской любовной лирике (об этом см., например, [147, с. 238—239]), образности которой свойственна преемственность по отношению к устной доисламской поэзии арабов. Отметим особо сходство образов стихотворения Раби'и со строками, которые приписываются легендарному узритскому поэту Кайсу ибн ал-Муляуваху (ум. ок. 700 г.), получившему прозвище Маджнун:

Я спросил голубку: «Почему ты плачешь?
Ты разлучилась с другом или любимый холоден с тобой?»

И голубка ответила мне: «Судьба выстрелила в меня из лука,
Мой друг отвернулся от меня, и сердце мое тает в тоске»
[147, с. 238—239].

Однако обращение с вопросом, жалобой или просьбой к птице, серне, ветру и т. д. столь же характерно и для фольклор-

ной традиции иранских народов. А в рассматриваемом стихотворении Раби'и сходство с иранскими фольклорными четверостишиями проявляется еще и в том, что на вопрос, заданный героиней по-арабски, птица отвечает по-персидски, причем чередование бейтов на арабском и на фарси нарушается, поскольку два последних бейта стихотворения — персидские. Для большей наглядности приведем пример из «женской» фольклорной лирики на фарси, когда героиня отождествляет себя с птицей:

О! Я — истомленная куропатка, истомленная куропатка!
Среди других лишь я одна привязалась к тебе всем сердцем,
Все куропатки улетели играть,
А я, бедняжка, в уголке твоей клетки [40, с. 177].

Естественно, отсутствие ранних образцов ираноязычного фольклора делает наше сопоставление достаточно условным. Однако мы можем предположить, что в лирике Раби'и наблюдается синтез элементов арабской и иранской поэтических традиций, в той или иной мере связанных с устным творчеством. Газель на фарси в своих зрелых образцах широко использует фольклорные мотивы обращения к утреннему ветерку или птице с просьбой передать весть любимой.

Для дальнейшего развития газельной лирики на фарси важно также присутствие элементов пейзажа в стихотворении Раби'и. По своему характеру он отличается от развернутых пейзажных вступлений к касыдам, но близок к таковому в фольклорных четверостишиях. Природный фон в стихотворении Раби'и прорисован только с помощью двух-трех деталей, это не описание, а лишь обозначение времени и места действия: ветвь дерева, поющая на ней птица и звездное небо. Лаконизм зарисовки в «фрагменте» Раби'и противостоит развернутым васфам Рудаки, Дакики, Кисаи (род. в 953 г.), содержащим описание весны, осени, восхода солнца и т. д. Рассмотренный тип пейзажа-обозначения, экспозиции найдет продолжение в философских четверостишиях Омара Хайяма, в газелях Хафиза. Истоком же его в какой-то мере также можно считать фольклорную лирику, в которой пейзажные зачины такого рода представлены во множестве вариантов.

Таким образом, можно предположить, что дошедший до нас образец любовной лирики Раби'и хранит следы синтеза арабской и иранской поэтических традиций как письменного, так и устного происхождения, что характерно для поэзии IX—X вв. в целом.

Существует еще одна группа любовных стихотворений X в., лишенных элементов описательности. Это стихотворения, в которых затрагиваются этические вопросы, содержатся наставления. Вернемся к стихотворениям Рудаки, чтобы проиллюстрировать это утверждение:

Если ангел [услышит] музыку и увидит розовое вино
И кумиров, подобных луне, упадет он в колодец.

Как я могу оторвать взгляд от любимой,
Если ради лицезрения ее из моего праха вырастают нарциссы,
а не травы?

Прискорбно, если тот, кто вкусил страсти к любимой,
Хотя б на миг вспомнит о себе.

В своем глазу ты днем не видишь бревна,
А ночью в чужом глазу разглядишь и соломинку
[24, с. 59][2].

В приведенном стихотворении Рудаки любовные мотивы разработаны в учительно-морализаторском ключе. Подчеркнем, что отрывок заканчивается афоризмом, что роднит эти стихи с целым рядом других образцов лирической поэзии X в.

Назидательность в той или иной степени свойственна всем жанрам поэзии на фарси X в., в том числе и любовной лирике. Мы не найдем среди дошедших до нас стихотворений чисто дидактических, однако любовные мотивы, так же как и винные, нередко поданы в духе наставления или размышления. С этой точки зрения показательно одно стихотворение Раби'и:

Меня в любви ты подозреваешь в хитростях,
Как ты докажешь это господу, великому и преславному?

В любви к тебе не смею я стать ослушницей,
Могу я разве, к примеру, взбунтоваться против своей веры?

[Райского] блаженства без тебя мне не надо,
а адское пламя с тобой — пусть!
Ведь без тебя сахар — яд, а с тобой яд — это мед.

Не надейся на свое красивое лицо, ведь еще немного —
И в гиацинтах спрячут планету Сатурн.

И все, что сказал мудрец, правда, а не ложь:
«Кто возгордился хоть на день, после почета
[познает] унижение» [27а, с. 55].

Несмотря на внешнее несходство двух приведенных выше стихотворений Рудаки и Раби'и, их родство можно проследить на уровне сочетания любовных и этико-наставительных мотивов. Подобно Рудаки, Раби'а от эмоционального накала первых бейтов стихотворения переходит к морализующей интонации концовки. И наконец, оба стихотворения заканчиваются изречениями с тем лишь отличием, что поэтесса приводит сентенцию по-арабски. Подобное построение поэтического произведения может быть рассмотрено как еще одно свидетельство приверженности Раби'и к арабским традициям в газели. Для этого достаточно вспомнить следующее стихотворение Абу Нуваса:

Я попросил у нее поцелуй и получил его
После долгих отказов, с большим трудом.

И тогда я сказал: «О мучительница,
Расщедрись еще на один, чтобы сбылись мои надежды!»

Она улыбнулась, а потом привела пословицу,
Известную всем персам,— в ней нет ни капли лжи:

«Не давай ребенку одной игрушки,
Не то он станет требовать другую» [150, с. 137][3].
Пер. Б. Я. Шидфар

Б. Я. Шидфар отметила композиционную стройность этого и других стихотворений Абу Нуваса как отличительную особенность его стиля. Исследовательница подчеркнула, что в арабской поэзии «вообще не выработалось коротких жанров со строго установленной композицией. Но многие стихи Абу Нуваса напоминают рубаи — четверостишия, чрезвычайно трудный жанр, так как здесь в немногих строках передано глубокое содержание. И так же как в рубаи, заключительные строки содержат в себе главную мысль стихотворения, воплощенную в пословице, афоризме» [150, с. 137]. Появление в поэзии на фарси X в. стихотворений, заканчивающихся афоризмами, по-видимому, было продолжением доисламской иранской традиции, опосредованной творчеством арабских поэтов-шу'убитов, влияние которых на дальнейшее развитие, на складывание поэзии на персидском языке трудно переоценить [153, с. 114—118, 153, 154].

Среди любовных стихов с назидательной окраской выделяется своей известностью программное стихотворение Рудаки:

Веселись с черноокими, веселись,
Ведь этот мир — лишь сказка и ветер.

Надо радоваться будущему,
И не стоит вспоминать о былом.

Я — и та, чьи кудри благоухают амброй,
Я — и та луноликая, рожденная гурией.

Блажен тот, кто раздавал и проедал,
Несчастен тот, кто не проедал и не раздавал.

Увы, этот мир — лишь ветер и облако!
Подай вина, и будь что будет!

Радовался ли кто когда-нибудь в этом мире,
Чтобы ты мог радоваться?

Видел ли от него справедливость
Хоть один мудрец, чтобы ты видел? [24, с. 15].

Стихотворение содержит уже знакомые нам любовные мотивы: первый мисра первого бейта трактует любовь как наслаждение жизнью, третий бейт содержит обычный для лирики на фарси образ совершенной возлюбленной, луноликой, с благоуханными косами, сравниться с которой может лишь райская дева. Однако любовные мотивы в данном отрывке повернуты к слушателю своей философской стороной. Любовь не составляет в нем самостоятельного предмета, она лишь символ челове-

ческой радости в этом переменчивом мире, в этой короткой жизни, она — символ самой жизни. Найдя эту опору в мире «ветра и облака», Рудаки призывает своего героя без печали смотреть в будущее, не отягощать себя богатством, иначе говоря, быть щедрым и беспечным. Только такая жизнь, по мнению поэта, может оказаться счастливой.

Винный мотив, звучащий в стихотворении, не противоречит ни философскому настрою стихотворения, ни его любовной тематике. Однако сочетание любовных и винных мотивов в лирике на фарси X в.— явление достаточно редкое, ведь они разделены жанровым барьером: любовные мотивы представляют жанр газели, винные — жанр хамрийат.

Что касается героя газели X в., то его можно условно назвать «моногероем», ибо он раскрывается только в своем отношении к возлюбленной: любуется ее красотой, сетует на ее неблагосклонность, страдает в разлуке и радуется свиданию с ней. Таким образом, герой как бы весь расположен в одной плоскости, ибо автор X в. не дает никаких других характеристик героя (социальной, религиозной), кроме той, что перед нами человек влюбленный. Герой существует в условном пространстве, которое в тексте никак не обозначено: природный или какой-либо другой фон в газели X в., как правило, отсутствует, отмечаются, правда, исключения, о которых целесообразно упомянуть. В одной из газелей Рудаки говорится: «Покинь на миг этот квартал...», следовательно, речь идет о городе. В стихотворении Дакики мы читаем: «Я тысячу раз или более бродил по царским садам...» И наконец, скупыми штрихами нарисованную картину звездной ночи мы находим в одной из газелей Раби'и Киздари (см. выше).

Герой фарсиязычной газели X в. по характеру обрисовки сопоставим с героем хамрийат, т. е. винных стихов. Последний реализуется в своем отношении к вину и винопитию. Подобно тому как определенные качества возлюбленной воздействуют на влюбленного, упоминаемые в хамрийат свойства вина влияют на чувства участника пирушки. Если в газели описывается красота возлюбленной, то в хамрийат воспевается аромат, вкус и цвет вкушаемого напитка. Героев газели и хамрийат роднит то, что это герои поэтических жанров, стоящих рядом в одной иерархии [151, с. 120].

Перейдем теперь к вопросу о других персонажах в газели X в. на фарси. Помимо героя в газели постоянно присутствует лишь его возлюбленная. Упоминание соперника, столь характерное для арабской газели и для газели на фарси последующих веков, в текстах X в. отсутствует. Однако такой вывод мог сложиться из-за фрагментарности дошедших до нас образцов любовной лирики на фарси X в. Можно указать, правда, на один из «фрагментов» Раби'и Киздари, в котором существует косвенное указание на соперницу героини. Это стихотворение начинается словами: «Я желаю тебе: пусть бог заставит тебя влюбить-

ся в такую же жестокосердную, неласковую, как ты сам...» [56, с. 157].

Таким образом, в газели на фарси X в. безраздельно господствуют герой и его возлюбленная, их противостояние ничем не нарушено: ни появлением соперника, ни голосом поэта, восхваляющего свой талант (последнее явление отмечено нами в касыде X в. и особенно характерно для касыд XI в.) (см. [133, с. 58]).

О композиционных особенностях газели X в. судить довольно сложно. Причин здесь несколько. Возможную принадлежность этих текстов к касыде отмечал в одной из своих работ Е. Э. Бертельс [63, с. 32]. Отсутствие в стихотворениях маркированной концовки создает эффект «открытости» поэтического текста, возможности его продолжения. В части текстов, правда, имеются указания на панегирическое продолжение. Эти образцы можно без особых колебаний отнести к насибам.

В другой части текстов концовка никак не отмечена, в них в основном представлено описание красоты возлюбленной и ее влияния на состояние героя. Это такие тексты Рудаки, как «Мое сердце страдает от кокетства Сальмы...», «Пышная роза, мускус, амбра...», стихотворение Мантаки Рази «Ни единого слова не вырвется из моего сердца и твоих уст...». Классическим примером открытой композиции можно считать стихотворение Дакики «Черная ночь твои локоны напоминает...». В этой газели поэт, наслаждаясь лицезрением своей возлюбленной, ищет в природе аналогий ее красоте. Бейты, за исключением первого (матла'), выделенного парной рифмой и полной симметрией двух мисра, повторяют друг друга по построению, а способ их скрепления можно условно назвать «нанизыванием». Какой-либо логический рисунок в стихотворении отсутствует. В этом случае, по-видимому, перед нами тоже часть более крупной поэтической композиции, т. е. насиб (ташбиб).

Наши наблюдения над формальными особенностями газели X в. на фарси в основных чертах совпадают с выводами, к которым пришел М.-Н. О. Османов, рассматривавший форму как элемент стиля. Любовные стихотворения Рудаки исследователь разбил на две группы — кыт'а и насибы (ташбибы), исходя из наличия или отсутствия парной рифмы в матла'. В частности, автор пишет: «Тахаллуса и какого-либо единства в сюжете или развертывании изобразительных средств в этих стихотворениях нет. Так что утверждение А. М. Мирзоева об отсутствии жанровой формы газели приемлемо. Иными словами, в жанре интимной лирики в поэзии IX—X вв. свобода бóльшая по сравнению с панегириком, каких-либо строго канонизированных форм не существует» [126, с. 75—76].

В то же время нельзя не отметить, что в любовной фарсиязычной лирике X в. намечается тенденция к выработке определенных способов композиционного развертывания газели, и прежде всего принципов ее завершения. Среди рассмотренных в дан-

ной главе стихотворений имеются такие, самостоятельность и композиционная замкнутость которых не вызывает особых сомнений. Обоснованность такого предположения, на наш взгляд, подтверждается тем фактом, что способы маркировки финала газели, намеченные в лирике X в., были подхвачены и развиты следующими поколениями поэтов, писавших газели, что мы и пытаемся показать в дальнейшем.

Итак, четкой структурной замкнутостью обладают стихотворения Раби'и, заканчивающиеся афоризмами. Подобного рода стихотворения есть и у Рудаки («Если ангел [услышит] музыку...»). В ряде стихотворений этого времени концовка выделяется чисто интонационными средствами. Таково стихотворение Дакики «О, если бы не было в этом мире ночи!..», завершающееся бейтом с восклицательной интонацией и обращением к богу:

Если мне суждено жить без любимой,
То лучше мне вовсе не жить, о господи!

В форме риторического вопроса организована концовка в стихотворении Рудаки «Веселись с черноокими, веселись...». В дальнейшем концовка в форме риторического вопроса или восклицания, а также афористическое завершение текста получают широкое распространение в газелях придворных поэтов XI—XII вв., пока в их среде не укоренится обычай подписывать последний бейт своим литературным именем — тахаллусом.

Однако стремление поэтов X в. к созданию строгого формального единства и композиционной стройности газели было направлено не только на специфическую организацию концовки стихотворения. В лирике этого времени постепенно проясняются смысловые связи между бейтами, т. е. складываются представления о логике развертывания малой поэтической формы. Как отмечалось выше, некоторые газели X в. содержат зачатки композиционной схемы «кольца», в которую вовлечен не только последний, но и первый бейт газели. Таковы стихотворения «О, если бы не было в этом мире ночи!..» Дакики, «Я снова поймала арканом любовь...» Раби'и. Особенно четко эта схема реализуется в газели Раби'и, где мотив первого бейта развит и дополнен в последнем, из которого явствует, что не героиня поймала арканом любовь, а сама была поймана, «как необъезженный конь». Три бейта, заключенные между матла' и макта', написаны по строгой логической схеме, и смысл последующего вытекает из содержания предыдущего.

Другой тип композиционного развертывания демонстрирует приведенное выше стихотворение Дакики «О, если бы не было в этом мире ночи!..», в котором перемежаются мотивы разлуки и страдания уязвленной любовью души героя.

Однако самым интересным с точки зрения структуры следует считать макароническое стихотворение Раби'и «Наполнила меня истомой стонавшая птица...». Поэтесса достигает неожи-

данного эффекта, сталкивая повествовательный характер развития лирической темы в газели с ее билингвизмом, который как бы разъединяет стоящие рядом бейты. Если же отвлечься от этой прерывности текста и обратиться к его смысловой организации, то перед нами предстанет одна из самых распространенных композиционных схем газели, которую условно можно назвать двухчастной. Газель, написанная в соответствии с этой схемой, состоит из «экспозиции», вводящей лирическую ситуацию, которая может широко варьироваться. Во второй части такого стихотворения содержится диалог героя с одним из традиционных персонажей газели. Уже в XI в. этот тип стихотворений во множестве вариантов предстанет в диванах придворного поэта Фаррухи (ум. в 1037/38 г.) и суфия Баба Кухи Ширази (ум. ок. 1050—1051 гг.).

Подведем некоторые итоги. В X в. газель на фарси сохраняет некоторую инерцию развития по отношению к арабской литературной традиции, из которой была заимствована. Однако, как представляется, процесс складывания газели на фарси осуществлялся не просто под влиянием арабской поэтической традиции, а оказался результатом сложнейших явлений, получивших общее название арабо-иранского литературного синтеза. Иранские народы, участвовавшие в создании арабоязычной литературы VIII—IX вв., привнесли в нее некоторые черты собственной словесной культуры, обеспечивая тем самым непрерывность своей культурной традиции. Особенности поэтического мышления иранцев проявились вновь и были многократно усилены в X в., при переходе их словесного искусства на родной язык. Как ни парадоксально, следы синтезирования двух поэтических традиций заметнее всего в любовной лирике Раби'и Киздари, которая благодаря происхождению автора сильнее, чем у других поэтов эпохи, была связана с арабскими истоками газели. Кроме того, в любовной лирике Раби'и, по-видимому, можно усмотреть влияние местной традиции устной любовной поэзии в ее «женском» варианте. Однако фрагментарность дошедших до нас произведений поэтессы позволяет высказать настоящее соображение лишь гипотетически.

Газель в X в., начиная свой путь в поэзии на фарси, входит в систему жанровых категорий наряду с восхвалением (мадх), винными стихами (хамрийат), описанием (васф) и т. д. В этот период она лишена каких-либо присущих ей одной формальных особенностей, будь то порядок рифм, количество бейтов или специфическая маркировка начала и конца стихотворения. С точки зрения норм арабской поэзии перед нами кыт'а на любовную тему, противостоящая тем любовным стихам, которые встраивались в политематическое целое касыды и могли также называться газелью (тагаззул, ташбиб).

Герой газели X в. находится в полном соответствии с тематикой жанра и лишен каких-либо иных характеристик, кроме отношения к возлюбленной (об этом см. подробнее [126, с. 51—

56]). Нередко чувства героя раскрыты в тех же образах, что и красота возлюбленной. В описании чувств героя преобладает статика. Подобно таким исследователям ранней фарсиязычной поэзии, как А. М. Мирзоев, М.-Н. О. Османов, мы склонны считать, что в X в. газелью именовали жанр (род) литературы, а не жанровую форму (вид). Однако в газели уже в X в., на заре ее развития в ираноязычной литературе, прослеживается тенденция к выработке так называемой кольцевой композиции [84, с. 502—518]. На фоне относительной структурной аморфности большинства газелей X в. выделяется ряд образцов, в которых ощущается стремление автора к замкнутости формы. Кристаллизуются некоторые приемы завершения стихотворения, что в дальнейшем приведет к складыванию в газели, так сказать, канона концовки. Наибольшее значение с точки зрения дальнейшего развития газели имеет афористическая концовка.

Ориентированность на арабскую традицию в газели X в. проявляется в первую очередь в том, что она отвечает арабскому классическому определению этого жанра [13, с. 65—66], которому в основных чертах следуют и ранние фарсиязычные поэтики [22; 6, с. 705]. Однако эта соотносимость арабских и ранних образцов газели на фарси при ближайшем рассмотрении оказывается чисто внешней. Появление первых признаков строгой формы, постепенное просачивание в газель мотивов, чуждых этому жанру в арабской поэтической классике (наставительные и винные),— это первые шаги к созданию собственно фарсиязычной газели.

Таким образом, в любовной лирике X в. действуют две во многом взаимообусловленные тенденции: разрушение тематической гомогенности, с одной стороны, и постепенное накопление структурных признаков, стремление к замкнутости и завершенности стихотворения малой формы — с другой. Развитие этих тенденций, превращение их в постоянно действующий фактор — это и есть эволюция газели на фарси, складывание ее как жанровой формы с устойчивыми внешними признаками и достаточно широким диапазоном разрабатываемой тематики.

Глава II

РАЗВИТИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ФОРМЫ В ГАЗЕЛИ НА ФАРСИ XI в.

XI век в развитии литературы на фарси ознаменовался бурным расцветом собственно иранских форм и жанров поэзии. Становление любовно-романической поэмы в творчестве Унсури (род. между 970 и 980, ум. между 1039—1050 гг.) и Гургани (?) дает новый импульс развитию эпической поэзии на фарси. В тот же период начинает меняться облик малых форм поэзии на фарси. Газель, все более осознаваемая как поэтическая форма, начинает влиять на отношения касыды и кыт'а, нарушая их традиционное противостояние. В то же время в кыт'а постепенно увеличивается доля мотивов, характерных только для этой формы лирики (переписка, прошения и т. д.) [77, с. 76—114; 79, с. 183—186]. И если кыт'а активно разрабатывается поэтами при дворе, то газель своим стремительным развитием обязана в основном литературной деятельности поэтов-суфиев. Именно в XI в. на поэтическом горизонте Аджама восходят первые звезды суфийской лирики, поэты, которых по праву можно назвать реформаторами газели.

Трансформация газели в придворной поэзии XI в.

В XI в. газель продолжает свое развитие в придворной литературе. Профессиональные поэты при дворе, впервые объединенные в цеховую организацию (диван), продолжают совершенствоваться в традиционных жанрах поэзии (мадх, васф, газель, хамрийат и т. д.). Естественно, что наибольшее внимание в их среде уделяется касыде с ее преимущественно панегирической тематикой. Что касается газелей, вышедших из-под пера придворных поэтов XI в., то они сохраняют свою преемственность по отношению к газели X в. и по-прежнему ориентированы на арабскую традицию. В качестве предмета нашего исследования мы выбрали литературную деятельность поэтов газневидского окружения, т. е. подвизавшихся при дворе Махмуда Газневидского, а затем и его преемника Мас'уда. Среди множества поэтов, состоявших на службе у Газневидов, выделяются три наиболее значительных: Унсури Балхи, Фаррухи Систани (ум. ок. 1037/38 г.) и Манучихри Дамгани (1000—1040). Несмотря на

принадлежность к одной поэтической школе, признанным главой и законодателем которой был малик аш-шу'ара («царь поэтов») Унсури, названные поэты демонстрируют значительное расхождение творческих интересов.

Унсури, которого можно по праву назвать поэтом-хронистом Махмуда Газневи, проявлял мало интереса к любовной лирике в целом и к газели в частности. Немногочисленные любовные вступления его к касыдам, а также несколько кыт'а любовного содержания теряются в море описаний военных походов и градостроительной деятельности, пиров, охот и других дворцовых развлечений Махмуда. Его интерес к любовной тематике проявился в эпосе. Частично утраченная поэма Унсури «Вамик и Азра» — достаточное тому подтверждение (об эпическом творчестве поэта см. [90, с. 5—58]). Унсури и в касыде был склонен к «эпическому», даже летописному стилю [56, с. 325—326], для его описаний характерны монументальность и историческая точность. Недаром многие его касыды использовались исследователями как исторический источник [56, с. 316].

Манучихри также был не слишком склонен к составлению газелей, предпочитая любовной тематике «винную» (хамрийат). Это позволило Е. Э. Бертельсу утверждать, что в поэзии на фарси «именно Манучихри дал живую и непосредственную анакреонтику» [56, с. 359]. Заметим здесь же, что в некоторых «анакреонтических» стихотворениях Манучихри наблюдается попытка синтезировать «винную» и любовную тематику в рамках одного поэтического текста. Тенденция к созданию любовно-вакхических стихов наблюдается и у Фаррухи. Таким образом, политематизм в газели, существовавший в X в. лишь в потенции, начинает пробивать себе дорогу, превращаясь в нормативный принцип.

Прежде чем обратиться к подробному анализу газелей Фаррухи, который был явным приверженцем любовной тематики в своем творчестве, бросим беглый взгляд на те образцы любовной лирики Унсури и Манучихри, по которым можно составить представление о характере газели в их творчестве. Те любовные стихотворения Унсури, которые издатель его дивана Дабир Сийяги поместил в раздел кыт'а, во многих чертах сходны с любовными стихотворениями X в., в особенности с газелями Рудаки. Они характеризуются «открытостью» композиции и не обнаруживают каких-либо признаков четкой внутренней структуры. В основном это описания красоты возлюбленной, ее лица, локонов, стана. Портрет возлюбленной традиционно соотнесен с описанием внешних проявлений любви героя, изменения его облика под влиянием страсти. Приведем одно из таких стихотворений:

Кончик мускусного локона моей любимой
Погубил меня и обвился вокруг моей души.

О сребротелая, каменносердая тюрчанка,
Открылась тебе тайна, которую я скрывал.

Два облака — твои локоны и мои глаза,
Оба они — доказательство моей любви к тебе.

На серебро льется мускусный дождь — у тебя,
На золото льется кровавый дождь — у меня.

Послушайся меня, и ты достигнешь желаемого,
Для тебя не будет дурного от послушания мне.

В сердце я [ни разу] не отвращался от союза с тобой,
И ты не отвращай свое сердце от союза со мной
[30, с. 317]

Общий образный рисунок приведенного стихотворения Унсури глубоко традиционен, однако по сравнению с X в. выглядит более сложным. В первую очередь это касается весьма распространенного противопоставления облика возлюбленной и героя, которое здесь выступает в сильно трансформированном виде. Поэт соединяет в одном образе локоны возлюбленной и глаза влюбленного, говоря, что они словно два облака, которые могут служить доказательством любви героя к красавице. Первую часть этого образа поэт расшифровывает в следующем бейте: облако локонов любимой льет дождь мускуса на серебро ее лица (тела), а облако глаз влюбленного льет кровавый дождь на золото (желтизну) его лица. Чтобы понять образ в целом, требуется хорошее знание предшествующей поэтической традиции, в частности следующие пары сравнений: локоны любимой — облако, глаза влюбленного — облако, локоны любимой — мускус (сравнение по цвету и запаху, черный и ароматный), лицо любимой, ее тело — серебро (т. е. белое, сверкающее), лицо влюбленного — золото (т. е. бледное, желтое).

Заслуживает внимания последняя часть газели, в которой герой призывает возлюбленную покориться ему, ибо послушание пойдет ей во благо. Такое разрешение мотива не является для любовной поэзии на фарси обычным. Традиционно жестокую и недоступную возлюбленную герой не смеет просить даже о благосклонности, не то что о послушании. Герой же Унсури проявляет несвойственную страдающему влюбленному властность, говоря, что возлюбленная (букв.) «должна следовать его приказу».

Другая газель Унсури интересна по ряду причин. Прежде всего описательность стиля и отсутствие каких-либо внешних проявлений «сюжета» в развертывании текста компенсируются строжайшей симметрией в построении образа, заключенного в каждом бейте:

О тюрчанка из Халлуха, эмир подстрекательства к грабежу,
Ты — и мускуснокудрый кипарис, и розощекая луна.

Ты подобна цветущей весне в глазах цветения,
Ты — словно священная птица счастья для раба счастья.

В [искусстве] чародейства ты — учитель вавилонских старцев,
По красоте ты — предводительница халлухских тюрчанок.

Пушок на твоих щеках мускусно-черный, так почему же
щеки твои серебряные;
Ты сладкоуста, так почему же твои ответы [мне] ядовиты.

Не может описать пушок на твоих щеках поэтический дар Унсури,
Не в силах нарисовать твои уста воображение Фаррухи.

Поскольку ты свежа и нежна, как Иосиф [Прекрасный],
Для верующих в переселение души ты — доказательство
[правильности их веры] для остальных людей
[30, с. 324]

Помимо отмеченных черт приведенная газель обращает на себя внимание присутствием тахаллуса в предпоследнем бейте. Если в касыде X—XI вв. имя поэта встречается довольно часто и соседствует, как правило, с именем и титулом восхваляемого лица [133, с. 56—58], то в стихотворениях любовного, вакхического или иного содержания оно включалось крайне редко. Исключение для X в. составляют некоторые стихотворения Рудаки, отнесение которых к касыде или кыт'а весьма затруднено, а также стихотворение Дакики «О кумир, райские тучи накинули на землю одежды [месяца] ордибехешта...» [35, с. 26] и стихотворение Кисаи на старость [35, с. 32]. Наличие тахаллуса в газели Унсури может быть случайностью, однако из таких случайностей и сложилась в конце концов тенденция к формированию жесткой структуры газели с тахаллусом в одном из финальных бейтов.

Весьма показательно, что Унсури упоминает рядом со своим поэтическим псевдонимом не имя своего патрона — Махмуда Газневи, а имя собрата по перу и младшего современника — Фаррухи. Этот факт указывает на то, что перед нами скорее всего не фрагмент касыды, а самостоятельное стихотворение любовного содержания.

Следует отметить также характер контекста, в котором упоминается имя автора. Этот мотив — антипод фахра. В касыде X—XII вв. самовосхваление является наиболее распространенным тематическим окружением для упоминания авторского имени. Позднее фахр или, реже, его мотив-антипод (умаление собственного поэтического таланта) станут традиционными для оформления концовки газели, в которой автор упоминает свое литературное имя.

Обращает на себя внимание и матла' приведенной газели, в котором содержится обращение к прекрасной тюрчанке. Обращение к возлюбленной, виночерпию, утреннему ветру, сердцу в первом бейте стихотворения впоследствии войдет в канон газели.

Таким образом, можно констатировать, что основы для дальнейшего формирования специфического для ираноязычной словесности облика газели начинают закладываться на ранних этапах ее бытования в поэзии на фарси, т. е. в X—XI вв. При этом, конечно, не следует упускать из виду, что профессиональ-

ные поэты и в XI в. строго придерживались арабских теоретических положений о сущности газели, на которые опирается и автор одного из первых фарсиязычных трактатов по поэтике Мохаммад ибн Омар Радуяни (XI в.).

Если обратиться к дивану Манучихри, изданному Дабиром Сийяги, то бросается в глаза, что любовные мотивы в чистом виде, т. е. традиционная газель, в нем практически не представлены. Мотивы любви и воспевания красавицы поэт развивает в рамках хамрийат. Таким образом, процесс размывания жанровых границ в поэзии малых форм у Манучихри проявляется достаточно явно. Обратимся к стихотворениям поэта, которые наглядно демонстрируют это явление:

Ночь длинна, я взял в руку [чашу] красного вина,
Вина цвета сердолика, плавящегося, как солнечный свет.

В правой руке вино, а в левой — локоны [красавицы],
Хотим — пьем вино, хотим — целуем [подругу].

Ты знаешь, как прекрасны вино и поцелуй,
Сначала чаша вина, [потом] две сотни поцелуев,
[а потом снова] зеренгское вино.

Порой она нападает на меня, порой я на нее,
Мы то помиримся на час, то поссоримся.

С похмелья глаза моего кумира
Походят на два нарцисса, потопленные в крови барса [15, с. 233, № 81].

Как видно, Манучихри развивает те возможности синтеза любовных и винных мотивов, которые заложены в стихотворении Рудаки «Веселись с черноокими, веселись...». Забегая вперед, отметим, что подобного рода любовно-вакхические стихотворения зафиксированы нами и среди газелей Фаррухи. Однако при этом у Манучихри превалируют винные мотивы, у Фаррухи — любовные. Что касается логики развертывания текста, то у обоих поэтов нами отмечены склонность к повествовательному построению лирического стихотворения, приближение к зарисовке, сценке. При этом в подобных газелях упоминаются время и место действия, а также некоторые детали обстановки, окружающей героев. Мотив ссоры и примирения влюбленных, лишь намеченный в приведенном стихотворении Манучихри, для лирики Фаррухи служит одним из центральных.

В другой газели Манучихри можно найти не только сочетание любовных и пиршественных мотивов, но и сопровождающий их мотив весеннего обновления природы, звучащий в матла':

Вставай, о кумир, и мы отправимся пировать
на зеленую лужайку,
Ведь мир помолодел, а мы еще моложе этого мира
[15, с. 224—225, № 83].

Далее в том же тексте читаем:

А если иссякнут у нас вино и сладости,
Мы раздобудем и то и другое, мы найдем выход.

Можно испить твою слюну и считать ее вином,
Можно дважды тебя поцеловать и счесть [поцелуи]
сластями.

Не будем печалиться об этом мире: какая разница,
Будем мы грустить о нем или не будем.

Прежде чем этот мир повергнет нас в прах,
Мы будем, словно цари, попирать его ногами.

В этих стихах, кроме того, как и в уже упоминавшемся стихотворении Рудаки «Веселись с черноокими, веселись...», звучат ноты размышления. Рассуждения о быстротечности земной человеческой жизни, основанные на «философии момента», пронизывают всю лирическую поэзию на фарси, вплетаясь в различные по своей тематике стихотворения.

Последняя часть газели Манучихри не только продолжает линию Рудаки, но и предвосхищает получившие куда бóльшую известность интерпретации тех же мотивов у Хайяма и Хафиза. Во многих произведениях Манучихри запечатлен дух будущей зрелой газели в ее хафизовском воплощении. Истоком целого круга мотивов и ассоциаций газели последующих веков видится нам следующее стихотворение поэта:

Явилось ко мне вино на берег пруда, и со смехом
сказал я: *«Блажен тот, кто узрел Акку»* [1].

Прекрасно вино и лицо той, что дала мне вино,
прекрасна моя юность, и этот сад, и этот пруд.

Я и вино, и во внутренней части дома [слышатся]
пение и [звуки] рубаба.

Завистник остался за порогом, а сплетник — в переулке.

Ты говоришь мне: «Пьянство — причина разврата».
Клянусь твоей душой, ты меня насмешила.

Если бы предавались разврату только те, кто пьет вино!
О, сколько развратников в Ятрибе (древнее название Медины.— *М. Р.*) и в Мекке!

Если же порок исходит от меня, отведи свою руку и уходи,
Ведь мы с тобой не связаны ни браком, ни товариществом.

Почему вино запрещено, а уксус разрешен?
Не вино ли появляется раньше, чем уксус?

Вино, что из винограда, что из черного изюма, горькое,
Серебро остается серебром в монете и в слитке.

Там, где [пьют] вино, найдешь и благородство,
Там, где [пьют] вино, найдешь и [берег] пруда
[15, с. 226, № 86].

Эта газель интересна, во-первых, тем, что в ней поэт рисует фон, на котором происходит действие: сад на берегу пруда, на-

ходящийся, по-видимому, за стеной, окружающей традиционный восточный дом, во внутренних покоях звучит пение под звуки рубаба, герой получает чашу вина из рук женщины, с которой не связан брачными узами; во-вторых, тем, что она содержит упоминание завистника и сплетника, препятствовавших веселью влюбленных, но оставшихся за пределами дома, где происходит свидание. В газелях X в., как уже отмечалось, эти персонажи не встречаются. В-третьих, очевидна ирония, с какой упоминаются автором мусульманские священные города Мекка и Медина.

Особо подчеркнем также тот факт, что Манучихри считает винопитие уделом избранных, благородных. В отличие от суфийской поэзии, которая придала винной тематике своеобразный демократизм, введя в газель персонажи городских окраин, вакхической лирике Манучихри свойствен сугубый аристократизм. К примеру, одно из стихотворений Манучихри начинается словами:

> В час рассвета, когда простолюдин приступает к работе,
> Благородный по обычаю вкушает вино утреннего похмелья
> [15, с. 216, № 72].

В знаменитом стихотворении Манучихри «Настала ночь, и сон терзает и мучает меня...» мы читаем следующие строки:

> В собрании благородных надобны три предмета,
> И эти три — кебаб, и рубаб, и вино.
>
> Ни сладкой закуски не надо нам, ни тетради, ни нардов,
> Все эти три предмета в нашем собрании неуместны.
>
> Тетради место в школе, закуске — на базаре,
> А нардам — там, где лежат в развалинах трущобы
> (харабат.— *М. Р.*).
>
> Мы — люди вина, кебаба и рубаба.
> Хорошо, что есть и вино, и кебаб, и рубаб! [15, с. 6, № 5].

Весьма показательно, что Манучихри отмежевывается от Харабата, окраины средневекового города, где располагались питейные заведения и, как выясняется из его стихотворения, игорные дома. В то же время для суфийской винной лирики Харабат — постоянное место действия. Принадлежность свою и своего героя к избранному кругу благородных Манучихри подчеркивает и в другом своем знаменитом гимне вину:

> О мои благородные друзья! Когда умру я,
> Самым красным вином омойте мое тело [15, с. 69, № 32].

Хотя лирические стихотворения малых форм, принадлежащие перу Манучихри, дошли до нас в далеком от полноты виде, приведенные стихотворения свидетельствуют о том, что стремление к созданию четкой композиционной схемы в малой форме проявилось на самых ранних этапах развития поэзии на

фарси. Так, два из трех приведенных нами текстов обладают весьма продуманным планом развертывания поэтических единиц и построены по принципу кольцевой композиции, т. е. концовка стихотворения содержит обращение к его началу.

Перейдем теперь к анализу любовной лирики Фаррухи. По подсчетам Е. Э. Бертельса, любовные насибы составляют более половины всех вступлений к касыдам Фаррухи [56, с. 345], так что его можно назвать истинным певцом любви. Издатель диванов газневидских поэтов Дабир Сийяги выносит ряд стихотворений Фаррухи в отдельный раздел, который назван «Қыт'а и газели». Этих произведений не более двух десятков, большинство из них — любовного содержания. Относительно этих стихов существуют две точки зрения. Одну из них представляет Дабир Сийяги, называя эти стихотворения газелями; другую—Е. Э. Бертельс, который пишет следующее: «...газели Фаррухи вызывают некоторые сомнения. Дело в том, что газелью в то время называли любовный насиб касыды. Любая из приведенных в диване газелей могла бы быть продолжена и развернута в целую касыду» [56, с. 345].

Мы позволим себе принять точку зрения Дабира Сийяги и исходить из того, что в наследии Фаррухи имеются стихотворения, которые на протяжении веков функционировали как газели, т. е. имели вид самостоятельного любовного стихотворения.

В первую очередь следует отметить, что газели Фаррухи стилистически существенным образом отличаются от образцов любовной лирики X в. Почти полностью лишенные описательных элементов, газели Фаррухи в большинстве своем рисуют чувства влюбленного и не содержат развернутого портрета красавицы. Поэт ограничивается, как правило, одним эпитетом, называя свою возлюбленную то чернооκой, то луноликой, то фиалкокудрой. Разлука и свидание, ссора и примирение, беседа с подругой за чашей вина или за игрой в нарды — вот темы, к которым обращается в своей газели поэт XI в. При всей малочисленности газелей Фаррухи знакомство с ними создает впечатление о их разнообразии, поскольку их тон и эмоциональная окрашенность весьма различны — от шутливо-юмористических до трагических.

В газели появляется новый персонаж — завистник, наветам которого внимает возлюбленная. О сопернике, как таковом, не говорится, но намеки на него в лирике Фаррухи имеются. Наибольшее число его стихотворений любовного содержания повествует о разлуке:

Ты уходишь, и я недоволен твоим уходом,
О, взгляни же в мое лицо, чтобы проститься со мной.

Не уходи, ведь если ты уйдешь, с тобой уйдет моя душа,
На тебя рассержусь я и разгневается господь.

Из-за твоего ухода, из-за страха расстаться с тобой
Я плачу кровавыми слезами, и одежда моя запятнана кровью.

Разве разлука с тобой — золотых дел мастер?
Ведь она сделала мои щеки желтыми от позолоты.

Ты ушла, и, что станется со мною
От тоски по тебе, знает один бог [31, с. 413, № 226].

Приведенная газель весьма характерна для лирического творчества Фаррухи. Стихотворение начинается словами: «Ты уходишь...», в последнем бейте герой констатирует: «Ты ушла...» Между началом и концовкой заключены три бейта, в одном из которых герой просит возлюбленную не уходить, говоря о том, что ее уход не только опечалит героя, но и прогневит бога. Попытка удержать любимую принимает форму намека на божью кару за жестокость. Остальные два бейта описывают состояние влюбленного, вызванное предстоящей разлукой. Бейты эти связаны благодаря присутствию в них взаимопротивопоставляемых цветов — красного и желтого.

Обычно в лирике на фарси противопоставляются румянец возлюбленной (розовощекая, тюльпаноликая и т. д.) и бледность влюбленного. В данном же случае поэт строит поэтический образ на контрасте кровавых слез и бледных (желтых) щек страдающего героя, по которым текут слезы.

Весьма интересно сравнение разлуки с золотых дел мастером. Этот образ если и не является новацией Фаррухи, то, во всяком случае, встречается крайне редко. При этом следует отметить, что ремесленная терминология разрабатывается почти всеми поэтами, будь то придворный или суфийский стихотворец. Образы, связанные с различными ремеслами, зафиксированы нами при изучении лирики Рудаки, Фаррухи, Ансари, Аттара...

Нельзя не обратить внимание на то, что среди газелей Фаррухи имеются стихотворения, повествующие о счастливой любви. Причем поэт избирает, как правило, лишь одну из ситуаций — примирение после ссоры. Вот одно из таких стихотворений:

Поскольку моя красавица от меня видела только мир,
а войны не видела,
Она отвергла ссору и избрала примирение.

Оставила упреки и пошла на примирение,
Прекратила внимать речам завистника, а раньше внимала.

Когда я привлек к себе ее уста,
Сердце завистника обнажилось в своей печали.

Во время ссоры мы упрекали [друг друга], и кричали,
и плакали,
А что нужно сейчас? Руд, песня и красное вино.

Двери веселья и двери забав надо открыть,
А ключи от двух [их] тяжелых замков у нее в руках.

Та кумироподобная достигает своего желания благодаря
моему сердцу,
Как и мое опечаленное сердце достигло желания
благодаря ей [31, с. 413, № 227].

Как уже отмечалось, в стихотворении описывается ситуация примирения. Оно продолжает традицию повествовательности в лирике, истоки которой мы отмечали в любовной поэзии X в. Присутствие третьего лица в газели (Фаррухи называет его завистником) делает отношения двух основных героев газели более сложными по сравнению с таковыми в газели X в. Намеки на соперничество содержатся в целом ряде газелей Фаррухи, поэтому мы можем говорить о появлении нового персонажа в газели. Независимо от того, как называет его поэт (завистник, соперник, соглядатай и т. д.), это лицо препятствует свиданию героя с возлюбленной. Так, в другом стихотворении Фаррухи мы читаем:

Тебе хорошо, ведь у тебя кто угодно вместо меня,
Мне хуже, ведь, кроме тебя, у меня нет никого
[31, с. 411, № 220].

Возвращаясь к предыдущему примеру, отметим, что примирение влюбленных Фаррухи обставляет атрибутами пирушки (пение под аккомпанемент руда, красное вино). Поэт упоминает образы иного жанра — хамрийат, что нарушает принцип монотемности в газели. Другое стихотворение аналогичного содержания, начинающееся словами: «Я веселюсь, ибо мне пристало веселиться и радоваться...» [31, с. 434, № 223], содержит тот же набор персонажей и образных элементов — завистник, не ведающий о свидании влюбленных, счастливые влюбленные с чашами в руках, внимающие музыканту.

Отметим указание поэта на то, что свидание происходит ночью, т. е. неопределенность во времени, свойственная любовной лирике X в., здесь сменяется точным определением времени действия.

Чертами повествовательности отмечен и ряд других газелей Фаррухи, среди которых выделяется следующая:

Выиграл я у любимой в нарды поцелуй,
Она смешала фишки и покраснела.

Румянец на щеках той луноликой
Заставил побледнеть меня (букв. «бросил на мои щеки
две чайные розы».— *М. Р.*).

Она то покусывала тыльную сторону ладони,
То вздыхала тяжко.

Сказал я ей: «О милое дитя, к чему сердиться,
Мы ведь играли на поцелуй!»

Ответила она: «Не из-за нардов я плачу,
Отложи нарды и [следующую] партию».

Сказал я: «Если ты сердишься не из-за нардов,
Позволь мне поцеловать тебя и не увиливай!»

Она ответила: «Завтра я поцелую тебя трижды,
Фаррухи, [ведь] надежда на получение прибыли лучше,
чем само получение» [31, с. 414, № 228].

Совершенно очевидно, что приведенная газель наследует и развивает в любовной лирике традицию, восходящую к творчеству Абу Нуваса (см. выше) и подхваченную иранскими поэтами X в.

Перед нами бытовая сценка, миниатюра: влюбленные заняты игрой в нарды, цена проигрыша — поцелуй. Возлюбленная проигрывает и сердится. Проявление ее гнева описано психологически очень точно: она смешивает фишки на доске и краснеет, не желая доводить партию до конца. Победитель расстроен ее обидой, но требует выполнения условий игры. Диалог героев, составляющий вторую часть газели, написан живо и динамично. Речь героини заканчивается изящным афоризмом, который вместе с подписью Фаррухи в макта', венчает всю газель.

Итак, схема «сюжетного» развертывания газели, уже встреченная нами в X в. в лирике Раби'и, продолжает жить и развиваться, равно как и афористическая концовка. Кстати, последняя столь же характерна и для кыт'а на фарси. Упоминание же авторской подписи в последнем бейте говорит о том, что процесс проникновения тахаллуса из касыды в газель в придворной поэзии X в. уже начался.

Таким образом, при сравнении газелей Фаррухи с любовными стихотворениями X в. в них вырисовывается ряд новых черт. Усиление повествовательности сопровождается выработкой более четкой композиционной схемы, появление нового персонажа в газели (завистник) создает бо́льшую объемность в описании отношений героя-влюбленного с внешним миром. Наблюдаются вкрапления в любовную лирику иных жанрово-тематических элементов, в частности винных мотивов (хамрийат), что соответствует общей тенденции в развитии тематики малых лирических форм поэзии на фарси в XI в. Во многих газелях Фаррухи конкретизируется время действия, что связано с отчетливой «сюжетностью» этих стихотворений. В некоторых газелях поэт указывает время года («Наступила ранняя весна...» [31, с. 418, № 242], «Из садов улетели во́роны, вернулись туда соловьи...» [31, с. 417, № 237]), в других — время суток («Настало утро...» [31, с. 415, № 234], «Третья причина в том, что сейчас ночь...» [31, с. 412, № 223]). Что касается места действия, то указания на него чаще всего носят косвенный характер и состоят в перечислении традиционных атрибутов застолья (чаша, вино, руд и т. д.).

В целом характеристики героя газели Фаррухи остаются теми же, что и в X в.: это герой-влюбленный. Количество же ситуаций, в которые этот герой попадает, существенно возрастает по сравнению с лирикой X в. Так, присутствие третьего лица в газели, естественно, влечет за собой косвенное указание на чувство ревности («У тебя кто угодно вместо меня...»). Появление мотива ссоры влюбленных, часто обыгрываемого Фаррухи, пополняет его газели новыми образами [ссора и примирение

(букв. «война и мир»), упреки, стоны и крики и т. д.]. Пожалуй, впервые в любовной лирике на фарси Фаррухи создает шутливую сценку, подсмеиваясь над своим героем:

Оттого что вчера та красавица слишком долго считала
поцелуи,
Мне на долю не оставила она иного занятия, кроме счета.

Я все считал, а поцелуев не видал и в помине.
Она опьянила меня вином, которого я не пил.

Сказал я: «Не много же ты меня целовала, красавица моя!»
Сказала она: «Не хочу стать кумиром такого одержимого».

Она сказала: «Зачем же я буду подставлять губы тому,
Кто сотней способов [уже] утомил их поцелуями?»

Много было сказано речей, и наконец та красавица
Поцеловала меня, да так, что вместо двух глаз стало
у меня четыре [31, с. 414, № 230].

Приведенную газель отличают все характерные для любовной лирики Фаррухи черты: повествовательность, динамизм, отсутствие элементов декоративно-описательного стиля, живость диалога персонажей.

Помимо этого в тексте ощущается юмористическое отношение автора к герою и героя к самому себе. Несмотря на то что и в дальнейшем юмористически окрашенные газели встречаются в лирике на фарси довольно редко, наличие их заметно расширяет эмоциональную палитру газели, добавляет новые черты к портрету ее героя.

И еще на одну деталь нам хотелось бы обратить внимание. На первый взгляд она покажется незначительной, однако может прояснить некоторые особенности развития героя газели в дальнейшем. В диване Фаррухи имеется стихотворение, открывающееся следующим бейтом:

Я веселюсь, ибо мне пристало веселиться и радоваться,
У меня есть две-три причины для веселья, о сеййид!
[31, с. 412, № 223].

Нам бросилось в глаза обращение к сеййиду (потомок пророка Мухаммада или господин, предводитель, глава и т. д.), которое в стихотворении, призывающем к радости, наслаждению и винопитию, выглядит неуместным. Но если заглянуть в будущее газели, то во многих стихотворениях гедонической тематики содержится обращение к аскету, проповеднику, праведнику, отвергающим мирские радости. Герой газели противопоставляет себя этим персонажам. Обращение к сеййиду в газели Фаррухи, по-видимому, представляет собой самые истоки этой традиции. В глазах Фаррухи именно сеййид являлся образцом благочестивого поведения и праведной жизни, следовать которому его герой, однако, вовсе не собирается.

Обратимся теперь к анализу композиции газелей Фарру-

хи. Если в любовной поэзии на фарси IX—X вв. М.-Н. О. Османов отмечает отсутствие «какого-либо единства в сюжете или развертывании изобразительных средств» [126, с. 75], то в любовной лирике Фаррухи можно зафиксировать целый ряд «сюжетных» газелей, которые мы охарактеризовали как повествовательные. В таких газелях мы наблюдаем развитие действия от начала к концу газели и построение текста, подчиненное динамике «сюжета». Таковы, например, газели об игре в нарды, о примирении влюбленных, а также газель, открывающаяся словами «Оттого что вчера та красавица...».

Все названные стихотворения можно считать композиционно замкнутыми, поскольку действие в них начинается в первом бейте и заканчивается в последнем. В концовке газели о примирении влюбленных говорится, что благодаря примирению герой и его возлюбленная достигли своего желания. Следовательно, здесь текст не оборван, а логически завершен. Газель «Оттого что вчера та красавица...» также является логически замкнутой: герой добивается поцелуя подруги. Что же касается газели об игре в нарды, то в ней поэт привлекает дополнительные средства, чтобы «сигнализировать» о концовке стихотворения. Из уст возлюбленной герой слышит мудрое изречение: «Надежда на получение прибыли лучше, чем само получение». Кроме того, в последнем бейте стихотворения указано имя поэта, что уже в XI в. (преимущественно в касыде) являлось одним из способов маркировки конца стихотворения, а в дальнейшем, в газели, приобретает характер канонического окончания.

В ходе знакомства с газелями Фаррухи мы обнаруживаем несколько типов построения поэтического текста, которые выявляются как определенные типы связи между бейтами. В повествовательных стихотворениях бейты связаны на уровне содержания: смысл последующего бейта логически вытекает из смысла предыдущего. В большинстве таких газелей бейты связаны с помощью ключевых слов.

В творчестве Фаррухи сформировался тот тип композиционного решения газели, который основан на логической последовательности бейтов, на очевидности ассоциативных связей между образами и наличии слов, перекидывающих смысловые мостики между бейтами. В этом отношении показательны следующие стихи:

О ушедшая!.. С тех пор как ты ушла, я пребываю в печали и страдании,
Я разлучен с тобой и поэтому разлучен с радостью.

О луна, пока свидание не прервет разлуку с тобой,
Нет такой боли, которой бы я не испытал сотню раз.

Благодаря твоему лицу были кумирней для меня глаза,
А теперь в этой кумирне я страдаю из-за воды
(т. е. плачу.— *М. Р.*).

Говорят, что от огня бывает и жар и зной,
Почему же тогда от огня печали у меня холодеет дыхание?

О милая, изменилось ли твое настроение?
Мое же настроение от этой боли меняется по сто раз на день:

То у меня увлажняются ресницы, то пересыхают губы,
То сердце у меня обливается кровью, то я бледнею
[31, с. 417, № 240].

В этой газели легко различимы две тематические линии — свидания и разлуки, связанные между собой по типу противопоставления. Каждой линии соответствует своя группа образов. Поскольку мотив разлуки является здесь ведущим, связанная с ним группа образов более многочисленна и определяет смысловое единство газели. Первая группа (радость, свидание, лицезрение луноликой возлюбленной, глаза — кумирня) как бы обращена в прошлое, говорит о том, что утеряно. Вторая — рисует состояние влюбленного в данный момент: тоска, страдания, боль, разлука, слезы, тяжкие вздохи, влажные от слез ресницы, пересохшие губы, израненное сердце, бледное лицо. При этом цепочка образов одного смыслового ряда, протянувшись через все бейты, превращает стихотворение в своего рода композиционный монолит.

Приведем еще одно стихотворение, в котором композиционное единство текста достигается развертыванием ограниченного набора образов (лицо и локон возлюбленной, глаза и лицо героя):

Твои локоны не мускус, а мускус напоминают,
Твое лицо светлое, о подруга, и солнце напоминает.

Каждую ночь я не могу сомкнуть глаз в разлуке,
не спит тот, кто влюблен,
Я тот, чье бодрствование сон напоминает.

В разлуке с твоим лицом и локонами из глаз моих льются
кровавые слезы,
Но удивительно, это — кровь, а по прозрачности воду напоминает.

Не завивай кончики своих локонов, зачем тебе их закручивать,
Если твои незавитые кудри завитые напоминают.

Ты похожа на солнце, а из-за любви к твоему прекрасному лику
Лицо влюбленного, о подруга, лунный свет напоминает
[31, с. 414, № 229].

Эта газель содержит рекордное для стихотворений малой формы, принадлежащих Фаррухи, количество описательных образов, традиционных для портрета красавицы (локоны — мускусные, лицо — солнцеподобное, локоны — вьющиеся). Новинкой является, пожалуй, образ естественно вьющихся волос любимой, которой нет нужды их завивать. Мотив мускусных локонов и сияющего лица, подлежащий развитию, заложен в первом бейте и развертывается в третьем, четвертом и пятом бейтах. Во втором же указывается на состояние героя, что вносит еще один обертон в звучание образов лица и локона и начинает

еще одну цепочку образов (глаза героя, кровавые слезы, лицо бледное, как лунный свет). В целом данная газель композиционно очень мало отличается от образцов любовной лирики X в. и лишь развивает заложенные в ней возможности.

Весьма характерен для лирики Фаррухи такой тип композиции газели, когда текст ее распадается на две части, но не по тематике, смыслу, а по оформлению. Первая часть — своего рода экспозиция, вторая — диалог героев, содержащий анафорические повторы «я сказал — она сказала». Из проанализированных нами такую композицию имеют две газели — газель об игре в нарды и газель о счете поцелуев. Кроме того, в диване Фаррухи нами обнаружены еще два подобных текста, которые следуют под номерами 234 и 249, однако в них данный принцип построения выражен менее четко.

В газелях Фаррухи мы можем выделить ряд специфических способов замыкания поэтического пространства стихотворения. Так, газель может заканчиваться мудрым изречением или цитатой [31, с. 414, № 228; с. 414—415, № 231; с. 419, № 245; с. 420, № 247]. Такие примеры мы наблюдали и в лирике X в. (Рудаки, Раби'а Киздари). Последний бейт может включать авторскую подпись, которая, однако, для светской газели XI в. обязательной не является и в газелях Фаррухи, как и Унсури, встречается всего один раз [31, с. 414, № 228]. Финальный бейт может служить своеобразным резюме сказанному в газели. При этом он содержит указательные местоимения, отсылающие слушателя (читателя) к тексту стихотворения:

Я таков, скажи мне, какова подруга,
Я знаю то, что принадлежит мне, а то, что принадлежит
возлюбленной,— не знаю [31, с. 413, № 224].

Кроме того, в диване Фаррухи имеется стихотворение, в котором маркировкой конца текста является слово «газель»:

Я постоянно слагаю газели в память о тебе, о газель,
Чтобы ты постоянно была покупателем мелодий [этих]
газелей [31, с. 421, № 250].

Все выделенные нами способы маркировки финала газели впоследствии уступят пальму первенства тахаллусу, однако они еще долго будут существовать как параллельно с подписью поэта, так и независимо от нее. В XII в. в среде профессиональных поэтов, не подписывавших свои газели (Муиззи, Адиб Сабир Термези), эти виды завершения газели продолжают существовать, а в дальнейшем можно встретить их употребление параллельно с тахаллусом. Последний бейт знаменитой газели Хафиза «Если та ширазская тюрчанка...» выглядит так:

Ты сочинил газель, ты просверлил жемчуг, приди же
и сладостно пропой ее, Хафиз,

Чтобы [в ответ] на твои стихи небеса рассыпали
ожерелье Плеяд [36, с. 3].

Подведем некоторые итоги анализа газелей Фаррухи. Продолжая традиции любовной лирики придворных поэтов X в., Фаррухи вносит значительный вклад в развитие газели на фарси. Газель этого автора, оставаясь в рамках любовной тематики, заметно меняет свой облик и структуру. Описательные элементы, характерные для любовной лирики X в., уступают место раскрытию чувств героя. Развивая любовную тематику в газели, Фаррухи вводит целый ряд новых мотивов (ссора влюбленных и их примирение, диалог за чашей вина и во время игры в нарды). В газелях Фаррухи чаще всего изображена какая-либо ситуация (уход возлюбленной, ее приход, ссора героев), поэтому многие его любовные стихотворения носят повествовательный характер. При описании ситуации поэт указывает на время действия (ночь, утро, весна и т. д.) и называет предметы и людей, окружающих влюбленных (вино, чаша, руд, музыкант и т. д.). Фаррухи вводит в газель нового персонажа (завистника), что усложняет отношения героя и возлюбленной. Косвенные указания на присутствие соперника, имеющиеся в ряде газелей Фаррухи, создают предпосылки для появления в любовной лирике на фарси мотива ревности.

Отмеченные черты в какой-то мере характерны и для тех газелей Манучихри, которые мы привели в начале настоящего раздела. Кроме того, в диване Манучихри имеется чисто любовное стихотворение, которое демонстрирует именно развитие мотива ревности в лирике на фарси XI в. Вот эта газель:

О ты, покинувшая мой квартал с недругом моим,
О луноликая, не стыдно ли тебе передо мной?

Имя мое поминала со злобой и гневом,
Каждому жаловалась на мой нрав.

Ты искала и нашла другого, который пришелся тебе по сердцу.
Ты избавилась от моего дурного нрава и от разговоров со мной.

Теперь в его ручье течет вода влюбленности,
Прошли те дни, когда вода текла в моем ручье.

Говорят: «Из нового кувшина вода холоднее».
Тепла моя вода, поскольку стар мой кувшин.

Теперь, когда ты нашла себе другого по душе,
Зачем ты бродишь по моему кварталу со словами: «Нет, нет...»
[15, с. 214, № 69].

Характерно, что Манучихри применяет в своем стихотворении те же средства композиционного развертывания текста, что и Фаррухи. Газель явно тяготеет к кольцевому построению, а в предпоследнем бейте приведена пословица.

Соединение элементов любовной и винной тематики в лирических стихотворениях Манучихри и Фаррухи создает условия для развития в них тематического плюрализма. Отказ от тематического детерминизма, подкрепляемый кристаллизацией спе-

цифически газельной структуры, сопровождался появлением первых канонических «моделей» композиционного строения газели, разработкой нормативных способов завершения поэтического текста малого объема.

Таким образом, в лирике придворных поэтов XI в. происходило накопление новых качеств газели, готовилась почва для ее перехода в иное состояние — состояние поэтической формы.

Процесс формообразования в раннесуфийской газельной лирике

Суфизм, мистическое направление в исламе [128, с. 310—350; 165; 185], породил обильную литературу как на арабском, так и на персидском языке [62; 64]. Суфии творили в стихах и прозе; лирика, эпос, агиография, философско-религиозные трактаты — вот далеко не полный перечень жанров суфийской литературы. В рамках настоящего исследования мы не имеем возможности подробно останавливаться на вопросах истории и теории суфизма. Наш взгляд будет обращен в первую очередь на поэтические произведения суфиев, а именно на проблему функционирования газели на фарси в рамках суфийской поэтической традиции. Нам по необходимости придется рассматривать основные суфийские доктрины, но лишь в той мере, в какой они реализованы в образах мистической лирики, участвуют в трансформации газели, создавая ее новый облик в поэзии на фарси.

Постулат божественной любви, один из центральных в религиозных построениях суфиев, послужил прочной основой для символической интерпретации любовной поэзии, будь то ираноязычное фольклорное четверостишие или любовное вступление к арабской касыде. Первоначально довольствуясь мистическим истолкованием светской поэзии, суфии довольно скоро приходят к необходимости создания собственной поэтической традиции, в которой их доктрины нашли бы адекватное выражение [64, с. 45]. Вслед за становлением суфийского ритуального действа, зикра («упоминание») [128, с. 324; 62, с. 56—57], которое состояло в повторении коранических формул, в мистическую практику стали включать и пение стихов. Это требовало создания поэтических произведений с особой ритмической структурой и специфическими эмоционально-психологическими установками. Вокальная музыка, как отмечает Е. Э. Бертельс, «была признана особо эффективным средством» [64, с. 43] достижения экстатического состояния. Ритуал слушания стихов в сопровождении музыки получил техническое наименование *сама'* (об эволюции термина см. [62, с. 56—60]).

Первоначально вызвав яростные нападки как со стороны правоверных, так и самих суфиев как нечто несовместимое с шариатом, сама' в дальнейшем получает широкое распространение, и стихи, создаваемые поэтами-суфиями, в большинстве

своем предназначаются для исполнения во время радений. Суфии противопоставили мусульманскому ритуалу, лишенному какого-либо музыкального оформления, свой собственный ритуал, нередко принимавший форму музыкально-поэтического собрания *(маджлис)*. Этим можно отчасти объяснить ту легкость, с которой суфийская лирика восприняла и интерпретировала в духе общей мистической концепции пиршественные мотивы светской лирики на фарси. Дружеская пирушка на лоне природы, сопровождаемая пением и игрой на музыкальных инструментах, которую столь живо и красочно описал Манучихри, была воспринята поэтами-мистиками как символ радения — сама'. Упоминания музыканта *(мутриб)*, певца *(муганна)*, пения и танца, названий музыкальных инструментов (руд, рубаб, сетар, уд, най и т. д.) и ладов в суфийской поэзии встречаются очень часто.

Однако даже в среде суфийских литературных деятелей, которые в большинстве своем признавали и описывали суфийское радение и состояние экстаза, имеются исключения. Следует упомянуть прежде всего Абдаллаха Ансари, который, отдавая определенную дань суфийской любовной и винной символике, связанной с прижизненным достижением озарения, в своих стихах предпочитает говорить о посмертном приобщении к Абсолюту. Поэтому в его поэтических произведениях мы находим весьма развитую символику смерти, посредством которой душа обретает единение с божественной субстанцией. Не меньшую роль играет в его поэтическом творчестве символика дороги, караванного перехода, в целом характерная для всей суфийской литературы и воплощающая идею *тариката*, т. е. пути человека к Богу (Истине), процесса, имеющего несколько стадий, ступеней (стоянок). Что касается Ансари, то он нередко рассматривает этот путь как постепенное приближение человека к смерти, которая и есть соединение индивидуальной души с Абсолютом.

Литературные искания суфиев естественным образом привели их к газели, которая и была поэтическим воплощением любовного чувства. Опыт светской газели поэты-мистики освоили в полной мере, придав традиционным мотивам любовной лирики аллегорическое значение. От XI в. до нас дошли газели двух суфийских авторов — Баба Кухи Ширази (ум. ок. 1050 г.) и Абдаллаха Ансари (1005—1088). Причем, если первый оставил диван, состоящий в основном из газелей, то второй — прозаический трактат, получивший в иранистике название «Псевдо-Маназил» («Псевдостоянки»), в который включены газели. Для обоих этих авторов занятие поэтическим творчеством не было основным, а подчинялось, по всей видимости, задачам проповеди суфийского учения. В том, что Абдаллах Ансари являлся крупнейшим суфийским авторитетом в науке, нет особых сомнений. Что касается Баба Кухи Ширази, то Е. Э. Бертельс не без основания полагал, что под этим псевдонимом творил известный шейх Ибн Бакуйа [52, с. 288].

Приступая к анализу газелей Баба Кухи, мы прежде всего

отсылаем читателя к соответствующим статьям Е. Э. Бертельса в книге «Суфизм и суфийская литература», в которых известный исследователь по имеющимся фактам реконструирует биографию этого автора, рассматривает вопрос о подлинности дивана Кухи и анализирует несколько газелей с точки зрения развития суфийской образности [52; 53]. Ряд авторитетных иранистов считают диван Баба Кухи Ширази поздней подделкой. Среди них известный чешский востоковед Ян Рипка [135, с. 227, 403] и видный советский иранист А. Н. Болдырев [67, с. 34]. Однако Е. Э. Бертельс в своих работах о поэте показывает, что доказательствами подложности дивана Баба Кухи наука, по существу, не располагает. Мы же в своем исследовании не можем обойти вниманием этот диван, поскольку, как отмечал Ян Рипка, «должна была существовать ступень развития, предшествующая четверостишиям, приписываемым Абу-Саиду [135, с. 403]. Следовательно, перед нами стоит задача найти дополнительные аргументы в пользу мнения Е. Э. Бертельса помимо тех, которые уже были высказаны в его трудах.

Отмечая сходство стиля газелей Баба Кухи Ширази и более поздних суфийских авторов (Санаи, Ахмад-и Джам), исследователь указывает, что «до настоящего времени ни один иранист не сомневался в подлинности этих двух диванов» [52, с. 293] (т. е. диванов Санаи и Ахмад-и Джама.— *М. Р.*). Знакомство с газелями Санаи, о котором речь пойдет ниже, позволяет нам продолжить сравнение Е. Э. Бертельса и отметить, что помимо несомненного сходства стиля и образности газелей Кухи и Санаи между ними существует и ряд отличий. Кухи гораздо чаще прибегает в своих стихотворениях к расшифровке смысла суфийских символов, что можно рассматривать как свидетельство более раннего происхождения дивана поэта. Непоследовательность применения символов в некоторых текстах, а также ряд стилистических особенностей поэзии Баба Кухи (в частности, обильное цитирование Корана) роднят его лирику со стихотворными произведениями Ансари, его современника. Это, на наш взгляд, еще одно свидетельство подлинности дивана Кухи.

Остановимся теперь более подробно на тематике и образности газелей Баба Кухи. В диване Кухи имеются произведения, последовательно выдержанные в любовных образах и использующие достижения светской любовной лирики. Приведем одно из них:

Благодаря розе твоего лика смеется сад моей души,
А от любой твоей горести плачут мои глаза и сердце.

Соловей на лужайке из-за стонов моего истомленного сердца
Рыдает на вершине стройного кипариса в час рассвета.

Родинка под твоей бровью находится в михрабе, о луна,
А кончики твоих локонов — [место собрания] кружка айяров.

Не смыкай глаз, о сердце, темная ночь прошла,
Подруга подобна зрачку бодрствующих.

Я ходил и узнавал, где она, и у утреннего ветерка спрашивал,
Все сказали мне: «Возлюбленная ведь в твоей душе!»

Ты говорила: «Сердце каждого в моих руках».
По этой причине мое сердце в смятении, как твои
разметавшиеся кудри.

Кухи от всех атомов имеет свидетельство,
Что он сказал: «Перед всеми я дервиш из дервишей»
[4, с. 21].

Выбранная нами газель привлекает внимание сочетанием традиционных образов, связанных с описанием красоты возлюбленной (лик, подобный розе, родинка в михрабе бровей, разметавшиеся кудри и т. д.), и чисто суфийских мыслительных мотивов: локон подруги — приют собравшихся айяров (о термине см. [56, с. 521—523; 134; 152]), возлюбленная — в душе влюбленного, публичное признание героя в своем дервишестве, т. е. в принадлежности к бродячим суфиям. Характерно, что Баба Кухи использует те образные построения, которые отмечены нами в любовной лирике X в. Здесь можно выделить применение фигуры «уравненное сравнение» («мое сердце в смятении, как твои разметавшиеся кудри»), обращение к утреннему ветру, элементы диалога во второй части газели. Вся схема развития лирического «сюжета» в стихотворении довольно близка тем, которые мы наблюдали в диване Фаррухи. При этом рассматриваемая газель, как и все другие в диване Кухи, не оставляет сомнений в наличии символического подтекста, так как указания на него содержатся в самом стихотворении. Как правило, ключ к истолкованию текста помещается в концовке газели (два-три последних бейта), если, конечно, в газели не содержится прямого обращения к Богу (Истине). В некоторых стихотворениях намеки на сокровенный смысл равномерно распределены по всему тексту:

Оттого что в душу мою [упало] отражение твоей
родинки, на сердце пылает клеймо.
В глазах моих из-за твоего лица сияют светочи.

Сколько раз ты кокетливо поводила глазами в мою сторону,
Но сердце ожило, когда засмеялись животворные рубины
[твоих уст].

От неба до земли разлилось сияние твоего лика,
Стало светло, откуда этот солнечный луч?

В двух ее пальчиках вращается [мое] сердце, потому
Что благодаря богу обитель любимой — моя душа.

Отошли мы от зла и от добра освободились,
Поскольку все, что есть помимо Ее существования,— небытие.

В ночи ее локонов все мы остались блуждать,
Нас к свиданию с пламенем твоего лика ведет друг.

Кухи просил два поцелуя, но любимая ничего не сказала,
Целуй ноги подруги, ведь молчание — знак согласия
[4, с. 24].

Приведенная газель содержит большое количество мотивов и образов, свойственных исключительно суфийской поэтической традиции. В первую очередь это мотив отражения лика возлюбленной в зеркале, который может быть интерпретирован как мотив отражения божественной красоты в душе человека. Впоследствии он повторяется с различными вариациями у большинства суфийских лириков (Аттара, Хафиза).

Другой характерной особенностью суфийской любовной лирики, нашедшей отражение в газели Баба Кухи, можно считать гиперболизацию образа возлюбленной, придание этому образу «вселенского» масштаба. Прием гиперболизации встречается и в придворной газели X—XI вв., где гипербола относилась преимущественно к воздействию качеств красавицы на состояние героя. В суфийской же лирике Возлюбленная (Истина), описанная в соответствии с концепцией *вахдат ал-вуджуд* («единство бытия»), приобретает «космические» черты, ибо, помимо нее, нет ничего: сияние лика красавицы разливается от земли до неба, в ночи ее локонов блуждают взыскующие Истины и т. д. Намеки на сокровенный смысл газели, таким образом, содержатся практически в каждом бейте, начиная с третьего. В предпоследнем бейте Кухи, по-видимому, намекает на наставника, который ведет взыскующего Истины по пути познания.

Для большинства газелей Баба Кухи характерно именно такое сочетание развитой любовной образности с прямыми словесными указаниями на сокровенный смысл его поэзии. В результате в тексте любовного содержания обнаруживаются большие вкрапления философско-религиозной образности (бытие — небытие, добро — зло, вера — неверие, вечность, всеобщность, сущность и атрибуты [бога] и т. д. и т. п.). Религиозно-мистический характер газелей нередко подчеркивается цитированием Корана. В ряде газелей поэт упоминает имена известных суфийских шейхов:

Знаешь ли ты, о сердце, кто эти странники [на пути]
Единения?
О да, это Джунейд, и Шибли, и Ма'руф [Кархи],
и Байазид [Бистами].

В бескрайнем море Единения есть волны и пена,
Они были волнами моря и в море успокоились [4, с. 40].

Кроме названных имен деятелей суфизма Баба Кухи часто упоминает Мансура ал-Халладжа (казнен в 922 г.), а еще чаще — его знаменитое изречение: «Я — Истина!» («Ана-л-хакк!») [4, с. 5, 15, 29, 36, 81, 108 и др.][2].

Если применительно к газелям Фаррухи и Манучихри мы можем говорить о первых шагах на пути к разрушению тематического детерминизма, то газель Баба Кухи демонстрирует полный разрыв с традицией газели-жанра, идущей от арабов. Философско-религиозная тематика, перестав быть исключительно содержанием жанра зухдийат, включается в газель наряду с мистически окрашенными вакхическими мотивами, утратившими свою прямую связь с жанром хамрийат. Объединенные общим символическим толкованием, названные группы мотивов и соответствующие им образы укореняются в газели.

Пиршественные мотивы в лирике суфийских авторов, в данном случае Баба Кухи Ширази, приобретают ряд новых характеристик по сравнению со светской, придворной традицией. Чтобы подробно остановиться на проблеме своеобразия суфийской гедоники, обратимся к следующей газели Баба Кухи:

Подпоясался я зуннаром гебров
В знак служения старцу магов.

Перед дверью храма сижу день и ночь,
Перед идолами склоняюсь день и ночь.

Нет у нас иных четок и молитвы, иного поминания [бога],
Иного помысла, кроме чаши пурпурного вина.

В день творенья я сделал кольцом в ухе своей души
Локон той, что рождена христианкой.

Я видел в храме христианку
С чашей в руке, [она была] словно луна на небосводе.

Засмеялась мне в лицо, как солнце,
И я увидел ясно, как она стала душой [моей] души.

В лучах солнца совершенства любимой
Я, подобно пылинке, исчез.

Она наполнила чашу и сказала: «Выпей это
И тогда узришь в своем сердце бога».

Я выпил и увидел то, что она сказала,
Присутствие бога было явным и скрытым.

Капля того вина, что отведал Кухи,
Исчезла в глубине бескрайнего моря [4, с. 89].

Появление «языческой»[3] образности в суфийской газели представляется следствием оппозиции мистицизма по отношению к мусульманскому правоверию. В генезисе суфизма участвовали элементы различных религиозных систем — христианства, зороастризма, отчасти буддизма, философские построения неоплатоников. Все это не могло не отразиться на характере суфийской литературы, в частности мистической лирики. В силу ряда причин следы этого влияния наиболее ярко проявились в стихотворениях винной тематики.

Не следует, однако, думать, что «гяурская» поэтическая образность была изобретена суфиями и не имела источника заимствования в предшествующей традиции. Достаточно обратиться к истории развития жанра хамрийат (винная лирика) в арабской классической поэзии, а также к ее продолжению на иранской почве, как источник этот выявится с достаточной ясностью. Хамрийат Абу Нуваса (762—813) даже в большей мере, чем стихи Манучихри, созданные в том же жанре, содержат те образы, которые приобрели программное значение в лирике ираноязычных суфиев: лавки виноторговцев (иудеев, сирийцев или набатейцев, христиан), кабачки, веселое пиршество с виночерпием, певцами и музыкантами [150, с. 138—140, 164—165]. В их стихах, к примеру в приведенной газели Баба Кухи, герой, взыскующий Истины, получает «вино соединения с Богом» из рук христианки (христианина). Наряду с упоминанием христиан встречались и образы зороастрийцев — огнепоклонников. Именно об этом писал Е. Э. Бертельс: «... первое время после установления в Средней Азии и Иране ислама изготовлением запретного вина занимались в городах именно зороастрийцы, и недаром в поэтической традиции хозяин кабачка почти всегда „старый маг“ (пир-и муган). Поэтому упоминание о старой вере в этом контексте можно понимать и как восхваление вина, как открытое признание готовности нарушить запрет ислама» [56, с. 163]. Но не об этом ли самом говорит нам Абу Нувас в одном из знаменитых своих стихотворений, в котором вместе с упоминанием серебряной сасанидской винной чаши поэт создает живописный образ девушки-виночерпия, поклоняющейся солнцу, т. е. исповедующей зороастризм:

Она — из магов; куртка жалуется на стеснение
от двух гранатов ее груди.
Больше всего ее занимает поклон первому лучу
солнца, когда он покажется.
Она вино выдает замуж за воду в чашах из злата,
внутренность которых заполнена,
опоясанных изображениями, которые не слышат
зовущего и не говорят,—
Пред фигурами сынов Бабака... [95, с. 389—390].
Пер. И. Ю. Крачковского

Переосмысленные суфиями в символическом ключе, образы виноторговцев и виночерпиев, певцов и музыкантов продолжают свою жизнь в поэзии, развиваясь, дробясь, детализируясь. Мотивы поклонения Возлюбленной (Истине) толкуются как поклонение идолам и приобретают христианские, буддийские и прочие мотивировки (мусульмане идолами именовали не только буддийские и индуистские культовые скульптуры, но и христианские иконы). Поэтому герой суфийской газели нередко именует себя идолопоклонником (ботпараст). Отрицание суфиями святости какого-либо определенного места и проповедь общения индивидуальной души с богом приводят к рождению традиционной суфийской формулы, что бога можно найти везде: и в

мечети, и в христианском храме, и в синагоге, и в капище зороастрийцев, и в кабачке, где веселятся «послушники старого мага». Изготовление и продажа вина считались ремеслом христиан, а винопитие ассоциировалось с христианским обрядом причастия. В этой связи весьма интересно замечание Адама Меца: «Многие христианские места паломничества Египта, а также Вавилонии были древними языческими местами поклонения, а храмовые праздники возникших в этих местах христианских монастырей — лишь новой этикеткой на празднествах в честь древних богов. Мусульмане той или иной страны не могли отказаться от того, чтобы и впредь не отмечать эти дни, украшавшие радостью их языческих и христианских праотцев... Например, празднества, справляемые жителями Багдада, были почти всецело христианскими... Слова „монастырь" и „кабачок" зачастую произносились единым духом: как приятно в дождливый день „пображничать у попа" (Адам Мец цитирует Ибн ал-Му'тазза — *М. Р.*), а вино святого причастия (*шараб ал-курбан*) пользовалось особой славой» [114, с. 334]. Поэтому понятны причины, по которым языческое капище (боткаде) в лирике на фарси могло и означать христианский храм, и служить синонимом слов «кабачок», «погребок», «питейный дом».

«Гебрские» образы, связанные в основном с мотивами вина и винопития, но также и с любовными мотивами, у Баба Кухи представлены уже в достаточной полноте. Вот пример их функционирования в газели любовного содержания:

Когда аскет из кельи узрел зуннар твоего локона,
Он влюбился в зуннар, а воздержание и праведность сжег.

Столетнего муфтия в медресе так воспламенила страсть к тебе,
Что он и проповедь, и фетву [свою] сжег.

Кухи многие годы поклонялся идолам в Сумнате,
Но любовь к твоему лику и Сумнат, и Лата, и их величие
сожгла [4, с. 28].

Приведенные строки помимо «гебрских» образов изобилуют мусульманскими религиозными терминами (воздержание, праведность, муфтий, проповедь, фетва и т. д.).

Противопоставление «правоверных» и «гебрских» образов в дальнейшем станет традиционным в газели, а персонажи, представлявшие духовную власть (муфтий, проповедник, мухтасиб и др.) и воздержание (аскет, постник), войдут в газель в качестве отрицательных типов, грубо вторгающихся в тот мир, где царит идеальный герой, влюбленный в Истину и опьяненный вином Единения с ней.

Газель Баба Кухи Ширази, таким образом, населена множеством новых персонажей, пришедших из разных жанров лирической поэзии (например, хамрийат, зухдийат), из суфийских теоретических трактатов, из сферы мусульманской религиозной практики. Все они так или иначе оказались вовлеченными в су-

фийскую образно-символическую систему, заняли в ней определенное место и получили религиозно-философское истолкование.

Как явствует из предпринятого выше анализа основных мотивов лирики Баба Кухи, тематический облик стихотворений, именуемых им газелями, существенным образом изменился по сравнению с придворной поэзией X—XI вв. Отказ от тематического признака газели как единственного сопровождался тем, что поэт именовал свои стихотворения газелями, исходя из наличия в них определенного набора формальных признаков (порядок рифм, количество бейтов, наличие подписи поэта в макта'). При этом выбор темы, остававшийся в рамках канонической системы мотивов (любовные, винные, наставительные), в газели оказывался достаточно свободным. По этой причине герои разных жанров (в основном газели и хамрийат) в лирике Баба Кухи как бы объединяются в одном лице.

Таким образом, тенденция к размыванию жанровых границ и синтезу любовной и винной тематики, намеченная в любовной лирике Фаррухи и Манучихри, обрела свое завершение в диване суфийского поэта Баба Кухи Ширази.

Естественно, что сдвиги в функционировании газели на фарси в XI в. затронули не только ее тематику. Существенные изменения претерпел и ее герой.

Образы героя-влюбленного и героя-винопийцы, пришедшие в лирику Баба Кухи из придворной поэзии (жанры газал и хамрийат), в его произведениях располагаются как бы на первом уровне осмысления текста. На втором уровне они трактуются как символы, являясь воплощением героя, идущего суфийским путем познания *(тарикат)*. Цель героя — постижение божественной Истины, которую символизирует возлюбленная. Герой второго уровня может быть и прямо назван в стихотворении: *салик* — «путник», *ариф* — «познавший», *суфи, дервиш, каландар* — «бродячий суфий» и т. д. Такая «двухступенчатая» структура героя в значительной мере усложняет его образ: дифференцируются его связи с внешним миром, проявляется его отношение к различным персонажам, которыми изобилует суфийская газель (наставник, собратья-суфии, представители правоверия). Наконец, герой обретает определенную систему взглядов на мир, шкалу ценностей, подчиненную, естественно, идеалам суфизма. Философско-религиозный подтекст суфийской газели служит, таким образом, почвой для появления в газели героя, не только охваченного любовью или экстатическим опьянением, но и размышляющего над проблемами бытия и своего места в мире. Именно суфии положили начало философской газели в полном смысле слова.

Однако вернемся к герою газели Баба Кухи Ширази. Благодаря наличию единого мистического подтекста в газелях при внешне различной тематике герой его лирики приобретает множество ипостасей, он может быть влюбленным и идолопоклон-

ником, пьяницей и послушником старца магов, странником, дервишем. В зависимости от того, каким именем он назван, его окружают различные предметы, он помещается в различную обстановку. В поэзии Баба Кухи одним из возможных мест пребывания героя является Харабат (букв. «развалины», «трущобы») (о термине см. [134]) — квартал, расположенный, по-видимому, на городской окраине, в котором размещались питейные заведения. По свидетельству Манучихри, в этом квартале находились также и игорные дома, ибо он упоминает Харабат в связи с игрой в нарды (см. выше). Если Манучихри относится к Харабату с оттенком высокомерного презрения, то Баба Кухи придает этому понятию положительное значение. В газели Кухи харабат — это либо кабачок, питейный дом, либо квартал кабачков.

Понятие «харабат» в суфийской поэзии играет особую роль, связывая воедино целый пучок ассоциаций: запретность винопития и виноторговли, разрушенные языческие храмы, мир тайных суфийских собраний, проникнутых экстатическим опьянением, и мир дружеских пирушек, музыкальных и поэтических собраний, где царят певец и музыкант, где властвует дух богемы. Возможно, читателю покажется модернизацией соединение столь различных понятий в одном образе, однако в подтверждение сказанному можно привести тот факт, что в современном Кабуле и в наше время есть квартал, носящий название Харабат, где традиционно живет артистическая богема.

Таким образом, существование подобных кварталов в средневековых городах Ирана, хотя оно и не подтверждено документально, можно считать вероятным. В газельной лирике на фарси XI—XV вв. этот квартал описан весьма детально, особенно подробен перечень его завсегдатаев. Судя по данным поэзии, в этом квартале находили прибежище не только держатели питейных заведений, игорных домов и постоянные посетители, не только участники суфийских собраний и веселых светских застолий, но и профессиональные певцы и музыканты. Достаточно привести упоминание певца, музыканта и названий музыкальных инструментов в поэзии Фаррухи и Манучихри, чтобы убедиться в том, что эти персонажи и предметы были постоянными участниками и атрибутами дружеских пирушек. Их место и роль в суфийском радении также весьма значительны. Так, у Баба Кухи мы читаем:

Звуки литавров и ная, зурны, чанга и уда
Возвещают о том, что мое существо созерцает
[абсолютную красоту] [4, с. 42].

Герой газели Кухи наделен целым рядом характеристик, для понимания которых важна следующая газель:

Дела мирские — сплошь фальшь и обман, [вызывающие]
головную боль.
Мудрые на этот счет не ведут никаких споров.

Мы — нищие, ибо не стремились завоевать мир,
У нас нет в мире иного богатства, кроме любовной тоски.

Аскет оставил воздержание и лицемерие,
Но хмельные ринды учуяли в его действиях дух обмана.

Мы притащим за волосы в Харабат, как [тащут] чанг,
Каждого, кто запрещает нам твое рубиновое вино.

Не достигнут свидания с тобой те,
Кто из любви к тебе не распрощался со своей душой.

Из-за боли, причиняемой тобой, тиран каждое мгновение
погружается в небытие,
Но твой кровожадный кокетливый взгляд изобретает
его заново.

Подобно Кухи, мы в этом мире светлы и одиноки,
С тех пор как получили от солнца сияние, словно луна
[4, с. 76].

Приведенная газель характеризует героя как истинного мистика *(ариф),* который во всем, что не связано со служением Истине, видит фальшь. Рассматривая нищенство как одно из условий приобщения к истинному пути, суфии видели в нем не только свободу от какого бы то ни было имущества, материального блага, но и духовную чистоту, несовместимую со стяжательством и стремлением к приобретательству. Этой идеей проникнута вся суфийская поэзия, особенно лирические стихотворения Абдаллаха Ансари (см. ниже).

Интерпретация третьего бейта приведенной газели невозможна без обращения к термину «ринд» («гуляка», «пьяница», «плут») (о термине см. [134]). Баба Кухи впервые в истории газели на фарси называет своих героев риндами, имея в виду, по всей видимости, истинных суфиев, которых он противопоставляет лжесуфиям, кичащимся своей праведностью. Ринд, завсегдатай квартала кабачков, возмутитель спокойствия и плут, обладает набором четко выраженных отрицательных характеристик, которые в суфийской газели приобретают противоположный знак, т. е. трактуются как положительные. Газель Баба Кухи Ширази является истоком развития нового образа ринда, который впоследствии займет в газели на фарси центральное место.

В складывании и развитии такого типа героя можно предположить влияние принципов суфийской школы маламатиййа [128, с. 321—322; 64, с. 30—31], центром которой был Хорасан (Нишапур). Внешнее проявление святости эта школа называла *рийа* («лицемерие»), и ее представители скрывали под маской часто весьма вызывающего поведения свои истинные убеждения. Само название школы происходит от арабского корня *лам* — «упрекать», «порицать». Маламати, т. е. приверженец этой школы, своим поведением должен был вызывать порицание окружающих, чтобы скрыть свои достижения на пути приобщения к

Истине. Естественно, что в лирике Баба Кухи, равно как и в последующей традиции, этические нормы маламатиййа предстают в переосмысленном и опоэтизированном виде. Кроме того, в лице Баба Кухи мы скорее всего имеем дело с представителем умеренного суфизма, чуждого экстремистским идеям хорасанцев [52, с. 294—295].

Таким образом, герой суфийской газели Баба Кухи предстает перед нами в разных обликах, он связан отношениями не только с возлюбленной (Истиной), но и с целым рядом других персонажей (старец магов, виночерпий, христианин, аскет, муфтий, собратья-суфии). В рамках одного стихотворения герой может выступать как в одной, так, реже, и в нескольких своих ипостасях, что связано с появлением газелей смешанной тематики, преимущественно любовно-гедонических (если абстрагироваться в этом условном названии от наличия мистического подтекста). Имеется целый ряд газелей, в которых герой-суфий предстает в чистом виде, не скрытый ни одной из своих канонизирующихся масок-обличий:

[Истинно] мудрые те, кто [всегда] с богом,—
От тела, души и сердца они свободны.

Утонули они в море вечного,
Так зачем же им обращать внимание на капли.

Поскольку отошли они от дурного и от хорошего,
Стали они наперсниками Подруги, дарующей жизнь.

Они — постники вечности, они — столпники ночи,
Послушны они шариату избранника [божьего]
(Мухаммада.— *М. Р.*).

Они — цари духовного царства,
А по внешности — нищие.

Поскольку они нищие [перед лицом] величия [божьего],
Они свободны от гордыни и от лицемерия.

Они не могут и вздохнуть без Возлюбленной,
Они с богом, где бы ни находились.

Сами они исчезли, а в боге стали вечны.
Промыслом божьим довольны.

Они, как дневное светило, сверкают,
В темной ночи они — луноликие.

[Людей] того собрания, что описал Кухи,
Ты найдешь во всех пещерах и на горах [4, с. 37].

Газели, подобные приведенной выше, достаточно редки в диване Баба Кухи, однако именно они важны для характеристики взглядов автора. Эти газели близки суфийской проповеди и сродни стихотворениям Абдаллаха Ансари. Благодаря наличию в диване Кухи таких произведений мы можем с большей уве-

ренностью говорить, что перед нами раннесуфийская поэзия, тесно связанная с нуждами тариката, подчиненная радению и проповеди.

И еще на одну черту героя газелей Баба Кухи хотелось бы обратить внимание. Индивидуализм героя, определяемый идеей личного общения с божеством, его эмоциональное самососредоточение (мотив душа — зеркало, в котором отражается Истина) уравновешены постоянным присутствием коллективного начала в газели. Коллективность радения, создание суфийских обителей *(ханака)*, основанных на принципах общежития, формирование духовной иерархии и орденов наложили печать и на суфийскую лирику. Поэтому термин *харифан* («товарищи», «приятели») появляется у Кухи довольно часто. Вот макта' одной из газелей:

> Все те приятели (харифан), которые пьяны в кабачке Единения,
> В этот момент — друзья безумного Кухи [4, с. 50].

Справедливости ради следует отметить, что слово «хариф» встречается у того же автора и в значении «соперник».

В лексическом составе газели Баба Кухи имеются слова, призванные обозначать группу людей, разделяющих убеждения героя: собрание *(маджлис)*, общество *(джама'ат)*, кружок *(халке)*. Подобные образы встречаются и в хамрийат Манучихри. Однако если последний подчеркивает избранность и благородство своих героев, их принадлежность к высшим сословиям, то Баба Кухи, напротив, помещает своего героя в среду горожан, намекая на его низкое происхождение, называя его разбойником и нищим (об апологии нищенства в суфизме см. выше), риндом и вероотступником:

> Мы — ринды и разбойники, до двух миров какое нам дело?
> Слава богу, плутовка-возлюбленная — наш друг [4, с. 16].

Текст многих газелей Кухи свидетельствует о том, что его герой ощущает себя частью определенного круга людей, во многом походящих на него, разделяющих его участь. В одной из любовных газелей поэта мы читаем следующие строки:

> Твой темный локон — [место] собрания дервишей,
> Зрачок твоего прекрасного глаза — старец [суфиев],
> одетых в черное.
>
> Отправился я в Харабат магов и увидел, смеясь:
> Упоенный рубин ее уст — виночерпий опьяненных.
>
> Твое лицо, подобное солнцу,— Кибла двух миров,
> Арка твоих бровей — михраб для сердца риндов [4, с. 24—25].

Подведем некоторые итоги рассмотрения типа героя газели Кухи Ширази. Охарактеризовать его пока довольно просто: в основном это типичный герой любовно-гедонических стихотворений, имеющих мистический подтекст. При этом его контакты с

внешним миром достаточно разнообразны, они не ограничиваются его отношениями с Возлюбленной (Истиной). Герой суфийской газели XI в. изображается как член определенного сообщества (дервишей, риндов, влюбленных, пьяниц и т. д.). С рядом персонажей его связывают отношения подчинения. Они выражают в суфийской поэзии идею наставника (старец магов, виноторговец, виночерпий и др.).

Некоторых персонажей герой порицает, утверждая, что их образ жизни и мыслей не позволяет им узреть красоту Абсолюта. Иногда эти упреки направлены в адрес самого героя, живущего в небрежении к Истине:

Чтецы Корана, кроме слов, ничего не знают,
А я всю жизнь провел среди чтецов.

В школе мечты о тебе азбуку любви читает тот,
Кто добродетелен и совершенен, бескорыстен и мудр
[4, с. 3].

Осуждая чтецов Корана, которые не понимают смысла читаемого, знают лишь его «словесное облачение», герой порицает самого себя за общение с подобными людьми. Каждое такое осуждение влечет за собой и утверждение идеала человека, идущего стезей любви, т. е. постигающего истинную мудрость.

Во многих газелях осуждаются человеческие пороки, носители которых не вводятся в произведение в качестве персонажей. Это похоть и алчность, гордыня и тщеславное самолюбование, недостойные суфия, следующего истинным путем:

Подобен дьяволу каждый, кто возгордился,
Он заслуживает того, чтобы его прокляли и отвергли
[4, с. 36].

В других газелях Баба Кухи называет тех персонажей, которым по ряду причин недоступно постижение тайны любви:

Дверь предмета желаний закрыта для праведника и для аскета,
Она откроется разве что от вздохов нашего истомленного сердца [4, с. 46].

Приведенные примеры показывают, что уже на раннем этапе развития суфийской газели в ней формируется группа персонажей, враждебных центральному герою. В процессе эволюции газели, пополнения ее тематики количество этих персонажей увеличивается, однако источник их происхождения остается прежним. Суфийские лирики противопоставляют своему герою представителей правоверного мусульманского духовенства (муфтий, проповедник), блюстителей правопорядка (*мухтасиб, шихне* — глава городской стражи и т. д.). Уже у Баба Кухи появляется антитетическая пара *«ринд — аскет (захид)»*, которая впоследствии станет канонической. К этому следует прибавить, что герой газели, традиционно наделенный отрицательными ка-

чествами (пьяница, вероотступник, идолопоклонник), проявляет себя в контексте газели как положительный, а персонажи, воплощающие представления о мусульманской праведности, порядке и правой вере, выглядят отрицательными. Такая специфика обрисовки героя и других персонажей газели характерна для многих последующих поколений поэтов. Подобная «перевернутость» персонажей газели создает условия для юмористического и сатирического их изображения, что наиболее ярко проявилось в газели Хафиза (XIV в.).

Следует добавить, что в газели Кухи впервые в качестве героя выступает поэт, говорящий о своем творчестве. Таким образом, к многочисленным маскам героя суфийской газели прибавляется еще одна. Появление ее связано, как мы попытаемся показать, с укоренением в газели авторской подписи — тахаллуса. Источником происхождения этого героя в газели на фарси является традиционный для касыды фахр (самовосхваление поэта) [133], а рамки его действия в газели ограничиваются в основном «подписным» бейтом. Поэтическому самовыражению суфии придавали особое значение, ибо личность поэта тесно связывали с идеями пророчества и божественного озарения. В газели Баба Кухи Ширази мы обнаруживаем первые четко оформленные высказывания, относящиеся к этой тематике. Приведем макта' одной из газелей:

Стихи Кухи стали подобны сахару, потому что в них
Ее описание не сходит с языка [4, с. 18].

В данном примере впервые в лирике на фарси мы встречаемся с выражением мысли о том, что Любовь является источником поэтического вдохновения. После Баба Кухи эта мысль в различных образных облачениях встречается в диванах большинства поэтов суфийской среды, писавших газели.

В макта' другой газели Баба Кухи говорит о самоотверженности поэта, который должен творить, пока хватает сил:

Кончики ресниц преврати в каламы и пиши,
О Кухи, пока есть в глазах чернила [слез]
[4, с. 19].

В одной из газелей Баба Кухи особо подчеркивает религиозно-мистическую сущность своих стихов, утверждает свою богодвдохновенность:

Увидел в зеркале свое лицо и начал говорить
Попугай моего духа, взявший сахар с рубинов ее уст
[4, с. 23].

В макта' газели, бейт из которой приведен нами выше, Баба Кухи пишет:

Когда стихи Кухи пропел соловей с вершины стройного
кипариса,
Нарцисс, опьяненный ими, взял на пиру розу чаши.

Перед нами интерпретация одного из излюбленных мотивов фахра в поэзии на фарси. Поэт говорит о неотразимом воздействии своих стихов, которые опьяняют слушателя. Другую авторскую интерпретацию того же мотива мы обнаружили в одном из стихотворений Абдаллаха Ансари (см. об этом ниже).

Не менее интересной представляется нам концовка другой газели:

О Кухи, твои стихи явили тайны предвечности,
Чтобы соперники не говорили: «Ради чего он тщетно
созерцает [Истину]?» [4, с. 28].

Появление мотива поэтического соперника в суфийской газели свидетельствует о том, что не только поэты-придворные, активно конкурировавшие между собой, но, по всей видимости, и поэты-суфии были вовлечены в процесс литературной борьбы. Позднее — у Саади (XIII в.) и Хафиза (XIV в.) — мотив поэтического соперничества приобретает большое значение в связи с развитием в их лирике, особенно в газелях последнего, стройной концепции поэтического творчества.

В диване Кухи нами обнаружено еще одно высказывание автора на тему поэта и поэзии:

О Кухи, ты, словно невеста, из целомудрия [скромности]
Отрицаешь свой талант [4, с. 62].

В дальнейшем сравнение поэтического таланта с невестой, а свежей, оригинальной мысли с девственницей встречается только у Хафиза, который, по всей вероятности, хорошо знал газели Кухи.

Обращает на себя внимание концовка другой газели:

Хотя Кухи свободен от луга и сада,
Пропел он эту газель, как соловей, поющий в саду
[4, с. 77].

Данным высказыванием Баба Кухи одновременно ставит себя вне существующей поэтической традиции и признает себя ее носителем. Обосновывая несходство суфийского поэта с поэтом светским, Кухи утверждает, что сам он свободен от созерцания того, на что направлен взгляд светского поэта, в данном случае от преходящей красоты бренного мира (луг, сад и т. д.), но, признавая себя поэтом, Кухи по традиции сравнивает себя с соловьем, а значит, ставит в один ряд с другими поэтами. Тем не менее, подчеркивая высшее предназначение своего таланта, сокровенный смысл своих газелей, Баба Кухи так заканчивает одно из стихотворений:

О Кухи, ты воспел в стихах Пророка,
И прервалось на тебе совершенствование поэзии
[4, с. 108].

Теперь остановимся более подробно на вопросе о том, на каком фоне действуют герои и другие персонажи газели Баба

Кухи. В первую очередь выделим те газели, в которых какое-либо обозначение внешней среды отсутствует традиционно,— это газели, описывающие красоту возлюбленной и внутреннее состояние героя и посвященные только этим мотивам. Какие-либо указания на окружение отсутствуют также в философско-дидактических газелях. В остальных текстах поэт дает представление о месте или времени действия или о том и другом вместе. При чтении газелей Баба Кухи выявилось, что набор обозначений места и времени в них строго ограничен, равно как и набор ситуаций, в которые попадает герой в определенном месте и в определенное время. Чаще всего указывается время суток, в основном утро (рассвет, восход солнца) или ночь:

Утром, когда из цветников веет ароматом роз,
[Тот запах] доносится от мускусных кудрей любимой
[4, с. 47].

Или:

В ночи та пленяющая сердце луна показала из-за завесы
Свой лик, словно солнце среди дня [4, с. 63].

Как правило, указания на место и время действия в газели Кухи содержатся в первом бейте. Однако в той же газели, матла‘ которой мы привели выше, имеются еще два бейта, содержащие такие ремарки. Третий бейт гласит:

Перед свечой ее лика в ту ночь я кружился,
Как мотылек, сгорая сотни раз.

Но особенно интересен для нас последний бейт, в котором мы читаем:

Поскольку Кухи познал твою милость весной,
Он сочинил эту газель в день Ноуруза.

Поэт указывает не только сезон, но и определенный день, в который он создал свое стихотворение.

Ночное появление луны и утренний восход солнца ассоциизели Кухи — завсегдатай городского квартала трущоб, в котолик. Особенно четко это сформулировано в следующем бейте, открывающем газель:

Благословенное утро явилось из-за завесы [ночи],
Взошел лик возлюбленной, словно солнце.

Когда в газелях Баба Кухи говорится о восходе солнца, как правило, имеется в виду лицезрение героем божественной возлюбленной (Истины). Обращение к солярным и лунарным образам, свойственное всей поэзии на фарси, у суфиев вновь приобрело мифологическую окраску, что связано, по-видимому, с обращением к зороастризму с его поклонением солнцу, огню, свету. Таким образом, восход луны и солнца, возвещающий соответственно наступление ночи и дня, означает появление возлюбленной, поскольку луна и солнце — две основные метафоры лика возлюбленной, т. е. Истины.

Имеется в диване Кухи целая группа газелей, которые начинаются приходом героя (или героя и его друзей) в кабачок. Вот несколько характерных зачинов таких газелей:

Вчера мы, пьяницы и винопоклонники, направились в кабачок
Ради встречи с виночерпием, держащим в руках полную
чашу вина [4, с. 27].

Или:

Вчера на рассвете отправился я из кельи в винный погребок,
Чтобы узнать разные новости из Харабата [4, с. 101].

В газелях с таким зачином обычно разрабатывается одна и та же «сюжетная» модель: вручение герою чаши с вином одним из персонажей, будь то виночерпий или юноша маг, прекрасная христианка (христианин) или возлюбленная. Герой вкушает «вино Единения с богом», он приобщается к тайне. В газели «Вчера на рассвете...» читаем:

Выпил я несколько кубков из той чаши «очищающего» (термин
коранический [12а, с. 299, 483].— *М. Р.*) вина,
Увидел я в душе след луча свидания.

В одно мгновение передо мной раскрылись тайны
предвечности и вечности грядущей,
Распахнулись передо мной врата мира тайн [4, с. 101].

Из этих и многих других газелей выясняется, что герой газели Кухи — завсегдатай городского квартала трущоб, в котором он коротает время в обществе друзей и виночерпия. Если поэт прямо не указывает, что его герой и другие персонажи — горожане, то место их нахождения говорит само за себя. В некоторых газелях можно обнаружить и соответствующие термины — «город» *(шахр)*, «квартал» *(куй)*, но укоренятся в газели они лишь в XII в., когда газельная поэзия действительно станет поэзией городской.

Приступая к анализу композиции газелей Баба Кухи, отметим прежде всего их структурную замкнутость и формальное единообразие, определяемые регулярным употреблением тахаллуса в макта'. Впервые в истории газели на фарси тахаллус как способ маркировки конца стихотворения вытесняет все ранее применявшиеся и становится каноническим для завершения газели. Остальные же способы продолжают существовать параллельно с ним как вспомогательные. В этой связи мы можем говорить о том, что творчество Баба Кухи Ширази дает нам самые ранние в истории литературы на фарси образцы газели-формы, в которой признак структурный, а не тематический является видоразличительным. Таким образом, тематическая «революция» в газели, совершенная преимущественно силами поэтов-суфиев, повлекла за собой и коренные изменения в формальном облике газели. Политематический принцип создания поэтического произведения малого объема, лишь намеченный у Фаррухи и Манучихри, у Баба Кухи становится главенствующим. И даже стихотворения, в которых разрабатывается одна

тема, по существу, монотематическими не являются, поскольку имеют мистический подтекст. Например, чисто любовное стихотворение является таковым лишь формально и по праву может быть названо также и философско-религиозным.

У каждого поэта — творца газелей есть излюбленные композиционные схемы, которые он постоянно обыгрывает. Однако имеется определенная группа способов развертывания поэтического текста, общая для большинства авторов. К самым простым типам связи между бейтами относится сцепление единиц текста с помощью ключевых слов. Газели, построение которых основано на этом принципе, во множестве представлены в диване Кухи. Вот одна из них:

Мои ресницы стали каламом, а глаза — чернильницей, о любимая!
Чтобы написать о [моей] подати твоим рубинам, о любимая!

Ожила моя изможденная душа поутру,
Ведь из рубинов твоих уст [я получил] живую воду, о любимая!

Явись на свидание, ведь от тоски по тебе я при последнем издыхании,
[Явись], чтобы мне обрести спасение от разлуки, о любимая!

Благодаря сахару твоих рубинов стал говорящим попугай моего духа,
Чтобы из сахара твоих уст вырос леденец, о любимая!

Перед солнцем твоего лица я кружусь, словно пылинка,
Нет у меня терпения и стойкости в тоске по тебе, о любимая!

Знай, что Кухи — один из завсегдатаев твоего порога,
В конце концов он умрет [здесь], [сохранив]
тебе верность, о любимая! [4, с. 61].

В первых четырех бейтах приведенной газели повторяется один и тот же образ — уста возлюбленной или уста героя. Пятый бейт связан с предыдущими упоминанием тоски по возлюбленной и перекликается, таким образом, с третьим бейтом. Лишь макта‘ с точки зрения образности отличается от всего предыдущего текста, чем подчеркивается особое место финального бейта в структуре газели. Кроме лежащих на поверхности логических связей, определяемых повтором и развитием одних и тех же образов, в приведенной газели имеются и более глубокие, лежащие на метафорическом уровне осмысления текста.

В первом бейте говорится, что поэт слагает свои стихи во славу рубиновых уст возлюбленной из-за тоски по ней, ибо глаза влюбленного сравниваются с чернильницей, поскольку в них есть чернила слез. В четвертом бейте также метафорически описывается процесс сочинения стихов. Если уста возлюбленной традиционно сравниваются с сахаром, то с леденцом, как правило, сравнивали стихи. В этой метафоре заложена уже знакомая нам идея о том, что любовь питает поэзию. Наши соображения подкрепляются также и тем, что автор упоминает в данном бейте попугая, которого на Востоке считали птицей красноречивой и с которым нередко сравнивали поэта. Кроме названных нами ключевых слов, которые обеспечивают композицион-

ное единство газели, существует также редиф «о любимая!», который это единство углубляет, создавая общий для всей газели интонационный рисунок.

Как показывает практика, ни одна из теоретически возможных композиционных схем в реальном стихотворении не может быть представлена в чистом виде. Известный нам тип сцепления бейтов с помощью ключевых слов может быть значительно усложнен. В суфийской поэзии это усложнение, как правило, вызвано наличием мистического подтекста. Приведем пример:

В ночи та очаровательная луна
Явила из-за завесы свой лик, словно солнце среди дня.

Я прошу у ночи и дня ее локон и лицо,
Она учит кокетству луну и солнце.

Перед свечой ее лика в ту ночь я кружился,
Как мотылек, сгорая сотни раз.

Раздался зов: «Поскольку ты стал нашим близким другом,
Отвратись от бренного мира и от загробной жизни!»

Кухи познал ее милость весной,
Поэтому он эту газель сочинил в день Науруза [4, с. 63].

Первая часть приведенной газели, построенная на образе лица возлюбленной, тесно связана со второй ее частью единым символическим толкованием. Если в первых двух бейтах обыгрываются слова «день» и «ночь», являющиеся метафорами локона и лица, то в следующем бейте Кухи переходит к другому сравнению: лицо любимой — свеча, поэт — мотылек. Наличие единого подтекста создает в суфийской газели интересный феномен «искусственной» синонимии (см. об этом [129а, с. 204—208; 130, с. 100; 138, с. 70—74]), когда благодаря единому толкованию синонимами становятся самые различные образы: влюбленный — соловей — мотылек — идолопоклонник; возлюбленная — роза — свеча — идол. Благодаря развитию этого феномена одну и ту же мысль можно было представить в различных словесных облачениях. В этом смысле первый и третий бейты приведенной газели выражают, по существу, одну и ту же идею созерцания Истины, с той лишь разницей, что в третьем бейте содержится указание на растворение индивидуальной души в абсолютной истине, ее уничтожение *(фана)*, представленное здесь как сгорание. Заметим попутно, что в последний бейт этого стихотворения помимо авторской подписи поэт ввел слово «газель», т. е. воспользовался еще одним способом завершения текста, кроме основного — тахаллуса.

Рассмотренный тип связи между бейтами составляет основу многих газелей, входя компонентом в более сложные композиционные структуры. Одной из излюбленных схем построения газели у Баба Кухи является членение текста на две части, внутри каждой из которых основную роль в сцеплении бейтов играют ключевые слова. На границе членения газели существует

более сложный тип соединения бейтов, о котором речь пойдет ниже. Приведем пример такой газели:

Мускусный ветерок, что дует ночью и на рассвете,
Веет от кудрей той розощекой.

Пришел я на лужайку, как ветерок, залетевший в цветник,
От сада и от кипариса веет ароматом любимой.

Возлюбленная, словно луна, взошла из моего сердца,
Подобно розе, которая тоже вырастает из сердца терния.

Это роза, чьи уста — причина рыданий соловья,
Хотя лишь стоны соловья доносятся [до слуха].

Она взглянула в наши глаза и увидела свое лицо.
Она спросила себя: «Что происходит вне меня?»

Перед восходом солнца, поскольку оно [встает]
на «не-востоке»,
[Любимая] смывает пыль с глаз и является
с насурмленными [глазами].

Хотя за тысячью завесами скрыт лик этой луны,
Она приходит в объятия, являя свой лик, как солнце.

О душа, не покидай пещеры груди Кухи,
Сиди там, и разделить твой приют в пещеру придет подруга
[4, с. 53].

Газель явно распадается на два фрагмента, первый из которых разрабатывает «природную» символику с ее постоянным набором образов: ветерок, лужайка, цветник, сад, кипарис, роза, соловей. Пожалуй, лишь в третьем бейте имеется глухое указание на аллегорический смысл газели, когда герой говорит, что любимая взошла из его сердца. Зато вторая часть текста не оставляет сомнений относительно мистического содержания стихотворения. Речь идет об Истине, вне которой нет ничего. Она являет свой лик взыскующему, подобно луне или солнцу, она отражается в его глазах и находит приют в его душе. Естественно, что на стыке двух тематически разнородных кусков композиционная связь между бейтами слабее, чем внутри каждого фрагмента, однако эта связь, существует.

Взглянем на пятый бейт, который является «пограничным». Если в предыдущем бейте возлюбленная названа розой, то в этом бейте поэт говорит просто «она», а в последующих именует подругу солнцем и луной. Таким образом, пятый бейт является связующим между первым и вторым фрагментами. Интересно, что даже при членении текста смысловая связь, осуществляемая ключевыми образами, распространяется на все бейты газели. В первом бейте говорится о ветерке, который дует ночью или на рассвете, в шестом — о восходе солнца. В третьем бейте говорится, что подруга взошла, как луна. Сравнение с луной вновь возникает в седьмом бейте. Как видно из анализа, внутреннее смысловое членение текста не нарушает ее единства.

Названная двухчастная схема композиционного построения газели широко представлена у Баба Кухи Ширази и, в свою очередь, имеет несколько вариантов. Среди них можно выделить прежде всего газели, содержащие диалог или монолог одного из персонажей и уже знакомые нам по дивану Фаррухи. Таких газелей в диване Баба Кухи около двух десятков, они в разной степени реализуют рассматриваемую двухчастную композицию. Однако среди них имеются достаточно яркие примеры разработки этой схемы:

Вчера на рассвете отправился я из кельи в винный погребок,
Чтобы узнать разные новости из Харабата.

У дверей храма магов увидел я двух юношей магов,
Один был как солнце, другой — словно луна.

Искренне и чисто обнял он меня,
В чистоте припал грудью к моей груди среброгрудый.

Поцеловал в уста, поднес мне кубок и молвил:
«Нет у нас в мире другого искусства, кроме этого!»

Выпил я несколько кубков из той чаши «очищающего» вина,
Увидел я в душе след луча свидания.

В одно мгновение передо мной раскрылись тайны
предвечности и вечности грядущей,
Распахнулись передо мной врата мира тайн.

Взял он душу за ухо и дал [мне] другую чашу, сказал он:
«Отличай меня от себя и от всякого другого человека».

Сказал Кухи: «Я объединяю имена и атрибуты,
[Я] — все, что ты видишь в мире: сухое и влажное,
доброе и злое!» [4, с. 101].

Газель распадается на две части и формально и содержательно. Речь юноши мага, обращенная к герою, открывает ту часть газели, в которой ее религиозный смысл не скрыт символами. Первые три бейта газели, являющие собой экспозицию содержат все атрибуты суфийской вакхической поэзии: винный погребок, Харабат, храм магов и т. д. Достаточно вглядеться в характер построения приведенной газели, чтобы заметить ее сходство с некоторыми стихотворениями Фаррухи и Манучихри. Сохранена не только структура, но и логика развертывания текста, которую мы определили как повествовательную. Стихотворение обладает специфическим «сюжетом», который в дальнейшем, по мере развития газельной традиции на фарси, приобретет характер канонического и будет повторяться в авторской интерпретации у многих создателей газели — от Аттара (конец XII — начало XIII в.) до Хафиза (XIV в.).

Знакомство с диваном Баба Кухи показывает, что газели, включающие диалог героя и другого персонажа или монолог одного из персонажей, в большинстве своем носят повествова-

тельный характер. Одна из таких газелей уже рассматривалась нами в связи с ее тематикой, она начинается словами: «Подпоясался я зуннаром гебров...» Другую приведем ниже:

Вчера та тюркская луна во хмелю, смеясь, словно роза,
[пришла], держа в руке
Чашу вина, подобного рубину кровожадных (напоенных
кровью) уст.

Преподнес я ей кебаб своего сгоревшего сердца,
В горле у нее пересохло, губы молвили: «Кебаб горячий!»

Сказал я: «О душа мира! Сгорел я в разлуке с тобой».
Ответила она: «Не пребывай без меня, я с тобой
со дня творения».

Как только услышал я эти речи из уст виночерпия души,
Опьянился мой дух и разбил я стеклянный сосуд,
[что был в руках] у возлюбленной.

Увидел виночерпий, что разбил я чашу от страсти
к его устам,
И молвил: «Ты обезумел, влюбленный!»

Вознамерился я взять в руку завиток его кудрей,
А он связал меня цепью своего локона.

Увидел Кухи, что он скован цепью верности,
И уединился в изгибе черного локона [4, с. 25—26].

Данная газель представляет собой образец «сюжетной» лирики и продолжает традицию, заложенную еще в X в. в творчестве Раби'и. При сопоставлении газелей Баба Кухи, носящих повествовательный характер, с соответствующими текстами Фаррухи выявляется их композиционная идентичность. Первые несколько бейтов представляют собой экспозицию, далее следует диалог влюбленных. Стихотворение нередко выглядит как зарисовка, полная деталей, подробностей. Но если Фаррухи в основном следует за действительностью в описании подобных сцен, то мистик Баба Кухи придает этим подробностям фантастичность. Однако при всем различии структурно-смысловой рисунок газели является единым для двух этих авторов XI в. В дальнейшем традиция повествовательности в газели сохранится, однако рассмотренная композиционная схема, по нашим наблюдениям, после XI в. трансформируется в более сложную.

Что касается так называемой кольцевой композиции, столь популярной среди мастеров газели, то и она представлена в диване Баба Кухи рядом стихотворений (около десятка). Подобно большинству поэтов, Баба Кухи избегает дословных повторов начальных строк в концовке стихотворения, предпочитая возвращение к ключевым образам первого бейта с иным смысловым поворотом. Обратимся к характерному примеру:

Я жажду поцелуя, а *рубин* твой, подобный сахару, смеется,
[Ты — как] *солнце*, что в *лицо луне* смеется.

Каждую ночь мои *глаза* от *плача* источают перлы и *рубины*,
А *твои губы* и зубы над *рубином* и жемчугом смеются.

Подобно пылинке, мое сердце возалкало *солнца твоих уст*,
А судьба надо мной, сокрушенным, смеется.

Плачет и стонет на лужайке хмельной соловей,
А бутон, раскрыв *уста*, на ветке дерева смеется.

В конце концов поток моих *слез* сметет жилище всякого,
Кто над *слезами моих глаз* смеется.

Луна твоего лика на востоке души Кухи — это *солнце*,
Что ночью и утром смеется [4, с. 53—54].

Внутренняя структура приведенной газели определяется характером связи между бейтами, построенной на цепочке ключевых слов, которые мы выделили. Логика развертывания текста от начала к концу стихотворения представляет собой развитие от отрицательного к положительному. Плачевное состояние героя в начале стихотворения, когда недосягаемая возлюбленная смеется ему в лицо, сменяется в концовке газели достижением желаемого, когда любимая воцаряется в душе героя. Образы солнца и луны, повторяющиеся в начале и в конце газели, таким образом, несут различную смысловую нагрузку.

Завершим мы анализ композиции газелей Баба Кухи Ширази рассмотрением роли и функций последнего, подписного бейта в структуре стихотворения. Мы уже отмечали, что ранняя суфийская поэзия XI в. положила начало развитию газели как формы поэзии на фарси. С этого времени текст газели заключен в рамку из матла‘ — первого бейта, выделенного с помощью парной рифмы, и макта‘ — последнего бейта, выделенного включением в него тахаллуса — подписи автора. Естественно предположить, что помимо связи с предшествующим текстом газели финальный бейт имеет ряд особенностей, вызванных упоминанием литературного имени автора. Так, с момента своего появления в газели бейт с тахаллусом, представляя собой сложную трансформацию фахра (самовосхваления поэта), превращается в носителя мыслей автора о своем творчестве, таланте, предназначении. Поэзия становится предметом поэтического осмысления, специфической темой последнего бейта газели (об этом см. выше). Кроме этой особенности содержания макта‘, общей для всех творцов газели после XI в., каждый автор имеет собственные излюбленные мотивы, повторяющиеся в различных вариантах в финале ряда стихотворений. Нередко они связаны с обыгрыванием поэтом своего литературного прозвища — тахаллуса. Такой прием у Кухи (букв. «Горный», «Горец») встречается в макта‘ шести газелей [4, с. 17, 38, 40, 46, 76, 93]. Мы не будем приводить все случаи и ограничимся двумя примерами, демонстрирующими различные эмоциональные оттенки в интерпретации одного и того же мотива. В концовке одной из газелей читаем:

Из-за ухода того плавно ступающего кипариса
Слезы Кухи, как потоки с гор, хлынули в море [4, с. 17].

Трагически окрашенному макта‘ можно противопоставить другой бейт, основанный на том же образе рыдающего влюбленного:

О Кухи! Не рыдай, как куропатка, на вершине каждой скалы,
У горы от твоих стонов началась головная боль [4, с. 76].

Иногда содержанием последнего бейта служит опоэтизированный факт биографии автора. Так, в соответствии с теми сведениями о жизни Баба Кухи, которые удалось собрать Е. Э. Бертельсу, «в третьем периоде жизни Кухи мы застаем его отшельником, скрывающимся от мирской суеты в уединенной пещере в окрестностях Шираза» [52, с. 290]. Подобно тому как Фарид ад-Дин Аттар (XII в.) многократно варьирует сцену своего обращения в суфизм, а Хаджу Кермани (XIII—XIV вв.) — тему разлуки с родным городом, Баба Кухи в макта‘ ряда газелей (их всего 11) обыгрывает мотив уединения в пещере. В большинстве случаев Баба Кухи интерпретирует один и тот же мотив появления в «пещере его груди» или в «пещере его сердца» возлюбленной — Истины. Приведем пример:

Удались от мира, о душа, в память о той, чьи брови
[красиво] изогнуты,
Скройся в пещере сердца Кухи, ведь в пещеру придет подруга
[4, с. 47].

В концовке другой газели поэт разрабатывает образ пещеры в следующем контексте:

Есть в пещере груди Кухи
Дух, подобный Избраннику (т. е. пророку Мухаммаду.— *М. Р.*),
и искреннее сердце [4, с. 80].

Если в предыдущих примерах слово «пещера» являлось сравнением для груди или сердца уединившегося отшельника, то в следующем бейте Баба Кухи говорит о пещере как о реальном месте своего уединения:

Кухи пребывает в полном достатке в пещере нищенства,
Навечно свободен он от души, и тела, и сердца [4, с. 87].

И наконец, еще один вариант упоминания пещеры. Газель, содержащая интересующую нас концовку, уже приводилась выше и представляет собой панегирик истинным суфиям (арифан). Макта‘ ее таково:

[Людей] того собрания, что описал Кухи,
Ты найдешь во всех пещерах и на горах [4, с. 38].

Мотивы горы и пещеры относятся к числу индивидуально-авторских мотивов Баба Кухи и не входят в фонд традиционных для всей газельной лирики на фарси. Что касается мотивов восхваления своего поэтического мастерства, то и они, по существу, являются новацией Баба Кухи в газели, ибо традиция подписывать газели начинается именно с него. Однако в даль-

нейшем мотивы трансформированного фахра, представляющие специфику последнего бейта газели, будут развиты и канонизированы великими персидскими лириками.

В остальной своей части тематика последнего бейта газелей Баба Кухи отражает реальное соотношение основных и второстепенных мотивов в его творчестве в целом. Поясним свою мысль. В диване Кухи особое место отведено газелям, содержащим солярные и лунарные символы. Образы луны и солнца представляют собой самые распространенные метафоры Возлюбленной (Истины) и обыгрываются в газелях Кухи бесчисленное множество раз. Выше мы уже обращали внимание на то, что описание восхода солнца или луны является наиболее характерным зачином стихотворений Баба Кухи. С таким же основанием мы можем сказать, что солярно-лунарные образы встречаются и в большом количестве концовок его газелей.

Композиционная роль последнего бейта в газели Баба Кухи пока еще достаточно проста, ибо в его творчестве мы не наблюдаем сверхсложных композиционных схем. Несмотря на это, уже на раннем этапе своего развития подписной бейт в газели характеризуется ярко выраженной полифункциональностью. Отход от жанровых основ газели, ведущий к синтезу различных тематических элементов в рамках жесткой формальной структуры, породил необходимость совершенствования способов, обеспечивающих смысловое единство текста. Эта необходимость и привела к развитию «цементирующих» функций последнего бейта. Процесс становления суфийской лирики, рост аудитории ее читателей и слушателей приводят к появлению у последнего бейта еще одной функции — пояснительной. Поэт комментирует, а порой и расшифровывает смысл сказанного в газели именно с помощью последнего бейта, открывающего значение содержащихся в стихотворении символов.

Заключая рассмотрение газелей Баба Кухи Ширази, хотелось бы подчеркнуть несколько моментов. Но вначале попытаемся сгруппировать те факты, которые, на наш взгляд, могли бы служить дополнительными доказательствами подлинности его дивана. Прежде всего, это стремление автора разъяснить значение содержащихся в газели символов, которое приводит к непоследовательности в символическом оформлении текста. Уже меньше века спустя в газельной лирике Санаи и Анвари подобные отступления от принципа единства образного решения газели встречаются крайне редко. Это явление, правда в трансформированном виде, наблюдается в лирике Аттара, которому присуща индивидуальная манера использования суфийских поэтических символов.

Далее, это наличие общих композиционных моделей для светской и суфийской поэзии XI в., которое также может служить доказательством того, что Кухи был современником Фаррухи и Манучихри. Как показали наши разыскания, период функционирования этих схем композиции газели не выходит за

рамки XI—XII вв. Так, повествовательно-диалогическая модель впоследствии будет полностью вытеснена последовательно-диалогической, снабженной анафорой «я сказал — она сказала» (*гофтам — гофта*). Что касается традиции повествовательных газелей, то она, по нашим наблюдениям, постепенно затухает. Использование этого типа газели Аттаром связано, на наш взгляд, с проникновением в его лирику элементов «житийной» традиции. В дальнейшем такая логика развертывания текста газели встречается все реже. Иногда повествовательный тип стихотворений появлялся у поэтов, пытавшихся создать стилизацию под ранние образцы мистической лирики (Ираки, XIII в., Хафиз, XIV в.).

Заслуживает внимания также прямое цитирование Корана в газелях Баба Кухи. Подобные цитаты мы обнаружили лишь в стихотворениях Абдаллаха Ансари, знаменитого Гератского старца, также творившего в XI в. Справедливости ради следует вспомнить, сколь обильно цитируется Коран в газелях великого Джелал ад-Дина Руми (1207—1279) [24а, т. 1, с. 15, 17, 45 и др.]. Этот феномен в лирике Руми заслуживает специального рассмотрения, как, впрочем, и вся проблема его творчества в форме газели, поскольку «Диван Шамса Тебризи» отмечен специфическим характером преемственности по отношению к центральноиранской (Средняя Азия, Хорасан, Фарс) газельной традиции предшествующих веков. Что касается других творцов газели XII—XIV вв., то в их диванах коранические цитаты нами не обнаружены. Даже Хафиз (ум. в 1389 г.), являвшийся профессиональным чтецом Корана, избегал прямого цитирования священных текстов в газели, хотя коранические реминисценции в его диване, равно как в поэтических сборниках многих других поэтов, весьма широко представлены. Таким образом, цитирование Корана в газелях Баба Кухи Ширази и Абдаллаха Ансари, сходное по набору формул и роли в тексте газели, может быть рассмотрено как еще одно свидетельство достаточно раннего происхождения дивана Кухи. Если же диван составлен после XI в., то верхней границей его появления следовало бы считать XIII в., поскольку после Руми коранические цитаты в газели на фарси практически не встречаются.

Завершая анализ газельного наследия Баба Кухи Ширази, выделим особо еще одно свойство его лирики, поскольку именно оно оказалось решающим в дальнейшей эволюции газели. Суфийская лирика с этого момента с полным правом может быть названа «персонажной» [129, с. 150—157], ибо она густо населена представителями средневекового мусульманского города, стоящими на разных ступенях сословной лестницы. Центрального героя газели отныне связывают особые отношения с каждым из этих персонажей. Герой любовной лирики с его устойчивым противостоянием возлюбленной оказался поглощенным, впитанным новым героем суфийской газели, который является частью многоликого мира, именуемого городом.

* * *

Переходя к рассмотрению поэтического творчества Абдаллаха Ансари, отметим сразу, что в наследии этого суфийского авторитета стихотворные произведения играют подчиненную роль, являясь вставками в произведения, написанные рифмованной прозой [61, с. 71—72]. Е. Э. Бертельс не без основания полагал, что дошедшие до нас раннесуфийские произведения восходят к суфийским «беседам» *(маджлис)*. Не составляет исключения и интересующее нас произведение Ансари «Псевдо-Маназил», которое, по выражению ученого, «возможно, представляет собой записи или наброски бесед» [64, с. 53]. Содержание этих первых образцов суфийской литературы сводилось, по словам Е. Э. Бертельса, к стремлению «установить более или менее точное определение различных стадий *(макамат, маназил)* на пути к мистическому прозрению и объяснить психические явления, связанные с нравственным очищением» [61, с. 64]. Не составляет исключения и «Псевдо-Маназил». В трактате излагаются теоретические положения суфизма и наставления, проиллюстрированные различного рода рассказами, притчами, анекдотами. Стихотворные вставки тесно связаны с содержанием трактата, а по форме представляют собой газели, четверостишия и кыт'а. Нас, естественно, интересуют газели. Это двадцать стихотворений в основном небольшого объема (преимущественно 7—10 бейтов, но есть и 4 бейта), содержащих парную рифму в первом бейте и тахаллус автора в последнем. Эти поэтические вставки были переведены, снабжены кратким комментарием и опубликованы В. А. Жуковским [86], видевшим в них нечто общее, что и позволяет вычленить их из сочинения Ансари. В. А. Жуковский назвал эти стихотворения «песнями», отметив их глубокую эмоциональность. Следует, однако, подчеркнуть, что газели Ансари существенным образом отличаются от любовной и винной лирики, широко представленной в диване Кухи.

Не только труды по теории суфизма, но и стихи Ансари свидетельствуют о том, что он был человеком книжной учености и огромной эрудиции. Притом что стихотворные вставки в прозаических произведениях Ансари носили, видимо, подчиненный характер, многие из них, в свою очередь, воспринимаются как краткий поэтический трактат, проповедь или инвектива. Судя по дошедшим до нас поэтическим произведениям Ансари, их автор не признавал сама' как способ достижения божественного озарения. Любовная символика занимает очень скромное место в его газелях. Основу его стихотворений составляют идеи аскетизма и самоотречения, праведной жизни и посмертного приобщения к Истине, т. е. возвращения в лоно изначальной субстанции. Е. Э. Бертельс отмечал, что «основательное теологическое образование оберегало Ансари от экстремистских воззрений» [61, с. 68], что он «стремился согласовать мистицизм с

ортодоксальными вероучениями» [61, с. 68]. Действительно, его понимание греховности и воздаяния за грехи, представления об аде и рае, осуждение винопития близки к коранническим. Однако эти идеи в творчестве Ансари соседствуют с проповедью нищенства, осуждением семьи и собственности, т. е. с тем, что исламскому правоверию глубоко чуждо.

Наибольшего развития в поэтических произведениях Ансари достигают мотивы земного пути человека как подготовки к смерти, мотивы бренности земного бытия и осуждения мирской суеты. Идею жизни как пути познания, самосовершенствования, перехода из одного состояния в другое следует считать одной из основ доктринального суфизма. Ансари выражает эту идею в поэзии с помощью традиционных образов каравана, стоянок, дорожных тягот и припасов, которые восходят к традиционной части бедуинской арабской касыды, называемой *рахил* («переезд»). Так, в одной из газелей Ансари мы читаем:

Караван ушел. Не спи и ты на этой жестокой стоянке.
Дорога далека и опасна, а ты не позаботился о припасах
[86, с. 88—89][4].

В другой газели Ансари рисует воскресение из мертвых как переход с одной стоянки на другую:

О горе! Вдруг [ангел] Азраил ударит в барабан переезда,
А у старца припасы не приготовлены, дела не сделаны!

Стоянка его, о старец,— могила на пути потока смерти,
А он воздвиг дворцы и чертоги до самых облаков[5]
[86, с. 102].

Ансари многократно варьирует мотив оставления стоянки и дорожных сборов. Одна из его газелей целиком посвящена этой теме:

Отъезд, друзья! Мы собрали свои пожитки,
Да будет для вас благословенно то, что мы оставили!

Стоянкой нашей была темная земля,
А мы в безрассудстве возводили до облаков дворцы и чертоги.

Змеей было то, что мы называли своим богатством,
Ветром было то, что мы считали своей жизнью.

О Ансари, как много амбаров наполнили мы из жадности
Ради пиршества наслаждения других людей [86, с. 96].

Одна из впечатляющих газелей Ансари, проникнутая трагизмом бесплодных поисков Истины, представляет собой развернутую аллегорию, в основе которой лежит образ караванного пути:

Ночь темна, и луна в затмении,
Дорога в теснине, путь страшен.

Ни запаса в суме, ни воды в бурдюке,
Ни силы идти, ни места для остановки.

Впереди дракон, отверзший пасть,
Позади враги, обнажившие меч.

О, сколько изможденных тел и обессилевших коней,
И нет ни доброго спутника, ни благосклонного друга.

Какая тягостная долина, какое ужасное место!
Как трудно [продолжать путь], если Истина
не проявляет милосердия.

Орудие твоего благополучия — терпение,
Если ты муж чистый и облаченный во власяницу.

От тебя требуется терпение, о Ансари,
Как от буквенного талисмана — сокровищницы загадок
[86, с. 95].

Как уже отмечалось, ранняя суфийская литература уделяла большое внимание описанию странствий на пути к Истине (*тарикат* — «путь», «дорога», *салик* — «путник», «странник», *макам* — «стоянка»). В приведенной выше газели описывается путь к одной из таких стоянок [64, с. 36—37], которая носит название *сабр* («терпение»). Этот текст наглядно демонстрирует свою связь с тематикой трактата.

Для нас данная газель интересна еще и потому, что содержит элементы пейзажа. Речь, по-видимому, идет о пустынной горной местности, поскольку поэт упоминает теснину и лошадей как средство передвижения. Таким образом, и в творчестве Ансари мы сталкиваемся с аллегорией, но по своему характеру и источнику заимствования она отличается от суфийской любовной символики. Источником заимствования образов для Ансари скорее всего являлась бедуинская касыда. Что касается других источников, то среди них в первую очередь следует назвать жанр зухдийат, представлявший собой философско-религиозную лирику, в которой сильны были мотивы аскетизма, порицания собственной греховности, отказа от мирских утех. Однако из касыды Ансари заимствует не только упомянутые нами мотивы и образы, но и два основных принципа обрисовки героя — восхваление (мадх) и осмеяние (хаджв). Естественно, что эти традиционные жанры светской поэзии предстают у Ансари в переосмысленном, сильно трансформированном виде. При этом, даже обретая новый объект, жанр сохраняет свои приемы, остается узнаваемым.

Основную группу газелей Ансари с точки зрения их тематики можно охарактеризовать как дидактико-обличительные, ибо, порицая определенные пороки, Ансари непременно и поучает, наставляет на путь истинный. Элементы проповеди и инвективы находятся в этих стихотворениях в различных соотношениях. Вот пример с явным преобладанием обличительных мотивов:

О ты, сбросивший с плеч разума одеяния познания,
Проигравший веру и душу за силок с приманкой.

От огня страсти сердца ты расплавился на дровах
жадности и надежды,

Словно золото и серебро, в своей любви к золоту и серебру.

В невежестве своем ты ни шагу не ступил по пути к Истине,
Проявив своеволие, ты двух коней оседлал, устремившись
в город зла.

Помышляя о жене, ты далек от благодати божьей,
Гордясь своим домом и богатством, ты спознался с дурными
страстями.

Ты расточил свои богатства ради детей,
Но не обласкал ради Истины ни одного страдальца.

О, как стыдно будет тебе, когда увидишь, что умираешь
вот так,
Не возблагодарив [Бога] за благополучие, не познав
своего достоинства.

Да устыдится перед лицом Истины человек,
Который каждое утро покоится во сне нерадения, когда
[даже] вяхирь возносит хвалу [Господу].

О горе! Вдруг [ангел] Азраил ударит в барабан переезда,
А у старца припасы не приготовлены, дела не сделаны!

Стоянка его, о старец,— могила на пути потока смерти,
А он воздвиг дворцы и чертоги до самых облаков.

Ты играешь в шахматы с судьбой, о Ансари,
Ты неожиданно получишь мат, и она обманом выиграет
[86, с. 102].

Ригоризм, которым проникнуты эти строки, отличает большинство поэтических произведений Ансари. Автор осуждает как пороки не только сребролюбие и забвение своих обязанностей перед богом (молитва), невежество и своеволие, но и привязанность к семье и собственности.

Интересно, что мотив молящихся птиц встречается и у Баба Кухи, одна из газелей которого начинается следующим бейтом:

Соловей и горлинка, куропатка и вяхирь
Научились у бога толкованию [его] имен [4, с. 97].

Отметим также, что эти стихотворения двух суфийских авторов написаны на одну рифму.

Мотивы и образы, содержащиеся в приведенном стихотворении Ансари, неоднократно повторяются в других его газелях. Вот начало одной из них:

Драгоценная жизнь по твоему нерадению пущена на ветер,
А твои седые волосы не напомнили тебе о саване [86, с. 88].

Далее в той же газели Ансари, обращаясь к своему слушателю, призывает его «очнуться от этого тяжелого сна», подумать о предстоящем пути и дорожных припасах. Варьируя один из своих излюбленных мотивов, поэт говорит:

В конце концов твой дом и твоя лавка должны рухнуть,
Кто может жить в доме, [стоящем] на пути потока тления?

Наряду со стихотворениями, в которых преобладают обличительные мотивы, у Ансари имеются газели, в которых главенствующую роль играют наставления:

О сердце! Обрати взор на дела Истины,
Ибо на твоем пути я вижу опасности.

Разверзни очи и [очнись] от сна беспечности,
И я передам тебе вести, [склонясь] к уху твоего разума:

«Взгляни на людей кладбища,
Они побросали свои щиты перед одной стрелой тления.

Много в земле луноликих властелинов,
Оставивших след в этом мире.

Грехи — убивающий яд,
А во рту твоих страстей они казались сахаром.

Этот бренный мир — перепутье,
Мудрый муж на перепутье не приходит.

Поскольку впереди смерть, о старец Ансаров,
Созерцай мир в странствиях» [86, с. 85].

Обращение к своему сердцу, традиционное в лирике на фарси, у Ансари приобретает характер обращения к ученику или слушателю проповеди. В одной из газелей он адресуется прямо к ученику, называя его «сын», «отрок», «юноша»:

О юноша, если ты муж Пути, пребывай у порога нищенства,
В смирении припадай к земле, а при ходьбе будь подобен сапогу
[86, с. 94].

В следующих бейтах газели Ансари перечисляет качества, которыми должен обладать истинный подвижник.

Отметим, что в своей проповеди Ансари использует зрительные образы, связанные с привычными для человека предметами, окружающими его в повседневной жизни, старается сделать свои советы как можно более наглядными. Своего послушника он призывает не уподобляться финику, который снаружи сладкий, а внутри горький, т. е. не прикрывать свою внутреннюю греховность внешним благочестием, советует ему уподобиться коробочке хлопчатника, которая содержит шелковистое и блестящее волокно внутри и тверда снаружи.

Не менее интересны сравнения иссохшего от воздержания суфия с поджарым скакуном, а кающегося грешника, со слезами возносящего поутру молитву,— с еловой шишкой, с которой капает смола.

Стиль рассматриваемого стихотворения, подобно стилю суфийской проповеди, апеллирующей к чувствам самой широкой аудитории, сочетает элементы высокой и низкой образности. Ансари, таким образом, пытается приблизить те высокие религиозные истины, которые он проповедует, к пониманию достаточно разнообразной по своему социальному составу аудитории.

В сходной «наглядной» манере выдержан следующий бейт той же газели:

Ты, как судомойка, кормишь бедняков из милости,
А ты будь подобен кувшину, который щедро поит каждого жаждущего.

Советы, выраженные метафорически, перемежаются с прямыми наставлениями: «Если ты мусульманин, воздерживайся от ядовитого вина...», «Если тебе необходимо постоянство света веры, бодрствуй по ночам, а если хочешь спастись от адских [мук], постись днем». Приведенные заповеди мало чем отличаются от коранических, что еще раз подтверждает стремление Ансари синтезировать суфизм и правоверие. Идея посмертного слияния с абсолютной Истиной не мешает Ансари рисовать картины Судного дня, рая и ада совершенно в духе Корана. В одной из газелей он говорит:

Как ты можешь обрести счастье в стране блаженства (т. е. в раю.— *М. Р.*)
И союз с прекрасными гуриями при своих низких поступках?

Ступай, старец Ансари, взгляни в назидание на Адама,
Которого за одно прегрешение господь изгнал из рая [86, с. 87].

Однако в той же газели Ансари выражена чисто суфийская идея того, что праведность человека находится вне зависимости от религии, которую он исповедует:

О, как много себялюбцев из мечети отправляются в ад
И как много несчастных, которые [молились] в синагоге, вдруг стали жителями рая [86, с. 87].

Логика проповеди, влияние ораторских приемов ощущаются как в стиле, так и в образности газелей Ансари. Если в большом по объему трактате автор приводит притчи о легендарных героях в качестве иллюстраций к своим теоретическим посылкам, то в поэтическом произведении малой формы — в газели, вкрапленной в прозаический текст, поэт называет имена этих героев, чтобы возбудить у слушателя определенные ассоциации, воскресить в его памяти определенные сюжеты. Ансари упоминает библейских пророков, почитаемых и в исламе: Ноя (Нух), Иоанна (Йяхйя), Иисуса (Иса). В его стихотворениях мы находим имена мифических правителей древнего Ирана — Джамшида и Фаридуна, называет Ансари и Александра Македонского, по прозвищу Зулькарнейн (Двурогий), и легендарного богача Каруна, упоминаемого в Коране. Вспоминает Ансари и легендарные племена, которых постигла божья кара за их грехи (самуд и ад).

Основным контекстом упоминания древних героев является мотив быстротечности земного бытия, призрачности богатства, славы и власти. Судьба этого мотива в арабской и ираноязычной классической поэзии показывает, сколь гибкой оказалась система поэтических заимствований [105, с. 100—124], теоретиче-

ски обоснованная в арабской средневековой поэтике, и каково ее значение для развития газели на фарси. Ансари, по-видимому, заимствует рассматриваемый мотив у Абу-л-Атахии (ок. 750—825) [99, с. 47], добавив к кораническим и библейским имена легендарных царей древнего Ирана. Век спустя мотив умерших властителей становится одним из излюбленных в четверостишиях Омара Хайяма. Затем, уже в хайямовской интерпретации, мотив попадает в газели Хафиза. В этой связи можно сказать, что для ираноязычной поэтической традиции оказывается значимым перенесение мотива не только из одного жанра в другой, но и из одной формы в другую.

Ансари стоит у истоков критических мотивов в суфийской лирике: среди его инвектив важное место занимают те, в которых поэт порицает своих собратьев-суфиев, прикрывающихся маской показного благочестия и стремящихся к благам суетного мира:

Несколько невежд, в погоне за [внешним] блеском
Облекшись во власяницу, обрели лишь позор.

Каждый из них достиг внешнего блеска,
Но души их — в развалинах, а сердца окаменели.

Снаружи сияет блеск лицемерия,
Внутри же сердце покрылось ржавчиной.

Себялюбие, присущее их душе,
Превратило простор вселенной в тесную келью.

Они сделали своим обычаем сон, словно коровы,
Они уподобились хромому ослу на пути благочестия
[86, с. 103].

В последующих бейтах произведения поэт перечисляет требования, предъявляемые к «мужу Пути». Это одна из немногих газелей, в которых божественная Истина названа Другом, Подругой. Ансари призывает предаваться аскезе и бороться со своими страстями, ибо только тогда «Друг помирится с тобой». Что касается первой части стихотворения, которую мы привели, то она отличается от других обличений своей близостью к жанру хиджа (осмеяние), выявляющемуся на уровне лексики (невежда, позор, ржавчина, себялюбие, корова, хромой осел), которой придан намеренно сниженный характер.

Во многих газелях Ансари упоминается о мистическом Пути познания, но лишь в одной подробно говорится о реальной иерархии суфиев, о процессе прохождения этого Пути. Вот отрывок из газели, содержащий мотив служения старцу:

Ты не служил старцу, как же ты можешь стать счастливым?
Ты не достигнешь содружества с добрыми [людьми], ибо ты
упорствуешь во зле.

Ты не прошел Пути, как же ты можешь вести [вперед] других,
о сумасброд!
Как же ты получишь плод, если не вырастил цветка?

Не испытав глубины ученичества, не стремись к славе учительства.
[Лишь] став послушником старца, обретешь свободу и покой [86, с. 105].

В этом фрагменте важны не только термины, характеризующие устройство суфийской общины (*пир* — «старец», *шейх* — «старец», *мюрид* — «послушник»), но и употребление в качестве таких терминов слов, отражавших структуру ремесленных цехов (*остад* — «учитель», «мастер», *шагерд* — «ученик», «подмастерье»). В пересечении суфийской и ремесленной терминологии можно видеть отражение той тесной связи, которая существовала между суфийской братией и ремесленными цеховыми объединениями [56, с. 521—523].

С мотивами поучения и обличения в творчестве Ансари связаны и мотивы самопорицания, самобичевания, имеющие своим источником традиционные темы зухдийат.

Среди газелей Ансари имеется стихотворение, целиком построенное на разработке этих мотивов:

Кто я есть на пороге твоем, о Господи?
Пристыженный, просящий прощения во грехах,

Жизнь загубивший, заблудший,
Презренный, в слезах павший во прах Пути.

Порой мою грудь жгучей печалью ты превращаешь в кебаб,
Порой сердце обливается кровью [при мысли] о моей порочности.

В думах о последнем вздохе
Я тяжко вздыхаю каждое утро.

О, что ты сделал с моим сердцем!
Зачем сделал моим уделом [вечные] вздохи?

Что бы ни сотворил я, прости,
Ибо я грешил в надежде на твое милосердие.

Тяжесть прегрешений стала непосильна, как гора.
О, если бы вес покорности был равен соломинке!

Страдай же, о Ансари, ты этого достоин,
А если Он простит, то лишь потому, что Владыке свойственно прощать [86, с. 101].

Стихотворение представляет собой типичный пример разработки мотивов зухдийат. Самобичевание героя выражается прежде всего в нагнетании эпитетов, характеризующих его положение: «пристыженный», «заблудший», «презренный» и т. д. Однако вглядимся внимательнее в образный рисунок этого стихотворения. Перед нами традиционная лексика светской газели X—XI вв., описывающей страдания влюбленного. Вечно исторгающий тяжкие вздохи, он лежит во прахе у порога возлюбленной, сердце его обливается кровью, тоска превратила его грудь в кебаб. Перенесение образа из одного жанра в другой вообще

характерно для поэзии Ансари. В данном случае речь идет об использовании газельной образности в зухдийат.

Можно привести еще один достаточно убедительный пример перенесения мотива из одного поэтического жанра в другой. Ансари использует в аскетической лирике мотив, почерпнутый из пейзажных вступлений в касыде и относимый к жанру васф:

Судьба плачет над тобой, словно туча в [весеннем месяце] нисан,
А ты в своем неведении смеешься, как роза [86, с. 104].

Для того чтобы понять суть операции, которую проделывал Ансари, трансформируя мотивы, заимствованные из арсенала поэтической традиции, вернемся к источнику этого мотива — одному из пейзажных насибов Рудаки. В нем имеется бейт:

Пусть плачет туча ранней весной,
Ведь от ее рыданий [стала] смеющейся эта земля [24, с. 55].

Трансформируя исходный мотив, Шахид Балхи, современник Рудаки, дает следующую его реализацию:

Туча плачет, как влюбленные,
Сад смеется, как возлюбленная [56, с. 147].

При трансформации исходного мотива Шахид Балхи прибегает к амплификации, т. е. добавлению (об этом см. [105, с. 77]). Ансари применяет другой вид трансформации исходного мотива, придавая ему подчиненную роль по отношению к другому мотиву [105, с. 87]. Кроме того, реализация мотива усложнена еще и тем, что поэт переносит мотив с описания одного объекта на другой [105, с. 86].

Как показывает предпринятый анализ, Ансари был не только великолепным знатоком теологических дисциплин. Поэт демонстрирует глубокое проникновение в законы нормативной поэтики, владение широким спектром тем арабской и иранской поэзии предшествующих веков. Этот вывод документально подтверждается цитатой из его трактата, где Ансари говорит о своем знании поэзии: «Я знал наизусть семьдесят тысяч арабских стихов и сто тысяч персидских, можно сказать, как стихов древних поэтов, так и более новых, и каждый из этих [стихов] был непросверленной жемчужиной» [61, с. 67].

В газели Ансари заимствованные мотивы и образы подвергаются трансформации благодаря переводу их в разряд суфийских символов, связанному с проповедническими установками автора. Цель поэта — с помощью стихотворной формы облегчить слушателю восприятие и запоминание основных суфийских доктрин, изложенных в прозаическом тексте.

Помимо перечисленных заимствований из жанров зухдийат, газал, хиджа и васф Ансари в своеобразном ключе разрабатывает мотивы и образы мадха. При этом, естественно, меняется объект панегирика, поскольку Ансари воспевает в стихах не щедрого правителя или меценатствующего визира, а праведного суфия, дервиша:

Блажен тот час, когда в уединении я созерцаю дервишей,
От памятования Истины процветает достойное дело дервишей.

Они, нищие, восходящие к небесам, подобны ангелам,
Словно воды Коусара и Земзема, таинства дервишей.

Лицезреть их — благо, общаться с ними — милость,
Воистину знание и вежество во всех поступках дервишей.

Почитай за счастье присутствие сих дорогих [сердцу],
Ведь ты знаешь: от чистого божественного сияния
происходит свет дервишей.

Они сносят обиды тварей божьих, а сами не обидят и муравья,
Ликуют душа и сердце при воспоминании о дервишах.

Нищие, они подобны соколам, любовь считай для них ловушкой,
В ту сторону, где их цель, направляются дервиши.

Если ты стремишься к ним, сторонись богатства, и славы,
и плоти,
Тысячи душ не стоят одного зернышка с базара дервишей.

Когда говорит Ансари, веселится суфийская братия.
Что за прекрасная птица Ансари, залетевшая в цветник
дервишей! [86, с. 97].

Образность приведенной газели ничем не напоминает панегирик, однако характер самого восхваления, его масштабы во многом сходны с мадхом придворной касыды.

На первый взгляд газельная лирика Ансари, тяготеющая к дидактическим мотивам, проникнутая пафосом проповеди, стоит несколько в стороне от путей развития газели на фарси. Любовной и винной символике газелей Кухи противостоят идеи сурового аскетизма и мрачная образность стихов Ансари. Однако именно благодаря творческим усилиям Ансари учительный момент был воспринят следующими поколениями творцов газели. Отзвуки его газелей слышны в творениях великих поэтов XIII—XIV вв.— Саади, Руми, Хафиза.

Мы подошли к проблеме определения типа героя в поэтических произведениях Ансари. Суровый обличитель нравов своего времени и пламенный проповедник, Ансари рисует образ суфийского праведника. Однако, несмотря на свою целостность и единственность в лирике данного автора, и этот герой имеет целый ряд обличий: усталый путник, блуждающий в поисках Истины, и смиренный послушник старца, кающийся грешник и аскет, упражняющийся в умерщвлении плоти. При рассмотрении героя газелей Ансари следует иметь в виду, что их автор являлся выдающимся знатоком истории суфизма, составителем первого в истории литературы на фарси свода жизнеописаний суфийских праведников «Табакат ас-суфийе» («Разряды суфиев»), являющегося изложением одноименного арабоязычного трактата Абу Абдуррахмана ас-Сулами (ум. в 1021 г.) на старогератском диалекте. Герой газели Ансари, по-видимому, испытал на себе влияние персонажей «Табакат». Забегая вперед,

отметим, что подобное влияние ощущается и в герое газелей Фаридаддина Аттара (XII в.), другого знатока литературы о знаменитых суфийских шейхах и составителя подобного свода.

Таким образом, мироощущение героя поэзии Ансари, характер его связей с внешним миром существенно отличаются от выявленных нами черт героя газели Баба Кухи Ширази. Недоверие к сама' как способу достижения озарения привело в творчестве Ансари к почти полному отказу от любовной и пиршественной образности, к неприятию экстатизма, присущего всей суфийской эротике. Однако тем больше у нас оснований обратить внимание на уступки, которые делает Ансари упомянутой тематике. Обратимся прежде всего к самой известной газели автора:

В день моей смерти, в день разлуки с друзьями,
Лишь тот мой друг, кто придет и подаст мне руку.

Не думай, что я умру и стану прахом,
Ведь Подруга изливает [на меня] дождь нежности (милости).

Не скорби по мне и не оплакивай меня так горько,
Ведь этот [последний] вздох — трубный глас соединения
с Любимой.

Когда увидишь мой труп, не рыдай в разлуке,
Рука Подруги в это мгновение обвивает шею [моей] души.

Приди и взирай на мои погребальные носилки
Под звуки флейт и тимпанов и сладкого голоса певца.

Когда опустишь меня в могилу, скажи: «Будь благословен!»
Не говори: «Увы! Как мрачна и тесна темница!»

Ведь путь в могилу для моего сердца — это дорога
в цветник,
А воздух могилы — дуновение ранней весны.

Не думай, что я перестал говорить и уснул в могиле:
Птица моего духа поет и летает.

Посмотри на саван — он пришелся мне лучше [любого] платья,
Он для меня — пребывание в райских кущах Ризвана.

Вином и шербетом стала для меня [влага] «очищающая» (термин коранический [12а, с. 299, 483].— *М. Р.*) в недрах земли,
А живительной пищей моей души — красота Возлюбленной.

Когда придешь поклониться [моему праху], иди пританцовывая,
Ведь пиршество на моей могиле — собрание опьяненных.

Воистину опьянение Ансари из-за [лицезрения] лика кравчего,
А твои стихи — причина опьянения сотрапезников
[86, с. 85—86].

Приведенная газель по содержанию представляет собой завещание, при этом сохраняя все черты наставления. Автор обращается к другу, ученику, отдавая распоряжение о том, как его следует похоронить. Интересно, что в газели полностью приведен порядок похоронного обряда, перечислены все его атри-

буты (оплакивание, труп, могила, погребальные носилки, саван). Ансари до тонкостей разрабатывает свою концепцию посмертного слияния с Истиной.

По-видимому, Ансари не был единственным приверженцем этой концепции. Е. Э. Бертельс полагает, что в стихах первой суфийской женщины-подвижницы Раби'и ал-Адавийа речь идет именно о посмертном свидании с богом [64, с. 18].

Параллельно с развитием идеи посмертного приобщения к Истине в газели Ансари представлена вся символика свидания, свойственная суфийской любовной лирике. Показательно и то, что Ансари или его герой, что в данном случае существенного значения не имеет, просит обставить его похороны и поклонение его могиле как суфийское радение, сама', вводя в свою газель уже знакомую нам по газелям Баба Кухи Ширази символику пиршества, упоминая все атрибуты пирушки (или радения), а также персонажей хамрийат (певец, виночерпий, опьяненные сотрапезники). К этой же группе образов следует отнести и танец («иди пританцовывая»), который также воспринимается как элемент суфийского радения. Герой данной газели как бы стоит на перепутье между традиционным героем любовно-гедонической поэзии суфиев и героем, нарисованным в произведениях Ансари. В данном контексте не является случайным упоминание цветника, ранней весны и поющей птицы, ибо эти образы обычно сопровождают как любовные, так и пиршественные мотивы в светской и в религиозно-мистической поэзии на фарси.

Обращает на себя внимание «подписной» бейт настоящей газели, в котором Ансари заявляет о себе как о поэте. Естественно предположить, что, будучи крупным суфийским теоретиком, Ансари не воспринимал себя как профессионального литератора. Тем не менее он применяет элементы фахра в своих газелях именно так, как это сделал бы профессиональный поэт, т. е. превозносит не свою праведность, а собственный поэтический талант. Те же явления мы наблюдали и у Баба Кухи. Оба автора интерпретируют сходные мотивы: опьянение слушателей стихами поэта, сравнение поэта с соловьем (Ансари намекает на соловья, говоря что он, Ансари, «прекрасная птица, залетевшая в цветник дервишей»).

Особенности композиции газелей Ансари определяются той целевой установкой, которой автор руководствовался при их создании. Проповеднический пафос большинства стихотворений послужил основой для введения ораторских приемов, прежде всего обращений и вопросов. Из двух десятков стихотворных вставок в «Псевдо-Маназил» восемь начинаются с обращений («О ты, который...», «О сердце!..», «О душа!..», «О друзья!..», «О юноша!..» и т. д.), одна из газелей начинается вопросом: «Кто я на пороге твоем, о Господи?», в другой Ансари риторически вопрошает: «Доколь [будет продолжаться] заносчивость и упрямство, сколько можно беспутничать?» [86, с. 107—108]. Стихотворения Ансари изобилуют смысловыми и синтаксическими парал-

лелизмами, нередки перечислительные конструкции, состоящие в нанизывании однородных элементов. Поэтика дидактической литературы с ее приемами доказательства истинности сказанного путем аналогии закономерно предполагала введение иллюстративного материала. Так, в одной из газелей есть следующие бейты:

Нужно раскаяться во грехах, чтобы попасть в рай:
Без острия меча разве может быть покорен царский престол?

Если у купца в рукаве не приготовлены деньги,
Как может он принести веревку для палатки? [86, с. 107].

На уровне композиции стихотворного произведения приемы проповеди сказываются прежде всего в том, что нередко текст воспринимается как серия советов, подкрепленных иллюстрациями. Таково стихотворение «О юноша, если ты муж Пути...» [86, с. 94], состоящее из ряда советов, которые для наглядности имеют форму развернутого сравнения: в смирении послушник должен припадать к земле, как при ходьбе сапог; нести бремя, как земля; согнуть спину, как бирюзовый купол [небес]; щедро поить каждого, как кувшин, и т. д.

Малочисленность газелей Ансари и специфическая художественная задача поэта определили и индивидуальный характер композиционных моделей его стихотворений. Однако и он разрабатывает ряд традиционных схем газели, среди которых выделяется двухчастная композиция. Можно насчитать по меньшей мере пять газелей, где она четко реализуется. Основа композиционного деления во всех этих газелях различна. В одних осуществляется переход от порицания к наставлению. Это такие газели, как «Драгоценная жизнь по твоему нерадению развеяна по ветру...», «Несколько невежд в погоне за [внешним] блеском...», «Доколь [будут продолжаться] заносчивость и упрямство...». В других стихотворениях автор в первой части пользуется символикой, а во второй выражает мысль прямо, расшифровывает символы. Так, в газели «Ночь темна...» в первой части создана картина караванного перехода, во второй Ансари прибегает к расшифровке аллегории, говоря, что это и есть путь суфия к стоянке, называемой «терпение». Наиболее интересным примером применения двухчастной композиции нам кажется следующая газель:

«— О душа! Я никогда не откажусь от надежды вступить
на твой порог,
Ибо тысячи худших, чем я, ты прощала по своей милости.

В день творения на торжище ты назначила мне цену,
Ты видела пороки мои, бедняка и бобыля.

Как можешь ты обесславить меня в день Суда господня,
Когда сейчас все деяния мои ты покрыла великодушием.

Ничтожнейшая пылинка, которой овладела страсть к тебе,
Станет солнцем над главами созданий в обоих мирах».

«— О несчастный влюбленный! Не печалься так,
Ведь в [день] творения ты испил чашу из Наших рук.

Как много мирских невзгод ты пережил.
День и ночь кипел ты в огне страсти к Нашему лику.

Не единожды ты поставил печать любви ко Мне на свое
израненное сердце,
Обливаясь кровью сердца, завернулся в саван.

О старец Ансаров! Поскольку ты умер от горя,
Я [вновь] соединила с тобой твою жизнь, если ты
от всего отрекся» [86, с. 106].

В этой газели примечательно использование диалогического построения. Оно, однако, отлично от такового в лирике Фаррухи или Баба Кухи: персонажи газели Ансари обмениваются монологами. При этом подчеркнем, что в целом, особенно в части образности, стихотворение это напоминает многие газели Баба Кухи.

Несмотря на глубокую индивидуальность тематики и образности газелей Ансари, по своим композиционным моделям они стоят достаточно близко к общим принципам построения стихотворений малой формы, какими они были в XI в. Макта' в его газели сохраняет функции носителя авторского начала — пояснительную и «цементирующую». Кроме ставшего традиционным в последнем бейте упоминания литературного имени поэт параллельно с ним использует и другие уже знакомые нам приемы завершения стихотворения. В одном из стихотворений концовка содержит мудрое изречение:

Знай же, что Сокровище не дается без труда, Ансари,
Принеси душу в жертву Любимой, а иначе пойди прочь,
ты ни на что не годен! [86, с. 105].

Как уже отмечалось, характер поэтического творчества Ансари определялся его проповеднической деятельностью. Своеобразие стилистики, образности и героя газелей Ансари ставит его лирику особняком от всей газельной традиции на фарси. Его литературный опыт, оставшийся уникальным, был в какой-то мере повторен лишь Аттаром. При этом влияние Ансари на ход дальнейшего развития газели на фарси не стоит умалять. Дидактические элементы, укоренившиеся в газели последующих веков, своим происхождением во многом обязаны Ансари. Блестящие образцы дидактической газели даст в XIII в. Саади. Как мастер инвективы и обличения нравов современного ему общества, Ансари найдет достойного продолжателя в лице Хафиза.

* * *

В XI в. в развитии газели на фарси происходит ряд коренных изменений. Поток литературной продукции в этот период разделился на два «рукава». Это «размежевание» коснулось и

газели: она продолжает свое развитие в сфере светской поэзии, культивируемой при меценатствующих дворах Ирана, Средней Азии, Хорасана, и параллельно начинает функционировать вне придворной поэзии, в сфере суфийской литературы [6].

Формировавшаяся в XI в. мистическая лирика по своему составу не была однородной. На примере газелей Баба Кухи Ширази и Абдаллаха Ансари можно прийти к заключению о том, что одни авторы более тяготели к суфийской песенно-исполнительской практике и предназначали свои газели для радения, другие же склонялись к наставительным целям поэзии, рассматривая свои стихи как неотъемлемую часть проповеди.

В этот период в газели придворных и суфийских поэтов практически незаметно следов взаимного влияния, хотя обе ветви развития газели независимо друг от друга демонстрируют ряд сходных тенденций. Однако этот относительный герметизм двух «школ» газели нарушится уже в первой половине XII в.

Новое понимание газели достаточно четко прослеживается в творчестве профессиональных поэтов XI в. Тенденция к нарушению монотематичности газели проявилась в первых попытках создания любовно-вакхических стихотворений малой формы. Превращению газели в поэтическую форму способствовали активные поиски приемов замыкания ее поэтического пространства, которые в суфийской лирике привели к канонизации тахаллуса как средства маркировки финала стихотворения.

Газель на фарси в XI в. постепенно лишается своей чисто тематической основы, восходящей к арабской поэтической традиции, и обретает признаки формы (порядок рифм, объем, подпись поэта в макта'). В дальнейшем газель в литературе на фарси развивается как форма поэзии. Глубину изменений, происходивших в газели в XI в., можно оценить только при рассмотрении ее дальнейшего развития. По существу, Ансари облек в новую, газельную форму мотивы, которые раньше были более свойственны касыде (панегирик, осмеяние); Баба Кухи придал ту же форму мотивам любовным и винным. Поэтому можно сказать, что благодаря творческим исканиям ранних суфийских поэтов появилась потенциальная возможность для реализации в новой форме, названной ими газелью, любого из известных мотивов лирического репертуара. Постепенное осуществление этой возможности и есть важнейший фактор эволюции газели на фарси в XII—XIV вв.

Глава III

СИНТЕЗ СУФИЙСКИХ И СВЕТСКИХ ТРАДИЦИЙ В ГАЗЕЛИ XII в.

Сложнейшие эволюционные процессы, характеризующие развитие газели в XI в., в следующий период вступают в еще более активную фазу, интенсифицируются. Независимое существование двух школ поэтического мастерства — при дворе и в суфийской обители — сменяется полемикой двух типов поэтического видения мира, двух образных и стилистических систем. Суфийская концепция божественной любви, «языческая» образность и городские реалии, введенные поэтами-мистиками в ткань любовной и вакхической лирики, начинают активно влиять на ход развития придворной поэзии. Попытки сохранить традицию светской газели X—XI вв. в полной неприкосновенности оказываются малоэффективными, несмотря на усилия таких маститых придворных панегиристов, как Муиззи (1048/49— между 1126 и 1153 гг.) или Адиб Сабир Термези (ум. в 1143 или 1152 г.).

Наметившийся в XII в. кризис придворной поэзии проявился прежде всего в том, что блестящие мастера панегирика под воздействием различных обстоятельств оставляют придворную службу и проводят остаток дней в уединении. Достаточно вспомнить судьбу Санаи (ок. 1048 — после 1126 г.) или Анвари (ок. 1115 — ок. 1191 г.). Осознание продажности придворного стихотворчества, осуждение поэзии как «ремесла» обретают наконец словесную форму в лирике этих двух поэтов [85; 56, с. 446, 501]. Профессиональные литераторы, взращенные в традиции придворной поэтической школы, привносят в мистическую лирику технику светской газели, сложность образного рисунка, стремление к филигранной обработке каждого бейта. Накал литературной борьбы, недовольство в среде придворных поэтов, их философские и эстетические искания послужили той почвой, на которой возник синтез двух традиций в развитии газели.

Общая картина состояния газельной лирики в XII в. выглядит в достаточной мере мозаичной. Это определяется степенью влияния суфийского миросозерцания и, как следствие этого, глубиной проникновения суфийской образно-символической системы в творчество того или иного поэта. Авторам, писавшим газели в XII в., могут быть даны характеристики, выражающие все возможные оттенки перехода от определения «светский» к

определению «суфийский» поэт: светский, суфийствующий, умеренно суфийский, крайне суфийский.

Рост популярности газели в рассматриваемое время, практическая необозримость произведений XII в., созданных в этой форме, заставляет нас ограничить анализируемый материал следующим образом: из поля зрения исключаются газели тех поэтов, которые творили в западных областях ираноязычного мира, носивших название Арран. Речь идет о поэтическом наследии Хакани (1120—1199) и Низами (1141 или 1147—1203) (см. о них [54; 58; 66; 103]), отличающемся столь явным своеобразием по отношению к изучаемой традиции, что проблема становления газели в их творчестве нуждается в самостоятельном исследовании и в рамках настоящей работы разрешена быть не может. Кроме того, вне пределов настоящей работы осталось лирическое наследие поэтов исфаханской школы, прежде всего Джамал ад-Дина ибн Абдарразака (не позднее 1138—1192) и Камал ад-Дина Исмаила (ок. 1172 — убит в 1237 г.). Однако мы в полной мере воспользовались результатами изысканий З. Н. Ворожейкиной, и в частности ее характеристикой газелей этих поэтов [76; 77, с. 146—183].

Логика исследования заставила нас подобрать анализируемый материал таким образом, чтобы продемонстрировать по возможности более наглядно варианты соотношения элементов светской и суфийской традиций в газелях каждого отдельно взятого поэта XII в. По этой причине порядок следования авторов в главе диктовался не хронологией, а их расположением на некоей воображаемой шкале, крайними точками которой служат определения «чисто суфийский» и «чисто светский» поэт.

В соответствии со сказанным выше мы начинаем рассмотрение газели XII в. с творчества Адиба Сабира Термези, стоящего ближе всего к традиции светской газели X—XI вв. Подвизавшийся при дворе султана Санджара из династии Сельджукидов, Адиб Сабир был не только поэтом, но и дипломатическим деятелем. Подобно другим литераторам эпохи (например, Рашид ад-Дину Ватвату), Адиб Сабир — двуязычный автор, занимавшийся помимо всего прочего переводом персидских стихов на арабский язык [77, с. 44]. Ярый приверженец старых традиций в газели, он преклонялся перед великим Рудаки [56, с. 144; 118, с. 222] и постоянно варьировал мотивы, заимствованные у «Адама поэтов». Полное неприятие Адибом Сабиром поэтики суфийской газели проявилось прежде всего в образном решении его лирических стихотворений. В газельном разделе дивана Адиба нам не встретилось ни одного поэтического текста, в котором можно было бы усмотреть влияние городской или «языческой» терминологии, вошедшей в арсенал мистической газели.

Искания придворных поэтов в области формы и стиля, под знаком которых прошел XII в., наложили отпечаток и на газели Адиба Сабира Термези. Черпая вдохновение в творениях

знаменитых мастеров прошлого, поэт направляет свои усилия на усложнение исходных формулировок традиционных мотивов, на насыщение текста поэтическими фигурами [56, с. 510—512].

Тематика газелей Адиба, которых в его диване не более трех десятков, традиционно распадается на любовную и гедоническую. Медитативная лирика представлена в диване поэта довольно скудно и по большей части являет собой размышления о быстротечности жизни и непостоянстве человеческой судьбы, которыми автор предваряет призыв к веселью и наслаждению.

Основную часть газелей Адиба Сабира составляет любовная лирика. Эти стихотворения, как правило, невелики по объему (все имеют по 4 бейта) и содержат пунктирное обозначение состояния влюбленного и описания внешности и характера возлюбленной, традиционно намеченные деталями ее портрета и штрихами поведения. Усложнение стиля при относительной сжатости газели неизбежно рождало тенденцию к парадоксальности в изменении внутренней структуры образа при заданной ограниченности словесных средств. Тот же в своей основе процесс постепенного усложнения стиля в насибе касыды, обладавшей иными возможностями и ставившей иные задачи, был связан с описательностью, нагнетанием необычных сравнений, парафраз и т. д. [130, с. 95—96] и в целом с многоярусностью, развернутостью образа в пространстве. В газели процесс усложнения поэтического стиля выражался прежде всего в метафоризации сравнений, которая не расширяла, а, напротив, пространственно сжимала образ. В ряде газелей Адиба Сабира имеются примеры такой трансформации образа:

Губы твои цвета вина, и я жажду вина,
Доколь твое вино будет вводить меня в заблуждение,
как мираж?

Глаза донесли до сердца письмо любви,
Но глаз моих не достигло послание сна.

Не требуй терпения от моего сердца в разлуке с тобой,
Ведь изгибы твоего локона унесли от меня терпение.

Убери хоть ненадолго покрывало локонов с лица,
Зачем ты скрыла солнце завесой ночи? [32, т. 2, с. 254—255].

В данном примере можно наблюдать процесс метафоризации сравнений в динамике. Обратимся к первому бейту газели: в первом мисра сравнение губ возлюбленной с вином выступает в полном виде, во втором мисра слово «вино» выступает как метафора губ красавицы. В последнем бейте Адиб Сабир использует то же образное построение. В первом мисра он говорит о локонах, покрывалом заслонивших лицо красавицы, во втором — использует две метафоры: ночь — для локонов, а солнце — для лица возлюбленной.

В газелях Адиба Сабира для образных построений используются сложная игра слов, синонимы и антонимы, представлен богатый набор поэтических фигур. Интересно, что большинство

своих формально-стилистических экспериментов поэт проводит в стихах любовной тематики как наиболее развитой части лирической поэзии на фарси. Однако Адиб Сабир не ограничивается лишь формальным усложнением своих газелей, он пытается придать им и смысловую парадоксальность. В одной из таких газелей мы читаем следующие два бейта:

Я искал в ночи свидания с нею (любимой.— *М. Р.*)
длительности [всей] жизни,
Но не нашел, а обрел ее в дне разлуки с нею.

Если вместе с украшениями в ее кудри прокрался
хоть один изъян,
От этого ее совершенство и моя любовь к ней лишь
возросли [32, т. 2, с. 259].

Обыгрывая традиционное противопоставление ночи свидания и дня разлуки, поэт придает ему особую контрастность, вводя образ долгой жизни, ибо ночь свидания длится лишь миг, а день разлуки долог, как долга жизнь. В следующем бейте Адиб Сабир разрабатывает довольно редкий в любовной лирике на фарси мотив: небольшой изъян лишь оттеняет совершенство возлюбленной. Адиб Сабир использует здесь слова-антонимы «уменьшение», «изъян» — «увеличение», «совершенство».

Встречается в газелях поэта и трехступенчатое развертывание образа:

Сердце — моя беда, а любовь — беда [моего] сердца,
Кто видел беду, которая постоянно пребывает в беде?
[32, т. 2, с. 257].

Гедонические газели Адиба Сабира занимают более значительное место в его диване и отличаются бо́льшим разнообразием, чем любовные. Прежде всего следует отметить, что винные стихи поэта основаны на политематическом принципе. С мотивами вина и винопития, составляющими содержательную доминанту в этих газелях, соседствуют любовные, этико-дидактические и другие мотивы. Не редкость в таких стихотворениях и воспевание весны.

Продолжая традицию, заложенную Манучихри, Адиб Сабир воспевает веселье и молодость, наслаждение жизнью и физическое совершенство человека:

Богатство и совершенство, красота, здоровье и молодость;
Любовь и свидание, беспечность, наслаждение и вино.

Забота [об их приобретении] имеет причину, [они] —
условие веселья,
[С ними] наслаждение — обычай, желать [их] — благое дело.

Дата [исполнения] обета любви — [день] свидания,
где же свидание?
Перечень дней жизни — юность, где же юность?

О ты, [вкушающий] вино и юный, [о ты], чей слух
Ласкает мелодия чанга и песня рубаба,

Если перед тобой цветник ланит любимой,
Судьба дарует тебе розы и розовую воду.

На пути к соединению [с любимой] не теряй надежды
достичь желаемого,
[Держа] в руке локон [милой], не сворачивай
с пути веселья.

Пусть пребудет в благодати твое тело, добивайся
его могущества,
Не воздвигай преграды между сердцем и его желанием.

В квартале влюбленных кого устрашит разлука?
Что может сделать с лицом любимой внушающая ужас завеса?
[32, т. 2, с. 255].

Приведенная газель содержит целый комплекс гедонических, любовных, философско-дидактических мотивов. Стилистически менее изощренная, чем любовные стихотворения поэта, она представляет собой настоящий «кодекс юности» с ее жаждой наслаждения и отсутствием страха перед будущим. Сожаление об утраченной любви и молодости поэт уравновешивает поучением юноше, только начинающему жить.

Примечательно, что дидактизм, столь характерный для лирики X в. и отошедший на второй план в светской газели XI в., в какой-то мере воскрешается Адибом Сабиром. Возможно, это связано с его преклонением перед Рудаки, которое сказывалось не только в выборе мотивов, но даже в воспроизведении некоторых грамматических конструкций, свойственных поэтическому стилю Рудаки. Чтобы не быть голословными, приведем ряд примеров, хотя они уведут нас несколько в сторону от основной линии нашего исследования. Однако предпринимаемый экскурс важен для решения проблемы преемственности в газели, складывания газельной традиции в литературе на фарси.

В одной из любовных газелей Адиба Сабира есть такой бейт:

Весна, и кипарис, и роза, и лилия находятся в моих объятиях,
Если в моих объятиях ты, о весна кумиров [32, т. 2, с. 256].

Естественно, возникает ассоциация со следующими стихами Рудаки:

Пышная роза, мускус, амбра, яблоко,
Белый жасмин и красивый мирт —

Все это перестало существовать
Рядом с тобой, о кумир, соблазняющий царей [24, с. 10].

Стихотворение Рудаки, начало которого мы привели, заканчивается таким бейтом:

А этот подбородок воистину похож на яблоко,
Если [только] у яблока может быть мускусная родинка [24, с. 10].

В одной из газелей Адиба Сабира мы находит следующую концовку:

Лик ее подобен тюльпану в росе, а ланиты — розе,
Если только тюльпан и роза могут проявлять непостоянство
[32, т. 2, с. 257].

Как показывают примеры, Адиб Сабир следует поэтической логике Рудаки в интерпретации некоторых мотивов, иногда почти дословно повторяет образную реализацию мотива, заимствованного у предшественника. В одной из газелей Адиба Сабира мотив быстротечности жизни получает следующее образное воплощение:

Не стоит печалиться о мирских делах, ведь мир —
Лишь тень облака и мираж [32, т. 2, с. 254].

Знаменитое стихотворение Рудаки «Веселись с черноокими, веселись, ведь этот мир только сказка и ветер...» содержит следующий бейт:

Увы! Этот мир — лишь ветер и облако,
Подай вина, и будь что будет! [24, с. 16].

Вместе с тем лирическое творчество Адиба Сабира отмечено стремлением расширить тематический арсенал газели уже знакомым нам способом — перенесением мотивов из одной поэтической формы в другую. Речь идет о газели, написанной по случаю праздника розговенья ('ид ал-фитр), справлявшегося после мусульманского поста месяца рамазана. В диване Фаррухи нами обнаружены две [31, с. 15, 98—99], в диване Манучихри одна касыда [15, с. 188], начинающиеся с описания этого праздника. Имеются подобные касыды в диванах и других поэтов XI—XII вв. Газели же с такой тематикой до Адиба Сабира, по-видимому, не составлялись, и стихи открывают длинный ряд газелей, написанных последующими поколениями поэтов по тому же поводу. Приводим текст газели Адиба Сабира:

Минул пост, и наступил праздник,
Принеси уд, и начнем праздновать!

Виден конец рамазана, восстань же, и возрадуемся!
Огонь мухтасиба погас, эй, музыкант, громче играй!

Знамя праздника поднято, поднимем же и знамя веселья.
Очередь долгого поста прошла, теперь очередь наша и [тех],
с длинными локонами.

Принуждение [во время] одного месяца существует
Для того, чтобы остальные одиннадцать мы проводили
под звуки руда, [вкушая] вино и [жаркóе] из кабана.

Если этот грех исходит от нас, что поделать,
Ведь дверь покаяния оставили закрытой [32, т. 2, с. 258].

Для сравнения можно привести матла' одной из касыд Фаррухи, приуроченной к окончанию поста:

Вчера от нашего шатра пост поспешил прочь, пришел
Благословенный праздник с чашей вина [31, с. 15].

Текст Адиба Сабира следует выделить не только как пример разработки новой для газели тематики, но и с точки зрения

примененных поэтом образов. Поэт вводит в газель мухтасиба, следящего за порядком соблюдения поста. Институт мухтасибов — надзирателей за правильностью соблюдения норм шариата в области торговли, ремесла, быта, морали — представлял собой нечто сходное с полицией нравов (подробнее о функциях мухтасиба см. [51, с. 301—304; 128, с. 196—197; 114, с. 333]). Как мы видели, Адиб Сабир упоминает мухтасиба в нейтральном контексте. В газели последующих веков, особенно у Хафиза, мухтасиб функционирует как один из главных отрицательных персонажей, как некая маска гонителя и притеснителя.

Как отмечалось выше, винные газели Адиба Сабира демонстрируют достаточно широкий диапазон мотивов и условно могут быть поделены на любовно-вакхические и винные с элементами размышления. К числу первых принадлежит одно из самых знаменитых стихотворений поэта, созданных в малой форме:

Пятница. Вечер. А я в тяжелом похмелье.
В голове у меня — влюбленность, а в руке — [чаша] вина.

Везде, где я вижу пирушку и похмелье,
Над головой [пирующих] [мне чудится] шатер печали,
словно пузырь на воде.

Мне все равно — суббота или пятница,
Ведь от любви я видел столько блага.

Передо мной свеча, и я от любви — как свеча,
Только муки ее — от огня, а мои — от воды (т. е. слез.— *М. Р.*).

Я говорю лишь о любви и о вине,
Я привязан лишь к винному кубку.

Я влюблен, опьянен, оглушен, что поделать?
Влюбленному лучше, если он пьян и пребывает в забытьи.

Я пью вино, что краснее петушиного глаза,
В ночи, что чернее воронова пера [1].

Любовь к этим заспанным нарциссам
Сделала сон запретным для моих глаз.

Что мне делать, если не веселиться,
Что мне вкушать, если не вино?

Не стоит печалиться о мирских делах,
Ведь мир — лишь тень облака и мираж [32, т. 2, с. 254].

Газель Адиба Сабира буквально соткана из реминисценций, поэзия прошлых веков составляет вокруг нее своеобразный ореол ассоциаций. Упоминание дня недели (пятница) в связи с мотивом винопития, по-видимому, должно было отослать слушателя к одному из винных стихотворений Манучихри, в котором последовательно перечисляются все дни недели и обосно-

вывается утверждение, что вино следует пить каждый день. В последнем бейте хамрийат речь идет о пятнице:

После намаза в пятницу снова пей вино,
Ибо грешников прощает Господь [15, с. 221].

Сравнение вина по цвету с петушиным глазом в поэзии на фарси встречается довольно редко. Это — заимствование из образного арсенала арабской винной поэзии. Сравнение отмечено И. Ю. Крачковским в хамрийат ал-Ахталя (640—713) [98, с. 427]. В дальнейшем его часто вводил в свои стихи Абу Нувас. В иранской поэзии это сравнение появилось, по-видимому, только в XII в. Даже у такого знатока арабской традиции и мастера хамрийат, как Манучихри, данное сравнение не зафиксировано.

Последний бейт рассматриваемой газели Адиба Сабира возвращает слушателя к строкам стихотворения Рудаки «Веселись с черноокими, веселись...».

Приведенная газель может быть использована и как объект композиционного анализа стихотворений Адиба Сабира. Это, пожалуй, единственный текст, в котором прослеживается некий условный «сюжет» и который разворачивается в повествовательном ключе. Однако автор не стремится нарисовать сценку в духе Фаррухи или Манучихри, он лишь пунктирно намечает ситуацию, перечисляя окружающие героя предметы (чаша, свеча) и признаки его состояния (похмелье, влюбленность, бессонница и т. д.). Логика развития лирического повествования в данном случае определяется не внешней сюжетностью, а разработкой ключевых образов—«влюбленности» и «винопития», которая коснулась всех бейтов газели, за исключением последнего. Макта‘ же представляет собой мораль в форме афоризма, что опять-таки свидетельствует о стремлении Адиба Сабира следовать образцам светской газели X—XI вв. В целом набор композиционных схем, реализуемых в газелях Адиба Сабира, чрезвычайно ограничен, а характер связей между бейтами легко выявляем, поскольку он заложен только во внешнем, образном рисунке газели:

Прозрачное вино, звуки руда и лик, подобный луне,—
Хранители утреннего похмелья в час рассвета.

Едва рассвело и подул утренний ветерок,
[Явились] чистое вино, и лицо, как луна, и черный локон.

Что знает о тенетах смуты и о путах греха тот,
Чья душа не ведает об этих трех предметах?

Когда взойдет солнце, возьми в руки [чашу] вина.
Подобно тому как утро уменьшает ночь, уменьши вином печали.

На сияющее солнце не следует смотреть
Из-за почитания солнца ликом виночерпия [32, т. 2, с. 260].

Адиб Сабир в большинстве своих лирических стихотворений малой формы разрабатывает один и тот же тип сцепления между бейтами. В пяти бейтах, помещенных выше, пунктирно очер-

чена ситуация утренней попойки *(собухи)*, названы ее постоянные атрибуты: вино, музыка, прекрасный виночерпий (юноша или девушка). Поэт последовательно перечисляет смену наблюдаемых явлений: рассвело, подул ветерок, взошло солнце, входит виночерпий... Бейты этой поэтической композиции связаны между собой цепочкой ключевых образов, сложно соотнесенных друг с другом. Группу ключевых образов открывают образы вина и лица, подобного луне. Далее следуют образы рассвета, утра, солнца. При этом солнце входит и в тот и в другой семантический ряд, поскольку с помощью этого образа задается ситуация утра и описывается красота человеческого лица.

В разборе приведенного стихотворения следует упомянуть еще одну немаловажную деталь: газель Адиба Сабира не имеет четко выраженной концовки, т. е. отличается «открытой» композицией. Этому можно дать двоякое объяснение: либо перед нами фрагмент более крупной формы, часть вступления к касыде, либо поэт умышленно стилизует текст под ранние образцы светской газели на фарси. В любом случае автор демонстрирует свою полную приверженность старым представлениям о газели, неприятие суфийских нововведений в ее форме и тематике.

О том же свидетельствуют и газели Адиба Сабира, обладающие структурной замкнутостью, в которых применение одного из способов маркировки последнего бейта налицо. Он использует те средства, которыми располагала придворная газель предшествующих — X и XI — веков. Так, в концовке одного из любовных стихотворений в качестве маркирующего элемента Адиб, подобно Фаррухи, употребляет слово «газель»:

> Свежестью наделила мои блестящие газели
> Любовь к тебе, которую я избрал в этом мире
> [32, т. 2, с. 256].

Простота композиционных приемов, характерная для газелей поэта, во многом компенсируется изощренностью образного и «фигуративного» решения каждого бейта в отдельности.

Герой газели Адиба Сабира проявляет себя в ограниченной сфере традиционных ситуаций, уже обозначившихся в лирике придворных поэтов в X—XI вв. Однако этот герой, обрисованный достаточно скупо и схематично, соотнесен с внешним миром более сложно, чем его предшественник в светской газели X—XI вв., ибо он имеет собственную шкалу жизненных ценностей. Высшими благами для героя являются молодость и наслаждение; все, что ведет к наслаждению, исполнено для него глубокого смысла. Сама же поэтическая тема наслаждения реализуется у Адиба Сабира во множестве мотивов. Любование героя собственным физическим совершенством, созерцание прекрасного женского лица или весеннего пейзажа, подчеркнутая эстетизация процесса винопития — все это суть вариации одной и той же темы.

Лишенный эмоциональной силы, присущей герою мистической газели, герой газелей Адиба Сабира отличается тем не менее удивительной цельностью, поскольку он есть воплощение последовательного гедонизма. С этой точки зрения показательно его отношение к вопросам религии. Мотивы нарушения религиозных обетов ради истинной любви или предпочтения винного погребка мечети, получившие программное звучание в суфийской газели, полностью отсутствуют в диване Адиба Сабира. Его герой не восстает против религиозных установлений, а проявляет к ним полное безразличие, ибо на пути к достижению высшей цели бытия — наслаждения — герой не приемлет никаких запретов. В этой связи понятно, почему он возглашает, что ему все равно — пить вино в пятницу, день общей молитвы в соборной мечети, или в субботу.

Адиб Сабир формулирует кредо своего героя в одном из стихотворений, написанных в форме кыт'а, где оно звучит изящным афоризмом:

> Требуй от жизни наслаждения, а не смены дней и ночей,
> В розе ценится розовая вода, а не шипы и колючки
> [32, т. 2, с. 259].

Проигрывая в философской глубине соответствующему образу в суфийской газельной лирике, герой газели Адиба Сабира Термези благодаря своему жизнерадостному гедонизму оказался способным влиять на дальнейшее развитие героя фарсиязычной газели. Некоторые его черты были органично восприняты в газели Саади и Хафиза, лирика которых сочетала полнокровное восприятие земной красоты пейзажа и человека с философскими исканиями и мистическими прозрениями.

* * *

Долгое время признанным главой поэтической школы, сложившейся при сельджукидском дворе, был Муиззи (1048/49— между 1126 и 1153 гг.). Титул амир аш-шу'ара («князь поэтов») он получил не по наследству, от своего отца [135, с. 191], профессионального поэта, Бурхани, а благодаря своему выдающемуся таланту. Следуя сложившейся при дворе манере составления газелей, поэт ни разу не указал своего тахаллуса в стихотворениях этой формы, которым в его диване отведен большой раздел. В его касыдах литературное имя автора встречается достаточно часто.

Вклад этого выдающегося панегириста в развитие газели выглядит куда более скромным, чем его же достижения в касыде. Однако газели Муиззи чрезвычайно важны для понимания процесса постепенного сближения двух линий иранской лирической поэзии. Газельный раздел дивана Муиззи свидетельствует о том, что поэт отчасти принял образную «реформу» поэтов-суфиев, включив в свои лирические стихотворения город-

ские и «гяурские» мотивы. При этом, идя на уступки новым веяниям в тематике и образности газели, Муиззи в своих творениях демонстрирует резкое стилистическое расподобление с образцами мистической лирики.

Как особенность многих газелей Муиззи можно отметить чрезвычайно высокий процент в них дескриптивных элементов. Поэт умышленно сближает стиль газели и касыды, вернее, ее вступительной части, как бы реанимируя литературную ситуацию X в. Такое парадоксальное сочетание «традиционного и реформированного», приятие нового, так сказать, под традиционным «соусом», и составляет своеобразие газельного творчества Муиззи.

Приведем одну из газелей, в которой «декоративность» стиля доведена до возможного в этой поэтической форме максимума:

Гиацинт ли то, что ты отбросила с тюльпана?
Или фиалки то, что ты рассыпала на краю лужайки?

Или ты вознамерилась превратить мое правоверие в ересь,
Воздвигнув завесу неверия на пути ислама?

О ты, каждый день меняющая свой облик,
Какой облик ты примешь сегодня?

Покуда ты просеиваешь амбровую пыль, [что попадает]
на рубин и сахар,
Ты посыпаешь прахом головы всех несчастных.

Что ты за бедствие? Ведь ради того, чтобы разбить
[еще одно] сердце,
Ты явила свой лик, пленила сердце и исчезла.

За сто лет невозможно учинить такую смуту,
Какую ты устроила в этом году [17, с. 786].

Приведенная газель представляет собой разработку мотива локонов красавицы, скрывающих ее лицо. Первый, второй и четвертый бейты выглядят как парафразы высказываний «ты убрала кудри с лица» и «ты скрыла кудрями лицо». Восприятие лица и локона как неких символов, характерное для суфийской поэзии, у Муиззи отсутствует, в описании главенствует метафора (ср. [130, с. 95—96]). Если для суфия лик возлюбленной олицетворяет абсолютную красоту божественной сущности, а ее локоны — множественность явлений материального мира, препятствующую познанию истины, то для Муиззи лицо возлюбленной — символ истинной веры, а локоны — олицетворение ереси, неверия. Философско-религиозная основа символики суфиев заменена чисто литературной, ибо лицо возлюбленной — это свет истинной веры, а чернота ее локонов — темнота неверия. Сравнение на поверку оказывается цветовым, хотя скрывается за сложной метафорой.

Отметим, что описание последствий влюбленности в религиозных терминах, противопоставляющее веру и неверие, встреча-

ется у Муиззи в нескольких вариантах. Как правило, смысл этой гиперболы состоит в том, что любовь заставляет героя отказаться от истинной веры или стать идолопоклонником, нарушить обеты ислама. В приведенном выше стихотворении только один бейт содержит интерпретацию этого мотива, однако встречаются газели, целиком построенные на названных ассоциациях:

Безбожное и жестокое дитя пленило борца за веру,
Играючи похитило сердце [правоверных] мусульман.

Хитрость сделала жестокой игру, [которую ведет]
ее сердце,
Чтобы доказать несостоятельность нравоучений арабов.

Каждый обет, что мы дали, был истинным в исламе,
А в любви тот же обет стал ложным.

Я поклялся, что душой и сердцем ее раб,
Хотя она никогда не бывает ласкова с рабами.

Среди периликих красавиц она такова,
Словно это в ряду меченосцев Хейдар Кази
(т. е. халиф Али.— *М. Р.*).

Мое несчастное сердце всегда трепещет у нее в ладонях,
Словно бубен в ладонях Хейдара Рази [17, с. 787].

В этой газели поэт религиозные понятия использует в том же ключе, что и суфийская поэзия. Однако противопоставление правоверия и «язычества», иноверия, имевшее в суфийской газели определенный символический смысл и программное значение, у Муиззи лишь поэтическая метафора. Таким же образом следует расценить и довольно рискованное для мусульман сравнение «безбожной» возлюбленной с праведным халифом Али, которого поэт называет одним из многочисленных его прозвищ — Хейдар Кази, т. е. «Хейдар — борец за веру». В следующем бейте рифмующееся слово — также имя собственное, некто Хейдар Рази, т. е. Хейдар из г. Рей. Судя по контексту, это был, вероятно, музыкант. Поэта ничуть не смущает, что он сополагает имена шиитского мученика за веру и музыканта, так как задачу ставит чисто литературную — продемонстрировать высоты своей поэтической техники. При относительной простоте смыслового рисунка этой газели обращает на себя внимание сложность образной игры, которую ведет в ней автор. В большинстве бейтов Муиззи строит образ на словах-антонимах:
1-й бейт: неверный *(кафир)* — мусульманин;
2-й бейт: крепкий *(сахт)* в значении «жестокий» — слабый *(сост)* в значении «несостоятельный»;
3-й бейт: истинный *(хакик)* — ложный *(маджаз)*.

В следующих двух бейтах эта линия противопоставления носит менее буквальный характер: упоминание раба и того, кто немилостив к рабу, может быть рассмотрено как скрытая антиномия «раб — господин», а сопоставление периликих красавиц и

меченосцев (букв. «разящих мечом») таит противопоставление: нежность, женственность — воинственность, мужественность.

Приведенные примеры любовной газели Муиззи, равно как и Адиба Сабира Термези, свидетельствуют о значительном усложнении стиля придворной газели XII в. по сравнению с газелью XI в. Повышение «фигуративности» как особенность развития светской поэзии на фарси в XII в., в частности касыды, свойственно также и газели.

Появление винных газелей, которым отмечен процесс отторжения газели на фарси от ее чисто жанровой первоосновы, наблюдается и у Муиззи. Однако если Фаррухи и Манучихри предпочитали рисовать перед слушателем живую жанровую сценку (пирушка на лоне природы, ночное застолье или утреннее похмелье), то гедоника Муиззи более абстрактна. Собственно, его винные газели отличает тот же налет «декоративности», что и любовные:

Принеси то, что могло бы приблизить наши сердца друг к другу,
То, что для гордого разом устранит все беды и несчастья.

Я — раб моего виночерпия, который рано утром
Оттащит меня с востока, [где восходит] солнечный кувшин.

Когда я обнажаю меч вина на дне кубка,
Следует, чтобы судьба прикрылась от меня щитом.

Для меня серебро и золото равны куче мусора в тот день,
Когда из середины ртути выливается золотая влага (т. е. из серебряной чаши выливается золотистое вино.— *М. Р.*).

Прекрасно опьянение и то время забытья,
Когда небосвод послушен мужу, впавшему в забытье.

Двери моего обиталища раскрываются шире,
Когда я захмелел, и виночерпий тащит меня к дверям.

Если даже я вычерпаю чашей тысячу морей,
Мои помыслы привлечет новая чаша [17, с. 772].

Стилистический и образный рисунок настоящего текста отличает та же повышенная сложность, что и любовные газели Муиззи. Первый бейт представляет собой *лугз* («загадка»), ответом на которую является слово «вино». Подобный стилистический прием применен и в предпоследнем бейте, где автор под «своим обиталищем», по-видимому, разумеет кабачок. Метафоричность и остраненность в описании пирушки не мешают Муиззи с большой точностью и последовательностью обрисовать стадии винопития: призыв принести вина, приход виночерпия с кувшином, картина того, как вино разливают по кубкам, хмельное забытье, уход из кабачка, желание опохмелиться. Таким образом, смысловое развертывание текста совершенно явно подчинено определенному плану.

Развивая и закрепляя традицию соединения любовных и

вакхических мотивов в рамках одного стихотворения, Муиззи создает политематические газели, подобные следующей:

Не нарушай обещания, о идол, ведь я нарушил обет и
Ради тебя уселся в уголке харабата (здесь кабачка.— *М. Р.*).

Оказался среди солнцепоклонников и вот поэтому
Крепко опоясался зуннаром.

Перед тобой я рву молитвенный коврик, подвязавшись
Зуннаром, чтобы люди знали, что я — солнцепоклонник.

Ты вправе заковать меня в цепи и судить, о глава
городских красавиц,
Ибо я безумен от разлуки с тобой, а от любви к тебе — пьян.

Почему ты сторонишься моего пьянства и безумия?
Ведь мне не миновать тебя, что бы ни случилось! [17, с. 781].

Муиззи интерпретирует уже знакомые нам по суфийской лирике мотивы нарушения обета ради возлюбленной, перехода из-за любви к ней в язычество и т. д. Упоминание харабата указывает на то, что герой нарушил обет воздержания от вина. Далее поэт применяет противопоставление молитвенного коврика как атрибута молитвы в правой вере и зуннара как символа разрыва с исламом. В дальнейшем это противопоставление станет традиционным в газелях подобной тематики, причем нередко наряду с молитвенным ковриком будут упоминаться четки как еще один символ благочестия.

Синтез любовной и винной тематики в настоящей газели проявляется в том, что состояние влюбленности представлено как опьянение. Интересно, что герой называет свою возлюбленную «главой городских красавиц» (*шихне-йе хубан).* Термин «шихне», которым, по всей видимости, обозначали начальника городской стражи, впоследствии довольно часто встречается в газели на фарси среди группы персонажей, объединяющей городских чиновников. У Баба Кухи Ширази он встречается в сочетании «шихне-йе Неджеф» («градоправитель Неджефа», т. е. халиф Али). В современном языке *шихне* переводится как «полицейский». Что касается Муиззи, то он с помощью этого образа рисует портрет жестокой возлюбленной, которая заковывает влюбленного в цепи и вершит над ним суд. Поэт развивает этот образ, рисуя героя как нарушителя городского спокойствия (солнцепоклонник, безумец и пьяница), которого необходимо взять под стражу.

Подобные обращения к красавице встречаются на протяжении всей истории развития газели на фарси, принимая различный вид: «султан красавиц», «шах красавиц» и т. д. Достаточно вспомнить приведенную нами в соответствующей главе газель Унсури, в которой, обращаясь к тюрчанке, герой называет ее «эмиром подстрекательства к грабежу». В нашем же случае заслуживает внимания тот факт, что Муиззи использует в создании эпитета возлюбленной сугубо городской термин. К го-

родским реалиям следует отнести и упоминание харабата. О городском характере газелей Муиззи свидетельствуют и многократные повторения таких слов, как «город», «квартал». Обращаясь к прекрасной тюрчанке, поэт говорит.

Сегодня ликует весь город (шахр), глядя на тебя [17, с. 789].

В другой газели, воспевающей юношей — городских смутьянов *(шахр — ашуб)*, читаем такой бейт:

[Из-за них], подобно мне, бедняге, несчастен
Каждый из тысячи жителей [городского] квартала [17, с. 888].

Выражая свое недовольство поведением некоего юноши чужака, который вступил в конфликт с каким-то неизвестным нам сообществом людей, Муиззи так заканчивает стихотворение:

Мы пропели эту газель в твоем квартале,
Собрали пожитки и удалились [17, с. 782].

Наблюдая функционирование новых образно-тематических блоков в светской газели XII в., в частности у Муиззи, можно констатировать снятие их символического значения, их чисто метафорическое восприятие.

Логика композиционного построения газелей Муиззи весьма проста, выявить ассоциативные ходы автора не представляет трудности. Однако типы композиционной связи между бейтами меняются от газели к газели. Это разнообразие объясняется, на наш взгляд, ориентированностью некоторых стихотворений Муиззи на касыдную норму, которая предполагает возможность развернутого описания, построенного как последовательное перечисление соотносимых и рядоположенных образных элементов, обозначающих качества объекта. По этой причине в касыде допускалось применение поэтических фигур таким образом, что в их реализацию вовлекался отрезок текста, состоящий из нескольких бейтов. Такая особенность структурной связи между бейтами, как правило, характеризует стихотворения большего объема. Однако, подобно тому как Ансари переносил мотивы и образы разных жанров в свою газель-проповедь, Муиззи переносит в свои стихотворения малой формы композиционно-стилистические приемы касыды:

О тюрчанка! Только для тебя у меня есть сердце и душа,
Если хочешь ты получить их, подарю я тебе их тут же.

С кумиром, подобным тебе, плохо приходится такому, как я:
Он печален сердцем, а душа его [погружена] в раздумье.

Так мал твой ротик, о кумир, что я скажу:
«Нет, это коробочка для благовоний, а не ротик!»

Так тонок твой стан, о кумир, что я скажу:
«Нет, это серебряное перышко [для письма], а не стан».

Нет, нет, таковы твой ротик и твой стан,
Что я — раб перышка [для письма] и коробочки с благовониями.

Поднимается ветерок, и с колец твоих локонов каждую ночь
Он стряхивает мускус на твой тюльпановый цветок (т. е. лицо.— *М. Р.*).

Сегодня весь город ликует, глядя на тебя,
Воистину это так, вне всякого сомнения [17, с. 789].

Вся середина стихотворения представляет собой описание красавицы. Фигура «простое распределение» *(таксим-и танха)* [7, с. 160—161, 310] распространяется на три из четырех описательных бейтов. Композиционно весь текст развернут с помощью ключевых образов: в первых двух бейтах повторяются образы сердца и души влюбленного, третий, четвертый и пятый бейты связаны общей риторической фигурой и повторяют образы маленького ротика и тонкого стана красавицы, шестой бейт дополняет портрет прекрасной тюрчанки, рисуя мускусные завитки ее волос и ее лицо, на которое упали черные локоны. Наконец, в последнем бейте утверждается логически вытекающая из текста всей газели мысль, что любование женской красотой есть радость. Отметим, что поэт реализует свой вариант двухчастной композиционной схемы, ибо первые два бейта рассказывают о чувствах влюбленного и даны в одной образной системе, а вторая часть газели — живописный портрет красавицы — построена в другой системе образов.

Сходную схему Муиззи разрабатывает в другой газели, с тем лишь отличием, что первая часть стихотворения представляет собой перечисление качеств прекрасных юношей: мускусно-кудрые и красивые, с лицами, подобными тюльпанам на склонах гор, с телами, подобными кипарисам у берега ручья, они украшают мир, цветом напоминая розу, а запахом — жасмин. Далее речь идет уже не об их внешности, а об их действиях и влиянии на окружающих:

Порой они тело отторгают от души,
Порой жену отторгают от мужа.

Их локоны походят на чоуганы,
А мое бедное сердце — на крутящийся мяч.

[Из-за них], подобно мне, бедняге, несчастен
Каждый из тысячи жителей [городского] квартала.

Хотя от любви к ним сам я стал [тонок], как волосок,
В [искусстве составления] газелей в их честь
я тонкости постиг [17, с. 888].

Подобно Адибу Сабиру Термези, Муиззи не стремится к разнообразию композиционных моделей в своей газели, компенсируя несложность структуры стихотворения образной и стилистической изощренностью в разработке каждого бейта. В его газелях мы не найдем ни живых диалогов персонажей, ни жанровых сценок, изумляющих остроумием и точностью наблюдения. Нет среди его газелей и текстов, построенных на повествовательной логике. Исключением можно считать только одну газель, которую мы и приводим ниже:

О юноша! Мы отвратили от тебя свое сердце,
Груз любви к тебе мы переложили на твои плечи.

Пока ты не погнушался нашим сердцем,
Мы тебя считали душой и сердцем.

Когда ты отступился и предал нас,
Мы [тоже] отступились и предали тебя.

Ты показался нам [дурным] с самого начала
И оказался таким, как мы думали.

До каких пор твои недружелюбие и отчужденность
Мы будем считать лишь поведением чужака?

Довольно плутовства и бесстыдства,
Мы ведь сами не мошенники, не бесстыдники.

Теперь мы положили на сердце печать доброжелательности,
Посеяли зерно терпения в душе и сердце.

Мы пропели эту газель в твоем квартале,
Собрали пожитки и удалились [17, с. 782].

Муиззи намекает, по-видимому, на какое-то конкретное событие, о котором нам не суждено узнать ничего, кроме того, что уже сказал сам поэт. При этом автор именно повествует, разворачивает перед слушателем событие как некую последовательность отдельных действий, его образующих. Кроме того, отметим, что поэт пользуется термином «газель» для маркировки финала данного стихотворения.

Противостоя влиянию суфийской газели, Муиззи не пользуется «подписным» бейтом как композиционным приемом. В его диване не обнаружено ни одной подписанной газели. Тем не менее практически все анализируемые газели отличаются структурной замкнутостью. Поэт использует все знакомые нам способы композиционного завершения газели: смысловое ударение на последнем бейте, риторическое восклицание, резюмирующее содержание газели, упоминание слова «газель» в последнем бейте. Последний способ очень сходен с применением тахаллуса, поскольку указывает на видовую принадлежность стихотворения.

В отличие от своих предшественников, творцов светской газели, Муиззи почти не использует «кольцо» как композиционный принцип. По этой причине следует особо выделить случай реализации кольцевой схемы в одной весьма любопытной газели поэта:

О старец, одетый в рубище, твоя болтовня о любви —
заблуждение,
Ведь любовь, рубище и положение пира не сочетаются
друг с другом,

У тебя в лице ни кровинки, ты облачен в синие одежды,
Но почему ты печален сердцем, бледен лицом и [плачешь]
кровавыми слезами?

Твоим речам о любви никто не верит,
Хотя в твоем облике видны следы страсти.

Разве ты нарушишь обет ради любви?
А ведь нарушать обеты во имя любви позволительно.

Не говори о смерти, говори о чаше с вином,
Ведь влюбленности пристала чаша вина в твоей руке [17, с. 773].

Приведенный текст представляет собой редкий в газельной лирике на фарси случай полемического стихотворения. Его необычность заключается в том, что тема его более характерна для хаджва, тогда как образное воплощение соответствует канону любовной лирики. В концовке газели Муиззи возвращается к мотиву первого бейта, добавляя, что любви не соответствуют не только рубище и сан наставника, но и разговоры о смерти, приличествует же ей чаша вина в руке влюбленного. Не повторяя дословно первого бейта в последнем, поэт трансформирует мотив матла', углубляет его, высказывая сомнение в справедливости идеи посмертного свидания с возлюбленной (Истиной).

Что касается композиционного развертывания этой газели от начала к концу, то она подчинена строжайшей логике: смысл каждого последующего бейта вытекает из смысла предыдущего. Поэт создает логический рисунок газели, противопоставляя поведение влюбленного и аскета и подчеркивая их внешнее сходство (бледность, печаль, кровавые слезы).

Как представляется, приведенная газель важна и для характеристики героя газелей Муиззи, у которого вызывает саркастическую усмешку любовная болтовня старца, предающегося аскезе. Отличие героя, действующего в газели Муиззи, от его собрата в газели X—XI вв. или в лирике Адиба Сабира Термези состоит прежде всего в том, что он сменил «среду обитания». Муиззи предпочитает, чтобы его герой пировал с друзьями или возлюбленной не в саду или на берегу пруда, а на окраине города, в квартале кабачков, и шел на свидание с любимой в ее квартал. Целесообразно напомнить, что в лирике Муиззи городские мотивы лишены своего скрытого, символического смысла. И лучшее тому подтверждение — газель «О старец, одетый в рубище...».

Еще одну важную черту обретает герой газелей Муиззи. В стихотворении, начинающемся словами «О юноша! Мы отвратили от тебя свое сердце...», ощущается тот дух корпоративности, который гораздо ближе суфийской лирике, нежели придворной с ее постоянным акцентом на избранности и благородстве героя (ср., например, с лирикой Манучихри). Этот мотив братства, единства в борьбе с «чужаком», по всей видимости, обязан своим появлением в творчестве Муиззи проникновением в его газель элементов городской тематики. Предпоследний бейт анализируемой газели может быть интерпретирован как скрытый выпад против «апологии низкого», столь характерной для суфийской газели. Термин *каллаш* («плут», «мошенник», «пьяница», «нищий» и т. д.) поэт применяет в его первом, отрица-

тельном значении, тогда как в суфийской поэзии XII в. (например, у Санаи) он трактуется только как положительный.

Консервация ряда черт светской газели X—XI вв. в творчестве Адиба Сабира Термези и Муиззи привела к своего рода «закупорке сосудов» в лирике профессиональных поэтов. По существу, в газели наблюдаются те же кризисные явления, что и в касыде XII в. [130, с. 96]. «Свежая кровь» в нее могла поступить лишь из мистической поэзии, где процесс литературного развития в этот период шел бурно и динамично. Большинство придворных поэтов чувствовали, что суфийские идеи и образы открывают новые возможности для творчества. Об этом свидетельствуют не только факты биографии таких маститых панегиристов, как Анвари и Санаи, но и явное воздействие суфийской поэтики на творческую манеру тех авторов, чье имя и карьера неразрывно связаны с меценатствующими дворами Ирана, Средней Азии, Закавказья. К таким поэтам следует отнести и Хакани Ширвани [58, с. 62—63], Камал ад-Дина Исмаила Исфахани [77, с. 74—75].

В этой связи можно сказать, что газель Адиба Сабира и Муиззи, по существу, замыкает чисто светское направление в развитии этой формы поэзии на фарси, связанное с творческой деятельностью нескольких поколений придворных поэтов X—XII вв.

* * *

Напряженные духовные искания, характерные в XII в. для большинства представителей образованного сословия в ираноязычном мире, связаны прежде всего с теми религиозными, философскими, этическими вопросами, которые поставил суфизм. Резкие инвективы поэтов-мистиков, направленные против продажного ремесла придворных панегиристов, открывают последним глаза на унизительность их положения, бесполезность их труда. Если до XII в. «цех» придворных поэтов лихорадили только внутренние смуты — недовольство меценатов, опалы, соперничество поэтов и их взаимные наветы, клевета и перебранки, то влияние суфизма повлекло за собой настоящий раскол в среде придворных стихотворцев. Одни поэты начинают тяготиться придворной службой, как Хакани; другие оставляют двор на склоне лет, горько осудив себя и свою литературную карьеру, как Анвари (о его жизни см. [85; 103, с. 333—364]); третьи в поисках альтернативы придворной службе обращаются к мистической поэзии, призванной открыть человеку путь к самосовершенствованию, приблизить его к сокровенному знанию. Среди последних выделяются своим мощным гением Низами (1141 или 1147—1203) (см. о нем [54; 58, с. 86—173; 66]) и Санаи (ок. 1080—1140) (см. о нем [56, с. 408—455]), надолго определившие характер развития эпической поэзии на фарси.

Газель занимает значительное место в поэтическом наследии

Санаи и Анвари, о которых пойдет речь дальше. Поэты в разной степени испытали влияние суфизма, что у каждого по-своему отразилось в лирическом творчестве.

Газельная поэзия Анвари в целом более близка придворной традиции (в настоящей главе она представлена поэзией Адиба Сабира и Муиззи), чем лирическое творчество Санаи. По этой причине мы нарушим хронологию — отвлечемся от того факта, что Санаи почти на пятьдесят лет старше Анвари, и обратимся к газелям последнего.

Если рассматривать диван Анвари в совокупности поэтических жанров и форм, то он на первый взгляд может показаться составленным из произведений, находящихся в противоречии друг с другом. Действительно, перед нами поэт-панегирист, которого выделяли как лучшего в этом виде творчества персы, таджики и афганцы многих и многих поколений. Но именно Анвари оказался тем, в чьих стихах осуждение придворной службы поэта, саморазоблачение и самоотрицание прозвучали с особой убедительностью. Панегирические касыды и антипанегирические кыт'а составляют как бы два полюса в наследии Анвари, между которыми располагаются многочисленные газели, в разной степени окрашенные в суфийские тона. Естественно, что все они не могли быть созданы лишь в последний период жизни поэта, после того, как он удалился в уединение. Правильнее предположить, что мистические газели Анвари писал на протяжении всего своего творческого пути.

Мы можем лишь гадать, насколько поэт был приверженцем суфийских доктрин, но позволим себе с достаточной степенью уверенности утверждать, что атмосфера чистой духовности, возникающая в поэзии благодаря введению суфийской символики, оказалась для него чрезвычайно привлекательной. В склонности Анвари к суфийским образным построениям могло сказаться воспитание, которое будущий поэт получил в Хорасане, крупнейшем центре иранского суфизма. Однако более всего она связана со стремлением Анвари к обновлению придворной поэзии, т. е. к реализации идеи, четко сформулированной им лишь под конец жизни, в знаменитых кыт'а. По-видимому, это же побуждение определило интерес Анвари к нововведениям поэтов-суфиев в области формы газелей. Поэт ставит свою подпись в значительной части газелей (в 111 из 322) [2], хотя в своих высказываниях остается верен старому пониманию газели как любовной поэзии, идущему от арабской традиции [132, с. 36]. В этой связи понятно явное предпочтение, отдаваемое поэтом любовным мотивам в газели. Однако сами эти мотивы разрабатываются у Анвари совершенно в ином ключе, чем у Муиззи или Адиба Сабира. В любовной лирике Анвари существенные изменения претерпевает образ возлюбленной. Поэт постоянно подчеркивает несказанность, сокровенность, беспредельность ее красоты. В одной из знаменитых газелей Анвари идея сверхъестественности возлюбленной выражена с предельной ясностью:

Красоту твою вселенная не вмещает,
Имени твоего вселенная не вмещает.

Тайна [моей] любви к тебе не может не раскрыться,
Ибо разум и душа ее не вмещают [2, с. 797—798, № 60].

Новому ви́дению образа возлюбленной у Анвари соответствуют определенные черты образа влюбленного. Воспылав страстью в божественной Истине, герой испытывает небывалые страдания в разлуке с ней и несказанную радость при встрече, его переполняет чувство собственной исключительности, он подобен мученику, жертвующему собой во имя правой веры:

Взгляни на это чудо и это мученичество,
Ибо ради любви я должен сносить недуг хромоты
и сохранять легкую поступь [2, с. 757, № 5].

Чувства влюбленного Анвари описывает в своеобразной, гиперболизированной манере, характерной для многих газелей поэта:

Не случалось ни с кем из влюбленных того,
Что вчера из-за любви произошло со мной:

Плач мой поднял смуту в целом мире,
Стоны мои вознеслись выше небесного свода [2, с. 793, № 52].

Авторская интерпретация любовных мотивов порождает в лирике Анвари новую концепцию поэтического творчества, которая, по его мысли, может служить лишь символом сокровенного знания. Наиболее четко эта идея выражена в последнем бейте газели «Красоту твою вселенная не вмещает...»:

Стоит ли удивляться, что в стихах Анвари
Слова смысла не вмещают? [2, с. 797—798, № 60].

Однако наряду с чисто суфийской интерпретацией мотивов поэтического творчества в газелях Анвари встречается традиционная, восходящая к придворной поэзии:

И если попадутся тебе на глаза мои стихи, пока я жив,
В газелях я буду описывать твои газельи глаза.

Мои стихи стали колдовством и достигли совершенства,
Оттого что описываю совершенство твоей красоты.

Твои глаза — дозволенное колдовство, и для меня запретно
Описывать что-либо иное, кроме твоего дозволенного
колдовства [2, с. 889, № 225].

В газелях Анвари можно наблюдать начальный этап синтеза придворной и суфийской поэтических традиций, когда «стыки» между ними еще видны, т. е. о полном слиянии говорить еще не приходится. С особой наглядностью эта черта лирики Анвари проявляется в газелях, описывающих свидание влюбленных. В этих текстах образные элементы, несущие символическую нагрузку, соседствуют с описанием возлюбленной, выполненным в технике придворной газели:

Под вечер явилась опьяненная к моим дверям та полная луна,
Прижимая к груди чанг и держа в руках чашу.

Она набросила на ясный день завесу из темной ночи,
Она насыпала тертого мускуса на [лепестки] алой розы.

Она перестала напевать свою грустную песню,
Она рассыпала сахар со своих алых рубинов (т. е. отверзла
уста и заговорила.— *М. Р.*).

Словно чистый рубин и сердолик расплавились в чаше,
Когда ее лик отразился в молодом вине [2, с. 866, № 181].

Приведенный фрагмент, обильно уснащенный метафорами, содержит описание канонического портрета красавицы, характеристику ее речей: лицо — ясный день, локоны — темная ночь, лицо — алая роза, локоны — тертый мускус, речи — сахар, уста — рубины. В третьем и четвертом бейтах в той же описательной манере поэт намекает на действия возлюбленной: вот она перестала напевать и обратилась к влюбленному с ласковой речью, вот она наклонилась над чашей, и ее лицо бросило отблеск на поверхность вина. Далее в газели говорится о том, что красавица пьет вино из чаши и беседует с влюбленным:

Она сказала: «О ты, кто из-за притеснения судьбы
За всю жизнь не провел со мной ни дня, ни ночи
и не достиг своего желания.

Теперь мы вдвоем, ты и я, и рубиновое вино и песня,
Без вмешательства посланника [божьего] и без ниспослания
вести».

Повествовательный тон цитируемого текста и обильное применение описательных элементов для характеристики возлюбленной роднят газель Анвари с любовной лирикой XI—XII вв., развивавшейся при дворе. Влюбленных окружают привычные предметы, связанные с веселым пиршеством: чаша с вином, музыкальный инструмент, на котором играет девушка. Но вот в канонический образный строй придворной газели вторгается новая нота. Возлюбленная открывает герою свою истинную, сокровенную сущность. Анвари, следуя суфийской доктрине, утверждает, что возможно прямое общение адепта с божеством без чьего-либо посредничества (в данном случае речь идет о Джабраиле, несущем весть о божественном общении).

Таким образом, разрабатывая в газели мотив счастливого свидания, Анвари стремится синтезировать технику придворного описания возлюбленной и суфийскую интерпретацию понятия *васл* («свидание», «соединение»). Ситуация прихода возлюбленной к герою всегда решается в газелях Анвари в одном и том же ключе: поэт пытается выразить божественный Абсолют через зримый образ возлюбленной необычайной красоты, сохраняя при этом ясные указания на мистический характер свидания:

Хотя у меня [и раньше] были прекрасные ночи свиданий,
Вчерашняя ночь была иного рода.

Может быть, я сильнее, чем прежде, страдал от любви,
Или ее лицо было прекраснее других, являвшихся [мне] ночью,

Никто не ведает, что это было за светило,
И я не знаю, что это была за звезда.

Пока на небосводе утро не явило свой лик,
Анвари был вровень с небосводом [2, с. 842, № 139].

Предпринятый анализ показывает, что любовные мотивы в газели Анвари приобретают ряд новых свойств по сравнению с предшествующей придворной традицией. Гиперболизированный, «вселенский» образ божественной возлюбленной соединился в лирике Анвари с каноническим «портретом», созданным приемами придворного васфа («описания»). Наследуя излюбленный мотив суфийской лирики — свидание влюбленных,— широко представленный, к примеру, в диване Баба Кухи Ширази, Анвари внедряет в образную схему мотива новые элементы, свойственные придворной поэтической традиции. Благодаря этому в лирике на фарси начиная с XII в. возникает новый фактор развития традиционных тем, который можно охарактеризовать как ветвление. Он появляется благодаря тому, что поэт может одному и тому же мотиву придать бо́льшую или меньшую мистическую окраску.

Процесс ветвления, в свою очередь, приводит к постепенному росту сочетаемости каждого отдельно взятого мотива с другими в рамках одного поэтического текста. Речь идет прежде всего о сочетании любовных мотивов с винными. Включение новых пластов поэтической образности в суфийский символический код открывало для поэтов возможности создания самых различных вариантов смешанной тематики в газели. В творчестве Анвари этот процесс внутреннего образно-тематического усложнения газели только начинается. Развиваясь и укореняясь в поэзии на фарси, эта тенденция наконец полностью реализуется в гениальных газелях Саади (XIII в.) и Хафиза (XIV в.).

Содержательный облик газельного раздела в диване Анвари определяется прежде всего соотношением любовной и вакхической тематики. Отдавая явное предпочтение первой, Анвари тем не менее создает и винные газели, следуя в основном суфийским схемам разработки гедонических мотивов. Несмотря на сравнительно небольшое количество текстов, представляющих эту тематику, они распадаются на несколько групп. Чистую вакхику можно наблюдать буквально в считанных единицах газелей. Пиршественная символика, выражающая в суфийской лирике идею коллективности радения, идею братства и духовного родства рядовых суфиев, слабо представлена в диване Анвари. Поэтому образы застолья, дружеской пирушки и т. д. довольно редко встречаются в газелях поэта. И тем не менее наличествующие примеры позволяют говорить о том, что Анвари в своем творчестве ориентировался не только на образцы вакхической лирики, создававшиеся в придворной среде,

Особенно это ощущается в тексте, который содержит в редифе обращение к молодому собеседнику, именуемому Анвари отроком, юношей. Подобное обращение мы наблюдали в стихах Ансари. Газели, включающие обращение к отроку, широко представлены и в диване Санаи и позволяют предположить, что они адресованы суфийским послушникам, находящимся на ранних стадиях прохождения пути познания Истины. Выполнены они в форме наставления:

Кравчий уснул, а ты вставай, о юноша!
Наполни вином чашу души, о юноша!

С сотрапезниками такими же, как ты, сговорись,
К рубиновому вину привяжись, о юноша!

Доколь ты будешь повторять: «Я опьянел!», подай вина,
Еще не время впадать в беспамятство, не упрямься, о юноша!

Доколь ты будешь соблюдать воздержание, доколь?
От такого воздержания воздерживайся, о юноша!

Оставь свое злонравие и жестокосердность,
Побудь с нами хоть часок, о юноша!

Найди убежище в вине, подобно Анвари,
И от печалей судьбы убеги, о юноша! [2, с. 866, № 180].

Приведенная газель содержит ряд особенностей, свойственных суфийской винной лирике в целом: во-первых, герой, от лица которого подаются советы отроку, наставляет его на греховный с точки зрения правоверия путь, утверждая, что соблюдать обеты и воздерживаться от вина — это значит лишь проявлять упрямство; во-вторых, в тексте содержится указание на то, что речь идет о группе людей, объединенных общими взглядами и нормами поведения; в-третьих, первый бейт, задающий тон всей газели, открывает мистическую сущность текста, поскольку сказано, что вином следует наполнить «чашу души», и, следовательно, речь идет о вине познания, которое должно привести душу суфия к прозрению Истины. Однако общий суфийский строй газели не мешает поэту закончить ее совершенно в духе придворных хамрийат X—XI вв., в которых вино несет не божественное озарение, а лишь избавление от забот и тягот земного человеческого существования. Причем именно этот мотив повторяется в текстах вакхической тематики с достаточной настойчивостью, что позволяет назвать его среди излюбленных мотивов Анвари:

Взгляни, как Потоп скорбей охватил весь мир,
Принеси же того вина, что приготовлено во времена Ноя.

Ради изгнания разума и спокойствия души
Принеси вина чистого, как разум и душа [2, с. 856, № 160].

В двух приведенных бейтах вино истолковывается двояко: сначала поэт представляет вино как способ избавления от скорби, которой охвачен мир и человек, а затем утверждает, что ви-

но следует пить ради изгнания разума, поскольку лишь душа, находящаяся в гармоничном спокойствии, способна познавать сокровенное, иначе говоря, Анвари проповедует интуитивные формы проникновения в суть Истины. Этот пример доказывает, что, как и в любовной лирике, в пиршественных газелях Анвари идет по пути синтеза двух традиций в трактовке винных мотивов, пытаясь по возможности снять между ними противоречия.

Наиболее значительную группу текстов, в которых так или иначе представлены мотивы хамрийат, образуют газели смешанной тематики, которые можно условно назвать любовно-вакхическими. В них винные мотивы и образы даны в самых различных соотношениях с любовными, то составляя доминанту стихотворения, то отодвигаясь на второй план. Сцепление мотивов осуществляется несколькими способами, о которых уместнее говорить при анализе композиции газелей Анвари. Здесь же следует выделить наиболее распространенный тип этого сцепления — обрамление вакхических мотивов любовными:

Вознамерился я сегодня возвыситься до любимой,
Подняться до той хмельной и лукавой возлюбленной.

Уверую в Харабат, вино и кабачок,
Отвращусь от ночных молитв и [затворничества] в келье.

Поскольку я оказался недостойным молитвенного коврика и четок,
Быть может, окажусь достойным зуннара, о подруга!

Привязался я к вину и любимой, пристрастился к азартным играм,
Никогда, никогда больше от них не смогу отказаться.

Ради прекрасного наслаждения я нарушил множество обетов,
Неси вина, чтобы я обрел [в нем] убежище от обетов.

Если ты обособился в своем обете, [там] и пребудь,
Я же уединюсь в питейном доме.

Твой лик и стан твой полны гармонии, а я пребываю в опьянении
И не собираюсь протрезветь до дня Страшного суда [2, с. 893, № 231].

Приведенная газель представляет интерес по ряду причин: во-первых, перед нами идеальный объект для анализа суфийских символов и их функционирования в тексте; во-вторых, образно-тематический рисунок газели характерен не только для поэзии Анвари, но и для всей последующей традиции развития данной поэтической формы, ибо в нем реализована установка на создание политематических стихотворений.

В анализируемой газели содержится блок мотивов, которые непосредственно связаны со спецификой интерпретации вакхической темы в суфийской лирике. Образы, являющиеся ключевыми в каждом из этих мотивов, находятся друг с другом в отношении противопоставления, квартал кабачков (Харабат) и винопитие противопоставляются молитве и келье, молитвенный коврик и четки — зуннару, наслаждение — обету воздержания и т. д. и т. п. Что касается специфики интерпретирования этих

образов, то она состоит в переосмыслении их первоначального этического значения. Порицаемое исламом иноверие, поклонение идолам, преховное стремление к вину и азартным играм становятся для суфиев символами инакомыслия, слова, звучавшие презрительно и адресуемые черни, становятся почетными именами героев суфийской газели:

Я горд тем, что я — ринд, лицо мое сияет (букв. горит.— *М. Р.*) от вина,
Я изберу путь в кабачок и покончу с пустой болтовней.

Если кумир из Харабата очарует меня своей верой,
В тот же час я, подобно ему, обернусь зуннаром [2, с. 874, № 195].

Таким образом, мотивы, которые мы находим у Баба Кухи Ширази в начальной стадии развития, постепенно приобретают в суфийской поэзии программное значение и входят в основной фонд вакхических мотивов. Вместе с «языческими» в поэзию проникают образы, связанные с жизнью средневекового мусульманского города, ее наводняют не только плуты и гуляки, музыканты и танцоры, певцы и виноторговцы, игроки в нарды и шахматы, коротающие время в квартале трущоб, но и противостоящие им проповедники и аскеты, разного рода блюстители городской нравственности (мухтасиб, шихне и т. д.). Если первые выступают как персонажи положительные и символизируют бескорыстных и преданных Истине суфиев, то вторые являют собой апостолов ханжества и показного благочестия, гонителей чистосердечных влюбленных, кичливых и высокомерных невежд. Такая смысловая «перевернутость» важнейших поэтических образов наряду с их строгой соотнесенностью со своим символическим, «внутренним» значением, равно как и высокая упорядоченность всей образной системы (наличие парных образов, образов-посредников и т. д.) [44; 45], и составляли специфику законов суфийской поэтики.

Единство суфийского символического кода, в который на равных правах входили поэтические образы, связанные как с любовной, так и с винной тематикой, открывало возможности для развития процесса, который выше мы условно назвали ветвлением мотивов. Примеров такой разработки мотива у Анвари немного, но они показательны как тенденция. Так, в любовной газели можно прочитать следующее:

О виночерпий! Любовь к кумиру из чаши надежды на свидание
Напоила меня драгоценным вином, что дарует мне свободу от забот [2, с. 767, № 5].

Можно констатировать, что тематика газелей Анвари демонстрирует черты преемственности по отношению к придворной и к суфийской традициям, предопределившей своеобразие его творчества в целом. Синтезируя достижения обеих традиций, поэт действует в достаточной мере избирательно. Ему оказался совершенно чужд проповеднический пафос ранней суфийской лирики. Его газелям несвойствен дух корпоративности, едине-

ния, причастности к группе единомышленников, который отличает творения многих поэтов-мистиков. Воспринявший традицию придворного аристократизма, Анвари воплотил ее в мистическом индивидуализме, в богоизбранности своего героя. Возлюбленная в лирике Анвари нередко сочетает несказанную красоту Абсолюта, его беспредельность и канонические черты красавицы, описанной в технике придворного васфа. Воспроизводя в большинстве вакхических газелей привычную обстановку городских окраин, квартала трущоб (Харабат), места пирушек и свиданий, Анвари оставляет в стороне тех, кто населяет этот квартал, сосредоточившись полностью на описании действий и чувств своего героя. По этой причине большинство газелей Анвари написано от первого лица.

Напряженные философские искания Анвари более явственно отразились в его кыт'а, поэтому газели — размышления о судьбах мира и человека — редкость в диване поэта. Связаны они с общим строем его лирики, в них выражены сомнения взыскующего Истины, терпящего неудачи и удары судьбы на тернистом пути познания:

Взгляни на дела мира! Чьи притеснения терплю я?
Ради кого мое сердце дало обет верности?

Любовь к кому исторгает из уст моих жаркие мольбы?
Эти хладные вздохи вырываются из груди ради кого?

Притеснения недругов терпят ради друга,
А если друга нет, то ради кого?

Сердце в страсти к нему сторонится мирского,
Но никогда не скажет мне, страстью к кому я охвачен.

О судьба, куда же скрылось благоденствие, приди же,
Взгляни, ради кого я влачу этот груз.

Анвари — это город, а эта газель — день и ночь:
«Взгляни на дела мира! Чьи притеснения терплю я?»
[2, с. 884, № 215].

Газель, выдержанная в духе традиционных жалоб *(шикайат)*, тем не менее выходит за рамки типичных для поэзии X—XI вв. сетований на переменчивость фортуны и быстротечность человеческой жизни. Герой задумался о том, ради чего он живет и терпит превратности судьбы. Ради Истины? Но где ее найти, в каком облике ее представить? Пока она является герою в облике прекрасной возлюбленной, он знает, что страдание в разлуке не напрасно, что оно есть плата за грядущее свидание. Но Истина бесплотна и недостижима, и мир враждебен, и страсть, терзающая сердце поэта, изнурительна и тщетна. Глубокий пессимизм, пронизывающий стихотворение, создает редкое в лирике Анвари настроение смятенной души, открывшей для себя бесконечность Вселенной и Времени, их непостижимость. Напрасны попытки человека добиться явления Истины и Красоты в осязаемых и ясных формах.

Бесконечность удивительно тонко передана поэтом в последнем бейте газели в образах дня и ночи и во всем стихотворении, которое из конца вновь возвращается в начало. Газель может быть повторена бесконечное количество раз, ибо она есть Время, а поэт — город, сквозь который текут, сменяя друг друга, дни и ночи его стихотворений. В приведенном тексте содержится интерпретация мотива поэта и поэзии, по-особому преломляющая философские воззрения автора, в соответствии с которыми человек есть малая Вселенная. Открывая свою причастность к вечному и бесконечному миру, поэт утверждает бессмертие своих творений, их нетленность. Эта идея позже будет повторена в различных словесных облачениях другими творцами газели. Особой значимостью мотив бессмертия стихов наполнится в лирике великого Хафиза, для которого пророческое предназначение поэта стало одной из отправных точек всей его лирики.

Анализ композиции газелей Анвари можно начать с приведенного выше текста, в котором поэт применяет один из любимых своих приемов — кольцевое построение. В диване эта композиционная схема широко варьируется, применяется в сочетании с другими приемами развертывания поэтического текста. Кольцо предполагает и дословные повторы первого мисра первого бейта в последнем мисра финального бейта, и новую интерпретацию мотива первого бейта в последнем. Разработка принципов составления политематической газели потребовала большего, чем прежде, разнообразия композиционных приемов, позволивших соединить различные по своему характеру мотивы в рамках одной газели. В газелях Анвари прослеживается, каким образом трансформируются уже известные приемы, как постепенно расширяются функции отдельных элементов структуры газели, особенно ее начала и концовки.

Рассмотрим газель Анвари, в которой сочетаются различные приемы композиционного сцепления единиц поэтического текста, что предопределено его сложным смысловым рисунком:

Стремление к твоему лицу отнимает у меня душу.
Твое безверие отнимает у меня веру.

От мира получил я душу и веру,
А любовь к тебе отнимает у меня и то и другое.

Твое кокетство повергает меня во прах,
Любовь к тебе отнимает у меня и душу, и все, чем я владею.

Когда сборщик налогов любви призовет к себе мое сердце,
Он в качестве выкупа возьмет у меня душу.

Я сказал своему разуму: «Исчезни, скройся!
Ведь он (сборщик налогов любви.— *М. Р.*) отнимет у меня
все явное и скрытое!»

Он (разум.— *М. Р.*) ответил: «Если в прошлый раз он дал
мне отсрочку,

Теперь он вернулся, чтобы схватить меня!»

О Анвари, довольно жаловаться на любовь,
Ведь она кого-то оставила [в покое], а [взамен] взяла меня.

Оставь все это, Анвари, и скажи:
«Стремление к твоему лицу отнимает у меня душу...»
[2, с. 805, № 75].

Помимо кольцевой композиции Анвари применяет также принцип двухчастности газели, разработанный еще Фаррухи, в произведениях которого вторая часть текста содержит диалог. При этом Анвари усложняет не только структуру газели, но прежде всего ее смысл. Вместо диалога персонажей, воспроизводящего жанровую сценку, перед нами внутренний диалог героя со своим разумом, напоминающий, к примеру, диалог героя со своей душой в одной из газелей Ансари [86, с. 106—107].

Кроме того, граница между первой и второй частями газели может быть проведена не только там, где кончается «экспозиция» и начинается диалог, т. е. между четвертым и пятым бейтами, но и перед четвертым бейтом, в который поэт вводит образ «сборщика налогов любви» *(шихне-йе эшк)*, поскольку бейты, включающие диалог героя с разумом, логически развивают идею налога, выкупа. Следовательно, кроме начала и концовки особую роль здесь играет указанный бейт, связывающий первый и второй композиционные блоки газели. Обратим внимание и на то, что подпись поэта содержится не в одном, а в двух последних бейтах, что создает эффект двойной концовки. И наконец, выделенные нами части газели написаны в разной манере: первая часть — описательная, вторая — повествовательная.

Таким образом, в творчестве Анвари появляются композиционно сложные газели, в которых несколько схем развертывания лирического сюжета как бы налагаются друг на друга. Однако этот факт не исключает наличия в диване Анвари простых в тематическом и смысловом отношении текстов, составленных на основе традиционных схем. Наиболее распространена повествовательная модель, которая последовательно реализована в следующем стихотворении:

Вчера встретил я на пути красавицу,
Ту, что прекраснее луны на небосводе.

От ее лица и жестоких локонов
Стала розовой земля и благоуханным ветер.

В то мгновение, когда увидел меня издалека
Тот добросердечный и благосклонный кумир,

Сказал он с намеком, непонятным недругам:
«Приветствую тебя, о дервиш!» [2, с. 865, № 177].

Элемент действия составляет композиционный стержень подобного рода газелей, которые в диване Анвари представлены во множестве. Но, как уже отмечалось, данный способ композиционного развертывания газели редко выступает у Анвари в

чистом виде, благодаря чему возникает богатое разнообразие типов газелей. Именно это отличает газельную лирику XII в. от поэзии предшествующих веков, в которой разрабатывалось ограниченное число композиционных схем. Отход от монотематического принципа составления газелей вызвал появление новых композиционных связей между бейтами. Связи эти становились все более тонкими и изощренными, поскольку они обслуживали взаимодействие текста газели с ее мистическим подтекстом, так сказать, «внешнего» текста с «внутренним». Усложнялся механизм композиционной связи, построенной на ключевых образах. Этот процесс обусловлен, на наш взгляд, бурным развитием системы суфийских символов, создавшей упорядоченные ряды искусственных синонимов, т. е. образов, служивших для обозначения одного и того же философско-религиозного понятия. Например, божественная Истина, явленная взыскующему, могла выступать в виде Возлюбленной или ее лица, солнца, луны, свечи, розы и т. д.

Некоторые замечания о герое газели Анвари мы уже сделали, анализируя тематику стихотворений этой формы. Его сущностные черты раскрываются прежде всего в общении с возлюбленной. Отношение героя к религиозным предписаниям, запретам, ко всему кодексу благочестия определяется характером поведения возлюбленной. В соответствии с этикетом суфийской любовной лирики возлюбленная героя не должна быть скована теми ограничениями в передвижениях и общении, которые налагает на женщину шариат. Она сама является к герою (см. например, [2, с. 842, № 132; с. 862, № 181, и др.]), их свидания часто происходят на окраине города, в квартале Харабат. В ряде стихотворений Анвари содержатся указания на то, что речь идет о певице или музыкантше, поскольку постоянным ее атрибутом является чанг [2, с. 862, № 181; с. 864, № 186, и др.]. При этом, будучи знакомым с традициями средневековой лирики на фарси, можно было бы с достаточной степенью вероятности утверждать, что поэт воспевает не девушку, а прекрасного юношу, виночерпия или музыканта. Однако некоторые тексты не оставляют сомнений в том, что в виду имеется именно женский персонаж, так как в них содержатся указания на чадру — непременный атрибут одежды мусульманки:

> Шаловливо вынула она руку из кармана,
> Изящно откинула чадру на плечо [2, с. 864, № 186].

Не менее устойчивой традицией в газели, начиная с Баба Кухи Ширази, является обращение к возлюбленной из среды иноверцев — христианке или зороастрийке. Так, Анвари пишет:

> Поскольку я оказался недостоин молитвенного коврика и четок,
> Может быть, о подруга, я окажусь достойным зуннара?
> [2, с. 893, № 231].

Следуя суфийскому канону газели, Анвари заставляет своего героя действовать в условиях средневекового города, однако

городской фон в лирике этого автора в силу ряда причин не приближен, а удален от читателя или слушателя. Круг персонажей фона, с которыми герой вступает в контакты, крайне ограничен. Из них можно назвать лишь виночерпия, к нему часто обращается Анвари в своих винных газелях. В отношениях героя с внешним миром безраздельно господствует возлюбленная. По-видимому, такое ограничение следует отнести за счет того, что Анвари одновременно являлся и продолжателем традиций придворной газели, в которой герой проявляет себя в строго определенных, канонически заданных ситуациях.

Как представляется, творчество Анвари явилось важной вехой в развитии газели на фарси. Пытаясь вдохнуть новую жизнь в придворную поэзию, переживавшую тяжелый кризис, поэт стремился синтезировать яркую метафоричность и техническую изощренность лирики мастеров-профессионалов и идеи бескорыстного служения Истине, величия человеческой души, непрестанно стремящейся к пределу совершенства, составлявшие основу миросозерцания поэта-суфия. Именно на этом пути постепенно складывается канон газели на фарси, оказавшейся способной в течение веков пополнять и разнообразить свою тематику.

* * *

Тенденции, прослеженные нами в газельной лирике Анвари, в творчестве Санаи реализовались более последовательно и определенно [2]. Поэт оставил придворную службу, чтобы создать творение всей своей жизни — дидактическую поэму «Сад истин» — «Хадикат ал-хакаик» — и стать основателем нового жанра — эпической поэзии на фарси. Однако, отдав свой поэтический талант бескорыстному служению Истине, Санаи остался воспитанником придворной школы словесного мастерства, приверженцем насыщенного фигурами «украшенного» стиля. Восприняв мистическое миропонимание гораздо глубже, чем Анвари, Санаи демонстрирует в своей газели и более полное взаимопроникновение элементов суфийской и светской лирики на фарси. Тематическая палитра его газелей несколько более разнообразна, чем у Анвари, и включает элементы дидактики и рефлективной лирики, отражая неослабевающий интерес суфиев к вопросам этики.

В огромном газельном наследии Санаи (более 500 текстов) не наблюдается явного преобладания любовных стихотворений. По-видимому, с этого времени уже можно говорить о том, что винная тематика полностью утвердилась в газели на фарси, уравнявшись в правах с любовной. Более того, в творчестве Санаи приобрел канонические черты тот тип вакхической поэзии, который в Иране получил название «поэзия риндов» (*ши'р-и риндане*) и теснейшим образом связан с рядом основополагающих суфийских доктрин.

Наряду с идеями самопознания и самосовершенствования,

жертвенной любви к Истине, освобождения человеческого духа от оболочки бренного тела, препятствующей восхождению души к вершинам божественного знания, Санаи проповедует отказ от мирских благ и нищенство. Именно апология нищенства, дервишества составляет один из краеугольных камней мировоззренческого здания в поэзии Санаи. На этом фундаменте строится вся система образных противопоставлений, отражающих представления поэта о добре и зле, грехе и добродетели, вере и неверии.

Мотивы обретения величия в нищенстве пронизывают многие газели этого автора, которые следует охарактеризовать как программные. Такие стихи, как правило, наследуют черты ранней суфийской лирики, воплощенные в творчестве Ансари или Баба Кухи Ширази. Они отмечены достаточно скупым применением символики, проникнуты пафосом наставления и проповеди, содержат открытые выпады в адрес идейных противников и демонстрируют четкие морально-нравственные критерии оценки человеческих поступков. Вот начало одной из таких газелей:

Да будем мы благословенны, ибо обрели свободу от самих себя!
В этой бренной ямине мы обрели просветление!

Хотя мы [и прежде] были далеки от алчности,
Теперь мы обрели царский престол в довольстве малым.

Мы отвернулись от суетных близких, которые были [для нас] чужими,
И стали близки к Истине [27, с. 950, № 260].

Приведенный фрагмент написан в полном соответствии с традицией восхваления праведников, достигших высших ступеней суфийского знания. При этом речь ведется не от лица одного героя, а от имени группы людей, объединенных общей судьбой, единомышленников, прошедших путь ученичества, послушничества и достигших вершин сокровенного знания. Эти мотивы во многом сродни мотивам послушничества у Ансари. В той же газели идеи прихода к праведности через нищенство выражены в ее финальных бейтах:

Мы не поднимали голов, пока не стали владычествовать над владыками,
Мы были в услужении, а теперь обрели господство.

Благочестивые обвиняют нас в неправедности,
А мы благодаря этому стали праведнее праведников.

Если хочешь стать падишахом и праведником,
Ступай нищенствовать, ведь все, [что мы имеем], мы обрели благодаря нищенству.

Доколь ты по своему невежеству будешь порицать нас, нищих,
Ведь мы обрели сияние, [что льется] из чистой груди Санаи.

Стремясь донести до слушателя представления об идеале суфийского поведения, поэт ссылается на традиционные примеры, упоминая в своих стихотворениях имена знаменитых суфий-

ских шейхов. Однако в отличие от Баба Кухи Ширази, посвящавшего целые газели воспеванию праведного поведения суфийских авторитетов, Санаи включает их имена в контекст винных газелей, имеющих явно символический смысл:

Вручи свое сердце бытию, вручи!
Не прерываясь ни на миг, пей чашу за чашей, [пока ты] здесь.

Но вкушай не то вино, что усугубляет похмелье,
А то, что утоляет сердечную тоску.

И все твои сотрапезники пребывают в единодушии и радости —
Что [Баязид] Бистами, что Ибрахим Адхам, [что] Джунейд
и Шибли, [что] Ма'руф Кархи, [что] Хабиб (эпитет Мухаммеда.— *М. Р.*), и Адам, и Иса, [сын] Марьям [3].

Пей вино страсти к ангелам ради Истинного бытия,
Чтобы достигли блаженства Душа и Сердце твои
[27, с. 936, № 234].

Данная газель показательна тем, что наряду с именами суфийских святых и знаменитых шейхов Санаи называет имена библейско-кораническ их пророков. Одной из характерных черт суфизма было символическое истолкование сюжетов Священного писания, принадлежавших иудейской, христианской и мусульманской традициям. Кроме того, анализируемый текст представляет собой образец последовательного символического осмысления мотивов винопития, на что указывает Санаи во втором бейте газели.

Следуя суфийскому представлению о смысле и назначении поэзии, Санаи вносит в газель дидактико-философские мотивы, внедряя их в ткань любовного или вакхического стихотворения и создавая тем самым все более сложную и разноуровневую смысловую структуру текста. Так, в диване поэта имеется целый слой любовных (или любовно-мистических) газелей с ярко выраженной этической окраской. Упрекая жестокую возлюбленную, поэт в то же время исподволь рисует идеал человеческого поведения: осуждая высокомерие и заносчивость, стремление принижать другого, жестокость, автор воспевает доброту, любовь и верность, гуманность по отношению к ближнему и великодушие:

Семя злых деяний не должно сеять,
От влюбленного не следует отворачиваться!

О кумир, если ты хочешь иметь преданного слугу,
Знай, что с ним следует лучше обращаться.

Доколь ты будешь возносить хвалу гордыне,
Доколь ты будешь водружать знамена высокомерия?

Образ ненависти надо стереть в своей груди,
Надо начертать образ любви и верности.

Дурно на такого несчастного, как я,
Насылать воинство обид и притеснений.

Низко с таким беззащитным, как я,
Поступать вопреки обычаям человечности.

Среди [верных] тебе риндов и бродяг
Ты можешь считать меня самым ничтожным [27, с. 966, № 284].

Уже из приведенных текстов можно заключить, что синтез суфийской и придворной поэтических традиций осуществлен в газели Санаи куда более последовательно и полно, чем мы это видели у Анвари. Поэт использует весь арсенал мотивов и ассоциаций ранней суфийской лирики, чуждаясь при этом характерных для нее проповеднических приемов и тяжеловесной логики развертывания поэтического высказывания, стремясь передать пафос духовных исканий в легкой, отточенной форме. Сохраняя яркую метафоричность описаний красоты возлюбленной или юного виночерпия, рисуя изысканные картины пирушек-радений и музыкальных собраний, где курятся ароматы цветов и вина, Санаи стремится создать гармоничное равновесие «внешнего» и «внутреннего» текста газели, ибо метафора вечной и непреходящей красоты, по его мнению, сама должна быть прекрасна.

Привлечение в суфийскую газель традиционных образных средств придворного васфа значительно расширяет группу «природных» сравнений, которые применяются при создании канонического портрета красавицы. Этот фактор облегчал процесс проникновения пейзажных элементов в газель, который дал ощутимые результаты в XIII—XIV вв. Так, традиционное сравнение прихода возлюбленной с появлением луны на небосводе разрастается в газели Санаи в целую метафорическую картину:

О ты, явившая ликом своим новую луну,
Во всем образе твоем смеялась новая луна.

Ты тоже из страха враждебности
Глядела на меня издалека и украдкой.

Показалась в небесах новая луна и тут же
Скрылась за темным облаком.

И ты тоже яви четырнадцати[дневную] луну,
Убери с лица разметавшиеся кудри [27, с. 1010, № 355].

Сопряжение природного явления и движения человеческой души с помощью параллелизма — один из любимых поэтических приемов Санаи:

До утра источают росу глаза мои, подобно озерам,
Взгляни, как прекрасна роса на лике тюльпана
[27, с. 1011, № 356].

Развивая идею жертвенной преданности героя своей возлюбленной, поэт сравнивает слезы, пролитые в любовных муках, с росой, что украшает утром алые лепестки тюльпана, с которым традиционно сравнивали румяные лица девушек.

Подобная интерпретация любовных мотивов опять-таки представляет собой пример их ветвления, осуществлявшегося в рам-

ках синтеза придворной и суфийской поэтических традиций. Этот фактор развития газели открыл возможность включения в ткань мистических стихотворений элементов, характерных для пейзажных вступлений к касыдам, т. е. культивировать в суфийской лирике ту «манеру видеть вещи» (В. Г. Белинский), которую сформировала придворная поэзия.

Эстетизация природного фона, утонченное любование красотой природы и человека значительно усилили эмоциональное воздействие суфийской газели, к которой, вне сомнения, относится абсолютное большинство стихотворений этой формы, содержащихся в диване Санаи. Мы уже отмечали наличие элементов природного фона в стихотворениях малых форм в X в. (ср., например, лирику Раби'и Киздари). Вполне осознанно включает пейзаж в свои газели суфий Ансари. Но упомянутые случаи не касаются газели в ее сформировавшемся, каноническом виде. Более того, в газелях придворных поэтов пейзаж, если он присутствует в развернутом виде, целиком ориентирован на касыдную норму. Газель как малая форма поэзии требовала иного характера описания природы, чем пространная, исполненная парадной риторики касыда. Постепенно происходит формирование чисто газельного пейзажа, который представляет собой беглую зарисовку и соответствует малому объему стихотворения. На рубеже XII и XIII вв. в творчестве исфаханских поэтов Джамал ад-Дина ибн Абдарраззака и Камал ад-Дина ибн Абдарраззака обнаружены целостные пейзажные газели и рубаи (см. об этом [77, с. 183—191; 81]), что определенным образом повлияло на тематический репертуар следующих поколений поэтов-лириков, к которым принадлежали Саади и Хафиз.

Имея возможность сравнивать газель Санаи с творениями великих лириков XIII—XIV вв., можно заключить, что в его творчестве эта поэтическая форма располагает в основных чертах таким арсеналом мотивов, который впоследствии был воспринят как канонический. Это означает, что газель в XII в. предоставляла своим создателям достаточную свободу выбора мотивов в каждом отдельно взятом произведении, чему немало способствовало взаимопроникновение придворной и суфийской поэтических традиций.

В XII в. суфийская поэтическая символика приобретает характер достаточно стройной системы, которая пронизывала все слои образности в газели. В лирическом наследии Санаи эта система символов, строящихся по единому принципу и образующих иерархические ряды, прослеживается на всех уровнях поэтической структуры (образном, тематическом, композиционном). Так, наличие суфийских символов в ткани стихотворения определенным образом влияет на организацию текста, создавая новые типы сцепления между его наименьшими единицами — бейтами. Основной характеристикой таких газелей является то, что единство авторского замысла, равно как и восприятия произведения, обеспечивается не текстом стихотворения, а его

символическим значением, подтекстом. Именно наличие «внутреннего» текста открывает для поэтов новые возможности для сопряжения различных мотивов в рамках газели. Приведем два примера реализации любовной темы в газели Санаи, которые демонстрируют «валентность», сочетаемость любовных мотивов с другими тематическими блоками на уровне отдельно взятого текста. Первый пример:

Войско ночи отступило, и настало утро,
Вставай, о луноликая, и вновь подай вина.

Открой затуманенные с похмелья очи,
Ведь твоя радость лишает терпения мое сердце.

Зови хмельного музыканта,
Ведь из кабачка прибыл сок [виноградной лозы].

Не наполняй чашу, о кумир, нынче ночью, как вчера,
Ведь для тебя из всех кувшинов по капле стекало [вино].

Ты скажешь: нет правды в этих словах,
[Ведь то] кровь сердца струится из наших глаз.

Найдется ли тот, кто, сраженный любовью, не падет
пред тобою во прах,
Найдется ли тот, кто в разлуке с тобой не порвет
рубашку [на груди]?

Поскольку твои письмена скреплены шахской монограммой,
Они перечеркнули вселенную линией небытия.

Кто может быть в любви несчастнее, чем Санаи?
Кто видел властительницу сердец, которая была б
прекраснее, чем ты? [27, с. 877, № 136].

Первый бейт приведенной газели мог бы послужить началом традиционных для поэзии на фарси стихов об утреннем похмелье *(собух)*. В том же ключе выдержаны еще три бейта, и лишь во втором из бейтов звучит несколько настораживающий мотив: «возлюбленная, пребывающая в радости, лишает терпения сердце влюбленного». Именно этот бейт как бы предвосхищает вторую часть стихотворения, выдержанную в образах любовно-мистической газели. Двухчастность текста, его логическая прерывность компенсируются наличием общей идеи проникновения взыскующего в суть божественной Истины. Эта идея может быть выражена в символах вкушения вина познания, равно как и в символах любовного страдания. Однако это внутреннее, скрытое единство текста Санаи подкрепляет продуманным и изящно выполненным переходом. Собственно, Санаи расширяет область применения поэтической фигуры хусн ат-тахаллус, перенося ее из касыды, в которой она применялась при переходе от вступления к целевой хвалебной части, в газель.

Вторая газель:

О мусульмане! Я так ревностно поклоняюсь тому кумиру!
[Нет], это не любовная игра, это — само потрясение.

Любовь — это бескрайнее море, а вода в нем — пламень,
Набегают волны, словно горы, объятые мраком.

В его пучине суд творят три сотни чудовищ морских,
По берегам его — сто драконов, внушающих ужас.

Корабли [в этом море] — печали, якоря там — терпение,
Паруса наполняются ветром бедствий.

Вопреки моему желанию меня бросили в эти глубины
Как пример благородного [мужа], чье одеяние — любовь.

Я был мертв, я утонул и — о чудо! — я ожил.
В мои руки попала жемчужина, цена которой — оба мира
[27, с. 806, № 27].

В данном случае в оправу любовной газели вставлена аллегорическая картина. Вспомним, что Ансари изображал тяготы тернистой тропы познания Истины как изнурительный караванный переход через пустыню, тогда как Санаи рисует их в образах опасного морского путешествия. Следует подчеркнуть, что развернутая аллегория в суфийской лирике встречается довольно редко, однако ее можно наблюдать практически у каждого поэта-суфия (см. ниже, например описание долины любви в одной газели Аттара). Что касается анализируемого примера, то созданную в нем аллегорию любви можно возвести к одному из стихотворений Раби'и Киздари, правда, там этому мотиву отведен всего один бейт. Кроме того, приведенный текст имеет отчетливые аналогии в мистико-философской поэме Санаи «Странствования благочестивых» («Сейр ал-'ибад») [60, с. 320—323], представляющей один из образцов «хождения в загробный мир». Мифические чудовища, фантастические существа, неведомые страны символизируют в поэме пороки человека и препятствия, таящиеся на его пути к постижению божественной Истины.

Если сравнить две приведенные выше газели, то станет совершенно ясно, что в рамках одной только любовной тематики могли сосуществовать очень непохожие по своему содержанию тексты, включающие в разнообразных сочетаниях элементы винной поэзии, пейзажной лирики, а также медитативные и этико-наставительные мотивы. Именно в этих текстах, объединяющих разнородные тематические элементы, постепенно формируется новый тип композиционных связей между бейтами, появление которого стало возможным лишь в условиях господства политематического принципа в газели. Этот способ сочленения бейтов условно назван нами ассоциативным в отличие от логического. Соответствующая терминология имеется в традиционном иранском литературоведении, которое различает целостные *(мосалсал)* и дезинтегрированные *(параканде)* газели. Эти термины применяются и таджикскими литературоведами [49, с. 37]. Исследователи, выделявшие две структурные разновидности газели, не учитывали, однако, принципиальной возможности реализации двух разных типов связи между бейтами в рамках

одного поэтического текста. Газельное наследие поэтов XII в. изобилует примерами такого рода. Именно к этой категории газелей принадлежит приведенный выше текст «Войско ночи отступило, и настало утро...». Он совершенно явственно распадается на две части, внутри которых действует один способ сочленения бейтов, а на границе между ними — другой.

Вместе с тем наряду с тенденцией ко все большей смысловой автономности каждого бейта и «дискретности» текста газели действует другая: разрабатываются разнообразные формальные средства объединения бейтов в целостную композицию — звуковые повторы, единство инструментовки всего текста (см., например, [27, с. 881, № 144]), глубокие редифы, включающие два-три слова [27, с. 829, № 63; с. 834, № 72; с. 853—854, № 102—104, и др.], употребление анафоры [27, с. 853—854, № 103—104].

Изменение облика газели на фарси к XII в. определяется в значительной мере и тем, каким предстает перед нами ее центральный герой. Политематичность газели влечет за собой наложение друг на друга нескольких традиционных масок героя, отчего герой становится носителем нескольких качеств (влюбленный, вероотступник, кутила и завсегдатай квартала кабачков, суфий, взыскующий Истины, философ, размышляющий над проблемами бытия, и т. д.), которые и составляют его характеристику.

Теперь связь героя с внешним миром осуществляется не только в однонаправленном стремлении выразить свои чувства к возлюбленной, как у поэтов-профессионалов, или передать свои убеждения пастве, как у Ансари, но и в отношениях с такими же суфиями, как он сам, с друзьями, собратьями по вере и в послушническом долге перед духовным отцом — наставником, пиром, шейхом, «старцем магов», «виночерпием», «виноторговцем». Кроме единомышленников и друзей у героя суфийской газели существуют и недруги, с которыми он постоянно спорит, которых обвиняет и высмеивает.

Понимание героя Санаи невозможно без его социальной характеристики, которая в суфийской газельной лирике впервые начинает играть очень важную роль.

В центре внимания суфийской газели Санаи, несомненно, находится «низкий» герой, занимающий одно из последних мест на сословной лестнице. Этот герой функционирует в группе традиционных персонажей суфийской лирики, которые у Санаи представлены в виде целостной системы моральных оппозиций. В противопоставлении нищего султану, идолопоклонника мусульманину, кутилы и пьяницы блюстителю нравственности и порядка истина и добро всегда оказываются на стороне гонимого героя, который внешне является носителем отрицательных качеств. В этом, как представляется, состоит одна из специфических черт поэтики суфийской газели.

Санаи в своих газелях существенно углубляет два важных

свойства суфийской лирической поэзии, отмеченные и в ее ранних образцах (например, в диване Баба Кухи Ширази),— персонажность и городской характер. «Городские» газели составляют значительный массив в диване поэта.

В газелях этого рода постоянно встречаются слова «квартал», «улица» *(ку[й], куче)*, «город» *(шахр)*. «Квартал», «улица» встречаются в различном контексте, который, в свою очередь, обнаруживает тенденцию к превращению в клише различных видов, например: «Твой квартал стал садом для влюбленных, его орошают слезы из моих глаз» [27, с. 934, № 232]. Или: «...в квартале каландаров мы впали в ничтожество» [27, с. 946, № 253]. Или: «...в квартале кабачков сто тысяч раз поцелуй в похмелье землю, ведь там пребывает опьяненная возлюбленная» [27, с. 970, № 288].

Слова «квартал», «улица», «жилище» сочетаются и с абстрактными, относящимися к суфийской символике понятиями: «квартал печали», «квартал смысла», «квартал влюбленности», «квартал сердца».

Слово «город» встречается реже, однако и в этом случае ощущается тенденция к застыванию определенных формул: «О мухтасиб города, что ты хочешь от влюбленных? Мы [же] нарушили обет, мы порвали [письменное] соглашение!» [27, с. 1011, № 357]. Или: «Снова в городе мусульман [какой-то] маг неожиданно [напал] и связал нас» [27, с. 849, № 96]. И в таком контексте: «О красавица моя, прелестная моя возлюбленная, моя свеча, освещающая город, украшающая город!» [27, с. 976, № 297].

«Городская» газель в диване Санаи развивает и укрепляет основы персонажной лирики в поэзии на фарси. Роль «городских» газелей в творчестве поэта настолько велика, что мы считаем целесообразным остановиться подробнее на характеристике наиболее значимых персонажей.

Мир «городской» газели традиционно расколот на два враждебных лагеря: один из них — завсегдатаи городской окраины, другой — чиновные блюстители городского порядка, ревнители и стражи мусульманской праведности.

Первая группа персонажей газели Санаи представлена прежде всего завсегдатаем квартала кабачков *(харабати)*, хитрецом и кутилой *(каллаш)*. По частоте употребления в диване за ними следует ринд со сходной группой значений.

Персонажи этой группы приближены к идеалу суфийского поведения, о чем говорит следующий бейт:

> Среди [верных] тебе риндов и бродяг
> Ты можешь считать меня самым ничтожным [27, с. 966, № 284].

В этой связи самому понятию «Харабат» может быть придан сакральный смысл:

> Если ты превратишь свою келью в Харабат,
> Я буду всегда обращать лицо к твоему Харабату
> (как к михрабу.— *М. Р.*) [27, с. 928, № 221].

Во второй группе существует ряд персонажей, которые эволюционировали в период своего бытования в суфийской газели на фарси начиная с XI в. К ним в первую очередь относится аскет (захид). Если для Ансари это, видимо, символ праведности, то для Санаи образ аскета не столь однозначен и может трактоваться как носитель правоверной мусульманской морали. В силу указанных причин аскет в лирике Санаи может выступать в нейтральном и отрицательном значениях. Термин же «аскеза», как правило, имеет отрицательный оттенок. В дальнейшем, в XIII—XIV вв., аскет станет носителем только отрицательных качеств, а в лирике Хафиза — и постоянным антагонистом ринда.

К группе отрицательных персонажей в лирике Санаи относится и «праведник» *(парса)*. По этой причине его чаще приходится передавать по-русски словом «святоша», имеющим осуждающий и иронический смысл. Два эти образа по мере своего развития приобретут устойчивые характеристики: аскет — лицемерный, черствый (букв. «сухой») и т. п.

Сложнее обстоит дело с такими персонажами, как дервиш и суфий, которые могут по-разному трактоваться в зависимости от контекста. У Санаи встречаются высказывания, в которых слово «дервиш» дается с противоположными знаками: «Судьбу твою знает дервиш...» [27, с. 892, № 4] или: «Оставь дервишеское пустословие...» [27, с. 987, № 316]. Зато полная однозначность отличает термины «каландар» — «бродячий дервиш» и «геда» — «нищий». Идеализация нищенства оказала огромное влияние на формирование иерархии персонажей в газели.

В характеристике основных персонажей суфийской газели немаловажную роль играет их отношение к истинной вере. Называя себя идолопоклонниками *(ботпарастан)* и неверными (кафир), герои суфийской газели выражали несколько важных догматов суфизма: принципиальное единство и абсолютность Истины, которую может постичь адепт любой религии, если он обратится к самопознанию и самосовершенствованию, поклонение красоте, явленной в феноменальном мире, поскольку она является метафорой красоты божественной. Образ вероотступника и идолопоклонника связан у Санаи, как, впрочем, и у других поэтов, с образом прекрасной, как языческий идол, возлюбленной, способной совлечь с пути веры самого истого мусульманина. Образы персонажей, почерпнутые из зороастризма, христианства, реже буддизма, составляют отдельную группу и несут, как правило, положительную нагрузку. Среди них выделяется «старец магов», который в символике суфиев был воплощением идеи наставника, а в поэтической образности имел еще одно значение — «виноторговец».

Большинство перечисленных положительных персонажей, за исключением тех, которые символизируют наставника (виночерпий, виноторговец и т. д.), в лирике Санаи не существуют раздельно, а сливаются в единый образ центрального героя газе-

ли, являющегося носителем нескольких качеств и отождествляемого с рядовым послушником, суфием, взыскующим Истины. Мы не случайно употребили слово «рядовой», поскольку герой всегда воспринимает себя и реализуется в кругу равных и во всем подобных ему.

Идеи суфийского братства, коллективного, совместного радения или медитации представлены у Санаи в целом спектре образов: собрание (маджлис), пирушка, пир *(базм)*, общество, кружок *(халге, махфал)*. Отождествление ритуала радения с веселым пиршеством или музыкально-поэтическим собранием рождает в суфийской газели образы музыканта и певца, наводняет ее названиями музыкальных инструментов (чанг, рубаб, уд, даф — бубен, най — тростниковая флейта) и названиями ладов иранской классической музыки. Звуковой скупости мусульманского религиозного ритуала суфии противопоставили музыкальность, повышенную звуковую экспрессивность радения, что не могло не сказаться на фонетическом строе суфийской поэзии. К этой же системе символов относится и танец — неотъемлемая часть радения.

Перечисленные образы создавали специфическую атмосферу вокруг героя газели, эстетизировали описание психологических состояний взыскующего на пути познания Истины. Таким образом, несколько ипостасей героя (любовная, гедоническая, медитативная) как бы отражаются друг в друге, что обеспечивается общим мистическим подтекстом газели. Подобную интерпретацию образа героя мы находим в газели с редифом «каждую ночь», в которой герой поворачивается к наблюдателю разными гранями, оставаясь при этом странником на пути к истинному знанию:

Вкушаю вино я и оттого любовью обуреваем каждую ночь,
Ведь моя любимая без меня пребывает в Харабате каждую ночь.

Мой идол проводит в наслаждении и беспутстве целые дни,
А я без нее рыдаю в тоске каждую ночь.

Я — тот самовлюбленный монах, я — тот заносчивый кутила,
Чьи деяния служат образцом для Иблиса каждую ночь.

И с головы до ног я гол оттого,
Что в Харабате я отдаю в залог и туфли и тюрбан каждую ночь.

Я пьян любовью к этому кумиру — вероотступнику (или иноверцу),
И маги берут огонь [для своего храма] из моей геенны
огненной каждую ночь.

Говорит мне моя красавица: «Зачем так рыдать от любви!»,
Когда видит, как глаза мои рассыпают перлы каждую ночь.

Двумястами зуннаров опоясан я.
Наверное, в Руме (т. е. в Византии.— М. Р.) монахи ткут
для меня зуннары каждую ночь [27, с. 802—203, № 21].

* * *

Основные тенденции в развитии газели на фарси в XI—XII вв., выявленные нами в творчестве суфийских и придворных авторов этого периода, в сложном переплетении реализовались в лирике великого поэта-мистика Фарид ад-Дина Аттара.

Несмотря на то что творчество Аттара относительно часто становилось предметом внимания исследователей [61; 184; 164 и др.], его газели изучены недостаточно, а их оценка и определение места в истории газели не всегда подтверждаются конкретным материалом. Так, А. М. Мирзоев практически вывел творчество Аттара за рамки истории газели [118, с. 270—271], тогда как Я. Рипка считал, что «он оказал воздействие на поэзию Саади и Хафиза» [135, с. 233]. А. Баузани в своей истории литературы на новоперсидском языке рассматривает творчество Аттара лишь в разделах, посвященных эпосу и прозе, в разделе же о лирике анализ его газелей отсутствует [168, с. 307—526].

Выходец из городских ремесленных кругов, аптекарь и врач, Аттар почти не испытал влияния современной ему придворной поэзии, однако, являясь наследником Санаи и Анвари, он усвоил традицию газели, уже сформировавшуюся в результате слияния элементов придворной и суфийской газели. В поэтической манере Аттара явственно различимы также следы синтеза второго порядка, а именно слияния двух потоков в самой суфийской газели — дидактико-проповеднического и экстатического.

Составитель свода жизнеописаний суфийских шейхов «Тазкират ал-аулийа» («Антология святых»), Аттар был прямым наследником и великолепным знатоком творчества Абдаллаха Ансари. Влияние этого суфийского авторитета ощущается и в лирике поэта. Проповеднический пафос многих газелей Аттара, характерные приемы самобичевания и самовосхваления, стремление нарисовать идеальный образ суфийского праведника — все это разработка, реализация того потенциала, который был заложен в небольшом по объему поэтическом наследии Ансари. Символика караванного перехода, дорожных тягот и страхов, игравшая важную роль в лирике Ансари, продолжает жить в некоторых газелях Аттара. Один из таких текстов, формально не являясь «ответом» на газель Ансари, начинающуюся словами: «Ночь темна, и луна в затмении, дорога в теснине, и путь страшен...», тем не менее перекликается с ней. Образы произведения Аттара — это как бы отзвуки давно услышанного, измененные, но все же еще узнаваемые:

Конь хромает, а путь так далек!
Что мне поделать с сердцем, если нет в нем терпения.

Пройти этот путь [до конца] — это лишь моя мечта,
А избранный мною способ [достижения цели] — только гордыня.

Если я сто веков буду лететь, как ветер,
Ветер останется ветром, ведь Любимая далеко.

И все же, если хоть миг проведу я без Нее,
Это будет грехопадение и разврат.

Знаешь ли ты, что есть неверие?
Это тот миг, который ты проживешь, пренебрегая
Ее присутствием.

Без Нее не смей даже вздохнуть, ведь Она может внезапно
Поразить тебя мечом. О, как Она ревнива!

Оставь упования и страхи,
Разве стоит здесь думать о пламени [ада] и сиянии [рая]?

Здесь нет места для печали и радости о ста мирах,
Если они не существуют и если существуют.

Муж, достигший этого качества,
Постоянно питает к нему отвращение.

Это [качество], словно море,
Которое жаждущего всегда оставляет в убытке.

Эти слова пришли из бесконечности,
Поскольку оттуда исчезли лицемерие и притеснение.

Здесь каждая частица Аттарова существа
Выше тысячи райских садов и гурий [3, с. 187—188].

Хотя Аттар использует образы, на которых построено стихотворение Ансари (путь, конь, терпение, страх, меч, буква, слово), между текстами существует значительное различие. Ансари преследовал конкретную проповедническую цель — объяснить характер психологического состояния суфия на пути к одной из стоянок тариката, именуемой «терпение» *(сабр)*. Аттар же, в свою очередь, рассуждает о пути познания в целом и о достижении «путником» конечной цели тариката, т. е. добивается разрешения художественной проблемы, уже весьма удаленной от непосредственных задач суфийской проповеднической практики. Установка на истолкование доктринальных положений суфизма в газели приводит Аттара к необходимости мыслить космическими категориями и образами, к использованию любовной символики в космическом ключе. При всем различии проповеднических задач Ансари и Аттара их произведения роднит общий пафос наставления. В соответствующих газелях Аттара сохраняются следы не поэтического, а ораторского обращения с материалом.

Однако наследие Аттара не исчерпывается текстами с ярко выраженной проповеднической тенденцией. В диване поэта наличествуют и газели, предназначенные для исполнения во время суфийского радения, на что указывает их тематика, образность и — более всего — звуковая организация этих стихотворений. Одна из таких газелей с редифом «нынче ночью» отличается единой инструментовкой, построенной на повторении звуков «с» и «ш»:

Че шахедист ке ба ма дар мийан эмшаб?
Ке роушанаст аз руйаш хаме джахан эмшаб!

Что за красавица среди нас нынче ночью?
Ее лик освещает весь мир нынче ночью.

То не пламя свечи, то не сияние луны,
То не сверкание Венеры в небесах нынче ночью.

В нашем собрании воссиял лик,
И от стыда перед ним скрылось солнце нынче ночью.

О, сколько счастья принесет эта ночь,
Ведь в одном созвездии соединились Юпитер
и Венера нынче ночью.

Благословенна ночь, и нет среди нас чужих, а нам
Выпало счастье встречи с друзьями нынче ночью.

Прекрасен миг, о утро, не вей прохладой,
Вместе со мною нежная подруга нынче ночью.

Никто не может разлучить нас нынче ночью,
Мы уединились с тобой втайне от всех нынче ночью.

Сыграй, музыкант, одну из тех волнующих мелодий,
Сыграй во славу пиршества и влюбленных нынче ночью.

И каждый изящный рассказ о [любовных] страданиях Аттара
Становится той сладостной песней, что исполнит музыкант
нынче ночью [3, с. 151].

Приведенное стихотворение можно рассматривать в ряду сходных газелей Баба Кухи Ширази, Анвари, Санаи, которые мы анализировали выше. В тексте содержится несколько отчетливых указаний на то, что газель предназначена для исполнения во время радения. Так, в третьем бейте поэт говорит, что лик красавицы воссиял в собрании (маджлис), а термин «маджлис» является одним из общепринятых обозначений суфийского радения. Но основное подтверждение экстатического характера рассматриваемой газели можно найти в концовке стихотворения, содержащей обращение к музыканту. Об исполнении газелей под музыку можно говорить и применительно к придворной поэзии (см., например, анализ газелей Фаррухи), однако в контексте суфийской лирики Аттара упоминание об этом может быть истолковано однозначно: речь идет о ритуальном пении газелей.

Рассмотренные стихотворения, представляющие собой как бы два полюса лирики Фарид ад-Дина Аттара, в конечном счете не определяют целостный облик его дивана. Отдавая дань традиционной газельной тематике — любовной и гедонической, поэт разрабатывает ее в рамках условно-аллегорической системы. Если у Ансари газели допускали единственное — прямое — толкование и являлись в целом непосредственным выражением его мировоззренческой позиции, а у Санаи-суфия «внешний» и

«внутренний» смысловые планы находились в относительном равновесии, то Аттар, усиливая звучание мистического подтекста любовно-гедонических стихотворений, выводит его на первое место, что делает суфийское толкование газели единственно возможным.

При обращении к образному канону любовной лирики Аттар сближает образы божественной Возлюбленной и Вселенной, благодаря чему Любимая (Истина) выступает, несмотря на перечисление традиционных статей воспеваемой красавицы, скорее как философско-умозрительная категория, чем поэтический образ, т. е. поэт усиливает те черты любовной поэзии, которые приобрели достаточную определенность в творчестве Анвари. Особенно это ощущается в тех газелях, в которых Аттар подражает одной из известных газелей Анвари, начинающейся словами «Красоту твою Вселенная не вмещает...». Однако Аттар не выполняет полностью требований «ответа» *(назира)* на произведение предшественника, сохраняя рифму, но предложив другой редиф («негонджад» вместо «немигонджад»). При этом поэт разрабатывает мотивы Анвари в достаточно близком к нему ключе, что говорит о принятии Аттаром концепции любви, предложенной предшественником:

О любимая! Сияние твоего лица в теле и душе не умещается.
Молва о совершенстве твоем во вселенной не умещается.

Как мне искать свидания с тобой, ведь мое желание нельзя облечь в просьбу?
Как воспеть мне тебя, ведь [слова] на языке не умещаются? [3, с. 247].

Введение «космических» образов в ткань любовных газелей, их особый гиперболизм создают в лирике Аттара атмосферу отвлеченности от конкретно-чувственного восприятия мира:

Когда солнце осветило твое лицо, пришел в волнение четвертый небесный свод.
Луна и солнце стали собирателями амбровых колосьев твоих кос [3, с. 237].

Таким образом, мистический подтекст любовных газелей Аттара не просто просвечивает сквозь «внешний» текст, а становится главенствующим, определяя образный рисунок большинства его произведений этой жанровой формы.

Предмет поклонения в лирике Аттара нарочито удален от созерцающего, неосязаем, подчеркнуто неопределен, т. е. не поддается описанию:

Если ты влюбленный — любимая далеко,
Если ты жаждущий — предмет твоего желания — гурия [3, с. 187].

В соответствии с образом божественной возлюбленной в газели, открывающейся приведенным бейтом, описывается внутренний мир влюбленного:

Тот мир, что зовется миром влюбленных,
Лежит за пределами ада и рая.

В душе влюбленных — степь любви,
И простирается она не далеко, не близко.

Посреди степи высится престол Возлюбленной,
А вокруг него — вечный праздник и веселье.

Все сердца [там] цветут, как розы,
Все души [поют], как стаи птиц.

Все птицы в [той] степи — певчие,
В каждой песне — сотня радостей [3, с. 187].

Как уже было сказано, поэт подчеркивает «запредельность» состояния влюбленного, постигшего тайну истинного бытия.

Что касается вакхической тематики, то ее атрибуты встречаются во многих газелях поэта, однако все они носят отвлеченный характер: вино, чаша, пирушка, виночерпий, сотрапезники — лишь термины, лишь обозначение различных категорий мировоззренческой системы Аттара, а также понятий, связанных с суфийской практикой, в частности с радением. Черты, отмеченные для любовной газели Аттара (абстрактность, гиперболизация, введение «космических» образов), характерны и для его гедонических газелей:

Чашу, которая пуста, наполни кровью сердца
И смешай чистое вино с отстоем на дне.

Если вино ударило в голову Истинному Духу,
Вздерните на виселицу эти скотские страсти.

Тот прах (т. е. бренное тело.— *М. Р.*), что дан нам
вращением небес,
Зажмите в кулак и забросьте в зенит небосвода [3, с. 371].

Проповедь отказа от земных желаний, отрешения от собственной телесной оболочки, препятствующей соединению души с изначальной субстанцией, в данной газели облечена в термины вакхической лирики. Однако в символический строй газелей Аттара постоянно вторгаются прямое наставление, проповедь, осуждение, нарушая его образное единство. В данном примере призыв к борьбе человеческого духа со «скотскими страстями» подчеркнуто противостоит всему гедоническому настрою газели и приводит поэта к такой концовке:

Аттар избег общения с подлецами!
Если хочешь постичь суть небес, сторонись людей.

Гиперболизм, отличающий любовную лирику поэта, в той же мере свойствен и газелям, выдержанным в образах вакхики:

О виночерпий! Подай веселящего сердце вина. Смотри,
как сердце успокоилось и в голове печальные мысли улеглись.

Ты не пускай по кругу [чашу], пока мы дерзновенно
Не станем попирать ногою вращающийся небосвод,

[Пока] мы не сдернем власяницу с Юпитера, пока мы не заставим
Венеру пребывать в похмелье до Судного дня [3, с. 161].

Основную группу газелей Аттара составляют философско-назидательные, в которых излагаются те или иные положения философско-религиозной концепции автора. Как правило, эти стихотворения обнаруживают связь с проповедью, ее установкой на учительность, со стремлением поэта многократно повторять одну и ту же мысль в различной словесной оболочке, что роднит газель Аттара с поэзией исмаилита Насири Хосрова и указывает на ее преемственность по отношению к стихотворному наследию суфия Ансари.

Среди дидактических газелей Аттара встречаются и прямые наставления, и те, которые облечены в образно-символическую форму. Первых в газельном наследии Аттара не слишком много, но они весьма показательны, ибо дают ключ к пониманию идейно-тематической основы всех остальных его газелей. Необразное выражение мысли характерно для газели «Пока в этой бренной темнице у тебя есть жизнь...», основное содержание которой составляет проповедь аскетизма, отказа от всего земного, наставления тем, кто стремится обрести вечность. Советы перемежаются с укорами в адрес тех малодушных суфиев, которые не могут преодолеть свою греховность:

Много дней проведи, как подобает мужам, в терпении,
среди тягот и печали,
Чтобы после трудов обрести сокровища достоинства.

Пусть от бессонных ночей твое лицо станет желтее шафрана,
Но тогда в день Страшного суда ты предстанешь румянее,
чем аргаван.

Если ты достойно покинешь сей бренный мир,
Тебе откроется мир иной и вкус вечности.

В рассветный час открывают врата обители благодати.
Прояви себя, если в этот час тебе явится Сокрытое.

Доколь, о старец с ребячливым нравом,
Ты будешь тщетно пленяться своими страстями, [пребывая]
в опьянении и гордыне?

Когда же покинет твое тело эта собачья похотливость,
А на твоей оболочке проступят кости?

Как только сможешь ты убить этого пса мечом вежества,
Тебе будет знак [свыше], если взыскуешь ты благодати.

Если прервется жизнь твоя посередине, как жизнь Аттара,
[В момент], когда явится смерть, тебе откроется
смысл жизни [3, с. 155—156].

Как показывает приведенный фрагмент газели, Аттару свойственны не только общие с Ансари идейно-эстетические требования к создаваемому им произведению (проповедь, наставление), но и сходный подход к некоторым философским вопросам (в данном случае к смерти). Аттар, подобно Ансари, говорит о посмертном постижении истинного бытия.

Однако у Аттара чаще встречаются поучения, данные через суфийскую систему образов-символов, связанную, как отмечалось ранее, с мистическим осмыслением любви, винопития, вероотступничества и прикрепленную к городским реалиям. Но и в этих стихотворениях побеждает проповедь, логика ее развертывания, приемы ее построения. Как и в газелях, содержащих прямое наставление, Аттар варьирует исходную идею, как бы внедряя ее в сознание слушателя. Так, в одной из газелей указанного вида он дважды повторяет мысль о том, что «все, кроме любви,— пустословие». В матла' газели сказано:

Приди! Наша Кыбла — уголок Харабата,
Принеси вина, ведь влюбленный не пустослов [3 с. 174—175].

В седьмом бейте той же газели читаем:

Если ты хоть на миг окажешься в обители влюбленных,
Обретешь уверенность, что все, кроме любви,— пустословие.

В том же тексте поэт несколько раз призывает слушателя отвратиться от обоих миров, ибо не там, на его взгляд, находится обитель влюбленных (бейты 11, 12, 15, 16):

Страна влюбленного и Возлюбленной лежит вне обоих миров,
Ведь кольцо на двери нашей Возлюбленной — небеса.

Не гляди на оба мира, ведь на пути к Любимой
Все, кроме Любимой, лишь Узза и Лат [4].

. . . . . .

Уйди из обоих миров, не оставайся там, лишь тогда
ты поймешь,
Что на пути к Ней ты обретешь славу.

Исчезни из обоих миров, [следуя] этим путем, о Аттар,
Ведь бессмертие на пути влюбленных есть уничтожение
своего «Я».

Ориентируясь преимущественно на проповедь определенных аспектов суфийской доктрины и перемежая образно-символическое выражение идей прямым наставлением, Аттар выдвигает религиозно-философский подтекст газели на первый план. В результате во многих произведениях поэта суфийская образность как бы утрачивает свою двуплановость, возникает иное, чем в предшествующей традиции, восприятие символа.

На создание специфического эмоционального настроя в газели направлены те мотивы и образы, посредством которых Аттар стремится передать неопределенность, «промежуточный» характер некоторых ощущений взыскующего Истины, их принципиальную невыразимость в поэтическом слове:

На пути любви ни славы, ни позора нет,
Для влюбленных примирения и ссоры нет [3, с. 215].

Или:

Харабат полон пьяных риндов,
Все они от вина ни живы ни мертвы [3, с. 159].

Примеры подобного рода можно было бы продолжить, поскольку перед нами одно из излюбленных образных построений Аттара, которые призваны передать также бесплотность, иллюзорность зримых предметов реального мира. Однако не для всех газелей поэта характерен уход в сферу «космических» построений, что нарушало двуплановость суфийского лирического стихотворения. В его диване встречаются газели, в которых принцип гармонии текста и подтекста, т. е. единство образно-символического рисунка произведения, проводится четко и последовательно. Среди таких стихотворений своим особым колоритом, лапидарностью и ясностью структуры отличается газель [3, с. 446], в свое время проанализированная Е. Э. Бертельсом вместе с комментарием на нее анонимного суфийского автора [59, с. 354—356]:

Мусульмане, я — тот гебр, который построил капище,
я поднялся на крышу его и обратился с призывом к этому миру.

К неверию призвал я вас, о мусульмане,
ибо я сызнова украсил этих старых идолов.

С той матерью, от которой я родился, я соединился вновь,
оттого зовут меня гебром, что я совершил прелюбодеяние
с матерью [5].

В девственности я родился от матери, потому зовут меня
Иисусом,
ибо сызнова напился я этого материнского молока.

Если несчастного Аттара сожгут за это гебрство,
будьте свидетелями, о люди, что я пожертвовал собою! [59, с. 355].

Пер. Е. Э. Бертельса.

В приведенной газели идея жертвы истинного суфия ради указания пути другим облечена в образы вероотступничества и смертного греха, как понимали его мусульмане. По типу обрисовки центрального героя стихотворение можно сопоставить с теми газелями Аттара, которые повествуют о деяниях Халладжа. Лишенное характерных для лирики данного автора схоластичности и учительности, оно, однако, отмечено не менее свойственным поэту стремлением представить центрального героя газели в облике героя легенд о суфиях-подвижниках.

Иллюстрации к философским положениям и моральным сентенциям, которые у Ансари вкрапливаются в ткань стихотворения, в творчестве Аттара перерастают в особую разновидность его газели. Если в предшествующей газельной традиции поэты-суфии (Баба Кухи Ширази, Санаи) ограничивались называнием имен шейхов-подвижников, то Аттар излагает в форме газели целые эпизоды из их жизни. В диване поэта можно выделить группу сюжетных газелей, в большинстве которых разрабатывается одна и та же ситуация, хорошо известная в суфийской биографической литературе *(тазкират, табакат)*,— обращение персонажа в истинную веру. В этой группе выделя-

ются два произведения, посвященные Халладжу, одно из которых представляет собой развернутое описание побиения Халладжа камнями.

Во всех газелях приобщение к истинному знанию описывается как прозрение, божественное озарение. В символике озарения, как известно, ведущая роль принадлежит вакхическим образам. Не исключение и «житийные» газели Аттара, открывающиеся «сценой» прихода старца (пир, шейх) в квартал кабачков (Харабат). Так, обе газели, посвященные Халладжу, имеют практически идентичное начало:

Наш старец проснулся на рассвете и от дверей мечети
отправился в кабачок [3, с. 292].

И:

Наш старец снова повернулся к кабачку, зачеркнул
свою веру и покорился неверию [3, с. 239].

В том же ситуативном ключе выполнен еще ряд газелей поэта [3, с. 257, 296, 304, 306 и др.], из которых целиком мы приведем лишь одну, написанную от первого лица:

На рассвете отправился я в Харабат,
Чтобы возвестить риндам Судный день.

В руке моей посох, на плече молитвенный коврик,
Ибо я — благородный аскет.

Сказал мне завсегдатай Харабата: «О шейх!
Покажи, что за припасы ты несешь!»

Я отвечал ему: «Мой труд — каяться за тебя,
А если ты покаешься [сам], то получишь награду!»

Сказал он мне: «Ступай, о черствый аскет,
А не то размокнешь в вине Харабата!

Если упадет на тебя хоть капля вина,
Отвратишься ты от мечети и от ночных молитв.

Ступай, не кичись своим воздержанием,
Твое лицемерие у нас не в ходу, и твое пустословие — тоже.

Кто может склониться ниц перед тем,
Который поклоняется идолу в Каабе?»

Сказал он это и дал мне глоток вина,
Ослабел мой разум, и освободился я от фанатизма
(или суеверия.— *М. Р.*).

Внутри меня взошло солнце,
И моя душа взмыла в небеса.

Как только я исчез, вкусив из чаши старого вина,
Мне выпало свидеться с Любимой.

Поскольку я освободился от фараона бытия,
Подобно Мусе, каждый миг я пребывал в назначенном месте[6].

Когда я оказался над обоими мирами,
Узрел себя я на [высшей] ступени совершенства.

Спросил я его: «О ведающий тайну,
Скажи, когда я достигну единения с этой Сущностью?»

Он отвечал мне: «О самодовольный невежда!
Никто никогда его не достигает, увы!

И сколько бы ты ни играл теперь и потом,
Ты все равно в результате получишь мат!

Там, где сияет солнечный свет,
Нет ни жизни, ни смерти, ни атомов.

Все атомы мира, охваченные любовью, остались
Между отрицанием и подтверждением».

Что ты говоришь, о Аттар, кому в конце концов
Ведомы эти тайны и эти знаки? [3, с. 152—153].

Приведенная газель представляется весьма характерным образцом лирики Аттара, испытавшей влияние нескольких поэтических традиций в газели. Стихотворение можно сопоставить с соответствующими газелями Баба Кухи Ширази, с той лишь разницей, что в поэзии Аттара сильнее выражено философско-умозрительное начало. В силу этого газель разрастается в сложную повествовательную композицию с сильной проповеднической окраской. Этот назидательный настрой ощущается и в развернутом диалоге, напоминающем скорее не лирические словопрения в газели (перебранки влюбленных, шутливые диалоги персонажей вакхической лирики и т. д.), а фрагменты суфийских жизнеописаний, содержащие ответы шейха на вопросы учеников.

Очевидна, таким образом, зависимость газелей Аттара от традиции биографической литературы фарсиязычных суфиев, восходящей к творчеству Абдаллаха Ансари. По этой причине мы можем сказать, что она проявилась не только в жанре суфийской биографии, в чем Аттар был непосредственным продолжателем Ансари, но и в газельной лирике. Здесь влияние традиции табакат сказалось не только в перенесении в газель тематических элементов «жития» и проповеди, но и в выборе героя, в следовании определенным принципам композиционного развертывания стихотворения, в употреблении тех или иных слоев поэтической лексики. В этом смысле показательно идущее от Ансари стремление к иллюстрированию моральных сентенций, выдержанных в абстрактно-философской терминологии, аналогиями из бытовой практики с соответствующим применением низкой лексики, в том числе ремесленной. Названную особенность поэзии Аттара можно продемонстрировать на примере следующего фрагмента газели:

Проник ли ты в глубины сокровенного знания
Иль рассыпаешь перлы красноречия,

[Все равно] не изменится ни на волос то,
Что начертал художник в Предвечности.

Можешь ли ты знать, что внутри этой нечистой оболочки —
Дух солнца или летучей мыши?

Взыскующий Любви от страсти упал ниц на ковер,
Перед свечой он словно слуга, расстилающий ковры.

[Но] что сделаешь с аскетом, ведь, почувствовав холод,
Он вскакивает от одной капли, боясь, что пойдет дождь.

Заносчивый аскет — это такой [кирпич-] сырец, который
Не обожжешь, если даже его отправишь в гончарную печь.

Аскет [истинный] — это дверное кольцо плотника,
Которое он сам для себя вытачивает [3, с. 399—400].

В формировании композиции газелей Аттара проявились две противоположные тенденции. С одной стороны, шло укрепление принципов политемности в газели, с другой — установка на проповедь и выявление мистического подтекста заставляла автора добиваться логического единства стихотворения. Переход от прямого выражения мысли к символическому дает в газелях Аттара определенные композиционно-смысловые перебивы. Склонность Аттара к схоластическим построениям, разрастание образа привели к увеличению объема газели. Все это требовало внутреннего, даже чисто формального членения поэтического текста. Так, некоторые газели как бы разделены на две части обращением ко второму лицу (виночерпию или порицаемому лицу), другие — дробятся с помощью вставного диалога. Встречается, однако, и чисто смысловое деление текста, которое сопровождает, к примеру, последовательные аллегории, вставленные в рамку иного характера — псевдолюбовную или псевдогедоническую.

Несмотря на то что Аттар достаточно последовательно соблюдает принцип автономности бейта, все бейты его газели, как правило, находятся в соподчинении друг с другом. Поэтому, на наш взгляд, для его газели практически нехарактерно применение нового, ассоциативно-опосредованного типа связи между бейтами, уже разрабатывавшегося его предшественниками. Этим предопределена и роль последнего бейта в газелях Аттара. Во многих случаях макта‘ — это мораль или итоговая мысль газели. Несмотря на то что она вытекает из всего текста газели, логически она привязывается к предыдущему бейту. Такой тип завершения газели находит наиболее частое применение в проповеднических газелях Аттара. Вполне типична в этом смысле концовка газели, которую мы уже приводили в другой связи:

Если прервется жизнь твоя посередине, как жизнь Аттара,
[В момент], когда явится смерть, тебе откроется смысл жизни
[3, с. 156].

Подобного рода макта‘ во множестве встречаются по всему дивану Аттара. Приведем для полноты впечатления пример:

О Аттар, опьяненный любовью, сколько можно болтать о любви?
Если ты — взыскующий [Истины], растворись, ведь цель твоя
предельно ясна [3, с. 196].

Весьма характерны и макта‘ в «житийных» газелях, в которых выражена идея послушничества, преклонения перед святостью пира. Финальные бейты одной из газелей о Халладже наряду с мотивом возвращения героя в лоно изначальной субстанции содержат мотив наставнической миссии шейха. В последних двух бейтах газели читаем:

История того старца Халладжа ныне
Переполняет души благочестивых.

В груди Аттара, в степи его сердца,
Та история стала проводником [3, с. 293].

Характер газельного творчества Аттара создает значительные трудности при определении типа героя его газели. Наставление на истинный путь — едва ли не единственная цель, которую автор преследует в газели. Образ идеального праведника — основной объект художественного осмысления в ней. В то же время газельная лирика Аттара использует уже сформировавшийся суфийский образно-символический канон, включавший несколько слоев поэтической терминологии *(истилахат ашшу‘ара)*: любовная и вакхическая образность, зороастрийская, христианская и другая терминология, городские реалии и т. д. Это отличает лирику Аттара от поэтических произведений Абдаллаха Ансари. Однако любовно-гедоническая образность стихотворений Аттара не дает ключа к пониманию центрального героя его газелей, ибо он стоит ближе к герою суфийских жизнеописаний, а не к герою лирического произведения. И это не случайно, поскольку среди созданий Аттара далеко не последнее место занимает свод легендарных биографий суфийских праведников «Тазкират ал-аулийа».

Итак, можно сказать, что герой газелей Аттара имеет «житийную» природу, хотя и реализован в эстетической системе суфийской лирики. Этим и определяются его взаимоотношения с традиционной средой мистической газели — «низким городом». Если Санаи интересует преимущественно суфийская братия и ее рядовой член, то Аттара куда больше занимают верховный глава суфийской общины — старец-наставник (пир, шейх), модель его поведения. Поэтому «низкие» городские персонажи, находившиеся в центре внимания Санаи, в газели Аттара отходят на второй план, составляя окружение шейха, фон, на котором он действует:

Кабачок полон пьяных риндов,
Все они от вина ни живы ни мертвы.

Все погрузились в мутную воду,
Все воздели руки к неверию.

Все свободны от сегодняшнего дня и от завтрашнего [тоже],
Все свободны — и трезвый и пьяный.

Может быть, в это племя попал и наш старец:
Распахнул он власяницу и подпоясался зуннаром
[3, с. 159—160].

Таким образом, герой газели Аттара описан в большинстве случаев не в кругу равных, а вознесен над толпой, враждебно или дружественно внимающей ему. Многими чертами этот герой близок к образу идеального праведника, каким его нарисовал в своих поэтических произведениях Ансари. Однако есть и существенное различие между ними. Герой Ансари изображен преимущественно в отношениях с богом и с самим собой, персонажи, его окружающие, только подразумеваются и в большинстве текстов не присутствуют. Герой газели Аттара находится среди тех, к кому обращается с проповедью:

Я открыто проповедую каландарство
Среди толпы низкорожденных.

Все они опечалены, все они ринды,
Все они — пьяницы и бродяги [3, с. 399—400].

Кроме упомянутого отличия существует и еще одно, которое легко проследить в следующем «антифахре», помещенном в конце цитируемой газели:

Я — полукляузник, полумудрец,
И нет во мне качеств того, в чем я сведущ.

Держитесь подальше от того, кто всегда
Скрывает свое неверие, а веру выставляет напоказ.

Поскольку я полуаскет, полуразвратник,
Какого я рода-племени? О, как хотел бы я знать! [7]

Что ты теперь ведаешь об Аттаре?
Если ты сделаешь шаг [вперед] — пребудь на этом пути.

Приведенный фрагмент создан в полном соответствии с поэтикой суфийской газели, сформировавшейся уже после Ансари. И хотя общий тон его родствен мотивам самовосхваления и самоопорицания в разработке Гератского старца, образное воплощение «самовосхваления» Аттара дает возможность двоякого толкования, иронии, тогда как высказывания Ансари, содержащие самооценку, могут быть поняты только буквально.

Таким образом, герой газельной лирики Аттара — это старый герой, принявший новое обличье, пройдя сквозь горнило поэзии XII в. Аттар воспринял традицию суфийского проповедничества сознательно, ибо она была ему близка по духу, а традицию суфийской эротики в ее синтезе со светской лирикой — стихийно. По этой причине герой его газели структурно близок к идеальному праведнику, воспетому Ансари, и герою суфийских жизнеописаний: он однопланов и однонаправлен. Но при этом он пред-

стает как «антиправедник», ибо создан по законам газельной поэтики, окончательно сложившейся в творчестве Санаи.

Как показал предпринятый анализ, газельная лирика Аттара в целом трудно поддается однозначной оценке. Его диван содержит как чисто проповеднические стихотворения, так и газели экстатического характера, предназначенные для песенного исполнения во время суфийских радений. Оставшись в стороне от прямого влияния придворной поэзии, Аттар тем не менее по-своему воспринял и отразил захвативший газель процесс синтеза светской и суфийской традиций, а его творчество вошло в ряд факторов, способствовавших завершению этого процесса в XIII в. Влияние лирики Аттара на последующих творцов газели измеряется не количеством «ответов» на его произведения, зафиксированных в диванах поэтов XIII—XIV вв. Признаки этого влияния лежат на более глубоких уровнях поэтической структуры и потому нуждаются в специальном выделении.

Восприняв идею Анвари о связи искусства поэзии с богооткровенной истиной, Аттар чаще, чем его непосредственные предшественники, обращается к теме творчества и предназначения таланта. Его высказывания о поэзии в газелях не могут быть представлены в виде стройной концепции, но они явно повлияли на складывание системы взглядов на поэтическое искусство в творчестве Саади и в особенности Хафиза. Если воззрения Санаи на поэтическое мастерство и талант формировались в среде придворных поэтов и тесно связаны с традицией самовосхваления (фахр), то воззрения Аттара складывались под влиянием суфийской эстетики (см. об этом подробнее [130, с. 100, 101]), в соответствии с которой внутренний, тайный смысл поэтического произведения есть единственная цель его создания, ибо он ведет к постижению Истины. По этой причине Аттар далек от того, чтобы рассуждать о поэзии как о мастерстве: для него это таинство в сердце взыскующего истинного знания:

Сердце Аттара в описании сокровенного [смысла]
Сделало речи беременными тайной [3, с. 272].

Трактуя вопрос о назначении словесного искусства, Аттар более, чем кто-либо из суфийских поэтов, склонен отгородиться от сведения поэзии к «техническим» особенностям версификации, подчеркивая ее духовную сущность (ср. две концепции поэта в античности [115, с. 45—46, 65—68]):

Если ты способен видеть, не сочти стихами то, что
Исторгло сердце на уста Аттара [3, с. 305].

Мотив, сопрягающий поэтическое вдохновение и божественное озарение, едва слышен в газельной лирике Аттара, но он — предвосхищение мощного звучания этой темы в газелях Хафиза. Аттар всего один раз подходит к такому пониманию боговдохновенности поэта:

Если ты не видел светоносного солнца,
Узри Аттарову зарю, разлившуюся красноречием [3, с. 546].

Наиболее устойчивые формы приобрел в лирике Аттара мотив сердца как источника поэзии:

Без сомнения, твои стихи — [отражение] облика души,
Разуму поэзия внушает изумление [3, с. 231].

Или:

От толкования этих перлоподобных речей
Сердце Аттара вечно пребывает в волнении [3, с. 173].

Притом что в творчестве корифеев газели мы не найдем близких к приведенным интерпретаций мотива поэзии, и Саади и Хафиз как бы отправляются именно от такого понимания свойств идеальной газели. По мысли Саади, поэзия должна обладать сильнейшим эмоциональным воздействием, но для этого она должна рождаться в сердце истинного поэта, обжигая его своим огнем:

Прекрасные речи рождаются в душе, пылая, словно алоэ,
Ведь когда оно горит, благоуханием наполняется весь мир
[25, с. 592].

Анализ тематического состава лирического наследия Аттара свидетельствует о том, что к концу XII в. значительно усовершенствовался механизм перенесения в газель мотивов, первоначально чуждых ее жанровой природе. Вводя в газель элементы проповеди, традиционные ситуации легендарных суфийских биографий, Аттар пытается привести их в соответствие с образно-стилистической системой лирического произведения, сделать их органичными в данной поэтической форме. Без этого опыта, вероятно, была бы невозможна предельная гармонизация лирического и моралистического начала, достигнутая в газелях великого Саади.

Некоторые условные «сюжеты» и мотивы газелей Аттара прочно входят в литературный обиход, о чем свидетельствует их наличие в диване Хафиза: приход старца в кабачок, отражение лика божественной Возлюбленной в земных предметах (в драгоценном камне, чаше с вином и т. д.). Лишившись своей «житийности», нарочитой повествовательности, ситуация прихода старца в Харабат разрабатывается Хафизом в соседстве с любовными мотивами, однако первые три бейта одной из известнейших газелей великого лирика ясно указывают на первоисточник интерпретируемых им мотивов:

Вчера из мечети в кабачок явился пир наш.
Что же, о друзья шариата, после этого нам делать?

Мы тоже обоснуемся в Харабате, среди магов,
Коль скоро такая судьба дарована нам от века!

Как же нам, мюридам, обращать лицо в сторону Каабы,
Если наш наставник обратил свой лик к питейному дому?
[36, с. 12].

Мотив отражения божественной красоты в предметах мате-

риального мира Хафиз трактует в газели «Когда твой лик отразился в зеркале винной чаши...» [36, с. 114], вводя в газель тот же редиф, что и Аттар,— «упал(а)» *(офтад)*. Более того, Хафиз включает в свою газель мотив появления старца в Харабате, излагая ситуацию от первого лица (ср. газель Аттара):

Я из мечети в Харабат попал не по своей воле,
То была доля, уготованная мне в Предвечности.

Таким образом, Аттар при всей специфике его газельного наследия способствовал продвижению этой поэтической формы к ее классическому состоянию, а его творчество стало последней ступенью восхождения газели к вершинам совершенства.

Глава IV

КАНОН КЛАССИЧЕСКОЙ ИРАНСКОЙ ГАЗЕЛИ И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В ПОЭЗИИ XIII в.

Историки ираноязычной литературы неоднократно отмечали подъем газельного творчества в XIII—XIV вв. Некоторые из исследователей связывают расцвет газели с новой волной развития суфизма в результате социально-политических потрясений, выпавших на долю иранских народов в период монгольского завоевания (1220—1256) и после него [72, с. 339; 135, с. 238; 106, с. 147]. Разорение восточноиранских областей, среднеазиатских в особенности, повлекло за собой перенесение культурных центров в Индию и на запад фарсиязычного литературного мира. Важную роль начинают играть Шираз и Тебриз, сохранившие значение культурных очагов вплоть до XV столетия, когда последствия монгольского нашествия были на востоке уже в значительной мере преодолены.

Монгольское завоевание, послужившее причиной миграции значительных масс ираноязычного населения, среди которого было немало представителей образованного сословия, стимулировало подъем культурной жизни на периферии «иранского мира». Вдалеке от старых культурных центров, в Малой Азии, творил на фарси величайший поэт-мистик Джелал ад-Дин Руми (Мауляна, букв. «Господин наш», 1207—1279). Своеобразие газелей Руми неоднократно отмечалось исследователями, но отношение лирического наследия поэта к предшествующей газельной традиции прояснено недостаточно. Подобно газелям Низами и Хакани, стихотворения этой формы, созданные Мауляной, нуждаются в самом пристальном изучении. Однако достаточно указать на несомненное своеобразие состава тематики в диване поэта, на отчетливо индивидуальный характер реализации системы суфийских образов-терминов, чтобы прийти к выводу о том, что рассмотрение газелей Руми выходит за рамки настоящего исследования.

К сходному заключению мы пришли, ознакомившись с диванами другого корифея ираноязычной поэзии XIII — XIV веков — Амира Хосрова Дехлеви. Тематика газельного наследия поэта характеризуется преобладанием любовных стихотворений, что заставляет предположить тяготение Амира Хосрова к традициям придворной газели на фарси XI—XII вв. При этом доподлинно известно, что поэт был членом суфийского ордена чишти. Проблемы же, связанные с развитием газели в персо-

язычной литературе Индии, должны быть поставлены и разрешены в рамках специального исследования.

Нас же более занимает вопрос о прямой линии развития газели на фарси, так сказать, о стволе, а не о многочисленных ветвях. В этой связи представляется целесообразным ограничить материал, анализируемый в настоящей главе, в основном газельным наследием Саади (начало XIII в.—1292). Выбор этот объясняется не только тем, что творчество поэта — признанная вершина газельной лирики на фарси XIII в. Резкое ограничение материала объясняется скорее логикой данной работы. Если до XIII в. в развитии газели наблюдалась раздробленность и мозаичность, то ко времени Саади она была во многом преодолена благодаря синтезирующей тенденции, направленной на слияние двух линий развития газели на фарси — светской и мистической, придворной и суфийской. По мнению некоторых исследователей, результаты синтеза двух традиций в иранской газели выявились именно в XIII в.

Так, иранский историк литературы З. Сафа пишет: «В результате влияния великих поэтов-лириков XIII в., особенно Саади, Мауляны и Ираки, поэтов, склонных к газели, а также в результате укоренения поэзии в практике суфийской обители... в стиле газели произошло соединение любовного и мистического [начал]» [160, т. 2, с. 322—323].

Мы же придерживаемся того мнения, что черты, унаследованные газелью от суфийской и светской лирики, в XIII в. воспринимаются как нормативные, являются неотъемлемой частью канона данной жанровой формы. Именно по этой причине Саади может определенным образом представлять многих поэтов своей эпохи, создававших газели, говорить с нами от их лица, ибо его лирика есть наиболее глубокая и полная реализация канона классической газели, сложившегося в XIII в.

Сформулированная нами характеристика газели XIII в. как приобретшей канонические черты нуждается в некоторых уточнениях.

Снятие противоречий между придворной карьерой поэта и его мистическим мировосприятием, которое в XII в. представлялось весьма проблематичным, век спустя становится фактом литературной действительности, причем фактом достаточно обыденным. Суфийская эстетика оказала сильнейшее влияние на формирование литературных вкусов XIII в. Новая волна суфизма, рост его популярности в этот период непосредственно связаны с исторической обстановкой в Иране и Средней Азии, завоеванных монголами. В этот период суфизм явился не только своеобразным катализатором антимонгольских настроений, но и формой выживания собственной культуры. Именно историческая ситуация стимулирует появление литературной продукции, которая отвечала бы не только запросам двора, но и вкусам средних городских слоев. Вот что пишет об этом Я. Рипка: «У городского населения было что сказать. Отсутствие порядка и

гнет способствовали распространению суфизма. Эпоха требует... прежде всего краткой газели, которая была представлена и до этого, но теперь достигает своего зенита в творчестве Саади и позднее Хафиза» [135, с. 238—239].

Таким образом, на языке суфийской лирики изъяснялось большинство поэтов XIII в., даже те, кто придерживался отличных от суфизма религиозно-философских взглядов. Так, Низари Кухистани (1247/48—1320/21), относимый иранистами к числу последователей исмаилизма (см. об этом [50]), широко пользовался в газелях той системой образов, которую разрабатывали поэты-суфии XI—XII вв., придерживался сходных с ними взглядов на предназначение поэзии и миссию поэта. Исмаилитский поэт в скрытой форме порицает Саади за излишнюю «светскость» его стихов, хотя общая суфийская платформа философских и дидактических построений Саади у него сомнений не вызывает:

Саади — поэт внешнего, который говорит равно
Со знатным и простым, ученым и невеждой.

Истинно, вкус его редкостных газелей
Слаще леденца и приятнее сахара.

Благодаря сладости своих живительных слов
Во всем мире он прославился красноречием.

А мои ничтожные хадисы в одеянии иносказания
Предназначены для избранных иного духовного мира.

Ведают знающие истину, что между этими хадисами и
Словами [Саади] — разница без меры и границ [50, с. 234].
Пер. Ч. Байбурди.

В этом выпаде можно было бы усмотреть полемику исмаилита Низари с суфием Саади, однако причина упреков, как представляется, лежит глубже чисто внешнего столкновения религиозно-философских позиций. Подобные столкновения происходили и между суфиями. Например, до нас дошли сведения о подобных обвинениях, выдвинутых поэтом Магриби (ок. 1350—1406/07), отстаивавшим идею *вахдат ал-вуджуд,* против Камала Ходжанди (ум. ок. 1400/01 г.) [72, с. 360]. Таким образом, различия в идейной установке авторов XIII—XIV вв. частично нивелировались суфийской формой выражения, поскольку суфизм к тому времени представлял собой доминирующую философскую и эстетическую модель, лежавшую в основе литературного канона.

Наличие подобных фактов позволяет заключить, что в XIII в. наметилась тенденция, отчасти превращавшая суфийскую образно-символическую систему в элемент формы. Например, исследователь творчества Низари Ч. Байбурди считает, что поэт использует суфийствование в образах для выражения своих исмаилитских убеждений [50, с. 235]. В этой связи нельзя не привести следующий пассаж В. Д. Сквозникова о закономерностях

развития лирической поэзии: «В лирике... наиболее общей внутренней закономерностью выступает постоянное превращение содержания в форму: то, что поначалу выступает собственно выразительным моментом, т. е. материальным выражением именно данного конкретного содержания, затем служит лишь собственно формой выражения для проникающего ее нового содержания» [142, с. 197].

Указанная тенденция может быть с достаточной последовательностью выявлена в газельном наследии Саади. Многие исследователи отмечают подобное качество суфийской образности прежде всего в поэзии Хафиза [180, с. 59; 154, с. 240; 130, с. 101—102]. Мы, в свою очередь, на примере газелей Саади попытаемся продемонстрировать то, что изменения в функционировании суфийской образно-символической системы в лирике на фарси можно отнести к более раннему периоду.

Своеобразие творчества Саади в целом, выраженное прежде всего в особом учительном духе всех его творений, констатировалось многими поколениями иранистов-литературоведов, однако вопрос о преломлении этого качества в лирике поэта поставлен, по существу, не был. Опираясь на традиционную суфийскую этику и отправляясь от концепции «совершенного человека» (*инсан ал-камил*), Саади пытается создать универсальную модель добродетельной личности, обращенную на благо всех людей. По-видимому, поэт исходил из практической действенности суфийской этической нормы, искал и находил в ней общечеловеческий смысл. В этой связи, как представляется, и можно говорить о том, что устойчивые дидактические мотивы суфийской лирики получают в газелях Саади новое истолкование. «Проповеднические» газели Саади выходят за рамки обращения к суфийским послушникам, т. е. не противопоставляют «познавших» и «непосвященных», оперируя универсальным понятием «человечность» (*адамийат*) (анализ термина в творчестве Саади см. [48]):

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 фреской и человеком.

Еда и сон, похоть и суета, темнота невежества —
Животное ничего не ведает о мире человечности.

Будь истинным человеком, а иначе есть птица,
Которая скажет те же слова голосом человека.

Разве ты не был человеком, если остался в плену у дива,
Ведь ангелу нет пути в жилище человечности.

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 страна человечности.

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 [25, с. 561].

Приведенная газель является как бы концентратом излюбленных наставительных мотивов Саади, которые во множестве вариантов повторяются в других его газелях. По причинам, указанным выше, автор заменяет традиционную оппозицию «познавший — непосвященный» (ариф — *гафил*) противопоставлением человека *(адам)* и животного *(хейван)*. Как верно заметил современник поэта Низари, Саади учит всех людей, а не избранных, проповедует человеческое достоинство вообще. Поэтому дидактика Саади выступает вне своей прямой связи с установкой на обретение сокровенного знания. Философской задачей этот мыслитель считает выделение той суммы качеств, которая делает человека человеком. Саади воспевает чувства, движения человеческой души, осиянные светом разума. Поэтому сравнение с животным, являющимся символом стихийных побуждений и неуправляемых эмоций, в поэзии Саади воспринимается едва ли не как самое страшное порицание:

Если ты умен и рассудителен и ведаешь, [что такое] сердце,
Тебя назовут человеком, а если нет — [самым] ничтожным
из животных [25, с. 769].

Обосновывая свою концепцию достоинства человеческой личности, Саади возвращается к изначальному, кораническому пониманию воздаяния за грехи, оставляя в стороне суфийскую интерпретацию этого религиозного вопроса. В этом смысле поэт оказывается близок Абдаллаху Ансари, с той лишь разницей, что первый рассуждает о человеке вообще, а второй — только о суфийском праведнике. Приведем стихотворение Саади, в котором сложность его мировоззренческой позиции предстает достаточно наглядно:

Если кто-то упал [в пути], а у тебя есть силы
для помощи,
Возьми под защиту его сердце, если есть в тебе человечность.

Завтра из долины Страшного суда нельзя попасть на дорогу,
ведущую в Рай,
Разве что из страны мирской у тебя есть два пути.

Замечать все людские пороки — неблагородно,
Взгляни на себя, ведь и сам ты грешен.

Путь взыскующих и благородных — благорасположение и доброта.
Разве сам ты носишь эту шапку как [единственный] знак
[истинного] мужа?

Ради чего процветание и нега так [быстро] одержали
над тобой победу?
Разве для тебя благородство — в богатстве и высоком сане?

Каких только райских дерев не посадили ради человека,
А ты, как жвачное животное, не в силах оторваться от травы.

Достаточно ли ты чист, чтобы притязать на райские кущи,
Ты, в чьей суме лишь множество листов, [исписанных] черным
(т. е. в твоем запасе лишь дурные деяния.— *М. Р.*)?

Ты хочешь приблизиться к вратам господним, о недостойный!
Но нет, не будешь ты так близок [к богу], как сейчас
близок к падишаху.

Ты — скиталец, а этот мир — мираж на пути каравана,
Нет [у тебя] надежды на то покровительство, которым
ты пользуешься в этом приюте.

Кто знает наречие земли, чтобы прошептать мертвому:
«Как упоительно наслаждение, которое ты получил
в наследство, находясь там, где ты есть!»

Занимайся своими подсчетами, не упрекай людей, Саади,
Ведь и в твоем капитале в Судный день окажутся
дурные деяния [25, с. 675].

Приведенный текст достаточно далек от образцов суфийской дидактической газели, представленных в диванах Баба Кухи Ширази, Санаи, Аттара. Тем не менее в нем интерпретируется чисто суфийская идея — самосовершенствование человека как смысл его земного пути. Трактуя эту идею с точки зрения ее общезначимости для каждого человека, Саади сосредоточивается на центральной в его творчестве проблеме определения качеств «человечности». Осуждая пороки, Саади призывает к терпимости и доброте, милосердию и сочувствию, к отказу от внешнего, поверхностного понимания благородства и достоинства. Как уже было отмечено, в данной газели ощущается влияние философско-религиозных воззрений Ансари, которые предстают, однако, в совершенно новом качестве, ибо цель их автора иная.

Таким образом, дидактические мотивы в лирике Саади характеризуются отчетливой индивидуально-авторской маркированностью. Включение этих мотивов в ткань традиционной суфийской любовной газели определяет своеобразный колорит лирики Саади, хотя формально она является продолжением давних традиций, идущих от Рудаки и Раби'и Киздари. В газельном наследии Саади множество любовных стихов, содержащих уже знакомые нам этические мотивы. Приведем один из наиболее показательных примеров:

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

Нищий дерзновенно любит падишаха:
Без него не может жить и не смеет с ним говорить.

Во мне сокрыта тысяча страданий, о которых я говорю,
Уста мои не смыкаются, как у бутона, когда он распускается.

Мне не удается добиться от тебя справедливости,
Ты оправдываешь свои грехи, а гневаешься на меня.

Кто говорит, что кипарис в саду напоминает стан твой стройный,
Пусть он покажет мне кипарис на лужайке, который обладает
твоею плавностью движений.

Я так тебя люблю, что сердце [даже] не желает свидания
с тобой,
Совершенство любви в том, чтобы не удовлетворять желание
за счет друга.

Хосров желал объятий и близости Ширин,
Любовь же и сверление горы Бисатун — это дело Фархада.

Легко давать советы сокрушенному влюбленному,
Однако говоришь 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.

Если ты уничтожил меч, Саади, [не думай], что ты совершил
подвиг нравственности,
Ты обиделся на жало, но не желаешь лишиться меда [25, с. 647].

Анализ этой и подобных газелей Саади, несомненно, приведет нас к мистической интерпретации большинства разрабатываемых в ней мотивов. Поэт сам дает на этот счет недвусмысленные указания: вводит в стихотворения персонажей, которые стали символами в суфийских эпических поэмах (шах и нищий, Хосров, Ширин и Фархад), противопоставляет плотскую страсть Хосрова чистой духовной любви Фархада. Именно использование этих образов и создает атмосферу нравственных исканий в любовной газели.

Саади, как мы видим, отходит от «космического» восприятия возлюбленной даже при ее мистическом понимании, пересматривая концепцию вневременной и внепространственной природы мистической любви, которую отстаивал Анвари и в еще бо́льшей степени Аттар. Под пером Саади любовная лирика вновь погружается в тончайшие нюансы традиционных любовных ситуаций, ищет психологически убедительные объяснения побуждениям влюбленных, заново формирует кодекс любовного поведения. Поэт осуждает не только жестокость возлюбленной, погрешившей против законов истинной любви, но и ее самовлюбленность, невоздержанность в проявлении гнева, легкомыслие, хотя и не может не любоваться совершенной красотой ее движений. Саади подсмеивается над горе-советчиком, который поучает влюбленного, не ведая превратностей любви, и над героем, страдающим любовной бессонницей. Эмоциональная палитра газели переливчато разнообразна, создает иллюзию перспективы и объемности. И наконец, как дань устоявшейся тра-

диции, звучит в концовке газели изящный и отточенный афоризм, призывающий принимать жизнь такой, как она есть, а возлюбленную — со всеми ее достоинствами и недостатками.

В этом же смысле примечательна знаменитая раджазная газель Саади «О караванщик, не спеши...»[1]. Написанная на традиционный мотив доисламской арабской касыды, она представляет собой монолог героя, обращенный к погонщику каравана с просьбой не торопиться со снятием со стоянки, которую с караваном покидает и любимая. Нарочитая стилизация под старину, внешняя «событийность» стихотворения и в то же время стремление к еще большей разработанности суфийского символического кода создают не столько двуплановость газели, сколько игру реального и мистического, отраженных друг в друге, 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]! [25, с. 590].

Традиционно суфийское состояние разлуки с Истиной описано у Саади через реальный уход каравана, по мере удаления которого в душе героя нарастает тоска. Неопределенность суфийского переживания, его неизъяснимость, с постоянством подчеркиваемая в лирике Аттара, сменяются узнаваемостью, своего рода естественностью описываемого чувства:

О расставании тела с душой говорят разное,
Но я своими глазами видел, как душа моя уходит [25, с. 590].

Мы пытались показать, что Саади стремился как бы к полному растворению своих проповеднических идей в потоке любовной лирики, добивался органичности моралистических мотивов в газелях любовного и гедонического содержания. В этом состоит существеннейшее отличие газельной лирики Саади от наследия его предшественников, мастеров суфийской газели. Так, отстаивая свое понимание мистической любви как взаимного чувства, поэт включает в традиционную любовную газель следующие строки:

Не могу представить, что приятного в дереве,
С которого никто никогда не сорвал ни плода.

Предначертание твоей несравненной, божественной судьбы
Отражено в твоем лице, как лицо — в зеркале.

Я не прошу у тебя ничего, кроме тебя самой,
Так дай же халвы тому, кто до сих пор не изведал [вкуса]
любви [25, с. 538].

Газельные разделы куллийата Саади демонстрируют традиционное соотношение любовной и винной тематики. Следуя сложившейся норме, поэт связывает темы винопития с городским

кварталом кабачков, бесшабашными риндами, окончанием поста и порицанием черствых аскетов и праведников. Противопоставление двух групп городских персонажей, в одну из которых входят ринд и ряд близких ему по смысловой окраске образов, в другую — аскет, мухтасиб и т. д., приобретает у Саади неизменную четкость. Однако, сохраняя устойчивые черты мистической гедоники, набор ее мотивов и персонажей, Саади вносит в винные газели свойственную всему его творчеству ноту размышления и наставления, насыщает стихотворения афористически закругленными моральными сентенциями [2]:

Сребротелый виночерпий, довольно спать, вставай!
Пролей влагу веселья на пламень печали!

Запечатлей поцелуй на краю чаши,
А потом пусти по кругу медоносное вино,

Ведь плачущие облака и ветер Ноуруза
Рассыпают перлы и веют амброй.

Мы старались, чтобы не осквернил себя
В Харабате постящийся [праведник],

[Но] он поднял руку притеснения на любовь,
А истинному знанию нет места там, где поселилось насилие.

Сказал я: «О всемогущий разум!
Почему ты избрал путь бегства от любви?»

И он ответствовал: «Кошка, сражаясь со львом,
Не точит зубы на леопарда».

Красавицы разрушают здание аскезы,
Музыканты преграждают [воздержанию] путь (или: музыканты играют мелодию [в ладу] Хиджаз.— *М. Р.*),

[Слова] обета горчат во рту
Из-за подруги, чье сладкоречие вводит в смущение.

О Саади! В каждое мгновение, что тебе отпущено,
Будь привязан к кончику локона любимой.

Оставь недругов в покое до той поры,
Пока не восстанут они из мертвых в день Страшного суда
[25, с. 605].

Выбирая данный пример, мы исходили из того факта, что чисто винные газели у Саади практически не встречаются, однако часто гедонические мотивы составляют смысловую и образную доминанту стихотворения. Стандартный зачин, содержащий обращение к виночерпию, перечисление аксессуаров пиршества, противопоставление завсегдатаев Харабата и постных аскетов — все это вводит газель в традиционные рамки суфийской гедоники. Любовные мотивы во второй части стихотворения также даны в сугубо мистическом духе, однако их афористическое оформление и способность отделяться от контекста откры-

вают путь к их более расширительному пониманию. Упоминание в газели весеннего новогоднего праздника заставляет предположить, что текст был предназначен для застольного исполнения, что подкрепляется включением в текст названия музыкального лада, в котором, по-видимому, следовало петь данную газель.

Таким образом, подобные стихотворения могут быть восприняты во всей полноте звучания только на фоне четырехвековой традиции развития газели в ее светском и мистическом вариантах. В этой связи можно сказать, что тематическое обогащение газели — это процесс, который сопровождал историю развития этой поэтической формы в литературе на фарси в классический период. Как отмечалось выше, этот процесс происходил в основном путем перенесения в газель мотивов, характерных для других форм поэзии (касыда, рубаи), путем приведения их в соответствие с законами поэтики газели. Так, на определенном этапе своей эволюции газель становится одной из форм бытования придворного панегирика [70, с. 169; 77, с. 67—68]. У Саади эта линия в газели не только не прерывается, но весьма интенсивно разрабатывается, а элементы мадха вовлекаются в различные по своему характеру контексты:

Весенней порою меня охватила страсть к [цветущей] степи,
С одним-двумя верными друзьями невозможно быть одиноким.

Земля Шираза показалась мне подобной расписному шелку —
То были образы красавиц, нанесенные на шелк.

Фарс защищен сенью благополучия Атабеков,
Но из-за птичьих стонов на лугах царит смятение.

Та, чьи уста походят на засахаренную фисташку,
вышла на прогулку.
Что мне сказать? Описать невозможно, сколь она была
прекрасна:

Слава Аллаху, нет такой нежности у анемона,
такого благоухания у жасмина,
Такой стройности у сосны.

Соблазн самарита [3] в ее дерзновенном взгляде,
Дыхание Исы исходит из ее сахарных уст.

Я не могу понять, кто она — идол, луна ли в новолуние
или ангел,
С кумиром схожая, луноликая, ангелоподобная
Возлюбленная.

Она в мгновение ока похитила сердце Саади и всего мира,
Как Ноуруз — угощение с царского стола [25, с. 585].

Перед нами газель на празднование Ноуруза, каких в газельных разделах куллийата Саади немало. Однако если в абсолютном большинстве случаев посвящение патрону помещалось в конце газели, то здесь упоминание Атабеков в третьем бейте имеет специфический контекст, связанный с поэзией

«местного патриотизма» (З. Н. Ворожейкина). Прославление родного города, по утверждению исследовательницы, «одна из главных статей официального восхваления правителя», «составляет содержание развернутого вступления к мадху» [77, с. 115].

Таким образом, из касыды в газель был перенесен еще один мотив — воспевание родного города. В газели он приобретает особые черты, связанные с его укоренением в новых поэтических контекстах. В данном случае он реализуется как мотив любования красотами Шираза. Сходную интерпретацию мотива родного города мы найдем и в диване Хафиза. Тем не менее возможны и другие варианты разработки мотива, среди которых наиболее распространена схема, сопрягающая в одном образе разлуку с возлюбленной и разлуку с родиной.

Панегирические мотивы в газельной лирике наиболее тесно связаны с любовной тематикой, чему свидетельством является и приведенная выше газель. В этом факте опять-таки нельзя не усмотреть следы влияния касыдной нормы, в соответствии с которой тагаззул был наиболее распространенной темой вступлений к панегирику. Концовка одной из любовных газелей Саади представляет своеобразный *горизгах* (переход от вступления к панегирику), в котором верность в любви интерпретируется как выполнение долга служения покровителю:

Саади не из тех, кто убегает, [спасаясь] от твоего аркана,
Ведь он понял, что в плену у тебя лучше, чем на воле.

Люди говорят мне: «Ступай отдай свое сердце страсти к другой!»
Но нельзя иметь две любви, тем более во времена Атабеков [25, с. 658].

Подобная концовка являет собой канонический пример завершения панегирической газели, когда поэт приводит свой тахаллус в предпоследнем, а династическое имя патрона — в последнем бейте.

Однако тематический репертуар касыды не является единственным источником пополнения тематики газели. В рамках философско-дидактических стихотворений Саади едва ли не впервые в газельной лирике на фарси трактует излюбленную идею хайямовских четверостиший о круговороте вещества в природе. Справедливости ради следует заметить, что Хайям, в свою очередь, разрабатывает систему архаических представлений, косвенно связанных с мотивом гибели Сиявуша, из крови которого произрастают травы. В ранней иранской лирике этот мотив воплощен в одном из стихотворений Рудаки (см. гл. I). Однако у Саади мы сталкиваемся с такой реализацией мотива, которая не оставляет сомнений относительно источника заимствования:

Сколько можно петь, словно птица на зубце [этой стены],
Взгляни, когда-нибудь мы сами станем кирпичами для этой стены [25, с. 637].

Именно у Хайяма мы находим образ поющей на развалинах птицы, символизирующий бренность бытия и эфемерность земного величия и власти:

Увидел я птицу, сидевшую на стене Туса,
Положив перед собой череп Кей-Кавуса,
Она говорила черепу: «Увы! Увы!
Где звон колокольчиков? Что стало с громом литавр?»
[20, с. 62, № 174].

Вот дворец, что доставал до неба,
К его вратам обращались лики царей.
Увидел я горлинку на зубце его стены,
Она сидела и повторяла: «Ку-ку? Ку-ку?» (т. е. где, где.— *М. Р.*) [21, с. 444].

Этот единичный пример обратил на себя наше внимание потому, что он в каком-то смысле открывает дорогу для широкого использования хайямовских мотивов Хафизом. Выявленный факт свидетельствует о том, что преемственность в газели, «экстенсивная» разработка идеи предшественника действует как непреложный закон саморазвития поэтической формы.

Как отмечалось, в творчестве Саади газель вошла в пору своей зрелости. На это указывает помимо всего прочего высокая степень творческого самосознания, явленная в поэтических высказываниях Саади о предназначении таланта, о качествах совершенного произведения словесного искусства. Интерпретация мотивов фахра (самовосхваления) в рамках газели насчитывала к XIII в. 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 выполнением требований фигуры хусн ал-макта' — «красивой концовки» (см. об этом [7, с. 39; 133, с. 59]).

К XIII в. в лирике малых форм складывается устойчивая система метафор и сравнений, предназначенных для описания свойств идеальной газели. В наиболее разработанном виде эта система предстает в творчестве Саади, а затем в поэзии Хафиза и Камала Ходжанди. Стихи газели должны быть сладостны, как сахар и мед, журчащими, как проточная вода, свежими, как молодая зелень, каждый бейт должен походить на редкостную жемчужину и т. д. Представления о боговдохновенности поэта и предопределенности его творческой судьбы после Аттара получили широкое распространение в газели. Развивая мотивы, характерные для всей мистической лирики, Саади пишет:

Некоторым кажется удивительным, что так свежи стихи Саади,
Но как же может не быть свежим листок райского дерева?
[25, с. 786].

Или:

Подобно Хизру перо Саади, оно все время путешествует,
Неудивительно, что живая вода выступает из чернил [25, с. 692].

Саади, по-видимому, был одним из первых поэтов, внесших в газель мотивы поэтического соперничества и непревзойденности своего мастерства. В касыде и маснави эти мотивы в рассматриваемый период представляли устойчивую традицию (см. об этом [58, с. 394—431; 77, с. 45—53, 98—106]). Однако вызревание газели как поэтической формы относится к более позднему времени, чем достижение канонического состояния касыдой и маснави. В макта' одной из газелей мотив поэтического соперничества воплощен в образе завистника, что может быть воспринято как указание на связь мотива с любовной тематикой:

Услышал завистник стихи Саади и застыл в изумлении:
Ему остается либо молчать, либо обучаться красноречию
[25, с. 646].

К группе традиционных реализаций мотивов фахра относится мотив поэта и черни, который Саади воплощает следующим образом:

Ты произносишь сладкозвучные речи наперекор врагам, о Саади,
Но что знает больной водянкой о вкусе халвы? [25, с. 694].

Однако самовосхваление, переходящее в пустую похвальбу и бахвальство, вызывает глубокое осуждение Саади. Со свойственным ему изяществом и афористичностью поэт заявляет:

Яви искусство, а не занимайся хвастовством, Саади.
Что толку, если сахар говорит: «Я сладок» [25, с. 633].

Наследуя тематику, характерную для касыд-фахрийе, составители газелей развивают в этой форме мотив посмертной славы своих творений, т. е. мотив «памятника». По нашим наблюдениям, он впервые встречается в диване Аттара:

Если ты заучишь наизусть слова Аттара,
Да будет этого тебе достаточно, чтобы эта память
была вечной [3, с. 607].

Саади связывает мотив нетленности своих газелей не с их устной передачей, а с переписыванием:

Поток судьбы не смоет в тетради дней того,
Что ты написал в память о Саади [25, с. 824].

По нашим наблюдениям, мотивы фахра в газелях каждого поэта можно условно разделить на общие, т. е. заимствованные из арсенала традиции, и индивидуально-авторские, т. е. используемые только одним мастером или вводимые им впервые. Если говорить о Саади, то в его диване преобладает вторая категория мотивов фахра. Однако в XIV в. для большинства поэтов, писавших газели, они станут общим достоянием. Так, одним из наиболее разработанных мотивов самовосхваления в диване Хафиза оказывается «география» его прижизненной славы. Источник этого мотива мы и находим у Саади:

Саади в мотовстве и риндстве не имеет равных,
Один он [такой] в этом городе, как и во всяком другом.

Стихи его, подобно водам, разлились во всем мире,
И потому [теперь] корабль из Фарса плывет в Хорасан
(или: диван [его стихов] прошел путь от Фарса до Хорасана.—
М. Р.) [4] [25, с. 823].

Правда, далеко не все мотивы, из которых складывается фахр в газелях Саади, разрабатываются его непосредственными продолжателями. К этой категории относится мотив «пламенного стиха», обжигающего душу:

О Саади, возьми лучше стальной калам,
Ведь эти стихи сожгут тростниковый [25, с. 580].

В концовке другой газели поэт ведет образную игру на противопоставлении текучести и влажной свежести стиха его «пламенности», «огненности»:

Слезы страсти текут из глаз Саади, [орошая] его пальцы
и письмена,
От этого, без сомнения, слова получаются свежими
(т. е. необычными, оригинальными.— *М. Р.*),
когда рождаются стихи.

Прекрасные речи рождаются в душе, пылая, словно алоэ,
Ведь когда оно горит, благоуханием наполняется весь мир
[25, с. 592].

Предпринятый анализ тематического наполнения газелей Саади демонстрирует на наглядных примерах механизм функционирования канона иранской классической газели в XIII в. Достигнутая зрелость поэтической формы проявляется прежде всего в ее гибкости, способности поглотить и переработать первоначально чужеродные образно-тематические элементы. Частичная трансформация суфийской образности, превращение ее в оболочку новых содержательных структур открыли для поэтов-лириков XIII и еще более XIV в. возможность для проявления авторской инициативы в сфере сопряжения ранее несочетаемых мотивов.

Саади по праву считают мастером монотематической газели, ибо практически все его блистательные любовные стихотворения именно таковы. Однако следует заметить, что монотематичность газели Саади существенно отличается от монотематичности газели XI — начала XII в., строившейся на разработке одной темы в образных повторах. Газели Саади напоминают скорее не развитие темы, а вариации на заданную тему с использованием того множества любовных мотивов, которые дает автору длительная и развитая традиция.

Мотивы одной и той же темы далеко не всегда прямо связаны друг с другом, поэтому и в монотематической газели Саади закрепляется тот тип связей между бейтами, который впервые появился в политематических газелях XII в. и основывался на далеких ассоциативных связях. Таким образом, принцип авто-

номности бейта является господствующим в абсолютном большинстве газелей Саади независимо от состава их тематики, что не исключает, однако, применения более ранней схемы сочленения бейтов — логической.

Газельное наследие Саади содержит также большое количество политематических газелей, в структуре которых уже ясно прослеживаются своего рода композиционно-смысловые гнезда. Приведем один из самых характерных примеров:

Благословенна и прекрасна пора влюбленных
Благодаря ароматам утра и пению соловьев.

Благословен тот час, [когда] влюбленные сидят друг
против друга,
Когда затихает ропот соперников.

Два тела в одном одеянии, словно фисташка в скорлупке,
Высунули две головы из одного воротника.

Врагам в наказание достаточно того, что они видят
Влюбленных, [глядящих] в лицо друг другу

Доля, которую дарует мирская жизнь,— наличность времени,
Не будь же, о мудрец, обездоленным!

Если ты знаешь, что из тебя не выйдет пастыря,
Отпусти овец к волкам.

Я люблю этих риндов и пьяниц
В противоположность святошам и проповедникам.

Пусть обо мне все что угодно
Говорят и близкие и чужие.

У губ сладкоустых [красавиц] есть способность
Похищать стойкость благоразумных.

Я уселся с рыцарями черни —
Смыл все, что мне наговорили эрудиты.

Кто знает лекарство от болезни Саади?
Ведь и врачи больны от [поисков] средств [исцеления]
[25, с. 463].

Стихотворение распадается на три композиционно-смысловых фрагмента, первый из которых (1—4-й бейты) составляет своеобразный зачин, написанный в духе любовного или весеннего насиба к касыде и создающий идиллическую «экспозицию» газели. Второй фрагмент (5—6-й бейты) может быть истолкован как философский вывод из сказанного в начальных бейтах. Он решен в ключе житейской дидактики, весьма характерной для газелей Саади. И наконец, третий, последний фрагмент (7—10-бейты) вводит газель в круг привычных мотивов суфийской городской газели с характерными для них персонажами и традиционной системой противопоставлений. Уместно подчеркнуть, что каждой из частей газели присущи определенная образность и набор стилистических приемов, а логика переходов

от одной части к другой не лежит на внешних уровнях смысловой структуры. Тенденция к созданию афористической законченности каждого бейта, отличавшая газель еще до Саади, стремление к парадоксальному развитию каждого образа вылились в известной мере в парадоксальный смысловой рисунок газели в целом, что в будущем должно было привести к универсальной сочетаемости всех тем, дозволенных газельным каноном, в рамках одного стихотворения.

Интересна и роль макта' в приведенной газели: финальный бейт не примыкает к последнему композиционному гнезду, а может быть соотнесен по смыслу со всем стихотворением. «Болезнь Саади», о которой здесь говорится, может быть понята и как любовь, и как тоска по уходящей жизни, которой герой не смог правильно воспользоваться, и как неумение преодолеть ложные представления о праведности и добродетели, и как боязнь дурной славы. Полифония последнего бейта такова, что в нем отражается смысл всей газели.

Стихотворения со сложным построением и внутренним членением могут быть самыми различными по тематическому составу. При этом нужно учитывать, что для Саади характерны глубоко индивидуальные приемы в построении газели. Дидактик по натуре, он и в лирике остается верен своим творческим устремлениям. Большинство его политематических газелей строится именно на сочетаниях философско-дидактических мотивов с любовными или гедоническими, причем автор своим мастерством добивается их предельной гармонизации:

Юноша должен долго скитаться, чтобы стать зрелым [мужем],
Суфий не станет искренним, пока не выпьет чашу [вина].

И старец, читающий молитву, и ринд из квартала кабачков —
Каждый [таков], каким он задуман в Предвечности.

Завтра, когда все создания явятся на суд божий,
Каждый будет [думать] о своих поступках, а я — ждать милости.

О соловей, если ты рыдаешь, я заплачу с тобой вместе,
Ведь ты влюблен в розу, а я — в ту, чей стан подобен розе.

О кипарисе на берегу ручья скажут, что он красив, лишь те,
Кто не видел кипариса на краешке крыши.

Когда-нибудь ты увидишь, как я принесу себя в жертву
на ее улице,
И это будет не праздник, а обычный день.

О ты, любовь к которой в моем израненном сердце
словно душа в теле,
Пусть [хотя бы] твое злословие [в мой адрес] будет
напоминанием о добрых пожеланиях.

Может быть, когда-нибудь ты сама захочешь узнать обо мне,
А если нет, вздохи донесут до тебя мое послание.

И хотя темна ночь влюбленных,
У них должна быть надежда на сияние утра.

Саади, кто же ищет жемчужину на берегу моря,
Войди в пасть чудовища, если хочешь достичь желаемого
[25, с. 769—770].

Газель делится на две части, одна из которых представляет собой суфийскую дидактику (1—3-й бейты), другая — любовную мистику (4—9-й). Вторая часть, в свою очередь, чисто формально расчленяется на два фрагмента: она открывается обращением к соловью, которое в седьмом бейте сменяется обращением к возлюбленной. Смысловая логика построения первой и второй частей повторяется и содержит одну-единственную мысль: счастья можно достичь, лишь пройдя через страдания и сохраняя надежду на его достижение. Та же мысль заключена и в подписном полисемантичном бейте.

Творчество Саади демонстрирует новую ступень в развитии структурной организации газели, для которой характерно разнообразие композиционных решений, основанное на синтезе традиционных методов построения и использовании исторически сложившихся типов смысловой связи между бейтами. Отметим также, что Саади довел до блеска ряд формальных приемов, разрабатывавшихся его предшественниками и служивших целостному восприятию газелей. Он широко пользуется возможностями звуковой инструментовки текста, применяет принцип кольцевой композиции газели, глубокие редифы.

Разрабатывая приемы кольцевой композиции, Саади прибегает к различным типам реализации этой схемы. В ряде случаев мы сталкиваемся с развитием мотива первого бейта в концовке стихотворения. Вот характерный пример:

Утро смеется, а я плачу в тоске по любимой.
О утренний ветер, есть ли у тебя весточка о приходе
любимой? [25, с. 548].

Возвращаясь к тем же мотивам в двух финальных бейтах газели, поэт обогащает их новыми смысловыми и эмоциональными оттенками:

Нет, нет, останься, ветер, не рассказывай ей обо мне,
несчастном,
Чтобы не закралась тоска в ликующее сердце любимой.

У каждого своя печаль, а в сердце Саади
Все время лишь одна забота: что делать ему с тоской
по любимой?

Использует Саади и тот вариант композиционного «кольца», который разрабатывал в своих газелях Анвари. Он состоит в полном текстуальном повторе первого мисра первого бейта или его части во втором мисра последнего. По такому принципу построена одна из винных газелей Саади. Она открывается следующим бейтом:

О кравчий, подай вина, мы — те, кто пьет в кабачке
[мутный] винный отстой,
Мы знакомы с Харабатом, а разуму чужды [25, с. 635].

А вот концовка той же газели:

О Саади, если тебе необходимо прозрачное вино,
скажи еще раз:
«О кравчий, подай вина, мы — те, кто пьет в кабачке
[мутный] винный отстой».

Виртуозно владея техникой газели, Саади отдавал предпочтение тем способам смыслового развертывания текста и его завершения, которые были наиболее органичны в его индивидуальной манере. Так, на новом этапе развития газели наблюдается возрождение приема афористической концовки, когда финал стихотворения оформлен мудрым изречением или пословицей. Газелей, содержащих мораль в макта', в куллийате Саади необозримое множество. Ограничимся лишь несколькими примерами. Одна из газелей, трактующих этические вопросы, заканчивается следующим изречением:

О Саади, человек, снискавший доброе имя, никогда
не умрет,
Мертв тот, чье имя никогда не приведут как образец
добронравия [25, с. 578].

Гедоническая газель имеет такое завершение:

Суфий — в уединенной келье, а Саади — на краю степи.
Не станет придираться к неумелому тот, кто постиг
вершины искусства [25, с. 654].

С особыми трудностями мы столкнулись при попытке адекватно определить тип героя газельной лирики Саади. Тесное переплетение нескольких традиций газели в его творчестве, частичные изменения в характере функционирования суфийского поэтического канона, своеобразие творческих принципов и идейных установок Саади — все это создает особые условия существования традиционного героя, обладавшего стабильным набором нормативных характеристик. По этой причине трудно говорить о единстве и единственности героя в газелях Саади. Герой этот рисуется по-разному в зависимости от того, в каком отношении каждый конкретный текст стоит к доктринально-суфийскому истолкованию реализованных в нем мотивов. Естественно, в газельном наследии Саади можно выделить большие группы стихотворений, объединенных общим типом героя, однако определить доминирующий тип для его лирики в целом не представляется возможным. Герой любовных, гедонических, любовно-гедонических газелей наследует основные черты своих предшественников, чей облик в основном сформировался в лирике Санаи и Анвари. Важнейшей особенностью обрисовки данного типа героя по-прежнему остается символическое истолкование «отрицательных» свойств его натуры и стереотипа пове-

дения. Это «низкий» герой городской газели в различных его воплощениях (влюбленный и пьяница, нищий и плут, гуляка, вероотступник и городской смутьян).

Гораздо сложнее обстоит дело с дидактико-философскими газелями поэта. Переплавляя в своем сознании разные типы наставления и философствования, Саади одновременно является наследником таких противоположных по своим идейным устремлениям творческих личностей, какими были, к примеру, Ансари и Омар Хайям. Развивая традиции суфийской проповеднической лирики, заложенные Ансари и Аттаром, Саади сохраняет в своем творчестве целый пласт газелей, мало затронутых процессом символизации образов. В этих стихотворениях поэт стремится нарисовать идеал суфийского праведника, жизненный путь которого в бренном, иллюзорном мире является лишь подготовкой к переходу в царство вечности, к соединению с абсолютной Истиной. Обратимся к одному из текстов, в котором канон суфийской дидактики в газели реализован наиболее последовательно:

Ничего не ведают о жизни опьяненные сном.
Что есть жизнь — опьянение вином.

Чтобы не почитал ты себя [истинно] опьяненным,
я сказал тебе:
«Мир дому твоему и да исчезнет в нем разум!»

Будь опьянен вином страсти к любимой,
Ведь то, что несет тебе разум,— лишь огонь и вода
(или: гнев и слезы.— *М. Р.*).

Ты жаждешь почета — не отвергай смирения,
Ты хочешь награды — не пренебрегай служением.

Отдохнув в долине, ушел караван,
Боюсь, что он устраивает стоянки только для сна.

Пока ты не посеешь зерно смирения среди наслаждений,
Не собирай [урожая], трудись и ищи сокровище.

Источник живой воды скрыт в темноте,
Жемчужина — в море, клад — в развалинах.

Каждый, кто постоянно стучит кольцом в дверь,
Однажды дождется дня, когда дверь откроется.

Надо идти, чтобы достичь желаемого,
Надо сидеть всю ночь, чтобы дождаться восхода солнца.

О Саади, если ты хочешь получить награду, не заслужив ее,
[Знай, что], не утолив жажды, спит караван среди миражей
[25, с. 526].

В этом стихотворении без особых затруднений могут быть обнаружены следы влияния поэтики газелей Ансари, в которых герой подчинен строго соблюдаемому стереотипу праведного поведения. Однако именно из этой проповеднической линии в

лирическом творчестве Саади вырастает новая концепция человека, разрабатываемая им на основе суфийских представлений о совершенной личности. Газели, в которых обрисован идеал суфийского поведения, и те, которые содержат попытку создания универсальной шкалы ценностей при подходе к индивидууму, объединяются в одну образно-стилистическую группу. Они отличаются прямым, не символическим выражением мысли, общим учительным пафосом. Кроме того, стремление к созданию системы этических норм, обладающих общечеловеческой ценностью, проступает даже в некоторых чисто суфийских газелях. Так, в финальном бейте газели «О смятенный суфий в оковах добронравия...» Саади развивает свою излюбленную мысль о качествах, возвышающих человека над всеми тварями божьими:

Если ты разумен и рассудителен и ведаешь,
что такое сердце,
Назовут тебя Человеком, а если нет — ничтожнейшим
из животных [25, с. 769].

Появление нового типа героя в газели Саади представляет собой прямое следствие перехода ряда смысловых структур суфийской газели в категорию элементов формы. Однако в XIII в. это явление в газельной лирике не носит системного характера, а новый герой находится на ранней стадии складывания. Тем не менее атмосфера нравственных исканий в моралистических газелях Саади отразилась и в облике героев традиционного типа, послужила источником для создания в лирике своеобразной этики любовного чувства, кодекса великодушия и личного достоинства. Саади ищет идеал человека как в «низком», так и в «высоком» герое, пытаясь в каком-то смысле привести их к общему знаменателю человечности.

Под тем же углом зрения трактуется в его творчестве и проблема назначения поэтического таланта. Органично соединив в своих газелях представление об учительной роли поэзии, идущее от суфийской дидактики, и законченное понимание услаждающей функции словесного искусства, сформировавшееся в сфере придворной лирики, Саади несет людям свой горький опыт скитальца и проповедника, пленника и путешественника в совершенном облачении сладкозвучных стихов:

Всю жизнь Саади испытывал горькие разочарования,
Но имя его прославила сладкоречивость [25, с. 683].

Подводя итоги анализу газельного наследия Саади, следует подчеркнуть, что в вопросе об отношении самого поэта к своим творениям в этой форме остается много неясного. Поскольку существуют достоверные сведения о том, что старейший список куллийата Саади, изготовленный в 1328 г., выполнен с авторского оригинала [102, т. 3, № 2, с. 413—415], мы можем заключить, что в сведении газелей поэта в четыре самостоятельных сборника, имеющие названия и посвященные раз-

ным представителям правящего дома атабеков Фарса, основная роль принадлежит ему самому [102, т. 3, № 2, с. 408, 409]. Если мотивы, лежащие в основе разделения лирики Амира Хосрова Дехлеви на пять диванов, представляются достаточно ясными (хронологический или возрастной принцип) [46, с. 52], то критерии, которыми руководствовался Саади, пока не очень понятны исследователям. Правда, некоторые предположения относительно этого были высказаны в свое время А. Е. Крымским, который проанализировал названия сборников [102, т. 3, № 2, с. 408, 409]. По-видимому, Саади исходил не только и не столько из времени создания газелей, включаемых в тот или иной сборник («Нежные», или «Сладостные», «Удивительные», «Перстневые», т. е. помеченные перстнем с печатью, образцовые, «Старые газели»), сколько из понятных ему неких эстетических отличий. Хотя исследование проблемы своеобразия взглядов Саади на газель выходит за рамки настоящей работы, мы специально выделили этот момент, так как считаем, что он важен для понимания вклада великого лирика в формирование системы представлений о нормативной поэтике газели.

Само по себе газельное творчество Саади оказалось побудителем дальнейшего роста популярности этой поэтической формы, основанием для нового взлета газели в XIV в. Действительно, XIV век можно назвать «веком газели» в литературе на фарси, поскольку для многих поэтов эпохи, прежде всего для гениального Хафиза, газель стала, по существу, единственной формой творчества. В газели благодаря усилиям Саади появилась некая самодостаточность, позволявшая выразить средствами этой формы любой тематический элемент традиционной ираноязычной лирики в диапазоне от восхваления до осмеяния. Правильность, выверенность формы, обязательность выполнения предъявляемых к ней требований, следование принципам соразмерности и гармонии стиля в газели Саади послужили прочной основой для кристаллизации теоретических представлений о газели в иранской классической поэтике.

Глава V

АПОГЕЙ РАЗВИТИЯ ГАЗЕЛИ НА ФАРСИ В XIV в. УНИВЕРСАЛИЗМ В ГАЗЕЛИ ХАФИЗА

На рубеже XIII—XIV вв. популярность газели продолжает расти. В газельной лирике этого периода закрепляются достижения Саади в области тематики и композиции. Преемники поэта развивают выработанный им новый стиль в газели, популяризуя его и делая более доступным. Их творчество было той плодородной почвой, которая взрастила лирический гений Хафиза (ок. 1325—1390). По этой причине в иранистике давно сложилось мнение о единстве художественных особенностей газели XIV в. Так, Шибли Ну'мани в своем очерке творчества Хафиза находит среди газелей великого мастера многочисленные соответствия стихотворениям его старших современников, в частности Хаджу Кермани (1281—1352 или 1361) и Салмана Саваджи (1300—1376) [159, т. 2, с. 189—210]. Вслед за Шибли Ну'мани Э. Броун подробно анализирует «ответы» Хафиза на газели его непосредственных предшественников [170, с. 293—299] с целью продемонстрировать единство «газельной школы», сложившейся после Саади.

В русской и советской иранистике идею «плеяды Хафиза» отстаивали А. Е. Крымский [102, т. 3, № 2, с. 96—105], а затем И. С. Брагинский, говоривший о «газели хафизовского типа» в творчестве поэтов-лириков XIV в. [72, с. 392; 73, с. 223]. Правда, И. С. Брагинский отмечал, что Хафиз превосходил поэтов своего круга «индивидуальным мастерством» [72, с. 392]. В названной «плеяде» исследователи не случайно выделяют Хаджу Кермани, поскольку Хафиз совершенно определенно отметил роль этого мастера в становлении собственного творческого почерка:

> В глазах каждого истинный мастер газели — Саади,
> Но в своих речах Хафиз следует манере (*тарз*) Хаджу [37, с. 495].

Чем же «манера» Хаджу отличается от «манеры» Саади и чем она оказалась столь привлекательной для Хафиза? Характеризуя соотношение газельного творчества Хафиза и лирического наследия Хаджу, И. С. Брагинский отмечал, что последний сыграл «в развитии газели роль промежуточного звена — между Саади и последующей хафизовской газелью» [72, с. 348]. «Посредническую» функцию Хаджу можно представить достаточно зримо, если обратиться к сравнительному анализу моти-

вов родного города в интерпретациях Саади и Хаджу. Это сопоставление выглядит достаточно оправданным, поскольку скитания вдали от родины были частью личной судьбы обоих поэтов.

По общим наблюдениям, тема Шираза занимает в газели Саади сравнительно скромное место, развиваясь в двух основных аспектах: прославление родного города в связи с возвеличением правящей династии (мадх) и восхваление собственного поэтического таланта (фахр). В реализации мотивов самовосхваления упоминание о Ширазе составляет один из устойчивых элементов и воспринимается как специфическое обыгрывание нисбы, т. е. прозвища по месту рождения или проживания:

Говорят, что речи Саади из Шираза
[Люди] разносят по свету, словно хотанский мускус
[25, с. 805].

Или:

Из-за нежности сладостных слов Саади
Я стал рабом всех поэтов Шираза [25, с. 677].

Лишь в редких случаях поэт помещает мотив родного города в иной смысловой контекст. Вот один из таких случаев:

Караван, груженный сахаром, прибудет из Египта в Шираз,
Если моя любимая путешественница вернется [25, с. 394].

В диване Хаджу, естественно, имеются традиционные интерпретации мотивов родного города, продолжающие линию, прослеженную нами в лирике Саади. К примеру, в матла' одной из газелей Хаджу органично включает в фахр иранскую пословицу, содержащую название города:

Каждый, кто хочет сравниться в своих стихах
с красноречием Хаджу,
Носит жемчуг в море и возит тмин в Керман [33, с. 279].

Пословица, приведенная поэтом во втором мисра данного бейта, довольно точно соответствует русскому «Ездить в Тулу со своим самоваром».

Однако ожидаемая, традиционная трактовка указанного блока мотивов в творчестве Хаджу Кермани носит второстепенный характер, на первый же план выдвигаются мотивы скитаний вдали от Кермана, разлуки с родиной, проникнутые горечью и ностальгией. Если мы зададимся целью выяснить источник происхождения этой тематической ветви в газельной лирике Хаджу, то, без сомнения, придем к выводу, что в генезисе мотивов тоски по родине участвовало несколько факторов. Во многих авторских реализациях мотива скитаний вдали от родного города ощутимо влияние *шикайат* (жалоб), имевших глубокие корни в классической персидской литературе; выделяются некоторые устойчивые образные модели, восходящие к «чужбинным песням», бытовавшим в ираноязычном фольклоре (см. об этом

[73, с. 221]); а также прослеживается трансформация мотива разлуки, имевшего необозримое множество вариаций в любовных газелях.

Актуализованные личной судьбой поэта, чужбинные мотивы приобретают особую значимость и весомость в лирике Хаджу, включаются в различные по смыслу и образности контексты, придавая своеобразие тематическим элементам, с которыми они соприкасаются в ткани стихотворения. По-видимому, в газелях Хаджу они выполняют функцию, сходную с той, которая в лирике Саади отведена наставлению и морализации. Таким образом, в газели после Саади окончательно установились границы проявления авторской индивидуальности в реализации канона классической газели. Хаджу Кермани своим творчеством продемонстрировал, что свобода и раскованная естественность, достигнутые Саади в трактовке стереотипных мотивов лирического репертуара, доступны и для других поэтов, составлявших газели. В этом смысле перед нами популяризатор достижений Саади в форме газели. Свобода сочетания мотивов в рамках отдельно взятого поэтического текста, являвшаяся свойством индивидуального стиля Саади, на рубеже XIII—XIV вв. становится принадлежностью канона, устойчивой характеристикой газельного стиля вообще. Приведем газель Хаджу, в которой, как представляется, наиболее рельефно выступают черты его «манеры», импонировавшие Хафизу:

Говорят, что терпение погасит огонь [моей] страсти к тебе.
Но кто может освободиться [от любви] к тому кипарисоподобному стану?

О виночерпий! Подай мне кубок вина, оставшегося после вечерней пирушки,
Может быть, оно в одно мгновение избавит меня от себя.

Если муравей в слабости своей прибегнет к моей помощи,
Он заставит меня облететь целый мир,
пока я буду рассуждать [о своей силе].

Меня в такие страны забросила судьба,
Что, если обращусь я в прах, ветер не донесет его до Кермана.

О горе! Если умру я от жажды в этом городе,
Никто не омочит влагой мои уста, только глаза оплакивающего.

Говорю я [ей]: «Побудь со мной, несчастным, хоть мгновение!»
А она встает [и уходит], оставляя меня [гореть]
в жарком пламени.

Когда ты проходишь мимо, не грех спросить,
Как живется тому бедному страдальцу.

Не полагайся на свою красоту, ведь пора [юного] очарования
Ни с кем [навсегда] не остается, и рядом с тобой никого не останется.

Знаешь, почему я не назвал тебя в письме?
Не хочу, чтобы кто-нибудь знал твое имя.

В день, когда ничего не останется от печали твоей любви,
Хаджу,
Тайны этой печали останутся на страницах Вечности
[33, с. 437—438].

В данном примере видно, насколько органично вписаны чужбинные и дидактико-рефлективные мотивы в смысловой и образный рисунок любовно-мистической газели. Каждый мотив данной газели, окруженный ореолом ассоциаций, воспринимаемых на различных уровнях осмысления текста, отражается в другом мотиве и перетекает в него. В стихотворении главенствуют образы огня (жажды) и воды (вина, слез), в четвертом бейте к ним добавляются образы праха и ветра, т. е. земли и воздуха. Все вместе они составляют четыре элемента, лежащие, по средневековым представлениям, в основе материального мира, что должно указывать на философский аспект восприятия газели.

Образы в рассматриваемой газели Хаджу сложно инструментованы в каждом бейте, что создает разнообразие их семантики в тексте. Мотив разлуки с родиной и возлюбленной подкрепляется мотивом письма в предпоследнем бейте. В третьем и седьмом бейтах явственно слышны отголоски моралистической лирики Саади, подчиненные, однако, общей идее данной газели и содержащие намеки на скитания и одиночество. Хаджу явно предвосхищает «перламутровую гамму» газелей Хафиза, в которых в зависимости от ракурса рассмотрения стихотворения меняется характер его восприятия, возникают разноуровневые ассоциации, связывающие текст со всем множеством газелей поэта, с каноном суфийской газели, с газельной традицией в целом и т. д.

Напоминанием о газели Саади, обращенной к караванщику [25, с. 590], звучат ностальгические мотивы в другой любовной газели Хаджу:

Разве можно написать пером повесть о разлуке?
Немыслимо! Лишь кое-что способно вылиться в слова.

Если я пошлю гонца в Керман,
То слезы мои тотчас хлынут вслед за ним.

Рвется из тела моя душа навстречу,
Едва заслышит барабанный бой, возвещающий приход каравана
[33, с. 477].

Позже скитальческие мотивы будет развивать в газели известный суфийский лирик XIV в. Камал Ходжанди, томившийся в плену у золотоордынского хана Токтамыша и называвший себя «гариб» («чужак», «скиталец»).

По-иному преломляются мотивы родины у Хафиза: привязанность к Ширазу не дает поэту покинуть любимый город даже в самые тяжелые дни его жизни:

Не позволяют мне отправиться в путь
Дуновения ветра из Мусаллы и воды Рокнабада [36, с. 104].

Таким образом, мотивы родного города, уходя все дальше от своего первоисточника в касыде, становятся принадлежностью газели, трансформируясь в соответствии со смысловыми и стилистическими требованиями этой формы. Дальнейшее их развитие в газельной лирике на фарси привело к появлению первых ростков гражданственности в творчестве Хатефа Исфахани (XVIII в.) [44, с. 13—14].

Показательно, что в газелях Хаджу Кермани мотив тоски по родине обладает индивидуально-авторской маркировкой, реализуясь в устойчивой образной оболочке. Подобно тому как постоянно в газелях Баба Кухи повторялся мотив «гор и пещер», а у Саади противопоставлялись образы человека и животного, у Хаджу многократно варьируется образ страстотерпца Айюба (параллель библейскому Иову):

Надо обладать терпением Айюба, и наступит ночь,
Когда Керман не явится мне во сне [33, с. 391].

Я терплю, как Айюб, ведь в страданиях по Керману
Я уподобился потерянному Юсуфу и Канаана не достиг
[33, с. 326].

Особый интерес представляют случаи использования анализируемого мотива в качестве оформляющего концовку газели:

Сотри клеймо [тоски] по Керману в усталом сердце Хаджу!
Ступай донеси до Кермана сердечную боль Айюба
[33, с. 483].

Хаджу желает попасть в Ирак, быть может, терпение Айюба
Избавит его от [воспоминаний] о Кермане [33, с. 306].

Полисемантичность подобных концовок определяется достаточно четко: появляясь в самых различных по своему содержанию газелях, они могут быть истолкованы несколькими способами, в том числе и с помощью мистического подтекста. Подобные макта‘ могут быть восприняты как ключ к тексту газели, и тогда стихотворение о страданиях влюбленного в разлуке приобретает иное звучание, повествуя об одиночестве и тоске скитальца вдали от родины.

Таким образом, на рубеже XIII и XIV вв. газель достигла такой степени формальной зрелости и тематической гибкости, которая стала своеобразным пределом ее развития в классический период. Именно этим «предельным» состоянием, доведением всех характеристик сложившегося канона газели до своеобразной «точки кипения» и объясняются многие свойства лирики Хафиза. С этой точки зрения непосредственные предшественники и современники Хафиза на самом деле являются его «плеядой», но одновременно они — пьедестал для великого поэта, оказавшегося мастером газели на все времена. Действительно, существует некая группа газелей Хафиза, выделяемая многими поколениями иранских литераторов и знатоков поэзии в качест-

ве шедевров, не имеющих себе равных ни в предшествующей, ни в последующей истории развития газели на фарси.

Газельному искусству Хафиза в мировой ориенталистике посвящено свыше пятисот работ, в которых можно найти самый различный подход к наследию этого автора. Поэтому в данной работе мы ограничимся рассмотрением только тех аспектов его творчества, которые лежат в русле ее проблематики.

Многообразие и широкий диапазон тематики и приемов поэтической стилистики в газели Хафиза отмечались исследователями неоднократно. Его газель можно рассматривать не только как реализацию возможностей, заложенных непосредственно в этой жанровой форме, но и как итог развития лирики на фарси в X—XIII вв. в целом. Анализ газели Хафиза показывает, что освоение этого наследия осуществлялось им на самых различных уровнях.

Прежде всего это творческое синтезирование традиций суфийской лирики. Из рассмотрения произведений суфийских поэтов вытекает, что еще до XIII в. в поэзии мистиков сложились две идейно-литературные общности, различавшиеся как по взглядам на задачи поэзии, так и по сути разрабатываемых в них художественных традиций. Первая из них, представленная в газелях Ансари и Аттара, имела отчасти ораторские истоки и средствами поэзии решала проповеднические задачи. Вторая, имевшая чисто литературные истоки, представленная в лирическом наследии Санаи и Анвари, видела свою цель в выработке более тонкой символики на базе поэтической образности светской (придворной) поэзии любовного и гедонического характера. Хафиз, не отбрасывая полностью ни умозрительной абстрактности одной традиции, ни изощренного эстетизма другой, завершил в газели процесс слияния приемов философско-дидактической и любовно-вакхической линий суфийской лирики. Поэт как бы вспоминает в своих газелях историю становления суфийской лирики, обращаясь в поисках мыслительного и художественного материала в далекое прошлое. Отголоски проповеднической газели Ансари звучат в стихотворении Хафиза «Сады вышнего Рая — место уединения дервишей...» [36, с. 47]. О том, как использовал мастер условную сюжетику газелей Аттара, мы уже говорили выше.

Хафиз сфокусировал в своей газели не только достижения суфийской поэзии. Творческая личность Хафиза не может быть определена однозначно, как и его газель. Листая страницы его дивана, мы обнаруживаем, что великого поэта вдохновляли не только мистические озарения и духовные искания суфийских поэтов, но и жизнерадостное эпикурейство, лукавство и мягкий юмор, свойственный лучшим образцам светской лирики. В результате его газель являет собой синтез более высокого порядка, ибо поэт обращается ко всей газельной традиции в целом начиная с X в. В его газелях обнаруживаются не только тематические реминисценции, но и прямые цитаты *(тазмин)* из про-

фессиональной поэзии прошлого. Так, в газели, начинающейся словами: «Вся грудь — сплошная рана! Увы, нет бальзама!» [36, с. 481], Хафиз цитирует Рудаки:

Восстань, и отдадим наши помыслы той самаркандской тюрчанке,
С дыханием которой «аромат струй Мулияна доносится».

Однако Хафиз не ограничился и наследием тех, кто сочинял газели. Выход за рамки чисто газельной традиции сопровождался в его творчестве усвоением, переработкой и «вживлением» в художественный мир газели элементов других жанровых форм поэзии на фарси (рубаи, кыт'а, касыды). Газели поэта как никакие другие творения лирической поэзии на фарси обнаруживают прямую связь с поэтическим наследием Омара Хайяма, а отсутствие прямых цитат компенсируется постоянным варьированием излюбленных мотивов поэта-философа. Творческие усилия Хафиза были направлены на превращение газели в универсальную поэтическую форму, в которой можно было бы выразить все то, что содержал тематический канон классической лирики на фарси.

В равной степени панегирист и сатирик, дидактик и лирик, Хафиз оставляет за слушателями и читателями право выбирать отправную точку для толкования своих стихотворений. Что же касается исследователя, стремящегося выделить идейную или тематическую доминанту хафизовского творчества и дать ему единственную, исчерпывающую, раз и навсегда определенную оценку, то он неизбежно натолкнется на непреодолимые препятствия.

Вокруг наследия Хафиза уже долго идут горячие споры и целые дискуссии [135, с. 257—264]. И это неудивительно. Содержательная сторона лирики Хафиза, будучи взята в целом, внешне столь противоречива и мозаична, что различные ученые с равным основанием говорят о его панегиризме и оппозиционности двору, толкуют его газели как мистические и называют его певцом земных радостей, находят в его лирике черты куртуазности и аристократизма и апологию нищенства и т. д. Все это действительно существует в газелях Хафиза, ибо, синтезируя и переплавляя в своем творческом сознании достижения четырехвековой поэтической традиции, он попытался в то же время спроецировать индивидуальные особенности своего мировосприятия на заданный этой традицией образно-тематический канон.

Последовательно суфийское истолкование газелей Хафиза еще более затруднительно, чем таковое в отношении лирики Саади. К этому мнению склоняются многие исследователи его творчества [102, т. 3, № 2, с. 104, 105; 130, с. 101—102; 154, с. 240; 180, с. 59, 64]. Естественно, в его диване можно очертить круг газелей, мистический смысл которых не может быть подвергнут сомнению. Такие стихотворения воспроизводят символический код как упорядоченную и монолитную систему:

Грудь моя от сердечного жара в тоске по любимой сгорела.
Этот дом был охвачен пламенем, жилище это сгорело.

Тело мое плавилось в разлуке с любимой,
Сердце мое в огне красоты ее лика сгорело.

В каждом, кто узрел цепи локонов той периликой,
Страдающее сердце от жалости ко мне, безумцу, сгорело.

Взгляни, как в сострадании к моим горючим слезам сердце свечи
Под вечер от любви, как мотылек, сгорело.

Близкий, а не чужой сочувствует мне,
[Ведь], когда я расстался с самим собой, сердце,
[ставшее мне] чужим, сгорело.

Власяницу воздержания унесли от меня воды Харабата
(т. е. вино.— *М. Р.*),
Жилище моего разума спалил огонь питейного дома.

Поскольку пиала сердца от данного мною обета разбилась,
Душа моя, словно тюльпан, без вина и без чаши сгорела.

Не ищи приключений, вернись, ведь зрачки моих глаз
Сорвали власяницу и из благодарности сгорели.

Оставь свои сказки, Хафиз, испей глоток вина,
Ведь мы не спали всю ночь, а свеча под звуки сказки сгорела
[36, с. 21].

Приведенный текст практически полностью поддается разложению на традиционные понятийные компоненты суфийской символической системы. По существу, в каждом бейте содержится разработка мотива уничтожения индивидуального «Я», т. е. символическое представление доктрины *фана* («небытие», «уничтожение»). Аллегорической манифестацией этой идеи и является мотив сгорания, выраженный в образах горящего жилища, опаленного сердца, плавящейся свечи, мотылька, власяницы и т. д.

В группу стихотворений, лежащих в той же плоскости восприятия, входят и те, в которых Хафиз часто указывает на объект поэтического подражания и ориентируется на весьма характерные образцы традиционной суфийской газели, будь то стихотворения Ансари, Баба Кухи Ширази или Аттара.

На другом полюсе газельного наследия Хафиза сосредоточены те стихотворения, которые с трудом поддаются символическому истолкованию. Как представляется, к ним следует отнести последовательно панегирические газели поэта, стихи, посвященные воспеванию Шираза, а также содержащие жалобы на смутное время, на непонимание его стихов современниками. Наиболее характерными образцами таких газелей являются «Прекрасен Шираз, и судьба его несравненна! Храни его Господь от бедствий!» [36, с. 288], «Клянусь твоими очами, величием и славой, о Шах-Шуджа, что ни с кем я не враждую из-за богатства

и чина!» [36, с. 306]. В группе этих произведений можно выделить знаменитую газель «О смутных временах», которая, правда, включается далеко не во все издания дивана Хафиза. И все же мы позволим себе привести ее полностью:

Вошло в обычай вероломство,
Не осталось ни в ком признаков добросердечия.

Теперь достойные люди нищенствуют,
Прося милостыню у ничтожества.

Каждый, кто мудр, не может в этом мире
Ни на минуту избавиться от печали.

Зато невежда пребывает в благоденствии,
Его состояние увеличивается с каждым днем.

Если поэт сложит стихи, что [журчат], как вода,
От которых на сердце становится светлее,

Никто ему в скупости не даст и ячменного зернышка,
Будь он хоть гигант, подобный Санаи.

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 флейта».

Всей душой восприми этот совет, о Хафиз,
Ибо, если ты переживешь падение, к тебе придет слава
[37, с. 544].

Хотя последние три бейта этой газели допускают и суфийское толкование, возможно и прямое их понимание, логически вытекающее из всего предыдущего текста, связанного с порицанием невежества и той эпохи, когда невежество пребывает в почете и благоденствии. Наиболее полную параллель мотивам, разрабатываемым в анализируемой газели, дают соответствующие четверостишия Омара Хайяма:

Если человеку достается одна лепешка на два дня
И глоток холодной воды из разбитого кувшина,
Зачем ему подчиняться тому, кто ниже его [достоинством]?
Стоит ли ему служить и равному себе? [20, с. 83, № 289].

Концепция нищенства и довольства малым, которую отстаивает Хафиз в своей газели, есть борьба за высокое достоинство поэта, и в этом смысле она лишь отчасти может быть исчерпана суфийским представлением о нищенстве как об очищении от мирской скверны. Можно сказать, что в своих воззрениях Хафиз наследует не только Омару Хайяму, но и Саади, для которого достоинство индивидуума, основанное на законах разума и справедливости, являлось мерилом человечности.

Однако большинство газелей Хафиза, в том числе и те, которые по праву считаются лучшими из его творений, не принадлежат ни к одной из двух названных категорий его лирики. По

существу, его газели дают равные основания как для прямого, так и для аллегорического их понимания, несимволические мотивы вплетаются в канву мистической газели, нарушая системность суфийского образно-символического кода. Иногда новое значение как бы надстраивается над суфийской семантикой образа, создавая сложную игру сокровенного и явленного смысла стихотворения. «Символическое значение термина,— пишет Н. И. Пригарина,— с течением времени становится неотъемлемой принадлежностью его семантики, и, таким образом, само слово превратилось в обозначение (сигнификат) для нового обозначаемого.

Однако, отмечает Лазар, уже ко времени Хафиза мистический стиль стал модой, что заставляет думать, что он вполне мог, в свою очередь, быть использован для выражения других вещей, стать сам по себе обозначением для нового обозначаемого» [130, с. 101].

Прекрасной иллюстрацией этого свойства лирики Хафиза является одна из самых знаменитых его газелей:

Если та ширазская тюрчанка завоюет мое сердце,
В дар за ее индийскую родинку отдам я Самарканд и Бухару.

Неси, кравчий, оставшееся вино (или: вино вечности.— *М. Р.*),
ведь в раю не найдешь
Ни берега Рокнабада, 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 Юсуфа заставила меня понять,
Почему любовь вывела Зулейху из-за завесы целомудрия.

Сколько бы ты меня ни проклинала, благословляю тебя,
Ведь горькие слова украшают сладкие рубиновые уста.

Послушай 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 сладостно пропой ее, Хафиз,
Чтобы [в ответ] на твои стихи небеса рассыпали ожерелье Плеяд
[36, с. 3].

Несмотря на то что перед нами хрестоматийный образец лирики Хафиза, газель, кочующая из одной антологии в другую, он не утратил своей покоряющей силы, присущей гениальному

произведению. Это стихотворение как бы обо всем, о чем вообще можно писать газели, любовно-гедоническое и дидактико-рефлективное начала в нем органично слиты. Газель демонстрирует тончайшие оттенки переходов из реального плана восприятия, воплощенного в образной конкретике, в область потаенного, скрытого смысла. Некоторые исследователи склонны усматривать в этой газели (3-й бейт) и намеки политического характера [72, с. 398].

Газель открывается любовным зачином, но второй бейт как бы начинает газель заново, ведь обращением к виночерпию традиционно оформляли матла' винных газелей. Обращениям к тюрчанке и к виночерпию можно подобрать аналогии как в творчестве самого Хафиза, так и во всей газельной традиции X—XIII вв.

Есть в этой газели и еще одно «начало» — обращение к юной возлюбленной или ученику с просьбой выслушать совет, опять-таки имеющее параллели в других газелях поэта:

Я дам тебе совет, выслушай и не ловчи, прими все,
Что скажет тебе сострадательный советчик [37, с. 317].

О свет моих очей, у меня есть для тебя словечко, послушай!
Если твоя чаша полна — пей и давай пить [другим]!
[36, с. 411].

Применение подобного приема в газели «Если та ширазская тюрчанка....» сразу помещает ее в систему разнообразных ассоциаций. Винные мотивы находят выход в область философского размышления, в котором можно довольно отчетливо различить влияние мыслительных построений Омара Хайяма (2-й и 8-й бейты). Упоминание топонимов, связанных с родным городом, создает эффект приближения абстрактной идеи ценности земной жизни человека к слушателю, наполнения ее трепещущим, сию минуту переживаемым смыслом. А дальше, в третьем бейте, смутно проступает скрытая обращением к городским смутьянкам, цыганкам, танцовщицам и певицам картина праздничного Шираза с даровым угощением и всеобщим весельем. Абстрактно-мистические ассоциации выражены в газели через восхваление красоты возлюбленной, в котором поэт демонстрирует чисто суфийскую терминологию: любовь, не получившая экстатического завершения, сверхчувственная красота, т. е. красота Абсолюта, ни от чего не зависящая и ни в чем не нуждающаяся. Хафиз усиливает мистическое звучание газели введением библейско-кораничесих образов (Юсуф и Зулейха), получивших символическое осмысление в суфийской поэтической традиции. Однако, описывая некую условную ситуацию в терминах традиционной мистической лирики, Хафиз одновременно находит этой ситуации аналог, соответствие в обыденном сознании, перечисляя обиходные предметы, окружающие красавицу (румяна, краска для подведения бровей и ресниц, мушка).

Показательно, что Хафиз не только снабдил свою газель как бы несколькими 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, поэтому он непосредственно относится к тому, что сказано в газели. Последний бейт, содержащий тахаллус Хафиза, также относится ко всему тексту газели, но не связан с его смысловой стороной, ибо он должен оценить не то, что́ сказано, а то, ка́к сказано. Это — взгляд на готовое стихотворное произведение извне, это — размышление искусства о самом себе.

Проблема предназначения поэта занимает совершенно особое место в лирике Хафиза, и на это уже обращали внимание как советские, так и зарубежные исследователи [72, с. 366—367; 173]. Мотивы фахра, унаследованные от предшественников, развиваются у великого поэта в стройную и законченную концепцию поэтического творчества. Суфийская система эстетических воззрений оставила глубокий след в авторском самосознании Хафиза, который считал единосущными поэтическое вдохновение и божественное озарение. Особенно ярко это проявилось в знаменитой газели, которую традиция связывает с легендой о ниспослании Хафизу поэтического дара:

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... [36, с. 190].

Начало газели свидетельствует о том, что перед нами образец мистической лирики, в котором описывается состояние экстаза, т. е. снизошедшего на героя божественного озарения. В первом бейте поэт намекает на кораническую легенду о Хизре, нашедшем 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 определений», т. е. с моментом ниспослания Корана. Таким образом, первая часть текста, по существу, построена на символическом истолковании кораних мотивов.

Затем лирическое повествование меняет свою окраску:

Весь этот мед и сахар, что струится в моих речах,—
Награда за терпение, ведь мне Шах-Набат дали
(или: ведь мне отведать сахарного леденца дали.— *М. Р.*).

Глас свыше в тот день передал мне счастливую весть о том,
Что среди притеснений и бед терпенье и стойкость мне дали.

Я лью благодарности мед,
Ведь красавицу, чьи сладостны жесты, мне дали [36, с. 190].

В приведенном фрагменте поэт интерпретирует свои излюбленные мотивы: сладостность поэтической речи, непреходящая ценность таланта, который и есть опора среди страданий и горе-

стей, любовь, бесконечно порождающая поэзию. Комментируя рассматриваемую газель Хафиза, исследователи ссылаются на легенду о любви поэта к знаменитой ширазской красавице Шах-Набат. Возможно, эта версия имеет право на существование и был конкретный повод для написания газели. Однако хотелось бы отметить, что 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 — леденец — может быть символом поэтического дара, которого дали отведать Хафизу, т. е. ниспослали ему свыше, то сам бейт, содержащий его, может быть прочитан и понят двояко. Таким образом, Хафиз считает поэзию богооткровенной, а миссию поэта — пророческой.

Разрабатывая тематику фахра, локализовавшегося, как правило, в макта' — подписном бейте газели, Хафиз заимствует мотивы из арсенала традиции, варьируя те реализации мотивов самовосхваления, которые мы наблюдали в диванах Баба Кухи Ширази, Санаи, Аттара, Саади. Однако великий поэт использует их в качестве моделей, схем, послуживших ему для создания целой тематической ветви в его газельном творчестве.

Например, существует множество газелей Хафиза, в которых мотивы поэтического таланта выходят за рамки последнего бейта и, составляя часть общего смыслового рисунка стихотворения, включаясь в разнообразные контексты, проникаются новым содержанием. Так Хафиз преодолевает некий важный рубеж в развитии мотивов фахра в газели, в результате чего они перестают выполнять лишь ту в достаточной мере формальную функцию в газели, которая им отводилась традицией. В частности, одно из стихотворений Хафиза содержит образ, являющийся знаком темы поэтического творчества, уже в первом бейте:

> Берег ручья и подножие ивы, поэтический дар и хороший друг,
> Общество сладостной возлюбленной и восхитительного
> румяного виночерпия [36, с. 297].

Хафиз включает дар поэта в перечень тех вещей, которые ему дороги в жизни, которыми измеряется счастье человека. Прекрасный пейзаж, преданный друг, любимая, беседа за чашей вина — каждому образу в этой газели найден отдельный бейт. Поэт как бы развертывает в пространстве мотивы, заложенные в матла'. Вот он говорит о любви (3-й бейт):

> Каждому, чья душа отягощена грузом любви к подруге, скажи:
> «Брось [от сглаза] руту в огонь, ибо дела твои идут прекрасно!»

А в следующем бейте он развивает мотив поэзии:

> Невесту своего таланта я украшаю свежей мыслью,
> Быть может, [выйдя] из-под кисти судьбы, попадает ко мне в руки
> ослепительная красавица.

Совершенно очевидно, что в этом бейте поэт развивает, по существу, тот же мотив, что и в бейте о Шах-Набат из газели о ниспослании поэтического дара. Образ красавицы здесь столь

же полисемантичен, поскольку возлюбленная в лирике Хафиза может быть, по-видимому, и персонификацией Поэзии, т. е. богоданного поэтического таланта.

Далее следует бейт, посвященный дружескому общению и красоте природы, а за ним — бейт о виночерпии, т. е. все образы, перечисленные в матла', нашли свое законченное воплощение в отдельных строках газели. В последнем бейте Хафиз говорит не о поэзии и вдохновении, а о жизни, которой подводится некий философский итог:

В неведении прошла жизнь, Хафиз! Пойдем-ка с нами
в кабачок,
Там научат тебя весельчаки благому делу —
[кричать] «За ваше здоровье!»

Предпринятый анализ призван показать, сколь глубоко занимали Хафиза «профессиональные» проблемы. Поэт обращается к ним гораздо чаще, чем любой из его предшественников. Осознание собственной гениальности выливается в лирике Хафиза в мотивы избранничества, поскольку искусство для него есть форма пророчества. Он считает свой поэтический дар богоданным, непостижимым, а поэтические прозрения — уготованными ему судьбой:

Стихи Хафиза во времена Адама в райских кущах
Были украшением тетради, сделанной [из лепестков]
шиповника и розы [36, с. 215].

Поэтому земная слава поэта не имеет границ и пределов. «География» славы Хафиза — это неоднократно повторенный мотив в макта' его газелей:

Поют о любви в Хиджазе и Ираке
На мотивы газелей Хафиза из Шираза [36, с. 269].

Под звуки стихов Хафиза танцуют, погружаясь в негу,
Черноокие кашмирки и тюрчанки из Самарканда [37, с. 532].

Многочисленные реализации в лирике Хафиза имеет мотив поэтического соперничества. Предшествующая традиция поставляет поэту богатый материал для его интерпретации, поскольку он в течение длительного времени бытовал и в касыде, и в газели. Однако в диване Хафиза этот мотив приобретает специфический характер, встраиваясь в авторскую концепцию поэтического искусства: богоизбранность поэта и его недосягаемость для земных соперников. Наиболее явно она выражена в газели «Приди, ведь замок надежды построен на песке...»:

Не завидуй Хафизу, жалкий рифмоплет,
Гармония мысли и изящество слова — дар божий! [36, с. 36].

В знаменитой газели «Если та ширазская тюрчанка...» Хафиз представляет ту же мысль в ином образном облачении. Говоря о своем мастерстве в складывании газелей, поэт утвержда-

ет, что лишь небо способно создать достойный «ответ» на его стихи, раскинув над его головой «ожерелье Плеяд».

Суфийская традиция в лице Баба Кухи, Анвари и особенно Аттара облекала Возлюбленную — Истину — в образы вселенского порядка. Хафиз в своем творчестве отошел от практики гиперболизированного описания возлюбленной, однако в космических образах он представляет поэтическое вдохновение, неотделимое в его сознании от божественного откровения. Впервые подобную интерпретацию мотивов поэтического творчества можно найти у Санаи:

Сириус (или Порцион.— *М. Р.*) приходит на поклон к стихам Санаи
Каждый раз, когда ты поешь их под звуки рубаба [27, с. 890].

Хафиз, в свою очередь, пишет:

Неудивительно, если стихи Хафиза, спетые на небесах
Зухрой [Венерой], заставили танцевать мессию [36, с. 6].

Я слышал, как на рассвете пел чанг Зухры:
«Я послушник Хафиза, красноречивого и сладкогласного»
[36, с. 347].

Таким образом, поэт выступает покорителем небес благодаря поэтическому озарению, источником которого считает любовь в ее мистической и реальной ипостасях:

С тех пор как любовь к тебе научила меня складывать стихи,
Все в один голос превозносят тебя и одобряют меня
[36, с. 50].

Развивая традиционный для иранской любовной лирики мотив благословенности любовных страданий, Хафиз связывает его с самовосхвалением:

Не знаю, кто вонзил стрелу, разящую влюбленных,
в сердце Хафиза,
Ценю лишь то, что из его стихов, свежих и нежных,
по капле сочилась кровь
[36, с. 239].

Выступая в разном тематическом окружении, мотивы поэтического вдохновения в диване Хафиза легко меняют свои обличья, то озаряя читателя или слушателя внутренним сиянием сокровенного знания, то очаровывая его отточенным блеском панегирика. Поэт, по существу, не проводит границы между представлением о поэзии как об искусстве, мастерстве, предполагающем овладение некой суммой навыков и технических приемов, и воззрением на нее как на плод одержимости поэта сверхъестественными силами. Напротив, два взгляда на природу поэзии нередко выступают в лирике Хафиза в нерасчлененном, синтезированном виде. Во множестве газелей поэт сравнивает стихотворчество с трудом искусного ювелира, сверлящего отверстия в жемчужинах, чтобы составить из них прекрасное ожерелье. Точность и тонкость этой работы высоко ценились в Иране.

Существует даже предание о том, что признанный мастер в особых случаях доверял просверлить отборные жемчужины подмастерью, который не знал истинной цены камня, а потому лишен был страха. В газели, которая приводилась уже в другой связи, небесная и земная природа поэзии неразделимы, ибо ожерелье поэтических жемчужин, которые нанизал Хафиз на земле, рождает свое отражение в небесных сферах и явлено в образе звездного ожерелья Плеяд.

Сравнение поэзии с ювелирным мастерством встречается и в других газелях поэта в различных вариантах:

> От страсти к твоему лику Хафиз написал несколько слов,
> Прочти его стихи и вдень их в уши, словно жемчужины
> [37, с. 297].

> О Хафиз! Кто научил тебя слагать такие стихи,
> Которые Судьба превратила в талисман и оправила в золото?
> [36, с. 91].

В одной газели Хафиз сравнивает свое искусство с мастерством машате — женщины, одевающей и причесывающей невест:

> Никто до Хафиза не совлек покрывало с лица мысли так,
> Чтобы локоны речей пером были причесаны [1]
> [36, с. 191].

Отметим, что и в данном случае намек на мистическую сущность поэзии звучит достаточно явственно, поскольку мотив снятия покрова с лика Возлюбленной в суфийской поэзии однозначно интерпретируется как акт приобщения познающего к сокровенному смыслу истинного бытия. Но самого полного взаимопроникновения представлений о богооткровенности поэзии и «ремесленной» природе словесного искусства Хафиз достигает в тех строках, где он обыгрывает свое литературное прозвище, которое одновременно являлось его профессиональным именем чтеца Корана:

> Я не видел ничего прекраснее твоих стихов, Хафиз,
> И [все] благодаря тому, что ты хранишь в памяти Коран
> [36, с. 462].

Как отмечалось выше, в центре хафизовской концепции творчества стоит идея пророческой миссии поэта. По этой причине особого смысла в его лирике исполнены мотивы непризнания таланта, скорбной судьбы поэта, окруженного стеной непонимания современников, ибо Хафиз не хуже других мудрецов знает, что «нет пророка в своем отечестве». В силу этого указанные мотивы, развиваемые в лирической поэзии на фарси многими поколениями стихотворцев, великий поэт переживает не только как литературную традицию, они становятся для Хафиза знаком личной судьбы. Не превратности придворной карьеры, не мелкие обвинения литературных недоброжелателей, а вечное противостояние «поэта и толпы», гордое достоинство и стойкость таланта, сносящего удары судьбы,— вот темы, взра-

щенные в газели гением Хафиза. Так, поэт, редко и ненадолго выезжавший из родного города, с горечью восклицает:

Краснословия и сладкоречия не ценят в Ширазе,
Пойдем, Хафиз, перенесемся в другую страну! [36, с. 386].

Никогда еще тема поэта в газельной лирике на фарси не трактовалась столь многосторонне, не была проникнута столь высоким общечеловеческим пафосом. Хафиз неоднократно задает вопрос о том, что́ есть бескорыстие, какова истинная цена поэтического дара. Ответ его всегда одинаков — талант бесценен:

Хафиз, у тебя нет серебра и золота; все равно
будь благодарен,
Ведь куда лучше богатства изящество речей
и искренность натуры [36, с. 376].

Упрекая себя за проявление слабости, не подобающее истинному поэту, Хафиз пишет в концовке одной из своих блистательных газелей:

Хафиз, несправедливо упрекать Судьбу за [суровый] нрав:
Таланта, подобного [живительной] влаге, и плавно текущих
газелей нам достаточно [36, с. 276].

Вечно живые строки предшественников, говорящие о бессмертии поэзии, рождают в газелях Хафиза мотивы «памятника», которые он развивает вслед за Аттаром и Саади:

Хафиз, найди такие слова, чтобы на странице мира
Остался след твоего пера памятью о твоей жизни [36, с. 263].

Мы позволили себе столь пространный анализ одной только группы мотивов в газели Хафиза с целью показать, какой универсальностью обладает каждая лирическая тема в его творчестве, как вовлекаются в ее орбиту все новые и новые образные элементы, создавая полифонизм ее звучания. Кроме того, поэтические прозрения Хафиза играют такую же смыслообразующую роль в его газели, как мистические прозрения в лирике Аттара и человеческие прозрения в творчестве Саади. Они — та всепоглощающая сила в его поэзии, которая примиряет противоречия, сплавляет воедино черты разных школ и традиций, которым наследовал Хафиз в газели.

В целом философская основа газелей Хафиза достаточно сложна и неоднородна, и вопрос о ее происхождении и соотношении ее компонентов выходит за пределы данной работы. Отметим лишь, что наряду с чисто суфийскими мы встречаем в его поэзии философские построения другого рода, восходящие в большей степени к мировосприятию Омара Хайяма. Это прежде всего представление о круговороте веществ в природе:

В день, когда небосвод сделает кувшины из глины [нашего
праха],
Пощади — наполни вином чаши наших черепов [36, с. 407].

Я вижу, что в тоске по устам Ширин
Из кровавых слез Фархада все еще растут тюльпаны [36, с. 104].

Наследуя дух философского сомнения, присущий поэтическим творениям Омара Хайяма и Насири Хосрова, Хафиз обращается к мотивам спора с богом о справедливости мироустройства. В одной из газелей поэт вопрошает бога о праве человека на достижение счастья в земной юдоли:

Если я в твоем саду сорву один лишь плод, что будет?
[Если] циновку на твоем пороге узрю при свете лампады,
что будет?

О Господь! Если в тени того высокого кипариса
Отдохну я, истомленный [путник], хотя бы мгновение,
что будет? [36, с. 237].

Подобно поэтам — мыслителям прошлого, Хафиз выражает стремление человека к гармонии с окружающим миром, ищет совершенства во вселенских законах бытия, но не находит его:

Приди, и мы рассыплем розы и нальем вина в кубки!
Мы рассечем небесный свод и создадим новый уклад!
[36, с. 386].

Человек не подвластен [законам] бренного мира,
Нужно заново создавать мир и [в нем] нового человека
[36, с. 481].

Хафиз развивает мотивы несовершенства существующего миропорядка не только в чисто философском ключе — он переносит эту вечную проблему в исторический контекст своей эпохи, придавая традиционным жалобам на смутные времена обобщающий смысл:

Хотя вино дарит тебя отрадой, а ветер осыпает розами,
Не захмелей под звуки чанга, ведь мухтасиб всевидящ.

Когда в руках твоих бутыль с вином, а рядом — собрат
по пирам,
Пей с умом, ведь мы живем в смутное время.

В рукав власяницы спрячь пиалу,
Поскольку в наши дни кровь льется, как вино из горлышка
кувшина.

Смоем слезами своими пятна вина с власяницы —
Настал век благочестия и воздержанности.

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 мутный осадок.

Хафиз, ты пленил прекрасными стихами Ирак и Фарс,
Теперь настала очередь Багдада и Тебриза [36, с. 39].

Нравственный приговор своей эпохе Хафиз облекает в образы вакхической газели и, подобно Хайяму, трактует пиршественные символы как знаки внутренней свободы личности, пытающейся противостоять ханжеству и жестокости в атмосфере всеобщего страха и подозрительности. Сопрягая мотивы «жестокого века» и вечные темы коварства судьбы, властвующей над человеком, поэт создает творения, обладающие особой обобщающей силой, лирику на все времена.

В других газелях мотивы всевластного обмана и лицемерия представлены в образном каноне традиционного осмеяния. Жанр хиджа в персидской лирике существовал не только в своем пасквильном варианте, культивировавшемся в среде придворных поэтов. В сильно трансформированном виде он составлял основу поэтических инвектив Насири Хосрова, Ансари, Санаи, Аттара. В образцах обличительной газели Хафиза оба эти варианта осмеяния, обладающие определенным эмоциональным и семантическим полем и суммой стилистических приемов, в значительной мере изменяют свой облик, вовлеченные в лирическую стихию его поэзии. Однако они сохраняют свою преемственность по отношению к исходным мотивам хиджа, а их резкий сатирический тон заставляет вспомнить прозу старшего современника поэта — Убейда Закани. Такова газель Хафиза о проповедниках-лицемерах:

Проповедники, которые так блещут у михраба и на минбаре,
Поступают иначе, когда уединяются.

Я в затруднении, расспроси у мудрецов собрания:
Почему требующие раскаяния сами так редко раскаиваются?

О боже, ты поставь на место сих новоявленных господ
(букв. «посади сих новоявленных господ каждого на его осла».— *М. Р.*),
Ведь все они вожделеют раба-тюрчонка и мула.

Они будто бы не верят в Судный день,
Если так мошенничают в судебных делах.

Я — прислужник старца из Харабата, ведь его дервиши,
Пребывая в довольстве, посыпают голову сокровищами, словно пеплом.

О ангел, помолись у дверей кабачка любви,
Ведь там закладывается натура [истинного] Человека.

Ее бесконечная красота такова, что насмерть разит влюбленных.
Но толпа других поднимает голову из небытия с [той же] любовью.

О нищий, оставь свою обитель, ведь в храме магов
Раздают [хмельную] влагу, а сердца обогащают.

Очисть свой дом, о сердце, чтобы в нем поселилась любимая,
Ведь эти страсти сердце и душу изгонят прочь.

На рассвете раздался глас с неба. Разум сказал:
«Называй святыми тех, кто стихи Хафиза заучивает наизусть»
[36, с. 206].

Газель четко разделена на две части. Первая содержит прямое обличение с нарочито сниженной, особенно в третьем бейте, образностью, вторая выдержана в тонах мистической лирики и характеризуется традиционным аллегоризмом. Противопоставление двух частей газели очевидно, а при их столкновении возникает новый эффект в восприятии суфийской образности.

Использование в первой части газели элементов хаджва, т. е. жанра, произведения которого в нормальных условиях функционирования имели, как правило, конкретного адресата, заметно усиливает полемическое звучание второй части стихотворения, частично возвращая абстрактно-символическим построениям их первоначальный смысл.

Газель Хафиза оставляет впечатление чрезвычайной семантической насыщенности, если не сказать перегруженности, каждого образа, ибо развитая поэтическая традиция служила в его творчестве фундаментом для индивидуальной интерпретации стереотипных мотивов. Это мощное своеобразие сказывается и в разработке панегирических мотивов, в которых каждый раз улавливаются различные смысловые и эмоциональные обертоны.

С оттенком сожаления произносит Хафиз хвалу Абу Исхаку Инджу (1343—1353), правителю просвещенному, но легкомысленному, свергнутому с ширазского престола Музаффаридом Мубариз ад-Дином Мухаммад-шахом:

Воистину бирюзовый перстень Бу-Исхака ярко сиял,
Но благо было недолгим [36, с. 216].

Упреком звучит макта', в котором поэт демонстрирует традиционную поэтическую фигуру *хусн ат-талаб* («красивая просьба»):

Я удивляюсь, почему за эти свежие и сладостные строки
Шахиншах не одел Хафиза в золото с ног до головы
[36, с. 156].

Иногда панегирическая концовка газели напоминает скорее наставление, чем восхваление:

Говорят, что забыл Хафиза Шах Мансур.
Господи, напомни ему, что надо быть милостивым к дервишам
[36, с. 404].

Отдаленным эхом панегирика звучит завершающий бейт одной из газелей:

Престол поэзии высок, она всевластна,
Так повели же царю морскому (или: царю
стихотворных размеров [в награду] наполнить мой рот жемчугом
[36, с. 337].

Таким образом, в творчестве Хафиза мы имеем своего рода совокупный продукт развития газельной лирики на фарси, в ко-

тором реализация всех потенциальных возможностей, заложенных в сформировавшемся каноне этой формы, сочетается с глубоко индивидуальным восприятием традиционных законов газелеписания. Две важнейшие характеристики канонической газели — ее тематическая гибкость и структурная жесткость — достигают у Хафиза своих предельных значений.

В отношении композиционных особенностей газелей Хафиза в иранистике до настоящего времени не существует единого мнения, равно как и по вопросам толкования его поэзии. Результаты длительной дискуссии по этой проблеме в европейской иранистике подробно излагает в своей «Истории персидской и таджикской литературы» Я. Рипка [135, с. 262—264]. Сложный тематический состав его газельного творчества в целом и в рамках отдельно взятого стихотворения, а также превращение принципа автономности бейта в стилистическую норму породили в его лирике тот композиционный тип газели, который в европейской ориенталистике получил название дезинтегрированного. Феномен смысловой дезинтеграции бейтов отмечался не только иранистами, но и исследователями арабской поэзии [94, с. 97; 104, с. 86—89]. Действительно, значительное количество газелей Хафиза дает возможность для перестановки бейтов внутри текста, кроме матла‘ и макта‘, ибо смысловая законченность и замкнутость каждого бейта делают его практически независимым от окружения. Традиция рассмотрения газели Хафиза как дезинтегрированной сильна и в иранском и в европейском литературоведении. Однако существует и противоположное мнение, сторонники которого отстаивают смысловое и композиционное единство газели Хафиза [164; 178]. Не претендуя на окончательность выводов, мы сделаем попытку изложить наблюдения над структурными особенностями газелей Хафиза в русле проблематики данной работы.

Прежде всего отметим, что вся масса газелей, содержащихся в его диване, разнородна в отношении композиции. Различия в композиционном построении газелей определяются характером смысловых связей между бейтами. История газели знает два типа таких связей — логический и ассоциативный, которые, в свою очередь, представлены множеством вариантов, находящихся между двумя этими полюсами. В различные периоды развития газели соотношение этих двух типов связей менялось. Газель до Хафиза выработала два основных композиционных типа — единая и членимая на композиционные гнезда. В газельном наследии Хафиза оба они широко представлены: поэт унаследовал их от предшественников. Основное ядро в диване Хафиза составляют газели, членимые на композиционные гнезда. Именно такое построение поэтического текста, по-видимому, и критиковал патрон знаменитого поэта — Шах-Шуджа: «Ни одна из Ваших газелей не выдержана до конца в одном духе: несколько стихов посвящены вину, несколько — возлюбленной, два-три других — мистике. Эта пестрота противоречит прави-

лам красноречия» [67, с. 45]. Строго говоря, указанная структура газели окончательно сложилась еще в эпоху Саади, но общим достоянием газельной традиции она стала в XIV в.

Однако в творчестве Хафиза появился еще один тип композиции газели, в котором все бейты соединены не логически, а ассоциативно. Иначе говоря, тот вариант смысловой связи между бейтами, который существовал на границе композиционных гнезд, распространился на весь текст газели.

Три типа композиции газели в диване Хафиза реализуются в необозримом множестве вариантов, при создании которых автор использует основные модели развертывания поэтического текста данной формы, заложенные в предшествующей традиции. Мы проанализируем лишь наиболее четко выявленные схемы структурной организации газелей Хафиза.

Газели, характеризующиеся тематической, образной и композиционной монолитностью, широко представлены в лирическом наследии поэта. Вот одно из таких стихотворений:

Утро. Кравчий, наполни кубок вином!
Вращение небосвода не терпит промедления, торопись!

До того как погибнет этот бренный мир,
Погуби нас чашей алого вина.

Солнце вина вспыхнуло на востоке чаши,
Если ты жаждешь наслаждения, пробудись от сна!

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

Мы не аскеты, не постники и не болтуны,
Обрати же вместе с нами к полной чаше свое непорочное
сердце.

Хафиз, поклоняться вину — богоугодное дело,
[Что ж], ступай, принимайся за благое дело! [36, с. 407].

Смысловая канва этой винной газели построена на цепочках однопорядковых образов, протянувшихся от первого бейта к последнему. Одну линию составляют образы кубка, чаши, кувшина, вина, другую — образы вращающегося небосвода, бренного мира, колеса небес. Непрерывность ведущей мысли обеспечивает единство всего стихотворения. Смысловые переходы от бейта к бейту не представляют трудности для понимания.

К газелям той же композиционной группы относятся стихотворения, построенные в соответствии с повествовательной моделью развертывания смысловых единиц. Приведем начало известного произведения, повествующего о счастливом свидании:

С разметавшимися кудрями, покрытая испариной,
смеющаяся и хмельная,
В распахнутых одеждах, распевая газель и держа
в руке кувшин,

С глазами полными задора и с извинениями на устах,
Вчера в полночь пришла она и села у моего изголовья,

Наклонилась ко мне и грустным голосом сказала:
«О мой безумный возлюбленный, ты спишь?» [36, с. 25].

Дальше следует монолог девушки, неразрывно связанный по смыслу с предшествующими бейтами. Отметим, что ни о какой дезинтеграции бейтов здесь речи быть не может, особенно в отношении двух начальных стихов газели, поскольку они соединены друг с другом грамматически, что представляет большую редкость в практике составления газелей.

В диване есть целый ряд подобных же «повествовательных» газелей, среди которых можно выделить следующие: «Ты знаешь, о чем ведут беседу чанг и уд?..» [36, с. 207], «О удод ветерка, я в Сабею тебя посылаю...» [36, с. 97], «Пошел я утром в сад, чтобы сорвать розу...» [36, с. 475] и др.

Имеются среди газелей Хафиза и такие, в которых рассматриваемая модель реализуется лишь частично. Одно из стихотворений, к примеру, напоминает газель «Ты знаешь, о чем ведут беседу чанг и уд?..», которое оформлено как притча. В нем беседуют птица (соловей) и роза, однако повествовательная интонация охватывает лишь первые два бейта и далее не распространяется:

На рассвете луговая птичка сказала, обращаясь
к едва раскрывшейся розе:
«Поменьше красуйся, ведь в этом саду много
подобных тебе расцвело».

Роза в ответ засмеялась: «Что ж, на правду не обижаются, однако
Ни один влюбленный не оскорбит слух любимой подобными речами!»

Если ты жаждешь испить рубинового вина из драгоценной этой чаши,
Ты должен острием ресниц сверлить яхонт и жемчуг [слез] [36, с. 87].

Таким образом, простейшие с точки зрения структурной организации фрагменты текста входят в более сложные композиции, составляя в ней смысловые «гнезда».

Второй композиционный тип газели Хафиза восходит в основе к приемам построения газели Саади. Композиционное членение таких газелей совпадает с их тематическим членением. В следующем стихотворении, к примеру, четко выделяются три «гнезда» по два бейта:

Ты знаешь, что значит счастье? — Видеть лик друга,
В его квартале предпочитать нищенство царскому венцу.

Отказаться от мирских благ легко,
Трудно оторвать сердце от друзей.

Хотел бы я уподобиться нерасцветшему бутону в саду
И там ради доброго имени разорвать рубашку [лепестков].

Иногда, как ветерок, нашептывать розам секреты,
Иногда узнавать от соловья тайны любовной игры.

Торопись целовать уста любимой,
Ведь потом устанешь кусать локти (букв. «кусать руки».—
М. Р.) [от досады].

Считай общение счастливым случаем, ведь как только
мы минуем этот перекресток мира,
Нам больше не удастся встретиться.

Ты скажешь, что забыл Хафиза Шах Мансур.
Господи, напомни ему, что надо быть милостивым к дервишам.
[36, с. 404].

Этот сложный образно-тематический конгломерат дает широкие возможности для толкования. Первые два бейта газели могут быть поняты и как любовно-мистические, и как обращение к друзьям, что также не исключает суфийского подтекста. Вторая группа бейтов переносит слушателя из городского квартала в сад, который как бы составляет аллегорию мира поэзии, где автор хочет прославиться: ведь распустившийся бутон — это раскрывшиеся уста поэта. Следующая группа бейтов любовно-философского содержания возвращает нас к началу газели, а заключительный — подписной — бейт бросает панегирический отсвет на всю газель, не нарушая обаяния ее интимного, дружеского тона и философской глубины. В этом стихотворении, как и во многих других, Хафиз обеспечивает лишь формальное и эмоциональное единство текста.

Самыми сложными для анализа композиции газелей Хафиза оказываются в его наследии те немногочисленные произведения, которые получили название «рассыпанных» или дезинтегрированных. В этих газелях смысловые связи между бейтами возникают на разных уровнях восприятия текста, что нередко создает видимость полного разрыва ассоциаций, разрушения внутренней логики стихотворения. К этой категории газелей относится и следующая:

[Весенний] сад вновь обрел сияние юности,
Достигли слуха сладкогласного соловья вести от розы.

О ветерок, если ты долетишь до первозданной [зелени]
лугов,
Передай наш нижайший поклон кипарису, розе и базилику.

Когда красуется передо мной мальчик-маг, торгующий вином,
Я готов мести ресницами порог кабачка.

Боюсь, что тот, кто смеется над последним пьяницей,
В конце концов станет приверженцем Харабата.

Будь другом божьим людям, ведь в Ноевом ковчеге —
Та земля, которая не подвластна водам потопа.

Скажи всем, чья последняя обитель — горсть земли:
«Что пользы возводить айван до небес?»

О ты, что на лике луны начертала чоуган [черной] амброй,
Не тревожь меня, встревоженного!

Ступай, у дверей этого мира не проси хлеба,
Ведь этот неприветливый хозяин когда-нибудь
все равно отравит гостя.

О моя ханаанская луна! Ты владеешь престолом Египта.
Пришло время тебе покинуть темницу.

О Хафиз! Пей вино, будь, как ринды, беспечен и весел,
Но не превращай Коран в тенета лицемерия, как другие
[36, с. 9].

Композиционное развертывание приведенной газели организовано тончайшей игрой разноуровневых ассоциаций, соотносящих текст как с множеством стихотворений Хафиза, так и с разными линиями газельной традиции на фарси. Порядок бейтов в пределах между матла‘ и макта‘ может быть изменен достаточно произвольно, поскольку линейная последовательность в сочленении бейтов отсутствует. Однако стихотворение имеет как бы три смысловых узла, к которым стягиваются лучи ассоциаций. Если описывать газель в терминах традиционной поэтики, то в ней легко обнаружить элементы хамрийат (винной лирики), газал (любовной лирики), зухдийат (аскетической лирики). Два первых бейта, насыщенные сезонными образами могут быть с равным основанием встроены в ассоциативные ряды любовной и гедонической поэзии. Начало газели представляет собой определенного рода экспозицию, достаточно условно описывающую момент весеннего пробуждения природы. Перед нами один из вариантов канонического оформления матла‘, широко представленный в газелях Саади. В лирике Хафиза пейзажные зачины характеризуются устойчивостью приемов стилистического оформления и большей регулярностью употребления, чем у авторов предшествующего периода. В этом факте можно усмотреть тяготение газельной формы не только к единообразным завершениям (подпись поэта в макта‘), но и к стабильной повторяемости тематических моделей матла‘ (обращение к виночерпию, утреннему ветру, тюрчанке, суфию, «микропейзаж» и т. д.).

Форма проявления пейзажных мотивов в газели Хафиза — фиксированность их положения в тексте, сочетающаяся с разнообразием функции «экспозиции»,— свидетельствует о том, что поэт добился соответствия реализации этих мотивов газельной поэтике, их органичности в ткани газели. Чтобы не быть голословными, приведем два примера разработки пейзажных мотивов в матла‘. В большинстве стихотворений пейзажная заставка занимает первое полустишие матла‘:

Приплыло облако [месяца] азера, повеял ветерок Ноуруза,
Я жажду лицезреть вино, а музыкант говорит, что оно уже здесь [36, с. 239].

Я видел зеленое поле небес и серп молодого месяца,
Я вспомнил о своем посеве и о сроке жатвы [36, с. 418].

Пейзажный зачин газели может иметь различное смысловое продолжение: гедоническое, любовное, медитативное. Он имеет принципиально иные характеристики, чем описание природы в касыде, представляя собой не ритуализованное любование красотой ландшафта, а восприятие духовного мира человека сквозь призму природных образов.

Теперь вернемся к анализу рассматриваемой газели. Третий и четвертый бейты выдержаны в «гебрских» образах. Связь между ними прочитывается в подтексте и осуществляется благодаря использованию ключевых, организующих слов (мальчик-маг, виноторговец, кабачок, пьяница, Харабат), принадлежащих к одному терминологическому блоку, входящему в систему суфийской символики.

Переход от второго к третьему бейту основывается на чисто внешней, не символической ассоциации: передавая поклон «первозданной [зелени] лугов», поэт мысленно связывает юный блеск весенней природы с непорочной красотой мальчика-мага, прислуживающего в винном погребке. Связь между образами Харабата и Ноева ковчега может быть прослежена на уровне системы суфийских символов — ассоциация подкрепляется традицией мистической лирики.

Далее мотивы быстротечности жизни, суетности земных притязаний человека читаются практически как полная цитата из аскетических газелей Ансари, в которых они несколько раз варьируются именно в этой образной оболочке. Мотив земной тщеты поэт переводит в плоскость суфийских доктринальных построений, поскольку противостояние образов лица и локона, содержащееся в бейте, истолковывается как противостояние единства Абсолюта (Истины) и множественности телесного мира, смущающей взыскующего и препятствующей познанию единой сущности [55, с. 114—115].

Переходя от символического выражения мысли к прямому и снова возвращаясь к аллегории (8-й и 9-й бейты), поэт размышляет в конечном счете о добре и зле, об истинном и ложном пути человека в земной жизни. Взыскующий хлеба, т. е. довольства и благоденствия, оказывается духовным пустоцветом, как и тот, кто возводит дворцы до небес. И лишь тот, кто не страшится идти сквозь страдания земные, сохраняя стойкость, как библейский Иосиф (ханаанская луна), обретает истинное величие души. Таким образом, глубоко традиционный мотив коварного небосвода и переменчивой судьбы под пером Хафиза обретает некий моральный смысл: небо жестоко обходится со всеми, и лишь человек волен выстоять или пасть под

его ударами, смерть настигает всех, но одних она застигает врасплох, а других — готовыми принять ее с чистым сердцем.

Сложнейший смысловой рисунок анализируемой газели, необычайная свобода сопряжения мотивов предопределяют полисемантизм и полуфункциональность последнего бейта. Упоминание Корана в подписных бейтах газелей Хафиза связано с обыгрыванием поэтом своего литературного имени. Кроме того, в данном стихотворении оно связано нитями ассоциаций с библейско-кораническими образами газели (Ноев ковчег, потоп, ханаанская луна, Египет).

Мы приводим лишь самую приблизительную интерпретацию связей между бейтами в газели дезинтегрированного типа. Проблема эта нуждается в более подробной разработке на материале не только классической литературы на фарси, но и тех литератур, которые заимствовали газель в ее формальной определенности (турецкая, азербайджанская, узбекская, урду и др.). Ряд наблюдений над приемами сочленения бейтов в текстах такого типа уже был сделан И. С. Брагинским [72, с. 380—385], а также специалистом по классической узбекской лирике проф. С. Н. Ивановым, который писал в предисловии к своим переводам газелей: «Относительно характера связи бейтов по существу, по содержанию можно сказать, что многое здесь еще просто не изучено с достаточной полнотой и причиной утверждений об отсутствии смысловой связи бейтов является непонимание самих основ этой связи.

Сущность бейта в газели диалектически противоречива: с одной стороны, бейт стремится к автономности, к афористической замкнутости, к закругленности и завершенности формы; с другой стороны, бейты, составляющие газель, связаны между собой не только единой, пронизывающей всю газель рифмой, но и тончайшими смысловыми переходами, ассоциативными „зацепками" отдельных слов и образов и, что наиболее важно, иногда трудноуловимым, но, несомненно, существующим смысловым единством» [87, с. 29].

С. Н. Иванов высказал также интересную мысль об «аккордности» бейтов в газели, которая могла бы быть развита на примере соответствующего слоя газелей в лирике Хафиза.

Следует отметить, что так называемый дезинтегрированный тип газели наблюдается в творчестве Хафиза не так часто, как можно предположить. Не занимаясь специальными подсчетами, перечислим лишь те газели, которые без особых оговорок можно отнести к этой категории: «Если та ширазская тюрчанка...» [36, с. 3], «Приди, ведь замок надежды построен на песке...» [36, с. 36], «Зачем в нашем саду нужны кипарис и сосна...» [36, с. 37], «Сыграй мелодию, которую можно сопровождать вздохом...» [36, с. 159], «Розощекой из розария мира нам довольно...» [36, с. 276], «Грудь — сплошная рана, увы, нет бальзама...» [36, с. 481] и ряд других стихотворений, числом не более двух десятков.

Называя свою газель «ожерельем», Хафиз сам как бы указывает на то, что жемчужины-бейты как никогда нуждаются в прочной нити, на которую их нанизывают. Поэт в совершенстве владеет техникой газели, использует практически весь арсенал формальных и смысловых средств, выработанных его предшественниками как для объединения единиц поэтического текста, так и для расчленения внутреннего пространства лирического стихотворения. Наряду со значимыми в смысловом отношении редифами, состоящими из двух-трех слов, Хафиз чаще других поэтов применял анафору. Причем в его диване имеются не только стихотворения, оформленные традиционной анафорой «гофтам — гофт(а)» («я сказал — он(а) сказал(а)», но и газели с авторской анафорой «йад бад» («Да не забудется»). В диване Хафиза широко представлены стихотворения, в которых использованы различные возможности звуковой инструментовки текста (как частичной, так и сквозной), повторение поэтической фигуры на протяжении нескольких бейтов и т. д.

Завершая разбор композиционных особенностей газелей Хафиза, отметим, что его творчество представляет собой написанную великим мастером в поэтической форме историю эволюции газели на фарси, ее восхождения от простого к сложному. Достигнув апогея сложности в творчестве Хафиза, газель в XIV в. находилась в состоянии, близком к критическому, но так и не перешагнула этот рубеж дозволенного. Эту «предельность» состояния газели в XIV в. остро почувствовал корифей поэзии на фарси XV в. Абдаррахман Джами (1414—1492), который, признавая абсолютный приоритет Хафиза в газели [56, с. 43—44], отказывается следовать этому образцу и тяготеет к более ранней традиции, к большей простоте и внятности образа, стиля и композиции.

Вопрос о герое в лирике Хафиза был в свое время поставлен И. С. Брагинским, проделавшим большую работу по выделению эпитетов, относящихся к центральному образу его поэзии [73, с. 231]. Поскольку Хафиз во многих отношениях венчает историю фарсиязычной классической газели, герой его поэтических творений представляет собой образ синтетический, многоплановый. Стороннему наблюдателю, взирающему на героя хафизовской лирики спустя века после его создания, он кажется фигурой неоднозначной и противоречивой. В герое хафизовской газели так или иначе воплотились черты всех традиционных героев газели, переплавленные и отлитые в единую форму творческим сознанием поэта. Этой единой оболочкой, формой можно назвать ринда, который в творчестве Хафиза выдвигается на первое место по сравнению с другими персонажами того же смыслового ряда, известными нам по газелям XII—XIII вв. Наследуя выработанные предшественниками принципы газельной эстетики, Хафиз приемлет и традиционную положительность этого персонажа, в основе своей восходящую к суфийскому образцу поведения, избирает его носителем ряда идеальных ка-

честв, первыми из которых являются великодушие и благородство:

Я — раб великодушия того ринда, презирающего благополучие,
Ведь он в нищем распознает черты алхимика [36, с. 185].

Однако в газелях Хафиза ринд перестает выполнять лишь одну заданную функцию, как это было в газели его предшественников, да и современников. Через этот образ выражается большинство философских идей в лирике Хафиза. Поэт говорит:

Райские дворцы получают в награду за добродетельность,
А нам, риндам и нищим, храма магов (или: кабачка.— *М. Р.*) достаточно.
Сядь на берегу ручья и наблюдай течение жизни,
Ибо этого признака движения мира нам достаточно [36, с. 276].

Приведенные строки сочетают мистически-созерцательное восприятие бытия героем и его привязанность к посюстороннему миру, в котором он живет. В этом смысле Хафиз не только наследует традицию и эстетические принципы создания образа героя в газели, начиная с Санаи, но и как бы воскрешает героя четверостиший Омара Хайяма [166, с. 174], своего рода «антиправедника» и философа-скептика, у которого не вызывает сомнения лишь конечность человеческого бытия и темная неизвестность, ожидающая всех живущих:

В песнях, что звучали на пиру Джамшида, пелось:
Подай чашу с вином, ведь [придет время] — и Джама не останется! [36, с. 187].

Поэтому всего, к чему человек стремится, будь то Истина или поиски наслаждения, он должен достичь в земной жизни:

Не получит успокоения в райском наслаждении, [лобзая] гурий,
Каждый, кто отказался от Возлюбленной.

Не сможет получить ни зернышка из урожая бытия тот,
Кто в царстве бренности не бросил семена [в землю] на пути к Истине.

О Хафиз, если с тобой благословение божье,
Будь свободен от страха перед адом и от надежды на рай [37, с. 89].

Хафизовский герой не слишком почтительно говорит о рае:

Если завтра нам не отдадут райских садов,
Мы похитим оттуда прелестных юношей и гурий [36, с. 387].

Иногда в его строках звучит скрытая насмешка над теми, кто благочестием надеется заслужить райскую жизнь:

О Хафиз, если в день смерти ты будешь держать в руке чашу,
Сразу же из квартала Харабат тебя возьмут в рай [36, с. 83].

Носитель определенной философии, хафизовский ринд — воплощение и определенных этических идеалов, которые, как от-

мечалось, в основе своей восходят к суфийским. Эта шкала ценностей представляет собой своеобразный «кодекс чести» и существует в лирике Хафиза преимущественно как отрицание морали аскетов, мухтасибов, проповедников и других представителей духовной власти. Именно к ним и адресуется герой Хафиза, отстаивая свои убеждения. Основным антагонистом ринда является аскет (захид), с которым 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 подумай о себе,
Ведь в конце концов каждый пожнет то, что посеял
[36, с. 83].

Противопоставление героя и его антагониста идет по линии сравнения присущих им доминирующих качеств: чистосердечие ринда — лицемерие аскета. Эти два основных качества вызывают к жизни ряд других: великодушие ринда и эгоизм аскета, беззаботная простота ринда и высокомерие, заносчивость аскета.

Таким образом, хафизовский ринд впервые становится не только персонажем-символом, но и наделяется определенной философией, моралью, характерными чертами. Беспечность ринда, постоянно подчеркиваемая поэтом, не мешает герою проявлять завидную последовательность в своих поступках, строго придерживаться раз и навсегда избранной линии поведения:

Я не тот ринд, что расстанется с возлюбленной и кубком,
Мухтасиб знает, что я этого никогда не сделаю [36, с. 357].

Положив любовь и винопитие независимо от их прямого или символического понимания в основу своего жизненного кредо, герой Хафиза сопротивляется окружающему злу, пытаясь оградить от него хотя бы себя самого, остаться чистым душой. Повторяя мотив знаменитого хайямовского четверостишия, обращенного к кровожадному муфтию, поэт говорит:

Что из того, если я или ты выпьем вина,
Оно ведь из крови виноградной лозы, а не из вашей крови
[36, с. 29].

Духом «риндства» проникнуты многие газели Хафиза, даже те, в которых этот герой непосредственно не называется. Скромный дервиш и лукавый плут, философ-созерцатель и непримиримый обличитель пороков, благочестивый мусульманин и вдохновенный поэт-пророк, хафизовский герой представляет собой не маску суфийской лирики, а образ синтезированный, подвижный, меняющийся. Это первое в лирике на фарси приближение к образу человека, человека, связанного с миром множеством запутанных нитей — отношений, пытающегося в этих отношениях разобраться. С этой точки зрения ринда в творчестве Хафи-

за можно назвать лирическим героем, построенным «по образу и подобию человека» и действующим в трехмерном пространстве. А. Н. Болдырев в этой связи отмечает: «Если в традиционной газельной лирике господствуют отвлеченные и обобщенные... настроения, за которыми личности автора не видно, то лирический герой Хафиза — человек совершенно живой, одержимый кипением бурных противоречивых страстей» [67, с. 45]. Действительно, лирический герой Хафиза сложно соотнесен с образом самого автора, порой являясь его прямым продолжением, порой существуя независимо от него, но никогда не являясь полностью тождественным ему.

По этой причине природа хафизовского героя двояка. С одной стороны, это идеальный герой, тот практически недосягаемый образец, на который ориентируется автор. Отсюда те строки, которые говорят о трудности следования «кодексу риндов»:

Если аскет не вступит на путь риндов, это простительно,
Любовь — это дело, требующее наставления [36, с. 162].

Хафиз утверждает, что путь риндов — единственный путь к познанию Истины:

О тайнах, скрытых за завесой, спроси у пьяных риндов,
Достопочтенный аскет не ведает этого состояния! [36, с. 8].

Говорит поэт и об универсальности этого пути:

Благодаря чистосердечию риндов, погруженных
в утреннее похмелье,
Много дверей можно отомкнуть ключом [благого]
пожелания [36, с. 210].

Из этих высказываний можно заключить, что для самого Хафиза «риндство» есть определенная модель поведения, в общих чертах совпадающая с суфийским идеалом, хотя к нему одному несводимая.

С другой стороны, герой газели Хафиза реален, его прототип порожден определенной средой, продолжает так или иначе сохранять с ней свою связь, которая поддерживает в нем изначальные черты низкого героя, обитателя веселого «квартала солдат и риндов», гуляку и плута, который без смущения 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 [36, с. 352].

Оба эти аспекта героя сказались в отношении к нему Хафиза, который «назло соперникам слагает стихи в духе риндов» [36, с. 40] и в то же время говорит:

Поскольку ты состарился, Хафиз, уходи прочь из кабачка,
Привычки ринда и страсти [присущи] ранней юности [36, с. 479].

В последнем случае поэт рассуждает о «риндстве» не как об идеальной поведенческой установке, а как об увлечении молодости, которое зрелому человеку не к лицу.

Считая «кодекс риндов» не противоречащим благочестию, Хафиз все же напоминает:

О Хафиз! Пей вино, будь, как ринды, беспечен и весел,
Но не превращай Коран в тенета лицемерия, как другие
[36, с. 9].

Вместе с тем поэт вкладывает в понятие «риндства» универсальный смысл, когда говорит:

Если аскет не поймет Хафиза, [верного призванию]
риндов, что с того?
Див бежит от тех, кто читает Коран [36, с. 200].

Этот общечеловеческий смысл понятия, связанного с центральным героем лирики Хафиза, еще более четко проявлен в следующем бейте:

Учись быть риндом и проявляй благородство, не столь
уже сложна эта наука:
Тот, кто не пьет вина,— животное и человеком не станет!
[36, с. 236].

Хафиз не случайно строит мотив приведенного бейта на противопоставлении человека животному, столь характерном для лирики Саади. Поэт хочет подчеркнуть, что черты, присущие ринду, совпадают с качествами человечности.

Именно в силу своей неоднозначности и сложной соотнесенности с личностью автора ринд и может быть охарактеризован как лирический герой, т. е. та система поэтических связей, которая пронизывает весь организм лирики Хафиза. Поэзия есть для Хафиза открытие истины, и он указывает, какие качества необходимы поэту, чтобы проникнуть в тайну высшего смысла:

Любовь, юность и «риндство» — собрание всего,
что можно пожелать.
Если все это в наличии, скажи, что можно облекать
[истинный] смысл в слова [36, с. 159].

Подводя итоги анализа газелей Хафиза, следует признать, что отличие его авторской индивидуальности от творческого лица других представителей газельной традиции состоит в том, что в основу решения любой художественной задачи поэт положил принцип синтеза. Этот принцип проявился на всех рассматриваемых уровнях его творчества.

Восприняв достижения лирической поэзии на фарси во всем их многообразии, Хафиз синтезировал их в соответствии с собственной творческой манерой. Поэт пошел по линии предельного усложнения логического рисунка каждого поэтического произведения, разрушая его тематическую определенность и однородность. Место газели любовной, гедонической, философ-

ской, мистической, назидательной или повествовательной у Хафиза занимает газель, дающая определенный набор указанных тем, которые демонстрируют практически универсальную сочетаемость. Как результат синтеза различных тематических элементов родилась та смысловая конструкция поэтического текста, которая получила название дезинтегрированной газели. Новая структура газели требовала от ее создателя виртуозного владения всеми формальными средствами внутренней организации поэтического пространства. Газель в творчестве Хафиза достигла той степени зрелости, когда поэтическое слово способно размышлять над своим собственным смыслом и назначением. Газель приблизилась к обозначенному рубежу позже других форм лирической поэзии — касыды и кыт'а, однако осознание ее творцами внутренних законов выражено в газели более систематизированно и завершенно, поскольку оно тесно связано с идеей авторства и закреплено в ее структуре посредством тахаллуса (см. об этом [133]).

Мастерство Хафиза в газели, осознанное им самим, создало уже у непосредственных его продолжателей ощущение загадочной природы его поэзии. Джами в своем «Бахаристане» так отзывается о его таланте: «Бóльшая часть стихов его изящна и естественна, а некоторые из них почти доходят до границы чуда. Газели его в сравнении с газелями других по ясности и плавности подобны касыдам Захира [Фарйаби]. Стиль его стихов близок к стилю Низари Кухистани, но в стихах Низари есть и достоинства и недостатки в противоположность его стихам. А так как в стихах его нет и следа вычурности, его прозвали Лисан ал-гайб („Язык тайны")» [57, с. 43].

Газели Хафиза в сознании многих поколений литераторов и знатоков словесности из числа персов, таджиков, афганцев стали символом неподражаемости, синонимом совершенства, а сам поэт — эталоном вдохновенного служения Поэзии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фарсиязычная газель в период X—XIV вв.— от зарождения до канонизации — прошла несколько последовательных этапов своего развития. Логика эволюции газели отражает закономерные сдвиги в функционировании ряда основополагающих элементов арабской поэтической традиции на ираноязычной почве. В процессе складывания в литературе на фарси собственной системы жанров и форм газель проявила себя как одна из наиболее подвижных категорий.

Осваиваясь в новой языковой и культурной стихии, газель на ранних стадиях становления поэзии на языке фарси (X—XI вв.) сохраняет в определенной степени свою ориентированность на классические образцы арабоязычной газели предшествующего времени, в создании которых участвовали и носители иранской литературной традиции, писавшие по-арабски. Плохая сохранность материала, относящегося к X в., препятствует сколько-нибудь убедительному выявлению новых тенденций в практике составления газелей. Лирическое творчество поэтов XI в. уже дает достаточные основания утверждать, что в газели на фарси наблюдается явное тяготение к устойчивым моделям структурной организации поэтического текста, прежде всего стремление к выработке единообразных средств завершения произведения.

Целесообразно подчеркнуть, что и в касыде на фарси в тот же период проявилась сходная тенденция. Одним из наиболее распространенных способов маркировки ее финала являлось обращенное к восхваляемому «пожелание увековечения» *(ду'а-йе та'бид)*, которое выделялось посредством определенных поэтических формул [7, с. 122; 56, с. 323]. Поскольку касыда, несомненно, главенствует в литературной практике X—XII вв. над другими видами лирической поэзии и быстрее, чем газель, достигает структурной зрелости, то в названный период в ней наиболее четко и последовательно проявилась одна из важнейших закономерностей трансформации на ираноязычной почве заимствованных форм арабской поэзии. Поэтическое мышление иранцев оперировало замкнутыми формами, что и сказалось в стремлении к разработке нормативных способов завершения стихотворного произведения [133, с. 61, 64; 177].

Постепенная кристаллизация формального облика газели сопровождалась отходом от чисто содержательных критериев выделения газели как любовной лирики. Нарушение принципа монотематичности при составлении газелей наблюдается в некоторых образцах придворной лирики XI в., принадлежащих

перу Фаррухи и Мануччихри. Однако это лишь робкие попытки создания любовно-гедонической газели, которые не идут ни в какое сравнение с переворотом в газели, совершенным в результате ее вовлечения в ритуальную практику суфизма. Наличие религиозно-философского подтекста раз и навсегда лишило газель ее смысловой однозначности, а вместе с ней и тематической монолитности. Произошла своеобразная тематическая «разгерметизация» газели, после которой стало возможным поэтапное увеличение ее тематической амплитуды. На протяжении XI—XII вв. происходил сложнейший процесс «переналадки» механизма функционирования газели в литературе на фарси, плавное ее перетекание из состояния жанра в состояние формы, приспособление газели к той новой системе координат, в которую она попадала (маснави, касыда, кыт'а, строфические формы, рубаи). В тот же период в поэтической практике на фарси постепенно вырабатывался специфически газельный стиль, который существенным образом отличался от стиля вступительных частей касыды, притом что в газели и насибе (ташбибе) нередко интерпретировались сходные мотивы (любовные, винные, весенние и т. д.).

Совершенствование поэтического «механизма» газели состояло в возрастании ее способности к усвоению мотивов, первоначально чуждых природе этого жанра, к их органичной реализации в соответствии с определенной стилистической нормой. На рубеже XI—XII вв. газель вобрала в себя панегирические мотивы [70, с. 169; 77, с. 68], и тогда отношения поэта и его покровителя получили такое же образное истолкование, что и перипетии любовного чувства. Реформируя газель, поэты-суфии в те же образы облекали идею божественной любви, придав им философско-религиозный смысл. В период синтеза светской и суфийской традиций в газели (XII—XIII вв.) накопленные, «благоприобретенные» значения любовных образов наслоились друг на друга, обрели способность к сосуществованию в рамках одного поэтического текста. Разнохарактерные мотивы (панегирические, религиозно-философские, гедонические и др.), попадая в газель на разных этапах ее развития, как бы обволакивались любовными мотивами.

На протяжении рассмотренного периода (X—XIV вв.) в развитии газели преобладали интегрирующие тенденции, которые проявились в постепенном накоплении и стабилизации элементов формы и вовлечении в эту форму новых образно-тематических блоков. При этом поступательное движение газели нельзя охарактеризовать как однолинейное, поскольку на сменяющих друг друга этапах ее эволюции этот процесс складывался из разных составляющих.

Трансформация газели на фарси в классический период — это ее восхождение от простого к сложному. Формирование газельной традиции является также постепенным отдалением норм ее создания от тех, которые были заложены в системе

арабской поэзии. С этой точки зрения одним из переломных пунктов в истории фарсиязычной газели следует считать период, когда носители практических навыков газелеписания стали находить нормативные основания для своего творчества только в собственной традиции, сформировавшейся на их родном языке, т. е. воспринимать эту традицию как самодостаточную, объяснять ее из нее самой. Таким рубежом, по-видимому, следует считать XIII век, который связан с достижением иранской газелью состояния канонической зрелости.

Этот рубеж совпадает с еще одной важной вехой в развитии газели как одного из существенных элементов целостной поэтической системы: в послемонгольский период завершился переход от так называемого хорасанского стиля к «иракскому». В газели этот переход проявился как на образно-тематическом, так и на структурном уровне. В творчестве корифеев газели XIII в. суфийская символика функционирует как отлаженный механизм, регулирующий образные отношения в каждом новом авторском воспроизведении традиционного лирического мотива, а также и отношения мотивов внутри отдельного произведения. Активный процесс «ветвления» мотивов, охвативший всю лирическую поэзию на фарси в XII в., на завершающей стадии канонизации газели определяет и ее структурные характеристики. Закрепление политематического принципа в газели способствовало формированию нового типа композиционных связей между бейтами. Таким образом, политематизм и возрастающая автономизация бейта вкупе со стабильностью формообразующих признаков могут быть рассмотрены в ряду проявлений «иракского» стиля в газели.

Динамика развития иранской классической газели может быть достаточно наглядно выражена в чисто количественных показателях. Об изменяющейся роли газели в системе форм и жанров словесного искусства на языке фарси свидетельствует заметное повышение удельного веса газельной лирики в общей массе литературной продукции X—XIV вв. Указанная тенденция отразилась прежде всего в увеличении числа поэтов, создававших произведения в этой форме, а также в существенном расширении соответствующих разделов в их диванах начиная с XII в., что знаменовало изменение соотношения между касыдой и газелью в фарсиязычной поэзии в пользу последней. Техническое совершенствование газели, ее образно-тематическое обогащение неразрывно связаны с ростом популярности этого вида творчества, что особенно бросается в глаза при рассмотрении лирического наследия авторов XII—XIV вв.

Прогресс газели может быть прослежен не только на уровне усложняющейся и дифференцирующейся тематики или на уровне кристаллизирующейся формальной структуры, он может быть замечен в характере развития определенной группы специфических мотивов, которые отражают рост художественного самосознания, эволюцию представлений о природе и назначении

поэтического слова. Появление этих мотивов в газели относится к XI в., а источником их происхождения с достаточной уверенностью можно назвать самовосхваление поэта в касыде (фахр). Характер реализации этих мотивов в поэтических текстах тесно связан с практикой исполнения газелей под аккомпанемент музыкальных инструментов. Упоминание о пении газелей, встречающееся в касыдах XI в. (см., например, [31, с. 104, 122, 222 и др.]), перешло в саму газель в период ее становления как формы поэтического творчества и составило одну из устойчивых схем воплощения фахра в газели.

В последующий период мотивы фахра начинают активно ветвиться, поскольку они вбирают в себя изменяющиеся представления о назначении поэзии, о миссии поэта, об авторской ответственности за свое творение. Сильнейшее влияние на формирование представлений о поэтическом творчестве в газели оказало суфийское учение о божественном озарении, благодаря которому в газели на фарси постепенно складывалась концепция боговдохновенности поэта, носителя истинного знания. Вместе с тем в газели стойко сохраняются воззрения на поэтическое искусство, долгое время культивировавшиеся в среде профессиональных литераторов, в соответствии с которыми поэт должен обладать известной суммой «умений», подобно любому другому мастеру, владеющему определенным ремеслом. Концепция поэтического творчества в том виде, в котором мы ее застаем в зрелой газели, т. е. в лирическом наследии Саади и особенно Хафиза, может быть понята только как синтетическая, рисующая поэта в двух ипостасях — пророка и мастера-профессионала.

Столь же постепенно в газели накапливаются, находя свое словесное выражение, представления о функциях поэтического слова (см., например, [68, с. 201—210]), о его психологическом воздействии. Эти эстетические по своей природе идеи обретают полноту, завершенность воплощения в лирике великого Хафиза, который утверждает не только услаждающую и просвещающую, но и исцеляющую функцию совершенного поэтического произведения, сравнивая поэта с врачевателем [36, с. 109].

В основе трансформации газели на фарси лежит своего рода принцип концентрических кругов, поскольку каждая последующая стадия обретения ею новых элементов содержательного и формального характера не отрицала, а включала, поглощала предшествующую. Именно такое непротиворечивое развертывание газели во времени и рисуется в поэтологических трактатах XI—XV вв. Определение газели, подобно самому явлению, постепенно пополняется новыми элементами, сохраняя при этом свою традиционную часть, переходящую из одного теоретико-литературного сочинения в другое. Подобное восприятие объекта, кажущееся современному наблюдателю непоследовательным, соответствует формам художественного сознания, лежащим в основе канонического типа творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава I

[1] Здесь и далее строки, выделенные курсивом, в оригинале написаны по-арабски.

[2] В первом бейте стихотворения содержится намек на легенду о грехопадении ангелов Харута и Марута, упоминаемых в Коране (II, 96) [12а, с. 37]. А. М. Мирзоев склонен был считать приведенный отрывок данью суфийскому мистицизму [118, с. 198]. Такая интерпретация отчасти может быть оправдана распространенностью идеи самоотречения и жертвенности в любовно-мистической поэзии. Однако эта трактовка не представляется нам убедительной, поскольку история суфизма знает массу случаев истолкования светской любовной лирики (фольклорной и авторской) в мистическом ключе (см. об этом [64, с. 44 и сл.]).

[3] Сходство стихотворений Абу Нуваса и Раби'и Киздари простирается дальше внешних способов их композиционного развертывания. Приведенный фрагмент Абу Нуваса отличается скрытым двуязычием, поскольку поэт приводит по-арабски мудрое изречение, «известное всем персам». Использование персидской лексики арабоязычными авторами, творившими в эпоху Омейядов, отмечено в свое время в работах И. Ю. Крачковского и В. А. Эбермана [95; 153], однако скрытое двуязычие в качестве композиционного приема встречается, по-видимому, только у Абу Нуваса. Раби'а доводит композиционную идею, заложенную в стихах Абу Нуваса, до логического завершения, двояко выделяя концовку своего стихотворения: она оформляет финальный мисра стихотворения как афоризм, который к тому же написан на арабском языке. В отличие от макаронических стихотворений (муламма'), в которых двуязычие характеризует текст в целом, в данном случае прием служит для реализации фигуры «красивая концовка» (хусн ал-макта'). В дальнейшем этот способ маркировки значимых единиц структуры газели сохраняется. Примером его применения может служить газель Хафиза «О виночерпий, наполни чашу...», которое открывает его диван [36, с. 1] и начинается и заканчивается мисра, написанными по-арабски.

Глава II

[1] Издатель дивана Манучихри Дабир Сийяги, комментируя данный бейт, указывает, что поэт перефразирует хадис «Блажен узревший Акку...». По-видимому, здесь имеется в виду завоевание г. Акка (побережье Средиземного моря) арабами при первом омейядском халифе Му'авийи ибн Абу Суфйане около 636 г. (дата приводится по географическому словарю Йакута). Поэт использует арабскую цитату иронически.

[2] В этой газели Баба Кухи упоминает имена авторитетнейших суфийских теоретиков: Джунейд — перс, родом из Нехавенда, умер в Багдаде в 910 г., представитель умеренного суфизма; аш-Шибли — ученик Джунейда, умер в 946 г.; Ма'руф Кархи — представитель умеренного мистицизма, умер в 815/16 г.; Байазид Бистами, по прозванию Султан ал-'арифин («Султан познавших»),— перс, родом из Бистама, умер около 875 г., представитель «левого крыла» суфизма, не придававший значения внешней форме религии; Халладж Абу-л-Мугис, ал-Хосейн ибн Мансур — известный суфийский деятель крайнего толка. Родился в Фарсе в 858 г., внук зороастрийца, ученик Джунейда. Казнен в 922 г. в Багдаде.

[3] Термин «языческий» применен нами условно и относится к тем образам

суфийской газели, которые были заимствованы суфиями из области зороастризма, христианства и других религиозных систем. Мусульмане считали их адептов язычниками, идолопоклонниками.

[4] Здесь и далее в главе поэтические тексты, принадлежащие Абдаллаху Ансари и почерпнутые нами из публикации В. А. Жуковского [86], даны в наших подстрочных переводах, поскольку переводы, выполненные русским иранистом в конце прошлого века, в значительной мере устарели с точки зрения современных норм русского литературного языка.

[5] Мотив «строителя дворцов», варьирующийся в нескольких газелях Ансари, представляет собой поэтическое заимствование из зухдийат Абу-л-Атахии (о нем см. подробнее [99]).

[6] Вне зависимости от покровительства меценатов в XI—XII вв. творили не только суфии, но и представители иных течений в исламе, например исмаилизма (Насири Хосров), а также выдающиеся деятели мусульманской науки, оставившие образцы своей поэзии (Ибн Сина, Омар Хайям).

Глава III

[1] Помимо Адиба Сабира Термези сравнение вина с петушиным глазом применяет в одной из газелей Мас'уд Са'д Салман (1047—1122):

Если нет у меня вина, [цветом] подобного петушиному глазу,
День мой темен, словно воронова грудь [16, с. 670].

[2] В иранистике нет единого мнения относительно того, насколько произведения Санаи проникнуты суфийским миросозерцанием. Е. Э. Бертельс выражал сомнения на этот счет, полагая, что «причина, по которой Санаи отнесли к суфиям, та, что более поздние суфийские авторы считали „Хадику“ своего рода каноническим суфийским текстом» [56, с. 437—438], и объяснял свое первоначальное мнение о поэте как о теоретике суфизма недостаточным знакомством с его творчеством. Другого мнения придерживался чешский востоковед Ян Рипка, охарактеризовавший Санаи как великого суфия и поместивший его в один ряд с Аттаром и Джелал ад-Дином Руми [135, с. 229]. Мы же исходим из идейно-тематической близости газелей Санаи к традиционной суфийской лирике и роли его творчества в складывании канона мистической газели.

[3] См. примеч. 2 к гл. II. Ибрахим Адхам — суфийский деятель родом из-под Балха, ум. после 776 г.

[4] Узза и Лат — два божества из числа центральных в пантеоне доисламской Аравии. Упоминаются в Коране (LIII, 19) [12а, с. 432].

[5] Е. Э. Бертельс, комментируя этот бейт, указывает, что таково было обвинение, которое мусульмане обычно предъявляли неверным [59, с. 355].

[6] Аттар намекает на библейско-кораническую историю Моисея (Мусы). Речь идет о том времени, когда Моисей перевел народ свой через море, а войско фараона утонуло в пучине. Далее следует эпизод о пребывании Моисея в сорокадневном уединении на горе Синай (Коран VII, 138 [12а, с. 146]). Слово «микат» в тексте Аттара может означать и «условленное место» (т. е. гору Синай), и «условленное время» (т. е. 40 дней и ночей, являющихся сакральным сроком поста и уединения).

[7] Характеристика, данная самому себе героем цитируемой газели, вызывает ассоциацию с принципами суфийской школы маламатиййа.

Глава IV

[1] Мотив снятия каравана со стоянки, заимствованный из арсенала доисламской поэзии арабов, на ираноязычной почве по традиции разрабатывался преимущественно в касыде. Подражания джахилийской старине встречаются у Манучихри [15, с. 53—59; 56, с. 365—366], Муиззи [7, с. 147]. Одним из первых строгую привязку мотива оставления стоянки к вступительным частям касыды нарушил, по-видимому, Санаи, который построил на этом мотиве строфическое произведение — *мусаммат* (рифма — ааавсссв и т. д.). При этом в сво-

ем стихотворении он развивал мотивы и «фигуративное» решение соответствующей касыды Муиззи. Совпадает не только применяемая обоими авторами фигура — мусаммат [7, с. 146—148], но и поэтический размер — *раджаз*. Стихотворение Санаи целиком написано на любовную тему и панегирического продолжения не имеет. В диване поэта оно помещается в разделе газелей [27, с. 900—901]. Саади в своей газели осуществляет не только заимствование мотива, но избирает тот же, что Муиззи и Санаи, метр, воспроизводит ту же поэтическую фигуру. И все же произведение Саади является, по-видимому, первым стихотворением, реализующим мотив ухода каравана в форме газели.

[2] Тяготение Саади к афористичности в лирике послужило причиной того, что моралистическая часть его газельного наследия, облеченная в форму мудрых изречений (*хикмат*), была естественно воспринята устной традицией и передавалась из поколения в поколение в качестве пословиц, поговорок, крылатых выражений [127, с. 492 и сл.], которым принадлежит особое место среди авторских афоризмов, вышедших из-под пера других классиков иранской поэзии (Насири Хосрова, Низами, Хафиза и др.).

[3] Самарит (самирит) упоминается в Коране (XX, 87, 90, 93) [12а, с. 262—263]) в связи с историей Мусы (Моисея). Он призывал народ Мусы поклоняться тельцу (см. также: Коран VII, 146 [12а, с. 147]). В комментарии И. Ю. Крачковского к переводу 20-й суры Корана указано: «Самаритянин; злой дух Шамаэль» [12а, с. 575]. Саади использует образ для описания глаз красавицы, которые сеют в сердцах соблазн, смуту.

[4] Реализацию сходного мотива можно обнаружить у некоторых поэтов — предшественников Саади. Так, нами она зафиксирована в концовке одной из газелей Хакани (1121—1199):

Мы много раз покидали Хакани:
Искали подобного ему волшебника [слова], но не нашли.

Нет в Хорасане такого, как он,
И в Ираке искали мы схожего с ним, но не нашли [34, с. 419].

Глава V

[1] В ряде рукописей дивана Хафиза этот бейт дается в другой версии, которая еще нагляднее представляет сравнение поэта — «украшателя речей» — с машате, украшающей невест перед свадьбой, поскольку в этом варианте присутствует образ «невест слова»:

Никто до Хафиза не совлек покрывало с лица мысли так,
Чтобы локоны невест слова были причесаны [36, с. 191].

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. *Амир Хосров Дехлеви.* Диван-е камел. Тегеран, 1965.
2. *Анвари Аухад ад-Дин.* Диван. Т. 2. Тегеран, 1961.
3. *Аттар Нишапури Фарид ад-Дин.* Диван. 2-е изд. Тегеран, 1980.
4. *Баба Кухи Ширази.* Диван. Шираз, 1954.
5. *Байхаки Абу-л-фазл.* История Мас'уда (1030—1041). Пер. с перс., введ., коммент. и прил. А. К. Арендса. 2-е изд., дополн. М., 1969.
6. *Ватват Рашид ад-Дин.* Диван ба кетаб-е Хеда'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р. Тегеран, 1960.
7. *Ватват Рашид ад-Дин.* Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р). Пер. с перс., исслед. и коммент. Н. Ю. Чалисовой. М., 1985.
8. *Вахид Табризи.* Джам'-и мухтасар. Трактат о поэтике. Критический текст, пер. и примеч. А. Е. Бертельса. М., 1959.
9. *Закани Низам-ад-Дин Обейд.* Куллийат. Тегеран, 1942.
10. *Ибн Рашик.* Ал-'Умда фи махасин аш-ши'р ва адабих ва накдих. Т. 2. 4-е изд. Бейрут, 1972.
11. *Камал Худжанди.* Диван. Критический текст К. А. Шидфара. Т. 1—4. М., 1975.
12. *Кашифи Камал ад-Дин Хусайн Ва'из.* Бадай' ал-афкар фи санай ал-аш'ар (Новые мысли о поэтическом искусстве). Изд. текста, предисл., примеч. и указатели Р. Мусульманкулова. М., 1977.

12а. Коран. Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. 2-е изд. М., 1986.

13. *Кудама ибн Джа'фар.* Китаб накд аш-ши'р. Лейден, 1956.
14. *Кухи Кермани Хосейн.* Хафтсад таране аз таранеха-е рустаи-е Иран. Тегеран, 1958.
15. *Манучихри Дамгани.* Диван. 4-е изд. Тегеран, 1977.
16. *Мас'уд Са'д Салман.* Диван. Тегеран, 1960.
17. *Муиззи Нишапури.* Диван. Тегеран, 1936.
18. *Низами Арузи Самарканди.* Собрание редкостей, или Четыре беседы. Пер. с перс. С. И. Баевского и З. Н. Ворожейкиной. Под ред. А. Н. Болдырева. М., 1963.
19. *Низоми Ганджави.* Куллиёт. Т. 5. Душ., 1984.
20. *Омар Хайям.* Руба'ийат. Подгот. текста, пер. и предисл. Р. М. Алиева и М.-Н. О. Османова. Ч. 2. М., 1959.
21. *Омар Хайям.* Руба'ийат. Тегеран, 1964.
22. *Радуйани Мохаммад ибн Омар.* Тарджуман ал-балага. Тегеран, 1960.
23. *Рашид-ад-Дин.* Джам'е ат-таварих (Сборник летописей). Т. 3. Пер. с перс. А. К. Арендса. Под ред. А. А. Ромаскевича, Е. Э. Бертельса, А. И. Якубовского. М.— Л., 1949.
24. *Рудаки Абуабдулло.* Стихи (Сост. текста, пер., коммент, и ввод. ст. Л. И. Брагинской). Душ., 1987.

24а. *Руми Джелал ад-Дин.* Куллийат-е Шамс йа диван-е кабир. Т. 1—2. Тегеран, 1955.

25. *Саади Ширази Мослех ад-Дин.* Куллийат. Тегеран, 1956.
26. *Салман Саваджи.* Куллийат. Тегеран, 1951.
27. *Санаи Газнави.* Диван. Тегеран, 1962.

27а. *Сафа Забихолла.* Гандж-е сохан. Т. 1. Тегеран, 1961.

28. *Тадж Ал-Халави.* Дака'ик аш-ши'р. Тегеран, 1962.
29. Тарих-и Систан (История Систана). Пер. с перс., введ. и коммент. Л. П. Смирновой. М., 1974.
30. *Унсури Балхи.* Диван. Тегеран, 1964.

31. *Фаррухи Сейстани.* Диван. Тегеран, 1976.
32. *Фарузинфар Бади аз-Заман.* Сохан ва соханваран. Т. 1—2. Тегеран, 1928—1929.
33. *Хаджу Кермани.* Диван-е камел. Тегеран, [б. г.].
34. *Хакани Ширвани.* Диван. Тегеран, 1937.
35. *Хамиди Мехди.* Бехешт-е сохан. Тегеран, 1958.
36. *Хафиз Ширази.* Диван. Тебриз, 1977.
37. *Хофизи Шерози.* Куллиёт. Душ., 1983.
38. *Хусайни Атоуулло Махмуд.* Бадоеъ-ус-саноеъ. Изд. текста, предисл. и примеч. Р. Мусульманкулова. Душ., 1974.
39. *Шафар ад-Дин Рами.* Хака'ик ал-хада'ик. Тегеран, 1962.
40. *Шокур-заде Ибрахим.* Таранеха-е рустайи-е Хорасан. Тегеран, 1959.
41. *Nizami Arudi Samarqandi.* Chahar maqala.— GMS. L., 1921, vol. 11 (2).
42. *Shamsu'd-din Muhammad ubn Qays ar-Razi.* Al-Mu'jam fi Ma'ayiri ash'ari'l-'Ajam.— GMS. London—Leiden, 1909, vol. 10.

Общая литература

43. *Абдуллаев И.* Поэзия на арабском языке в Средней Азии и Хорасане X — начало XI в. Таш., 1984.
44. *Алексеева И. Ю.* Основы типологической характеристики персидской лирической поэзии XVIII века (Лирика поэтов литературного движения «Базгашт»). Автореф. канд. дис. М., 1980.
45. *Алексеева И. Ю.* Основные принципы построения суфийского поэтического образа и их воплощение в лирике Руми.— Литература двух континентов. М., 1979.
46. *Алиев Г. Ю.* Персоязычная литература Индии. М., 1968.
47. *Алиев Г. Ю.* Проблемы становления и развития персоязычной литературы Индии (XI—XIV вв.). Автореф. докт. дис. М., 1974.
48. *Алиев Р. М.* Проблема восстановления поэтического наследия Саади Ширази. Автореф. докт. дис. М., 1968.
49. *Афсахзод А.* Лирика Абд ар-Рахмана Джами (Проблемы текста и поэтики). Автореф. докт. дис. М., 1980.
50. *Байбурди Ч.* Жизнь и творчество Низари. М., 1966.
51. *Беленецкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г.* Средневековый город Средней Азии. Л., 1973.
52. *Бертельс Е. Э.* Баба Кухи. Предисловие к изданию «Дивана».— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
53. *Бертельс Е. Э.* Две газели Баба Кухи Ширази.— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
54. *Бертельс Е. Э.* Великий азербайджанский поэт Низами. Эпоха. Жизнь. Творчество. Баку, 1940.
55. *Бертельс Е. Э.* Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев.— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
56. *Бертельс Е. Э.* Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
57. *Бертельс Е. Э.* Избранные труды. Навои и Джами. М., 1965.
58. *Бертельс Е. Э.* Избранные труды. Низами и Фузули. М., 1962.
59. *Бертельс Е. Э.* Об одном комментарии на газель Аттара.— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
60. *Бертельс Е. Э.* Одна из мелких поэм Сана'и в рукописи Азиатского музея.— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
61. *Бертельс Е. Э.* Основные линии развития суфийской дидактической поэмы в Иране.— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
62. *Бертельс Е. Э.* Основные моменты развития суфийской поэзии.— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
63. *Бертельс Е. Э.* Персидская поэзия в Бухаре X в. М.— Л., 1935.
64. *Бертельс Е. Э.* Происхождение суфизма и зарождение суфийской литературы.— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
65. *Бертельс О. Э.* Словарь суфийских терминов *Мир'ат-и 'ушшак* (текст).— Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.

66. *Болдырев А. Н.* Два ширванских поэта. Низами и Хагани.— Памятники эпохи Руставели. Л., 1938.
67. *Болдырев А. Н.* Персидская литература с VIII по начало XIX в.— Краткая история литератур Ирана, Афганистана и Турции. Курс лекций. Л., 1971.
68. *Брагинский В. И.* История малайской литературы. М., 1983.
69. *Брагинский В. И.* К проблеме типологической реконструкции средневековых литератур.— Народы Азии и Африки. 1974, № 4.
70. *Брагинский И. С.* О возникновении газели в персидско-таджикской литературе.— Из истории персидской и таджикской литератур. М., 1972.
71. *Брагинский И. С.* О творчестве Камола Худжанди.— Очерки из истории таджикской литературы. Сталинабад, 1956.
72. *Брагинский И. С.* Очерк о Хафизе, его эпохе и творчестве.— Из истории персидской и таджикской литератур. М., 1972.
73. *Брагинский И. С.* «Раскрепощенные строки» Хафиза.— Очерки из истории таджикской литературы. Сталинабад, 1956.
74. *Брагинский И. С.* Проблемы соотношения творчества Петрарки и Хафиза (историко-типологическое сопоставление).— Проблемы истории и теории мировой культуры. М., 1974.
75. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
76. *Ворожейкина З. Н.* Газели Камала Исмаила (К вопросу о генезисе жанра).— Иранская филология. М., 1969.
77. *Ворожейкина З. Н.* Исфаханская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время (XII — начало XIII в.). М., 1984.
78. *Ворожейкина З. Н.* Лирические «фрагменты» Камал ад-Дина Исмаила Исфахани.— КСИНА. 1963, № 67.
79. *Ворожейкина З. Н.* Литературная служба при средневековых иранских дворах.— Очерки истории культуры средневекового Ирана. М., 1984.
80. *Ворожейкина З. Н.* О литературном наследии Баба Кухи и Баба Тахира.— Иранская филология. М., 1964.
81. *Ворожейкина З. Н.* Пейзаж в персидском четверостишии XII — начала XIII в.— ПП и ПИКНВ, 1974.
82. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. 2-е изд., дополн. Л., 1974.
83. *Гринцер П. А.* Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики.— Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
83а. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
84. *Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений.— Теория стиха. Л., 1975.
85. *Жуковский В. А.* Али Аухадиддин Энвери. Материалы для его биографии и характеристики. СПб., 1883.
86. *Жуковский В. А.* Песни Хератского старца.— Восточные заметки. СПб., 1895.
87. *Иванов С.* Пять веков узбекской газели.— В красе нетленной предстает. Узбекская классическая лирика. Пер. и вступ. ст. С. Иванова. М., 1977.
88. История всемирной литературы. М., т. 2, 1984; т. 3, 1985.
89. История Ирана. М., 1977.
90. *Каладзе И.* Эпическое наследие Унсури. Тб., 1983.
91. *Козмоян А. К.* Рубаи в классической поэзии на фарси (X—XII вв.). Ер., 1981.
92. *Конрад Н. И.* О всемирной литературе в средние века.— Запад и Восток. М., 1972.
93. *Конрад Н. И.* О некоторых вопросах истории мировой литературы.— Запад и Восток. М., 1972.
94. *Крачковский И. Ю.* Абу-л-Фарадж ал-Ва'ва Дамасский. Исследование. Лейден — Петроград, 1913—1914.
95. *Крачковский И. Ю.* Абу Нувас о сасанидской чаше с изображениями.— Избранные сочинения. Т. 2. М.— Л., 1956.
96. *Крачковский И. Ю.* Арабская поэзия.— Избранные сочинения. Т. 2. М.— Л., 1956.
97. *Крачковский И. Ю.* Арабская поэзия в Испании.— Избранные сочинения. Т. 2. М.— Л., 1956.

98. *Крачковский И. Ю.* Вино в поэзии ал-Ахталя.— Избранные сочинения. Т. 2. М.— Л., 1956.
99. *Крачковский И. Ю.* Поэтическое творчество Абу-л-Атахии.— Избранные сочинения. Т. 2. М.— Л., 1956.
100. *Крачковский И. Ю.* Ранняя история повести о Маджнуне и Лейле в арабской литературе.— Избранные сочинения. Т. 2. М.— Л., 1956.
101. *Крачковский И. Ю.* «Риторика» Кудамы ибн Джа'фара.— Избранные сочинения. Т. 2. М.— Л., 1956.
102. *Крымский А. Е.* История Персии, ее литературы и дервишеской теософии. М., т. 1, № 1—2, 1909; № 4, 1915; т. 2, 1912; т. 3 (№ 1—2), 1914—1917.
103. *Крымский А. Е.* Низами и его современники. Баку, 1981.
104. *Куделин А. Б.* Классическая арабо-испанская поэзия (конец X — середина XII в.). М., 1973.
105. *Куделин А. Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII—XI век). М., 1983.
106. Литература Востока в средние века. Ч. 2. М., 1970.
107. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., дополн. М., 1979.
108. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.
109. *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М., 1970.
110. *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона.— Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
111. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
112. *Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс.— Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
113. *Массиньон Л.* Методы художественного выражения у мусульманских народов.— Арабская средневековая культура и литература. М., 1978.
114. *Мец А.* Мусульманский ренессанс. 2-е изд. М., 1973.
115. *Миллер Т. А.* Аристотель и античная литературная теория.— Аристотель и античная литература. М., 1978.
116. *Мирзоев А. М.* Камал ад-Дин Бинаи. М., 1976.
117. *Мирзоев А. М.* Рудаки и развитие газели в X—XV вв. Сталинабад, 1958.
118. *Мирзоев А. М.* Рудаки. Жизнь и творчество. М., 1968.
119. *Мусульманкулов Р.* Атауллах-и Махмуд-и Хусайни и вопросы таджикско-персидской классической поэтики. Автореф. докт. дис. Душ., 1980.
120. *Мусульманкулов Р.* О вопросах интерпретации литературоведческих терминов в X—XV вв. (на тадж. яз.) — ИООН АН ТаджССР. 1977, № 1.
121. *Никитина В. Б.* К постановке некоторых проблем в изучении классической поэтики иранских народов.— Иранская филология. М., 1971.
122. *Никитина В. Б.* Некоторые особенности лирики Насир-и Хосрова. Автореф. канд. дис. М., 1955.
123. *Никитина В. Б.* Некоторые особенности пейзажа в касыде Насир-и Хосрова.— Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1961, № 3.
124. *Никитина В. Б.* Природа в литературе иранского возрождения.— Иранская филология. М., 1971.
125. *Османов М.-Н. О.* Синтаксическая структура бейта (на примере «Дивана» Хафиза).— Проблема восточного стихосложения. М., 1973.
126. *Османов М.-Н. О.* Стиль персидско-таджикской поэзии IX—X вв. М., 1974.
127. Персидские пословицы, поговорки и крылатые слова. Сост., пер., введ. и коммент. Х. Короглы. М., 1973.
128. *Петрушевский И. П.* Ислам в Иране в VII—XV вв. (курс лекций). Л., 1966.
129. *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. М., 1976.
129а. *Пригарина Н. И.* Галиб и Икбал. Попытка сравнительного изучения стилей.— Мирза Галиб — великий поэт Востока. М., 1972.
130. *Пригарина Н. И.* Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке.— Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.

131. *Пригарина Н. И.* Поэтическая терминология (истилахат аш-шуара) в поэзии Мухаммада Икбала.— Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.
132. *Рейснер М. Л.* Газель в системе категорий классической иранской поэтики.— Вестник Московского ун-та. Сер. 13. Востоковедение. 1986, № 3.
133. *Рейснер М. Л.* К проблеме сравнительного изучения иранской и арабской поэтики (характеристика категории «тахаллус»).— Вестник Московского ун-та. Сер. 13. Востоковедение. 1983, № 4.
134. *Рейснер М. Л.* Предварительные соображения о содержании термина «ринд» в литературе на фарси XI—XIV вв.— Иран. История и культура в средние века и в новое время. М., 1980.
135. *Рипка Я.* История персидской и таджикской литературы. М., 1970.
136. *Самадов Т.* Жанр газели в творчестве Анвари. Автореф. канд. дис. Душ., 1974.
137. *Сатторов А.* Аристотель и таджикско-персидская литературная мысль (XI—XV вв.). Автореф. докт. дис. Душ., 1984.
138. *Стеблева И. В.* Семантика газелей Бабура. М., 1982.
139. *Тагирджанов А. Т.* Диван Баба Кухи в исследованиях В. А. Жуковского.— Очерки по истории русского востоковедения. Т. 4. М., 1960.
140. *Тагирджанов А. Т.* Рудаки. Жизнь и творчество. История изучения. Л., 1968.
141. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, модель, характер. М., 1962.
142. Теория литературы. Роды и жанры литературы. М., 1964.
143. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. 4-е изд. М.— Л., 1928.
144. *Удам Х. К.* Семантические особенности суфийской поэтической лексики персидского языка. Автореф. канд. дис. М., 1971.
145. *Удам Х. К.* Заметки о структуре образа в лирике Хафиза.— «Ученые записки Тартуского ун-та.» Вып. 201. Тарту, 1968.
146. *Аль-Фахури Ханна.* История арабской литературы. М., т. 1, 1959; т. 2, 1961.
147. *Фильштинский И. М.* История арабской литературы (V — начало X века). М., 1985.
148. *Чалисова Н. Ю.* Некоторые проблемы становления персоязычной теоретической поэтики.— Вопросы истории литературы Востока. Фольклор, классика, современность. Ч. 1. М., 1979.
149. *Чалисова Н. Ю.* Трактат «Хадаик ас-сихр фи дакаик аш-ши'р» Рашид ад-Дина Ватвата (исследование). Автореф. канд. дис. М., 1980.
150. *Шидфар Б. А.* Абу Нувас. М., 1978.
151. *Шидфар Б. Я.* Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1974.
152. *Шойтов А. М.* «Джаванмарди» в персидском дастане.— Классическая литература Востока. М., 1972.
153. *Эберман В. А.* Персы среди арабских поэтов эпохи Омейядов.— ЗКВ. Т. 2. Л., 1927.
154. Адабиёти форсу тоҷик дар асрҳое XII—XIV. Қисми якум. Душ., 1976.
155. *Бахар Мохаммад Таги.* Сабк-шенаси йа тарих-е татаввор-е наср-е фарси. Тегеран, 1942.
156. *Бахар Мохаммад Таги.* Тарих-е татаввор-е ш'ер-е фарси. Тегеран, 1953.
157. *Бахар Мохаммад Таги.* Ш'ер дар Иран. Тегеран—Мешхед, 1954.
158. *Нафиси Саид.* Ахвал ва аш'ар-е Абу Абдаллах Джа'фар ибн Мохаммад Рудаки Самарканди. Тегеран, т. 1, 1930; т. 2, 1931; т. 3, 1940.
159. *Ну'мани Шибли.* Ши'р ал-Аджам. Тегеран, т. 1, 1937; т. 2, 1948.
160. *Сафа Забихолла.* Тарих-е абадийат дар Иран. Т. 1—3. Тегеран, 1965—1966.
161. *Шафаг Реза-заде.* Тарих-е адабийат-е Иран. Т. 1—3. Тегеран, 1942.
162. *Arberry A. J.* An Introduction to the History of Sufism. L., 1942.
163. *Arberry A. J.* British Contribution to Persian Studies. L., 1942.
164. *Arberry A. J.* Classical persian Literature. L., 1958.
165. *Arberry A. J.* Sufism. An Account of the Mystics of Islam. L., 1956.
166. *Bausani A.* Considerazioni sull' origine del ghazal.— La Persia nel medioevo. Problemi Attuali di scienza e di cultura. Rome, 1971, № 160.

167. *Bausani A.* Gazal.— The Encyclopaedia of Islam. New ed. Vol. 2. Leiden—London, 1963.
168. *Bausani A., Pagliaro A.* Storia della literatura persiana. Milano, 1960.
169. *Bausani A.* The Development of form in Persian Lyrics.— East and West. New series. Rome, 1958, vol. 9, № 3.
170. *Brown E. G.* A History of Persian Literature under Tartar dominion. Cambridge, 1920.
171. *Brown E. G.* A Literary History of Persia (from the earliest times until Firdowsi). Vol. 1. L., 1919.
172. *Brown E. G.* A Literary History of Persia (from Firdowsi to Saadi). Vol. 2. L., 1919—1920.
173. *Bürgel J. C.* Le poète et La poésie dans l'oeuvre de Hafez. Roma, 1978.
174. *Ethe H.* Neupersische Literatur.— GIPh. Bd. 1—2, 1896—1904.
175. *Farzad M.* Hafez and his Poems. Wiesbaden, 1951.
176. *Grunebaum G. E.* Aesthetic foundations of arabic literature.— Comparative Literature. 1952, 4.
177. *Grunebaum G. E.* Arabic and Persian Literature: Problems of Aesthetic Analysis.— Quaderno dell' Accademia Nazionale dei Lincei. Roma, 1971, № 160.
178. *Hillmann M. C.* Unity in the ghazals of Hafez.— Bibliotheca islamica. Minneapolis — Chicago, 1976.
179. *Horn P.* Geschichte der persischen Literatur. Lpz., 1901.
180. *Lazard G.* Langue simbolique du ghazal.— Convegno internazionale sulla poesia di Hafez. Roma, 1978.
181. *Lescot R.* Chronologie de l'oeuvre de Hafiz.— Bulletin d'études orientales. Institut français de Damas. Damas, 1944.
182. *Naficy S.* Persian Literature.— *Sharif M. M.* A History of Muslim Philosophy. Vol. 2. Wiesbaden, 1966.
183. *Pizzi J.* Storia della poesia persiana. Turino, 1894.
184. *Rypka J.* History of Iranian Literature. Dordrechdt, 1968.
185. The Cambridge History of Iran. Vol. 4. The Period from the Arab Invasion to the Saljuqs. Cambridge University Press, 1975.
186. *Vadet J.-C.* L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siecles de l'Hegire. P., 1968.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЗКВ — Записки Коллегии востоковедов при Азиатском музее Российской Академии наук (Академии наук СССР). Л.
ИООН АН ТаджССР — Известия Отделения общественных наук АН ТаджССР Душ.
КСИНА — Краткие сообщения Института народов Азии АН СССР. М.
ЛГУ — Ленинградский государственный университет
ЛО ИВАН — Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР
МГУ — Московский государственный университет
ПП и ПИКНВ — Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Годичные сессии ЛО ИВАН СССР. М.
GIPh — Grundriss der iranischen Philologie. Hrsg. vol. W. Geiger und E. Kuhn. Bd. 1—2. Strassburg, 1895—1904.
GMS — E. J. W. Gibb Memorial Series. L.

Абу Исхак (Инджу) 193
Абу-л-Атахия 87, 213
Абу-л-Фарадж Руни 9
Абу Нувас 31, 32, 48, 103, 212
Абу Саид Мейхени 29, 56
адамийат 156
Адиб Сабир Термези 52, 96—105, 108, 113—115, 213
айяр 57
амир аш-шу'ара 105
Амир Хосров Дехлеви 4, 9, 15, 153
анва' (аш-ши'р) 16, 17
Анвари Аухад ад-Дин 5, 7, 13, 14, 79, 96, 114—126, 128, 139, 178, 188, 207
Ансари Абдаллах 46, 55, 64, 65, 69, 80—95, 110, 118, 127, 129, 132, 133, 137—139, 142, 144, 149, 158, 178, 181, 192, 199, 213
ариф 62, 156
аруз 10
Атабеки (Фарса) 162, 163
Аттар Фарид ад-Дин 7, 29, 46, 55, 58, 75, 78—80, 91, 94, 132, 137—152, 158, 160, 164, 165, 178, 181, 188, 192, 213
Афсахзод А. 7
Ахмад-и Джам 56
ал-Ахтал 103

Баба Кухи Ширази (Кухи) 5, 36, 54—73, 75—80, 84, 91, 92, 94, 108, 118, 125, 127, 128, 134, 139, 144, 146, 158, 178, 181, 188, 212
бади' 10
базм 136
Байбурди Ч. 155
Баузани А. 6—8, 27, 137
Баязид Бистами 58, 128, 212
Белинский В. Г. 130
Бертельс Е. Э. 4, 27, 34, 45, 54—56, 60, 78, 81, 92, 144, 213
Бинаи Камал ад-Дин 6
Болдырев А. Н. 56, 203
боткаде 61
ботпараст 135
Брагинский И. С. 174, 200
Броун Э. 174
Бурхани 105

васл 117
васф 10, 27, 36, 89, 118
Ватват Рашид ад-Дин 10, 12 14
вахдат ал-вуджуд 58, 155
Вахид Тебризи 16
Ворожейкина З. Н. 5, 22, 97, 163

газал-и мосалсал 132
газал-и параканде 132
гариб 177
гасамийат 17
гафил 157
Гинзбург Л. Я. 4
горизгах 163
Гринцер П. А. 23
Гургани Фахр ад-Дин 38

Дабир Сийяги 39, 41, 45, 212
Дакики 26, 27, 30, 35, 41
Джамал ад-Дин ибн Абдарраззак Исфахани 97, 130
джам'ат 66
Джами Абдаррахман 4, 6, 201, 206
джаваб 4
Джунейд 58, 212
ду'а-йе та' бид 207
дубейти 10

Жуковский В. А. 81, 213

Закани Обейд 192
захид 67, 135, 203
Захир Фарйаби 17, 206
Зейн ал-'араб см. Раби'а Киздари
зикр 54
зухдийат 11, 59, 61, 83, 89, 198

Ибн ал-Му'тазз 61
Ибн Бакуйа 55
Ибн Рашик 11, 12
Ибн Сина Абу Али 213
Ибрахим Адхам 128, 213
Иванов С. Н. 200
'ид ал-фитр 101
илм ал-'аруд 10
илм ал-бади' 10
илм ал-кафийа 10
инсан ал-камил 156
Ираки Фахр ад-Дин 154
истилахат аш-шу'ара 148

Йакут 212

Кайс ибн ал-Муляувах (Маджнун) 29
каландар 62, 135
каллаш 113, 134
Камал ад-Дин Исмаил Исфахани 17, 97, 114, 130

Камал ад-Дин Мас'уд Ходжанди 8, 16, 18, 155, 164
кафир 107, 135
Кашефи Камал ад-Дин Хосейн Ваэз (Хосейн Ваэз) 16—21
Кисаи Марвази 30, 41
Козмоян А. К. 4
Крачковский И. Ю. 60, 103, 212, 214
Крымский А. Е. 173, 174
Кудама ибн Джа'фар 11, 12

Лазар Г. 183
Леско Р. 8
Лисан ал-гайб (Хафиз) 206
лугз 108

ма'буд 8
Магриби Мухаммад Ширин 155
маджлис 55, 66, 81, 139
мадх 11, 36, 83, 90, 162
макам (макамат) 81, 83
маламати 64, 65, 213
мамдух 8
манзил (маназил) 81
Мантаки Рази 26, 34
Манучихри Дамгани 38, 39, 41—44, 53, 55, 62, 63, 71, 79, 99, 101, 103, 108, 113, 208, 213
Ма'руф Кархи 58, 128, 212
Мас'уд Газневи 38
Мас'уд Са'д Салман 213
Мауляна см. Руми Джелал ад-Дин
Махмуд Газневи 38, 39, 41
махфал 136
машате 186, 214
ма'шук 8
Мец А. 61
Мирзоев А. М. 4—7, 34, 37, 137, 212
Му'авийа ибн Абу Суфйан 212
Мубариз ад-Дин Мухаммед-шах (Музаффарид) 193
мувашшах 21
муганна 55
муламма' 29, 212
Муиззи Абу Абдаллах 5, 52, 96, 105—115, 213, 214
мусаммат 10, 17, 213
Мусульманкулов Р. 10
мутриб 55
муфтий 61, 67, 203
мухтасиб 61, 67, 101, 102, 121, 203

назира 4, 140
насиб 11, 12, 34
Насири Хосров Кубадияни 191, 192, 213
Низами Ганджеви 4, 9, 97, 114, 153, 214
Низари Кухистани 155, 206

Омар Хайям 30, 43, 87, 163, 164, 180, 182, 184, 190—192, 202
Омейяды 212
Османов М.-Н. О. 26, 34, 37, 50

парса 135
пир 88, 145, 148
пир-и муган 60
Пригарина Н. И. 183

Раби'а Адавийа 92
Раби'а Киздари (Куздари) 28—31, 33, 35, 36, 48, 52, 76, 130, 132, 158, 212
раджаз 214
Радуяни 12, 42
Рами Шараф ад-Дин 16
рахил 82
рийа 64
ринд 64, 121, 145, 148, 149, 167, 168, 201—205
Рипка Я. 56, 137, 154, 194, 213
Рудаки Самарканди Абу Абдаллах Джа'фар 4, 6, 25—28, 30—35, 39, 41—43, 46, 52, 89, 97, 100, 101, 103, 158, 163, 180
Руми Джелал ад-Дин 9, 80, 90, 153, 154, 213

Саади Ширази 8, 15, 69, 90, 94, 105, 118, 130, 137, 150, 151, 154—178, 182, 190, 195, 196, 198, 205, 210, 214
сабр 83, 138
салик 83
Салман Саваджи 16, 17, 174
Санаи Газневи 5, 29, 56, 79, 96, 114, 115, 119, 126—136, 139, 144, 150, 158, 178, 188, 192, 202, 213, 214
Санджар 97
Сафа З. 154
Сельджукиды 97
Сквозников В. Д. 155
собух[и] 104, 131
ас-Сулами Абу Абдаррахман 90
Султан ал-'арифин (Баязид Бистами) 212

табакат 90, 144
тагаззул 11, 36, 163
Тадж-и Халави 16
тазкират 144
тазмин 180
таксим-и танха 111
таране 10
тардже (тарджи, тарджибанд) 10, 17
тарикат 55, 62, 83
тахаллус 18, 19, 34, 68, 71, 73, 105
ташбиб 11, 12, 34, 36
ташбих-и тасвийат 26

Унсури Балхи 38—42

фана 73, 181

Фаррухи Сейстани Абу-л-Хасан 5, 36, 38, 39, 41, 42, 45—53, 57, 59, 71, 76, 79, 94, 101, 103, 104, 108, 139, 207, 208
фахр 11, 41, 68, 164, 165, 175, 185, 186
фетва 61
Фирдоуси Абу-л-Қасим 4

Хаджу Кермани 78, 174—178
хазадж 10
Хакани Ширвани Афзал ад-Дин 9, 17, 97, 114, 153, 214
Хайям см. Омар Хайям
халке 66, 136
Халладж Хосейн ибн Мансур 58, 145, 148, 212
хамрийат 11, 59, 61, 103, 198
ханака 66
Харабат (харабат) 63, 66, 120—124, 134, 145, 151, 199, 202
харабати 134
хариф (харифан) 66
Хасан Дехлеви 9
Хатеф Исфахани 178
Хафиз Ширази 8, 30, 43, 52, 58, 68, 69, 75, 80, 87, 90, 94, 105, 118, 122, 130, 135, 137, 150—152, 155, 156, 164, 173, 176—206, 210—212, 214
хиджа (хаджв) 11, 83, 87, 113, 192
хикмат 214
Хосейни Атаулла Махмуд 18
хусн ал-макта‘ 19, 164, 212
хусн ал-матла‘ 19
хусн ат-талаб 19, 193
хусн ат-тахаллус 19

Чалисова Н. Ю. 10

Шамс-и Қайс ар-Рази 14—16, 20, 21
Шамс-и Тебризи 80
шараб ал-курбан 61
Шахид Балхи 89
шахр-ашуб 110
Шах-Шуджа (Музаффарид) 182, 194
аш-Шибли 58, 212
Шибли Ну‘мани 174
Шидфар Б. Я. 11, 32
шикайат 122, 175
ши‘р-и риндане 126
шихне 67, 109, 121, 124

Эберман В. А. 212

SUMMARY

M. L. Reisner. *The Evolution of the Classical Farsi Ghazal of the 10th-14th Centuries.* The book analyzes the development of a most popular lyric form of classical poetry in Farsi from its inception to canonization. The main landmarks of the development of ghasal are analyzed on the example of works by prominent poets Rydaki, Anvari, Saadi and Hafiz. For the first time in Iranian studies the book discusses in detail the poetic heritage of the Sufi ghazal masters Baba Kukhi Shirazi, Ansari, Sana'i, Attar, and shows their role in the formation of the Farsi ghazal canon. The study focuses on the description of changes in the subject and structure of ghazals in the above period, including the relationship between transformations in the structure of the ghazal and the general evolution of genres and forms of the Iranian poetry in the 10th-15th centuries.

Special emphasis is on canonization of the ghazal. In this light the theory of the ghazal is interpreted which is fixed in various authoritative Farsi works on poetics, compiled in the 11th-15th centuries. The problem of the formation of the artistic consciousness of ghazal is also examined in this light, as well as the reflection of the ideas of standard principles of its creation in poetical texts.

The logic of evolution of the ghazal fixed the natural shifts in the functions of a number of fundamental elements of Arabic poetical tradition as a result of their assimilation on Iranian literary soil. Having emerged in Farsi literature as a theme-related category of poetry (as its Arabic definition suggests), the ghazal underwent radical change which won it a place in the hierarchy of poetical forms. For this reason, themes stopped to be a distinctive feature of the ghazal and was gradually replaced by a series of formal features: the size; the rhyme pattern; model of its beginnings and endings. The emergence of structural rigidness was paralleled in the ghazal by the broadening of the range of themes, though the form has never escaped from the traditional framework of love lyrics.

The transformation of the Farsi ghazal was underlain by the principle of concentric circles, because each successive stage at which the ghazal acquired new qualities did not deny but rather incorporated the previous stage. For this reason Medieval poetological treatises gave a specific interpretation of the ghazal, as an increasingly complete manifestation of its properties. This approach may seem to be incoherent today, but it actually agrees with forms of artistic consciousness underlying canonized types of creativity.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

Глава I
Газель в системе жанровых категорий поэзии на фарси X в. 24

Глава II
Развитие элементов формы в газели на фарси XI в. 38

Трансформация газели в придворной поэзии XI в. 38

Процесс формообразования в раннесуфийской газельной лирике . 54

Глава III
Синтез суфийских и светских традиций в газели XII в. 96

Глава IV
Канон классической иранской газели и его реализация в поэзии XIII в. 153

Глава V
Апогей развития газели на фарси в XIV в. Универсализм в газели Хафиза 174

Заключение 207

Примечания 211

Библиография 214

Список сокращений 219

Предметно-именной указатель 220

Summary 223

Научное издание

Рейснер Марина Львовна

ЭВОЛЮЦИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАЗЕЛИ НА ФАРСИ (X—XIV века)

Редактор *А. А. Янгаева.* Младший редактор *М. И. Новицкая.* Художник *Л. Э. Немировский.* Художественный редактор *Э. Л. Эрман.* Технический редактор *Г. А. Никитина.* Корректор *Л. М. Кольцина*

ИБ № 16232

Сдано в набор 01.09.88. Подписано к печати 28.02.89. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 14,0. Усл. кр.-отт. 14,25. Уч.-изд. л. 15,12. Тираж 2450 экз. Изд. № 6601. Зак № 669. Цена 2 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы. 103051 Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография издательства «Наука». 107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

Исправление на стр. 70

Начало второго абзаца снизу следует читать так:

Ночное появление луны и утренний восход солнца ассоциируются с Истиной (возлюбленной), явившей взыскующему свой

Зак. 669

2 р. 10 к.

Эволюция классической газели на фарси

(X–XIV века)



Книга посвящена одной из наиболее популярных форм ираноязычной классической лирики — газели — периода с X по XIV в. Автор выделяет основные этапы становления газели, прослеживая важнейшие вехи ее развития в творчестве корифеев поэзии на фарси — от Рудаки до Хафиза. В работе впервые в иранистике подробно рассматривается роль выдающихся творцов суфийской лирики в генезисе классической газели на фарси. Особое место в книге занимает проблема складывания канона газели, в свете которой исследуется формирование теоретических воззрений на газель в средневековой фарсиязычной поэтике.

М. Л. Рейснер

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МОТИВОВ Б ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АБДАЛЛАХА АНСАРИ (XI в.)

Поэтическое творчество представителей суфизма, формировавшееся в лоне фарсиязычной литературной традиции начиная с XI в., опиралось на сложившиеся в ней нормы стихотворной практики. В свою очередь, суфийская поэзия служила одним из наиболее существенных факторов складывания канона основных лирических и эпических жанров классической словесности иранцев.

Появление парных оригинальных образцов мистической лирики и дидактики, продиктованное нуждами суфийского ритуала и проповеди, было ознаменовано настойчивым стремлением нового поколения авторов переосмыслить творческий опыт своих предшественников. Попытки отмежеваться от светской поэзии, культивируемой в придворной среде, не исключили, а, напротив, предопределили осознание поэтами-суфиями своего труда как очередного звена ч цепи совершенствования традиции. Без этого было бы невозможно их существование в литературной системе традиционалистского типа.

Иранисты-литературоведы, занимавшиеся изучением суфийской лирики на фарси, неоднократно отмечали, что ее тематика и образность строились на достаточно прочном фундаменте арабской словесной культуры, равно как и на базе быстро прогрессировавшей в IX-X вв. фарсиязычной поэтической традиции, сохраняя в то же время свою органическую связь (в первую очередь это касается четверостишия) с иранским песенным фольклором (4,

с. 58-60|. Однако в большинстве работ эта важнейшая посылка приобретала характер аксиомы. Неподкрепленность данного утверждения фактическим материалом проистекала главным образом от того, что поэтологический аспект исследования памятников суфийской литературы и;, протяжении всего периода их научного освоения оставался на уровне подсобной дисциплины, составляя своеобразный инструментарий для рассмотрения мировоззренческой, философской стороны проблемы. Внимание специалистов привлекали главным образом вопросы интерпретации суфийской поэтической терминологии, соотнесения толкуемого текста с доктринальными положениями суфизма как религиозно-философского учения.

Между гем современный уровень развития медиевистики предлагает исследователю новые, ранее казавшиеся невозможными ракурсы рассмотрения материала. Еще некоторое время назад представлялось маловероятным совмещение понятий "канон" и "авторская оригинальность" применительно к средневековому литературному материалу. А сейчас наукой уже найдены некоторые ключи к тому, что называется проявлением авторской инициативы в условиях господства нормативной поэтики.

В отношении придворной поэзии на персидском языке, созданной в IX-XII вв., уже проводились исследования, связанные с катологиза.цией и классификацией традиционных мотивов и вариантов их словесного воплощения [15]. Сделаны также уверенные шаги в изучении характера и способов "творческого варьирования" (З.Н.Ворожейкина) наиболее распространенных мотивов светской лирики [7]. Применительно к суфийскому стихотворному наследию подобная работа имела принципиально иную направленность и была сконцентрирована в первую очередь на семантике ключевых мотивов и образов, на выявлении их символического значения [1; 2; 17: 19; 27 и др.].

В связи с поэтологическим аспектом изучения суфийской литературы следует упомянуть статью Н.И.Пригариной, в которой четко выявлены аналогии некоторых доктринальных положений суфизма о роли слова и программных теоретических рассуждений,„ содержащихся в нормативных трактатах по поэтике (XI 11-XV вв.) [16, с. 98-100].

Что же касается проблемы формирования устойчивого фонда мотивов суфийской лирики и участия каждого конкретного автора в этом процессе, то попыток специальной ее разработки до сего времени не предпринималось, если не считать наших скромных наблюдений на этот счет, относящихся только к генезису газели |18|.

Сложившаяся ситуация побудила нас обратиться *к* одному из частных вопросов изучения ранней суфийской лирики, а именно к анализу характера функционирования заимствованных мотивов в стихотворных произведениях Абдаллаха Ансари (1006-1088). Перед нами стояла задача выявления возможных источников заимствования, а также описание способов трансформации традиционных мотивов при их индивидуально-авторской интерпретации суфийским поэтом.

Лирическое наследие Абдаллаха Ансари избрано объектом анализа по ряду причин: во-первых, никто из исследователей персоязычной литературы не выражает особых сомнений в отношении подлинности этих поэтических произведений; во-вторых, творчество "гератского старца" стоит достаточно близко к истокам суфийского литературного движения в целом; в-третьих, объем стихотворного наследия данного автора невелик (до нас дошло около 20 стихотворений, представляющих вставки в ритмизованную прозу) и, следовательно, оно обозримо полностью в рамках статьи.

Даже при беглом знакомстве с лирическими произведениями Абдаллаха Ансари можно прийти к заключению о том, что тематическую доминанту его стихотворений составляет проповедь аскетизма. По этой причине преемственность многих произведений поэта по отношению к арабским *зухдийат,* об этом жанре см. подробнее |9; 20; 21, с. 138-141 и др. 1) просматривается очень четко не только на уровне подбора мотивов, но и на уровне их словесного воплощения. В качестве документального подтверждения сказанного можно привести короткое стихотворение Ансари, демонстрирующее прямые переклички с одним из зухдийат прославленного Абу-л-Атахии (ок. 750-825):

> Отъезд, друзья! Мы собрали свои пожитки. Да будет для вас благословенным то, что мы покинули! Нашим обиталищем была темная земля, а мы но безрассудству своему возводили дворцы и портики до облаков небесных. То, что мы считали своим достоянием, было змеем, то, что мы называли своей жизнью, оказалось [лишь] ветром. О Ансари! Какое множество закромов мы наполнили по своей алчности ради того, чтобы наслаждением упивались другие |9, с. 96].

Не надо обладать особой наблюдательностью, чтобы возвести основные мотивы стихотворения Ансари к соответствующему произведению Абу-л-Атахии, отрывок из которого приводит в своей статье о нем И.Ю.Крачковский: *О строитель высоких дворцов! Куда ты стремишься? Неужели ты хочешь (.дойти; до облаков? Ты ведь только в долине судьбы: если смерть пустит в тебя стрелу, то, наверно, попадет. О строящий [здания], которые буду! разрушены временем! Строй что угодно: все ты найдешь в развалинах... О, если бы ты видел здешний мир зорким оком! Ведь это только мираж и полуденная тень, все время движущаяся... Какое царство какого народа существовало до нас, которого не уничтожила бы смерть? [Всех когда-нибудь] позовет глашатай судьбы: "Несите припасы, седлайте животных!"» [11, с. 34-35]. Мотив "строителя дворцов высоких", варьировавшийся в зухдийат Абу-л-Атахии, имел, по мнению И.Ю.Крачковского, и более древний прототип в доисламской поэзии арабов *(муаллака* Тарафы) [9, с. 47]. В лирике Ансари встречается еще одна реализации того же мотива:

Стоянка его, и мудрец,— могила на пути потока смерти, а он воздвиг дворцы и портики до небесных облаков [9, с. 102).

Как видно из приведенных примером, мотивы неизбежности смерти, заимствованные Абдаллахом Ансари из арсенала арабоязычной поэзии в жанре зухдийат, практически не подверглись в его творчестве авторскому переосмыслению. Объяснить прямое перенесение мотивов арабской поэзии в лирику иранского автора можно, на наш взгляд, только полным их соответствием проповедническим задачам Ансари-суфия. Показательно, что заимствование в данном случае осуществлено не на уровне отдельно взятого мотива *(ма'на),* реализуемого в одном бейте, а охватывает блок мотивов. В частности, и у Абу-л-Атахии и у Ансари присутствует мотив дорожных сборов и откочевка на "стоянку смерти". Так, приведенный бейт Ансари, содержащий мотивы "стоянки-могилы" и "строителя дворцов", предваряется в тексте стихотворения следующим стихом:

Ах, вдруг Азранл ударит *в* барабан отъезда [в мир иной], а у Мудреца припасы не готовы, дела не сделаны |9, с. 102].

Мотивы караванного перехода и дорожных тягот в отличие от аскетических мотивов, выступающих в своем прямом, буквальном значении, являются для Абдаллаха Ансари объектом символизации. В силу этого им не может быть найдено столь полного соответствия в предшествующей поэтической традиции, как это было сделано для мотива "постройки дворцов". Тем не менее образная реализация этих мотивов в творчестве Абдаллаха Ансари неоспоримо свидетельствует о том, что их источником послужила одна из традиционных частей арабской касыды, называемая *рахил,* в которой описывалось путешествие по пустыне. Вот как характеризует эту часть касыды выдающийся средневековый арабский теоретик поэзии Ибн Кутайба (ум. в 889 г.):

"Когда же поэт узнает, что он закрепил внимание к себе и его слушают, он сопровождает это указанием на [свои] права [на награду]: в своем стихотворении он едет, жалуется на усталость, ночной чуть, жар полуденного зноя, изнуренности uepxouoro животного и верблюда" (цит. no 11U, с. 474!). Наиболее полно элементы рахил представлены в одном из выдающихся образцов лирики Ансари:

Ночь темна, и луна в затмении, дорога [пролегла1 в теснине,
и путь страшен. Нет ни дорожного припаса в суме, ни {капли! воды в
бурдюке. Нет ни силы двигаться, ни места для остановки. Впереди
дракон, разверзший пасть, позади враги,
обнажившие меч.
О, как много изможденных тел на обессилевших лошадях! Нет
[рядом] ни сочувствующего спутника, ни доброго
друга.
О, какая тягостная долина! Какое ужасающее место! О, как трудно
[продолжать путь], если Истина (Господь) не явит
сострадания! Орудие твоего благосостояния — терпеливость, если ты
муж
чистый и облачен во власяницу. От тебя требуется терпение, о
Ансари, как от буквенного
талисмана — сокровище намеков [9, с. 95).

Совершенно очевидно, что здесь Ансари использовал мотивы караванного перехода для создания аллегории. Как известно, почву для символического истолкования мотивов странствия, путешествия создает само учение о пути суфийского познания, называемом *тарикат* (букв. "дорога", путь"). «Термин этот,— пишет Е.Э.Бертельс,— появляется уже в IX г. и первоначально обозначает различные морально-психологические методы, при помощи которых человек, ищущий самоусовершенствова-

ния, может быть направлен к этой цели кратчайшим путем. Это своего рода путеводитель для духа, ищущего бога. Термин *тарикат* может заменяться и почти равнозначным *сулук* "странствие"), а путник на этом пути получает тогда название *салик* ("странник").

Поскольку введен образ странствия то совершенно естественно вводится и образ стоянок. Стоянки эти обозначаются термином *макам»* [5, С. 36].

В стихотворении Абдаллаха Ансари, как явствует из двух последних его бейтов, речь идет о достижении стоянки, именуемой *сабр* ("терпение"). В общепринятой классификации макамов, на которую ссылается в своих трудах по суфизму Е.Э.Бертельс, "терпение" является пятой ступенью тариката.

Аллегория, созданная Ансари в стихотворении малой формы, имеет массу аналогий как в лирическом, так и в эпическом творчестве следующих поколений суфиев. Достаточно назвать маснави Санаи "Сайр ал-'ибад ила-л-ма'ад" ("Странствие благочестивых к месту возвращения") и знаменитую поэму Фаридаддина Аттара "Мантик ат-тайр" ("Беседы птиц"), созданные в XII в. Следует также подчеркнуть, что Санаи и Аттар демонстрируют приверженность к аллегорическому истолкованию мотивов странствия и в газелях. Подобно тому как Ансари представляет идею прохождения определенного этапа мистического самосовершенствования в образах тяжкого караванного перехода, Санаи облекает ее в образы опасного морского путешествия:

О мусульмане! Я так ревностно поклоняюсь тому кумиру!
Нет, это не любовная игра, это — само потрясение. Любовь — это бескрайнее море, а вода в нем — пламень,
набегают волны, словно горы, (объятые) мраком. В его пучине суд творят три сотни чудовищ морских, по
берегам его сто драконов, внушающих ужас. Корабли [и этом море) — печали, якоря гам — терпение,
паруса наполняются ветром бедствий. Вопреки моему желанию меня бросили в эти глубины как
пример благородного [мужа], чье одеяние — любовь. Я был черти, я утонул. О чудо! Я ожил. В мои руки попала
жемчужина, цена которой — оба мира [25, с. ((06).

В одной из газелей Аттара можно обнаружить достаточно близкую параллель мотивам стихотворения Ансари, однако поэт XII в. не разворачивает аллегорию в целостную картину, а ограничивается лишь намеком, который обеспечивает слушателю воспроизведение соответствую-

щего ассоциативного ряда. Разработка названных мотивов не выходит за пределы первых трех бейтов:

Конь хромает, а путь так далек! Что поделать с сердцем,
если нет в нем терпения Пройти этот путь [до конца] — лишь моя мечта, а
избранный мною способ (достижения цели] — только гордыня. Бели я сто Bt't'o» буду лететь, как ветер, то ветер останется ветром, ведь Любимая — далеко [22, с. 187-188].

Приведенные примеры достаточно наглядно показывают, что мотивы, реализуемые в стихотворении Абдаллаха Ансари, стоят существенно ближе к источнику их заимствования, чем их дальнейшие разработки в суфийской лирике XII в. И хотя источник прямого заимствования в данном случае выявлен быть не может, описанию караванного перехода в произведении Ансари могут быть найдены достаточно близкие аналогии в доисламской поэзии арабов. Вот, к примеру, извлечение из муаллаки ал-Аша (VI-VII вв.):

И не одну дикую пустыню, гладкую, как поверхность щита,
Где ночью из края в край перекатываются только вопли злых духов,
Куда во время палящего зноя пускается в путь только ют.
Кто готов перенести все тяготы пути,
Я пересек на поджарой верблюдице... [21, с. 21-22].

Или такой бейт, читаемый в муаллаке Имруулкайса:

А сколько раз я спускался один в дикие долины,
Преодолевая страх, прячущийся *а* тайниках моего сердца! (21, с. 23].

Характер переосмысления канонических мотивов рахил и аскетической лирике Ансари представится более четко, если учесть тот факт, что в джахилийской традиции ли мотивы, как правило, предваряли "самовосхваление" *(фахр)* [21, с. 21-22]. У Ансари описание перехода через пустынную местность сопровождается дорожными жалобами и призывами к терпению, т.е. в соседстве с теми мотивами, которые по общей тональности тяготеют к зухдийат. Собственно, этим и достигается символическое восприятие атрибутов рахил, выступающих в данном случае в качестве аллегории внешних и внутренних препятствий на пути достижения человеком одной из ступеней познания божественной истины. Таким образом, устойчивые мотивы традиционной арабской касыды получают новую интерпретацию лишь благодаря помещению их в новое тематическое окружение, а в основе их семантических превращений

лежит принцип транспозиции, т.е. перенесение мотива из одною жанра в другой (см. об этом подробнее [12, с. 84-87J).

В других образцах лирики Ансари мотивы кочевья, караванного перехода, оставления стоянки в большей степени, чем в проанализированном примере, подчинены общему тону аскетической проповеди. Он к призваны тишь отгонять или иллюстрировать общие наставительные рассуждения автора:

Драгоценная жизнь по нерадению твоему развеялась но
ветру, а твои седые волосы не напомнили тебе о саване. Бели бы
ты знал, какой путь ждет тебя впереди, ты за всю
жизнь ни разу не вздохнул бы с радостью, пробудись от этого
тяжкого сна и хоть на миг яви
послушание (Господу]! Да не будет и под землей никого,
чей сон был бы подобен твоему! В недрах могильной земли ты так
(долго) будешь спать, что
забудутся все земные наслаждения. Легко жить в нерадении,
восстань же против дьявола, чтобы
души любимых тобою возликовали
Караван ушел, и ты не спи на этой смертоносной стоянке.
Путь далек и опасен, а ты не позаботился о припасах [9,с. 88]

В приведенном фрагменте символический смысл мотивов кочевья и дорожных тягот выглядит еще более очевидным, поскольку бейты в которых эти мотивы разрабатываются, перемежаются теми, которые содержат прямые наставления и, следовательно, в значительной мере поясняют и расшифровывают образы каравана, стоянки, дорожных припасов. Мотивы караванного перехода сочетается в данном отрывке с излюбленными в лирике. Ансари мотивами "сна нерадения". Таким образом в отличие от стихотворения "Ночь темна, и луна в затмении...", где мотивы рахил имеют весьма конкретное символическое истолкование и призваны дать слушателю представление о психологическом состоянии суфия на пути к стоянке 'терпение" (сабр), разбираемый пример демонстрирует самый общий смысл тех же символов (караванный путь — жизнь человека, смертоносная, букв. кровожадная, стоянка — его пребывание в дольнем мире; дорожные припасы — добродетельные поступки).

Заканчивая рассмотрение трансформации мотивов бедуинской касыды в лирике Абдаллаха Ансари, отметим, что сам термин "рахил" также встречается в этих текстах. В одном из стихотворений он упоминается в первом бейте "Ар-рахил эй дустан! Ма рахт-е ход бар-даштим"

("Отъезд, друзья! Мы собрали свои пожитки"). В другом случае поэт сопрягает мотив уходящего каравана с именем ангела смерти Азраила, говоря, что он ударяет в барабан отъезда *(табл-е рахил).* Таким образом, мотивы, источником которых можно предположительно считать традиционную часть арабской касыды — рахил, в поэтическом творчестве Абдаллаха Ансари подвергаются различным трансформациям, каждая из которых дает разную степень отхода от первоисточника.

Если принять во внимание то, что Абдаллах Ансари является одним из первых оригинальных суфийских поэтов, то рассмотренные случаи интерпретации мотивов кочевья в его лирике можно считать одним из самых ранних символических истолкований этих мотивов в персидской поэзии. Следует также подчеркнуть, что благодаря авторским усилиям Ансари эти мотивы обрели новую жизнь в малой поэтической форме, которая впоследствии стала именоваться *газелью.* Перенеся мотивы каравана из большой политематической композиции, каковой была касыда, в малую, поэт осуществил еще один вид транспозиции, который в иранской традиции оказался не менее значимым, чем перенесение мотива из одного жанра в другой. Указанный литературный факт имел далеко идущие последствия в истории газели, поскольку отдаленным результатом его воздействия явились некоторые лирические шедевры Саади и Хафиза.

Одним из центральных в аскетической лирике Абдаллаха Ансари можно считать мотив равенства всех людей перед лицом смерти. В ряде случаев формулировка этого мотива содержит имена мифологических персонажей, будь то имена древних героев или названия племен. Частоту употребления этого мотива в зухдийат Абу-л-Атахии отметил в своей работе об этом поэте И.Ю.Крачковский. Исследователь подчеркивал: "Изучение зухдийат Абу-л-Атахии (хотя и очень непродолжительное) убедило меня в том, что большинство идей, поэтических образов и даже риторических фигур не является исключительной собственностью его, а было результатом продолжительной эволюции, начало которой можно иногда уловить еще в доисламской поэзии" [9, с. 46]. Анализируя параллели к названному мотиву в муаллаках знаменитых доисламских арабских поэтов, И.Ю.Крачковский пишет об одном из произведений Зухаира (VI в.): "Погибшие владыки (.ст. 17-25) вспоминаются почти в таком же порядке, как это часто делается и у Абу-л-Атахи

(Тубба, Ад, Зу-л-карнайн, Фараон, Наджаши)..." [9, с. 47).

Естественно, что соответствующие мотивы поэзии Ансари нетрудно возвести к указанным арабоязычным источникам. Остается лишь более подробно рассмотреть, какой вид принимает мотив "умерших владык" в творчестве иранского поэта-суфия.

Только в одном случае формулировка мотива носит самый общий характер и не содержит имен мифологических, легендарных или исторических персонажей:

> О, как много луноликих властелинов [сошло] под землю, оставив след в этом мире [9, с. 85].

Вес остальные разработки названного мотива в лирике Ансари строятся на упоминании имен древних героев, имевших широкое хождение в арабской поэзии:

> В конце концов ты без сомнения сложишь голову во прах презренности, если (даже) ты, словно Зу-л-карнейн (т.е. Двурогий, прозвище Александра Македонского на Востоке.— *М.Р.),* возложил на главу царский венец (9, с. 107).

Еще одна реализация того же мотива совмещена в одном бейте с аббревиатурой мотива "строителя дворцов высоких":

> Дворцы, портики и шатры никому не достанутся: рассыпались в прах тела [сынов племен] Самуд и Ад, и [тело] Шаддада [9, с. 88].

Наиболее близкую параллель приведенным разрозненным бейтам Ансари составляет целостный фрагмент из произведения Абу-л-Атахии в жанре зухдийат:

> Судьбы владеют всей землей, Судьбы
> уничтожают всех рабов.
>
> И тебе время даст вкусить го же,
> Что случилось с народами Самуд и Лд.
>
> Помнишь ли тех из сыновей Сасана,
> Владеющих Фарсом и Ираком, что покинули нас?
> Где Дауд, где, где Сулейман?
>
> See они пришли к водоему судьбы. Но не
> вернулись с водопоя [20, с. 89).

На эксплуатации мотива "умерших владык" Абдаллах Ансари также строит целостную поэтическую композицию, которую целесообразно принести полностью:

> О ты, гордящийся престолом и счастливый могуществом, о достойный владетель трона и раскинутых ковров!
> Равен ли ты Джамшиду по своему достоинству или солнцу по красоте, прекрасен ли твой лик, как у Зухры (планета Венера.— *М.Р.),* или ты сияешь, словно Луна,
> Или совершенства, о которых я сказал, ничтожны в сравнении с теми, которые ты приобрел, или всего, к чему ты стремился, ты достиг. Или, подобно Кесарю, ты коронован, или будешь жить до дня воскресения, как Иса, сын Марьям,
> Получил ли ты во владение всю землю, как Фаридун, или наполнил богатствами сто тысяч сокровищниц, подобно Каруну,
> Или во всем ты сходен с Шаддадом — и все же не огражден ты от смерти. Никто не сказал тебе, что пребудешь ты во
>
> веки веков. Небо горько оплакивает тебя, как облако [весеннего месяца] нисана, а ты в своем неведении смеешься, как роза. Доколь ты будешь снедаем самодовольством и огнем сердечных страстей?
> Презрен и бесславен тот, кто кичится собой!
> Будь ты хоть эмир, все равно умрешь.
> Так ступай же, старец Ансари, склони голову, как раб, ибо проявлений господства Он (Всевышний) от тебя не примет (9, с. 104].

Трансформируя традиционный мотив "умерших владык", Ансари не просто разворачивает его пространственно на несколько бейтов. Это мы видели и у Абу-л-Атахии. Суфийский поэт-проповедник вкладывает в перечисление великих имен совершенно новый смысл. Все персонажи, включенные автором в стихотворение, олицетворяют определенные качества человека: справедливость правителя (Джамшид, Фаридун), телесную красоту (Зухра), неограниченность власти (Кесарь), богатство (Карун), пророческий сан (Иса, сын Марьям) и т.д. Таким образом, Ансари подводит слушателя к мысли, что ни одно из качеств человека не защищает его от смерти, ибо он — человек. Следуя Абу-л-Атахии, который расцвечивает своп зухдийат именами древних племен, пророков и великих сынов истории (Сасаниды), Ансари пополняет этот перечень именами древних героев, восходящими к мифам Авесты (Джамшид, Фаридун). Анализируя разработку мотива "ушедших поколений" в арабской лирике, Б.Я.Шидфар пишет: "Позже, в аллегорической философской лирике, эта древнейшая тема подверглась сложнейшему процессу аллегоризации. Например, имена Дауда и Сулеймана, библейских и коранических пророков, стали обозначать определенные стадии постижения божества (истины), подъема к высшему божественному свету... В стихах Абу-л-Атахии этих аллегорий еще нет..." |20, с. 89]. Показательно,

что и у суфия Ансари перечислению имен еще не придан мистический смысл, ибо символика в его творчестве находится на ранней стадии формирований. Обращаясь с материалом как проповедник, Ансари выстраивает для слушателя наглядную цепочку назидательных примеров. Обращаясь с ним как поэт, Ансари придает мотиву "умерших владык" своеобразную мелодическую интонацию, ступенчато повышающуюся ко второй части стихотворения, подводя слушателя к заключительным сентенционным бейтам. Один из этих бейтов, а именно второй по счету, является, как нам кажется, кульминационным, поэтому Ансари украшает его со всем возможным тщанием, применяя в нем несвойственный зухдийат мотив. На интерпретации этого мотива нам бы хотелось остановиться подробнее.

Для большей наглядности приведем интересующий нас бейт еще раз:

Небо горько оплакивает тебя, как облако [весеннего месяца] нисана, а ты в своем неведении смеешься, как роза.

Мотив, построенный на противопоставлении "плачущего облака" "смеющемуся цветку" (розе, саду и т.д.), возводится к соответствующим весеннем мотивам сезонного вступления к касыде. Этот тематический вариант *насиба* наряду с любовным был чрезвычайно популярен в панегирической поэзии X-XI вв. По этой причине нам не составило особого труда найти предполагаемый первоисточник, из которого суфийский автор этот мотив почерпнул. Исходная формулировка мотива прочитывается в одном из бейтов Рудаки (ок. 860-941):

Пусть плачет облако молодой весной,
Ведь от его рыданий эта земля [стала] смеющейся [23, с. 55].

Близкую трактовку того же мотива можно найти у одного из современников Рудаки:

Оттого что туча без причины плачет. Лица тюльпанов и роз смеются [15, с. 28].

Иную интерпретацию анализируемого мотива можно наблюдать у Шахида Балхи, старшего современника Рудаки:

Туча плачет, как влюбленные,
Сад смеется, как возлюбленная [15. с. 86).

Вариант, принадлежащий Шахиду Балхи, построен на одном из наиболее распространенных приемов трансформации мотива — амплификации, т.е. добавлении (об этом см. подробнее [8, с. 127 и сл.; 12, с. 77]).Добавлением к исходному мотиву являются в данном случае два сравнения: "как влюбленные" и "как возлюбленная". Трансформация мотива, которую предлагает в своем стихотворении Ансари, представляется значительно более сложной.

Исходный мотив — "облако плачет, поэтому земля (сад, роза, тюльпан и т.д.) смеется" — выступает в свернутом виде и в качестве сравнения дополняет другой мотив: "небо оплакивает тебя, а ты в своем неведении смеешься", т.е. разбираемый мотив как раз и обеспечивает применение приема амплификации. Одновременно поэтом осуществлена транспонировка мотива из "описания" (васф), к которому мы вправе отнести сезонные вступления к касыдам, в зухдийат. Кроме того, в разработке данного мотива у Ансари можно усмотреть и еще один вид транспозиции — перенос мотива с одного объекта описания на другой 112, с. 86], поскольку мотив с описания природы переносится на другие объекты (судьба, рок, человек).

Как мы видим, трансформация мотива в лирике Абдаллаха Ансари может приобретать достаточно изощренные формы, несводимые к какому-либо одному виду вносимых изменений. Особенно охотно поэт использует прием перенесения мотива из одного жанра в другой, и в этом нет случайности. Действительно, если рассматривать становление суфийской символики с формально-поэтологической точки зрения, этот процесс может быть интерпретирован как последовательное перенесение мотивов любовной *(газал)* и винной *(хамрийат)* лирики, элементов "восхваления" (мадх) и "описания" (васф) и т.д. в жанр лирики религиозно-мистической, который иранцы именовали *ше'р-е эрфани.*

Как известно, в основу построения суфийской системы символов была положена образность любовной лирики, т.е. газели. В большинстве диванов суфийских поэтов любовно-мистические стихи практически безраздельно господствуют над всеми другими. У Абдаллаха Ансари любовные мотивы занимают довольно скромное место. Тем не менее их рассмотрение необходимо, поскольку характер их трансформации в произведениях Абдаллаха Ансари отмечен особым своеобразием. В большинстве текстов распознать первоначальную основу любовных мо-

тивов весьма сложно, так как они выступают в нетрадиционных сочетаниях с другими мотивами. Приведем один из характерных примеров:

Кто я у порога твоего, о Аллах! Пристыженный, просящий
прощения во грехах. Загубивший жизнь, блуждающий, презренный, в слезах
павший во прах дороги. Порой жаром [страсти] ты превращаешь мою грудь в кебаб,
порой сердце мое обливается кровью от [сознания]
порочности. Думы о последнем вздохе заставляют меня тяжко вздыхать
рассветной порой. О, что ты сделал с моим сердцем? Ради чего ты мой удел
превратил в постоянные вздохи? Что бы ни совершил я, прости, ибо я грешил в надежде на
твое милосердие. Тяжесть прегрешений стала непосильна, как гора, о, если бы
покорность была легка, как соломинка! Страдай (букв, пылай), о Ансари, ты этого заслуживаешь, а
если Он простит, то лишь потому, что Владыке
свойственно прощать (9, с. 101).

Приведенный текст по своей тематической доминанте представляет собой зухдийат с отчетливым оттенком самоосуждения. Однако если внимательно приглядеться к образному рисунку стихотворения, особенно его серединных бейтов (со второго по пятый), то в них достаточно наглядно проступит связь с любовными мотивами. Психологическое состояние человека в его осознании себя перед лицом бога описано в терминах любовного страдания. В светской любовной лирике влюбленный, страдающий от жестокости своей избранницы, испытывает те же чувства, которые придворный поэт описывает в тех же образах пылающей груди, обливающегося кровью сердца, тяжких вздохов и проливаемых слез. Чтобы не быть голословными, приведем для сравнения одно из любовных стихотворений Фаррухи (ум. в 1037/38 г.), придворного поэта газневидского круга, жившего в то же время, что и Ансари:

О ушедшая!.. С тех пор как ты ушла, я пребываю в печали
и страдании,
Я разлучен с тобою, а потому разлучен с радостью. О луна, пока свидание не прервет разлуку с тобой, нет такой
боли, которой я не испытал бы сотни раз. Благодаря твоему лику были кумирней для меня глаза, а
теперь в этой кумирне я пребываю в страдании из-за
(потоков] воды (т.е. слез.— *М.Р.).* Говорят, что от огня бывает и жар, и зной, так почему же
от огня печали холодеет мое дыхание? О милая,
изменилось ли твое настроение?

Мое от этих страданий меняется по сто раз на день:
То у меня увлажняются ресницы, то пересыхают губы, то сердце мое обливается кровью, то щеки мои бледнеют [26, с. 417-418].

Сопоставление двух приведенных стихотворений дает достаточное основание утверждать, что Ансарн использовал мотивы любовной лирики в покаянных стихах. В отличие от большинства суфийских поэтов Ансари не использует любовные мотивы как объект символизации, т.е. базу построения суфийской символики. Для этого автора они служат инструментом обновления жанра зухдийат с целью придания традиционным аскетическим мотивам большего эмоционального напряжения. Добиваясь решения этой творческой задачи, поэт прибегает к известному и разработанному традицией виду трансформации мотива перенесением его из одного поэтического жанра в другой, в данном случае из газели в зухдийат. В анализируемом стихотворении Ансари достигает той предельной "сокрытости" заимствования, которая столь высоко ценилась средневековыми теоретиками поэзии.

Рассмотренный пример можно считать одним из свидетельств индивидуально-авторского своеобразия Ансари в обработке мотивов, заимствованных из арсенала традиционной любовной лирики (газал). Эта "особость" отделяет творчество Ансари как от любовной лирики придворных поэтов предшествующих поколений, чьи произведения служили для него источником заимствования мотивов, так и от стихотворных опытов более поздних суфийских авторов, для которых в сфере любовной поэзии уже практически не ощущалось "сопротивление" материала, ставшего объектом символизации.

Ансари в своих стихотворных произведениях творит новый образ любви, однако, в силу того что он извлекает его из образа старого, преобразуя и переосмысляя этот последний, поэт каждый раз стоит перед необходимостью этот акт обосновать, объяснить, а порой и оправдать. Именно поэтому в его газелях мы находим прямые осуждения любви ложной, телесной, к которым редко прибегали поэты-мистики, пришедшие на смену "гератскому старцу". Ансари испытывает именно "сопротивление" образности светской любовной лирики, в которой описание "ложного" чувства, порицаемого Ансари, нашло законченное воплощение. Говоря о любви, поэт настаивает на том, что старые слова следует осмыслять по-новому, старается оградить своего слушателя от их традиционного понимания. Таким образом,

на наших глазах происходит превращение образа в символ, но этот процесс в лирике Ансари не получает завершения, поэтому символизация большинства поэтических текстов не носит последовательного характера. Посмотрим, как происходит движение от образа к символу в конкретном случае:

Если когда-нибудь ты станешь влюбленным, вознесись к Всесильному Творцу. Если возбудишь в ком-нибудь смуту, обратись к Всеведущему. На все, кроме Него, я закрыл глаза, как ясновидящий. И ты, если хочешь сравниться с шахским соколом, стань ясновидящим. Доколь привязываться душой и сердцем к земным красавицам? Взгляни на нас, слепец, и пробудись от сладкого сна! Эти луноликие в конце концов пожелтеют лицом, как солома; от коварных [красавиц] мира сего оторви свое сердце и [от них] отвратись! Свежесть липа миловидных убавляется с каждым мгновением. Если ты стремишься к красоте вечной, в любви уподобься Мусе. Коварны и жестоки [все] другие друзья! Если желаешь преданности, стань другом нам [9, с. 99].

Ансари, интерпретируя любовные мотивы как суфийский проповедник, наделяет земную, преходящую красоту сугубо отрицательными качествами — вероломством, жестокостью. Поэт стремится к развенчанию идеала коварной и мстительной, неприступной и непостоянной возлюбленной, который безраздельно господствовал в придворной лирике. Таким образом, само отношение Ансари к применяемой им любовной образности светский ПОЭЗИИ этически окрашено: преходящая красота пагубна и жестока, вечная красота милосердна. Именно на этой основе Ансари развивает мотивы посмертной любви как вечного созерцания вечной красоты. Человека, готового к такой любви, признавшего ее единственно возможной, по мнению поэта, ждет неизбежное счастье, счастье устойчивое и не зависящее от прихоти и настроения земной возлюбленной. Этим своим прозрением Ансари делится со слушателем в стихотворении, которое разворачивается как "прение" героя и божества, не носящее, однако, диалогического характера:

— Никогда, о Душа, не оставлю я надежды [приблизиться] к вратам твоим, ибо тысячи худших, чем я, ты простила ИЗ МИЛОСТИ.

В день торжища мироздания, когда ты назначила мне цену, ты насквозь видела грешного меня, покинутого бедняка.

Можешь ли ты обесславить меня в день Воскресения [из мертвых], о Господи, если сейчас все мои деяния ты великодушием покрыл? Ничтожнейшая пылинка, охваченная страстью к тебе, станет солнцем над главами тварей обоих миров. — О несчастный влюбленный! Не печалься так, ведь в день творения ты испил чашу из Наших рук. О, сколько выпало тебе превратностей судьбы, день и ночь ты пылал в огне любви к Нашему лику! О, сколько раз положил ты печать любви ко Мне на свое израненное сердце! Утонув в крови сердечных [ран], завернулся ты в саван. Старец Ансаров! Поскольку ты умер от тоски по Мне в жизни своей, Я соединюсь с тобой, если ты от всего отвратился [9, с. 106].

Приведенная газель содержит разработку традиционных мотивов любовного страдания и надежды. Однако эти мотивы у Ансари не подкреплены каноническим для светской поэзии описанием жестокой красавицы, заставляющей сердце влюбленного разрываться от тоски и лелеять несбыточные мечты. Позволим себе привести фрагмент любовного стихотворения Дакики (убит между 977 и 981 гг.), который дает достаточное представление о традиционной разработке мотива "жестокой красавицы" в придворной поэзии:

Периликий кумир, коварный и пленительный,
Красавица со станом, как кипарис, похожая на луну.
С тех пор как я увидел лицо этой черноокой.
Слезы мои стали кровью, а грудь — изукрашенной ветвями и листьями.
Если не хочешь лишиться сердца,
Не смотри на ее отравленные ресницы.
Если не хочешь попасть в беду,
Сторонись ее дверей, а не пламени.
Любовь к ней — бурное пламя,
Щеки же ее — огонь.
Ее стан — серебряный кипарис,
Но с блистающей луной над верхушкой.
Прекрасно ее лицо цвета китайской парчи,
Ведь ему завидуют свежие лепестки роз... [15, с. 34].

Ни один из элементов классического описания красавицы, ни тем более стереотип ее поведения, принятый в придворной любовной лирике, не нашли места в поэзии Ансари, ибо они противоречат его мировосприятию, воплощают преходящую, земную красоту и любовь. Лишь божественная возлюбленная, на благорасположение которой уповает герой лирики Ансари, милосердна и великодушна, сочувствует его земным страданиям, заверяя, что они должны быть вознаграждены.

Таким образом, поэт трансформирует не отдельно взятый мотив любовной лирики, а целую систему мотивов, связанных с канонической моделью поведения героя и его возлюбленной. Поэтическими построениями Ансари руководит идея божественного милосердия. Соединяя в одном стихотворении религиозные мотивы (коранические реминисценции) с традиционным описанием чувств страдающего влюбленного, суфийский поэт достигает нужного ему проповеднического эффекта. Справедливости ради следует отметить, что предложенная Ансари трактовка любовных мотивов не нашла широкой поддержки среди его преемников на поприще суфийской лирики. Они скорее были склонны развивать в мистическом ключе традиционный образ жестокосердной и ветреной красавицы, всячески помыкающей преданным влюбленным.

На примере лирического наследия Ансари мы можем наблюдать, как средневековый автор, располагающий образно-тематическим арсеналом традиции, устанавливает для себя способы трансформации и варьирования известных мотивов, заново изыскивает возможности их сочетания, которые соответствовали бы его художественным и мировоззренческим установкам. Для Ансари в силу его творческих устремлений программным, а потому весьма устойчивым оказалось сочетание мотивов любви и смерти. Нельзя сказать, что любовная лирика до Ансари не знала стечения названных мотивов. Более того, в любовной поэзии придворных авторов, писавших на фарси, а также и арабских поэтов мотив "смерти от любви" можно считать одним из наиболее широко распространенных. Однако у Ансари именно этот смысл мотива отодвинут на задний план. Поэт говорит не о "смерти от любви", а о "смерти от смерти", он не связывает эти два понятия как причину и следствие. Для Ансари истинная любовь возможна только в мире горнем, а значит, при жизни, т.е. в мире дольнем, о ней не стоит и рассуждать. Исходя из этого, можно объяснить, почему наибольшее количество любовных образов и мотивов сконцентрировано в той газели Ансари, которая по сути своей может быть названа поэтическим завещанием:

В день смерти, день разлуки с друзьями, тот [истинный] друг, кто придет и подаст мне руку. Не думай, что со смертью я умру и стану прахом, когда от
Друга изливается дождь милости.

В [минуты] траура по мне не рыдай так горько и не испускай стоны, ведь тот [последний] вздох есть трубный
глас соединения с Любимой. Когда увидишь мое тело, не скорби в разлуке: рука Друга в
эту минуту обнимает шею [моей] души. Приди и погляди на мои погребальные носилки под звуки
флейт и тимпанов, [в сопровождении) сладкогласного певца. Опуская меня в могилу, возгласи: "Да, будешь ты
благословен!", не говори: "Увы! Как мрачна и тесна темница!"
Ведь путь в могилу для моего сердца — это путь в цветник, воздух под могильным камнем веет [ароматом] ранней
весны. Не думай, что я перестал говорить и уснул в могиле, птица
моего духа ноет и летает. Взгляни на саван — он пришелся мне лучше [всякого]
платья: одетый в него, я пребываю в райских садах Ризвана.
Вином и шербетом для меня стала "чистейшая" [влага] в недрах земли, животворной пищей моей души — красота
Любимой. Когда ты соберешься посетить место моего погребения, иди
пританцовывая, ведь пиршество на моей могиле — приют
опьяненных. Воистину ты опьянен, Ансари, [созерцанием) лика кравчего,
а твои стихи — причина опьянения сотрапезников [9, с. 85-86].

Перед нами не только одна из самых знаменитых песен "гератского старца", но и, пожалуй, газель уникальная с точки зрения состава воплощенных в ней мотивов. Смысловую доминанту текста составляют традиционные мотивы "оплакивания" *(риса, марсийа),* которые, однако, Ансари преобразует посредством противительного типа трансформации [12, с. 80]. Целый ряд бейтов (3, 4, 5, 6, 7, 9) насыщен соответствующей оплакиванию образностью (траур, плач, тело, скорбь, погребальные носилки, могила, могильный камень, саван, посещение гробницы). Структура перечисленных бейтов задается во втором стихе, где сталкиваются мотивы физической смерти и милости божественной возлюбленной, дарующей высшее счастье бессмертной душе. Далее в газели погребальные мотивы соседствуют не только с элементами любовной тематики, но и с пиршественными мотивами, источником чего являлась для Ансари традиционная для арабов и персов поэзия в жанре хамрийат. Упоминание пения и танцев, музыкальных инструментов, виночерпия было неотъемлемой частью винных стихов; кроме того, поэт уподобляет вину и щербету подземные воды. В газель органично вписаны образы, характерные для сезонной поэзии (описание весны), входившей в канон классической касыды на фарси (цветник, [аромат] ранней весны, поющая птица, райские сады). Весенняя образность в газели Ансари

приобретает сугубо религиозный смысл, поскольку сопряжена с кораническими мотивами. Весеннее цветение, в представлении поэтов Востока, нередко ассоциировалось с райским блаженством и благодатью. К примеру, поэт X в. Дакики начинает стихотворение о весне таким бейтом:

О кумир, райское облако набросило
На землю одеяние [месяца] ордибехешта.

Однако у Ансари это распространенное восприятие образа весны как метафоры рая приобретает зримый и законченный характер, поскольку речь идет о посмертных ощущениях души (сердца, духа) героя.

Особый интерес представляет концовка газели, в которой символика опьянения, рождающаяся из образов пиршества, приобретает свой сугубо мистический смысл. Ансари настаивает на духовном, а не на физическом источнике этого опьянения (созерцание красоты, слушание стихов). Таким образом, "божественное" опьянение столь же противоположно реальным последствиям винопития, сколь "божественная" любовь противоположна плотскому вожделению. Именно такого понимания пиршественных образов добивается Ансари-проповедник, когда в одной из своих наставительных газелей предостерегает послушника:

Если ты мусульманин, воздерживайся от ядовитого вина... 19, с. 94]

Возвращаясь к тексту газели "В день смерти...", отметим, что трактовка образа божественной возлюбленной в этом стихотворении полностью совпадает с разработкой его в других газелях, где Ансари интерпретирует любовные мотивы. Божественная возлюбленная милосердна и сострадательна, от нее изливается "дождь милости", она питает душу влюбленного животворящей своей красотой. Таким образом, круг мотивов, заимствованных Ансари из арсенала светской любовной лирики, оказывается строго ограниченным. Поэт включает в него мотивы благосклонности возлюбленной и счастливого свидания, перенося их из области отношений между людьми в область отношений человека и божества. Это перенесение мотивов с одного предмета на другой осуществляется в данном слу-

чае соединением элементов "оплакивания" (марсийа) и любовного стихотворения (газал) в рамках одного поэтического текста. При всей неожиданности художественного результата, достигнутого Ансари, "технические" операции, проделанные им, не выходят за рамки приемов, зафиксированных традиционной теорией поэтических заимствований.

Большинство мотивов, почерпнутых Ансари из арсенала предшествующей лирической традиции, обладает объединяющей их специфической характеристикой, поскольку они оказываются перенесенными из разных жанров в один, а именно жанр аскетической поэзии (зухдийат). В орбиту аскетической проповеди, составляющей тематическую доминанту стихотворного наследия Ансари, вовлекаются элементы любовной лирики (газал), "описания" (васф), "восхваления" (мадх), "осмеяния" (хаджв, хиджа). Выступая в глубоко трансформированном виде, эти разнородные мотивы и образы, погруженные в стихию аскетической поэзии, призваны были существенно расширить ее смысловую и эмоциональную палитру, усилить ее воздействие на слушателя.

Обильную пищу для размышления дают стихотворения Ансари, содержащие различные реализации мотивов восхваления. Адресатом этих своеобразных панегириков является образцовый праведник, чьи достоинства и подвиги на пути познания Истины превозносит поэт. В ряде случаев такого рода славословия могут быть истолкованы и как "самовосхваления" (фахр), никогда не выражаемые, однако, прямо и непосредственно. Приведем в этой связи один из самых выразительных примеров разработки мотивов восхваления в лирике Ансари:

Знание и мудрость — твое сокровище, херувимы жаждут (общения) с тобой, пыльный ковер (т.е. земля.— *М.Р.)* — твой трон, голубой свод [неба] — купол над твоей [головой]. Ты — обладатель разума и [хранитель] предания, царство веры — твой град, размышление и страх [Божий] — твоя натура, духи небесные — твои обожатели. Пророки — твои утешители, святые — твои почитатели, Коран — доказательство и смысл твоего [существования]. Советчик твой — тайное откровение, наставник твой — предостережение сердца, помощник твой — вышняя поддержка, хранитель твой — Творец. Старец Ансари! Если ты будешь упражняться в добродетели, луна и солнце позавидуют слезе на твоем сияющем лике [9, с. 98].

Стихотворение, состоящее из перечисления качеств праведного "старца", представляет собой модификацию восхваления идеального монарха. В первом бейте содержатся прямые указания на "царское" достоинство того, кто обладает истинным знанием, поскольку поэт вводит образы сокровища (богатства, казны), трона, купола дворца. Звучание этих образов многократно усилено во втором бейте, где утверждается, что праведник является хранителем предания и градом, ему подвластным, является царство веры. Божественная природа познавшего Истину подчеркивается образами его почитателей и собеседников (херувимы, духи небесные, пророки, святые). Набор лексических средств, использованных поэтом в разбираемом стихотворении, может быть сопоставлен с таковым ь придворном панегирике, восхваляющем мудрость правителя и обосновывающем божественное происхождение монаршей власти. В качестве иллюстрации к сказанному может быть продемонстрирован отрывок из знаменитой касыды Рудаки "Мать вина", содержащий славословие в адрес сейстанского правителя Абу Джа'фа-ра Ахмада ибн Мухаммада:

Если ты мудрец и ищешь путь мудрости,
Придерживайся его обычаев и знай его закон [религиозный],
Если на него посмотришь, мудро скажи:
"Вот Сократ, а также Платон Греции"
Если ты богослов и имеешь склонное!!, к [изучению! шариата,
Он для тебя — Шафи, Абу Ханифа и Суфьян.
Если раскроет рот для (высказывания! знания и мудрости,
Внимай, [ибо] теперь [перед тобой] в знании и мудрости Лукман[2].
У благовоспитанною человека увеличивается разум и мудрость,
У разумного человека увеличивается благовоспитанность и вера.
Если ты хочешь увидеть ангела,
Вот он — настоящий Ризван (привратник рая] |23, с. 54-55].

Опорная мысль приведенного фрагмента: знание и мудрость дарованы правителю свыше, восхваляемый — хранитель истинных религиозных законов и благих установлений и обычаев. Аналогия с утверждениями Ансари достаточно очевидна, а круг образов (разум, мудрость, вера, знание, ангел и др.) почти полностью совпадает.

Кроме того, среди панегириков придворных поэтов XI в. могут быть обнаружены тексты, которые составляют не только образно-стилистическую, но и интонационную параллель разбираемому стихотворению Ансари. Таков отрывок из касыды Унсури (род. между 970 и 980 гг., ум. между 1039 и 1050 гг.) в честь султана

Махмуда Газневи, составляющий четыре ее начальных бейта:

Как тело — душой и знанием сердца и разумом духа, так
озарена [наш;] врем[1].: мощью султана. [Он] — десница
мощи (йамин ад-Даула), и это
достаточный довод для власти, [он] — доверенное лицо
общины (Амин ал-Милла) и для народа безопасность от
страданий. [Он] из души извлекает знание прочной мыслью,
[как]
рудокоп добывает из горы железом серебро. Лицезрение его —
душа, в одной мысли о которой
содержится разум, щедрость его — туча, в одной слезе
которой [целый] потоп. Небосвод сказал: на мне — усилия,
на нем — дарение.
Время сказало: от меня — покорность, от него — приказ [6, с. 91-92].

Очень близкую схему развертывания мотивов восхваления Ансари демонстрирует в газели-славословии дервишам:

Блажен тот час, когда в уединении [пребываю я], лицезрея дервишей, и
от поминания Истины процветает достойное дело дервишей.
Они — нищие, восходящие, к небесам, они ангелоподобные странники,
словно воды Каусара и Замзама, таинства
дервишей.
Лицезреть их — благо, общаться с ними — милость, воистину, знание и
вежесгво во всех поступках дервишей [У, с. 97].

При всем содержательном несходстве панегириков Рудаки и Унсури, с одной стороны, и хвалебных стихов Абдаллаха Ансари — с другой, они обнаруживают тяготение к одной структурной модели, реализуемой как перечисление достоинств восхваляемого. Уточним также, что подобная модель могла быть использована и в "осмеяниях", с тем условием, что все разрабатываемые мотивы выступали бы в противительной трансформации.

Заимствуя традиционные мотивы светского панегирика, Ансари в ряде случаев не просто переносит восхваление с одного объекта на другой (с правителя на праведника), но выбирает в качестве такового группу людей, наделенных похвальными и достойными упоминания качествами. В целом же панегирик в творчестве Ансари лишается своего конкретного адресата, обретая взамен обобщающий пафос назидательного примера, обладающий недосягаемой красотой идеала. В то же время в "суфийском панегирике" нередко снимается ощущение исключительности восхваляемого, когда речь идет о группе лю-

дей, объединяемых единомыслием и добродетельностью и составляющих определенное сообщество. Именно разрабатывая мотивы славословия, Ансари закладывает основы той тематики в суфийской лирике, которую можно назвать воспеванием суфийского братства, единения. В этой свази целесообразно привести начальные бейты той газели Ансари, в которой он говорит о своих собратьях по вере:

Благословенны то люди (букв, "племя, народ".— М.Р.), которые исполнили долг служения [Истине], отвратились от мира и [теперь] от всего свободны.
Целыми днями они постятся в уединении, а ночами вновь готовы *к* служению.
Они попрали свои [низкие] страсти и помогли духу своему одержать победу и, захватив [в путь| запас богобоязненности, приготовились к смерти [9, с. 89].

Прославление суфийской добродетели, сосредоточенное в идеях аскетизма, отказа от мирских благ, самосовершенствования, составляет в проповеднической лирике Ансари ее положительную программу, т.е. органический элемент любой проповедей вообще. Столь же необходимыми в любом изучении являются и мотивы "осуждения пороков", призванные служить предостережением тем, кто занимает учителю. Гневные стихотворные инвектив;» в адрес властолюбцев и стяжателей, притеснителей к самовлюбленных лжеправедников — едва ли не самая сильная сторона поэзии Абдаллаха Ансари. Естественно предположить, что мотивы "осуждения пороков" находятся приблизительно в такой же зависимости от традиционного "осмеяния" (хаджв, хиджа), как мотивы восхваления праведности от традиционного панегирика (мадх). В пользу этого утверждения говорит не только определенное образное поле данной группы мотивов, но и ее структура, т.е. соотношение в ней мотивов осуждения и самоосуждения, которое примерно соответствует соотношению восхваления и самовосхваления а группе панегирических мотивов. Однако на позерку анализ трансформации мотивов осмеяния в лирике Ансари оказывается делом в достаточной мере сложным в силу ряда специфических особенностей традиционной тематики хиджа. "Осмеяния" могли представлять собой не только пасквильные выпады в адрес конкретного лица или группы лиц (например, представителей племени или правящего дома, жителей города), содержавшие обвинения в скупости, глупости, отсутствии благородной родословной и т.д. В качестве одной из

разновидностей 'осмеяния' могли выступать ритуальные проклятия в адрес недругов восхваляемого лица, реализуемые ь устойчивых словесных формулах и почти полностью лишенные лексики низкого стиля. Кроме того, по тонкому наблюдению Б.Я.Шидфар, к жанру "осмеяния" тяготели некоторые разновидности зухдийат, в которых воплощалась "как бы обобщенная социальная сатира, обличающая не пороки какого-то определенного человека, а пороки общества, главным образом глупость, легкомыслие, скупость и неблагодарность" [21, с. 138]. Следует подчеркнуть, что мотивы, связанные с применением низкой лексики, в творчестве Ансари могут быть истолкованы и как заимствование из жанра хиджа, и как естественные элементы зухдийат. Так, мотивы самопорицания составляют неотъемлемую часть покаянной или аскетической лирики. Однако у Ансари имеются и такие мотивы, которые вряд ли могли иметь "постоянную прописку" в зухдийат.

Стихотворное наследие Ансари ..одержит ограниченное количество мотивов, заимствованных, по нашему мнению, из арсенала хиджа. Рассмотрение авторских реализаций этих мотивов осложняется практически полным отсутствием сопоставительного материала, а следовательно, невозможностью отыскания исходного мотива, послужившего основой того или иного поэтического построения. В дошедших до нас диванах поэтов XI в. "осмеяния" не представлены вовсе, поэтому для сравнения нам пришлось ограничиться разрозненными бейтами Рудаки, которые, однако, не оставляют сомнений относительно своей принадлежности к хиджа.

В ряде случаев суфийский поэт, порицая своих собратьев по вере, увлекшихся внешними проявлениями праведности и показной святостью, сравнивает объект порицания с ослом или коровой-быком):

Превратив сон в привычку, они уподобились коровам, на пути служения [Богу] они стали хромыми ослами [9, с. 103].

Сравнение порицаемого с названными животными встречается у Рудаки несколько раз, причем исключительно и контексте хиджа:

Прах с ног Рудаки ты будешь вытирать,
Икоровой станешь и жевать будешь траву [23, с. 311.

И другой пример:

Если соберут твои поступки к месту судилища [в Судный день],
Увязнешь в них, [словно] осел в болоте [23, с. 27].

Последний из приведенных бейтов достаточно близок по своему духу к "назидательным осмеяниям" Ансари.

Характерно, что сравнение порицаемого с коровой у суфийского автора является в ряде случаев добавлением к мотиву сна и сонливости, который в его лирике теснейшим образом связан с представлениями о невежестве, лености и нерадении на пути к Истине. "Разверзни очи от сна беспечности..." — говорит поэт, обращаясь к собственному сердцу [9, с. 85]. Порицая грешник;), Ансари адресует ему призыв к пробуждению:

Пробудись от этого тяжкого сна и хоть на миг яви послушание [Господу]. Да не будет к под землей никого, чей сон был бы подобен твоему! [9, с. 88].

Весьма показателен отрывок из знаменитой касыды Ансари "Что за потоп? Что за бедствм.'?", посвященной лжесуфиям:

У суфиев от обильной еды черной [злобой] наполнились сердца, *с* вожделением взирают они на мирские [блага], но надели голубые чалмы. Жаждут ныне наслаждения суфии, стоящие на коленях на молитвенных ковриках, а их власяницы сотканы сплошь из лицемерия и уловок. Как может быть суфием тот, кто гонится за внешним [блеском], кто ищет славы и [всеобщего] восхищения. Булавою его по голове! Как может быть суфием тот, кто страсти предпочел Истине, кто изменил Другу ради недруга? Как может быть суфием тот, кто [сладко] спит до рассвета, кто не вздыхает тяжко все время в любовной тоске и отчаянии? Как может быть суфием тот ослоподобный, кто по своей жадности не желает, чтобы кому-нибудь достались [даже] бычьи (коровьи) потроха. Как может быть суфием тот, чья душа не горит в огне любви к Госполу на жаровне телесности, словно [благовонное] алоэ? [9, с. 91].

В приведенном фрагменте сконцентрированы, по существу, все мотивы, связанные с традиционным "осмеянием" и вовлеченные в стихию проповеди. Проклятия лжесуфиям облечены в устойчивую грамматическую форму с глаголом *бада* ("да будет!"), которым оформлялись пожелания долголетия монарху и призывались бедствия на голову его недругов. Любопытно, что праведный гнев Ансари по адресу грешников приобретает весьма воинственный характер. И в этом смысле разрабатываемый им

мотив ничем существенным не отличается от соответствующих ритуализованных формул, включаемых в придворный панегирик. Мотив измены, следующий сразу за восклицанием: "Булавой его по голове!", может быть истолкован двояко: с одной стороны, он входит в круг любовной тематики, с другой стороны, легко поддается интерпретации с точки зрения идеи служения, "вассальной верности" господину. Оба толкования, как кажется, не противоречат друг другу, хотя весь мотив спроецирован на область отношений человека с Богом. Однако и в мистической лирике мотивы Любви и Служения взаимопересекаются и располагают общим фондом образных средств (ср., например, с лирикой трубадуров).

Отметим еще раз устойчивость и повторяемость сравнений с ослом и коровой (быком) в контексте "осмеяния", а также значительность мотива "сна и обильной еды" в стихотворных инвективах Ансари. Мотив, построенный на сопоставлении порицаемого с лишенным разума животным, реализуется у Ансари в нескольких вариантах. Помимо сравнений с ослом и коровой поэт применяет сравнения с зайцем или лисицей:

[Даже] если демон дарует тебе сон зайца (т.е. усыпляет твою бдительность.— *М.Р.),* сколько можно быть лисицей в лапах льва смерти? [9, с. 107].

Далее в тексте следуют не менее интересные для нашего анализа бейты:

О ты, преградивший путь Дьяволу, ты муж, говорю я, не женщина!
Если не потревожится из-за тебя Всемилостивый, значит, ты мудрый, а не глупец.
Посягают на тебя страсть и похоть, алчность и надежда. О разумный, не считай себя защищенным от этих недругов, если ты бдящ!

Сравнение порицаемого с женщиной, которое подразумевается в одном из приведенных бейтов, может иметь широкий спектр толкований. Ряд значений этого образа может быть выведен из традиционных "осмеяний", где с женщиной сравнивали труса или глупца, болтуна и т.д. У Ансари преобладает противопоставление мужчины и женщины по линии "ум — глупость" или даже сильнее: "мудрость — неразумие". С этой точки зрения функция указанного сравнения в построении мотива мало отличается от анализируемых выше сравнений порицаемого с животным. Однако, как представляется, и поэзии Ансари к этому традиционному восприятию образа женщины,

свойственному хиджа, добавляется возможность трактовки образа через призму системы исламских ценностей. Отношение к женщине как к существу низшему, скопищу грехов, окрашивающее стих Ансари, придает ему проповедническую выразительность, особую презрительность.

Общее направление трансформации мотивов, связанных происхождением с жанром хиджа, в суфийской лирике можно определить как их постепенное превращение ь мотивы религиозно-этической инвективы. Это, как представляется, подтверждает факт пересечения образных и тематических полей хиджа и зухдийат. Результат укоренения этих мотивов в дидактической поэзии можно наблюдать на примере некоторых газелей Саади (XIII в.). Отрывок из знаменитого стихотворения о человечности мы и приведем в качестве иллюстрации:

Тело человека благородно, если в нем — душа человеческая,
Не эта красивая одежда — признак человечности.
Если человек — лишь глаза, рог, уши и нос,
То какая разница между настенным изображением и человеком?
Еда и сон, похоть и суета, темнота и невежество —
Животное ничего не знает о мире человечности.

Если в своей натуре победишь ты звериный нрав,
Всю жизнь проживешь ты с душой человеческой (24, с. 561).

В данном фрагменте вся система образных со- и противопоставлений, сложившаяся вокруг порицаемого объекта в лирике Ансари, сохраняется в неприкосновенности. Однако в силу обобщенности понятий, которыми оперирует Саади, всякие признаки хиджа из поэтического текста "вымываются". Этот факт еще раз подтверждает мысль о том, что Ансари стоит у самых истоков формирования первоначальною фонда мотивов суфийской лирики. В силу своей вторичности, производности по отношению к светской поэтической традиции поэзия ранних суфийских авторов сохраняет с этой традицией свою непосредственную связь, что сказывается прежде всего в узнаваемости заимствованных мотивов, несущих с собой устойчивые ореолы прежних ассоциаций, С развитием суфийской поэзии, с ее постепенным вызреванием эти ассоциации затухают или проявляются в новом качестве на очередном витке эволюции поэтической системы.

Предпринятый анализ касается в основном заимствований из сферы поэтических жанров. Однако в лирике Ансари имеется достаточно большая группа мотивов, источники заимствования которых лежат вне этой сферы.

Здесь нам придется ограничиться простой констатацией факта присутствия многочисленных коранических цитат и реминисценций в поэтических творениях "гератского старца". Проблема заимствований из священных текстов (Коран, хадисы и т.д.) и их роли и суфийской поэзии должна стать, как нам представляется, предметом самостоятельного исследования (см., например, [14]). Кроме того, заслуживают упоминания заимствования Ансари из собственной проповеднической прозы, которые, впрочем, могут быть рассмотрены как "обратимые", т.е. могли, в свою очередь, попасть в проповедническую прозу из стихотворных произведений в жанре зухдийат. Ограничимся лишь одним примером, который кажется нам достаточно показательным. В последней части своей статьи "Песни Хератского старца" Б.А.Жуковский приводит небольшой фрагмент "изречений и молитвенных воззваний Ходжа-Абдаллаха". Мы, в свою очередь, используем отрывок из этого перевода, который гласит: "Пройди по солончакам и посмотри на кладбища: ты увидишь большое количество могил и курганов и усопших красавцев сотни тысяч. Они старались и из сил выбивались, кипели на огне любостяжания и надежд, как дети, обольщались блеском приобретения и добычи, спускались в моря и поднимались на горы, из драгоценных перлов повязывали на пояс кушаки, ради золота и серебра, пользы и благ делали ухищрения, собирали деньги наличными — в конце концов умерли и унесли [с собой] сокрушение..." [9, с. 111].

Отчетливую параллель этому отрывку можно увидеть в одном из его стихотворений:

О сердце! Взирай [со вниманием] на дела Божьи (Истины),
ибо на пути твоем я вижу опасности. Разверзни очи и
[пробудись] от сна нерадения, чтобы ухо
разума твоего внимало вестям, которые я несу. Взгляни на
обитателей кладбища: все они побросали щиты
перед одной стрелой тления. О, как много луноликих властелинов
(сошло) под землю,
оставив след в этом мире. Грехи — губительный яд, однако во рту
страстей твоих они
казались сахаром. Этот бренный мир — [лишь] перепутье,
мудрый муж на
перепутье не приходит. Поскольку впереди смерть, о старец
ансаров, обозревай мир
в странствиях [9, с.85].

При сравнении прозаического фрагмента и стихотворного текста выявляется ряд общих мотивов, однако нет никакой практической возможности судить о первично-

сти, исходности одного из них по отношению к другому. Можно предположить, что мотивы кладбища и тления, луноликих владык, сошедших во прах, и т.д., разрабатываемые Ансари в учительной прозе, имели своих предшественников в поэзии X в. Об этом неоспоримо свидетельствуют дошедшие до нас строки Рудаки:

Все великие [люди] мира умерли,
Все склонили головы перед смертью,
Под землю сошли они,
Все те, кто воздвигал дворцы.
Из тысячи тысяч богатств и благ
В конце концов (они) не унесли [ничего], кроме савана,
Из богатств осталось только то, чем покрывались,
И то, что отдавал!, и то, что съедали [23, с. 35-36].

Феномен "обратимости" заимствований в творчестве Абдаллаха Ансари приобретает особую значимость в силу того, что стихи и проза (ритмизованная), связанные в единое целое, продолжены и отражены друг в друге. Стихи нередко представляют собой как бы эмоционально сгущенную проповедь, а проза — пространственно развернутый поэтический образ или мотив, его превращение в иллюстрацию к поучительным сентенциям. В этой связи приведем еще один пассаж из прозы Ансари, в котором Ансари-проповедник использует все элементы традиционного "поэтического" портрета красавицы: "...наши коварные локоны разнес ветер, и тюльпаны наших щек съела земля; изогнутые брови наши исчезли, и нарциссы двух глаз наших лопнули; кораллы губ наших смешались с пылью, и перлы зубов наших рассыпались по могиле; наши красивые члены и наши изящные части тела изранены солончаком... Птица духа из нас вылетела, и тернии сокрушения из нашего праха произросли: мы назидательный пример для рождающихся, и мы [живое] увещевание для проходящих" [9, с. 112].

В приведенном фрагменте можно наблюдать функционирование мотивов и образов, традиционных для светской поэзии на фарси, в ткани суфийской проповеди. Это еще одно свидетельство широкого использования Абдаллахом Ансари возможностей, которые давала средневековому автору разработанная теория поэтических заимствований, в частности различные виды перенесения мотивов из одного жанра в другой.

Рассуждая о своих занятиях и источниках пополнения знаний, Абдаллах Ансари одновременно говорит нам и о том, из чего складывалась тематическая палитра его стихотворных произведений: "Я знал наизусть семьдесят

тысяч арабских стихов и сто тысяч персидских, можно сказать, как стихов древних поэтов, так и более новых, и каждый из этих [стихов] был непросверленной жемчужиной. Утрами и вечерами я занимался чтением Корана, а днем учился… По вечерам (или ночам? — *Е.Б.)* я писал при светильнике хадисы… Бог дал мне такую память, что я запоминал все, что выходило из-под моего пера, так что я знал наизусть триста тысяч хадисов и миллион иснадов" [3, с. 67-68].

Упоминая наряду с Кораном и хадисами стихи "древних" и "новых" поэтов в качестве объекта своих ученых занятий, Абдаллах Ансари ставит себя не только в ряд знатоков теологических дисциплин, знание которых необходимо религиозному проповеднику и теоретику, но и в ряд мастеров слова, каждый из которых приобщен посредством своих знаний к предшествующей поэтической традиции. Целесообразно отметить, что, упоминая далеких и близких предшественников, Ансари пользуется устоявшейся терминологией, применяемой в трактатах арабо- и фарсиязычных теоретиков поэзии, в которых поэты "древние" часто именовались *мукаддиман,* а "новые" — *мутааххиран.* Показательно также сходство начальных строк приведенной цитаты из высказывания Ансари со знаменитым рассуждением Низами Арузи Самарканди о порядке обучения поэтов в книге "Собрание редкостей, или Четыре беседы" (XII в.): "Но поэт никогда не достигнет этой степени, если в ранней юности и в дни молодости не заучит наизусть двадцать тысяч стихов предшественников и не прочтет десять тысяч строк из произведений современников, если он не будет постоянно читать диваны старых мастеров и постигать, каким образом они превзошли и разрешили все трудности и тонкости слова..." [13, с. 59].

Именно постигая мастерство "древних" и "новых" поэтов, Абдаллах Ансари выстраивал целостную систему мотивов, в специфическом отборе и сочетании которых наиболее ярко проявилась его творческая индивидуальность как суфийского стихотворца и проповедника. Доминирование аскетических мотивов, тенденция к символизации мотивов караванного перехода, своеобразие интерпретации любовных мотивов создали особый пафос поэзии Ансари, неповторимость ее образно-стилистического рисунка. Во многих отношениях уникальный поэтических опыт одного из первых мистических поэтов и крупнейшего суфийского теоретика вряд ли может быть сопоставлен с таковым любого другого суфийского автора, писавшего

на фарси. Наиболее близкую аналогию духовной и творческой "биографии" Ансари составляет литературная и проповедническая деятельность исмаилита Насири Хосрова. Не найдя прямого продолжения в тематике и образности суфийской лирики последующих веков, поэтическое творчество Абдаллаха Ансари тем не менее послужило достаточно прочной основой для развития учительной, дидактико-философской линии в мистической поэзии, в полную силу проявившейся в поэтических произведениях Аттара.

Благодаря стараниям Абдаллаха Ансари как поэта была значительно усилена "валентность" традиционных мотивов зухдийат, т.е. их сочетаемость с мотивами и образами. пришедшими из иных жанровых сфер лирической поэзии. Не будет преувеличением сказать, что именно это способствовало существенным изменениям в тематическом репертуаре одной из наиболее динамично развивавшихся с XI в. малых форм поэзии на фарси, а именно газели. Проникновение дидактических мотивов и процесс их укоренения в газели, начало которому положил Ансари. дадут великолепные плоды в непревзойденных газелях Саади (XIII в.), в которых лирическое и дидактическое начала, эмоциональность и мудрая рассудительность слиты с единое гармоническое целое.

ПРИМЕЧАНИЯ

' Здесь и далее стихотворения Ансари приводятся и подстрочных переводах автора настоящей статьи.

[2] Шафи (аш-Шафии) — основатель шафиитского толка (мазхаб) мусульманского канонического права (фикх). Родился *в* 767 г. в Газзе. Умер в Фустате (Египет) в 820 г.

Абу Ханифа — знаменитый мусульманский факих, основатель ханафитского мазхаба. Родился в Куфе ок. 699 г., умер там же и 767 г.

Суфькн (ас-Суари) — основатель одного на мазхабов, вытесненного другими в начале XI в. Умер в 778 г.

Лукман — мифический арабский мудрец.

М.Л.Рейснер, Н.Ю.Чалисова

«Я есмь Истинный Бог»: образ старца Халладжа в лирике и житийной прозе 'Аттара

История Халладжа, его полная драматических событий жизнь и мученическая смерть вдохновляла многих поэтов-мистиков средневекового Ирана. Образ Халладжа, по выражению Е.Э.Бертельса, «был канонизирован персидским суфизмом, его знаменитое *ана-л-хакк* можно встретить в любом произведении персидских суфиев» [Бертельс, 19656, с. 318]. Фарид ад-Дин 'Аттар (ум. ок. 1229 г.), принадлежащий к числу наиболее почитаемых суфийских авторов, многократно обращался к мотивам, связанным с личностью Халладжа, как в лирических и эпических произведениях (ср. упоминание в средневековых источниках даже отдельной поэмы 'Аттара под названием «Халладж-намс»[1]), так и в прославленном прозаическом своде суфийских биографий «Тазкират ал-аулийа» (где Халладж представлен в специально посвященном ему житии, а также нередко упоминается в жизнеописаниях других подвижников). 'Аттар, родившийся в первой половине XII в. в окрестностях Ни-шапура, центра так называемого «хорасанского» суфизма, воспитывался в среде суфиев, традиционно почитавших Халладжа и находивших в его жизненном пути и мученической кончине как символическую аналогию, так и реальную опору для своих духовных исканий. Естественно, что 'Аттар унаследовал от своих учителей своеобразный «культ» Халладжа, что прежде всего нашло отражение в мотивном репертуаре его газелей.

Знатоки и исследователи творчества 'Аттара не раз обращали внимание на простоту и ясность его поэтического стиля'. Однако эта простота на поверку оказывается обманчивой, что выявляется при попытках перевода газелей с персидского на любой иностранный язык. В частности, мы столкнулись со значительными трудностями при перс-воде большой, или «основной», газели (22 бейта), которую 'Аттар име-

---

[1] См [Этс, 1904, с. 285 — 286]. См. также [Бертельс, 19656, с. 384], где эта поэ ма упоминается среди сочинений 'Аттара, привлекших внимание Алишсра Навои

[2] Непосредственным предшественником 'Лттара в разработке этой темы был, по-видимому, суфийский теоретик и поэт Баба Кухи Ширази (XI в.), долго живший в Ни-шапурс и связанный личной дружбой с такими крупными представителями «хорасан ского» суфизма, как Абул-Касим Кушайрн и Абу 'Абд ар-Рахман Судами (сочинение последнего «Табакат ас-суфийа» послужило, по предположению Р.Николсона, одним из источников «Тазкират ал-аулийа» 'Аттара [Тазкират, 1905, с. 1 предисловия]).

[3] Ср., например, замечание Т.Тафаззолн в предисловии к изданию Дивана 'Аттара [Диван, 1989, с. 25].

© М.Л.Рейснер, Н.Ю.Чалисова, 1998

нует «сказанием о старце Халладже» *(кисса-йи пир-и Халладж).* В «обличье» русского академического перевода текст лишается не только изящества, но и той эмоциональной пружины, которая держит в поэтическом напряжении все мотивы газели. Из стремления нащупать эту пружину и выросла задача настоящей статьи, состоящая в «тщательном» прочтении газели и выявлении семантической базы ее лирического пафоса.

Сам поэт призывал внимающего его стихам отвлечься от их внешней формы и сосредоточиться на поисках истинного смысла. К примеру, в «Мусибат-намс» говорится:

> Не числи меня среди поэтов, ибо это меня не удовлетворяет:// Я — мистик *(мард-и хал),* а не преуспевающий стихотворец.
> …….
> Не читай его ('Аттара) стихи, если ты [истинный] читатель, // Ищи путь к смыслу, если ты наделен [соответствующим] знанием.

Откликнуться на этот призыв не просто даже современному иранскому литературоведу, поскольку необходимый для адекватной интерпретации средневекового текста запас знаний и эрудиции доступен лишь единицам (таким, как Бади аз-Заман Форузанфар[4]). Что же говорить о иноязычном исследователе, отделенном от 'Аттара не только временной, но и языковой, культурной и — что особенно важно — конфессиональной дистанцией. Если языковой барьер более или менее успешно преодолевается с помощью современных словарей и средневековых фарханговв, а сведения о «соответствующем знании», т.е. о суфийских коннотациях поэтической лексики, можно почерпнуть из специальных словарей *истилахат ас-суфийя,* то индивидуально-авторские обертоны канонических газельных мотивов, не подогнанные под инвариантные значения, зафиксированные в суфийской доктринальной традиции, оказываются наиболее трудноуловимыми для исследователя.

Одним из путей, ведущих к аргументированному пониманию авторского замысла и соответственно «авторского смысла» газелей 'Аттара, является, на наш взгляд, их прочтение «на фоне другого текста». Этот метод, конечно, далеко не нов. Проблемы восприятия и толкования текста стоят в центре внимания многих школ западного литературоведения последних десятилетий, а само по себе прочтение одного художественного текста при помощи его проекции на некоторый другой является хорошо отработанной стратегией (от первьк попыток толкования «Гомера через Гомера» в эллинистической Александрии, предпринятых Аристархом[5], до новейших работ в русле деконструктивизма и интертекстуальных штудии).

Еще в золотую пору классической персидской поэзии в иранском мире стала активно развиваться комментаторская традиция. Среди многочисленных способов комментирования поэзии (лексикографического, мистического, поэтического) с успехом применялся и так называемый «внутренний комментарий», при котором объясняемый фрагмент текста сопоставлялся прежде всего не с данными фарханговв или суфийских словарей, а с «параллельными местами» из других произведений того же автора. В случае расхождений в понимании смысла пассажа предпочтение отдавалось выявленному в процессе сопоставления «авторскому» значению того или иного элемента текста[6].

В настоящей работе в качестве базового материала для такого рода «внутреннего» комментирования выбраны упомянутая выше газель 'Аттара, посвященная Халладжу, и житие Мансура Халладжа из «Тазкират ал-аулийа» того же автора (см. Приложение II к настоящей статье). Кроме того, в «Диване» 'Аггара имеется целый ряд газелей, не помеченных именем Халладжа, однако содержащих ряд косвенных указаний на «историю старца». Эти стихи благодаря сходству многих мотивов пополняют сопоставительный ряд «основная газель — житие» и проливают добавочный свет на характер авторского преломления традиционной газельной топики (см. Приложение I).

При сопоставительном прочтении газелей и жития выявляется целый ряд параллельных мест, находящихся в отношениях «взаимоистолкования», что позволяет частично реконструировать для ряда ключевых мотивов то общее семантическое поле, в котором происходит их авторская обработка, а также нащупать важнейшие «силовые линии», по которым выстраивается образ старца Халладжа у 'Аттара. При этом открывается путь к истолкованию художественного текста по тем герменевтическим правилам, которые он сам нам предлагает (как будет показано ниже), что, в свою очередь, ведет от понимания поверхностного, лексического, смысла того или иного мотива к проникновению во внутреннюю, поэтическую, логику его развертывания в произведении. Кроме того, воссоздание семантического поля, в котором создается конкретный образ у данного автора, помогает хотя бы отчасти уловить то «особенное», что делает его творения неповторимыми в глазах современников и соотечественников и что зачастую ускользает от взгляда иноязычных читателей.

Ниже мы приводим в прозаическом переводе текст «основной газели» 'Аттара, посвященной Халладжу[7], необходимый для последующего анализа. Переводы пяти других газелей и жития старца даны в приложении к статье.

См., например, описание жизни и творчества Фарид ад-Дина 'Аттара в фундаментальной работе Форузанфара [Бади аз-Заман, 1961J, [5] См [Гаспаров, 1994, с. 141].

[6] О типах средневековых комментариев к. произведениям классической персидской литературы см. [Насриддинов, 1990].

[7] Перевод сделан по изданию [Диван, 1980, с. 292 — 293].

1. Наш старец пробудился на рассвете,
   От порога мечети попал к виноторговцу.
2. [Оставив] круг людей религии,
   Он окружил (опоясал) себя *зуннаром.*
3. В тот же миг он взялся за кувшин отстоявшегося вина
   (куза-и дурди),
   Подавил крик и стал тем, кто пьет до дна *(дурдихар).*
4. Как только вино любви оказало на него действие,
   Он отрекся от добра и зла этого мира.
5. Покачиваясь, как пьяницы поутру,
   С чашей в руке он пришел на базар.
6. Крик поднялся среди мусульман:
   «Странное дело! Старец-то примкнул к иноверцам!»
7. Все приговаривали: «Это вероломство,
   Когда такой старец становится изменником».
8. Каждый, кто давал ему советы, укреплял его оковы,
   Сердце его сочло ничтожными советы людей.
9. Люди испытывали сочувствие к нему,
   Поглазеть на него собралось великое множество.
10. Вот так почтенный старец из-за одного [кувшина] вина
    Стал презренным в глазах мирян.
11. Опозоренный старец уже был совершенно пьян,
    Когда вдруг на мгновение пришел в себя.
12. Он сказал: «Пусть я страшно напился — так и надо,
    Принять участие в этом деле надлежит каждому.
13. В этом городе всякий достоин опьянения,
    Будь он хоть малодушным, хоть отважным».
14. Люди сказали: «Этот нищий заслуживает смерти»,
    Умерщвление сего отступника оказалось праведным делом.
15. Старец изрек: «Вершите дело скорей,
    Ведь тот нищий стал воинствующим гебром.
16. Сто тысяч душ за Него отдано, ибо
    Души правдивейших [изначально] вверились Ему»[8].
17. Изрек он это и тяжко вздохнул,
    И тогда ступил на лестницу, [ведущую] к месту казни.
18. Чужаки и местные жители, мужчины и женщины
    Со всех сторон осыпали его камнями.
19. Поскольку старец отдал душу, совершив свой *ми'радж,*
    Он воистину стал Хранителем Тайн *(Махрам ал-асрар).*
20. В святилище единения с Другом он на вечные времена
    Стал вкушающим плоды с древа Любви.
21. Сказание о сем старце Халладже ныне
    Вселяет бодрость в сердца праведных.
22. В жилище груди и на просторах сердца
    Сказание о нем указывает путь 'Аттару.

[8] По-видимому, речь идет о так называемом «предвечном договоре» с Богом, о котором забыли души людей, обретя телесную оболочку. Задача истинного суфия состоит в том, чтобы вновь обрести свое предвечное состояние и выполнить свои обязательства перед Всевышним (ср. [Кныш, 1994, с. 165])

Основная газель состоит из 22 бейтов, т.е. почти втрое превышает средний объем, предусмотренный для этой формы поэзии нормативной теорией и обычно реализовавшийся в практике. Уже это обстоятельство заставляет предположить в рассматриваемом тексте наличие некоторой большей сюжетной последовательности развертывания мотивов, чем того требовал канон газели в XII в.[9]. На повествовательный характер газели указывает и дважды повторенное «жанровое» уточнение в предпоследнем и последнем бейтах, где она названа *киса,* т.е. 'повествование', 'сказание', 'рассказ'—термин, обозначавший протяженное прозаическое повествование (ср., например, *кисса-хан*—сказитель), а не *газал,* что достаточно часто встречается в подписных бейтах газелей. Внешний повествовательный ряд газели строится словно бы по принципу *ваки'э-нигари,* как рассказ о событии, имеющем начало (на рассвете некоторого дня), распадающемся на эпизоды, связанные причинно-следственными отношениями, и завершающемся трагическим финалом. Герой газели, «наш старец», поутру направляется из мечети в питейный дом. Он покидает ряды правоверных и присоединяется к иноверцам — носителям зуннара. Напившись допьяна и пребывая в беспамятстве, старец отправляется на базар, где появление уважаемого богослова в нетрезвом состоянии вызывает ропот толпы. Люди пытаются урезонить уронившего свое достоинство старца, однако тот, на миг очнувшись, призывает всех последовать собственному примеру. Тогда возмущенные люди решают, что вероотступника надо казнить, а старец своими речами подтверждает правильность их намерений. Затем он поднимается к месту казни, его осыпают градом камней, и, расставшись с жизнью, он обретает встречу с Другом. В *макта'* газели изложенная история характеризуется как путеводная для 'Аттара и его сподвижников-суфиев и ободряющая сердца праведных. Употребленные в концовке газели определения *рахбар* и *иншарах-и синэ-йи абрар* прямо указывают на назначение газели, состоящее в благотворном для суфия акте поминания *(зикр)* праведника, его речей и поступков (обоснованию этой мысли посвящена большая часть предисловия 'Аттара к «Тазкират»).

Теперь обратимся к тексту жития Халладжа. Как было показано в статье Н.Ю.Чалисовой[10], биографии суфиев, изложенные в «Тазки-

[9] Дискуссионный вопрос о характере связи между бейтами газели (единство или «атомарность») в рамках данной статьи специально не обсуждается, однако по ходу анализа газелей, посвященных Халладжу, выявились устойчивые смысловые сцепления между мотивами, повторяющиеся во всех рассматриваемых текстах. (Ср. [Стеблсва, 1982]. Последний обзор работ по проблеме дезинтеграции бейтов классической газели см. в [Притчетт, 1993].

[10] См. [Чалисова, 1989, с. 153]. Ссылки на текст жития даны по изданию [Тазкират, 1907].

рат», имеют устойчивую композиционную схему, реализованную и в *зикре* [поминании] Халладжа. Его открывает рифмованный зачин, выделяющий наиболее значимые для традиции черты святого. Далее приводятся биографические сведения (место рождения, история обращения, годы странствий). За ними следуют *хабары*— вести о деяниях святого и чудесах, вслед за которыми помещены речения Халладжа, излагающие его точку зрения на суть основных этапов суфийского пути. Завершает житие подробное описание сцены убиения Халладжа и рассказ о снах, в которых он являлся собратьям после своей мученической кончины.

История Халладжа в житийном изложении 'Аттара хорошо известна специалистам, а ее полный перевод дан в Приложении к статье. При внешнем несходстве историй о Халладже, рассказанных одним и тем же автором в разных жанрах, параллельное прочтение газели и жития выявляет прежде всего их своеобразную структурно-композиционную изоморфность. Рифмованному зачину жития, включающему основные специфичные для Халладжа в ряду других святых старцев характеристики («убиенный раб Бога на пути любви к Богу», «лев в чащобе поисков истины» и т.д.), очевидно, соответствует лапидарное обозначение «наш старец», поскольку именно эта формула является и в других газелях сигналом введения мотива Халладжа.

Далее, в бейтах 1—4 упомянуты события, связанные с обращением *(тауба)* Халладжа, его уходом от правоверного богословия и началом вкушения вина любви, т.е. прохождения собственного пути — *тариката.* Бейты 5—11 касаются взаимоотношений Халладжа с окружающими людьми, неспособными понять смысл вкушения вина и осуждающими его поведение. Таким образом, бейты 1—11 композиционно соответствуют первой части *зикра,* относительно последовательному изложению фактов биографии.

Бейты 12—16 содержат речи старца, что также соотносится со следующим композиционным блоком жития *(хабары*-вести и речения), а в бейты 17—19 умещается вся сцена восхождения на лобное место и казни. И наконец, заключительные бейты 20—22 повествуют о посмертной судьбе Халладжа, «путеводной» для последователей, что соответствует концовке *зикра* — вещим снам, содержащим назидание для потомков. Указанные композиционные соответствия подтверждают наличие в газели внешнего, «биографического» сюжета, псевдоаналогичного житийному, когда сама газель как бы притворяется рассказом — *киса*. Рассмотрим, однако, как трансформируются и оформляются конкретные мотивы жития в бейтах газели.

Наличие общих для поэзии и прозы мотивов в классической персо-язычной литературе отмечали уже авторы первых средневековых трактатов по искусству поэзии. Так, знаменитый Шамс-и Кайс Рази писал в «Му'джам», что «выдающийся поэт и владеющий словом мастер (к числу каковых несомненно принадлежит и 'Аттар — *М.Р., Н. Ч.)* сочиняет так, что, если нанизанные им стихи освободить от нити размера,

1ыйдст искусная *(масну')* проза, а если его прозу нанизать на нить размера и рифмы, получится натуральная *(матбу')* поэзия» (Му'джам, с. 298). При этом стиль прозаического повествования в целом определялся как пространный *(баст),* когда значения «излагаются многословно и подкрепляются дополнениями», тогда как в поэтической речи (в которой тоже встречается *баст)* истинное мастерство демонстрируется в стиле *иджаз,* позволяющем при помощи разнообразных поэтических приемов и фигур умещать глубокие значения в немногие слова и выражать пространные смыслы в кратких строках[11].

Естественно, что объем газели и законы лирического жанра не оставляют возможности «пространного» оформления каждого мотива, и поэтические значения бейтов принципиально многослойны. Попробуем проследить житийные контексты для мотивов основной газели, могущие служить скрытым обоснованием их соположения в определенной последовательности.

Первый бейт газели, «отпирающий» ее самый общий смысл и являющийся ключом ко всем последующим, говорит о переходе нашего старца из мечети в питейный дом, т.е. о нарушении правил поведения правоверного мусульманина. Комментарием к этому бейту в принципе может являться весь текст жития, как раз и рассказывающего об удивительной судьбе Халладжа, отважного *(шудаж')* и бесстрашного (букв, «вышедшего из рядов», *сафдар).* Но конкретные схождения обнаруживаются, например, в одной из первых характеристик старца *«мает у бикарар у шуридэ-йирузигар»* (опьяненный, мятущийся и приведший в смятение эпоху), за которой сразу следует определение *«'ашик-и садик»* (искренний влюбленный), совмещающее тему опьянения с темой истинного влюбленного, т.е. с темой вкушения вина любви. Идея нарушения шариата, введенная уже в первом бейте антитезой «мечеть — виноторговец *(хаммар)»,* находит свое наиболее яркое объяснение в рассказе о фетве, данной Джунайдом по поводу казни Халладжа: «По внешнему [смыслу] он заслуживает смерти, а по внутреннему [смыслу] — о том знает лишь Бог» (с. 137). В этом эпизоде сам Халладж задолго до своей кончины предсказывает Джунайду, что тот в момент подписания фетвы сменит одежду *тасаввуф* на одежду *ахл-и сурат* (людей формы). Антитеза подкрепляется еще одним обстоятельством: чтобы счесть правомерным смертный приговор Халладжу, Джунайд должен проделать путь от внутреннего (мистического) восприятия событий к внешнему (по *шариату),* как бы обратный путь «из питейного дома в мечеть», где, по тексту жития, он и поставил свою подпись под фетвой [2].

---

[11] См. [Му'джам, с. 378]. Перевод и исследование этого поэтологического трактата (XIII в.) выполнены Н.Ю.Чалисовой для серии «Письменные памятники Востока»: Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии (Ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам). Часть П. О науке рифмы и критике поэзии. М., 1997.

[12] Ср. характеристику, данную 'Аттаром в житии сочинениям самого Халладжа, в которых «словеса *(алфаз)* трудно[постигаемы] как в прямом, так и в тайном [значении]»

Во втором бейте Халладж покидает ряды *«мардан-и дин»* (людей религии) и повязывает *зуннар.* Внешняя смысловая связь с первым бейтом здесь состоит в подтверждении отступничества от веры, но «житийный» контекст первого бейта даст возможность увидеть и внутреннюю мотивировку: путь обратного переодевания из одежды людей «внешнего» в одежду людей «внутреннего» знания. В этих бейтах задастся основная антитеза, моделирующая все остальные образные противопоставления как в газели, так и в житии Халладжа: то, что в мире внешнего воспринимается как наказание (место казни, виселица —*дар),* в мире внутреннего является вознесением на высшую ступень *(ми'радж).*

Следующие бейты (3—4) продолжают внешнюю тему «увязания» в грехе и внутреннюю — продвижения по пути познания тайны, приводящего к полному беспамятству, т.е. разрыву с миром: «Как только вино любви оказало на него действие, // Он отрекся от добра и зла этого мира».

Бейт 5 «Покачиваясь, как пьяницы поутру, // С чашей в руке он пришел на базар» имеет прямую параллель в житии: «Шествовал величаво и гордо, плавно покачивался и пританцовывал, обремененный тринадцатью тяжеловесными оковами. Его спросили: „Зачем эта величавая поступь?" Он ответил: „Затем, что я иду к месту заклания"» (с. 142).

Следовательно, базару в газели соответствует место казни *(дар),* где сосредоточено наибольшее количество людей, не понимающих и осуждающих поведение Халладжа. Связь между чашей вина в руке старца, приведшей его, согласно газели (чаша = прегрешение), на место казни, и чашей вина истинного знания, дарованной ему в вышнем мире (чаша « награда), выявляется с помощью истории о сне, приснившемся одному из последователей Халладжа: в Судный день Халладж стоял с чашей вина в руке и без головы. На вопрос о том, что это значит, Халладж ответил: «Он вручает чашу обезглавленным» (чаша - голова). С помощью образа чаши, который во многих словарях *истилахат аш-шу'ара* обозначает вино истинного знания, в этой газели, как показывает сопоставление с текстом жития, выражается еще один, дополнительный и, возможно, индивидуально-авторский смысл: чаша становится одним из поэтических синонимов знаменитого возгласа Халладжа *«`ана-л-хакк»* ('Я есмь Бог'). Ведь по внешнему смыслу газели единственным грехом Халладжа, повлекшим осуждение людей и наказание, является винопитие, тогда как в тексте жития непосредственным поводом для решения о казни служит *«ана-л-хакк»,* а винопитие Халладжа упоминается лишь в его стихах (приводимых 'Аттаром по-арабски и в «подстрочном» персидском переводе) о вкушении старого вина в пору таммуза с драконом по имени *йакин* (уверенное знание), где также содержится прямое указание на трагические последствия этого занятия (лишение головы)[13].

При разборе по бейтам образы каждой отдельной строки находят толкование в тексте жития, однако ограничимся лишь выделением наиболее значимых мотивов.

Бейты 6—11 описывают реакцию людей на поведение Халладжа. Его поступки, т.е. пьянство и вероотступничество, вызывают ропот толпы («Крик поднялся среди мусульман ... ») и характеризуются как позор («Вот так почтенный старец из-за одного [кувшина] вина // Стал презренным в глазах мирян»). В житии окружающие Халладжа люди прямо названы «людьми внешнего [знания]» *(асхаб-и захир)* (с. 135), а оценка ситуации с точки зрения старца выражена в следующем его речении: «Величие натуры *(хулк)* в том, чтобы презрение людей не оказывало на тебя действия, после того как ты приобщился к истине» (с. 139).

Отношение внешнего и внутреннего, *шари'ата* и *тариката* в понимании Халладжа-'Аттара растолковано в двух рассказах жития; в первом говорится о том, что у человека, наказывавшего Халладжа палочными ударами, не дрогнула рука, ибо по *шари'ату* он поступал правильно,— здесь *шари'ат* и *тарикат* еще противопоставлены. Во втором рассказе говорится о тех, кто осуждал Халладжа, и утверждается, что его противники совершили два добрых дела, а сторонники — только одно. Ибо сторонники Халладжа славны только тем, что поддерживают его, а противники из-за силы *таухида* укрепились в *шари'ате.* А ведь *таухид* — основа *шариата,* тогда как доброе мнение — ответвление (с. 143).

Таким образом, 'Аттар в житии разрешает противоречие между внешним и внутренним содержанием биографии Халладжа, который сам о себе, сидя в тюрьме, говорил: «Я послан для охраны *шари'ата».*

В газели предваряющие концовку бейты (18—19) также призваны разрешить, «снять» антитезу, поскольку, после упоминания о ступеньке лестницы, ведущей к эшафоту, сополагают саму казнь Халладжа с *ми'раджем* (вознесением) Мухаммада. Прямая параллель к этим бейтам — высказывание Халладжа о том, что *ми'радж* истинных мужей происходит на лобном месте (с. 143), а также о том, что рассказать о тайне, связующей его с Истиной, можно лишь на месте казни (с. 141).

Ряд рассмотренных противопоставлений (мечеть — питейный дом, одежда людей веры — *зуннар,* люди внешнего — люди внутреннего,

---

(Тазкират, 1907, с. 135). Здесь 'Аттар прямо указывает как на двуплановость речений старца *(хакикат — сирр),* так и на трудности понимания обоих планов «людьми внешнего знания».

[13] Указание в персидском переводе на пору пития вина — месяц таммуз — не может быть случайным (в арабском оригинале этого стихотворения в «Тазкират» стоит *би-с-сайфи* «в летнюю пору»). Хотя таммуэ по-персидски также имеет обобщающее значение «жаркой летней поры», но 'Аттар, переводя арабскую цитату на персидский, обычно либо оставляет ключевые слова по-арабски, либо заменяет их чисто персидскими переводами. Вавилонское название месяца, таммуз, напоминает о жертвоприношениях, совершаемых во славу убиенного бога Та-Уза, мифологический сюжет гибели которого содержит ряд деталей, соположимых с канонизированными в житии этапами казни Халладжа. Ср. приведенное Фрэзером свидетельство арабского автора X в.: «Праздник Таммуза в середине месяца эль-Бугат (июль), то есть праздник плачущих женщин. Это праздник Та-Уза, справляемый в честь бога Та-Уза. Женщины оплакивают его, потому что хозяин жестоко убил его. Он перемолол его кости на мельнице, а затем развеял их по ветру» [Фрэзер, 1986, с. 318 — 319].

вера — неверие, вино отступничества — вино истины, *шари'ат—тарикат,* кара — награда) подкрепляется скрытой антитезой в бейте 19: «Поскольку старец отдал душу, совершив свой *ми'ралж, //* Он воистину' стал Хранителем Тайн». Из текста жития мы знаем, что к моменту казни Халладж разгласил тайну, доверенную ему Богом, за что и получил соответствующее воздаяние (см. Перевод, сны приверженцев Халладжа после его кончины). Таким образом, старец становится «Хранителем Тайн» путем их разглашения. В бейте обыгрывастся и антитеза, построенная на скрытом противопоставлении самого распространенного прижизненного лакаба Халладжа *«Халладж ал-асрар»* («трепальщик хлопка тайн») и обретенного посмертного *лакаба «махрам хп-асрар»* («хранилище тайн»). Концовка газели соответствует финалу жития и призвана знаменовать посмертную славу святого. В финальных бейтах, после того как в *ми'раджс* — казни на лобном месте — разрешаются все противоречия, история Халладжа обретает свой истинный статус образца для подражания, путеводителя и примера, ободряющего угнетенные сердца странников на путях *тариката.*

Если в первой части жития, функционально «претендующей» на достоверную описателъностъ, история старца занимает более сорока лет и имеет временные (начало странствий — в 18 лет, два года, проведенных в Мекке, и т.д.) и пространственные (Ахваз, Багдад, путешествия по странам многобожия — Индии, Китаю и т.д.) параметры, то в газели история Халладжа укладывается в очень короткий промежуток времени (на рассвете одного дня) и в пределы пути из мечети в кабачок, а оттуда на базар.

Такое свертывание времени и пространства в газели по сравнению с житием объясняется не только переходом от повествования к поэтическому переживанию истории старца, но и переходом от рационального узнавания к мистическому постижению образа Халладжа. Указания на такое понимание архитектоники данной газели мы находим в двух рассказах жития. В одном из них рассматриваются взаимоотношения суфия с категорией времени: «[Халладжа] спросили: „Наделен ли познающий *('арнф)* [пребыванием во] времени (вахт)?" Он ответил: „Нет, ведь время есть атрибут того, кто им наделен. А всякий, кто успокаивается при наличии у него атрибута, не является познающим. А значение этих слов таково: *ли ма'аллах вактун* („время для меня есть, [когда я] — совместно с Богом")» (с. 139).

Отношение самого Халладжа к пространству, т.е. к «месту действия», выявляется в следующей истории: «Четыре сотни суфиев, что сопровождали Халладжа в пустыне, стали просить у него халвы. Он поставил ее перед ними. Они сказали: „Такая халва бывает [только] в Багдаде [у ворот] Баб ат-Так"[14]. Он сказал: „Нам все равно — Багдад или пустыня"» (с. 138).

[14] Баб ат-Так — одни из ворот Багдада. По свидетельству Халала ас-Саби в «Китаб ал-вузара», квартал вокруг Баб ат-Так с конца X в стал обиталищем багдадских шиитов [Меи, 1973, с. 67].

Анализ основной газели в контексте жития показывает, что соположение мотивов в бейтах подчинено последовательной смене трех состояний героя, находящей выражение в переходах старца «из мечети в кабак», «из кабака на базар» и «с базара к Другу»- Этим «передвижениям» соответствуют перемены в отношении людей к поступкам Халладжа — недоумение (вопросы), осуждение (позор) и приговор (казнь). При этом символический ряд «мечеть—кабак—базар», представленный в газели, находит «биографические» аналогии в той части жития, где описаны взаимоотношения Халладжа с внешним миром, имеющие ту же «троичную» структуру. Эти ряды композиционных соответствий, извлекаемых из «внешнего» сюжета газели и повествовательной части жития, могут быть продолжены за счет обращения к его второй, «прит-чевой» части, состоящей из речений святого и рассказов о нем. Динамика событий жизни Халладжа получает в *хабарах* мистическое истолкование, что позволяет соотнести этапы жизненного пути старца с этапами его *тариката,* т.е. установить систему семантических соответствий «внешних» *(захир)* и «внутренних» *(батин)* мотивов истории Халладжа. В уста Халладжа в житии вложено изречение, раскрывающее его понимание трех этапов пути познания Истины: «Прощание с дольним миром— отречение от животной души *(нафс),* прощание с горним миром — отречение от сердца, а расставание с самим собой — отречение от души» (с. 140). В другом *хабаре* Халладж отвечает на вопрос о том, что такое Любовь: «В то время некий дервиш его спросил: „Что есть Любовь?" Он отвечал: „Увидишь ныне, увидишь завтра, увидишь и в третий день". В тот день его казнили, назавтра его сожгли, а на третий день [прах] развеяли по ветру. Вот это и есть Любовь» (с. 142). Приведенные фрагменты демонстрируют не только соответствия между событиями жизни Халладжа и этапами его Пути (что для суфия не может быть иначе), но и соотнесенность степеней познания Истины со ступенями казни старца. Этапы казни (отсечение головы, сожжение и развеивание праха по ветру) становятся, таким образом, «инвариантными» смысловыми основами для трех групп мотивов, встречающихся в остальных газелях 'Аттара, связанных с образом Халладжа, — группы перехода «из мечети в кабак, или непонимания старца людьми „внешнего"», группы перехода «из кабака на базар, или позора старца» и группы восхождения «с базара к Другу, или приговора и казни». Установленные семантические соответствия между символическим (газель), мистическим (притчи и речения жития, мотивы газели) и повествовательным (биографическая часть жития) рядами Аттарового «повествования о Халладже» можно представить в виде таблицы (см. на следующей странице).

В мотивах основной газели благодаря ее нестандартно большому объему событийный ряд сказания о Халладже, помещенный в пределы лирического времени, отражен полностью. При этом сами мотивы представлены как бы в промежуточном между житием и газелью виде: с одной стороны, каждый из них служит лишь напоминанием о том или

Путь			Казнь	Мотивы
Биографический ряд (биографическая часть жития)	Мистический ряд (*хабары* жития, газели)	Символический ряд (газели)	Этапы казни	Семантические доминанты МОТН10I
Непонимание окружающих	Отречение от животной души	Мечеть — кабак	Экзекуция (отсечение частей тела, обезглавливание)	Раздевание, обнажение скрытого
Осуждение и позор старца	Отречение от сердца	Кабак — базар	Сожжение всех частей тела	Горение, опьянение
Приговор и казнь	Отречение от души	Базар — Друг	Развеивание праха	Рассеивание, исчезновение

другом эпизоде Пути старца и в этом смысле уже перенесен из регистра повествования в регистр лирического переживания, с другой стороны, мотивы «основной» газели предстают еще «неодетыми» — в ней практически отсутствуют нормативные метафорические ряды, сложившиеся к XIII в. в жанровом каноне газели. Показательно, что названный текст обнаруживает большое мотивно-образное сходство со вставным рассказом о Халладже в мистической поэме 'Аттара «Булбул-наме», т.е. произведении повествовательного жанра поэзии.

Система образов каждой из остальных пяти газелей выстроена на основе какой-либо одной или двух из указанных выше групп мотивов, хотя и содержит отсылки ко всем трем сюжетным узлам сказания. Три газели из пяти, посвященных Халладжу, повторяют структуру зачина основной газели, с тем отличием, что в газели № 4 в качестве отправной точки пути вместо мечети названа келья, а в остальных двух говорится лишь о конечном пункте — питейном доме и виноторговце. Семантическим развитием мотива перехода является переодевание героя: «[Оставив] круг людей религии, он окружил себя *зуннаром»* (основная газель, б. 2); «Предав огню *хирку*... он продел сожженную *хирку* в кольцо *зуннара»* (газель № 1, б. 2); «Предал *хирку огню* и ухватился за *зуннар»* (газель № 2, б. 1); «Он достиг степени нищеты, отбросил *хирку притязания»* (газель № 3, б. 3).

В последнем случае (газель N°3) мотив сожжения *хирки* иносказательно представлен в бейте 2, где говорится : «Огнем своего чистого сердца он сжег дотла притязающих [на знание] *(мудда'ийан)»,* т.е. рядовых *муридов* («ищущих»), только вступивших на путь познания. Мотив переодевания как знака перехода на другую ступень познания и —

[15] Ср. перевод рассказа о Халладже из «Книги о соловье» *(Булбул-намс)* 'Аттара [Бертельс, 1965в, с. 348—349].

шире — смены состояния хорошо представлен и в тексте жития. В «биографической» части его рассказывается, что в молодые годы Халладж считался ученым-богословом, носил «одеяние людей благочестия и повиновался *шари'ату»* (что в газелях соответствует «пребыванию в мечети»). Далее наступили годы странствий, когда Халладж облачился в «одежду избравших суфийство», которую он сбросил и сменил на светскую *кабу,* став неугодным в Тустарс и на пять лет уйдя к мирянам. Вернувшись из дальних стран, он вновь надел одежду дервиша *(мураккa')* и направился в Мекку, куда его сопровождали «носящие *хирку» (хиркапуш).* Далее в одном из первых *хабаров* говорится, что подвижник в начале Пути «носил рубище *(далк),* которое не снимал в течение двадцати лет. Однажды его силою совлекли с [Халладжа], и показались кишащие под ним ядовитые насекомые...» (с. 138). Другой рассказ посвящен описанию паломничества старца в Мекку, когда он год простоял неподвижно напротив Ка'бы на палящем солнце, обнажив свое тело, «так что жир из его членов вытекал на... камни, а кожа его растрескалась (букв. “раскрылась” — *баз бишуд)».* В то время на Халладжс была только набедренная повязка *(тар),* в которой устроил гнездо скорпион. Мотив снятия покровов таким образом доведен до логического завершения и возникает в житии снова лишь в описании казни, когда мученик, взойдя на первую ступеньку лобного места, «сбросил тюрбан *(майзар)* и накидку *(тайласан),* что были на нем в то время» (с. 143).

Оказывается, что сожжение *хирки* и повязываниc *зуннара* в газелях замещает длинную цепочку переодеваний в житии, сопутствующих продвижению Халладжа к Истине. Таким образом, житийные контексты, связанные со сменой одежды старца, образуют авторское семантическое поле, в котором обыгрывается мотив «повязывания *зуннара»* в газелях. Существенно при этом, что метафора накидывания и совлечения завесы как затемнения и прояснения Сути, являющаяся образной основой обсуждаемой группы мотивов, принадлежит к числу центральных топосов мусульманской культуры. Так, родовое понятие *либас* (одежда) имеет второе значение «неясность, затемненность», а производные от корня *«л-б-с»* многократно употребляются в коранических сурах как со значением одевания, так и со значением затемнения, в контекстах, связанных с различением веры и неверия, праведности и греха, истины и лжи. Например, в суре «Преграды» говорится: «Сыны Адама! Мы вам доставляем одежду *(либас)* для прикрытия наготы вашей и красивые наряды; но одежда *(либас)* благочестия — она самый лучший наряд» (7:25, перевод Г.С.Саблукова). Сходным образом рассказывается и в других сурах об «одеяниях зеленых из атласа и парчи» для праведников в раю (18:30 и др.) и об «одеянии голода и боязни» для грешников (16:113). В суре «Семейство Имрана» сказано: «Читающие Писание! для чего облекаете (*талбисуна)* истину в ложь, — скрываете истину, когда се знаете?» (3:64, перевод Г.С. Саблукова). Значение затемнения, неясности представлено в суре «Каф»: «Ужели утомлены Мы

первоначальным творением? Нет, они в сомнении (букв, „в затмении" — *фи лабсии. — Л1.Р., Н.Ч.)* о новом творении» (50:14, перевод Г.С. Саблукова) .

Двойной и отчетливо антитетический смысл универсальной корани-ческой метафоры одеяния как покрова для мерзости наготы и как пелены для света истины является ключом к пониманию семантики мотива переодевания в метаповестн о Халладже, представленной в разных жанрах творчества 'Аттара. В этой связи целесообразно напомнить, что стержнем и лирического, и житийного повествования о Халладже служит базовая антитеза внешнею и внутреннего, ведущая к необходимости двоякого и полярно-противоположно: о осмысления каждого поступка и состояния старца.

Если вернуться к соответствующим эпизодам жития, где переодевание Халладжа представлено как последовательное совлечение одежд *(каба-хирка-далк-изар),* раздевание перед Господом, завершающееся полной наготой и «раскрытием кожи» в предстоянии Ка'бе, т.е. обнажением мерзости плоти, то выявляется и внутренний, обратный, смысл мотива — раздевания как приближения к раскрытию Тайны. На этом же мотиве построено и описание многих чудес, приписываемых святому старцу: по мановению его руки раскрываются коробочки хлопчатника, спадают оковы с узников и раздвигаются стены тюрьмы. Главным чудом в этом ряду оказывается раскрытие Тайны, объединяющей Халладжа с Богом, се разглашение в формуле «Я есмь Бог», когда во время казни святого не только вес отрубаемые члены его тела, но и каждая упавшая капля крови и пепел после сожжения Халладжа возглашали *«ана-л-хакк».* Однако этот же акт провозглашения своего тождества с Истиной является, с точки зрения людей внешнего, и главным грехом нечестивого старца, апофеозом его неверия.

Газельная реализация мотива переодевания как повязывания *зуннара,* являющегося не только и не столько знаком иноверия, сколько символом богоотступничества *(куфр)* и попрания истинной веры, представляет первый шаг в семантическом развертывании образа Халладжа по двум основным силовым линиям: совлечения одежды благочестия со старца *(хирка — зуннар)* и соответственно нисхождения его по социальной лестнице (благочестивый муж — гуляка), с одной стороны, и приближения его к Истине, т.е. совлечения покрова с Тайны, ее «раздевания» — с другой.

[16] Ср. стихи самого Халладжа, приведенные Е.Э.Бертельсом [Бертельс, 1965а, с. 35]: «Тот, кто, ища [бога], берет разум в путеводители, // брошен им в смятении, [откуда] пытается выбиться.// Его внутреннее сознание *(асрар)* теряется в колебании *(би-плбисин), //* и от смятения он спрашивает себя: он ли это?». Здесь *талбис* можно было бы перевести и как «сокрытие», тогда строка *шаба би-талбисин асрарих* приняла бы вид «Замутнены в сокрытии его тайны» Ответом на мучавший старца вопрос и послужил «разглашающий сокрытую тайну» возглас Халладжа *«анна-л-хакк»* Ср. в этой связи следующий, 15-н айат той же суры «Каф»: «Мы создали человека и знаем, что внушает ему душа его: Мы к нему ближе его шейной жилы» (перев. Г.С Саблукова).

И в основной, и во всех остальных пяти халладжийских газелях мотив раздевания представлен лишь в двух образных реализациях: сожжения *хирки* и повязывания *зуннара* старцем и/или откидывания покрывала и явления лика Возлюбленной. Существенно, что вторая реализация мотива, «явление лика Друга», служит в газелях началом метафорического описания казни Халладжа, три этапа которой (отсечение частей тела или раздевание тела, сожжение и развеивание праха) символически воспроизводят этапы мистического пути старца, что отражено не только в историях жития, но и в соположении мотивов в газелях.

Второй, согласно нашей схеме, переход героя, условно названный «кабак — базар», представлял наибольший интерес для 'Аттара-поэта, судя по количеству отражающих его поэтических мотивов, семантически связанных с горением и синонимичными ему в газельной топике опьянением и безумием. При этом в газелях № 1 и 2 связь между мотивами первого и второго горизонтального ряда (см. табл.) осуществляется через замену отбрасывания *хирки* ее сожжением, что образно подразумевает дальнейшее введение мотивов «горения».

Чаще всего для образного воплощения «сгорания» старца на втором этапе Пути 'Аттар использует мотивы винопития и опьянения, ключевыми словами для которых являются *дурдикиши* (букв, «питие до дна») и *дурди* («осадок на дне сосуда с вином»). Метафора пития до самого дна выделяет старца среди рядовых «захмелевших любителей вина» и «горьких пьяниц» (ср. характеристику Халладжа как бесстрашно пьющего до дна в газели № 4 — *дурдикиш- и мардана* с его эпитетами в зачине жития — *шуджа'* «бесстрашный» и *сафдар* «отважный», букв, «вышедший из рядов»). Вино, выпитое до дна вместе с осадком, т.е. достижение предела, имеет в рамках Аттаровой повести о Халладже закрепленный смысл обретения истинного (уверенного) знания (*'илм-и йакин)* — напомним, что вкушение вина в житии Халладжа упоминается лишь однажды, когда старец распивает с драконом по имени *«Йакин»* старое, т.е. отстоявшееся, имеющее осадок вино в пору таммуза. Существенно для дальнейшего анализа, что *йакин* является последней стоянкой *тариката,* за которой следует переход к *хакикат* (истинному бытию).

Тот же мистический смысл сгорания как прохождения *тариката* до конца выражен у 'Аттара и в образах игры (азартная игра, нарды, конное поло) и проигрыша, обернувшегося выигрышем. В газели № 2, б. 2, говорится: «Своим двуличием он нанес религии такой урон, [что] на ристалище богохульства он обыграл [всех] богохульников» (букв, «отнял мяч у богохульников»). Здесь также очевидна семантика достижения предельного состояния, которая как бы удерживает конкретные образы газели в смысловом поле «сгорания дотла».

В газелях № 3 и 4 развернуты мотивы нардов, причем 'Аттар искусно извлекает искомые аналогии из технических терминов этой игры. В частности, в газели № 3, б. 4, говорится: «Он [прежде] был умелым игроком в нарды, набирающим очки [на пути к „дому"] „Бездомности"

(ла-макан, букв, „безместность", т.е. „вездесущность"), [теперь] он стал мастерски играть на малые очки, умело бросая кости». В газели №4, *б.* 3, тот же мотив получает дальнейшее развитие: «Честно поставив на малые очки на игровой доске *(басат)* небытия, он проиграл разум *('акл)* и от [состояния] „он не разумеет" дошел до безумия». По условиям игры в нарды каждый из участников стремится попасть в «дом» противника, используя одну из возможных стратегий: быстрое продвижение за счет выпадения на костях максимального количества очков или медленное и тактически более сложное продвижение при выпадении малых. При этом искусный игрок, которому повинуются кости, может сам выбирать свою стратегию. И в этом мотиве герой 'Аттара предстает как человек, выбирающий самый трудный путь к цели (ср. рассказ Халладжа в житии о том, что из каждого *мазхаба* он выбирал для себя то, что труднее всего для телесной души). Халладж до вступления на путь мученичества уподобляется игроку, стремящемуся набрать больше очков на пути к дому Того, кто имеет дом везде и всюду (здесь употребление поэтом имени Бога — *ла-макан* «вездесущность» — подчеркивает «абсурдность» подобного поведения игрока), а Халладж, вступивший на жертвенный путь, сравнивается соответственно с игроком, идущим к конечному выигрышу путем внешних тактических потерь.

Идея выигрыша через проигрыш подкрепляется в комментируемом бейте как основным значением, так и поэтическими коннотациями ключевого словосочетания первого полустишия — *басат-и нисти* «игровая доска небытия». Прежде всего, в системе суфийских *исгилахат*оно имеет устойчивое значение — «феноменальный мир, подверженный уничтожению». Наряд)' с этим смысл метафоры «доски уничтожения» может быть углублен при сопоставлении с фрагментом жития Халладжа, в котором опорным словом является почти полный синоним *басат -нат'* («доска для игры в нарды или шахматы»). Однако *нат'* имеет также и значение «коврик для свершения казни отсечением головы». В житии 'Аттар вкладывает в уста Халладжа следующие стихи, произнесенные на пути к месту казни: «Сотрапезнику моему не свойственна никакая несправедливость. Он дал мне вина, как гость дает гостю. Когда [чаша] обошла несколько кругов, он потребовал меч и коврик *(нат')».* Из контекста жития однозначно следует, что под сотрапезником в данном случае подразумевается дракон «истинного знания» *('илм-и йакин).* Таким образом, в семантическом поле жития газельная метафора *«ба-сат-н нисти»* приобретает дополнительное авторское значение «доски или коврика, на котором проигрывают разум и телесность путем отсечения головы». В целом мотив проигрывания разума вписывается в общую модель мотивов «сгорания» как достижения предельного состояния (от неразумия к безумию), знаменующего переход к высшей ступени познания и соответственно к казни-*ми'раджу* старца (ср. сходную реализацию мотива в газели № 2, б. 5: «Вино *харабата* выпил он до дна, обрел вкус вина Любви, // Любовь одержала над ним победу и вмиг лишила разума»),

Мотивы третьего ряда, обозначенные в нашей схеме как мотивы перехода «с базара в обитель Друга» и тяготеющие к семантике «развеивания», «рассыпания» и «исчезновения», служат в газелях для «напоминания» о казни Халладжа. Но поскольку этапы казни святого находятся в мистическом соответствии с этапами его продвижения по пути к Богу, постольку в метафорическом описании «жертвоприношения» Халладжа участвуют также мотивы первого и второго горизонтального рядов, построенные на семантических основах «раздевания» и «сгорания».

В этой связи стоит отметить, что во всех рассмотренных поэтических текстах наблюдается (по крайней мере как тенденция) общая схема соположения мотивов, как на уровне связи между бейтами, так и в ряде случаев — на уровне конкретного образа бейта. В се основе лежит семантическая модель последовательного, трехступенчатого, расставания старца с признаками его присутствия в мире, как телесными, так и духовными[1] . За мотивами «раздевания», реализованными в образах зачинов газелей («основная» газель, а также № 1—4), следуют наиболее разработанные мотивы «сгорания» (опьянения, безумия, проигрыша), которые подводят к мотивам «исчезновения», заново повторяющим всю троичную последовательность смены состояний на пути Любви и вбирающим в себя поэтому смысловые элементы мотивов двух предшествующих рядов[1] .

Чтобы данное утверждение не выглядело голословным, покажем, как указанная последовательность соположения мотивов реализуется в образной системе газели № 4. В первом полустишии первого бейта старец переходит из кельи в питейный дом (мотив переодевания), а второе полустишие упоминанием о горьких пьяницах (т.е. пьющих до дна) открывает группу мотивов «сгорания», представленную в бейтах 2 и 3 мотивами опьянения, проигрыша и безумия. Четвертый бейт рассказывает о приближении к Тайне и удалении от мирских дел, т.е. исчезновении из мира (мотив «рассеивания»), что является одновременно сигналом начала символического поминания казни. В бейтах 5—6 достижение старцем мистического состояния *фана* — растворения в Истине — представлено в следующей мотивной последовательности: «5. Как только Красавица-солнце откинула завесу с лица (мотив „раздевания"), // Разум уподобился летучей мыши, а дух — мотыльку (мотив

---

[17] Намек на «ступенчатость» процесса казни Халладжа и его приближения к «обители Друга» содержится уже в ее опорном метафорическом определении — *ми'ражж.* Само слово *ми'ражж,* помимо значения восхождения *(ал-ми'ражж*—вознесение пророка Мухаммада на крылатом Бураке), имеет также значение «лестница» (именно лестница служила Пророку средством поднятия на небо в более раннем варианте предания). Это мотивирует неоднократное употребление персидского слова *нардабзн* (приставная лестница) в газелях и житии при описании момента восхождения Халладжа на лобное место.

[18]О «структурирующем характере суфийской модели... влияющей на композицию, лексику, а также отвечающей за такие черты, как психологизм, этика и учительность поэзии», см. статью Н.И.Пригариной, материалом для убедительного анализа в которой послужила газель Хафиза [Пригарина, 1989, с. 119].

„сгорания"). 6. Когда он лишился своих признаков, то соскользнул с нити [существования], // Душа и сердце в своей нсобозначенности поселились вместе с исчезновением *(фана)* (мотив „рассеивания")». Бейты 7 и 8 составляют двойную концовку *(макта[1])* газели[19], «смысловую» и «формальную». Здесь в мотивы групп «сгорания» и «исчезновения» облачена основная антитеза, структурирующая образ старца Халладжа (тяжесть наказания как щедрость награды):

«7. Любовь пришла, сказала: „Я желаю пролить твою кровь!" // Сердце, чуть это заслышало, тут же преисполнилось благодарности» (напомним, что «Любовь, проливающая кровь» отсылает к сюжету проигрыша на «доске небытия» в результате вкушения вина с драконом Йакин — «уверенным знанием»).

«8. Поскольку сердце 'Аттара закипело неистовством страсти, // Кровь ударила в голову и глаза превратились в чаши».

Здесь мотив любовного сгорания (кипения) поставлен в причинно-следственную связь с мотивом «чаши». Выше было показано, что чаша и в поэтической, и в прозаической версии образа Халладжа у 'Аттара является символом отсеченной головы (ср. в житии: «Он вручает чашу обезглавленным»), т.е. казни, и вина Истины как высшей награды.

Как уже было сказано, предложенная троичная последовательность разворачивания поэтического смысла может быть прослежена и на уровне одного бейта. Рассмотрим наиболее характерные примеры. В газели № 5 бейт 4, начинающий символическое описание казни, содержит семантические доминанты всех трех горизонтальных рядов: «Когда Подруга откинула покрывало („раздевание") с лучезарного лика (намек на причину „сгорания"), // он погрузился в [единение] с Подругой и миновал [все] стоянки („рассеивание" или „исчезновение")». Здесь указанная последовательность объединяет элементы трех групп мотивов во внутренне обусловленное смысловое целое. Сходную семантическую структуру, но дополненную метафизическим выводом, демонстрирует концовка той же газели, проецирующая пафос мученичества Халладжа на душевное состояние поэта: «'Аттар стал бродить по этому кварталу- [магов] (повязываниc *зуннара*—„раздевание"), охваченный смятением („сгорание"), // пока не был подвергнут отрицанию („рассеивание", казнь) и не продвинулся по пути утверждения». Здесь также заметна троичная внутренняя логика в развертывании поэтического смысла бейта.

Показанная композиционная схема сцепления мотивов с разной степенью полноты и четкости выявляется во всех проанализированных газелях. Принимая во внимание увлеченность Фарид ад-Дина 'Аттара образом «трепальщика хлопка Тайн», можно предположить, что внимательный анализ Дивана поэта позволит выявить и другие газели, тяготеющие к той же семантической модели развертывания поэтического смысла и в более завуалированном виде отсылающие читателя к мистическому переживанию трагического и просветляющего повествования о старце Халладже.

[1У] О двойной концовке газели, в которой первый бейт является смысловым, а второй — формальным завершением произведения, см [Рейснср, 1989, с 124, 185].

Реконструированные по текстам жития и газелей семантические поля, в которых осуществляется претворение традиционных суфийских мотивов (повязываниc *зуннара,* чаша вина Истины, питие до дна и др.) в авторские образы, может в дальнейшем послужить подспорьем для более глубокого и тщательного прочтения всего круга текстов 'Аттара (в частности, эпизодов ряда поэм), так или иначе связанных с Хусайном Мансуром.

Основную задачу статьи авторы видели в использовании текста жития в качестве инструмента для раскрытия семантически «замкнутых» образов газелей цикла *«халладжийс».* Однако в ходе анализа выяснилось, что не менее плодотворно и обратное комментирование. Прежде всего, ряд бейтов, в частности *макта* \ газелей прочитываются при сопоставлении текстов как своеобразные «ключи» к соответствующим притчам жития, «отпирающие» их потаенный и нуждающийся в истолковании смысл. Так, уже упоминавшаяся концовка газели № 5 «...был подвергнут отрицанию и... продвинулся по пути утверждения» является прямым указанием на то, как следует понимать весь комплекс житийных *хабаров,* повествующих о тех или иных трагических событиях в жизни Халладжа, — призывом воспринимать каждое из его мирских «поражений» как духовную победу.

Сходным образом лишь привлечение газельного контекста объясняет упоминание старого вина в рассказе о Халладжс, вкушающем напиток Истины в обществе сотрапезника-дракона. В большинстве газелей так или иначе реализуется мотив *дурднкиши* — пития до дна, выпивания вина вместе с осадком. Введение в экономный текст притчи такой значимой детали, как старое, т.е. отстоявшееся вино, и служит, по-видимому, аллюзией на способность бесстрашного старца «пить до дна».

Наиболее интересными оказались открывшиеся возможности взаимного комментирования жития через газели и наоборот. Так, в рассказе о том, что во время побивания Халладжа камнями Шибли, бывший его приверженцем, вместо камня бросил розу, сказано, что старец, под градом ударов не издавший ни звука, из-за розы вскрикнул. «Им простительно, ибо они не знают, — отвечал Халладж. — Из-за него мне тяжко, ведь он знает, что бросать не должно».

В газели № 1 бейт 6 включает упоминание о розе: «Я поступил так, как Он пожелал, [и] так должно быть, // Такова роза, что устлала мой путь шипами *(хар)».*

Здесь обыгрывается традиционный образ розы-возлюбленной и шипов-трудностей на пути к ней, однако процитированный выше эпизод жития, где оппозиционную пару составляют роза и камень, заставляет вспомнить о менее употребимом значении *хар*—«очень твердый камень, гранит» (также *хара).* Поэтому образ бейта заключает в себе, на наш взгляд, и более глубокий, вероятно индивидуально-авторский, смысл: «Роза такова, что усыпала мой путь самыми твердыми камнями».

Такой дополнительный вариант прочтения бейта подкрепляется тем, что как в житии описание побиения старца камнями непосредственно предшествует началу казни, так и в газели № 1 упоминание о розе предшествует бейту, включающему *«ана-л-хакк»* и мотив восхождения на лобное место.

В рамках резко выраженной во всех элементах собирательного образа Халладжа оппозиции «отрицание—утверждение», диктующей наличие многих пар «синонимов с противоположными знаками», т.е. наличие противоположного истолкования у каждого «земного» образа, камень-шип является земной проекцией небесной Розы, поэтому бросать цветок старцу до истечения его земного срока, до обращения его поражения в победу невозможно — по мнению Халладжа, он этого еще не заслужил.

Дополнительным результатом проведенного исследования можно считать возникшую у авторов гипотезу о том, что, по крайней мере в границах проанализированного круга текстов, мистическое истолкование казни Халладжа, символизирующей три основные ступени на его пути восхождения к Истине, определяет также внутренний семантический рисунок собирательного поэтического лика старца, заметный в конкретных образах. Трехчленная последовательность смены состояний святого-путника, «обогнавшего всех на Пути» (раздевание — гибель тела; горение — гибель сердца; рассеяние — гибель души и полное исчезновение в Боге), строго мотивированная в мистическом измерении, обусловливает в ряде случаев поэтическую логику сцепления элементов традиционных мотивов суфийской газели в авторских образах 'Аттара и характер многих добавочных, «халладжийских», поэтических коннотаций мотивов на уровне бейта. Указанная последовательность также проявляет себя в сходном композиционно-мотивном плане газелей, посвященных Халладжу. Как мы постарались показать выше, соположение бейтов в рассмотренных газелях не может считаться спонтанным. Естественно, мы не можем судить о том, насколько осознанным было для 'Аттара соположение бейтов газелей по композиционному сценарию «пути и казни, повторяющей этапы пути». Однако само наличие схожей композиционной схемы в газелях одного тематического цикла может рассматриваться как одно из проявлений индивидуально-авторской инициативы в сфере действия нормативной поэтики.

К той же области проявления авторской инициативы мы относим и реактуализацию в рассмотренных газелях 'Аттара стереотипных словарных значений суфийских *истилахат,* построенных по бинарному принципу, их насыщение добавочными, «специально халладжийскими» значениями. Однако, поскольку Хусайн Мансур Халладж стал образом и символом, встречающимся в произведениях большинства персидских поэтов, как суфийских, так и светских[20], степень новаторства 'Аттара в разработке образной системы сказания о Халладже может быть по-настоящему оценена лишь в результате детального исследования текстов его ближайших предшественников (прежде всего, Баба Кухи Ширази). А сопоставление с текстами поэтов следующих поколений, отдавших дань «халладжиане» (к примеру, Хафиза, написавшего ответ на одну из привлеченных здесь к анализу газелей), может дать представление о том, какие индивидуальные Аттаровские образы, рисующие старца Халладжа, закрепились в каноне персидской газели. По такому плану авторы статьи рассчитывают продолжить свою работу.

Из последних работ о Мансуре ал-Халладжс в персидско-таджикской литературе см. [Шодиев, 1990, с. 14—19].

Приложение I

Газель № 1 [Диван, 1980, с. 239]

1. Наш старец еще раз направился к виноторговцу,
   Перечеркнул религию и подчинился указу нечестивцев.
2. Предав огню *хирку,* в кольце [людей] религии, на [глазах]
   у всех
   Он продел сожженную *хирку в* кольцо *зуннара.*
3. Прямо в обители магов возле кучки бродяг
   Он склонил голову и с головой ушел в это дело *(кар).*
4. Он выпил вино до дна *(дурд)* и выпустил сердце из рук,
   Вкушая вино, издавая вопли, он двинулся на базар.
5. Я спросил: «О старец, почему же это ты так поступил?»
   Он ответил: «[Потому что] Друг выжег у меня в сердце
   и в душе это клеймо.
6. Я поступил так, как Он пожелал, [и] так должно быть,
   Такова роза, что устлала мой путь шипами».
7. Еще я спросил: «Ты повторил *„ана-л-хакк*[11] на месте казни?»
   Он ответил: «Да, повторил» — и отправился на место казни.
8. Когда сердце узнало, что 'Аттар затосковал (букв, «загорелся»)
   по этому пути,
   Оно ради 'Аттара пошло по стопам старца.

Газель № 2 [Диван, 1980, с. 257—258]

1. Наш старец опять снес пожитки к виноторговцу,
   Предал *хирку* огню и ухватился за *зуннар.*
2. Своим двуличием он нанес религии такой урон,
   [Что] на ристалище богохульства он обыграл [всех]
   богохульников.
3. Он внял [призывным] крикам *риндов,* избрал путь *каландаров,*
   Обновил обычаи магов, обесценил достоинства праведников.

4. В религии он обрел казнь, поставил на кон голову,
Девяностолетнюю [приверженность] религии отнял
у благочестивого.
5. Вино *харабата* выпил он до дна *(дурд),* обрел вкус вина Любви,
Любовь одержала над ним победу и вмиг лишила разума.
6. Когда он вкусил вина познания в обители Величия,
То заковал ноги естества в кандалы и протянул руки к тайнам.
7. Он встал в ряды влюбленных и сделал их ремесло своим.
И стал таким мастером, что посрамил 'Аттара (букв.«унес
блеск 'Аттара»).

Газель № 3 [Диван, 1980, с. 296]

1. Старец наш снова остался без гроша и стал гулякой,
Прямо в обители магов спознался с пьяницами и чернью.
2. Огнем своего чистого сердца он сжег дотла притязающих
[на знание],
Выпил до дна чашу печали, стал влюбленным и гулякой.
3. Он достиг степени нищеты, отбросил *хирку* притязания,
На пути веры в обоих мирах огласил свое неверие.
4. Он [прежде] был умелым игроком в нарды, набирающим
очки [на пути к «дому»] «Бездомности» *(ла-макан).*
[Теперь] он стал мастерски играть на малые очки, умело
бросая кости.
5. Он навьючил на бездыханную плоть сердца ношу любви,
Когда она (плоть сердца) превратилась в ничто, он узрел Друга.
6. Лишь только показалась та солнцеликая луна,
Любовь уподобилась павлину, а разум — летучей мыши.
7. Воображение уподобилось Азеру, ваятелю идолов,
указывая на Нее,
Рассудок стал Мани-художником, изображая Ее.
8. Когда сердце сочло 'Аттара морем, одаряющим перлами,
Оно заговорило, став облаком, рассыпающим жемчуг.

Газель № 4 [Диван, 1980, с. 304 — 305]

1. Старец наш сбежал из кельи и оказался в питейном доме,
В ряду горьких пьяниц *(дурди-кишан)* стал самым бесстрашным.
2. В кругу захмелевших любителей вина он пил до дна,
Среди несведущих аскетов стал он притчей во языцех.
3. Честно поставив на малые очки на игровой доске небытия,
Он проиграл разум *('акл)* и от [состояния] «он не разумеет»
дошел до безумия.

4. Он свел знакомство с вещами, которым нельзя дать
объяснение, И
тут же стал посторонним всем мирским делам.
5. Как только Красавица-солнце откинула завесу с лица,
Разум уподобился летучей мыши, а дух — мотыльку.
6. Когда он лишился своих признаков *(нишан),* то соскользнул
с нити [существования],
Душа и сердце в своей необозначенности поселились
вместе с исчезновением *(фана).*
7. Любовь пришла, сказала: «Л желаю пролить твою кровь!»
Сердце, чуть это заслышало, тут же преисполнилось
благодарности.
8. Поскольку сердце 'Аттара закипело неистовством страсти,
Кровь ударила в голову и глаза превратились в чаши.
(Текст *макта'* газели переведен по [Диван, 1989, с. 195].)

Газель № 5 [Диван, с. 306 — 307]

1
Вчера наш старец вышел из квартала Харабат,
И у страстно влюбленных вырвался крик: «О горе!»
2. Мятежный, он смиренно склонил голову на базаре
исчезновения *(фана),* Опьяненный,
он вознесся в *ми радже* тайной беседы *(мунаджат).*
3. Когда ради Возлюбленной он погрузился [в опьянение]
по самую грудь,
На востоке души занялось утро приветствия.
4. Когда Подруга откинула покрывало с лучезарного лика,
Он погрузился в [единение с] Подругой и миновал [все]
стоянки *(макамат).*
5. То око, которое способно узреть Ее красоту,
То око появилось, и челобитная была принята.
6- Цель была достигнута, а искомое обретено,
Возлюбленная приблизилась, и дело [жизни] было исполнено.
7. Благоденствие было [обретено] потому, что он углубился
в тот квартал [развалин — *харабат],*
Победа была [одержана] тем, что он потерпел поражение.
8. Ему были [даны] религия *(дин)* и чудотворство *(карамат).*
От одного глотка вина любви
Он утратил себя и возвысился над религией и чудесами.
9. 'Аттар стал бродить по этому кварталу [магов], охваченный
смятением,
Пока не был подвергнут отрицанию и не продвинулся
по пути утверждения.

Приложение II

Поминание Хусайна Мансура Халладжа,

да освятит Бог его славную душу!

[Тазкират, 1907, с. 135—145] Убиенный раб Бога на пути любви к Богу, лев в чащобе поисков истины, муж отважный, бесстрашный, искренний, поглощенный морем бурлящим Хусайн Мансур Халладж, да пребудет с ним милость Божия!

Уделом его были поразительные дела и необычайные события, не случавшиеся ни с кем, кроме него, ибо он пребывал в испепеляющем жару тоски и свирепом пламени разлуки. Опьяненный и мятущийся, он привел в смятенье эпоху. Искренний и чистосердечный влюбленный, он обладал великим усердием и настойчивостью, сносил лишения и невзгоды и вершил невиданные (*'аджаб)* чудеса *(карамат).* Он был преисполнен высоких помыслов и весьма прославлен. Ему принадлежат многие сочинения[1], словеса коих *(алфаз)* трудно[постигаемы] как в прямом, так и в тайном [значении] *(дар хакаик ва асрар),* а смыслы — совершенная Любовь. Говорил он ясно и красноречиво как никто и всех превзошел прозорливостью и проницательностью.

Великие шейхи в большинстве отвергли содеянное им, объявив, что он не прошел и шага по суфийскому пути, а исключение составили лишь 'Абдаллах Хафиф, Шибли и Абу-л-Касим Кушайри[2]. Однако все позднейшие, благодарение Богу, приняли его. И Абу Са'ид б. Абу-л-Хайр , да освятит Бог его драгоценную душу, и шейх Абу-л-Касим Гур-гани[4], и шейх Абу 'Али Фармази[5] и имам Йусуф Хамадани[6], да будет со всеми ними милость Божья, наследовали его дело. А некоторые воздерживались от суждений о его деяниях. К примеру, устад Абу-л-Касим Кушайри сказал о нем, что ежели его примут, то не поведет к его отвержению то, что он отвержен среди людей, а ежели отвергнут, то не поможет его приятию то, что он признан среди людей.

Также некоторые приписывали ему колдовство *(сихр),* а иные обладатели внешнего [знания] обвиняли его в богоотступничестве *(куфр).* Кое-кто говорит, что он принадлежал к приверженцам [божественного] воплощения *(хулул),* а другие утверждают, что он имел склонность к [идее] соединения *(иттихад).* Однако ведь ни один из тех, кого коснулось благоухание единства *(таухид),* и помыслить бы никогда не смог о воплощении и соединении, а всякий, кто говорит подобные слова о его тайне, ничего не ведает о единстве *(таухид).* Но тут потребны долгие объяснения, что в сей книге неуместно. В Багдаде и вправду была одна община *(джама 'ат) зиндиков*[7], они и про воплощение фантазировали, и по поводу соединения заблуждались, а называли себя халладжитами и относили себя к его [последователям]. Не уразумев речений Халладжа, они, желая во всем следовать (*таклид)** ему, обратили в предмет гордости само убиение и сожжение, так что двоих из них в Балхе даже постигла сходная участь. Между тем подражать *(таклид)* [Халладжу] в такой участи не является обязательным [для его последователей].

Удивительно мне было, как это человек, который приемлет, что из куста исходит: «Я — Бог»[9] и внутри [куста] никакого куста нет, [полагает] неприемлемым, чтобы из Хусайна исходило: «Я — Бог», а Хусайна внутри [Хусайна] не было. Ведь Господь Всевышний и устами 'Умара возгласил: «То Бог глаголет устами 'Умара» (араб.). И это не относится ни к воплощению [Бога], ни к соединению [с Богом].

Некоторые утверждают, что был Хусайн Мансур Халладж и был еще Хусайн Мансур-богоотступник *(мулхид),* наставник Мухаммада Зака-рийии[10] и сотоварищ Абу Са'ида Кармата[11], и этот Хусайн был колдуном *(сахир).*

Итак, Хусайн Мансур был родом из [селения] Байда, что в Фарсе, а воспитание получил в Басите. Абу 'Абдаллах Хафиф сообщает, что он был ученым богословом (*'алим-и раббани).* А Шибли говорил: «Мы с Халладжем одинаковые, только меня зачислили в безумцы, и я спасся, а Халладжа погубил его здравый ум». Если бы он заслуживал порицания, двое столь достославных не сказали бы о нем подобного, и для нас это два окончательных свидетельства.

Он неотрывно предавался упражнениям в благочестии *(рийазат)* и служению *('ибадат)* и толковал о знании *(ма'рифат)* и единстве *(таухид),* нося одеяние людей благочестия и повинуясь шари'ату и сунне, потому и появились о нем такие речи.

А причиной того, что некоторые шейхи покинули его, явилось вовсе не его учение *(мазхаб)* и религия *(дин).* Случилось это оттого, что недовольство шейхов было взращено его заносчивостью *(сармасти)* Итак, вначале он пришел в Тустар, к шейху Сахлу б. 'Абдаллаху ' и два года находился при нем. Потом он направился в Багдад, а странствовать начал семнадцати лет от роду. После того он оказался в Басре и примкнул к 'Амру б. 'Усману[14], пробыв при нем восемнадцать месяцев. Потом Йа'куб Акта'[15]отдал ему в жены свою дочь. Потом 'Амр б. 'Усман разгневался на него, и [Халладж] ушел оттуда в Багдад, к Джу-найду[16]. Джунайд предписал ему молчание и одиночество. Некоторое время он [упражнялся в] терпении подле Джунайда. Потом он устремился в Хиджаз и год прожил там вблизи [Ка'бы]. Вернувшись в Багдад, он в сопровождении некоторых суфиев пришел к Джунайду и обратился к нему с вопросами. Джунайд не дал ответа и сказал: «Недалек тот день, когда ты запалишь головешку». [Халладж] сказал: «В тот день, когда я запалю головешку, ты наденешь одежду людей формы *(ахл-и сурат)».* И вот, в тот день, когда имамы вынесли фетву, что его следует казнить, Джунайд был в одежде суфиев и не написал [своего мнения]. А халиф повелел, чтобы была запись *(хатт)* Джунайда. Джунайд обла-

чился в чалму и плащ *(дура'а),* пришел в медресе и написал свое мнение по фетве: «Мы судим по-внешнему» (араб.)[17], то есть по внешнему положению дела его надо казнить, а фетва выносится по внешнему, о скрытом же ведает Бог.

Итак, не получив от Джунайда ответов на вопросы, Хусайн удручился и без позволения отправился в Тустар. Он находился там в течение года и был окружен великим почтением, а о речах ;юбого другого из современников отзывался пренебрежительно, так что нажил завист-шгкоз. 'Амр б. ' Усман направил послания о нем в Хузистан, очернив его з глазах жителей тех краев. Да и ему самому там разонравилось, он сбросил одежду избравших суфийство, облачился в *кабу* и пошел к мирянам, *ибо* ему было все равно. На пять лет он пропал из виду. Это время он частью провел в Хорасане и Мавераннахре, частью — в Систане, потом вернулся в Ахваз и вел беседы с жителями Ахваза, обретя признание и у знати, и у черни. А говорил он о тайнах *(асрар)* сотворенного *(халк),* посему его и назвали «трепальщиком хлопка тайн» *(Халладж ал-асрар).* Далее он облачился в одежду дервиша *(мураша)* и направился к Храму[18]. Ему сопутствовали многие из тех, кто носит *хмрку*. Когда он достиг Мекки, Йа'куб Нахраджури[19] обвинил его в колдовстве, так что он ушел оттуда снова в Басру, потом вернулся в Ахваз, после чего сказал: «Я иду в страны многобожия, чтобы звать людей к Богу». Он двинулся в Индию, далее прибыл в Мавераннахр, а после того очутился в Китае, и звал людей к Богу, и оставлял им свои сочинения. Когда он возвратился, ему стали приходить послания из далеких краев, жители Индии писали «Отец пособляющего» *(Абу-л-мугис),* жители Китая — «Отец помогающего» *(Абу-л-му'ин),* жители Хорасана — «Отец привязанности» *(Абу-л-михр),* жители Фарса — «Отец раба божьего» *(Абу 'Абдаллах),* жители Хузистана — «Трепальщик хлопка тайн» *(Халладж ал-асрар),* багдадцы величали его «Искореняющий» *(мусгалим),* а басрийцы — «Оповещающий» *(мухаббир),* так что о нем заговорили на все лады.

После того он направился в Мекку и два года прожил подле Храма, а когда вернулся, дела его переменились и состояние стало иным, так что никто уже нс мог уразуметь сути того, к чему он призывал людей. Так, передают, что его изгнали из пятидесяти городов. И судьба ему выпала такая, что чудней не бывает.

А Халладжем (трепальщиком хлопка) его назвали вот почему. Однажды он проходил мимо хлопкового амбара, сделал знак, и тотчас коробочки хлопка раскрылись, а люди пришли в изумление.

Передают, что в течение дня и ночи он сотворял четыреста молитвенных *рах'атов,* вменив это себе в обязанность. У него спросили: «К чему тебе, достигшему столь [высокой] степени [совершенствования], подобное утруждение?» Он ответствовал: «Ни труд нс сказывается на состоянии [Его] друзей, ни отдых, ибо друзья утрачивают атрибуты *(фани сифат),* и ни труд, ни отдых нс оказывают на них воздействия».

Передают, что в возрасте пятидесяти лет ин сказал: «>і до сих пор нс принял ни одного из толков ислама *(мазхаб),* однако у каждого толка я взял то, что труднее всего для плоти, и поныне — а я достиг пятидесяти годов — все намазы, что сотворил, гворил с полным омовением всего тела[20]».

Передают, что в начале [пути), предаваясь упражнениям в благочестии *(рийазат),* он носил рубище (далк), которое не снимал и течение двадцати лет. Однажды его силою совлекли с [Халмаджа], и показались кишащие под ним ядовитые насекомые Одно из них взвесили — потянуло на нолданга[21].

Передают, что некий человек приблизился к Халладжу и, заметив скорпиона, который ползал вокруг него, собрался того убить. Халладж воскликнул: «Не прикасайся к нему, ибо минуло уже двенадцать лет, как он стал нашим наперсником и состоит при нас».

Говорят, Рашид Хирад Самарканди, направляясь в Мекку, в пути давал наставления и рассказал, как Халладж с четырьмя сотнями суфиев направился в [аравийскую] пустыню *(баднйа).* Прошло несколько дней, они не находили ничего [съестного] и потому обратились к Хусайну со словами: «Нам нужно жаркое из головы барашка». Он сказал: «Садитесь», после чего стал доставать из-за плеча и протягивать каждому по жареной голове барашка и по две лепешки, пока нс раздал четыреста жареных голов и восемьсот лепешек. После того они сказали: «Мы желаем свежих фнников>-. Он поднялся и сказал: «Потрясите меня» Они принялись трясти его, и из него сыпались спелые финики, пока они не насытились. И после того в течение всего пути, стоило ему остановиться у куста терновника, как он приносил плоды фиников .

Передают, что люди в пустыне сказали ему: «Нам хочется инжира». Он простер руку в воздух и поставил перед ними поднос со свежим инжиром. А однажды они пожелали халвы. Он поставил перед ними поднос халвы с горячим сахаром. Они сказали: «І дкая халва бывает [только] в Багдаде [у ворот] Баб ат-Так»[2] . Он сказал: «Нам все равно — Багдад или пустыня».

Передают, что как-то в пустыне ему сопутствовали четыре тысячи человек, [провожая его] до Ка'бы. Целый год он стоял на паляще» солнце перед Ка'бой обнаженный, так что жир из его членов вытекал на те камни, а кожа его растрескалась *(баз бии/уд),* но он нс трогался с места. Каждый день ему приносили лепешку и кувшин воды. Он разговлялся [после захода солнца], съедая лишь горбушки, а прочес оставлял на краю кувшина с водой. И говорят, что скорпион устроил себе гнездо в его набедренной повязке *(нзар).* После этого в [долине] Арафат[24] он произнес: «О наставник пребывающих в смятении!» А когда увидел, что все молятся, он тоже склонил голову на груду камней и предался созерцанию. Когда все возвратились назад, он вздохнул и сказал: «О Повелитель Всемогущий! Я знаю о страхе пред Гобой и говорю о страхе пред Тобой![25] От всякого [исходит] хвала восхваляющих Бога, от всякого [исходит] „ Нет бога, кроме Аллаха", помыслы всякого [устремлены] к

Властителю помыслов. О Аллах, ведомо Тебе, что я не в силах представить как возблагодарить Тебя. Вместо меня возблагодари Себя Сам, ибо это и есть благодарность, и довольно».

Передают, что однажды в пустыне [старец] обратился к ИбрахимуХаввасу: «Чем ты занят?» Тот ответил: «Я пребываю на стоянке упования *(тавакку л)* и уповаю подобающим образом». [Старец] сказал: «Ты всю жизнь ублажал свою утробу. Когда же ты будешь исчезать в един-тве Божием? Ведь упование основано на отказе от еды, а ты собрался целую жизнь в уповании набивать себе брюхо. Как же наступит [для тебя] исчезновение в единстве Божием?».

Спросили: «Наделен ли познающий (*'арнф)* [пребыванием во] времени *(вакт)?»* Он ответил: «Нет. Ведь время есть атрибут того, кто им наделен. А всякий, кто успокаивается при наличии у него атрибута, не является познающим»[27]. Значение этих слов таково: *«Ли ма' аллах вактун»* (араб. «время для меня есть, [когда я] — совместно с Богом»).

Спросили: «Что есть путь к Богу?» Он ответил: «Два шага — и ты пришел. Одним шагом минуй этот мир, а другим —тот, вот ты и пришел к Господину».

Спросили, что есть бедность *(факр).* Он ответил: «Бедняк тот, кто не нуждается в „том, что кроме Бога" (араб.), и созерцает *(назир)* Бога».

И сказал: «Познание *(ма'рифат)* состоит в видении вещей и видении гибели всего этого в смысле *(ма'на)».*

И сказал: «Когда раб достигает стоянки познания, Сокрытое *(гайб)* посылает ему внушенное откровение *(вахй)* и окружает тайну *(сирр)* его немотой до той поры, пока не оставят его иные мысли, кроме мысли о Боге». И сказал: «Величие натуры в том, чтобы презрение людей не оказывало на тебя действия после того, как ты приобщился к истине».

И сказал: «Упование таково, что [достигший его] не вкушает пищи, зная, что в городе есть человек, которому пища предпочтительней, чем ему самому».

И сказал: «Искренность *(ихлас)* есть очищение деяния от примеси замутнения» .

И сказал: «Говорящий язык — гибель для безмолвных сердец». II сказал: «Слова привязаны к порокам, дела — к многобожию, а Метина свободна от всего этого и ни в чем не нуждается. Сказал Господь Всевышний: „Не верует большая часть из них в Аллаха без того, чтобы не присоединять к Нему сотоварищей!"[29]».

И сказал: «И проницательность прозорливых, и знание познающих, и свет [веры] ученых богословов, и путь предков, обретших спасение, и предвечность и вечность, и то, что между ними, все это — из числа возникающего *(худус),* но считать это таковым дано „...тому, у кого есть сердце или кто преклонил слух а сам присутствует! ».

И сказал: «В мире удовлетворения *(риза)* есть дракон, которого зовут Уверенность *(йакин),* такой, что владения восемнадцати тысяч миров в пасти его подобны песчинке в пустыне».

И сказал: «Мы круглый год добиваемся от Него мучений, подобно султану, который постоянно добивается власти над новыми землями».

И сказал: «Помыслы о Боге таковы, что ничто не может им воспрепятствовать». И сказал: «Искатель *(мурид)* пребывает под сснъю своего раскаяния *(тауба),* а Искомое *(мурад)* — под сенью безгрешности *('исмат)».* И сказал: «Искатель — тот, у кого усилия предшествуют открытиям [сокрытого] *(макшуфат),* а Искомое *(мурад)* — то, где открытия предшествуют усилиям».

И сказал: «Время для [отважного] мужа — раковина в морс его груди. Завтра эти раковины разобьют о землю п долине Воскресения из мертвых».

И сказал: «Прощание с дольним миром — отречение от животной души *(нафс),* прощание с горним миром — отречение от сердца *(дни),* а расставание с самим собой — отречение от души *(джан)».*

Передают, что [у Халладжа] спросили о терпении *(сабр)* . Он сказал: «Это когда отрубают руки и ноги и подвергают казни». И что удивительно, всё это с ним и проделали.

Передают, что как-то он сказал Шибли: «О Абу Бакр, укрепи нас, ибо мы подвигаемся на великое дело и пребываем в смятении, а дело такое, что нам предстоит убить себя». Поскольку дело его сбивало народ с толку, появилось у него противников без счета и сторонников без числа. Поступки его казались странными и непонятными, люди распустили языки, донесли его речи до халифа, и вес сошлись на том, что его следует предать казни, поскольку он произнес «Я семь Бог!» *(ана-л-хакк).* Говорили: «Скажи «Он есть Бог!» *(хува-л-хакк).* Он отвечал: «Да, все есть Он. Вы говорите, что Он [в моих словах] пропал, но это Хусайн пропал, а Океан не пропадает».

Джунайду сказали: «Слова, что говорит Мансур, имеют толкование *(та'вил)*[32] ». Он ответил: «Подождите, пока казнят, ибо не [настал еще] день толкования».

А потом многие из ученых-богословов, восстали против Халладжа, извратили его речи пред [халифом] Му'тасимом и настроили против него 'Али б. 'Ису, который был вазиром. Халиф приказал заточить его в тюрьму, и его бросили в подземелье. В первый год, однако, люди приходили к нему и обращались с вопросами, а потом народу запретили приходить. В течение пяти месяцев никто не приходил, только один раз пришел Ибн 'Ата[33], один раз — 'Абдаллах Хафиф, а однажды Ибн 'Ата прислал человека — мол, о шейх, попроси прощения за тс слова, что ты произнес, и тебя отпустят на волю. Халладж сказал: «Тому, кто их произнес, передай: „Проси прощения!"». Услышав такое, Ибн 'Ата зарыдал и воскликнул: *«Я* и сам немного Хусайн Мансур!»

Передают, что в первую ночь его заточения пришли [люди] и не увидели его в темнице. Обшарили всю темницу, но никого ne обнаружили. На вторую ночь ни его не оказалось, ни самой темницы. Сколько ни рыскали в поисках темницы, так ничего и не нашли. На третью ночь увидели его в темнице. Спрашивают: «В первую ночь где был ты сам, а

ко вторую ночь куда подевались ты и темница? Теперь вы оба опять появились, что же это происходит?» Он ответил: «В первую ночь я был у Всевышнего *(хазрат),* оттого меня не было, во вторую ночь Всевышний пребывал здесь, оттого оба мы [с темницей] отсутствовали, а на фстью ночь меня прислали обратно для охраны *шари'ата.* Придите и сделайте свое дело!»

Передают, что в темнице он за день и ночь сотворил тысячу *рак'атов* молитвы. Сказали ему: «Ты ведь говоришь „Я есмь Бог", кому же ты молишься?» Он ответил: «Мы себе цену знаем! ».

Передают, что в темнице было триста душ народу. Ко1да настала ночь, [Халладж] сказал: «Эй, узники, я даю вам свободу!» Они спросили: -А почему себе не даешь?» Он ответил: «Мы привязаны к Господину и страшимся здравия *(саламат).* Если мы захотим, то стоит подать знак — и мы разомкнем все оковы». После того он шевельнул пальцем, и все оковы рухнули. Они спросили. «Как нам выти отсюда, ведь двери гемницы на запоре?» Он подал знак, и [в стене] показались дыры. «Теперь бегите», — приказал он. [Люди] спросили: «А ты не пойдешь?» Он ответит: «У нас с Ним есть тайна *(cupp),* о которой можно сказать не иначе как на месте казни». На другой день спросили: «Куда подевались узники?" Он ответил: «Мы [их] освободили». Спросили: «А ты почему не ушел?» Он ответил: «Воистину, мне есть в чем себя упрекнуть, я [и] не ушел».

Это известие дошло до халиф.), и он заявил' «[Хадладж] вызовет емугу, умер!вше его или наказывайте палками, покуда он не отречется or своих слов!'» Нанесли триста палочных ударов, и при каждом ударе раздавался ясный голос: «О Ибн Мансур, не страшись!»

Шейх 'Абд ал-Джалнл Саффар говорит: «Уверенность моя в том человеке, наказывавшем палками, превосходила уверенность в отношении Хусайна Мансура, ибо сколь же душевно крепок оказался оный муж в [следовании] *шяри'ату,* раз он слышал столь явственный голос, а рука его не дро1 пула, и он продолжал наносить удары».

Итак, в следующий раз Хусайна повели, чтобы отправить на казнь. Вокруг столпилось сто тысяч человек, л он оглядывался и приговаривал: «Бог, Бог, Бог, я семь Бог».

Передают, что некий дервиш тогда спросил у него. «Что есть любовь?» Он ответил: «Ныне увидишь, завтра увидишь и в третий день увидишь». В гот день его казнили, на следующий день сожгли, а на третий день развеяли по ветру — именно такова Любовь. Слуга его тем временем попросил предсмертного наставления *(васиййат).* Он сказал: «Занимай свою животную душу *(нафс)* стоящим делом, а не то она потянет тебя к какому-нибудь из дел нестоящих, а в этом состоянии сохранить самообладание под силу лишь святым». Сын его попросил: «Дай мне предсмертное наставление *(васиййат)».* Он произнес: «Подобно тому как миряне усердствуют в делах мирских, ты усердствуй в гом, от чего крупица одна лучше главнейших деяний джиннов и людей, а это не что иное, как знание истины (*'илм-и хаклкат)».*

Между тем, направляясь [на казнь], он шествовал величаво и гордо, плавно покачивался и пританцовывал, обремененный тринадцатью тяжеловесными оковами. Спросили: «Зачем эта величавая поступь?» Он ответил: «Затем, что я иду к месту заклания», и стал, испуская вопли, восклицать:

стихи (араб.)

Моему сотрапезнику не свойственна никакая несправедливость. Он налил мне то, что сам пьет, как то делает гость с гостем. Когда чаша обошла крут', он потребовал коврик и меч. Так бывает с тем, кто пьет старое вино в летнюю пору с драконом.

Он сказа;! вот что: «Сотрапезнику моему не свойственна никакая несправедливость. Он дал мне вина, как гость дает гостю. Когда [чаша] обошла несколько кругов, он потребовал меч и коврик [для свершения казни]. Такова награда тому, кто в [пору] таммуза вкушает с драконом старое виноградное вино»[36].

Когда его подвели к лобному месту, он повернулся в сторону свода *(Баб ат-так)* киблы и поднялся на ступеньку. Спросили: «В каком [ты] состоянии?» Он ответил: «Восхождение *(ми'радж)* мужей свершается на месте казни». Потом сбросил тюрбан *(майзар)* и накидку *(тайласая),* что были на нем в то время, и вознес молитву, обратив лицо к киблс. Он воскликнул: «Того, что ведомо Ему, не знает никто!» Вслед за тем он взошел на помост. Присутствовавшие при том *муриды* обратились к нему: «Что ты скажешь о нас, следующих за тобой, и о них, отвергающей тебя, которые станут бросать в тебя камни?» Он ответил: «За ними два добрых дела, а за вами — одно, ибо вы доброго мнения обо мне, и не более, они же в силу [своей убежденности] в единстве божием *(таухид)* подвигаются в упрочении *шари'ата.* А единство — корень божеского закона *(шар'),* тогда как доброе мнение — ответвление».

Передают, что в молодые годы он взглянул на некую женщин)' и сказал своему слуге: «Всякий, кто этак поднимет глаза, столь же низко и падет». Вслед за тем Шибли предстал перед ним и возгласил: «Разве мы не удерживали тебя от всего света?»[3]^. И спросил его:

— О Халладж, что такое суфизм?

— Самую малость его ты видишь перед собой.

— А что выше этого?

— А туда тебе путь заказан, — отвечал [старец].

Потом все начали бросать камни, а Шибли в знак согласия бросил розу. Хусайн Мансур вскрикнул:

— Ох!

— От [ударов] стольких камней ты ни разу ни вскрикнул, — сказали ему, — что означает твое «ох» из-за розы?

— Им простительно, ибо они не знают, — отвечал [Халладж].— Из-за него мне тяжко, ведь он знает, что бросать не должно.

После этого ему отрубили руки. Он улыбнулся.

— Чему ты улыбаешься? — спросили у него.

— Освободить руки плененному — труд невелик. А мужество у то
го, кто обрубает руки атрибутов, стягивающие шапку величия *(химмат)*
с макушки небес.

Затем ему отрубили ноги. Он усмехнулся и сказал:

— Теми ногами я свершал свой земной путь. Но есть у меня еще
другие, которые вот-вот одолеют оба мира. Отрубите-ка эти, коли
сможете!

Вслед за тем он потер лицо свое окровавленными обрубками рук, вымазав в крови и лицо, и плечи.

— Зачем ты так сделал? — спросили его.

— Я потерял много крови и полагаю, что лицо мое побледнело. Вы
приписали бы бледность лица моего страху, вот я и вымазал лицо кро
вью, чтобы предстать перед вами румяным. Ведь румяна (букв, «розы
щек») мужей — их собственная кровь.

— Пусть ты нарумянил лицо кровью, но зачем же ты вымазал
плечи?

— Я совершаю омовение.

— Какое омовение?

— В Любви — два *рак'ата* (молитвы), правильное омовение пред
которыми совершается только кровью[38].

Дальше ему выкололи глаза. Народ охватило смятение, одни рыдали, другие швыряли камни. Потом ему вознамерились отрезать язык. «Повремените, — попросил он, — я скажу кое-что». Он обратил лицо к небу и произнес:

— О Боже, за ту ревностную заботу обо мне, что они проявляют
ради Тебя, не оставь их обездоленными и не лиши того блага, что им
причитается. Слава Богу, руки-ноги мне отрубили на пути к Тебе, а
ежели отделят голову от тела, то сотворят это на лобном месте, свиде
тельствуя величие Твое!

Тут отрезали ему уши и нос и стали осыпать градом камней. Мимо шла дряхлая старуха [9] с кувшином в руках. Завидев Халладжа, она сказала: «Бейте, да посильнее, куда этому сумасбродному Халладжишке о Боге речь вести!»

Последние слова Хусайна были таковы: он воскликнул *«Хуббу ал-вахид ифрад ал-вахид* (Любить Единого — это считать Его единственным!)» и прочел айат «Неверующие в него (т.е. в час) хотят, чтобы он скоро наступил; а верующие боятся его, зная, что он истинно будет *(анна-ха ал-хакк)»*[40]. И это было его последнее слово.

Вслед за тем ему отрезали язык. И было время вечернего намаза, когда ему отсекли голову. В тот миг, когда отрубали голову, он улыбнулся и отдал душу. В народе послышались вопли, а Хусайн подогнал мяч Божественного предопределения *(каза)* к кромке ристалища удовлетворения *(риза)*[1]*, и от каждой части его тела исходило «Я семь Бог!» На следующий день подумали: «Эта смута выйдет пострашнее той, что он сеял при жизни!» И тогда все останки его предали огню. Из пепла раздавалось «Я есмь Бог!», так же как во время казни с каждой пролившейся каплей крови являлся Бог[4] . Не зная как быть, люди высыпали его прах в воды Тигра. Но и на глади вод он все так же восклицал: «Я есмь Бог!» А ведь Хусайн предупреждал: «Когда мой прах бросят в Тигр, над Багдадом нависнет угроза затопления. Поднесите мою *хирку* к воде, а не то Багдаду не миновать гибели!» Когда слуга [Халладжа] увидел, что происходит, он принес *хирку* шейха на берег Тигра, чтобы воды успокоились и прах умолк. После того его прах собрали и предали земле. И никто из людей Пути *(тарикат)* не одерживал подобной победы.

Некто из великих мужей сказал: «О люди Пути, вдумайтесь в то, как поступили с Хусайном Мансуром Халладжсм, чтобы [понять], что сделают с притязающими [на знание] *(мудда'ийан)*[1]*.»*

'Аббаса Туей говорит, что в День восстания из мертвых Мансура Халладжа приведут в долину закованным в цепи, ибо без них он внесет сумятицу в Судный день.

Один достойный муж рассказывал: «В ту ночь до самого рассвета я находился под виселицей и творил молитвы. Когда наступил день, мне был голос свыше: „Мы известили его об одной из тайн Наших, а он разгласил Нашу тайну — таково воздаяние тому, кто разглашает тайну царей" (араб.), [то есть] „Мы известили его о тайне из тайн Наших, и это есть воздаяние тому, кто разглашает тайну царей!"»

Передают, что Шибли рассказывал: «В ту ночь я был у его могилы и молился до самого утра. На рассвете я воззвал к Богу и воскликнул: „О Боже, сей раб твой был истинно верующим *(му'мин),* познавшим (*'ариф)* и убежденным в единстве *(мувахкид).* Зачем ты подверг его такому испытанию?" Тут меня одолел сон, и во сне я увидел Судный День, и от Господа снизошло: „Я поступил так, ибо он поведал Нашу тайну посторонним"».

Передают, что Шибли рассказывал: «Видел я во сне Мансура и спросил у него о том, как поступил Господь Всевышний со всеми этими людьми. Он ответил: „Помиловал и тех и других. Тот, кто относился ко мне с приязнью, знал меня, а тот, кто испытывал вражду, не знал и враждовал со мной во имя Бога. Он помиловал их, ибо и те и другие заслужили прощение"».

А некто другой увидел во сне, что [Халладж] в Судный день стоит с чашей в руке, а головы у него нет. «Как же так?» — спросил он. «Он вручает чашу обезглавленным», — ответил тот.

Передают, что когда его привели на казнь, явился Иблис и сказал: «Одно „Я" от тебя исходило, а другое — от меня. Почему же на твою долю досталось помилование, а на мою — проклятие?» Халладж ответил: «Ты тащил свое „Я" к себе в дом, а я гнал свое от себя прочь. Мне даровали прощение, а тебе нет. Увиденное тобой и услышанное — для того, чтобы дать тебе знать: лелеять собственное „Я" *(мани кардан)* некрасиво, а гнать его прочь — прекрасно»[43].

М.Л. Рейснер

МЕТОД АЛЛЕГОРИЧЕСКОГО КОММЕНТИРОВАНИЯ КОРАНА *(ТА'ВИЛ)* И СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПЕРСИДСКОЙ ПОЭЗИИ XI-XII вв.

Факт использования символико-аллегорического метода комментирования Корана, называемого *та'вил*[1], как основы формирования норм эзотерического изъяснения в области мистической практики ислама общеизвестен. Однако этапы складывания этого специфического языка и его закрепления в каноне персидской классической поэзии, равно как и реальный вклад отдельных авторов в этот процесс, начавшийся в XI в., изучены недостаточно, если иметь в виду не столько идейно-религиозную и проповедническую, сколько литературную, точнее, поэтологическую сторону дела.

Противопоставление аллегорического комментария Корана и сунны, предложенного батинитами *(ахл ал-батин, ал-батинийа)*[1], буквальному, историко-филологическому и законоведческому, называемому *тафсир* («комментарий», «толкование») и основанному на традиции, возникло не сразу и было не абсолютным. Метод аллегорического толкования Корана зародился в VIII в. в среде «крайних» шиитов в Ираке, а затем получил развитие среди сторонников *исмаилизма* всех направлений, которых прежде всего и стали именовать батинитами. В разультате полемики сторонников буквального толкования священного писания, захиритов *(аз-захирийа, ахл ал-захир),* и приверженцев постижения его «тайного» смысла мусульманская община раскололась. Со временем к батинитам наряду с последователями исмаилизма средневековые мусульманские богословы стали причислять сторонников суфизма, а также му'тазилитов[3] и других последователей рационалистических идей в исламе. Му'тазилиты вслед за другими комментаторами Корана делили айаты на «ясные» *(мухкамат)* и «неясные» *(муташабихат)*. Последние, противоречившие, по их мнению, доводам рассудка, следовало рассматривать как иносказания *(маджаз)*.

Исмаилитские и суфийские проповедники стали теми, кто привнес соответствующие принципы обращения со словом в литературу на персидском языке, в том числе и поэтическую практику. Особенно интенсивно в направлении формирования «сокровенного» языка развивалась персидская поэзия в XI в. Если говорить об эксплицитно выраженных обоснованиях «батинитского» принципа обращения со словом, то наиболее ценный материал содержится в касыдах ревностного проповедника исмаилизма и поэта-дидактика Насир-и Хосрова (1004—1088). Перед нами весьма характерная для раннего периода развития мистико-алегорического направления в персидской поэзии фигура: являясь одновременно религиозным философом и стихотворцем, он выступил не только как выдающийся реформатор персидской касыды, но и как теоретик поэзии, охотно рассуждающий о ее природе и назначении непосредственно в своих произведениях.

В касыдах Насир-и Хосрова можно найти достаточно высказываний о религиозных аспектах понятия *та'вил*, которые так или иначе проецируются на область поэтических построений. Вот одно из типичных его высказываний:

Тело веры — [знание] внешнее, а ее душа — *та'вил* (знание внутреннее. — М.Р.), // разве в мире тело бывает живо без души?

Если ты жив, почему же ты умер для веры, // разве что сердце твое поймано в тенеты страстей![4]

В другом тексте поэт высказывается о природе веры еще более непосредственно, связывая ее тело со словом Пророка (т.е. Кораном), а душу — со словом его единственного законного в глазах шиитов и исмаилитов преемника, четвертого праведного халифа Али:

Вера — дворец *(сара),* возведенный Пророком, // чтобы в него всякий смертный входил спокойно...

'Али и его семья — врата в тот [дворец], // блажен тот, кто войдет в это возведенное жилище[5].

Помимо пророка Мухаммада *(ан-натик,* букв, «говорящий»)[6] и то преемника *(ал-асас, ал-васи)*[1] халифа 'Али в такие постоянные пары объединены и другие фигуры пророческого ряда, почитаемые исмаилитами. Преемниками пророков Адама, Нуха (Ноя), Ибрахима (Авраама), Мусы (Моисея) и 'Исы (Иисуса) считались соответственно Шис (Сиф), Сам, Исмаил, Харун (Аарон), Ша'мун Симон — очевидно, Симон Петр, один из апостолов). Характеризуя *та'вил* как сокровенное знание *('илм)* Насир-и Хосров упоминает именно преемников, которые выступают в той же функции врат веры», что и 'Али в паре с пророком Мухаммедом:

Укрой сердце верой, ведь вера для сердца // — подходящая крыша и [прочно] построенные стены.

Душу омой [сокровенным] знанием *('илм),* ведь для души, // о сын, знание — го благословенное мыло.

У этого знания есть море по образцу Корана, // в это море знания Имам впадает], как [река] Джейхун (т.е. Аму-Дарья).

Джейхун прекрасен и [вода в нем] вкусна, а [обычное] море // из-за непригодности для питья и ядовитости, словно чума.

О взыскующий знания, окуни лицо в воды Джейхуна, // если душа твоя не очарована гибелью!

Море — это не [пресная] вода, и хотя воде подобно, // поскольку нет на его берегах ни фиги, ни оливы.

Не крутись вокруг подобий, ведь наука их // далека от покорности [Богу] и терпения.

Взыскуй (науки) *та'вил,* ведь для иудеев // она — слово наставления Йуша бен Нуна[8].

Тав'ил среди темной ночи для христиан — // свеча и лампада 'Исы и Шам'уна[9]

В приведенном пассаже присутствует уже знакомый нам мотив веры как возведенной постройки (дворец, крепость). Наряду с этим можно выделить группу мотивов, связанных с представлением об обретении истинного знания: омовение знанием, Коран — море, и *та'вил* — впадающая в него река. Поэт утверждает, что без сокровенного знания Коран обернется водой моря, непригодной для питья, и что только воспользовавшись аллегорическим методом толкования («окуни лицо в воды Джейхуна»), можно приблизиться к пониманию его смысла. Есть стихи, где поэт прямо говорит о том, что обретение знания дает только следование путем «духовных воспреемников» *(аусийа):*

Без сомнения, обретет свою долю в знании // каждый, кто к пророкам идет по пути духовных воспреемников *(аусийа)*[10].

Насир-и Хосров возводит здание своей поэзии на фундаменте, построенном по аналогии с аллегорическим толкованием Корана, принятым в исмаилитской среде, и использует для обоснования своей концепции творчества коранические образы, материал хадисов и мусульманской священной истории. Глубоко разочарованный в современной ему светской поэзии, ее целях и предметах описания, Насир подвергает резкой критике наемных профессионалов, занимавшихся стихотворством ради корысти. Критика ремесла придворного панегириста построена по схеме, представляющей скрытое подобие аргументации пророка Мухаммада в полемике с племенными поэтами, к разряду которых его причисляли противники. Подобно Пророку, Насир-и Хосров обвиняет своих оппонентов в произнесении лживых речей. В Коране говорится: «Не сообщить ли Мне вам, на кого нисходят сатаны? Нисходят они на всякого лжеца, грешника. Они извергают подслушанное, но большинство их лжецы. И поэты — за ними следуют заблудшие. Разве ты не видишь, что они по все долинам бродят и что говорят они то, чего не делают, кроме тех, которые уверовали и творили добрые дела и поминали Аллаха много. И получили они помощь после того, как были угнетены» (перевод И.Ю. Крачковского, Коран 26: 224—228)[11]. Считая придворных поэтов губителями истинной природы слова, Насир-и Хосров говорит в одной из свои* касыд:

Если ты приобрел профессию поэта, // а кто-то в это время стал певцом.
Оставайся там, где сидит певец, // следует тебе держать [за зубами] дерзкий язык
Сколько можно описывать самшит и тюльпан, // лик, подобный луне и амбровые кудряшки.
Восхваляешь ты знание и совершенство натуры того, // кто являет собой основу невежества и злонравия.
Привносишь ты в стихи ложь и алчность, // ложь — это источник неверия

Лживой и корыстной придворной поэзии, содержащей восхваление недостойных, Насир-и Хосров противопоставляет свою собственную стихотворную речь, правдивую, несущую сокровенное знание, «раскрашенную красками значений и полную наставлений». В его касыдах концептуальную роль играют рассуждения о происхождении и природе «благого слова» *(сухан-и ник),* которое поэт возводит к Божественному источнику. По его мысли, изреченное слово, в том числе и слово поэта, должно указывать на скрытую сущность вещей, которую следует постигать истинно мудрому. Одна из касыд поэта знаменательно начинается такими стихами:

Внутренним зрением взирай на тайны мира, // ведь поверхностный взгляд не улавливает скрытого.
Что есть скрытое в мире, о благородные? // Если не зришь ты сокровенное, увидишь лишь внешнее[13].

Чтобы постигать тайны мироздания и доносить их до слушателя, ведя его по пути спасения души, поэту надо обладать особым даром, который Насир-и Хосров описывает как родственный !1пророческому:

Обнови стихи, чьи значения устарели, // подобно рассыпающей перлы весенней туче, [обновившей] старую землю.
Стала красивой благодаря твоему Благому Слову *(сухан-и ник)* неказистая тетрадь, // тетрадь хорошеет от слова, а одежда — от крахмалу.
Разум, преисполнившийся знания, не родит иного слова, кроме прекрасного, // из чистого кувшина льется только чистая вода.
Что есть сироп[14] речи? — Значение *(ма'на)* и словесное выражение *(лафз).* // Обнови речь, поскольку свыше притек к тебе сироп.
В стихах не страшись повторения слова, // ведь приятное слово не грех и повторить.
Сироп Господен прекрасен вкусом и ароматом, а цвет его // явился вместе с яблоком и померанцем, мускатным орехом, айвой и гранатом.
Хорош для тебя в этом году новый урожай с виноградной лозы, // хотя и в прошлом и в позапрошлом году она тоже приносила плоды.
Для мужей разума семена Слова — это мудрость и знание, // в землю сердца, о мудрый, посади семя Слова.
Стань Избранником, чтобы после тебя осталось Благое Слово, // ибо это именно то, что оставил после себя Пророк Избранный (т.е. Мухаммад).
Благодаря Слову распространилась в мире его вера, // посредством Слова пришла в движение небесная сфера[15].

Описанное Насиром ниспослание поэтического дара имеет непосредственное отношение к идее пророчества как миссии передачи Божественной воли. В интерпретации автора полученная им свыше способность обновлять слова, чьи значения устарели, связывается с определенными вкусовыми ощущениями[16]. Характерная для литературной эпохи X—XV вв. оценка совершенной поэзии как «сладостной» получает, таким образом, специфическое авторское развитие.

В дальнейшем описание поэтического вдохновения в образах пророчества находит продолжение в лирике суфийских поэтов.

При этом картина ниспослания дара окрашивается в тона мистического озарения, однако постоянными остаются «вкусовые» ассоциации. Так, например, в газелях Джалал ад-Дина Руми (Мавлави) вкус поэтического вдохновения и мистического озарения воплощен в образе халвы. В концовке одной из газелей, содержащей, видимо, метафорическое описание ниспосылаемой свыше совершенной поэтической речи, Мавлави говорит:

Молчи, ибо нынче ночью повар, шах по миловидности своего лика, // Это редкостное существо готовит нам халву, нам халву[17].

Если исходить из других контекстов упоминания слова «халва» в лирике Мавлави, то речь, несомненно, идет о цели мистического пути — познании Истины, поскольку в *матла'* (открывающем бейте) газели с *радифом* «халва» говорится: «Приготовил Господь для суфиев халву, // так что уселись они в кружок, а посредине — халва»[18]. В той же газели имеется и другой бейт, уточняющий символическое значение образа: «Шаг за шагом спускается Пророк из той кухни, в которой ангелы на небесах приготовили халву». Таким образом, «божественная халва», подобно «божественному сиропу» в стихах Насир-и Хосрова, ведет к познанию Истины и сложению истинной поэзии, о чем говорится в последнем стихе другой газели Мавлави:

Не прибегай к хитростям, когда та халва попадет к тебе в горло, — // кипи, как тот котел на огне, в котором [варится] халва[19].

По мысли Насир-и Хосрова, созидательная деятельность поэта-пророка непосредственно связывается с ее божественным прототипом, созидательной деятельностью Бога в момент сотворения мира («посредством Слова пришла в движение небесная сфера»). Подобно тому, как феноменальный мир представляется метафорой и отражением мира божественных сущностей, творческий акт средневекового художника служит метафорой миротворения, бесконечно стремясь к своей первооснове, и, при всей бледности подобия, именно к ней и возводится. Справедливости ради следует уточнить, что и труд поэта-мастера, приравниваемый к любому другому ремеслу, в конечном счете толковался так же, как стремление к постижению «предвечного идеала»[20].

Выводя свою поэзию с пути мастерства на путь пророчества и боговдохновенности, Насир-и Хосров не просто стремится к «"улучшению" традиции» (А. Куделин)[21] в полемике с предшественниками, но пытается, отделив ложную поэзию от истинной, значительно повысить статус последней в иерархии приближения к миру божественного. Об этом свидетельствует, в частности, включение Насиром весенней сезонной образности в описание труд идеального поэта. Как известно, в иранской традиционной словесности весеннее обновление природы являет собой устойчивую метафору сотворения мира, коренящуюся еще в системе пред-

ставлений эпохи господства зороастрийской веры. Что касается юенней сезонной образности, также присутствующей в анализируемой цитате, то объединенная с весенней, она, видимо, представляет метафору райского сада, где независимо от сезона одновременно цветут цветы и зреют плоды. Рудименты этих древних представлений обнаруживаются в классической поэзии всех жанров и форм[22], и касыды Насир-и Хосрова не являются исключением. В них соответствующие мотивы повторяются в целом ряде контекстов, связанных с характеристикой поэтического творчества. В наиболее законченном виде эти мотивы предстают в стихотворении, описывающем идеальную касыду. Начинается оно с описания *дивана* (собрания лирических стихов) как цветущего .ада:

Возможно, мне удастся переменить свою жизнь // и сделать целью своей все 1учшее.
Мир расцветает в месяце нисане, // и я разум свой размышлением превращу і нисан.
В садах и на лугах своей тетради *(дафтар)* и своего *дивана* // из стихов и про-ы я выращу гиацинт и базилик.
В плоды и цветы я превращу все [поэтические] значения *(ма'ани),* // а из прекрасных словесных облачений *(лафзха)* выращу деревья.
Подобно тому, как туча превращает степи в сады, // я тоже превращу тетрадь Iсад[23].

Помимо Насир-и Хосрова описание сложения стихов в образах весеннего цветения обнаружено нами в касыдах Мас'уда Са'да Салмана (1046—1121). Приведем характерный пример:

Расцвело мое искусство, а прежде пребывало в упадке, // в саду хвалы в твою :есть я непрерывно распеваю песни.
Каждая моя мелодия такова, что этот согнутый свод // ради [весеннего] равноденствия уравнивает день и ночь.
В садах поэзии ожерелья розовых кустов // стали подходящими для узоров на «деяниях нисана[24].

Вернемся, однако, к тексту Насир-и Хосрова. Далее в том же пассаже поэт рассуждает о касыде как об архитектурном сооружении:

Дворцом я сделаю свою касыду и в нем // из бейтов устрою цветники и *айваны* (крытые галереи).
В одних [залах] я помещу величественные панорамы, // другие сделаю просторными и широкими, как ристалища *(майдан).*
А у дверей его из редчайших размеров *'аруза* // поставлю я привратника верного и смышленого.
Маф'улун фа'илату ма'фаилу фа[25] // заложу я в основание этого здания.
И тогда мудрецов со всего света // созову я в гости в свой дворец,
Чтобы не проник в него невежда, // ведь я строил дом не для невежды.
Устрою такой пир, что муж разумный, // вкусив на нем от яств, придет в замешательство и изумление.
В теле речи по примеру разума // из значений прекрасных и редких я сделаю

Если ты не видел в речи [признаков] человечности, // я тебе в речи явлю облик человеческий.

Из красивых описаний и хорошо [сложенных] повествований // сделаю вьющиеся локоны и смеющиеся уста.

Смысл сделаю ее прекрасным ликом, а потом // скрою его покрывале слова[26].

Приведенный отрывок содержит ряд мотивов, которые встречались в чисто религиозных рассуждениях Насир-и Хосров о сущности веры. Несмотря на то что в целом автор следует Терминологии и представлениям, закрепленным в теоретической поэтике[27], в его рассуждении опять проступает стремление поэта уподобить свое деяние деянию Пророка, воздвигающего «дворец веры» — «дворцом я сделаю свою касыду». То, что расположено внутри касыды — поэтические значения *(ма'ани)* — яства, предназначенные для мудрецов, обладающих истинным знание поскольку вход во дворец закрыт для невежды. Речь есть тело, котором ее смысл помещается наподобие души (ср. вера — тел *та'вил* — душа). Кроме того, в отличие от теоретической логики, где господствовало представление о необходимости наиболее полного соответствия смысла и его словесного выражения, Насир-и Хосров настаивает на том, что словесные облачения *(лафз)* поэтических значений есть скрывающие их завесы, а постижение смысла есть совлечение завес. О таком понимании природы этического слова свидетельствует концовка другой касыды Насира, в которой говорится:

На этом пути (т.е. пути истинной веры) ищи стихов *Худжжата*[28], // возжаждешь ты щербета и розовой воды.

Они — та юная невеста, с лика которой // его мысль совлекла покрывало[29],

Достаточно близкое с точки зрения набора мотивов соответствие описанию «образцовой касыды» Насир-и Хосров дает, рассуждая о халифе 'Али как о носителе *та'вил:*

Есть у Корана хранитель, на которого Господь // возложил ответствен» ость за любовь и за душу.

Пророк возложил на него пастырство над сподвижниками, // по воле Господа пасет он сие бескрайнее стадо.

Ты же тому избраннику Бога и Пророка // предпочел такого-то и сякого-

Смыслы Корана потому для тебя темны, // что нет в тебе покорности пасты:

Коран есть пища со стола духовности. О чтец Корана, // взгляни, кто хі за этим почетным столом!

С этого прекрасного стола вкусит хлеба и других яств тот, // кто сведет знакомство с гостеприимным хозяином.

Благодаря людям становятся хлеб и вода твои [пищей] людской, // разве не видишь, что собака превращает хлеб и воду в собачью [еду].

Оттого-то и сделал недоступной пищу с этого стола // старейшина дома [рока] для врага дома[30].

Если сопоставить рассуждение о понимании смысла Корана, заключенного в процитированном отрывке, с описанием «идеальной касыды», то станет очевидным их принципиальное сход в части интерпретации свойств истинного слова, вне зависим от того, исходит оно от пророка (а также его духовного воспреемника

или от поэта. Слово это, несомненно, принадлежит к категории «Благого Слова» и несет в себе высшую правду, свет божественной истины. Человек непосвященный, невежда или враг веры и Дома Пророка, не может быть допущен к постижению ;<Благого Слова», описываемому как вкушение яств на пиршестве или за «почетным столом». Понимание речей пророка и соответственно речей поэта возможно только посредством применения метода *та'вил.*

Начинания Насир-и Хосрова в области реформирования языка поэзии продолжили авторы, ориентированные на суфийскую доктрину и религиозную практику. Их восприятие слова, в том числе поэтического, при всех возможных отличиях от представления исмаилита Насир-и Хосрова обнаруживает ряд кардинальных схождений с ним. Это касается прежде всего воззрений на соотношение смысла и его словесного выражения. В поэтическом каноне постепенно утверждается взгляд на слово как на знак, имеющий не только непосредственное лексическое значение, указывающее на определенный материальный предмет или явление, но отсылающий также к высшей реальности, которую он способен отразить лишь частично. В этом смысле концепция изреченного слова полностью корреспондирует с концепцией феноменального мира как тени или отражения мира божественных сущностей, являющегося первичным по отношению к материальному.

С точки зрения преемственности литературного порядка наиболее близко к Насир-и Хосрову стоит великий поэт-мистик Санаи (ок. 1048 — после 1126). Характер обращения с традиционной поэтической лексикой в его касыдах наводит на мысль о том, что автору были хорошо известны опыты его исмаилитского предшественника[31]. Справедливости ради следует сказать, что принадлежность самого Санаи к какому-либо суфийскому братству вызывает сомнения у ряда исследователей его творчества, однако несомненен тот факт, что суфийская традиция толковала его сочинения как часть собственной традиции. В одной из касыд Санаи, начинающейся с описания растворения личности в божественной субстанции («Если может быть личность, чья сила исходит из бытия, тогда я тот, чья личность берет жизнь и душу из небытия»), содержится весьма характерное описание свойств поэтического слова:

Он (Господь. — *М.Р.)* творит разум, как же Он может поместиться в разуме, // пальцы не умещаются в письменах, хотя письмена — это следы, оставляемые пальцами.

Сколько бы ни искал Его разум, приходил в отчаяние. // Что за предмет пребывает в этих сердцах, если Он повергает сердца в дрожь.

Со священных морей снизошла на сердца [дождевая] туча света, // всех жаждущих сердцем Он заставляет ликовать.

Смыслы и слова никогда не смешиваются друг с другом, // подобно тому, как отличаются по весу друг от друга вода и масло.

Нет в именах смыслов, и нет имен в смыслах, // а если так, ты сказал то, что скрыто за завесой.

Моя боль проистекает оттого, что не могу поведать о том, что со мной происходит, // бедность речи делает меня слабым и немощным в словах.

Многочисленные смыслы у меня в сердце, и все же // поскольку слово в сердце не помещается, имеет оно язык в качестве переводчика.

И все же, когда я размышляю, все у меня становится прекрасно // оттого, что тот, кто знает этот смысл, имеет в посредниках душу.

Божественным я сделал свое имя, и свяжу себя с Ним, // тогда как каждый поэт связывает себя с тем или другим.

Среди нас один идет правильным путем, а другой — заблудший, а среди птиц // одна питается сахаром, а другая костями.

Не выносит мое славословие никого из числа восхваляемых мира, // [и того], что если чей-то конь [состоит] у него в псарях, [надо говорить], что он подкован полной луной,

[И того, что] если все сущее духовное и материальное, // подарит он за такой один бейт, воистину, он всем этим он располагает безвозмездно.

Такой мир может создать [лишь] Всеобщий разум, и если пожелает, // то скажет нечто подобное тому, что Он пребывает в вечных трудах.

Тысячи раз я говорил, что открою свою тайну, // но держит меня в молчании человеческая слабость.

Каждый раз, когда я слагаю стихи, они получаются возвышенными, но // сторожем моим становится разум, ведь в речах он видит изъян.

Увы, те стихи, которые я знаю, не могу сложить, // а если и сложу, из этих слов что извлекут мирские люди?

Вот и сейчас ты видишь, как ради того человека, мелкого и подлого, // именно носитель этих смыслов препоясался [служить].

Никогда не боюсь я, что у меня на столе — мед, // когда у кого-то на столе мед, вокруг стола у него кружатся мухи.

Из океана разума по Джейхуну смыслов // в сторону духовного ковчега плывет мой язык.

Не всякий, имеющий уши, услышит эти стихи, // и не всякий сложит [такие], кто имеет язык[32].

Автор настоящей публикации позволил себе столь пространную цитату, поскольку в приведенном пассаже взгляд Санаи на свойства поэзии выражен эксплицитно: поэт есть выразитель божественной воли, бесконечно стремящийся в своем слове к выражению истинного смысла, но неизбежно не достигающий искомого предела приближения к Абсолюту; слова поэта продиктованы любовью к Богу, и это наполняет его радостью, однако в силу земной природы («человеческой слабости»), материальности изреченное слово не в состоянии выразить тайну, скрывающуюся за ним и ниспосланную поэту, как дождь из «тучи света», но стихи всегда указывают на горний источник Слова, поэтому и выходят «возвышенными» *('али);* сказанное истинным поэтом слово есть «мед на столе», к нему стремятся многие, в том числе и недостойные («мухи»), однако постичь его может лишь приобщенный к тайнознанию; конкретный земной человек, пусть и высокого статуса и ранга, не может являться адресатом истинной поэзии»

которая стремится «в сторону духовного ковчега». Рассуждение Санаи о сути поэзии родственно приведенным выше высказываниям Насир-и Хосрова на сходную тему как в части позитивной (ниспослание поэтического дара свыше, особая миссия поэта, тайный смысл истинного слова и т.д.), так и в негативной (осуждение службы поэта-панегириста при правителе). В дальнейшем взгляды поэтов на природу и назначение слова суммируются и закрепляются в традиции в виде сочинений теоретического плана. Поскольку в светской теоретической поэтике опыт стихотворцев мистического направления отразился слабо, внутри самой суфийской литературы стали появляться произведения, восполняющие этот пробел и затрагивающие и вопросы обращения со словом. В поэзии на персидском языке таковым может считаться сочинение шейха Махмуда Шабистари (1309—1362), небольшая поэма «Цветник тайн» *(Гулшан-и раз),* посвященная основным доктри-нальным вопросам суфизма и созданная в форме вопросов послушников и ответов наставника. Предваряя раздел о символическом понимании ряда поэтических терминов (глаза и губы, локон, лицо и родинка, *харабат*[33]*, зуннар*[3]**,* христианство, кумир), автор излагает принципы, с позиций которых осуществляется их толкование:

Каждая вещь, зримая в мире, // подобна отражению солнца иного мира.

Мир словно локон, и пушок [на щеках], и родинка, и брови [на лице], // где все они хороши на своем месте.

Богоявление [оборачивается] то красотой милостивой, то красотой карающей, // лик и локон являются этому подобием.

Атрибутами Всевышнего Бога являются милость и наказание, // лики и локоны кумиров получили от них долю.

Поскольку эти слова *(алфаз)* стали доступны слуху, // первым ради воспринимаемого является субъект.

Мир смыслов *(ма'ни)* не имеет предела, // разве может слово *(лафз)* узреть его предел?!

Каждый смысл, обнаруженный чувством прекрасного, // может ли найти словесное толкование?

Когда мистики *(ахл-и дил)* занимаются разъяснением *(тафсир)* смысла, // они прибегают к уподоблению *(мананди)* для толкования смысла.

Ведь чувственное подобно тени иного мира, // оно словно дитя, а тот [мир], словно кормилица.

Для меня сами слова являются пересказом // того смысла, который снизошел из первичного установления.

Когда был брошен взгляд [на землю] из мира Разума, // оттуда слова и были перенесены.

Соответствие предусмотрел Премудрый, // когда снизошел до слова и смысла.

Однако полное подобие невозможно, // от поисков его воздержись[35].

В поэме Махмуда Шабистари можно выделить те же методологические предписания в обращении со словом, которые сформулированы в предшествующей ей по времени создания мистической поэзии, поскольку в основе этих предписаний лежит общая концепция вселенского порядка и единая система представлений

о положении слова в этой картине мира. Характерно, что те вопросы, которые у Насир-и Хосрова толкуются непосредственно (боговдохновенность поэта, его назначение как носителя высшей Истины, подобие его назначения миссии пророка и т.д.), у его последователей изложены в более косвенной форме, что свидетельствует об укоренении этих идей в поэтическом каноне, восприятии его метода толкования традиционной поэтической образности как общепринятого. Подведем некоторые итоги:

— в основе формирования символико-аллегорического языка в персидской поэзии XI—XII вв. лежит метод *та'вил,* который с коранического текста перенесен на текст вообще, в том числе и поэтический (как, впрочем, мог быть перенесен и на любое дру гое явление феноменального мира);

— дар поэтический представляется первым создателям этого ' языка подобием дара пророческого, нисходящего в феноменальный мир из сферы Божественного, а его порождения имеют тот
же источник, что и речи пророка: и пророка, и поэта вдохновляет Божий вестник Джибраил («Дух Святой» — *рух ал-кудс,* или «Дух Верный» — *рух ал-амин).* Насир-и Хосров, восхваляя Рудаки как идеал стихотворца, писал:

Много стихов об отречении от мирского и в наставление сложил // тот поэт незрячий, но ясновидящий (т.е. Рудаки).

Ты прочитал их, прочти и слова Худжжата, // раскрашенные красками значений и полные наставлений.

Если в молитве прочтешь ты его стихи, // Дух верный *(рух ал-амин)* пошлет тебе вослед «Аминь!»[36].

— одним из первых поэтов, выступивших проводником принципов *та'вил* в поэтический канон традиционной персидской поэзии был исмаилит Насир-и Хосров, чьим опытом в дальнейшем воспользовались поэты суфийской ориентации, прежде всего его прямые наследники в жанре дидактико-философской и мистико-аллегорической касыды в XII веке — Санаи и Хакани;

— первоначально все религиозно-мистические коннотации традиционной поэтической топики возникали на уровне индиви дуально-авторской инициативы. Значения эти достигались путем толкования традиционных образов и целых тем непосредственно в тексте произведения с привлечением мотивов, перенесенных из, непоэтических контекстов (Коран, хадисы, комментаторская традиция, трактаты и послания и т.д.). Частично эти коннотации отбирались традицией и закреплялись в семантике образов, в качестве общепринятых служили источником дальнейших авторских трансформаций;

— особый, «сокровенный» язык поэзии на раннем этапе его складывания в литературе на персидском создается одновременна в среде поэтов, представлявших различные эзотерические течения.

В этом процессе на равных участвовали суфии и исмаилиты, осваивавшие разные литературные жанры — касыда первоначально оказалась в поле зрения исмаилитов, газель разрабатывали по преимуществу суфии. По словам Г. Корбена, период, последовавший в персидской словесности за эпохой Насир-и Хосрова, был временем «срастания исмаилитских идей с суфизмом». Далее ученый писал: «И этот подлинный союз подтверждается, например, тем, что исмаилитский та'вил можно найти в прославленной мистической поэме *«Гулшан-и раз»* («Цветник тайн») Махмуда Шабистари, восприятием исмаилитами великого суфийского трактата 'Азиза Насафи *«Зубдат*[31] *ал-хака'ик»* («Квинтэссенция истин») в качестве одной из своих книг и тем фактом, что исмаилиты считают великого суфийского поэта Фарид ад-Дина 'Аттара своим единоверцем»[38];

— источником наших представлений о характере формирования языка мистической поэзии на персидском языке в XI—XII вв. помимо теоретических трактатов по мусульманской эзотерике и толковых суфийских словарей могут служить произведения, содержащие мотивы авторского самосознания.

Примечания

1 *Та'вил* (букв, «возвращение к истоку, началу») — метод рационалистического или символико-аллегорического толкования Корана. Сам термин взят из Ко рана, где в восьми случаях он, по мнению комментаторов, обозначает «толкование сна», а в девяти остальных — «исход,» «последствие». См. подробнее: *Кныш А.Д.* Та'вил // Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991. С. 218—219.

2 Батиниты *(ал-батинийа, ахл ал-батин,* от *батин* — «внутреннее», «скрытое») — общее название сторонников свободного, аллегорического толкования Корана и сунны, искавших в них «скрытый», эзотерический смысл. См.: *Прозоров СМ.* Ал-батинийа // Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991. С. 38—39.

3 Му'тазилиты, *ал-му'тазила* («обособившиеся, отделившиеся») — представители первого крупного направления в мусульманской религиозно-философской мысли, каламе. Отстаивали постулаты божественной «справедливости», предполагавшей свободу человеческой воли, и строгого «единобожия», отрицавшего не только политеизм и антропоморфизм, но и реальность и извечность божественных атрибутов (в том числе речи, откуда проистекает их положение о «сотворенности» Корана). См.: *Тауфик Комель Ибрагим, Сагадеев А.В.* Ал-му'тазила // Ислам. Энциклопедический словарь. М, 1991. С. 175—176.

4 *Насир-и Хосров.* Диван / Ред. М. Дарвиш. Тегеран, 13 (1960). С. 53. Здесь и далее цитаты из произведений персидских поэтов даны в переводах автора на стоящей статьи.

5 Там же. С. 110.

6 Учение о «говорящем» *(натик)* и «безмолвном» *(самит)* имамах каждой эпохи выдвинули «крайние» шииты хаттабиты (о них см.: *Прозоров СМ.* Ал-хаттабийа // Ислам. Энциклопедический словарь. С. 277). В соответствии с этим учением в эпоху Мухаммеда «говорящим», «безмолвным» имамом был 'Али, ставший в свою очередь «говорящим» после смерти Мухаммада. Идейными преемниками хаттабитов были исмаилиты, усвоившие их терминологию.

7 *Васи* - исполнитель духовного завещания. Согласно мусульманской традиции 'Абдаллах б. Саба последовательный сторонник 'Али, был первым, кто утверждал, что у каждого пророка был свой васи: у Мусы (Моисея) - Харун

(Аарон), у 'Исы (Иисуса) — Шам'ун (Петр) и т.д. В шиитской доктрине в соответствующие пары имеют все пророки от Адама до Мухаммеда. См.: *Прозоров СМ.* Васи // Ислам. Энциклопедический словарь. С. 47.

[8] Считается, что Йуша бен Нун в мусульманской традиции соответствует Иисусу Навину, его считают одним их сподвижников Мусы.

[9] *Насир-и Хосров.* Диван. С. 65—66.

[10] Там же. С. 53.

[11] Коран / Пер. и коммент. И.Ю. Крачковского. Изд. 2-е. М., 1986.

[12] *Насир-и Хосров.* Диван. С. 14.

[13] Там же. С. 4.

[14] В оригинале автор употребляет слово *ачар,* что на русский язык буквально переводится как «маринад», «пикули».

[15] Там же. С. 192.

[16] По-видимому, здесь мы имеем дело с рудиментами древнейших представлений о поэтическом даре как о некоей материальной субстанции — пище или питье. В «Ригведе» синонимом сакральной речи является «молоко коровы» (см.: *Гринцер Н.П., Гринцер П.А.* Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000. С. 164—167), в древнеисландской мифологии по этический дар связывают с «медом поэзии», доставшимся богу Одину (см.: *Стеблин-Каменский М.И.* Культура Исландии // Стеблин-Каменский М.И. Труды по филологии. СПб., 2003. С. 48—49).

[17] *Мавлана Джалал ад-Дин Балхи.* Коллийат дивана Шамса Табризи / Ред. А. Касеб. Тегеран, 1374 (1996). Т. 1. С. 16.

[18] Там же. С. 97.

[19] Там же. Т. 2. С. 1012.

[20] О восприятии творческого процесса и авторской оригинальности в арабо-мусульманской культуре см.: *Куделин А.Б.* Автор и традиционалистский канон //Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1996. С. 245-248.

[21] Там же. С. 248-249.

[22] О значении этого мотива в словесной культуре иранцев см.: *Рейснер М.Л., Чалисова Н.Ю.* Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса // Тр. по культурной антропологии. Памяти Г.А. Ткаченко. М., 2002. С. 294—295.

[23] *Насир-и Хосров.* Диван. С. 303.

[24] *Мас уд Са'д Салман.* Диван / Ред. Р. Йасеми. Тегеран, 1374 (1996). С. 331.

[25] В этом полустишии автор приводит схему размера *музари'.*

[26] *Насир-и Хосров.* Диван. С. 303—304.

[27] В средневековой арабской и персидской поэтике закреплено представление о *ма'на* (смысле) и *лафз* (словесном выражении) как о душе и теле или как о красавицах и их нарядах. См., например: *Куделин А.Б.* средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII—XI век). М., 1983. С. 130—131, 139.

[28] *Худжжат* (букв. «доказательство») — одно из высших званий исмаилитской духовной иерархии, которое, возможно, носил Насир-и Хосров и которое он использовал в качестве литературного прозвища — *тахаллуса.*

[29] *Насир-и Хосров.* Диван. С. 35.

[30] Там же. С. 5.

[31] Об интерпретации традиционной сезонной тематики и образности в поэзии Санаи см.: *Рейснер М.Л.* Птицы в мистико-символических касыдах Санаи И Хакани (XII в.) (к проблеме становления символического языка в классичес кой персидской касыде) // Иссл. по иранской филологии. Вып. 1-й. М., 1997. - С. 124-132.

[32] *Санаи Газнави.* Диван / Ред. М. Разави. Тегеран, 1341 (1963). С. 114—116.

[33] *Харабат* — букв. «развалины», «трущобы». В суфийской газели *харабат* является основным местом разворачивания лирического сюжета. См. об этом, на пример: *Рейснер М.Л.* Эволюция классической газели на фарси (X—XIV века)- М., 1989. С. 63, 120—122, 134, 145 и сл.

[34] *Зуннар* (от греч. zonarion) — род пояса, который первоначально считался непременным атрибутом облачения христианских монахов, а затем в средневековых мусульманских государствах стал отличительным признаком одежды иноверца. Зуннар предписано было носить не только христианам, но и представителям других конфессий. В поэзии стал символом обращения на путь познания Истины.

[35] *Шабистари Махмуд.* Голшан-е раз («Цветник тайн») / Ред., коммент. А. Моджахед, М. Кейани. Тегеран, 1371 (1993). С. 75-76.

[36] *Насир-и Хосров.* Диван. С. 323.

[37] Слово *зубдат* букв, означает «сливки».

[38] *Corbin H.* Nasir-i Khusrau and Iranian Isma'ilism // The Cambridge History of Iran. Vol. 4. From the Arab Invasion to the Saljuqs / Ed. R.N. Frye. Cambridge, 1975. P.526.

§ 2. Становление дидактико-проповеднической и мистико-аллегорической касыды

Подобно тому как для проникновения в логику законов развития персидской касыды в целом требуется скрупулезный анализ ранних образцов жанра, вышедших из-под пера Рудаки, выявление принципов складывания «непанегирической» касыды невозможно без обращения к творчеству первых поэтов-проповедников, таких как Насир-и Хусрав и Ансари.

Поэтические произведения одного из первых представителей литературы иранского суфизма, старца Ансари из Герата, сохранились в виде стихотворных вкраплений в рифмованную прозу этого автора. Среди этих поэтических вставок, созданных по преимуществу в малых формах, имеется один текст, который по количеству бейтов, а их двадцать восемь, отвечает стандартам касыды. По внешним содержательным признакам текст Ансари, равно как и другие образцы его лирики, развиваеттрадиции аскетической поэзии и сочетает элементы наставления и инвективы. В соответствии с требованиями контекста проповеди, в котором данная стихотворная пьеса выступает, ей также придана форма ораторского выступления, что достигается интенсивным использованием соответствующих риторических приемов. Так как анализ касыды Ансари «Что за поток? Что за бедствие? Что за ураган и дым?..» был уже предпринят нами в рамках изучения типов стандартных зачинов персидской касыды, здесь мы ограничимся некоторыми замечаниями, связанными с проблематикой данной главы (пер. см. в гл. II, § 1).

Для своей касыды Ансари избрал двухчастную модель, сохраняя не только принцип композиционного построения, но и четкую целевую направленность жанра. Первая часть представляет собой вариант «зачина катастроф», на основании которого автор дает описание «смутного времени».

Следует подчеркнуть, что мотивы развенчания представителей различных сословных групп выдержаны у Ансари преимущественно в лексике среднего стиля, что свидетельствует об их связи с жанром аскетической лирики. По наблюдению Б. Я. Шидфар, некоторые разновидности *зухдийат* по своей направленности тяготели к осмеянию: в них

воплощалась «как бы обобщенная социальная сатира, обличающая не пороки какого-то определенного человека, а пороки общества, главным образом глупость, легкомыслие, скупость и неблагодарность» *[Шидфар* 1974: 138]. Изыскивая пути повышения эмоционального воздействия своей поэтической проповеди, Ансари соединяет в касыде традиционную топику аскетической лирики с формой описания стихийных бедствий и катаклизмов. На это указывает начало стихотворения, где о событиях эпохи говорится как о потопе, горной лавине или пожаре. Таким образом, в зачине касыды «Что за поток? Что за бедствие?..» для типичных мотивов жанра *зухдийят,* который, по словам Б. Я. Шидфар, был по своей природе жанром дидактическим и предназначался для «исправления человека» *[Шидфар* 1975:82], суфийский поэт нашел новое образное воплощение. Оно позволило Ансари описать разлагающее влияние «смутного времени» на души людей как губительное действие слепой природной стихии.

Целевую часть касыды автор посвятил осуждению лжесуфиев, которые в погоне за почетом и всеобщим преклонением заботятся лишь о внешних проявлениях праведности и благочестия, забыв о долге внутреннего совершенствования на пути к Истине. Эта резкая инвектива образует особый сегмент текста, выделенный с помощью анафоры «Как может быть суфием тот?..» (бейты 18—23) и представляющий собой серию риторических вопросов. К целевой части касыды логически подводят последние бейты вступления (16, 17), поскольку именно уничтожающая характеристика неправедных суфиев замыкает череду зловещих «масок» «смутного времени». В этих бейтах, которые по функции являются переходом *(тахаллус),* задается основная черта суфиев —лицемерие, выражаемое антитезой внешнего поведения и облика *(захир, сурат)* и внутреннего состояния *(батин).* Мотив самовлюбленности и любования собственной набожностью возникает сначала в бейте 9, в котором внешнее поклонение Богу прямо противополагается внутреннему нерадению, духовному невежеству. Когда же речь заходит о суфиях (бейты 16, 17), данная антитеза углубляется за счет противопоставления одеяния, составляющего «внешнюю», явленную глазу «оболочку» мнимого подвижника, и его внутренней лживости и порочности.

Порицание нечестивых суфиев, составляющее цель касыды, образует сложную мозаику мотивов, перенесенных из любовной лирики *(газал)* и традиционных осмеяний *(хиджа, хадже).* Поскольку праведный гнев Ансари приобретает воинствующий характер, он прибегаетк достаточно сильным сравнениям (бейты 21,24). Кроме того, поэтпри-меняет устойчивую грамматическую форму глагола бытия — «да будет» *(бада),* обычно участвующую в «пожелании увековечения» монарху

или формулах проклятий по адресу его недругов (бейт 18). Включенное в текстсравнение лжесуфия с ослом свидетельствуете том, что Ансари стремится усилить мотивы порицания, в целом типичные для аскетической лирики, с помощью привлечения элементов низшего лексического уровня, имевших «постоянную прописку» в *хиджа.* В стихотворных инвективах Ансари образное воплощение идеи нерадения на пути к Истине носит константный характер и выражается в повторяющемся мотиве неумеренности в еде и сне, в котором органично присутствуют сравнения с животными, а потому рассматриваемая касыда обнаруживает ряд знаменательных схождений с газелями того же автора. Вот начало одной из них:

Несколько невежд, в погоне за [внешним] блеском // облекшись во власяницу, обрели [лишь] позор.
Каждый из них достиг внешнего блеска, // но души их — в развалинах, а сердца окаменели.
Снаружи сияет блеск лицемерия, // внутри же сердце покрылось ржавчиной.
Для их себялюбивых душ // простор вселенной стал тесной кельей.
Сон они превратили в привычку, словно коровы, // на пути служения Богу они стали хромыми ослами.
[Ансари 1895: 103]

Однако экспрессивность гневной инвективы поэта-проповедника придают не только лексические вкрапления *хиджа,* но и перенесенные в аскетическую лирику мотивы, типичные для репертуара газели. Так, обвинение в измене Другу, которое Ансари бросаетлжесу-фию (бейт 19), может быть истолковано как заимствование из закрепленного в светской любовной лирике кодекса любовного служения. С равной степенью вероятности данный мотив мог относиться и к разряду устойчивых формул панегирика и выражать идею нарушения вассальной верности господину (см. выше). Обе интерпретации полностью отвечают поэтическому замыслу Ансари — стремлению убедить слушателя в пагубности любого отступления от пути к Богу. Таким образом, мотив перенесен с одного объекта на другой: из области отношений между людьми он спроецирован на область отношений человека и Бога. Такого рода переносы полностью согласуются с требованиями нормативной поэтики и являются одним из узаконенных видов транспозиции *(накл).*

Ансари, в отличие отболее поздних суфийских авторов, применяет в аскетической поэзии очень узкий круг мотивов любовной лирики, причем их выбор в высшей степени характерен для творческой

манеры Гератского старца. Поэт использует клишированные ситуации светской газели, описывающие страдания безнадежно влюбленного, для передачи внутреннего состояния суфия, самоотверженно стремящегося к обретению сокровенного знания. Бейты 20, 22, 25 анализируемого текста построены на «каркасах» газельных мотивов: влюбленного терзает бессонница, в тоске по любимой он не смыкает глаз, поминутно он тяжко вздыхает, душа его сгорает в пламени любви, как благовоние в курильнице и т. д.

Важнейшая черта идеального влюбленного, которую Ансари привносите характеристику истинного подвижника, — это жертвенность, противостоящая себялюбию лжесуфия. Влюбленный предпочитает райскому блаженству свидание с любимой (бейт 25). Ансари переносит качества идеального влюбленного (искренность, готовность к самопожертвованию, отсутствие себялюбия) на образ истинного суфия, стоящий в центре его проповеднической лирики. Любовная символика у Ансари далека отизощренного артистизма, присущего поэзии позднейших мистиков. Сила ее воздействия на слушателя коренилась не в нюансах игры явного и скрытого смысла, а в контрастном сопоставлении любовных и аскетических мотивов, в мгновенной и непосредственной расшифровке символов, в ораторской экспрессивности способов словесного выражения (см. подробнее *{Рейтер* 1991: 48-49]).

Благодаря тому что ключевые бейты целевой части касыды Ансари имеют символические значения, устанавливается специфическая смысловая связь финала с зачином. Эта связь носит ассоциативный характер и дает возможность двоякого толкования образов вступления, при котором перед слушателем или читателем возникаетне только картина нравов «смутного времени», но и аллегория страстей человеческих, не принадлежащих никакому времени конкретно, свойственных всем временам. Перед нами уже не муфтии, судьи, правители, богачи и другие современники поэта, а живые олицетворения самовлюбленности и корыстолюбия, алчности, сластолюбия и скупости. При таком понимании зачина становится очевидным, что в подтекст касыды в целом заложена идея самосовершенствования как последовательного преодоления страстей, т. е. дается самое общее понятие об одной из главных целей *тариката.* Логике наставления на путь истинный подчинена и концовка стихотворения, хотя внешне она контрастирует с его резким обличительным тоном. Мотивы самобичевания, свойственные жанру «покаянной лирики», под пером Ансари приобретают особую весомость и значительность: задачу наставника поэт видит не в том, чтобы судить людей, живущих мирскими заботами и радостями, а в том, чтобы самому явить пример борьбы с моральными изъянами («Старец Ансари, ты раздражен, но успокойся...»). Ансари как наставник не оставляет за собой права выносить приговор другим и, следовательно, адресует поучение не только послушникам, внимающим его проповеди, но в первую очередь самому себе.

В своей единственной касыде Ансари закладываетпервый камень в фундамент традиции аллегорических описаний, блестяще развитой следующими поколениями поэтов-мистиков (ср., например, аллегорическое описание человеческих страстей в поэме Санаи «Странствие благочестивых к месту возвращения» *(«Сайр ал- 'ибад ила-л-ма-'ад») [Бертельс* 1965ж: 320-324]). Инкрустация прямого назидания или проповеди-инвективы отдельными символически выстроенными мотивами или их группами создает новые смысловые и структурные пропорции касыды, меняя облик разработанных и общепринятых логических моделей. В систему композиционных принципов, применимых при построении касыды, вовлекаются разнородные ассоциативные связи между единицами содержательного плана. Эти связи возникают как на уровне внешнего образного ряда, так и на уровне скрытого символического значения. Подобные способы сочленения частей политематического касыдного целого не вытесняют и не исключают традиционных схем развертывания поэтических мотивов, разработанных придворными поэтами X—XI вв., а действу-ютнаряду с ними. Более того, нередко происходит своеобразная «актуализация» апробированных типов сюжетно-описательной структуры с помощью дополнительного символического соотнесения сменяющих друг друга тематически монолитных частей текста. Эта тенденция особенно наглядно проявляется в касыдах аллегорического характера, созданных на базе старого жанрового репертуара, например с использованием традиционных календарных зачинов.

Великолепные образцы приспособления канонической касыдной тематики к специфическим художественным задачам жанра проповеднической и философско-аллегорическои лирики демонстрирует поэтическое творчество Насир-и Хусрава. В Диване поэта широко представлены касыды, по внешним признакам принадлежащие к разряду весенней календарной поэзии. Остановимся на одной из таких касыд (см. Приложение, текст № 11):

1. Облако, рассыпающее перлы, превратило землю в подобие неба, // а от цветущих тюльпанов она наполнилась [звездным] сиянием.

2. Розовый куст стал походить на созвездье Ориона, // а цветы, что кое-где распустились на нем, стали [словно] звезда Арктура в созвездии Волопаса.

3. В [дни] *ордибихишта* дуновения ветерка стали для гор и степей // снадобьем от ран, нанесенных [ледяным] ветром [месяца] *дей*.

IS 6754

4. Превращенный в согбенного старца розовый куст// вновь обрел юность благодаря искусству легкого ветерка.

5. Науруз стал для мира тем покаянием, // [в лучах] которого растаяло зло, содеянное зимой.

6. Если сад так молод и свеж и так смеется, // почему же тогда стонет и рыдает туча?

7. Если туча, как грешник в аду, черна и охвачена пламенем, // почему благодаря ей сад светел обликом, как обитатели райских кущ?

8. Раньше на нем были белая шапка и белый плащ, // а теперь — разноцветная шапка и дорогая *каба.*

9. Как только нищий мир разбогател, // соловей, радуясь богат ству мира, залился песней,

10. Хотя никогда не было у сада таких песен, // нынче этот молчальник обрел голос.

11. Эти вновь ожившие цветы, поднявшие в саду головки, // стали для нас свидетельством [реальности] Судного дня и воскресе ния из мертвых.

12. Счастлив тот, чье сердце зрит скрытое за завесой, // о Страш ном суде ему твердое свидетельство дают травы.

13. Уверуй в день исполнения судьбы, // ибо смертным твоим очам Науруз предстал как исполнение судьбы тех, кто смертен.

14. Не спрашивай «как?» и «почему?», не попадай в зависимость от «почему?» — // потому что ты уже стал вьючным животным, обессилевшим под [грузом] «почему».

15. Взгляни, как мертвые растения возродились из семени, // а те, у кого не было семян, канули в небытие.

16. Знание — это семя людей, и люди существуют ради знания, // по [их] знаниям людям воздается за добро и зло.

[*Насир-и Хусрав* 2002: 157]

Как видно из процитированного зачина, Насир-и Хусрав использовал в его создании весенние календарные мотивы, восходящие к *ташбибу* Рудаки «Настала благословенная весна, полная красок и ароматов...» (см. выше — гл. II). Так, в бейтах 3 и 8 можно усмотреть трансформацию мотивов, облеченных у Рудаки в следующую словесную форму:

7. Какое-то время мир хворал, а [нынче] испытал облегчение, // ведь стал ему лекарем ветер, благоухающий жасмином.

8. Мускусный дождь принимался снова и снова и, [наконец], // извлек из-под снега шелковые одежды.

1987: 8]

Бейт 6 опять-таки отсылает к одному из мотивов Рудаки, который неоднократно использовался поэтами, творившими после него, причем не только в описаниях весны, но и в рамках иных тематических блоков. К примеру, 'Абдаллах Ансари перенес мотив смеющегося сада (цветка, земли) и плачущей тучи (неба) в стихотворную проповедь и, трансформировав его в соответствующем ключе, поместил в контекст аскетической темы (о трансформации этого мотива см. *[Рейснер* 1994в: 148-149]).

Реализуя в своей касыде устойчивую топику сезонных вступлений, Насир-и Хусрав не разбивает ее монолитности включением чужеродных мотивов, а прибегает к их объяснению в духе мусульманских эсхатологических представлений. Толкование помещено прямо в текст касыды и располагается после календарного зачина (бейты 11-16), в результате чего вступительная часть приобретает характер аллегорической картины. Поскольку поэт рассказывает на языке жанра *наурузийа* о воскресении из мертвых, весенние мотивы частично восстанавливают свой изначальный ритуально-мифологический смысл, обусловленный их генетической связью с древними земледельческими культами умирающих и воскресающих богов (ср. с описанием установления Науруза у ал-Бируни и его истолкованием как семи дней творения — см. выше, гл. II, § 1).

Расшифровка аллегории в разбираемой касыде Насир-и Хусрава выполняет также функцию перехода от вступления к целевой части, в которой восхваление Бога, пророка Мухаммада и праведного халифа 'Али служит нитью для нанизывания назидательных и обличительных мотивов:

17. Ведь знание и разум [даются человеку] по велению Бога — // над миром материи и над тварями земными стал он повелителем.

18. Оба мира и милость Его существуют ради людей, // по этой причине душа разума стала двойственна и двусоставна.

19. Каждая вещь для человека имеет ценность и [таит] опасность — // бренный мир, и золото, и серебро приобрели для него ценность.

20. Разум есть дар Божий мне и каждому, // благодаря этому дару [каждый] приобрел знание и мудрость.

21. Каждый, кто не проложил чувству путь к разуму, // бездумно отторг себя от исповедания веры и от приобретения знания.

22. Тот, кто, [обладая] разумом, творит притеснение и неправед ность, // без сомнения, неверно оценил это Божье благодеяние.

23. Оттого что див завладел его телом, // мудрость [его] оберну лась безумием, а счастье — злополучием.

24. Говорят «У дурных людей вместо лица затылок», // [правиль ность] этих слов в отношении Судного дня подтвердил Пророк.

25. Тот, кто отвратится от разума в душе своей, // лицо свое, считай, заменит затылком.

26. Люди, получившие этот дар от Господина мира, // благодаря этому дару обрели господство над всеми живыми существами.

27. И аналогично этому — для всех людей, [пребывающих] с Богом, // любовь к пророкам сосредоточилась на превосходстве Избранника.

28. А от Избранника по воле и приказу Божьему // принял 'Али полномочия избранничества.

30. Вдвоем они [составляют] душу и тело, они [есть] религия мужа разумного, // их мудростью было отделено ложное от истинного.

31. Внешнее [знание] составляет тело религии, а внутреннее — ее дух; как может быть в этом мире тело живым без духа?

[Насир-и Хусрав 2002: 157-158]

Целевая часть касыды, как видно из помешенного выше фрагмента, представляет собой законченный образец проповеднической лирики: поэт объясняет слушателю причину избранности Человека и превосходства его над другими живыми существами, сотворенными Господом, рассуждает об избранничестве Мухаммада и передаче его пророческой миссии по наследству халифу 'Али. Элементы проповеди в этой части касыды неотделимы от восхваления щедрости Господа, одарившего человека разумом, и порицания тех, кто не способен правильно распорядиться Божьим даром. Мотивы осуждения вероотступников, «отвратившихся от разума», составляют содержание финального отрывка целевой части и занимают всю вторую половину текста (бейты 32—56). Мы процитируем лишь последние десять бейтов касыды, в которых сконцентрирована суть гневной инвективы:

46. О люди! Почему вы отвели глаза от ислама? // Или у вас имеется доказательство [его] вредоносности и бедственности?

47. К этому высокому престолу явился с криком и руганью // ради покрывала, чалмы и плаща

48. Тот гордец, которого ты именуешь *хаджи,* // считая, что он, [побывав] в Мекке, стал столпом чистоты,

49. Тот, кто явился к индийцам [со словами]: «Я — борец за веру!» // Явился он ради [захвата] пленников, а не ради [стяжания] славы.

50. А этот, скрывавшийся от бедствий [со словами]: «Я — шиит!», // стал мятежником против невежества и безумцем Кербелы[14].

51. Впредь более не слушай пустых речей того, // кто из города знания ушел в деревню.

52. [Такие, как он], не ведают, что вероисповедание — это знание и преданность Богу. // О, люди! Что будет, ведь знание покинуло вас!

53. Почему вы бредете, как ослы, без знания и без цели? // Потому что из-за невежества водителем вашим стали страсти.

54. Такой водитель заведет в яму заблуждения // таким образом, что [упавший] решит, что попал на небеса.

55. О Худжжатхорасанской земли! Кому еще, помимо тебя, // даровано слово истинной веры, [озаренное] талантом!

56. С тех пор как в знании и преданности Богу ты присоединился к потомкам 'Али, // ты стал причинять боль и огорчения их против никам.

[*Там же]*

Как явствует из финальной части касыды, Насир-и Хусрав подвергает осмеянию не абстрактного невежду, пренебрегшего дарами Божьими и отвратившегося от разума и знания. В бейтах 47—49 содержится осуждение внешне благочестивых действий некоего гордеца, которого все считают образцом благочестивого мусульманина, «борцом за веру», но который, по мнению поэта, являет собой антипод истинного мученика за веру, «безумца Кербелы», Хусайна, третьего шиитского имама, одного из двух сыновей праведного халифа 'Али.

В образе порицаемого здесь выступает султан Махмуд Газнави, осуществлявший завоевательные походы в Индию под знаменем «священной войны с неверными» *(газават)* и именовавшийся «борцом за веру» *(гази)*. Следует напомнить, что Махмуд Газнави был также и гонителем исмаилитов (карматов), предпринявшим с целью их истребления несколько военных походов, в частности походы на Рей и на Мультан, где была сильна власть шиитов. В тех же бейтах содержится косвенное порицание панегиристов, прославлявших деяния Махмуда в многочисленных касыдах, описывающих ниспровержение идолов в индуистском храме города Сумнатх (см. выше). «Подвиг» Махмуда разрушившего «языческое капище», поэты традиционно сопоставляли с одним из деяний пророка Мухаммада, по приказу которого было разрушено святилище богини Манат и совершено очищение Ка'бы от идолов (630—631). Смысл разбираемых бейтов дает ключ к пониманию многочисленных пассажей в касыдах Насира, направленных на развенчание придворной поэзии. По мнению стихотворца, проповедующего исма-илитскую доктрину, придворный панегирик не имеет права на звание «Благого слова» *(сухан-и ник),* совершенной речи, поскольку объект ее недостоин восхваления:

Смотри, о легкомысленный брат, // не считай знанием занятие *дабира* (секретаря) и поэта,

Ведь эти профессии хорошо оплачиваются // за услаждение власть имущих.

Да, и тот и другой обладают даром слова, // однако нет сходства в их речах с чудесами Пророка.

Потому была дарована Пророку наука истины, // что сочли его достойным этого превосходства.

Для тебя же письмена, связующие науки и память, // подобны цепям, [стреноживающим) лошадей в войске.

Ты, стреноженный, пеший перед конниками, // недостоин ты ничего, кроме занятия слуги.

Если ты стал таким, то знай, // ты — раб царя Востока и эмира Мазандарана.

Если ты приобрел профессию поэта, // а кто-то приобрел мастерство музыканта,

Ты должен стоять там, где музыкант сидит, // так что держи [за зубами] свой дерзкий язык.

Живописуешь ты самшит и тюльпан, // лицо, подобное луне, и амбровые кудряшки.

Восхваляешь за знание и [добрый] нрав того, // кто является источником невежества и злонамеренности.

Привносишь ты в стихи ложь и алчность; // ложь — это основа неверия.

[Как может некто], одобряя воздержание 'Умара и Бу Зарра[15], // сочинять славословия в честь Махмуда для 'Унсури.

Я же не тот, кто к ногам свиней // мечет драгоценный жемчуг слов [языка] дари.

[Насир-и Хусрав 2002: 126-127]

Однако, осуждая профессию придворного стихотворца, Насир-и Хусрав в заключение цитированной касыды утверждает свой собственный приоритете искусстве поэзии через сравнение с признанными панегиристами прошлого:

[Глупец] считает меня таким же ослом, как он сам; // но разве походит железный ошейник на перстень?

Он не видит, как перед его [глазами] мои стихи и моя проза // превращают в шелк бумагу тетради.

Прочитай оба *Дивана* моих [стихов][16], чтобы увидеть, как Бухту-ри" слился воедино с 'Унсури.

[Там же: 127]

Воспользовавшись в полной мере достижениями придворной поэтической традиции в разработке приемов сочинения касыды, Насир-и

Хусрав находит новые этические и эстетические основания искусства слова, черпая мотивировки для сопряжения образов и расширения их семантики в сфере непоэтических жанров. Будучи перенесены в касыду, содержательные блоки религиозной проповеди *(ва 'з),* тесно связанной с шиитскими исмаилитскими доктринами, соприкасаются внутри нее с каноническими мотивами, органичными для этой жанровой формы. В конечном счете это взаимодействие и рождает аллегорические значения стереотипных описаний и символические коннотации отдельных элементов традиционной топики. Весьма характерны и наглядны те изменения, которым подвергаются в проповеднической лирике На-сира излюбленные формулы самовосхваления поэта:

В такое смутное время никто, кроме Худжжата, // не украсит золотом и перлами словеса *(алфаз)* и смыслы *(ма'ани)* [своих стихов|.

Речь становится, словно переплавленное золото, вечной и неизменной, // если ее своею мыслью выплавляет душа мудрого.

Речь, подобно лучу света, должна быть свободна от любой порчи и скверны; // ведь, пока речь не уподобится лучу, ржавчина не сойдете твоей души.

Влагой знания следует смывать с сердца пыль греха и порчи; // ведь, когда омыто сердце от греха и порчи, речь выходит безукоризненной и честной.

Если ты, о юноша, обучишься у знающего Благому слову *(сухан-и ник), И* восславяттебя в обоих мирах и Творец и творенья [Его].

А если ты себя одобришь за бесплодную речь, // пусть не будет у меня на земле чада, подобного тебе.

С песней прекрасной и волнующей прилетел к людям соловей, // и оттого унижена ворона, что сладкозвучно не поет.

Соловей, словно мудрец, говорит благозвучно и прекрасно, // а ворона, словно невежда, мелет вздор *(жаж).*

Прости попугая за то, что он [не понимая] произносит слова! // Если ты научишься Благому слову, тебя простит Господь.

Благое слово есть ключ к сокровищнице мудрости, о юноша! // Без ключа этот клад тебе не откроется.

В поисках Благого слова я изнурял свое тело, // благодаря этой славе и этой мудрости голова моя касается небес.

Если ты вознамеришься обрести мудрость, как было тебе указано, // бренный мир покажется тебе не больше комариного крылышка.

Разве ты не видишь — [изгнанный] из Хорасана, пребываю я, униженный, в Йумгане, [но] приходят ко мне один за другим все, кому нужно.

О мудрый муж! Книга Божья — вот рудник мудрости! // И пока существует мир, незыблем сей рудник.

Скверно, если после того, как мое сердце омылось водою Истины, // моя сияющая душа осквернится чем-то неистинным.

У меня, чистого душой, в просветленном сердце осталась единственная вера; // поскольку душа стала едина с верой, никто не сможет [у меня] ее похитить.

Надо с души твоей смыть грех знанием и преданностью Богу; // подобно тому как, пройдя сквозь кошму, фильтруется вода, [очищается] от сомнения душа.

Указываю я тебе путь к благодати в обоих мирах; // никому ни один разумный не укажет лучшего пути.

Довольством малым сделай маникюр и счисти алчность со своих ногтей; // если своей рукой очистишь ногти, любое дело твое увенчается успехом (букв, «украсится». — *М. Р.).*

[*Насир-и Хусрав* 2002: 190-191]

В приведенном пассаже поэт развивает свою концепцию «Благого слова» (речи) (см. подробно *[Додыхудоева, Рейснер* 2004а]), которая служит основой представлений об идеальной поэзии, чьей единственно оправданной целью автор полагает наставление на путь истинной веры. Религиозная доктрина, на которой базируются поэтические построения Насир-и Хусрава, относится к разряду эзотерических учений, а потому направлена на обретение адептами тай-нознания, позволяющего проникать во внутреннюю *(батин)* сущность явленных *(захир)* предметов феноменального мира. Приведенные выше стихи обнаруживают ряд знаменательных схождений с инвективами 'Абдаллаха Ансари как в части общего смысла моральных сентенций, так и в подборе лексических средств низкого стиля.

Традиционные поэтические значения, закрепленные в канонической топике светской касыды, вовлекаясь в орбиту сокровенного языка, становятся образной оболочкой мистического знания о Боге, человеке и миропорядке. Проповедь служения Пророку и дому Пророка (т. е. халифу 'Али и его потомкам), заместившая в большинстве касыд Насира панегирик конкретному адресату, сыграла в них роль инструмента, с помощью которого устанавливались вторичные, символические связи между описательным зачином и целевой частью произведения. Отношение исмаилитского поэта к изреченному слову вообще и к своим собственным творениям в частности моделируется по аналогии с аллегорическим толкованием священного текста Корана *(тав'ил)* (об этом см. подробно *[Рейснер* 2003]), за буквой которого истинно мудрый прозревает скрытую от непосвященного сокровенную суть вещей. «Благое слово» (речь), ведущее к обретению знания и мудрости, должно в конечном итоге привести говорящего или внимающего к постижению скрытого смысла Книги откровения.

Религиозно-мистические переживания Насира, искавшие воплощения в канонических мотивах описательной поэзии, не приводят в его касыдах к последовательной символизации текста. Развернутые картины-аллегории, создаваемые на базе устойчивого касыдного репертуара (сезонные мотивы, описание звездного неба, смены дня и ночи и т. д.), практически всегда сопровождаются авторским разъяснением или ремаркой, которые дают слушателю представление об их дополнительном значении. Новый смысл мотивов пока еще создается единовременным авторским усилием, помещающим их в непривычное контекстуальное окружение. Однако все предпосылки для формирования особого символического языка в касыде Насир-и Хусрав создал. В ряде текстов поэтуходит от прямой расшифровки вступительной части, полностью возлагая разъяснительную функцию на проповеднические мотивы целевой части касыды. Рассмотрим одну из таких поэтических композиций:

1. Сколько можно твердить, что с приходом весны // распускается роза и зацветает миндаль,

2. [Что] облик сада становится похож на лица [красавиц] // ланитами роз и пушком свежей травки.

3. Когда лик цветущего граната омоет ночная роса, // соловей от розы перелетаете приветствием к цветку граната.

4. У соловья нынче есть такая тайна, // что даже ворона она повергает в слезы и тот прилетает в цветник.

5. Если месяц *дей* осыпал сад камфарой, // /то теперь], когда пришла весна, она осыпает его жемчугом.

6. Роза скачет верхом на коне, // а яхонтовый тюльпан у ее подножия — словно слуга, несущий попону.

7. Роза имеет кровное родство со всеми луноликими: // как только она расцветает, у нее появляются родные и близкие.

8. Ива в саду заключает перемирие с ветром, //тюльпан целуется и обнимается с нарциссом.

9. Сад становится похож на небеса, // так как на небесах в час рассвета становится видимой глазу Зухра.

[*Там же:* 204]

Матла 'анализируемой касыды на первый взгляд указывает на то, что поэт прибегает к травестированию календарного зачина, подобно Абу Нувасу, который, пародируя традиционный зачин доисламской арабской касыды «Постойте, поплачем при воспоминании о любимой и стоянке...» (Имруулкайс), написал: «Скажи тому, кто стоя

плачетнад остатками жилища, что было бы плохого в том, если бы он плакал сидя» (цит. по *[Куделин* 1983: 20]). Однако в таком случае оказывается непонятным, почему в восьми бейтах, которые следуют за начальными (бейты 2—9), поэте упорством, достойным, по его собственному мнению, лучшего применения, создает образцовые авторские вариации излюбленных мотивов *наурузийа.* Возможно, вторая часть касыды поможет нам понять логику его художественного замысла.

10. Всю эту бессмыслицу не повторяй мне, // стыдно мне за
бессмысленные речи!

11. Шестьдесят раз ко мне в гости являлся Науруз, // и все будет
точно так же, если он явится шестьсот раз.

12. Для чего нужен украшенный [весною] сад любому [из тех], //
с кого рок-притеснитель смыл украшения?

13. Для меня его красота — [лишь] греза и фантазия, // хотя
твоим глазам она кажется живописным изображением и рисунком.

14. Его благосклонность и жестокость сменяют друг друга, // его
колоквинт [смешан] с сахаром, [его] роза [вооружилась] шипами.

15. Сияющий день, приходу которого радуются люди, // сменяет
ся грустью и тяготами темной ночи.

16. Когда ты, лишившись сознания, уснешь во [чреве] земли, //
[тебе будет безразлично], наступила ли весна и зацвела ли степь.

17. Вращающийся небосвод — коварный лев, // каждую ночь он выходит охотиться на нас.

18. Каждый из людей, кто попадется ему, // будет проглочен, слаб он или силен.

19. Если [этот] мир мил и приятен для невежды, // то по мне он низок и презрен.

20. У каждого есть своя доля в этом мире, // хотя всякая вещь происходит от четырех начал.

21. Каждая вещь применима на своем месте: // влажность проис ходит от воды, а щелочь разъедает.

22. Мягкой и сочной, вкусной и съедобной // становится несъе добная колючка, если она попадает в рот к ослу.

23. Постарайся ужиться с миром-притеснителем, // ведь вместе с ним в караване идут и добрые времена.

24. Если тебе некогда было плохо, теперь станет лучше, // ведь из одного и того же дерева выходит и кафедра в мечети, и виселица.

25. Иногда тебе необходимы прочные стены, засовы и двери, // а порой от крепких стен, засовов и дверей тебе один вред.

26.

26. Никогда не бывает доблесть подобна пороку, // а между тем доблесть Зайда представляется пороком 'Умару[18].

[Насир-иХусрав 2002: 204-205J

Прочтение этой части касыды Насир-и Хусрава дает ключ к пониманию символического значения образов календарного зачина. Преходящая красота весенней природы и живописная пестрота цветущего сада воплощают для поэта дольний мир, где все подвержено уничтожению, ничто не обладает постоянством. Поэтпризываетслу-шателя к постижению внутренней сути явлений, предстающих взору. Без этого повторяющиеся формулы описания весны окажутся, на его взгляд, пустыми словесными оболочками. Поэтому человек, наделенный разумом и способностью к приобретению знания, должен стремиться извлечь из окружающего мира не образы тленной красоты иллюзорности и множественности, но совершенство единой основы мироздания, свидетельство божественной премудрости, устроившей все так, что «каждая вещь хороша на своем месте». Автор считает источником истинного знания Священную книгу, а путь действенного применения этого знания видит в служении шиитской идее. Об этом Насир заявляете финальной части касыды, построенной как самовосхваление:

28. Ты говоришь мне: «Ступай прочь, ибо ты нечестивец!» // [Что ж], потерпи, пока наступит Судный день!

29. Мои длинные кудри представляются мне двумя [стеблями]
базилика, // а в твоих глазах они — извивающиеся змеи.

30. Я — плодоносная ветвь, [взрастившая] звезды из рода Зухры, // а в твоих глазах я — [бесплодная] ива и чинара.

31. И если ты скажешь: «Я тоже мусульманин!», // какая слава выпадеттебе [рядом] со мной в исповедании веры?

32. Я ищу дружбы с 'Али, ибо от его меча//для лицемеров наступает ночь, а для шиитов занимается день.

33. Ты не различаешь мудрости за дымом [невежества], а в ней достаточно // света, даже если он пробивается сквозь [облако] пыли.

34. Вера — это дворец, возведенный Пророком — // чтобы все люди входили в него, не беспокоясь.

35. Знай же, что Господин появляется в своих покоях не просто так, // а приходит, [имея] на это причину.

36. 'Али и его семья — врата в тот [дворец]; // блажен каждый, кто
войдет в этот украшенный дом.

37. Блажен тот, кто благодаря знанию и [благому] деянию // каждую ночь входит во дворец с ковром и в *изаре*[1>].

[Там же: 205]

Очевидно, что в последней части текста, являющей собой полный аналог целевой части придворной касыды, Насир-и Хусрав стремится строго соблюсти оптимальную пропорцию самовосхваления и восхваления, хотя все мотивы *мадха* и *фахра* переведены в стилистический регистр религиозной поэзии. Налицо классический случай переноса мотивов из жанра в жанр, а также с одного объекта на другой, поскольку место конкретного адресата и восхваляемого в панегирике Насиразанимаютперсонажи мусульманской Священной истории. Касыда в целом, сохранив жанровые пропорции, структуру и традиционные компоненты содержательного уровня, демонстрирует сугубо символический способ увязывания тематически разнородных сегментов произведения. Вступление, состоящее из календарного зачина и рефлективной части, выдержанной в духе аскетической лирики, по существу представляет собой специфическую вариацию канонического персидского *насиба.* Сумма описательной и рефлективной частей служит прелюдией к самовосхвалению взыскующего истинной религиозной мудрости поэта и восхвалению праведной веры в лице ее идеальных носителей — Пророка и его преемника. В плане мистического восприятия касыда представляет собой трехступенчатое восхождение в мир божественных сущностей: она повествует о восхождении из мира телесности в область господства разумной души, а оттуда — в царство Духа.

На примере приведенной касыды Насир-и Хусрава можно проследить одну из важных особенностей формирующегося в касыде символического языка. Заметим, что в отличие от малых форм поэзии (газели или руба'и), где каждая единица смыслового плана, реализуемая в пространстве бейта, приобретаетустойчивую коннотацию, в касыде объектами мистического толкования выступают «большие *ма 'на»,* т. е. целые тематические поля и их устойчивые жанровые сцепления. В этом смысле тип символизации в касыде занимает промежуточное положение между таковым в газели, с одной стороны, и в большом повествовательном произведении — с другой (ср. с символизацией сюжетов любовно-романического эпоса или обрамленной повести; см., например, *[Брагинский* 1985]). Высказанное предположение на данном этапе исследования носит характер рабочей гипотезы, поскольку проверено нами на сравнительно небольшом массиве текстов. Однако ясно, что двойственная природа персидской касыды, выражающаяся в колебаниях между лирическим и эпическим полюсами, не может не создать особых условий для протекания процесса символизации.

Один из наиболее интересных образцов трансформации традиционных мотивов касыды внутри новой ее жанрово-тематической разновидности Насир-и Хусрав демонстрирует в касыде, посвященной его обращению в исмаилизм. Этот значительный по объему текст (104 бейта) отличается не только многоступенчатостью композиции, но и сочетанием разнородных заимствований из поэтических и прозаических жанров, сплавленных воедино авторским замыслом (см. Приложение, текст № 12).

1. О ты, постигший столько наук и обошедший мир из конца в конец, // ты на земле, а над тобою этот вращающийся свод.

2. Что за опасность можеттаить для тебя этот вращающийся свод, // когда ты обрел свои плоды от сокровенных знаний?

3. Доколь ты будешь телесно вкушать плоды богатства? // Однаж ды вкуси душою плоды знания.

4. Не приносит пользы людям все то, что они вкушают во сне. // Тот, кто бодрствует, знает вкус пользы и вреда.

5. Что знает спящий о небосводе и звездах // [и о том], для чего Он привел нас на этот темный шар?

6. Он видит эту темную землю и тот зеленый круг, // [где] порой темно, порой светло, порой сухо, порой сыро.

7. Благом он считает лишь то, что происходит от земли, —//для земного благое и достойное заключено в земле.

8. Кто может сравниться прекрасным обликом с ним, // облачен ным в шерстяной халат и в шелка, расписанные птицами?

9. От жажды и голода у него есть спасение. // Почитает он сытость благом, а голод — злом.

10. Пробудись от сладкого сна, о сорокалетний спящий! // Взгляни, из твоих друзей никого здесь не осталось.

11. От [склонности] поспать и поесть друзьями твоими стали скоты; // чем больше ты с ними общаешься, тем меньше печалишься.

12. За то, что животные стали твоими товарищами, // не заслу жишь ты похвалы Всевышнего судии.

13. Благом не является то, что поедают животные, // это ведь не царство, которое завоевывает кесарь.

14. Если ты завоюешь царство и признаешь это благом, // муж разумный признаеттебя несхожим с ослом.

15. Задумайся над тем, что стало с царством Сулеймана и Сулей-маном // и как Искандар ушел вместе с царством Искандара.

16. Сегодня какая разница между тем царством и этим? // И тот умер, и этот умер, и царства лишены потомства.

17. Для мудрого безразлично, что миновало — печаль или ра дость, — // ушедшая и не пришедшая печаль равны.

18. Задумайся над судьбой Ибрахима, и над его жертвой, // и над его намерением отсечь сыну голову.

19. Если бы кто-то вознамерился такое сотворить умышленно, // проклял бы каждый его, как Азара, ваятеля идолов.

20. Если ты не пьян, с пьяными вместе не сиди, //лучше сегодня поразмысли хорошенько над своими делами.

21. В конце Господь завещал тебя в жертву; // взгляни, кто твой заступник в Судный день.

22. Чадо твое сегодня невежественно и непокорно; // разве получишь ты завтра помощь перед лицом Справедливого?!

23. А если отец твой был гебром, а мать — христианкой, // что им доставит радость, кроме огня?

24. Знай, что Господь не заповедал ничего, кроме Истины, // [Он] — Истину изрекающий, истинно мыслящий, Истину начинаю щий, Истину несущий.

[Насир-и Хусрав 2002: 257-258]

Приведенная часть касыды представляет собой типичный образец жанра *зухдиййат* с характерным набором мотивов осуждения мирских страстей и привязанности к земным благам. Еще раз отметим сходство декларируемых морально-этических принципов с теми, которые предлагает в своих стихотворных проповедях 'Абдаллах Ан-сари. Источники, из которых почерпнут весь арсенал мотивов — от сравнения невежественного и духовно спящего человека с животным до упоминания имен ушедших владык и исчезнувших царств — те же, что и у поэта-суфия (см. об этом подробно *[Рейснер* 1994в: 145— 148]). По форме и смыслу начало касыды выглядит как поучение, адресованное некоему абстрактному слушателю, однако из следующих далее стихов можно заключить, что поэт обращается к самому себе, поскольку он рассказывает о собственной земной судьбе:

25. Замок ты с сердца сними, Коран возьми себе в провожатые, // чтобы узнал ты путь и чтобы открылась тебе дверь.

26. Если пути не отыщешь, не буду я удивлен, // я ведь и сам, как ты, долго блуждал печально без дороги.

27. Шел триста девяносто четвертый год хиджры, // когда приве ла меня мать жить во прахе земном.

28. [Существо], растущее без знания, подобно растенью, // рожденному из черной земли и чистой воды.

29. От жизни растения я перешел к состоянию животного, // тогда я походил на неоперившегося птенца.

30. В четвертом состоянии во мне проявились признаки человека, // когда дар речи проложил свой путь в это темное тело.

31. Отмерено небесами мне было сорок два года, // когда возжаж дала мудрости наделенная речью душа.

32. Об устройстве небес, о смене времен и рождений // я слышал от мудрых людей и читал в книгах.

33. Когда я постиг, что для каждого лучше всего его собствен ное тело, // сказал — среди всех людей кто-то быть должен лучшим,

34. Как сокол лучший среди птиц, как верблюд — среди вьюч ных животных, // как пальма — среди деревьев и яхонт — среди самоцветов,

35. Как Коран — среди книг, Ка'ба — среди строений, // сердце — среди органов тела, Солнце — среди планет.

36. От мыслей душа опечалилась в раздумье, // вопрошать стала мыслящая душа из-за своих раздумий.

37. Среди шафиитов, маликитов и ханифитов[20] // искал я избран ного и справедливо судящего наставника.

38. Искал я ответов на все вопросы и знамения ясного, // но все блуждали в бессилии — тот был слеп, а этот глух.

39. Однажды в священном Коране прочел я *айат* о «завете», // сказал Господь в Коране: «Моя длань пребывала над всем...»

40. Те люди, что под сенью древа заключили завете Всевыш ним, // были такие, как Джа'фар и как Микдад, как Саман и как Бу Зарр[21].

41. Я спросил: «Что теперь стало с тем древом и с той дланью? // Где найдем мы ту длань, тот завет и то присутствие?»

42. Ответили мне: «Ни древа там не осталось, ни длани, // исчезла простертая длань и рассеялось то собрание.

43. Все они — друзья Пророка и жители рая, // отмечены они тем заветом, избраны среди людей».

44. Я сказал: «Из Корана явствует, что Ахмад явился к нам свидетелем, // благовестником, освещающим, увещевателем [n].

45. Если вознамерится неверный истребить его [свет] устами, // Господь зажжет его вновь вопреки усильям неверных[23].

46. Как может быть, что сегодня не осталось никого из тех людей? // Кроме как Истиной, быть не может слово Всевышнего Судии.

47. Чью руку мы возьмем, где завет Божий? // Почему Он дал предкам то, чего нету потомков?

48. Разве мы виновны в том, что родились в другое время? // Отчего мы лишены Пророка и обездолены?

49. Лицо мое пожелтело, будто чайная роза, от недуга невеже ства, // до срока, словно обруч, изогнулся кипарис моего стана

50. От мысли, что минералы, и растения, и животные // людей в мире земном ограничивают.

51. Сегодня, когда лишь мне присущи эта душа и это тело, // я — и слепок с мира земного, я тот, кого этот мир удручает.

52. Мудрец подобен мускусу, а знанье — его аромату, // мудрец подобен руднику, в котором знание — золото.

53. Когда аромат извлечешь из мускуса, а золото — из рудника, // лишится ценности мускус и пустою станет порода.

54. Поскольку знание — золото и мускусный аромат, // пойду, спрошу совета у их благого источника.

[Насир-и Хусрав 2002: 258-259]

В этой части касыды Насир-и Хусрав рассказывает о своей земной жизни как о порядке сотворения мира или о восхождении по ступеням Бытия от низших форм к высшим: он минует три царства -минералов, растений, животных — и переходит в состояние человека, наделенного разумом и даром речи. По достижении возраста зрелости в человеке пробуждается духовное начало, он задумывается над смыслом жизни и отправляется на поиски Истины. Герой сетует на то, что в его время людям не послали пророка, что задать «вечные» вопросы некому. Философско-религиозный строй и вселенский пафос приведенной части текста уравновешен некоторыми автобиографическими деталями (дата рождения, возраст духовного взросления), которые знаменательно совпадают с тем, что говорит о себе Насир-и Хусрав в начале «Книги путешествия» *(«Сафар-наме»).* Как представляется, поэт использовал в этой касыде схему построения и тематические элементы жития — рождение героя, его прозрение, начало поисков Истины и Учителя. Дальше по канону агиографической литературы должно следовать описание странствий героя, что мы и находим в касыде Насир-и Хусрава:

55. Я снялся с [насиженных] мести пустился в путь, // не вспом нив ни о доме, ни о саде, ни об образах [близких].

56. У перса и у араба, у индийца и у тюрка, // у жителя Синда, китайца, румийца и иудея,

57. У философа, манихея, сабея и материалиста // я добивался искомого и спрашивал без устали.

58. О, сколько раз мне камни служили ложем и изголовьем! // О, сколько раз шатром и палаткой служили мне облака!

59. Порой [приходил] я на склон, где был соседом мне месяц, // порой — на вершину горы, что выше созвездия Близнецов.

60. Порой [приходил] в края, где вода [тверда], как мрамор, // порой — в места, где земля горяча, как уголья.

61. Порой по морю, порой по суше шел я без дороги, // порой по горам, порой по пескам, порой через ручьи, порой по ушельям,

62. Порой с веревкой на шее, как погонщик верблюдов, // порой с поклажей на спине, как будто я — мул,

63. Занятый расспросами, переходил я из города в город, // одержимый поисками, скитался по морю и суше.

[*Там же:* 259]

Этот фрагмент текста представляет собой одновременно достаточно явную отсылку к той части в структуре классического житийного повествования, в которой говорится о поисках героем истинного учителя среди представителей различных религиозных и философских течений, и к той части традиционной касыды, которая отводилась мотивам странствия по пустыне — *рахил.*

Можно подыскать этому пассажу знаменательную параллель в житии Мансура Халладжа из агиографического свода Фарид ад-Дина 'Аттара «Антология святых» *(«Тазкират ал-аулийа»).* И хотя это сочинение более позднего времени (рубеж XII и XIII в.), думается, что канон житийной биографии в персидской литературе сформировался несколько раньше и был хорошо знаком Насир-и Хусраву. Вот как описывает'Аттар странствия Халладжа: «...Вначале он пришел в Тустар, к шейху Сахлу б. 'Абдаллаху и два года находился при нем. Потом он направился в Багдад, а странствовать начал семнадцати лет от роду. После того он оказался в Басре и примкнул к 'Амру б. 'Усману, пробыв при нем восемнадцать месяцев. Потом Йа'куб Акта' отдал ему в жены свою дочь. Потом 'Амр б. 'Усман разгневался на него, и [Хал-ладж] ушел оттуда в Багдад, к Джунайду. Джунайд предписал ему молчание и одиночество. Некоторое время он [упражнялся в] терпении подле Джунайда. Потом он устремился в Хиджаз и год прожил там вблизи [Ка'бы]. Вернувшись в Багдад, он в сопровождении некоторых суфиев пришел к Джунайду и обратился к нему с вопросами...

Итак, не получив от Джунайда ответов на вопросы, Хусайн удручился и без позволения отправился в Тустар. Он находился там в течение года и был окружен великим почтением, а о речах любого другого из современников отзывался пренебрежительно, так что нажил завистников. 'Амр б. 'Усман направил послания о нем в Хузистан, очернив его в глазах жителей тех краев. Да и ему самому там разонравилось, он сбросил одежду избравших суфийство, облачился в *кабу* и пошел к мирянам, ибо ему было все равно. На пять летон пропал из виду. Это время он частью провел в Хорасане и Мавераннахре, частью — в Систане, потом вернулся в Ахваз и вел беседы с жителями Ахваза, обретя признание и у знати, и у черни. А говорил он о тайнах *(асрар)* сотворенного *(халк),* посему его и назвали "трепальщиком хлопка тайн" *(Халладж ал-асрар).* Далее он облачился в одежду дер-

виша и направился к Храму» (пер. М. Л. Рейснер, Н. И. Чалисовой; цит. по *[Рейснер, Чалисова* 1998: 145—146]).

Одновременно, рассказывая о своих скитаниях в поисках истины, Насир-и Хусрав пользуется образностью *рахил.* Повествование о превратностях пути восхваляющего к адресату панегирика поэт-проповедник замещает рассказом о поисках «Града обетованного», где он найдет искомое сокровище знания. Поэт завершает рассказ о дорожных тяготах упоминанием своих духовных сомнений:

64. Сказано, что закон шариата неподвластен разуму, // посколь ку ислам был установлен силой меча.

65. Спросил я: «[Тогда] отчего душевнобольным и детям, // лишенным ясного разума, не предписали молитву?»

66. Слепого следования [установлениям] не приемлю, разумных доводов не скрываю, // слепым следованием истину не выявить.

67. Если Господь пожелает открыть врата Своей милости, // станеттрудное легким, непроходимый путь проторенным.

[Насир-иХусрав 2002: 259-260]

Господь, на которого уповает поэт, и приводит его к вратам «Града», в котором герою и предстоит достичь наконец цели своего путешествия — обрести истинного Учителя. Только через него возможно приобщение к таинствам «внутреннего знания». Город Каир, столица фатимидского Египта, представляется в поэтическом описании На-сира городом высшей мудрости и благоденствия, краем вечной весны, земным воплощением райского сада. Картина эта отсылает к представлению о золотом веке (см. выше, гл. II, § 1) и имеетистоком предшествующую традицию, зафиксированную нами как в эпосе, так и в лирике (ср. с «Мазандаранской песней» из «Шах-наме» и описанием Табриза в касыде Катрана). В отличие от конкретного, полного документальных деталей описания Каира в «Книге путешествия» в касыде перед нами разворачивается картина символического «Града», которая может быть с равным успехом приложена и к городам-святыням, например Иерусалиму или Мекке:

68. И вот в один прекрасный день я достиг врат Града, которому // служат планеты и покорились страны света.

69. Это — Град, который утопал в садах, полных цветов и плодов, // стены его украшены росписью, земли его покрыты рощами.

70. Степи в нем разрисованы, подобно узорчатому шелку, // вода в нем — чистый мед, словно в Каусаре[24].

71. Это — Град, в котором, кроме познания, нет другого строения. // Это — сад, в котором, кроме разума, нет другого дерева.

72. Это — Град, в котором мудрецы носят одежды из шелка, // но не того, что выткан руками мужчин или женщин.

73. Это — Град, которого едва достиг я, как разум мне пове дал: // «Здесь проси то, чего искал, — мимо этой обители не проходи!»

74. Я к стражу ворот подошел и произнес свою речь. // Ответил он: «Не печалься — твое сокровище оказалось в руднике.

75. Омываем океаном край [сокровенного] смысла, // а в [океане] отборный жемчуг и чистейшая вода.

76. Это — недоступное небо, полное звезд высоких, // или райские сады, полные прелестных дев».

77. Я принял его за Ризвана, как только достигли моего слуха // его слова, исполненные смысла и сладости изъясненья.

[Тамже: 260]

Насир-и Хусрав, следуя традиции описания идеального города как райского сада, в котором вечно цветут и плодоносят деревья, зеленеет степь, а в источниках струится мед, добавляет к нему ряд значимых деталей. Поэт населяет «край сокровенного смысла» мудрецами, одетыми в шелка духовности, живущими в домах, возведенных из познания, и растящими деревья разума. Это — град духовный, и потому он доступен лишь для того, кто прошел испытания на пути к Истине. Только ищущий и вопрошающий герой, каким представляет себя поэт, способен добраться до цели. Насир-и Хусрав подчеркивает сходство обретенного им «Града обетованного» с райскими кущами введением в стихи прямых отсылок к кораническим описаниям рая: например, упоминает название одного из источников — Каусара, называет воду источника подобной меду, сравнивает стража вороте Ризваном — ангелом, стерегущим врата рая.

Поскольку поэт строит свою касыду по «сценарию» жития, далее в тексте следует фрагмент, повествующий об обретении героем истинного Учителя, который представляется в образе целителя *(табиб),* излечивающего от болезни незнания. По стандарту жития, статус истинного Учителя должен обрести главный герой, но в касыде Насир-и Хусрава эта роль отдана «стражу врат». Еще одним смысловым отличием отжитая является отсутствие в касыде ответов на вопросы, которые герой-неофит задает Учителю. Обычно в житийном повествовании выделяется специальная часть, содержащая вопросы ученика и ответы Учителя. Однако даже при отсутствии ответов фрагмент касыды, построенный на вопросах, призван выполнять функцию именно этой части жития:

78. Сказал я: «Душа во мне слаба и печальна, // не смотри на телесное здоровье и румяные щеки,

79. Я лекарства никогда не принимаю без повода и причины, // и о боли не думаю, и запретного не вкушаю».

80. Он ответил мне: «Не печалься, я ведь здесь — целитель, // расскажи мне о своем недуге подробно и в деталях».

81. Я его спросил о конце и начале [мира], а потом // о причине построения его, которая есть основа, им руководящая.

82. Я спросил о разрядах [творений] и о создании формы, // о Господе Всемогущем, о предопределении и о том, что предопределено [Богом].

83. Ведь эти последние два друг от друга неотделимы. // Как можету одного быть преимущество над двумя другими?..

84. [И спросил я] о сотворении движения и о дне и ночи, ведь от этого // разве нищий станет богатым или светом наполнится тьма?

85. [И спросил я] о пророках и различных посланьях, // причине запрета пить хмельное вино и кровь.

86. Затем я спросил его о столпах шариата // и о том, почему были установлены обязательных пять молитв.

87. О посте, который предписан в девятый месяц года, // о размере *заката,* что подают серебром или золотом.

88. [И спросил я] о *хумсе* и налоге с земли орошаемой: // если первый — пятая часть, почему второй лишь десятая?

89. [И спросил я] о введении в наследство и о той разнице, которая в нем имеется: // почему брат получит целую долю, а сестра — от нее половину?

90. И о доле счастья я спросил его и сказал: // «Почему печален аскет, почему беспечен тиран?

91. Почему один праведник погружен в заботы, а другого не заботит ничего? // Почему один безбожник ликует, а другой печалится?

92. Почему один наделен от рождения силой и зоркостью, // а другой родился у матери болезненным и полуслепым?

93. Господь не творит ничего, кроме правосудия, и все же // почему недоволен разум кривым глазом?

94. Я вижу ясный день, а ты говоришь, что это — ночь; // я прошу доказательств — ты в ответ обнажаешь кинжал.

95. Ты говоришь, что есть место, где лежит благородный камень, — // кто совершит к нему паломничество, будет уважаем.

96. Азар призывает склониться перед идолом, ты — перед кам нем; // сегодня ты для меня воистину Азар».

[Насир-и Хусрав 2002: 260]

В этой части касыды симптомы «болезни» описываются как сомнения героя в справедливости мироустройства. Она построена как серия вопросов, заданных с позиции скептика, не удовлетворенного той картиной мира, которую отстаивают «люди внешнего знания» *(ахл ал-захир)*. Герой, ищущий истины и совершенства в мире, постоянно сталкивается в нем с проявлениями несправедливости, ему непонятен смысл некоторых юридических установлений ислама, он не видит смысла во внешней обрядовой стороне веры. Только истинный Учитель («целитель»), носитель сокровенного знания, способен с его помощью ориентировать человека в сущности вселенских законов бытия. Лишь после обретения «ключа к сокровищнице» знания паломничество к «благородному камню», к Ка'бе, перестаетбыть «поклонением идолам», ибо вера, являющая себя в исполнении обряда, становится внутренней *{батин)*.

В следующем фрагменте касыды речь и идет о «лечении» и «лекарстве», т. е. о наделении героя сокровенным знанием (*'илм):*

97. Когда я это сказал ему, ударил мудрый себя в грудь. // [Да снизойдут] сегодня сто милостей на эту руку и на эти врата![25]

98. И сказал он: «Дам тебе снадобье с доводами и доказательства ми, // но при этом крепко запечатаю твои уста».

99. Из земных и небесных сфер представил мне два свидетель ства // искусный старец в том, что касается пищи и питья.

100. Я изъявил согласье, и уста он мне запечатал, и тогда снадо бье, // предназначенное для больных, стал давать он каждый день понемногу.

101. Когда болезнь отступила и язык мой обрел свободу, //лик, что был цвета шафрана, стал пурпурно-румяным.

102. Он из праха вознес меня в небо, тот властитель мира, // подарил мне созвездье, полное счастливых звезд.

103. Был я подобен камню, а сегодня подобен рубину, // был я подобен праху, а сегодня подобен амбре.

104. Он вложил мою ладонь для завета в руку Пророка // под высоким древом, тень дающим и плодоносным.

105. Ты когда-нибудь слышал о море, что выходит из пламе ни? // Ты когда-нибудь слышал о том, что лиса становится подобна льву?

106. Солнце ведь может из камней творить рубины, //ив природе нет силы, чтобы повернуть превращенье вспять.

107. Я теперь — рубин, а мое солнце — тот, // кто своим лучом озарил этот темный мир.

108. Я завистникам не назову его имени в этих стихах, // скажу [лишь], что такому, как он, был бы Платон слугой.

109. Он Учитель, Целитель и Оказывающий помощь *(му'аййад)*[26] от Бога, // невозможно вообразить равного ему в мудрости и познаниях.

110. Пусть всегда процветает тот город, чьи врата он оберегает! // Пусть безопасно [бороздит моря] тот корабль, на котором он — якорь!

[Насир-и Хусрав 2002: 260-261]

Мистическое преображение героя под влиянием «снадобья», воплощающего в этой части касыды истинное сокровенное знание, полученное от Учителя, описано как превращение обычных веществ (праха, камня) в благородные (рубин, амбра). В тексте прямо указывается на необходимость сохранения тайны посвящения, что подчеркивается неразглашением имени Учителя. В структуре жития этому фрагменту примерно соответствует та часть повествования, где герой-подвижник, достигший высокой степени посвящения, сам обретает статус Учителя.

Структура касыды отводит приведенному сегменту стихотворного текста роль перехода от вступительной части к восхвалению, адресованному носителю истинной мудрости. Характерно, что прямо высказанное поэтом намерение не упоминать имени восхваляемого лица представляет собой «минус-прием», поскольку в традиционном панегирике имя адресата как раз и служило одним из стандартных способов выполнения фигуры «красота перехода» *(хусн ат-тахаллус)*. При этом Насир-и Хусрав прибегает к другому способу выделения переходных бейтов, построив их как формульное благопожелание *(ду'а)*.

Прежде чем перейти к анализу панегирической части касыды, обратимся еще раз к совокупности всех частей ее зачина. Вступительная часть касыды, которая заканчивается приведенным отрывком, демонстрируетавторский вариант разработки описательно-повествовательной модели, предложенной Рудаки. Не отдавая в данном случае предпочтение ни одному из способов соположения мотивов, Насир-и Хусрав избираеттакое их сочетание и такие пропорциональные соотношения, которые отвечают новой —дидакти-ко-проповеднической — цели произведения. В соответствии с этой с целью поэт выбирает и источники заимствования традиционных мотивов *(рахил, бахарийа, мадх),* создавая на их основе поэтический аналог жития. Наличие в стихотворном тексте «житийной» составляющей во многом предопределило последовательность развертывания тех повествовательных элементов, которые автор заимствовал из непоэтических жанров (философские, религиозные и правовые вопросы к Учителю). При этом вся структурно-смысловая ткань

касыды как специфического жанрового образования сохранена автором в неприкосновенности. Начало касыды, представляющее собой разработку мотивов аскетической лирики *(зухдийат),* по своей направленности соотносится с элегической тональностью *наси-ба.* Единственным отличием можно считать лишь полное отсутствие любовных мотивов (об отношении Насир-и Хусрава к любовной поэзии *(газал)си.* [*Рейснер* 2004в: 156]). Мотивы /ишм выступают в той же функции, что и в образцах «бедуинской» касыды, знаменуя приближение автора-героя к объекту восхваления. Мотивы «золотого века», использованные поэтом в новом поэтическом контексте, служат своеобразной прелюдией к восхвалению, сообщая последнему ряд дополнительных значений, связанных с эзотерическим смыслом всего произведения.

Далее, не нарушая заданную традицией схему касыды, Насир-и Хусрав использует канонические формулы восхваления, внешне адресуя их своему наставнику, а внутренне обращаясь к «Имаму времени»:

111.0 ты, чей стих полнозначный для смысла — весы, // о ты, чья проза для речи мудрой — трафарет!

112. Под твоим водительством войско благовоспитанности строится в четкий порядок, // а наука разбила лагерь пред вратами твоей премудрости.

113. Я хочу от раба покорного донести до тебя приветствие *(салами),* // долговечное и нетленное, как жемчужина с лунным сиянием,

114. Подобное каплям росы, что скатились с нарцисса и самшита, // или ветру, что веет ароматом лилии и жасмина,

115. Подобное свиданию с девами, дивными ликом, естественны ми и сердце пленяющими, // подобное слову мужа красноречивого, взвешенному и ясному,

116. Несущее пользу и благодать, как тучи в Науруз, // что спускаются с горных вершин, подобно каплям мускуса,

117. [Приветствие] правдивое и животворное, как дыханье 'Исы, сына Марйам, // высокое и украшенное, как бирюзовый купол небес,

118. Властелину сокровищ мудрости и хозяину «дома посещаемо го»[27], // обладателю великого имени, на коем держится мир,

119. Рожденному под счастливой звездой и с божественным счастьем, // славе и гордости рода людского, венцу на главе всего мироздания.

120. Он подобен во всем своим предкам и пращурам, // на престоле он подобен Пророку, в битве — Хайдару[28].

121. Когда он верхом, отего выезда мир сияет лунным светом, // становится амброй земля под копытом его скакуна.

122. Во имя Господа Всевышнего приветственное описание *(васф-и сапами)* // Абу Йакуб по памяти зачитает на приеме.

[Насир-и Хусрав 2002: 261 -262]

Первая часть панегирика рассматриваемой касыды, по словам самого автора, выдержана в технике *васфа* и имеет целью приветствие «Имама времени», фатимидского халифа, воплощавшего в данный момент исторического времени идею преемственности духовной власти — имамата. На это указывает сравнение восхваляемого с его предками — пророком Мухаммадом и халифом 'Али (Хайдаром). В этом фрагменте, как и в описании «Града обетованного», возникают образы вечной весны и райского сада, на этотраз послужившие для характеристики совершенной поэтической речи. «Приветствие» характеризуется обилием сезонной лексики, связанной с весенней календарной темой. Упоминаются роса, нарцисс, самшит, ветер, несущий ароматы лилии и жасмина, Науруз, туча, благодатный дождь, капли мускуса. Употребление мотивов *бахарийа* в контексте самовосхваления поэта должно указывать на божественный, райский источник идеального Слова (об этом см. *[Додыхудоева, Рейснер* 2004: 35-39]), которое служит восхвалению идеального адресата. На ту же высшую природу Слова указывает и намек на райскихдев, гурий, содержащийся в бейте 115. Панегирический сегмент касыды посвящен сразу двум лицам. Это проявляется в финале, в котором Насир вновь обращается к Учителю-целителю:

123. И тогда [обратил я слова] к тому человеку, который сделал меня свободным, // к Учителю и Целителю моему, к источнику разума и славы *(фарр):*

124. «О ты, чей лик — наука, тело — талант, а сердце — мудрость, // кто приносит всем людям благо, кто является для всех предметом гордости!

125. Я стоял перед тобой в грубошерстной одежде, // с исхудав шим безжизненным телом, с изможденным бледным лицом.

126. Истинно, помимо руки твоей, я ничего не касался устами, // только Черного камня и праха Пророка.

127. Я шесть лет пребывал при Персоне благословенной, // я шесть полных лет предстоял у дверей Ка'бы в молитве.

128. И теперь, где бы я ни был и что бы ни делал, // в благодар ность тебе буду использовать *калам,* чернильницу и тетрадь.

129. Пока под ветром склоняется *айлант,* да // украсишь ты святое собрание, как *айлант* сады украшает!»

[Тамже: 26\-262]

Последний фрагмент восхваления, как в свое время отметил И. С. Брагинский, содержитсвоеобразную «клятву верности», «присягу», построенную на соположении мотивов пребывания автора в мистическом Граде, при дворе Фатимидов, и его нахождение в святых местах, «у дверей Ка'бы». В своей касыде Насир-и Хусрав использует несколько вариантов панегирического обращения к адресату, разработанных в придворной касыде — благодарность *(шукр),* приветствие или поздравление *(салам),* клятва *(касамийат),* однако все они, объединенные контекстом религиозной проповеди, лишаются своей прямой связи с конкретным лицом и ориентации на получение от него вознаграждения за стихи. Адресаты касыды Наси-ра, как явный, так и скрытый, выполняют в дидактическом контексте роль морально-этического образца, знаменуя идеал, к которому автор призывает стремиться каждого своего слушателя. Попадая в новое тематическое и стилистическое окружение, канонические блоки мотивов, изначально свойственные касыде и ответственные за ее жанровую идентичность, приобретают в творчестве Насир-и Хусрава целый ряд дополнительных значений. Так, мотивы *рахил* служат не только и не столько для описания реального пути из Хорасана в Египет, сколько являются знаками духовного странствия в поисках истинного знания. Не вызывает сомнения, что религиозно-мистический и художественный опытисмаилитского поэта-проповедника, отраженный в его касыдах, стал отправной точкой для разработки темы мистического пути *(тарикат)* в стихах суфийских авторов, где она и получила свое полное закрепление в поэтическом каноне персидской поэзии.

Обратимся теперь к касыде Насир-и Хусрава, в которой самосознание нарождающейся мистической традиции стихотворчества нашло наиболее последовательное воплощение. Этот текст уже цитировался нами в связи с проблемой авторского самосознания в касыде (см. гл. I, § 3), здесь же целесообразно рассмотреть его особенности как целостной художественной конструкции (см. Приложение, текст № 13):

1. Возможно, мне удастся изменить свою жизнь; // лучше всего, если я направлю усилия к этому.

2. Мир расцветает в месяце *нисане,* // и я обращу свой разум к размышлению о *нисане.*

3. В садах и на лугах тетради и *дивана* // я выращу гиацинт и базилик из стихов и прозы.

4. Все поэтические мотивы *(ма'ани)* я превращу в цветы и плоды, // из прекрасно звучащих слов *(лафзха) я* выращу деревья.

5. Подобно тому как [дождевая] туча превращает степи в сады, // я тоже превращу тетрадь в сад.

6. На поэтическом ристалище перед мудрыми мужами // рассыплю розы тонких мыслей.

7. Если на, [их взгляд], хоть на одну розу ляжет пыль погрешности, // я смою ее дождем ясных толкований.

8. Дворцом я сделаю свою касыду, и в нем из бейтов ее // создам цветники и *айваны*.

9. Будут в нем залы, которые украшу я, как великолепные картины, // будут и такие, которые построю просторными и привольными, как площади.

10. А у дверей его я поставлю привратника верного и смышленого, из числа редчайших размеров *'аруза*.

11. *МафУлун фа'илату маф'илу фа'//* заложу весьма удачно в основу этого здания[29].

12. И тогда в свой дворец сразу же // созову в гости мудрецов всех поясов [обитаемой четверти Земли],

13. Чтобы не вошел ко мне невежда, // ведь я строю дом не для приема невежд.

14. Устрою такое пиршество, чтоб, вкусив на нем от яств, // муж разумный пришел в замешательство и изумление.

15. В теле речи по примеру разума // помещу я душу из совершенных и редкостных мыслей.

16. Если ты никогда не встречал в речах человечности, // я в речи [своей] явлю тебе облик человеческий.

17. Из прекрасных описаний и хорошо [сложенных] повествований создам ей (речи. — *М. Р.)* вьющиеся локоны и смеющиеся уста.

18. Смысл превращу в ее прекрасный лик, // и тогда скрою его покрывалом слова.

19. Поскольку я наделяю речь миловидностью, одерживая [над ней] победу, // ее стан, [склоненный] передо мной в [поклоне], я превращаю в *чоуган*.

20. А если где-то мой разум проявит тупость, // я заточу его напильником, [вложенным] в руку мысли[30].

21. Если же на [поверхности] души проступит ржавчина невежества, // я отполирую ее, как зеркало, чтением Корана.

[Насир-иХусрав 2002: 336-337]

Вступительная часть касыды содержит развернутое описание совершенной поэтической речи (коль скоро говорится главным образом о касыде), которое базируется на сопоставлении норм ее воплощения с тремя традиционными объектами поэтизации в классической персидской поэзии (цветущий сад, дворец, красавица). Отвлечемся от смысла теоретико-поэтических рассуждений Насир-и Хусрава и сосредоточим все наше внимание на образном воплощении мотивов самовосхваления, играющих «первую скрипку» в зачине.

На внешнем уровне восприятия текста мы имеем дело с широко распространенной техникой перенесения мотивов из одной жанровой разновидности поэзии в другую: в данном случае стереотипные формулы описания транспонированы в самовосхваление и применены для характеристики идеального поэтического творения. Вся система образных соответствий продумана с чрезвычайной скрупулезностью: структура классического иранского сада регулярной планировки (типа *чахар баг)* воплощает идею строгой упорядоченности собрания стихотворных произведений — *дивана;* совершенная по своим пропорциям, пространственно замкнутая архитектурная постройка — дворец — соответствует представлению автора о гармонии и соразмерности, а также целостности и завершенности мастерски сложенной касыды; наконец, канон человеческой красоты, как физической, так и духовной, отражает господствовавший в арабской и персидской теории стиха взгляд на адекватное воплощение поэтического замысла (смысла) в словесной форме. Однако в приведенном фрагменте имеется прямое указание на то, что внешние смысловые и образные соответствия могут быть переведены на уровень мистического восприятия, служить оболочкой для неких глубинных символических соотнесений (бейты 18—21). Естественно было бы поискать ответ на вопрос о характере этих соотнесений в целевой, назидательной части касыды, где религиозные пристрастия и мировоззренческие установки Насир-и Хусрава выражаются прямо и непосредственно:

22. [Жизнь свою] в эти тяжкие злокозненные времена // облегчу воздержанием и преданностью Господу.

23. Руки свои дочиста омою от алчности, и тогда // от покоящего ся во сне изгоню [злосчастного] Кейвана.

24. Если сердце мое дотоле спало, закутавшись в одежду невежества, // ныне эту одежду я с него совлеку.

25. И это [изнеженное] тело, не знавшее крестьянского труда, // возьму и принесу в жертву мечу смирения.

26. И если все грехи мои исходили от меня самого, // о самом себе перед кем мне сокрушаться?

27. Поднимусь к мудрости и милосердию Бога Истины, // для сердца своего сделаю легким [преодоление] тягот бренного мира.

28. Между добродетелью и пороком // поставлю себя, как стрелку весов.

29. Каждый час я буду продвигаться на одно деление к добру, // а у зла буду его отнимать,

30. Пока наручники, ярмо и кандалы, в которые зло меня закова ло, // не возложу на руки, ноги и шею шайтана.

31. Если *див* не раскаялся в том, что творил, // я заставлю самого себя раскаиваться в содеянном.

32. Если недостанет у меня упорства // поставить свое тело Сулейманом над караваном *дива,*

33. Того *дива,* что [угнездился] в моем теле и моей душе, // однажды превращу в мусульманина мечом разума.

34. Надену на него седло и уздечку из [Благого] слова и дела, // недоуздок сделаю из мудрости Лукмана.

[Насир-иХусрав 2002: 337]

Центральная часть анализируемой касыды построена на реализации ключевых мотивов аскетической (или «покаянной») лирики и с точки зрения техники сложения касыды должна составлять эффектно рассчитанный контрасте самовосхвалением в зачине. Тяга к самобичеванию как одному из способов достижения цели проповеди роднит Насир-и Хусрава с его современником 'Абдаллахом Ансари и в определенной мере сближает манеру поэтического изъяснения двух поэтов, исмаилита и суфия. Однако эта общность простирается за пределы покаянной темы и охватывает большие тематические пространства, в границах которых располагаются ключевые для религиозной поэзии мотивы преодоления плотских страстей, очищения души через аскетическую практику и продвижения по пути познания сокровенной Истины. Эти мотивы в совокупности воплощают краеугольную доктрину любого эзотерического движения — идею поэтапного самосовершенствования обращенного. Включение образа «полировки зеркала души» в круг наиболее семантически значимых реализаций идеи самосовершенствования открывает возможность символического толкования вступительной части. Триада «сад-дворец—красавица» в контексте темы продвижения индивидуальной души к Богу может быть истолкована как аллегорическое описание мироздания (совокупности горнего и дольнего мира), бренного мира и человека в нем. Человек, наделенный Творцом разумом и даром речи, должен стремиться на путь познания Божественной тайны. От человека зависит, как он распорядится Божьими дарами. Поэт, как никто другой, призван заботиться о чистоте изреченного слова, к чему призывает Насир-и Хусрав в последней части разбираемого стихотворного произведения:

35. Если ты веселишься при дворе властелинов своей эпохи, // я направлю свои стопы ко двору [Господа] Милосердного.

36. Обращу лицо к доводам Истины, // чтобы направить стопы по пути покорных [Богу].

37. Отправлюсь к членам Дома Мухаммада-Посланника, // превращу себя в их слугу и раба,

38. Чтобы имя свое во славу Имама // сделать заглавием в книге [сокровенных] смыслов.

39. С помощью этого Солнца Знания // сделаю свое сердце светлым, как Луна в созвездии Рака.

40. И с помощью благословенного изобилия Его моря // сердце свое уподоблю ларцу с жемчугами и кораллами.

41. О ты, говорящий мне в назидание: // «Скинь эту рубашку, и я отдам тебе приказ,

42. Чтобы очень скоро я для тебя, как и для такого-то, // [нашел место] на приеме у эмира Хорасана.

43. В твоей голове — густой дым невежества. // Каким снадобьем мне врачевать болезнь невежества?

44. Разве я могу, подобно тебе, неразумному, // поступиться своей честью ради того, чтобы алчно наполнять свою торбу хлебом?

45. Тюрки были моими слугами и рабами; // могу ли я себя отдать в рабство тюркам?

46. О да, плохой советты мне подал, // чтобы я стал алчным, как такой-то, и поступал, как сякой-то.

47. Твой мир — это кошка, пожирающая своих детей; // ради чего стану я крутиться около него?

48. Найдется ли в мире кто-нибудь подлее меня, // если тело за хлеб отдам в залог, как кошка?

49. Куда отброшу веру, и совершенство, и знание, // чтобы превратить себя в подобие степного *гуля!*

50. Как только я избавлюсь от мудрости и стану походить на *гуля,* // что мне останется — только служить *дивам'?*

51. Мне достаточно той славы, которую [могу стяжать], // упоря дочив и собрав в *диван* [стихов] мудрость на обоих языках.

52. Душу во имя восхваления дома Пророка // буду я превращать то в Рудаки, то в Хассана [ибн Сабита].

53. Живопись моей речи украсит тетрадь изображениями // обильнее, чем [украшены] Китай, Рум и Исфахан.

54. И в книге ради логически выстроенной речи // приведу доводы ясные, как солнце.

55. А над логическими трудностями поставлю // постигаемое чувствами и сделаю [его] пастухом и сторожем.

56. «Путевой запас странника» — это и есть мое сокровище, // такова моя проза, такой я сделаю и поэзию.

57. Этот презренный мир — тюрьма для истинно верующих, // оттого я ищу покоя в Йумгане.

58. Еще до наступления Судного дня я сделаю // жгучий огонь тюрьмой для сторонников Му'авии[31].

[Насир-и Хусрав 2002: 338]

В целевой части касыды Насир-и Хусрав в типичной для его лирического творчества манере объединяет элементы порицания, восхваления и самовосхваления. Если серединный сегмент текста строится преимущественно на идее самосовершенствования человека путем преодоления земных страстей, олицетворенных в образе демонических существ *(див, шайтан, гуль),* то в финале поэтвновь возвращается к рассуждению об очищении души через Благое слово, в котором воплощается для него восхождение к Богу. Осуждение придворных стихотворцев, обязанных по законам их ремесла восхвалять недостойного, выходит, таким образом, за рамки простого порицания корыстолюбия наемных панегиристов, эксплуатирующих дар слова ради «торбы, набитой хлебом». Насир развенчивает придворную поэзию как низведение слова в мир плоти и плотских соблазнов и страстей (бейты 48, 49), тогда как оно должно памятовать о своей пророческой миссии, своей изначальной связи с божественным первоисточником.

Концепция совершенствования человеческой природы посредством очищения слова, выраженная в назидательной части касыды, может быть спроецирована на ее вступление, что открывает возможность выявления его скрытого символического значения. Трехступенчатая образная конструкция зачина (сад—дворец-красавица) метафорически описывает восхождение Слова в мир истинного бытия. Поэтическое слово, направленное на достойный предмет описания (религиозный авторитет, идеальный образец поведения) и несущее мудрость и знание людям, способно восстановить утраченную связь человека с божественной реальностью. С помощью Слова, несущего свет Истины, и благодаря ему в мир единения с высшей духовной субстанцией должна вернуться индивидуальная человеческая душа.

С этой точки зрения потаенная связь между поэтизируемыми объектами зачина может быть смоделирована по аналогии с представлением о тройственной природе человека, включающей тело, душу (или сердце) и дух[32], подразумеваемые соответственно под «садом», «дворцом» и «красавицей». Наше предположение подтверждается своеобразной «ящичной» структурой разбираемого *ташби-ба,* устройство которого напоминает принцип «матрешки», поскольку один объект описания служит оболочкой для другого: касыда располагается внутри *дивана* стихов и, в свою очередь, включает *ма'на* — мотив бейта, подобно тому, как дворец находится в саду, а красавица — во дворце.

Сохранив излюбленные мотивы и поэтизируемые объекты традиционного придворного *васфа* и применив узаконенные нормативные способы их транспонировки в *фахр,* Насир-и Хусрав дает новое обоснование внутреннему соответствию описываемых «сада», «дворца» и «красавицы». Механизм установления этих прежде не предусмотренных каноном связей напоминает создание ложной этимологии слова или действие известного в арабской и персидской науке об украшениях речи приема, называемого *хусн ат-та'лил* («красота обоснования») (об этой фигуре см. *[Мусульманкулов* 1989: 48]).

Кроме указанных возможностей понимания символического смысла вступительной части анализируемого текста существуетеще одна, возникающая при его сопоставлении с другими касыдами того же автора. В ряде программных высказываний о свойствах идеальной поэтической речи Насир использует в качестве высшего мерила ее совершенства образ коранического слова. В одной из касыд, цитированных выше, поэт называет «дворцом» религию, построенную для людей Пророком, а халифа 'Али именует «вратами» в тот «дворец». В другой касыде поэт указывает на то, что вместе Мухам-мад и 'Али составляют тело и душу религии, имея в виду, по всей вероятности, «внешнее» *(захир)* понимание Корана *(тафсир)* и его «внутреннее» *(батин)* мистическое толкование *(та'вил).* В ряду намеченных смысловых соответствий находит свое место и описание гармонии поэтического слова, воплощенного в каноническом портрете красавицы. Явленная взору телесная краса (прекрасный лик, смеющиеся уста, вьющиеся локоны) корреспондируете буквой Корана, тогда как скрытая духовная краса, закутанная в покрывало словесного выражения, ассоциируется с сокровенным духом Священной книги, постижение которого Насир и полагает высшей целью своего творчества.

Анализ проповеднических и мистико-рефлективных касыд Анса-ри и Насир-и Хусрава выявляет некоторые характерные особенности начального этапа формирования символического языка в этой жанровой форме. Поэты-проповедники направили развитие касыды по принципиально новому руслу не столько за счет непосредственно мотивотворчества, сколько за счет внутренних смысловых и стилистических сдвигов, достигаемых нормативными способами трансформации отдельных мотивов и их устойчивых стереотипных сцеплений. Несмотря на смену объекта, восхваление сохранило свою важную роль

в проповеднической касыде, которая, наряду с порицанием страстей и пороков, должна была давать слушателю моральные ориентиры и образцы духовного величия персонажей Священной истории, учителей — носителей сокровенного знания, праведников и подвижников. Изменение соотношения между осмеянием и восхвалением было совершенно обыденным явлением и в светской панегирической касыде и не затрагивало сущностных черт ее жанрового облика.

Сложнее дело обстоит с характером этих осмеяний, которые унаследовали больше от дидактических мотивов аскетической лирики, чем непосредственно отличных пасквильных выпадов, распространенных в среде придворных стихотворцев. В свою очередь, мотивы аскезы и покаяния имели глубочайшие корни в традиции составления касыд (ср. творчество Абу-л-Атахии) и ни в коей мере не могли считаться в ней инородным телом. Расширение тематики касыды происходило в основном за счет узаконенных традицией переносов в поэзию мотивов из непоэтических жанров (проповедей и посланий философского характера, Корана и хадисов, агиографической литературы и т. п.). Через посредство этих инноваций поэты, представлявшие различные течения мусульманской эзотерики, осуществляли толкование образов и целых тематических полей старого жанрового репертуара и создавали контекстуальные условия для возникновения символических коннотаций и аллегорических картин.

Фундамент символического языка в персидской касыде был заложен в основных чертах Насир-и Хусравом, а сопоставление образцов его творчества с раннесуфийской касыдой 'Абдаллаха Ансари выявляет общность принципов устройства текстов обоих авторов. Пропорции описания, повествования и проповеди, а также функции отдельных конструктивных частей текста совпадают у обоих поэтов. Единство путей развития мистико-рефлективной поэзии представителей различных направлений мусульманской эзотерики подтверждается наличием суфийских комментариев на касыды Насир-и Хус-рава *[Бертельс* 1991].

Использование календарных зачинов для создания целостных аллегорических картин, наблюдаемое в касыдах Насир-и Хусрава, находит блестящее продолжение в поэзии XII в. Все большее количество стихотворцев при создании касыд склоняются к назидательной и философской тематике. Однако если исмаилитский поэт-проповедник предпочитал «общие планы» сезонной лирики, то признанные мастера «украшенного стиля», прошедшие профессиональную выучку при дворе и снискавшие славу панегиристов, продвигают сезонные аллегории по пути дальнейшей детализации.

В собраниях лирических произведений таких признанных стихотворцев XII в., как Санаи (ок. 1048 — после 1126) и Хакани, имеются философско-религиозные касыды, во вступительных частях которых эксплуатируется детально разработанная в придворной поэтической традиции сезонная топика, состоящая из названий птиц, цветов и деревьев. Рассматривая типы стандартных зачинов персидской касыды X—XI вв., мы уже обращались к «птичьим» мотивам, воплощенным в касыдах Рудаки и Манучихри. На примере «птичьих» касыд Санаи и Хакани нам предстоит проследить пути актуализации этих устоявшихся тематических конструкций в сфере символической поэзии.

В работах по истории персидской классической литературы неоднократно упоминается факт широкого распространения образов птиц в различных литературных жанрах. В основном в этих исследованиях описываются случаи использования сюжетов в суфийской литературе, где птицы выступают в качестве персонажей, несущих разнообразную символическую нагрузку (см., например, *[Бертельс* 1965г: 377-420; *Крымский* 1981: 237-242]). Правда, в работах Е. Э. Бертель-са содержатся также и сведения об интерпретациях соответствующих мотивов в монорифмической поэзии на персидском языке. Помимо краткой характеристики касыды Санаи, посвященной птицам *[Бертельс* 1960: 439—440], среди работ того же автора имеется небольшая заметка об издании двух газелей раннесуфийского поэта Баба Кухи Ширази.

В одной из этих газелей толкуются образы четырех птиц (утка, павлин, ворон и петух) как олицетворения четырех темпераментов, связанных с преобладанием в природе человека одной из четырех жидкостей (черная желчь, желтая желчь, мокрота и кровь) *[Бертельс* 1965а: 280]. Эти вещества, составляющие телесную природу человека, соотносятся в газели Баба Кухи не только с птицами, но и с различными временами года.

К вопросу о роли образов птиц в искусстве средневекового Ирана обращается в своих исследованиях Ш. Шукуров, анализируя формы вовлечения доисламской изобразительной традиции в орбиту мусульманской культуры *[Шукуров* 1989: 160—161; 1991а: **103—108;** 19916].

Характер развития «птичьей» образности как части символического языка в касыдах Санаи и Хакани может быть понят только с учетом факта пересечения в их поэтическом творчестве традиций и эстетических принципов светской (придворной, профессиональной) и религиозной (эзотерической, суфийской и исмаилитской) поэзии.

Помимо рассмотренных случаев упоминания названий различных птиц в календарных касыдах Рудаки и Манучихри (X-XI вв.), сходные мотивы встречаются в раннесуфийской газели (Ансари, Баба Кухи Ширази). Контекступоминания птиц, отмеченный Е. Э. Бертельсом, не является единственным, в котором они могут фигурировать в газели. В мистической поэзии появление этих мотивов неразрывно связано с соответствующими коранических ассоциациями и отсылает слушателя к *айатам* священного текста. В ряде случаев в суфийской лирике подразумеваются слова, обращенные к Дауду (Давиду): «Дау-ду мы даровали от нас преимущество: "О горы, прославляйте [нас] вместе с ним, и птицы!"» (Коран 34: 10). О птицах, возносящих хвалу Господу, говорит и еще один коранический *айат:* «Разве ты не видишь, что славят, кто в небесах и на земле, и птицы, летящие рядами. Всякий знаетсвою молитву и восхваление» (Коран 24:41). 'Абдаллах Ансари включает в одну из своих газелей бейт, построенный на кора-нической аллюзии: «Да устыдится перед лицом Истины (Бога) тот человек, который каждое утро покоится во сне нерадения, между тем как кукушка возносит хвалу Господу» *[Ансари* 1895: 102].

Упомянутая Е. Э. Бертельсом весенняя касыда Санаи, содержащая пространный перечень птиц, по существу отсылает к тому же *аиату* Корана, что и бейт Ансари. Об этом свидетельствует заглавие касыды в Диване поэта — «Во славу единства Господа Всепрощающего и о молитве птиц»[34] (см. Приложение, текст № 14).

И все же если смысл и пафос стихотворной композиции Санаи близок приведенному бейту Ансари, то образный рисунок и стилистический колорит названной касыды более отвечает канону придворной касыды *наурузийа* и вызывает ассоциации с поэтической манерой Манучихри. В отличие от предшественника, Санаи значительно расширил список поименованных им птиц и с девяти довел их количество до тридцати трех, если считать повторы (ср. его же касыду со стандартным зачином «катастроф» с пространным перечнем социальных страт общества — гл. II, § 1).

Перейдем теперь непосредственно к рассмотрению касыды Санаи, в которой присутствует тот же комплекс мотивов, что и в касыде Манучихри, но перенесенный в регистр религиозной лирики. Касыда начинается с канонических для весенних календарных зачинов картинок пробуждения природы, однако Санаи сообщает им специфический религиозный оттенок:

1. Вседержитель заново украсил мир, // превратил все сущее в подобие райского сада.

2. Приказал он, чтобы до того, как небосвод свершит еще один оборот, // солнце обежало бы [свой] круговой путь

3. Так, чтобы украсить этого слабоумного старика // и чтобы молодости его позавидовал цветущий юноша.

4. С каждым днем мир хорошеет, ибо каждую ночь // Ризван открывает врата райского сада.

5. Ветер будто бы смешал целые горы *гамаш* и наполнил этим благовонием шкатулки.

6. Клад, что для сохранности спрятан был от Каруна, // [теперь] он извлек из земли.

7. Туча, которая в мороз рассыпала снег, // утонула в бескрайнем море.

8. Та туча выйдет из моря, рассыпая перлы, // ведь рот ей напол нили жемчугами, дирхемами и зернами [драгоценных камней][34].

9. Оттого что роняла она жемчужины в воду, // все проточные воды стали чистыми, как жемчуг.

10. Тяжкий труд, совершаемый ветром для того, чтобы дуть, // для нас обернулся усладой души.

11. Гора сменила холмы камфары на легчайший шелк, // порадо вали ей сердце эти узорчатые платки.

16. На рассвете кричит журавль от избытка страсти // и своим криком укоряет тех, кто издает крики.

[Санаи 1963: 29]

Вслед за этим фрагментом, заканчивающимся упоминанием первой птицы (журавля), в тексте касыды следуетта часть, которая и дала название всему произведению. Но прежде чем перейти к бейтам с именами птиц, выделим некоторые особые черты начального отрывка. В первых бейтах, содержащих недвусмысленное указание на то, что все в этом мире происходит по воле Всевышнего, наступление весны представляется метафорическим повторением акта божественного творения. Таким образом, традиционная топика иранской календарной поэзии оказывается вписанной в мусульманскую Священную историю (ср. объяснение Науруза у ал-Бируни как семи дней творения). «Ведущим поэтическим и изобразительным мотивом в культуре средневекового Ирана, — по точному наблюдению Ш. Шукурова, — оказывается образ сада — земное воплощение райских кущ. Для того чтобы ощутить всю серьезность, с которой иранцы относились в своем творчестве к доминирующему в сознании мусульман мотиву рая, достаточно только упомянуть названия сочинений ведущих поэтов Ирана: "Бустан" ("Плодовый сад") и "Гулистан" ("Розовый сад") Саади, "Гулшан-и Раз" ("Сад тайны") Махмуда Шабистари, "Бахаристан" ("Весенний сад") Абдаррахмана Джами,

"Хаштбихишт" ("Восемь райских садов") Амира Хосрова Дехлеви. Книга уподоблялась саду, где читатель находил исчерпывающие ответы на многие вопросы о сути мироздания, смысле Бытия и нравственном облике человека. Сад, в свою очередь, олицетворял собой мир, вбирая всю тайнопись прошедшего, настоящего и будущего... Пространство сада, заключено ли оно в книге, развернуто лив реальности или символически присутствует в сердце Человека и в метафизической глубине мироздания, можно уподобить также пространству, где разворачивается "охота" жаждущего *тарифа)* познания мудрости» *[Шукуров* 1991: 97-98][35].

Таким образом, уже начальные бейты «птичьей» касыды Санаи так или иначе соотнесены с общерелигиозным контекстом, что закрепляется в следующем сегменте касыды с помощью отчетливых кора-нических аллюзий. Перечисление птиц, каждая из которых на свой манер славословит Всевышнего Господа и возносит Ему свою молитву, составляет центральную часть касыды и занимает двадцать пять бейтов. По существу, перед нами развернутая парафрастическая трансформация приведенного выше коранического *айата,* в котором говорится, что «Всякий знаетсвою молитву и восхваление». Персидский поэт вкладывает в уста птицам коранические эпитеты Аллаха, превращая поэтический тексте аналог ритуала, состоящего в поминании Божьих имен *(зикр)* (об этом см. *[Хисматуллин* 1999: 184-191]). Санаи, однако, не был первым, кто интерпретировал этот корани-ческий мотив в персидской поэзии. В диване Баба Кухи Ширази имеется газель, начинающаяся следующими бейтами:

Соловей и **горлинка, куропатка** и **кукушка** // научились у Господа толкованию [Его] имен.

С тех пор как в уединении зверь и птица беседуют с Богом о тайнах, // они оплакивают человека.

[Баба Кухи 1954:97]

Оба поэта приписывают птицам знание Божьих имен *(асма)* и атрибутов *(сифат)*. Большинство бейтов, посвященных птицам, в касыде Санаи так или иначе построено на вариантах этого мотива и его разностороннем обыгрывании вплоть до перевода некоторых эпитетов Аллаха и молитвенных формул на персидский язык.

17. Аист говорит «Хвала Тебе! Благодарение Тебе! // Ты отдал мне в пищу ту страшную змею».

18. **Горлинка** *(кумри)* скидывает шубку из [меха] хорька и горно стая, // теперь ей стало жарко, и она оделась в лен.

19. **Павлин** распускает хвост, // как только завидит издали кейанский венец на голове удода.

20. **Горлинка** *(мусича)* повторяет: «О Податель, дарующий пропи
тание, //дающий хлеб насущный [каждому] живому существу, дарующий жизнь душе!»

21. **Ворона** замкнула клюв для бессмысленных криков, // как только **кукушка** раскрыла клюв для молитвы.

22. Постоянно твердит **бородач** *(хума):* «Единственный — един», — // когда он, ликуя, поднимаете воздух **степного голубя.**

23. Весенний **воробей** повторяет эпитеты Господа, // когда, [спасаясь] от **совы,** колышет дрожащие [ветки] деревьев.

24. Сотню раз в миг произносит **красный голубь:** «О Боже! **О** Боже!» // Его гортань приспособлена для произнесения [слов] «О Боже!»

25. **Скворец,** словно муэззин, поутру издает гортанный крик, // призывая к молитве **жаворонка** и **зяблика.**

31. Атотжуравль говорит «Ты Всемогущий, Всесильный, //ты караешь смертью живую тварь!»

32. Повторяет терзаемая жаждой **цапля:** // «Без воды [да] подаст Царь терпение жаждущим!»

33. Сидя в воде, **краснозобая уточка** говорит // «Ты — Господин и награда миру — Ты!»

35. Кричат **фазаны:** «Ты тот, кто ведаеттайну тела, // двигающе гося не имея ни силы, ни души».

36. А вот что **сокол** говорит «Ты оберегаешь народы, // верующие в Пророка и хранимые [им]».

37. А тот **коршун,** наделенный силой, говорит // «Своей силою Вседержитель хранит все сущее в мире!»

38. Послушай, что говорит **орел** в своей молитве: // «Украсьтесь таким образом жизни и образом мысли!»

39. [Ведь] **соловей** так [усердно] стал поминать имена Господа, а **горлинка** *(кумри)* — читать Коран, // оба они подняли этот крик, и щебет, и стон.

40. Доносится до тебя каждую ночную стражу крик петуха: // «О беспечный! Минуй этот преходящий мир!»

41. [А еще] он кричит. «О сроднившиеся со своей плотью! // Вы не отвратились от ада ради тех или иных!

42. Считайте этот мир подобием рощи, [обиталищем] свирепого льва, // не дразните свирепого льва в роще!

43. В поисках пропитания не роняйте свое достоинство, // не сжигайте душу в [адском] пламени ради хлеба насущного.

44. Прежде чем душа ваша будет взята в царство мертвых, // отберите [ее] поводья из рук шайтана».

45. Маджду, [ныне] ты приблизился к этому положению, оттого что старость вдруг прислала к тебе осень.

[Санаи 1963: 30-32]

Как уже отмечалось, центральная часть касыды представляет собой одновременно развернутый комментарий к *аййату* Корана, где упоминаются молящиеся птицы, и специфическую проекцию ритуального поминания имен Божьих, распространенного в том числе и в среде суфиев и называемого *зикр.* О связи данной касыды с ритуалом *зикра* свидетельствует, на наш взгляд, указание самого Санаи, которое он дает в одной из своих малых поэм, носящей название «Са-наи-наме». В главе, посвященной *зикру,* поэт перечисляет названия некоторых птиц, а начинается она такими бейтами:

Заново научись охотиться за мыслью, // выучи для *зикра* соловьиный язык.

Поминание Бога лелеет твой язык — // рыбу в источнике твоего рта"

[Санаи 1970: 71]

В то же время, помимо самой значимой, ключевой отсылки к ко-раническому тексту, которая служит инструментом обработки календарной топики, в ряде бейтов упоминаются эпитеты Аллаха, встречающиеся во многих *ашатах* (Податель, Всемогущий, Вседержитель и т. д.) и употребительные в традиционных формулах поминания Бога. Они-то и служат в данной касыде для создания атмосферы *зикра.* Мотив поминания птицами божественных имен не может не вызвать еще одну ассоциацию с коранических образами, содержащимися в таких *ашатах:* «Мы даровали Дауду и Сулейману знание. И сказали они: "Хвала Аллаху, который дал нам преимущество пред многими из Его рабов верующих!" И унаследовал Сулей-ман Дауду и сказал: "О люди, научены мы языку птиц *(мантик ат-тайр),* и даровано нам все! Поистине, это — явное преимущество!» (Коран 27:15,16).

Суфийская традиция толкования Корана в лице известного религиозного философа Ибн ал-'Араби утверждает, что знание, дарованное Сулейману (то есть понимание языка птиц), было заключено в формуле «Во имя бога Милостивого, Милосердного», содержащей божественные имена. Трактат Ибн ал-'Араби «Геммы мудрости» *(«Фусус ал-хикам»)* включает главу о мудрости Соломоновой, в которой, в частности, говорится: «Единственная наша цель, которую мы в этом вопросе преследуем, — указать и рассказать о двух милостях, что упомянуты Соломоном в тех двух именах, кои на языке арабов

суть Милостивый и Милосердный» (пер. А. В. Смирнова; цит. по *[Смирнов* 1993: 227-228]).

Таким образом, благодаря ассоциации с кораническим Сулейма-ном, мотивы поющих птиц в касыде Санаи приобретают добавочную символическую объемность и глубину, являясь указанием на связь текста касыды с сокровенным языком пророческой мудрости.

Однако не только Коран непосредственно служитповодом для возникновения «локальных» и «глобальных» поэтических ассоциаций внутри рассматриваемого текста. Перечень ликующих весенних птиц знаменательно замыкает соловей, которого поэт именует «совершающим *зикр» (музаккир)* (ср. начало главы о *зикре* в поэме «Санаи-наме»). Благодаря особой роли «соловьиной» символики в суфийском поэтическом словаре (ср., например, с поэмой Фарид ад-Дина 'Аттара «Булбул-наме»), его упоминание особым образом влияет на весь текст, превращая его в подобие ритуального поминания божественных имен.

Часть касыды, включающая реестр поминающих Господа птиц, каждая из которых «знает свою молитву», может быть соотнесена еще с одним источником религиозного содержания, а именно со средневековым энциклопедическим сводом «Братьев чистоты» *(Ихван ас-сафа).* В одиннадцатой эпистоле этого свода, носящей название «Спор человека и животных», содержится рассказ о том, как животные, устав от притеснений со стороны рода людского, решают направить к царю людей (Кайумарсу или Бивараспу, т. е. Заххаку) депутацию, состоящую из выбранных представителей каждого вида животных и пернатых. Фрагментэпистолы, повествующий о собрании птиц и выборе посланца к царю из их числа, начинается с того, что визир-павлин поочередно представляет всех птиц повелителю, царь-птице 'Анка. Церемония представления описана так: «Вотсоловей, а вотего краткая молитва...» *[Бертельс* 1997:227). Послания «Братьевчистоты», предположительно датируемые XI в., считаются источником, созданным в религиозных кругах, близких к исмаилизму, однако в некоторых эпистолах можно обнаружить и зачатки ряда суфийских доктрин. В любом случае этот свод может быть охарактеризован как памятник зарождавшейся в исламе эзотерической мысли. В связи этим обращение Санаи к эзотерической прозе «Братьев чистоты» как к одному из источников заимствования мотивов выглядитзакономерным. Оно подтверждается еще и совпадением особой роли соловья в «Посланиях» и в касыде «Молитва птиц». В одиннадцатой эпистоле именно соловей оказывается выбранным в качестве посланца птиц к царю людей.

Судя по рубрикации описываемых в энциклопедии сфер предметного мира и набору мифологических персонажей, она была создана с

опорой на зороастрийскую традиционную картину мира, представленную, в частности, в позднем космогоническом своде *«Бундахишн»* («Сотворение основы») и в «*Фраханг-и пахлавик»* («Словарь языка пехлеви»). Можно сказать, что доисламские образные ассоциации касыды, рождаемые самой весенней календарной тематикой, косвенно подкреплены еще одним источником заимствования мотивов, которым воспользовался Санаи.

Назидательная концовка касыды организуется через введение имени еше одной птицы, не входящей в круг сезонных образов *на-урузийа,* или, шире, *бахарийа.* Крик петуха призывает спящих пробудиться от сна беспечности, предупреждает об опасности потакания плотским страстям.

Логично было бы предположить, что Санаи предпочтетсуфийское толкование образа петуха, воспринимавшегося как олицетворение похоти[37]. Однако поэт избрал другой вариант трактовки широко распространенного образа и исходил, по всей видимости, опять-таки из зороастрийских представлений. В соответствии с ними петух был объектом почитания, птицей, изгоняющей своим криком нечистую силу (ср. сходные представления у славянских народов *[Бертельс* 1960: 63]). Е. Э. Бертельс, характеризуя петуха в ряду мифологических символов, отмечаеттри черты птицы, обусловившие включение ее в этот ряд: чуткость (страж, провозвестник утра), воинственность и похотливость. «Из них первая, — пишет ученый, — нашла полное отражение в зороастризме, где петух являлся спутником Сраоши, врагом дивов, пением своим повергающим их в бегство» *[Бертельс* 1965д: 283].

Как мы старались показать в предшествующих главах, элементы доисламской иранской песенной топики, а также некоторые «иконографические» схемы отдельных мотивов и их устойчивых последовательностей сохраняют свою культурную актуальность в течение всего периода развития персидской классической литературы, особенно в домонгольскую эпоху. Санаи, являвшийся преемником сразу двух поэтических традиций — придворной и эзотерической, синтезирует не только религиозно-мистические доктрины и «украшенный» стиль, но и старую (зороастрийскую) и новую (мусульманскую) манеру символического толкования одних и тех же образов. Хотя в касыде «Молитва птиц» поэт отдает явное предпочтение кораничес-ким контекстам в качестве источника «заполнения» символического уровня восприятия образов, в ряде случаев он делаетисключения. Так, в бейте 19, где речь идето павлине и удоде — птицах, имеющих совершенно определенную символическую нагрузку в мусульманской традиции, Санаи выбирает старый иранский вариант построения мотива. В основу образного соответствия *(танасуб)* в этом бейте положено сравнение хохолка удода с венцом древних царей династии Кейа-нидов и подразумеваемое сравнение раскрытого павлиньего хвоста с драгоценным убранством кейанидского трона, называемого *тахт-и тавус* (т. е. «павлиний трон»).

Подводя итог анализу касыды Санаи, отметим некоторые ее композиционные особенности. Устроенная по принципу традиционного *васфа,* образующего мозаику бейтов-картинок, или канонического панегирика, состоявшего в перечислении монарших добродетелей, касыда Санаи поэтически осмысляет ритуал поминания имен Бога. Благодаря введению в касыду некоторых коранических формул и отдельных слов, а также многочисленным указаниям на них, устанавливается связь большинства бейтов с определенными контекстами Священной книги. Эти дробные внелитературные связи каждого мотива бейта, имеющие возможное внутреннее, автономное толкование, усиливают смысловую дискретность касыды, что, на наш взгляд, отражает общую стилистическую тенденцию, наметившуюся в конце домонгольского периода (середина XII — начало XIII в.). Тем не менее наличие ключевой отсылки к Корану, повторяющейся в ряде бейтов и в названии касыды, позволяет говорить о том, что даже на излете хорасанского стиля составители касыд так или иначе стремились внести интегрирующее начало в свои поэтические композиции.

Творение Санаи, являющееся продуктом синтеза двух эстетических типов сложения касыд — панегирического и «непанегирического», характеризуется изощренной живописностью и намеренной детализацией топики в сочетании с практическим отсутствием прямых разъяснений и расшифровок аллегорического значения текста. Дидактическая концовка, выдержанная в духе аскетической проповеди, при внешнем образном сходстве с соответствующими разделами касыд Насир-и Хусрава ничего не прибавляет к пониманию скрытого смысла вступительной части. Скорее она специфическим образом дополняет мистические ориентиры зачина, передающего атмосферу *зикра,* морально-этическими ориентирами, необходимыми слушателю, вступившему на путь самосовершенствования.

Целесообразно подчеркнуть, что назидательная часть занимает всего пять финальных бейтов, и таким образом устанавливается индивидуально-авторская пропорция вступления и целевой части в данном произведении. По существу, назидание как цель касыды вытеснено в данном конкретном случае поэтизированным описанием мистического переживания, сопутствующего отправлению соответствующего ритуала. Обратим также внимание на порядок оформления *макта'* касыды. Последний бейт не содержит общеизвестного прозвища поэта — оно заменено одной из составляющих его полного имени —

Маджду, однако функционально финал полностью отвечает канону концовки — он возвращает лирический сюжет к образным построениям зачина, содержащим антитезу «юность—старость».

Если в первых бейтах касыды наступление весны характеризуется в возрастных категориях, прилагаемых к жизни человека (старик помолодел), го в финале поэтописываетсвою старость в образах смены времен года (весну сменила осень). Таким образом Санаи обеспечил замыкание композиционного кольца и применил один из наиболее разработанных способов устроения текста в персидской поэтической практике. Реализация кольцевой композиционной схемы вкупе с единым кораническим ключом, отпирающим касыду целиком, должны были уравновешивать нарастающую тенденцию к автономности бейта, смягчать смысловую дискретность текста и обеспечивать целостность его восприятия.

Не менее блистательно проявил себя в обработке «птичьей» тематики знаменитый ширванец Хакани, чья касыда носит название «Язык птиц» *(«Мантикат-таир»).* Употребление общеизвестного ко-раническ ого словосочетания в качестве названия касыды естественным способом помещает произведение в систему определенных религиозных координат. Рассматриваемое произведение в целом весьма типично для индивидуальной творческой манеры Хакани и отличается сложностью композиционных ходов, возведенной в культ многоступенчатостью построения, обильным применением трудной и малоупотребительной лексики, повышенной концентрацией поэтических украшений.

Придворный стихотворец Ширваншахов, достигший в своих касыдах мыслимого предела виртуозности в обращении со словом, Хакани ощущал свой авторский стиль как нечто новое и заявлял об этом со свойственной ему резкостью:

> Я — падишах поэзии и прозы в Хорасане и в Ираке, // который каждым своим словом привел на испытание балагуров и болтунов. Те, кто судят справедливо, считают меня мастером *(устав),* // ведь из мыслей и словес я создал новую манеру *(шива-и таза),* а не следую древней.
>
> *[Хакани* 1997, I: 346]

Четкая установка на поэтическую игру по сверхсложным правилам как нельзя более наглядно проявляется в касыде «Язык птиц», в которой эксплуатируется тот же круг образов, что и в касыде Санаи. Значительная по объему и составляющая 67 бейтов, касыда *«Мантик ат-таир»* (см. Приложение, текст № 15) имеет два вступления, первое из которых содержит описание рассвета и краткое

восхваление главной мусульманской святыни — Ка'бы. После возобновления парной рифмы *(тадждид-и матла')* следует занимающее двенадцать бейтов традиционное описание весны, которое плавно переходит в спор птиц о преимуществе одних весенних цветов и деревьев над другими. Сократив, по сравнению с Санаи, перечень птиц (их всего девять, включая мифическую птицу 'Анка), Хакани технически усложняет описательную часть текста, совместив перечень птиц с «цветочными» мотивами, т. е. собрав на относительно малом поэтическом пространстве рекордное количество сезонных слов.

1. Вздохнуло утро, плотно закутанное в пеструю чадру, — // пропитались ароматом амбры веревки шатра небожителей.
2. Засверкала жемчужным блеском поверхность меча утра, // перевилась кольцами кольчуга облаков.
3. Под *кабой* утра, украшенной лисьим мехом, — кольчуга облаков, // его золотая шапка блеском похитила бобровую шапку ночи.
4. Птица распростерла крылья — птицей радости стало сердце, // загремел барабан — в барабан отъезда ударил сон.
5. Утро показалось из-за гор, словно Нахшебская луна[38] из колод ца, // месяц показался на рассвете, словно рыбий хвост из воды.
6. Солнце вытянуло вперед копье и похитило серьгу у месяца, // у этого копье из червонного золота, а у того серьга из чистого серебра.
7. Ночь на арабский манер была закутана в лиловый бурнус; // так почему же солнце, подобно арабу, замахнулось [на нее] копьем?
8. Снова на плечах солнца золотой плащ, // вернулось оно, подобно арабам, к вратам Ка'бы.
9. Правда твоя, Хакани! Ка'ба способна отличить // стремящегося к полной кормушке от [взыскующего] путевых припасов для Судного дня.
10. Истинный муж ищет Ка'бу, а дитя [стремится] к игре в кости; // коль скоро ты стал мужем веры, не отвращай лица от Ка'бы.
11. Ка'ба есть полюс истинной веры, она — отшельник в [своей] неподвижности, // ни один полюс сам не может быть волнуемым вращением.
12. Вокруг него совершают ритуальное хождение [вращающиеся] светила, // воистину вокруг полюса вращает мельницу небо.
13. Хозяин этого дома — Господь, и потому есть у него имя — // Шах, правящий в четвероугольной [Ка'бе], по-арабски обращаю щийся к румийцу.

[Возобновление парной рифмы]

14. Солнце погнало Рахша[39] в золоченой сбруе в сторону утра, // поскакал он к полной кормушке с кладом Каруна в стремени.

15. Небо, подкрашенное сурьмой, сплелось в цепь облаков, // благоухающая алоэ земля оделась в тонкий шелк трав.

16. День походит на свечу в ночи, лучистую и горделивую, // ночь походит на светильник среди дня, догорающий и едва теплящийся.

18. Птицы словно дети, обученные грамоте; // **соловей,** славосло вящий Бога, стал старостой в школе.

19. Вчера сад снова пригласил [на прием] новорожденные [цветы], // их пиршество окропила туча расплавленным серебром.

20. Каждому из них дала лужайка халаты из желтой и красной [ткани], // принес им халаты ветерок, раскрасило их солнце.

21. В начале пиршества сад зажег свечу ***розы, нарцисс*** // поспешил на прием с золотым подносом.

26. На такое собрание пирующих слетелись птицы, [когда] ночь стала тоньше волоса, а луна — как смычок *рубаба.*

[Хакани 1997,**1:62-63]**

Здесь кончается первая часть зачина, которая образует определенную тематическую и логическую гармонию с описанием утра, содержащимся в первом вступлении. Хакани вводит в картину весеннего сада бейты, описывающие смену ночи днем (14, 15, 16, 26) и связывающие первый *ташбибсо* вторым. В то же время в описании весеннего сада содержатся бейты, предвосхищающие упоминание птиц (бейт 18) и цветов (бейт 21) в следующем фрагменте касыды. Более того, в бейте 18 заложена идея превосходства соловья над другими птицами (ср. с касыдой Санаи), что предваряет «развязку» повествовательной части касыды и вплотную связано с ее религиозно-мистическим значением.

Наступает весеннее утро, раздаются голоса птиц — они ведутмежду собой спор, который и дал название всей касыде:

27. **Кукушка** сказала: «Прежде других восславлю ***цветы фруктовых деревьев,*** ведь пчела // из их горьких лепестков делает закваску для сладкой слюны».

28. **Соловей** сказал: ***«Роза*** превосходит цветок яблони, // потому что ветка — лишь слуга, ведущий коня, а роза — Его Величество Шах».

29. **Куропатка** *(кумри)* промолвила: ***«Кипарис*** прекрасней царственной розы, // ведь малейшее дуновение ветра разрушает купол розы».

30. **Скворец** сказал: «По мне, так кипарис хром, // ***тюльпан*** лучше
него — он привел в волнение степные просторы».

31. **Голубка** возразила: «Нет, тюльпан двуцветен, // одноцветная ***лилия*** лучше него, поскольку она походит на письмо добродетельных».

32. **Серая куропатка** сказала: «Травка приятней лилии, // потому что она — *фатиха*[40] на страницах сада, когда открываются [его] двери».

33. **Попугай** сказал: ***«Жасмин*** лучше зеленой травы, // ведь он взял аромату амбры, а цвет— у чистой камфары».

34. Удод промолвил: ***«Нарцисс*** краше жасмина, // ведь он есть трон Джамшида и венец Афрасйаба[41]».

[*Там же:* 64-65]

Все приведенные выше фрагменты рассматриваемой касыды представляют собой тематически увязанные друг с другом сегменты многочастного, развернутого описания *(васф).* Смысловое соотнесение различных разделов описания осуществлено не только с помощью своеобразных бейтов-«мостиков» (14, 15, 16, 18), но и благодаря «ступенчатому» расположению их по отношению друг к другу. В описании утра речь идет о небесах и светилах, далее совершается нисхождение на землю, однако в ту ее точку (Ка'ба), которая в сознании носителя мусульманской традиции является высшей точкой земного пространства. Именно Ка'ба и осуществляет посредничество между небесным и земным мирами. Наконец, последней, низшей ступенькой этой лестницы оказывается весенний сад с его «новорожденными» обитателями — вновь раскрывшимися цветами и молодой травкой, тесно связанными с землей.

Далее, в соответствии с законами религиозно-мистической поэзии в касыде должно произойти обратное движение, т. е. восхождение из феноменального мира в мир божественных сущностей. Авторской волею Хакани идея поисков Истины, метафоризованная в споре птиц, последовательно развивается в повествовательной части текста, рассказывающей о том, как был найден третейский судья, положивший конец тяжбе. С формальной же точки зрения поэт строго следует выработанному стандарту персидской касыды, сохраняя предпочтительные пропорции описания и повествования в общей схеме соположения мотивов. Эта часть, так же как и предыдущая, содержитупо-минание птиц и элементы беседы:

35. Все общество направилось к вратам [дворца] **птицы** 'Лика за тем, // чтоб разрешить спор, ведь она — халиф птиц, судья **и** абсолютный монарх.

36. Хранители царских покоев закричали на них, // что, мол, это — святилище величия, что приема добиться трудно.

37. Сказала **кукушка:** «Мои стоны спалили свод лазурного неба! // Где страж сего двора? Если он не [выйдет], я подожгу эту завесу!»

38. Птицы перед вратами сбились в кучки, [смущенные] роско шью [сего] места, // [пока] кукушка горячо препиралась с приврат ником.

39. Когда же страж доложил птице 'Анка о происшествии, // она [сама] вышла и подобающим образом ответила на их просьбу.

40. **Соловей** поклонился ей и сказал: «С добрым утром!» // А она, само собой, ответила: «Утро доброе!»

41. Воскликнула **горлинка:** «О, благодаря твоей справедливости // стало зернышко желтого инжира ловушкой для глотки **ворона!**

42. О, благодаря твоему правосудию // клюв **куропатки** приобрел форму ножниц над крылом **орла!**

43. Мы принесли к тебе свою головную боль, // хотя весна устранила из жизни всякую головную боль ароматом розовой воды.

44. Узнай же, что вскачь прилетел конь весны. // Мир после старческого слабоумия вновь обрел силу молодости.

45. Так много кругом выросло ***базилика*[1].** К кому же нам обратить взор? // Кто из царей законный? Какова, по-твоему, истина?»

46. **'Анка** подняла голову и молвила: «В этой семье у одной красавицы //ладони выкрашены хной, у другой локоны подкрашены басмой.

47. Все эти юные растения — непорочные дети гурий, // вкушав шие то молоко, то вино из [райских] источников.

48. Хотя все они прелестны, но ***роза*** всех милей, // ибо она ведет свой род от Пророка, а другие произошли от земли и воды».

[Хакани 1997,1: 65-66]

Приведенный отрывок, отмеченный живостью и шутливым очарованием жанровой сценки, сообщает всей касыде некоторые свойства небольшой поэмы. В этой части текста появляются новые персонажи (привратники во дворце Царь-птицы, распорядитель, допускающий на аудиенцию). Главным действующим лицом повествовательного фрагмента, «двигателем» сюжета оказывается кукушка, которая своей храбростью и настойчивостью добивается высочайшего приема. Птица 'Анка сама выходит к просителям, выслушивает их и выступает в роли третейского судьи в их споре, избрав розу повелительницей цветов. Связав избранность розы с избранничеством пророка Мухаммада, поэтна-правляет мотивы по той же символической лестнице, что и в зачине,

но заставляет их совершить обратное восхождение из сферы преходящих явлений феноменального мира к единой божественной основе всего сущего. Бейт, в котором роза характеризуется как цветок Мухаммада, служит переходом к финальному восхвалению Пророка:

49. [От] Указующего путь, правильно ведомого Господом раба, [от] Простеца *(уммы)*[42], Правдоречивого, // [от] наместника восьмого райского сада, от хранителя четвертой книги,

50. Облагающего податью царей, вручающего венец пророкам, // ведь на его пороге обрели разум письмена, хранящие от наказания,

51. Ахмада — Посланника Божьего, который взмахом и ударом меча превратил в уголья престолы султанов, // в *кебаб* — неустраши мые сердца львов.

52. Все пророки, обнищав, просяту его порога подаяния, // он стал венцом пророков, купцом, чье имущество облагается десятин ной податью.

54. Земля уподобилась крокодиловой коже, а небеса — зеленой шагрени, // чтобы его мечу послужить рукояткой и ножнами.

57. Взгляни, был такой день, когда тот Шах Веры, // как полная луна, ниспровергал стрелами войско за войском.

58. Ради барсов возмездия он превращал море в пустынный мираж, // ради китов веры он превращал мираж в море.

59. От рыка каждого барса лев судьбы поджимал хвост, // **от** страха перед каждым китом выпадали зубы у рыбы небес.

60. На помощь Пророку прибыли отряды ангелов, // обнажившие невидимые мечи, нападающие, как львы из зарослей.

62. Походит на *алиф* иголки копье крепости неверия, // словно кончик иголки она (крепость. — *М. Р.)* превращена в развалины возмездием.

63. Явился Несущий Откровение, и потому настал день победы. // О царствие войны с неверными, о плененные люди и джинны!

64. Восхваление розы Пророка — память о Хакани, // оттого что при подсчете Истина наделила его неисчислимыми дарами.

65. У кого хватит силы унизить мою речь в глазах чужих, // кто бросит в грязь драгоценное зерно жемчужины?

66. О Господи! Избавь его от этого узилища, ведь Ширван — это язва городов, а недруги — исчадье тварей земных!

67. Будь защитником его души среди этих неразрешимых трудно стей, ведь до Тебя скорее доходят молитвы скитальцев.

(*Там же:* 66—67]

В финале восхваление Пророка облечено в форму описания священной войны с неверными, которое в конечном итоге оборачивает-

ся поэтической аналогией вселенской картины Судного дня. Концовка касыды оформлена молитвой *(ду'а),* что вполне соответствует ее благочестивому настрою и аллегорической форме.

Вернемся, однако, к повествовательной части касыды, которая, благодаря соприкосновению с религиозными мотивами и многочисленным соотнесениям с кораническими контекстами, обретает искомые автором символические коннотации. В соответствии с выявленной связью образов птиц с поминанием имен Божьих, намеченной еще в ранней суфийской лирике (см. выше), восстанавливается и общий смысл сюжета. Спор пернатых о превосходстве одного цветка или растения над другими может быть истолкован как метафорически преподнесенная дискуссия об иерархии божественных имен. Поскольку птицы сопровождают одного из коранических персонажей — Сулеймана, то именно через семантику его образа отчасти реконструируется аллегорический смысл касыды Хакани.

Ибн ал-'Араби в уже цитировавшейся главе «Гемм мудрости», посвященной Сулейману, рассуждает не только о даровании последнему молитвенной формулы «Во имя Бога Милостивого, Милосердного», но и о порядке соположения божественных имен: «Итак, принес Соломон две милости: милость дарования *(рахмат аль-имтинан)* и милость долженствования *(рахмат аль-вуджуб).* Они суть Милостивый, Милосердный: даровал Он [именем] Милостивый обязательность должного, установил [именем] Милосердный Долженствующее сие — из числа даруемого, а потому [имя] Милосердный включено в [имя] Милостивый, как в нем содержащееся» (пер. А. В. Смирнова; цит. по *[Смирнов* 1993: 226]).

В приведенном фрагменте для нас первостепенное значение имеет следующее: одно из божественных имен способно включать в себя другие; подобно этому имя розы обозначает также имя всякого другого цветка, поскольку помимо узкого лексического значения имеет собирательное — «цветок».

Предложенная интерпретация может включать и слой более глубинных ассоциаций сезонных образов, связанных как с доисламской иранской традицией, так и с мусульманским Священным преданием, хадисами. В частности, в зороастрийской традиции можно наблюдать наличие непосредственной связи между предметом тварного мира, например цветком, и его божественным покровителем, которому «каждый цветок принадлежит» *[Зороастрийские тексты:* 304]. С другой стороны, в касыде Хакани явно присутствует идея превосходства розы над другими цветами и намечена связь этого цветка с пророком Мухаммадом. Очевидно, что эта ассоциативная связь может быть подкреплена хадисом, в котором этот цветок упоминается

вместе с именем Пророка: «Алая роза была создана из пота Мухамма-да во время его ми'раджа» (цит. по *[Шиммель* 1999: 388]). Как и в касыде Санаи, возникшие в разные эпохи семантические связи традиционных поэтических топосов, входящих в круг календарной темы, у Хакани накладываются друг на друга, образуя сложную синтетическую картину.

Представление об иерархическом расположении и одновременно единосущности всех божественных имен еще яснее проступаете следующем высказывании Ибн ал-'Араби: «Все имена божественные стоят на ступенях превосходства одно над другими, и так же явленное в Творении превосходит одно другое (как о том говорится: этот более знающий, нежели тот), хотя и едина воплощенная сущность. Если ты ставишь первым любое из божественных имен, то дашь ему все имена и все их характеристики, и точно так любое, являющееся в Творении, обладает такими же возможностями *(ахлийя),* как все превосходящие его [сущности]. Посему всякая часть мира есть совокупность мира, то есть приемлет истинные сущности раздельных частностей всего мира... Различны по превосходству божественные имена, но не суть иное, чем Бог» *[Смирнов* 1993: 228]. Таким образом, превосходство розы над другими цветами символизируете касыде Хакани превосходство единства над множественностью. Предложенная интерпретация не исключает, а скорее предполагает возможность второго толкования касыды *«Мантик ат-тайр»,* которое окажется близким к общему символическому смыслу одноименной поэмы Фарид ад-Дина 'Аттара. При естественных расхождениях в распределении символических функций между отдельными персонажами идея постижения послушниками-птицами высшего закона единства Божьего лежит в основе обоих произведений. Хакани прямо указывает на роль спорящих птиц, называя их учениками и выделяя из их рядов соловья, сравнимого со старостой в школе. Соловей ближе других птиц к божественной тайне, ибо неотъемлемым свойством его натуры является любовь к розе. Правильность выбранного соловьем пути к Истине подтверждаетмифическая птица 'Анка, которая в касыде Хакани воплощает, по всей вероятности, образ истинного Учителя. Внутренний смысл аллегории спорящих птиц можетбыть подтвержден и на уровне суфийского значения слова «роза» *(гул),* которое зафиксировано в словаре *«Мир'ат-и ушшак»* («Зерцало влюбленных»), опубликованном в свое время Е. Э. Бертельсом: «Роза. Так называют результат познания, который является познающему ('ариф) на просторах его сердца. [Бейт]:

Пришла весна, и каждая роза, что должна была распуститься, — в цвету.

Нету весны той розы, которую я ищу! Что в ней проку!»
(Пер. Е. Э. Бертельса; цит. по
[Бертельс 1965л: 169]

Предпринятый анализ аллегорических касыд Санаи и Хакани выявляет ряд важных черт этой жанровой формы на завершающем этапе вызревания канона. Миновав фазу параллельного развития, две традиции касыды — придворно-панегирическая и мистико-дидакти-ческая — идут на сближение. Постепенное проникновение философско-религиозной тематики в поэзию профессиональных авторов, покровительствуемых светскими меценатами из правящего сословия, привело к появлению стилистически украшенных и терминологически детализированных аллегорических описаний в касыде, отвечавших сложившемуся к XII в. литературному вкусу.

Древнейший фонд весенней календарной топики был использован поэтами XII в. не только для виртуозной поэтической игры по усложняющимся от одной пьесы к другой правилам. Они предложили эту до предела разработанную образно-тематическую систему в качестве основы специфического художественного метода познания и отражения вселенских законов Бытия. Погружение касыды в область эзотерических построений и религиозно-мистических переживаний, на ранней стадии способствовавшее существенному упрощению ее стиля в творчестве Ансари и Насир-и Хусрава, в пору вступления жанровой формы в полосу канонической зрелости привело, напротив, к нарастанию ее смысловой и образной усложненности. Исключение из текста прямых авторских разъяснений, касающихся его скрытых, символических значений, отозвалось на характере внешнего восприятия поэтического произведения. Наличие устоявшихся суфийских коннотаций для большинства образов и мотивов традиционного лирического репертуара открывало путь к многоступенчатому толкованию касыды путем поэтапного снятия словесных оболочек с ее сокровенного смыслового ядра.

Особые, по сравнению с малыми и крупными формами поэзии, жанровые условия складывания символического языка в касыде сказались на его результатах. Равные возможности распределения символических значений, как по бейтам, так и по более крупным смысловым сегментам текста, создавали основу сосуществования различных типов аллегорий и символов в касыде. Независимый суфийский комментарий на каждый отдельный бейт, часто базировавшийся на заложенных в нем коранических аллюзиях, не исключал единого толкования развернутой аллегорической картины, охватывающей

целиком одну из конструктивно независимых частей касыды, например, описательную или повествовательную часть ее зачина. Возможно, общее толкование текста (по аналогии с тем, которое предлагает в своих касыдах Насир-и Хусрав) и детализированная символическая трактовка каждого бейта первоначально являлись разными уровнями проникновения в его внутренний, духовный смысл.

По мере стилистического развития монорифмической поэзии, проявлявшегося в растущей тенденции к автономности бейта, предпочтение стало отдаваться скрупулезной разработке символического подтекста, замкнутого в границах двустишия. Касыда XII в. представляла собой арену борьбы двух разнонаправленных тенденций: старые повествовательные конструкции, находившиеся в определенной пропорции с описаниями, еще некоторое время удерживали касыду в рамках прежних моделей, однако прогрессирующая тенденция к автономности бейта постепенно меняла представления о гармонии и соразмерности касыды как формы. Отмеченное нами выше затухание повествовательности в касыде к концу XII в., движение от техники связного «рассказывания» мотивов к технике их «нанизывания» оказалось доминирующим фактором стилистической эволюции персидской монорифмической поэзии в изучаемый период и определило облик касыды «иракского стиля» (XIII—XV вв.).

Процесс смысловой дезинтеграции бейтов (см. об этом *[Рипка* 1970: 262-263; *Куделин* 1973: 84-105]) отнюдь не был в касыде, равно как и в газели, распадением ее внутреннего единства. Становление ассоциативных способов связи между бейтами было закономерным следствием естественного развития поэтической традиции на персидском языке, полной реализацией внутренних ресурсов сложившегося канона. Многочисленные переосмысления стереотипных мотивов и этикетных ситуаций, имевшие место в истории касыды и являвшиеся результатом «вживления» больших и малых традиционных единиц поэтического смысла в новые жанровые контексты, создали вокруг каждой такой единицы «концентрические круги» ассоциаций, что способствовало большему усложнению смыслового и стилистического рисунка текста.

Логика саморазвития поэтического канона, обусловленная внутренними законами его функционирования, формирует и характер воздействия внелитературных факторов на стилистическую эволюцию традиционной поэзии. Влияние эзотерических теорий на персидскую поэзию XI—XII вв. выразилось в изменении системы представлений о назначении и эстетической ценности поэтического слова, явилось сильнейшим катализатором повышения суггестивности

текста. Отныне восприятие поэзии требовало от слушателя (читателя) не только включенности в сферу «культурных переживаний» определенного набора конвенциональных поэтических тем, но и творческого усилия для восстановления их неявленных, сокровенных связей.

Канон персидской касыды, складывание которого полностью завершилось к концу домонгольского периода (начало XIII в.), прошел обшие для всех жанров средневековой персидской поэзии этапы. Процесс развития канона сопровождался формированием определенного восприятия литературного произведения, отвечающего нормативному типу творчества и готового прозревать за конкретными индивидуально-авторскими значениями поэтического текста знаки высшей духовной реальности.

Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова
Институт стран Азии и Африки

А.Н. Ардашникова, М.Л. Рейснер

История литературы Ирана в Средние века (IX-XVII вв.)

Допущено УМО по классическому университетскому образованию в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 030800 «Востоковедение, африканистика».

Москва
ИД «Ключ-С»
2010

УДК 821.222.1.0(55)(091)"8/16"(075.8)
ББК83.3(5Ирн)я73
А79

Рецензенты:
Доцент кафедры индийской филологии ИСАА,
кандидат филологических наук *Дубянский А.М.*
Профессор Института восточных культур и античности РГГУ,
кандидат филологических наук *Чалисова Н.Ю.*

Ардашникова А.Н.,
А79 История литературы Ирана в Средние века (IX-XVII вв.) : [учебник для студентов вузов, обучающихся по направлению 030800 «Востоковедение, африканистика»] /А. Н. Ардашникова, М. Л. Рейснер ; Моск. гос. унт им. М.В. Ломоносова. Инт стран Азии и Африки. — Москва : Ключ-С, 2010. — 504 с.

ISBN 978-5-93136-102-4

Учебник, являющийся первым в отечественном востоковедении опытом воссоздания истории средневековой литературы Ирана, обобщает солидный материм, накопленный в иранистике за последние десятилетия. Издание охватывает большой хронологический период, в который происходило становление и развитие средневековой литературы, тесно связанной с мусульманской культурой. В учебнике предложены новые подходы к вопросу о периодизации и стилистической эволюции персидской литературы, функционировавшей по законам нормативной поэтики. В нем рассматриваются три больших этапа в истории персидской классической литературы, которые выделяются авторами, исходя из понятия канона: период формирования канона (ранняя классика), период полного развития канона (зрелая классика) и период трансформации канона (поздняя классика). Творчество выдающихся представителей одной из богатейших литератур Востока представлено в многочисленных научных и художественных переводах, выполненных авторами настоящего издания и другими отечественными иранистами. Учебник предназначен для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 030800 «Востоковедение, африканистика».

УДК821.222.1.0(55Х091)"8/16"(075.8)
ББК83.3(5Ирн)я73

В оформлении книги использовано серебряное блюдце XI в. и изразцовое панно XVII в. из коллекции Государственного Эрмитажа.

ISBN 978-5-9 3136-102-4

© ИСАА МГУ им. М.В. Ломоносова, 2010
© Ардашникова А.Н., Рейснер М.Л., 2010

Оглавление

Введение

Глава 1. Период формирования канона в литературе на новоперсидском языке IX — начала XIII вв. Ранняя классика 27
1. Возникновение и развитие придворной поэзии IX-Xвв 27
2. Придворная литература **XI** — начала **XII** вв 67
3. Развитие литературы **XI** в. вне покровительства двора ..... ИЗ
4. Литература **XII** —начала **XIII** вв 148
5. Зарождение прозы 287

Глава 2. Период полного развития канона в литературе XIII-XV вв. Зрелая классика 304
1. Литература XIII-XIVвв 304
2. Литература XV-XVI вв 380
3. Классическая проза **418**

Глава 3. Период трансформации канона в литературе XVI-XVII вв. Поздняя классика **451**

Библиография 494

Посвящается памяти наших учителей — Веры Борисовны Никитиной и Розы Георгиевны Левковской

Введение

Термин «Литература Ирана» в приложении к эпохе Средних веков применяется с известной долей условности, поскольку его содержание неодинаково для каждого из сменявшихся на протяжении IX—XVIII вв. этапов литературной истории. В различные периоды средневековья в словесное творчество на новоперсидском языке (дари или фарси), становление которого в качестве письменного литературного языка датируется IX—X вв., оказывались вовлеченными представители далеко отстоящих друг от друга территорий и культурных центров Ближнего и Среднего Востока и Индии. Эти разнородные в этническом и культурном отношении области вошли в единую региональную сферу господства литературной традиции на персидском языке благодаря целому ряду социально-исторических факторов. В их числе следует указать, прежде всего, распространение ислама и сосуществование разных народов в рамках общих государственных объединений.

В настоящем учебнике рассматривается литература Ирана с периода возникновения художественной словесности на новоперсидском языке до завершения эпохи так называемого индийского стиля. При изучении любой литературы эпохи Средних веков следует учитывать ее природу, которая подчинена законам традиционалистского типа творчества, непосредственно связанного с основами средневекового мировоззрения и основанного на строгом следовании устойчивому канону. Канон образует особую форму художественного сознания, внутри которой, при ясно осознаваемой авторской оригинальности, критерием оценки эстетических достоинств произведения служит его соответствие нормативному образцу. Образцовые сочинения каждого жанра, признаваемые лучшими всем литературным сообществом, являются в данный конкретный момент материальным выражением канона. Естественно, что в длительной исторической перспективе состав наиболее авторитетных для данной литературной традиции текстов не остается постоянным. Однако такие трансформации традиционное сознание объясняет не историческими изменениями, а более глубоким постижением и истолкованием предвечного идеала, который не может быть раскрыт до конца и в полноте своей существует лишь в божественном промысле.

Наличие в традиции существенного, но все же ограниченного количества обязательных для всех участников литературного движения моделей (топика, сюжеты, персонажи, стандартные ситуации, мотивы, жанровые формы и поэтические приемы) предполагало практически неограниченные возможности их авторского варьирования, навыки которого усваивались вместе с включением в традицию. Традиция, воспринимаемая «как единое целое, не разделенное на исторические периоды» (Д.С.Лихачев), снимала временную дистанцию между принадлежавшими к ней авторами разных эпох. По этой причине соревновательный характер литературной практики как коренная черта канонического типа творчества распространялся не только на сочинения современников, но и объединял произведения и авторов, значительно отстоящие друг от друга во времени. Ориентация на прошлое, на древний образец, не могла являться источником «творческого пессимизма» (А.Б. Куделин), поскольку речь шла о бесконечном приближении к постижению идеала, «истолковании предвечного». Разграничивая традиционное и современное понимание канона, А.Б. Куделин писал: «В первом понимании канон "предвечен". Неиссякаемая оригинальность творчества обеспечивает возможность постепенного углубления в канон, бесконечность познания его первосущности. Каждое новое поколение авторов пользуется предоставленной возможностью для того, чтобы сделать новые шаги на пути совершенствования в этом направлении.

В данном понимании канон не только неисчерпаем, но и принципиально неизменен. Однако символы ("лучшие" образцы), обозначающие канон, могут и должны меняться, поскольку они имеют предназначение указывать последние достижения и подготавливать новые успехи на пути постижения канона.

Согласно пониманию "извне", канон представляет собой динамическую систему, которая способна претерпевать существенную эволюцию. Эта эволюция вызывается, прежде всего, преобразованиями в породившем канон общественном сознании (имеющими, однако, не столь радикальный характер, чтобы повлечь за собой смену одного типа мировоззрения другим и отмену канона), но также имманентными законами самого канонического искусства. Эволюция канона постоянно создавала новые возможности для проявления индивидуально-авторской инициативы.

В этом понимании "лучшие" образцы суть не символы канона, а сам канон, или, вернее сказать, его определенные фазы. Цепь сменяющих друг друга "лучших" образцов отмечает вехи эволюции канона».

Поскольку персидская классическая литературная система была производной и осознавала себя как преемница исходной, арабской системы, в ней на протяжении длительного периода сохранялась ориентация на арабские образцы, что сказывалось, например, в частом упоминании персидскими поэтами своих арабских предшественников и сравнении себя с ними. Однако по прошествии определенного периода, в течение которого персидская литература претерпела известные изменения, арабские образцы и ориентиры сменились собственными, национальными.

Период формирования литературы на новоперсидском языке протекал в условиях арабского завоевания и господства арабского языка в политической и культурной жизни иранцев. Долгое время в науке существовало представление о полной зависимости первых образцов классической персидской литературы от соответствующих арабских прототипов и даже о прерывании иранской литературной традиции. Такие мнения не случайны — они являются прямым следствием того состояния письменного наследия раннесредневекового Ирана, которое сложилось к настоящему моменту. Плохая сохранность памятников на среднеиранских языках, прежде всего, на пехлеви, отсутствие полноценных свидетельств о существовании доисламской поэтической практики на этом языке и дали основания для таких суждений. Однако если обратиться к основному фонду

сюжетов и персонажей, набору ключевых топосов персидской классической словесности, то непременно выявится ее связь с древними корнями иранской культуры от гимнов Авесты до придворных сасанидских песен *{суруд-и хусравани* — «царские песнопения»).

В эпоху своего триумфального завоевания арабы активно усваивали культурный опыт покоренных народов, в первую очередь иранцев. В арабскую литературу раннеисламского периода вовлекались не только устойчивые образы иранского мира (мифологические и эпические персонажи, обычаи календарных праздников), но и практика вокального исполнения словесных произведений различного содержания, прежде всего, лирических. Иранская музыкальная традиция, восходящая к сочинениям сасанидских придворных «менестрелей» — Барбада, Саркаша, Накисы, Рамтина и др., стала основой для формирования всей ближневосточной музыкальной практики. Самые ранние свидетельства влияния иранской музыкальной культуры в арабской этнической среде относятся еще к доисламскому времени. Их можно обнаружить, к примеру, у известного поэта ал-А'ша (не позднее 570 — около 630), подвизавшегося в качестве странствующего панегириста в княжестве Лахмидов с центром в Хире. Проведший много лет при дворе хирского правителя ан-Ну'мана V, ал-А'ша, по преданию, ездил в качестве посла к сасанидскому монарху. Считается, что именно там он получил первые уроки игры на музыкальных инструментах. В любом случае он стал первым арабским поэтом, исполнявшим свои стихи под музыку. В его поэзии многократно повторяются образы весеннего пиршества, украшенного цветами и душистыми травами, веселой пирушки под звуки музыки и пения. Характерно, что в стихах ал-А'ша употреблены персидские названия цветов и музыкальных инструментов (последние аналогичны тем, которые упоминаются в пехлевийском сочинении «Хусрав, сын Кавада, и [его] паж »):

> У нас белая роза, при ней фиалки,
> Тимьян и майоран в качестве украшения,
> Мирт, левкой (желтофиоль), египетский майоран, лилия, —
> Когда [они] в компании — и я сильно пьянею.

[С нами] базилик, жасмин, нарцисс; и желает нам доброго утра
Покрытое тучами небо сильным дождем.
[Звучат] *мустук, ванн, барбат.*
Ему отвечает *сандж,* когда он запоет.

(перевод А. Б. Куделина)

Очевидно, арабский поэт был хорошо знаком с образностью иранских календарных песен, которая позже в полном объеме воспроизводилась в персидской классической поэзии, прежде всего, в касыде.

В период арабского завоевания арабо-иранские культурные контакты становятся еще более интенсивными. Арабы как молодой динамичный этнос открывают для себя мир древних цивилизаций и усваивают огромный комплекс навыков и знаний — науки, искусства, ремесла. В орбиту политического и культурного развития арабского государства вовлекаются представители покоренных народов, в первую голову иранцы, которые играли заметную роль и в управленческом аппарате, и в организации досуга и развлечений при дворе арабских халифов. Персы заняли выдающееся место и в литературной жизни Халифата. Среди знаменитых арабских поэтов эпохи Аббасидов по меньшей мере двое — Башшар ибн Бурд (ок. 714—784) и Абу Нувас (ок. 748—813) — были иранского происхождения, о чем прямо заявляли в своих произведениях. В тот же период в Халифате формируется такое заметное культурно-политическое явление как шу'убитское движение, отстаивавшее равенство всех народов, принявших ислам. В своих политических и культурных притязаниях они опирались непосредственно на авторитет Корана, в котором говорится: «О люди! Мы создали вас мужчиной и женщиной и сделали вас народами *(шу'уб)* и племенами, чтобы вы знали друг друга. Ведь самый благородный перед Аллахом — самый благочестивый» (Коран 49:13). Важнейшую часть деятельности шу'убитов составляла переводческая работа, призванная сохранить наследие домусульманского Ирана и доказать культурный приоритет иранцев. Благодаря усилиям представителей этого движения на арабский язык были переведены многочисленные произведения пехлевийской литературы, втом числе назидательные сочинения, историографические своды сасанидского времени. В значительной мере на основе этих переводов и переложений возник целый слой арабской дидактической литературы, получивший название *адаб.*

По причине высокой степени культурной активности иранского этнического элемента в составе арабского Халифата последующее усвоение достижений арабской словесности на раннем этапе формирования литературы на новоперсидском языке оказалось достаточно естественным и быстрым. Каждый иранист знает, что уже первые литературные опыты, дошедшие до нас от этого времени (IX — начало X в.), обнаруживают зрелость формы и необычный для ранних образцов уровень авторскою самосознания.

Литература на новоперсидском языке (перешедшем на арабскую графику) явилась преемницей арабоязычной литературы Халифата. Из материнской традиции были заимствованы правила квантитативной метрики *('аруз),* точной рифмы *(кафийа)* и украшения поэтической речи (фигуры и приемы *бади*),* система поэтических жанров, круг устойчивых тем и образов каждого жанра, критерии оценки литературного произведения (представления о пороках стиха — *'уйуби* о поэтических заимствованиях — *сарикат).*

Как отмечали европейские востоковеды XIX века, поэзия явилась для персов тем же, чем была философия для греков и закон для евреев, то есть той областью духовной жизни, где наиболее полно проявился народный гений. И в самом деле, великие персидские имена — Фирдауси (Фирдоуси), Хайам (Хайям), Низами, Са'ди (Саади), Хафиз, вошедшие в золотой фонд мировой литературы, — это имена поэтов (проза в классический период, при широкой популярности назидательных и развлекательных жанров, все-таки находилась на периферии жанровой системы в целом).

В общих чертах эта жанровая система персидской классической поэзии сложилась уже в творчестве ее родоначальника— Рудаки (ум. 941). Основной поэтической единицей для всех жанровых форм является *бейт* (стих), состоящий из двух *мисра'* (полустиший). В пределах бейта задается метр стихотворения, второе полустишие несет его основную рифму, а бейт в целом, согласно правилам поэтики, должен обладать смысловой и синтаксической законченностью.

Жанровая система персидской поэзии, начавшая свое развитие на рубеже IX и X веков, представляла собой сообщество сложно соотнесенных содержательных *(аджнас-и ши'р)* и формальных категорий *(анва'-и ши'р)*. Самую высокую ступень в иерархии поэтических форм вплоть до XIV в. занимала касыда — излюбленный вид арабской поэзии еще с доисламских времен. Персидская касыда сохранила все основные формальные признаки арабского прототипа. В ней применялись многие метры *'аруза,* зафиксированные в арабских трактатах, однако в процессе приспособления к новоперсидскому языку метрическая система несколько видоизменилась. В рифмовке касыды использовался принцип монорима — полустишия первого бейта обязательно рифмовались между собой, и эта рифма сохранялась в окончании каждого бейта на протяжении всего стихотворения (по схеме — *aa-ba-da* и т.д.). В персидской поэтике с определенного момента стал достаточно строго оговариваться и объем касыды. Считалось, что касыда должна содержать не менее двадцати бейтов.

В Иране касыда с самого начала стала неотъемлемой частью дворцового этикета. «Ведомство поэзии» во главе с «Царем поэтов» выполняло при правителе роль своеобразного департамента, а стихотворцы состояли на государственной службе и получали жалованье. Главное назначение касыды заключалось в восхвалении правителя и увековечении его имени. Как и ее арабский прототип, она включала вступительную часть *(насиб, ташбиб),* переход *(тахаллус)* к восхвалению и собственно восхваление *(мадх)*. Однако под пером персидских стихотворцев к традиционным арабским описаниям *(васф),* включаемым в *насиб* (следы покинутых племенем стоянок, животные и растения пустыни, верблюд или конь — спутники бедуина в изнурительных переходах через пустыню и т.д.), добавились чисто персидские темы: красочные пейзажные зарисовки, связанные с двумя великими календарными праздниками древнего Ирана (весенним Наурузом (Ноурузом), то есть Новым годом, и осенним Михрганом, то есть праздником урожая), образы цветущей весенней природы и плодов щедрой осени. Особым мастерством в описании придворных празднеств и увеселений (охот, пиров, выездов на лоно природы и состязаний в воинской доб-

лести) отличались, по всеобщему признанию, поэты из окружения знаменитого султана Махмуда Газнави (ум. 1030) — 'Унсури, Фаррухи и Манучихри .

В арабской системе поэтических форм рядом с касыдой стояла *кыт'а* (букв, «отрывок»). Эта форма также с самого начала становится популярной у персидских авторов. С точки зрения средневековых персидских теоретиков стиха *кыт'а* формально отличается от касыды лишь тем, что полустишия первого бейта не рифмуются между собой, а количество бейтов существенно меньше. В арабской традиции касыда была политематической, а в *кыт'а* развивали какую-либо одну из канонических касыдных тем (самовосхваление, пасквиль на врага, жалоба, описание отдельных предметов). Придворные персидские поэты стали применять касыды и *кыт'а* в разных сферах придворной жизни. В отличие от парадной касыды, *кыт'а* стала камерным, «деловым» или «смеховым», жанром, который «люди пера» *(ахл ал-калам),* служившие при дворе, использовали для выражения разных, подчас сугубо утилитарных нужд. В форме *кыт 'а* можно было составить прошение, назначить свидание, извиниться за неявку на придворное пиршество или сказать экспромт во время застолья. Поэты не стеснялись в *кыт'а* пожаловаться покровителю на прохудившиеся сапоги или задержку жалованья, рассказать об оголодавшем коне по имени «Вечный пост» и даже потребовать «выдать сухое зерно взамен отпущенного сырого». Авторы X—XI вв. включали в собрания своих стихов *{диван)* главным образом касыды и *кыт'а,* но впоследствии место *кыт'а* во всем многообразии ее применения заняла газель. *Кыт'а* же, отступив на третью позицию, становится, по преимуществу, экспромтом, стихотворением на случай. Применяется эта форма поэзии и в качестве стихотворных вставок в прозаических произведениях (см., например, «Гулистан» Са'ди).

Газель как отдельное стихотворение о любви встречается уже у поэтов IX—X вв., а на протяжении XI—XII вв. происходит ее постепенная формальная канонизация. История персидской газели сводится в самых общих чертах к постепенному переходу ее из содержательной категории (любовная лирика) в категорию формы. Помимо основной любовной темы газель включала разнообразные мотивы лирического репертуара (сезонные

зарисовки, сцены дружеских пирушек и воспевание вина, размышления о бренности жизни, жалобы на превратности судьбы, мистические переживания). Газель наделяется рядом формальных признаков. Первый бейт газели, как и касыды, несет основную рифму в обоих полустишиях, сохраняемую далее в окончании каждого стиха-бейта, а число бейтов колеблется от пяти до двенадцати-пятнадцати. Примерно с XII в. у поэтов входит в обычай упоминать в последнем стихе свой литературный псевдоним *(тахамус),* как бы подписывая газель. Несмотря на то, что «подписной» бейт не числился среди характеристик газели, оговоренных в трактатах по поэтике, он стал практически обязательным, а искусство включения собственного имени в образный строй заключительного стиха высоко ценилось слушателями и критиками.

Поскольку тематическим ядром газели является любовное чувство, ее образный, строго конвенциональный язык формируется как язык описания взаимоотношений страдающего влюбленного и жестокосердной и вероломной возлюбленной-кумира (отсутствие грамматического рода в персидском языке и наличие традиции любования прекрасными отроками превращает пол адресата газели в отдельную дискуссионную проблему). Красота лика возлюбленной стереотипна: в «луки бровей» вложены «стрелы ресниц», поражающие сердца влюбленных. Любовное служение «падишаху красоты» требует от влюбленного верности, покорности и преданности раба, оно во всем подобно служению поэта господину, восхваляемому *(мамдух).* Как и в европейской средневековой куртуазной поэзии, панегирик и любовная лирика используют общую поэтическую лексику, отражающую отношения господства и служения.

На определенном этапе своего развития газель оказалась вовлеченной в религиозную практику мусульманских мистиков-суфиев, которые придали многим устойчивым мотивам газели аллегорическое значение. Постепенно имеющие дополнительные значения (коннотации) образы и мотивы традиционного репертуара закрепляются в словарях поэтических терминов *{истилахат аш-шу'ара).* В свою очередь язык любви становится в газели не только символическим языком выражения суфийского мировосприятия, но и универсальным поэтическим ко-

дом, используемым всеми поэтами для выражения широкого спектра отношений человека с миром и Творцом.

Газели было принято исполнять под аккомпанемент музыкальных инструментов *(чанг, барбад,* называемый также *'уд, рубаб* и др.), и эта малая песенная форма, от которой канон требовал плавности и сладостности звучания, служила непременным атрибутом любого праздничного собрания, от гулянья простолюдинов до царского пира.

Персы дополнили жанровую систему, заимствованную из арабской поэзии, еще одной, самой малой поэтической формой — *руба'и* (букв, «состоящий из четырех»). *Руба'и* состоит из четырех полустиший, пишется только особыми вариантами одного метра *(хазадж)* и рифмуется по схеме *а-а-а-а* или *а-а-Ь-а.* В письменную литературу оно пришло, по-видимому, из иранского фольклора и восходит к народному четверостишию *(тарана,* букв, «песня»). По этой причине специалисты склонны усматривать в специфической метрике *руба'и* следы староиранской силлабической системы стихосложения. Наряду с поэзией на языке дари в новоперсидское время существовала и поэзия на местных диалектах (гилянском, мазандаранском, ширазском), некоторые образцы которой, главным образом в форме *руба'и,* сохранились в средневековых письменных источниках под родовым названием *фахлавийат* (пехлевийские [песни]) (см., например, труд Шамс-и Кайса ар-Рази «Свод правил персидской поэзии»). Иранский литературовед Э. Йаршатер считает, что диалектные стихи могли быть формой непосредственного продолжения традиций сасанидской лирики. В персидской словесности *руба'и,* самые ранние образцы которого приписываются Рудаки, всегда находилось на границе высокой и простонародной поэзии, однако благодаря литературной судьбе «Руба'йата» Хайама, переведенного Э. Фитцжеральдом на английский язык, эта форма стала для европейского читателя таким же символом персидской поэзии, как и газель.

Если *руба'и* как нельзя лучше подходило для иронического описания неудачи в любви, эпиграммы и философского афоризма, то пристрастие персов к длинным и хорошо сложенным историям нашло выражение в создании и культивировании формы *маснави* (букв, «сдвоенный»), получившей свое назва-

ние благодаря парной рифмовке полустиший бейта по схеме *аа-bb-сс* и т.д. Длина *маснави* никак не ограничивалась, а главным произведением, созданным в этой форме, во все времена считали «Шах-нама» («Книгу царей») Фирдауси, объем которой вдвое превышает сложенные вместе «Илиаду» и «Одиссею». Помимо героических сказаний, в той же форме сочинялись любовные истории, богато инкрустированные вставными новеллами и притчами поучительные повести, а также мистико-назидательные суфийские поэмы.

Еще одним нововведением персов в области поэтических форм была строфическая поэзия нескольких видов. Некоторые из этих формы сложились на основе одноименных поэтических приемов *(мусаммат, тарджи').* По времени возникновения самой ранней формой является *мусаммат.* Фигура, лежащая в основе этой формы, заключается в украшении внутренней рифмой трех из четырех половинок*мисра',* составляющих бейт, тогда как четвертая несет опорную рифму всего стихотворения. По содержанию ранние *мусамматы* повторяли касыду и состояли из вступительных частей и восхваления. Строфа *мусаммата,* чаще всего состоящая из шести *мисра',* рифмуется по схеме *аааааЬ, ссссс-b.* В позднеклассический период появляются многочисленные разновидности этой формы, которые различаются количеством строк в строфе и именуются соответственно этому названиями, производными от арабских числительных: пятистрочник *мухаммас,* шестистрочник *мусаддас,* семистрочник*мусабба',* восьмистрочникл/уашл*о« и т.д. Самым популярным был *мухаммас.*

Еще одной разновидностью строфики является *тарджи'банд.* Уже на раннем этапе развития поэтической теории в Иране *тарджи'банд* описывается как специфическая форма касыды, разделенная на строфы. Вот описание этого приема у Рашид ад-Дина Ватвата: *«Тарджи'* — по-персидски это [слово] означает «повтор мелодии». Поэты именуют *тарджи'* такое стихотворение, которое поделено на части. Каждая часть включает пять бейтов или больше — до десяти, и рифма в каждой части своя, а по окончании каждой части ставят отдельный бейт, после чего переходят к следующей части. Этот отдельный бейт бывает трех видов: или в точности повторяет последний бейт части, или

[вставляют] разные бейты, каждый со своей рифмой, или это бейты с одной рифмой, и их [набирается] столько же, сколько в одной части *тарджи',* так что, если их собрать вместе, то получится еще одна часть» (перевод Н.Ю. Чалисовой).

В отличие от *мусаммата* в основе *тарджи'банда* лежит деление на бейты. Количество бейтов в строфе колеблется от 5 до 10, что примерно соответствует классическому объему газели. Количество строф может составлять от 5 до 12. Каждая строфа *(хана,* букв, «дом») рифмуется по схеме монорима, и только последний бейт *(банд* или *васита)* несет отдельную парную рифму, отличную от всей предшествующей строфы, но повторяющуюся после каждой последующей: *аа-ba-ca-XX, dd-ed-fd-XX* и т.д. В некоторых произведениях этой формы *банд* служит своеобразным припевом и дословно повторяется в каждой строфе.

Разновидностью *тарджи'банда* является *таркиббанд,* в котором повторяется структура строфы с той лишь разницей, что рифма замыкающего бейта разная во всех строфах: *аа-Ьа-са-XX,dd-ed-fd-YYuT.jx.*

Основные содержательные разновидности поэзии *(аджнас-и ши'р)* восходят к арабской поэтической системе и обозначаются теми же терминами, что и в исходной традиции. Среди них наиболее устойчивыми и, следовательно, системообразующими являются *мадх* («восхваление»), с которым единый блок составляют другие виды панегирика — *фахр* («самовосхваление») и *марсийа* («поминальные стихи»), далее можно упомянуть *васф* («описание»), *газал* («любовная лирика»), *хамрийат* («пиршественная лирика»), *зухдийат* («аскетическая лирика»). Менее устойчивый характер носят такие разновидности поэзии как «охотничьи стихи» *(тардийат),* «дружеские послания» *(ихванийат),* «тюремные жалобы» *(хабсийат).*

В целом традиционная жанровая система наряду с устойчивостью основных категорий обнаруживает их несомненную подвижность. На протяжении всего периода господства канонических форм словесности внутри системы происходят постоянные сдвиги, различные жанровые формы меняют положение в иерархии, повышается или снижается их продуктивность, эволюционируют и содержательные категории. И в теории, и на

практике в традиционной системе жанров четко осознавалось деление всей употребительной лексики по стилистическому признаку на высокую, среднюю и низкую. В жанре восхваления господствовала лексика высокого стиля, в среднем стиле располагались такие разновидности поэзии как любовная и пиршественная лирика, частично аскетическая лирика, если она тяготела к философско-дидактическому направлению. Если же стихи в жанре *зухдийат* приобретали характер инвективы, осуждения пороков общества, то они могли включать и лексику низкого стиля, которая использовалась главным образом в традиционных «осмеяниях» *(хаджже),* представлявших собой как личные пасквили, так и разновидности смеховых и пародийных жанров.

Собрание поэтических произведений *(диван)* в результате развития персидской классической поэзии приобрело устойчивую структуру. *Диван* делился на разделы в соответствии с формами поэзии, располагавшимися по убыванию объема: касыды, строфические произведения, газели, *кыт'а, руба'и,* изредка разрозненные бейты *(фард).* Внутри каждого раздела стихи располагались в соответствии с алфавитным порядком рифм. В XIII в. Са'ди предложил новый вид собрания стихов, который он назвал *куллшат* (полное собрание произведений), включив в него помимо монорифмических стихов еще и рифмованную прозу «Гулистан» и *маснави* «Бустан».

В пору наивысшего расцвета персидской классической поэзии в XIII в. представление об этой системе находит теоретическое выражение в трактате Шамс-и Кайса ар-Рази, который перечисляет содержательные категории поэзии (так называемые «большие *ма'на»)* в следующем пассаже: «И пускай сочинитель не уклоняется с пути великих поэтов и славных ученых в разновидностях речи и формах стихотворства, к коим принадлежат *насиб* и *ташбиб,* восхваление *(мадх)* и поношение *(замм),* превознесение *(афарин)* и предание проклятию *(нафрин),* жалоба *(шикайат)* и благодарение *(шукр),* рассказ *(хикайат)* и повествование *(кисса),* вопрос *(суал)* и ответ *(джаваб),* упрек *('итаб)* и порицание *(исти'таб),* уклонение *(таманну')* и воздержание *(тавазу*[1]*),* снисхождение *(тасамух)* и надменность *(та'абба),* упоминание о странах и обычаях и описание небес и светил,

воспевание цветов и ручьев и толкование о дождях и ветрах, сравнение дня и ночи и прославление коня и оружия, плач по битве и по бойцам и искусство поздравления и превозношения» (перевод Н.Ю. Чалисовой).

Ключевой проблемой при создании истории литературы является проблема периодизации. В научном обиходе иранистики мы привычно и по традиции пользуемся династийной периодизацией, выделяя, к примеру, эпоху Саманидов или Газнавидов. Наряду с нею применяется и деление на более крупные периоды, также связанные с исторической периодизацией, например, эпоха арабского завоевания Ирана, домонгольский или послемонгольский периоды. Используем мы и другие критерии, например, религиозный, выделяя доисламский и мусульманский этап в развитии иранской словесной культуры. При этом ни один из предложенных ранее типов периодизации не связан непосредственно с литературным процессом и не дает исчерпывающего представления о характеристиках разных этапов развития литературы. Единственное исключение в этом отношении составляет периодизация, предложенная в свое время иранским поэтом и ученым-филологом Мухаммадом Таки (Малик аш-Шу'ара) Бахаром на основе стилистического критерия выделения этапов. Бахар разделил всю историю традиционной литературы на новоперсидском языке на три этапа:

1) IX—XI вв. — период развития хорасанского стиля;

2) XII—XV вв. — период развития иракского стиля;

3)XV— первая половина XVIII вв. — период развития ин дийского стиля.

Приведенная периодизация взята за основу не только иранскими литературоведами, но признана и целым рядом известных европейских иранистов, таких как Э. Браун, Я. Рипка, Р. Зиполи, З.Н. Ворожейкина, Н.И. Пригарина и др. Однако приведенная периодизация не учитывает ряда чисто литературных факторов и нуждается, на наш взгляд, в дальнейшем уточнении.

Представляется, что некоторые проблемы можно решить, предложив иную модель периодизации, которая опирается на понятия литературного канона и классической литературы.

Всю историю традиционной литературы на новоперсидском языке можно разделить на три больших периода:

1) IX — начало XIII вв. — период формирования канона или период ранней классики;
2) XIII—XV вв. — период полного развития канона или пери од зрелой классики;
3) XVI — XVII вв. — период трансформации канона или пе риод поздней классики (или постклассический период).

Отметим, что термины «ранняя», «зрелая» и «поздняя классика» уже применяются в арабистике в качестве обозначения трех периодов развития традиционной арабской литературы, созданной на основе единого канона в период с середины VIII по рубеж XV и XVI веков. Представляется, что эти термины вполне оправданы применительно к персидской классике.

Выделенные в предложенной схеме периодизации хронологические отрезки отчасти совпадают с периодизацией М.Т. Бахара, однако характеристики периодов принципиально иные и связаны с природой функционирования литературы, созданной по законам нормативной поэтики. При конкретном описании каждого периода должны быть также учтены следующие факторы:

1) историко-культурные факторы (влияние доисламской иранской и доисламской арабской традиции на складыва ние литературного канона);
2) религиозные факторы (влияние религиозно-философских доктрин и религиозных течений на литературу);
3) стилистические факторы (критерии оценки совершенства художественного произведения участниками и наблюда телями литературного процесса, т.е. самими авторами — с одной стороны, и теоретиками и критиками — с дру гой).

Предложенная схема периодизации неизбежно должна включать и описание картины переходных периодов и литературных явлений переходного типа. Для первого этапа переходным является период XI века, характеризующийся распадением мировоззренческого, религиозного и социального единства литературного процесса, наблюдавшегося при переходе с арабского на новоперсидский язык в первой фазе становления литературной практики. Для второго этапа таким периодом явля-

ется XV век, когда расширяется круг создателей и потребителей литературной продукции и начинается стилистическая ломка, проявляющаяся в смене ориентиров в восприятии литературной нормы. Если первый переход диктовался причинами скорее внелитературного характера, например, ростом влияния религиозных течений (в частности, суфизма) на литературную практику и оттоком части литературных сил из придворной среды, то второй переход обладает иными качественными характеристиками и связан с внутренними органическими законами литературной эволюции. Для того, чтобы понять природу этого перехода, нам придется обратиться к свидетельствам самих литераторов, зафиксированным в мотивах авторского самосознания. Наиболее общим определением совершенства в поэзии, которая для классического периода составляет главную часть изящной словесности, является эпитет «сладостная» *(ширин).* Эта характеристика объединяет те хронологические отрезки, которые М. Бахар отвел хорасанскому и иракскому стилям. Таким образом, они обладают неким единством, которое признавал и сам М.Т. Бахар.

После XV века, в котором соседствуют критерии «сладостного» и сменившего его «красочного» *(рангин)* стиля, полностью меняется подход к описанию совершенства в поэзии. Смена стиля, как нам представляется, происходила не дважды, а единожды — именно в XV веке. Она подчинена общемировому закону стилистического развития традиционной литературы, в соответствии с которым сменяют друг друга два базовых стилистических типа — первичный и вторичный, более ясный и простой и более усложненный. В свое время эта закономерность обрела вид краткой формулы в одной из работ Д.С.Лихачева, который писал, что «каждому стилю первого ряда соответствует свой поздний "эллинистический период"».

Как упоминалось выше, в современной науке о литературе сложилось вполне последовательное представление о характере реализации средневекового художественного сознания в условиях традиционалистского типа литературного творчества. По этой причине исследовательский взгляд «извне» на те или иные явления литературной жизни должен быть подкреплен, а иногда и скорректирован тем, как воспринимаются изуча-

емые объекты «изнутри». Это предполагает обращение к зафиксированным в письменных источниках теоретическим взглядам на литературу и иным проявлениям литературной рефлексии. В традиционной литературе Ирана представление о ее системе было закреплено в средневековых теоретических трактатах по поэтике. Некоторые важные аспекты осмысления словесного творчества содержатся и непосредственно в художественных произведениях, включающих мотивы авторского самосознания.

Теоретическая мысль средневекового Ирана представлена целым рядом авторитетных сочинений. Самое раннее из дошедших до нас относится к XI веку и составлено Мухаммадом 'Умаром ар-Радуйани. Оно посвящено науке об украшениях речи *{'илм ал-бади')* и носит название «Интерпретатор красноречия» *(Тарджуман ал-балага).* Автор ориентировался на арабоязычный трактат некоего ал-Маргинани «Красоты речи», однако внес в структуру сочинения, состав описываемых фигур и иллюстрирующих примеров существенные изменения, связанные с переходом на персидский язык. Наиболее значительный и авторитетный труд по поэтике, принадлежащий к этому периоду развития литературы, был создан известным поэтом и филологом Рашид ад-Дином Ватватом, который также посвятил его теории фигур. Трактат был написан в XII в. и получил название «Сады волшебства в тонкостях поэзии» *{Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р).* Несмотря на то, что это сочинение было ориентировано на двуязычную литературную норму (включение примеров из Корана и арабской поэзии), оно демонстрирует все большие расхождения с исходной, арабской, теоретической системой. Эти расхождения касаются не только порядка расположения и состава разделов, посвященных отдельным фигурам *{сан'ат,* букв, «прием»), но и интерпретации ряда терминов. Так, общая тенденция персидской поэзии к стандартной маркировке значимых элементов поэтической формы (начала, переходов от одной части произведения к другой, концовки) проявляется в описании фигуры «красота концовки» *(хусн алмакта*[1]*).* В этом описании обращает на себя внимание выделение Ватватом специфически персидского способа завершения панегирика в касыде, о чем говорится так: «Славословие, кото-

рое построено [по образцу] "до тех пор, пока будет то-то, да будешь ты таким-то", персидские поэты называют *ду'а-и та'бид* («пожелание увековечения»)» (перевод Н.Ю. Чалисовой).

В XIII вв. в Иране в персидской теории стиха происходят важные изменения. Если в предшествующую эпоху персоязычные филологи отдавали предпочтение описанию одной лишь из трех закрепленных в традиции «наук» о стихе, а именно теории фигур, то в послемонгольское время впервые появляется труд, охватывающий все три раздела классической поэтики. Речь идет об известном сочинении Шамс-и Кайса ар-Рази «Свод правил персидской поэзии» *(ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам).* Помимо трех названных разделов наук о стихе труд Шамс-и Кайса включает элементы критики изъянов стиха *(накд-и ши'р)* и теории поэтических заимствований *(сарикат),* имевших устойчивую и развитую традицию у арабов. Кроме того в труде Шамс-и Кайса впервые появляется раздел, посвященный формам поэзии *(аджнас-и ши'р),* наличие которого отличает данное теоретическое сочинение от всех предшествующих трактатов, как арабо-, так и персоязычных. Раздел о видах поэзии содержит определения разновидностей стиха сточки зрения их формы (касыда, кыт'а, руба'и, маснави, мусаммат и др.), основным критерием их выделения выступает порядок рифм. В том же разделе представлены элементы описания содержательных категорий поэзии *(анва'-и ши'р),* которые, однако, еще не оформились в виде самостоятельного раздела поэтики. Приоритет определения стихов по форме, исходя из их объема и порядка рифм, целиком принадлежит Шамс-и Кайсу, тогда как описание поэзии по тематическому принципу *(мадх, фахр, газал, зухдийат, хамрийат* и др.) восходит к арабской традиции. Восприятие объема произведения как признака его формы представляет собой одно из кардинальных проявлений той трансформации, которую претерпевает арабская поэтическая и теоретико-литературная традиция на иранской почве. Вот как, например, выглядит сформулированное Шамс-и Кайсом сводное определение касыды и кыт'а: «Когда бейты написаны на одну рифму, а их число превышает пятнадцать или шестнадцать, [стихотворение] называют касыдой, а все что меньше — именуют кыт'а. В персидской касыде необходимо,

чтобы в первом бейте рифмовались оба мисра', то есть чтобы их рифма совпадала в буквах и огласовках, а если [это требование] не соблюдено, то это — кыт'а, даже если количество бейтов превышает двадцать...» (перевод Н.Ю. Чалисовой). Первая часть определения дает самое общее отличие большой касыды от меньшей кыт'а, признававшееся и у арабов, однако автор трактата сразу же за этим вводит признак количества бейтов, который становится новым элементом различения форм стиха. Далее в определении идет речь вообще только о персидской касыде и вводится второй форморазличительный признак, который оказывается более существенным и обязательным — порядок рифм и оформление первого бейта.

Особые требования к оформлению концовки поэтического произведения носят в иранской поэтике основополагающий и устойчивый характер, что является еще одним выражением иранской специфики отношения к природе поэтической формы. Единообразные средства маркировки финала поэтического произведения начали вырабатываться еще на ранних этапах становления поэтической практики на новоперсидском языке. Наиболее универсальным средством выделения финальных бейтов постепенно становится упоминание поэтом своего литературного прозвища *(тахаллус).* Этот термин прошел сложную эволюцию в иранской поэтике. Арабы трактовали его как переход от вступительной части касыды к части целевой (термин представляет собой отглагольное существительное от корня со значением «освобождаться, избавляться»). В месте перехода от *насиба* к *мадху* в иранских касыдах начиная с X в. стало появляться имя покровителя или иного адресата произведения, а иногда наряду с ним упоминалось и имя самого поэта. Постепенно арабский термин получил новое истолкование — упоминание собственного имени в стихах, а потом и сам поэтический псевдоним стал называться *тахаллус,* сохранив, тем не менее, и свое прежнее значение. Так же как большинство категорий арабской поэтики, усвоенных иранцами, *тахаллус* приобретает «двусоставное» определение, первая часть которого трактует его в соответствии с арабской традицией, а вторая сообщает ему разрешающую силу по отношению к литературной практике на персидском языке.

Тахаллус в значении авторской подписи *ъматла'* воспринимался теоретиками (например, Хусайном Ва'изом Кашифи, XV в.) как проявление обыденного поэтического сознания, то есть в этом значении он был внесен в поэтику под давлением литературной реальности. В композиции трактатов рассуждения о *тахаллусе* в соответствии с каноном располагались в разделе, объясняющем фигуру «красота перехода», а не «красота концовки». Упомянутый Хусайн Ва'из, автор трактата «Чудеса мысли в искусстве поэзии» *(Бадаи' ал-афкар фи санаи' ал-аш'ар),* объясняя эту фигуру, отмечает ее общеупотребительность в газели: *«Тахаллус,* который приводится в газели, бывает трех видов: первый — в конце газели; этот вид имеет широкое распространение и в примерах не нуждается...». Действительно, именно в газели с определенного времени (примерно с рубежа XI и XII веков) *тахаллус-полпись* служит стандартным способом замыкания поэтического пространства, обеспечения завершенности, «твердости» формы. Однако в разделы поэтик, где определялись формы стиха, эта категория не попала, что свидетельствует об относительной инертности теоретической поэтики и отставании закрепления в теории сложившихся норм поэтической практики.

В живом стихотворном процессе был узаконен целый ряд способов маркировки концовок произведений, связанный с необходимостью выделения их финальных бейтов. По всей видимости, теоретики считали их общепринятыми и не нуждающимися в упоминании вариантами выполнения фигуры «красота концовки». Эти способы могли носить как формальный, так и смысловой характер. Оформляя концовку стихотворения, поэт мог увенчать касыду, газель или *кыт'а* изящным афоризмом *(хикмат),* придав всей композиции законченность и закругленность. Само изречение могло быть к тому же выделено дополнительными средствами, как, например, переходом на другой язык. Завершенность тексту могло придавать обращение к Богу с молитвой *(ду'а).* Такие концовки оформлялись прямым обращением к Господу *(худайа, йа рабб)* и были характерны в основном для философско-религиозных касыд, однако их широко использовали и придворные поэты. Среди формальных приемов завершения стихотворения, помимо авторской

подписи, достаточно частым является упоминание родового названия жанровой формы, в которой этот текст создан. Иногда поэты применяют сразу несколько способов маркировки финала произведения.

Кристаллизация поэтических форм и жанров в Иране завершилась в основном к XIII в. С известным опозданием литературно-теоретическая мысль осознала происшедшую трансформацию и привела ее результаты в строгую умозрительную систему. В наиболее последовательном и завершенном виде эта система предстает в трактатах Хусайна Ва'иза Кашифи и 'Атааллаха Махмуд-и Хусайни (XV— начало XVI в.). Хусайн Ва'из Кашифи, автор трактата «Чудеса мысли в искусстве поэзии», подхватив инициативу Шамс-и Кайса ар-Рази, который включил в свой трактат самостоятельный раздел о формах поэзии, идет дальше по пути разграничения и классификации формальных и содержательных разновидностей стиха. Разделам, посвященным трем традиционным наукам о стихе, Хусайн Ва'из предпосылает обширный раздел интродукции *(мукаддима),* включающий определение форм поэзии. В той же группе вводных разделов имеется целый параграф, трактующий содержательные категории стиха — классификацию поэзии по тематике.

Естественно, что поэтическая теория, являвшаяся заимствованной системой, не могла отразить полностью все сферы поэтической практики на персидском языке. Так, поэтика крупных нарративных форм не нашла подробного отражения в сочинениях по поэтике, поэтому роль теории взяла на себя сама художественная словесностью. Некоторые важные аспекты поэтики классического эпоса вошли непременной частью в круг мотивов глав интродукции, представленных во всех жанрах *маснави.* В соответствующих разделах поэмы автор рассуждал о выборе темы, об источниках, откуда был почерпнут сюжет, о предшественниках, писавших на эту тему, и об отличиях собственного творения от всех имеющихся уже вариантов, о способах разработки сюжета. Наиболее известны с этой точки зрения поэмы «Пятерицы» Низами, в каждой из которых содержатся рассуждения сочинителя о характере сюжета, способах его конструирования, эстетических критериях оценки повествования.

В *маснави* осуществлялась и выработка нормативных принципов составления «ответа» на образцовые произведения предшественников, очерчивавших сферу проявления авторской индивидуальности при разработке традиционных сюжетов.

Характерно, что литературная рефлексия как определенная система поэтических мотивов присутствовала не только в крупных повествовательных формах, но и в лирике: поэты часто осмысляли те тенденции в развитии поэтического творчества, которые много позже отражались в трудах теоретиков. Помимо тех элементов практического стихотворства, которые рано или поздно фиксировались теорией, существовала обширная область неписаных правил, отраженных только непосредственно в поэзии. Самой важной частью этой сферы коллективного опыта является поэтика религиозно-эзотерической словесности , которая выработала особое отношение к поэтическому слову *(лафз)* как к знаку, отсылающему к лишь частично выразимому в нем духовному смыслу *(ма'на),* имеющему божественное происхождение. На базе этой поэтики, разрабатывавшейся в качестве одной из обязательных тем в философско-религиозных трактатах, а также в литературных произведениях соответствующего направления, формируется особый язык поэтических иносказаний, словарь поэтических терминов *(истилахат ашшу'ара),* обладающих устойчивыми дополнительными значениями (коннотациями). Наиболее яркое представление о формировании специфического отношения к слову дают касьщы Насир-и Хусрава, Сана'и, 'Аттара (см. посвященные им разделы), суфийский трактат в стихах Махмуда Шабистари «Цветник тайн» *(Гулшан-и раз)* и некоторые другие сочинения.

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, 'Умар вместо Омар). В ряде топонимов, имен и терминов сохранена так называемая традиционная транскрипция, прочно вошедшая в русский язык (газель, касыда, Тебриз). «Технические» термины арабской поэтики, заимствованные иранцами, и арабоязычные названия

сочинений приводятся в общеупотребительной упрощенной арабской транскрипции без удвоения некоторых звуков (например, *хабсийат* вместо*хабсиййат),* без употребления диакритических знаков долготы гласных и различения букв, имеющих в персидском языке одинаковое звучание *(хусн ат-тахаллус, зухдийат)*. Буква арабского алфавита *айн* передается значком «'» *(макта"). Хамза* в середине слова обозначается значком «'» *(та'вил), хамза* в конце слова не обозначается *(фана)*.

Авторы учебника с благодарностью вспоминают своих первых учителей персидской литературы — Розу Георгиевну Левковскую и Веру Борисовну Никитину. Они являлись составителями раздела по истории литературы Ирана в учебнике «Литература Востока в средние века» (М., 1970). Материалы этого раздела были частично использованы нами в данной работе. В.Б.Никитиной принадлежит идея создания университетского учебника по истории персидской литературы. По этой причине мы посвятили эту книгу их памяти.

Авторы с удовольствием выражают свою признательность коллегам, которые любезно предоставили в наше распоряжение материалы своих научных исследований и разработок, а также высказывали ряд ценных замечаний по ходу работы над данным учебником. Мы выражаем особую благодарность рецензенту учебника профессору Российского государственного гуманитарного университета Наталье Юрьевне Чалисовой; ведущему научному сотруднику Института востоковедения РАН Наталье Ильиничне Пригариной за предоставленные переводы образцов поэзии индийского стиля; доценту кафедры индийской филологии ИСАА Екатерине Олеговне Акимушкиной за материалы, использованные нами для написания разделов, посвященных творчеству Мас'уда Са'да Салмана и Хакани; Ирине Николаевне Козыревой (Стологоровой) за материалы, предоставленные для написания раздела о творчестве Зайн ад-Дина Васифи.

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



Глава 1. Период формирования канона в литературе на новоперсидском языке (IX— начало XIII в.). Ранняя классика

1. Возникновение и развитие придворной поэзии IX-X вв.

На рубеже IX—X вв. в результате длительной политической борьбы на территории исторических областей Хорасана и Мавераннахра возникает первое независимое от Арабского халифата иранское государство. К власти приходит династия Саманидов (900—999), претендовавшая на происхождение от Сасанидов и провозглашавшая идеи преемственности по отношению к великому прошлому Ирана. Прочно обосновавшись в Самарканде, Бухаре, Балхе, Герате и других центрах этого региона, Саманиды и их наместники обеспечили экономическую устойчивость и культурный подъем подвластных им областей. Превратив свой двор и два основных столичных города — Самарканд и Бухару — не только в центры арабской учености, но и очаги возрождения национальной персидской словесности, они инициировали деятельность по собиранию древних исторических сказаний, поощряли придворную поэзию на новоперсидском языке. Культурная политика Саманидов обеспечила концентрацию значительных литературных сил и формирование при дворе той среды, в которой загорелись первые яркие звезды персидской поэзии. Наиболее крупным поэтом саманидского придворного окружения был Рудаки, получивший прозвища «Соловей Хорасана» и «Адам поэтов Ирана».

Рудаки

Творчество Рудаки во многом определило дальнейшее развитие персидской поэзии. Его полное имя было Абу 'Абдаллах Джа'фар ибн Мухаммад Рудаки Самарканди. Родился Рудаки около 860 г. в окрестностях Самарканда, где в 1940 г. в кишлаке Рудак-и Панджруд известным таджикским писателем и ученым Садриддином Айни и была обнаружена его могила. Таким образом, литературное прозвище Рудаки, которым он пользовался в своих стихах, является не *тахаллусом* (поэтическим псевдонимом), как полагали ранее, а *нисбой,* т.е. прозванием по месту рождения. Согласно сведениям, содержащимся в поэтических антологиях 'Ауфи **(XIII** в.), Даулатшаха Самарканди (XVв.) и др., Рудаки был слеп от рождения. Однако в средневековой историографии, начиная с **XIII** в., существовала также версия насильственного ослепления поэта, отчасти подтвержденная при восстановлении портрета Рудаки по его черепу советским ученым-антропологом М.М.Герасимовым.

Еще в молодости Рудаки пригласили в качестве придворного поэта в Бухару, где он провел большую часть жизни на службе у Саманидов. Бухара в то время по праву считалась центром возрождавшейся иранской культуры и образованности. Саманиды были щедрыми меценатами и покровительствовали развитию панегирической поэзии. В город ко двору стекались ученые, поэты и другие представители «людей пера» *{ахл-и калам),* архитекторы и строители. В библиотеке Бухары, по свидетельству Абу 'Али ибн Сины, были «такие книги, которые многим людям неизвестны даже по названию», что демонстрирует богатство саманидского книгохранилища.

О прижизненной славе и популярности Рудаки свидетельствуют хвалебные отзывы о его стихах как современников поэта, так и стихотворцев более позднего времени. Например, Шахид Балхи (ум. 936) посвятил Рудаки следующие строки:

Стихи поэта подобны (обычным) словам,
А стихи Рудаки — это подобие [речей] пророка.
Для [других] поэтов «великолепно» и «прекрасно» — это хвала,
Для Рудаки «великолепно» и «прекрасно» — это хула.

Самое раннее свидетельство о количестве стихов Рудаки принадлежит поэту **XII** в. Рашиди Самарканди и приведено 'Ауфи в его антологии «Сердцевина сердцевин» *(Лубаб ал-албаб):*

Если кто-либо достигнет главенства в красоте стиха, То
Рудаки тот, кого украсит главенство над поэтами. Я
сосчитал его стихи тринадцать раз сто тысяч, И даже
больше получится, если посчитать как следует.

Эти стихи можно толковать по-разному: «сосчитав тринадцать раз, насчитал всего сто тысяч», или «сосчитал и получил тринадцать раз по сто тысяч», т.е. 1 300 000 бейтов. Даже если последняя цифра кажется явным преувеличением, реальный объем произведений Рудаки был очень велик. Однако из этого огромного наследия до нас дошло лишь около тысячи бейтов, кропотливо извлеченных специалистами из разных средневековых источников — антологий, словарей, исторических сочинений. Принято считать, что рукописи его стихов, подобно многим, составленным и переписанным в течение X—XII вв. и хранившимся в дворцовых библиотеках Хорасана и Мавераннахра, погибли во время монгольского нашествия.

Из всех произведений Рудаки полностью дошли только две касыды. Первая из них получила в иранистике название «Мать вина» (по первым двум словам). Сохранилась она благодаря тому, что была включена в текст анонимной «Истории Систана» (XI в.), в которой описано событие, послужившее поводом для составления касыды. Хроника сообщает, что эмир Хорасана послал дары наместнику Систана в благодарность за военную поддержку при подавлении мятежа одного из военачальников. Правитель сопроводил свою щедрую награду парадным стихотворением Рудаки, восхваляющим добродетели адресата. О самом событии в касыде ничего не говорится, однако воспеваются качества отборного вина, которое также было частью подношения наместнику вместе с драгоценной чашей, «десятью яхонтами, десятью верблюдами, груженными тканями, десятью рабами, десятью тюркскими невольницами, которые были украшены драгоценностями и восседали на конях. Поскольку эта касыда была сочинена по этому случаю, эмир повелел отослать ее вместе с другими дарами» (перевод А.М. Мирзоева).

«Мать вина» построена по схеме классической арабской касыды и состоит из двухчастного вступления и целевой панегирической части. Стихотворение начинается с «мифологизированного описания» (Е.Э. Бертельс) процесса приготовления вина, представленного как страдания «чада виноградной лозы». Поэт в метафорической форме рассказывает о сезонных сроках виноградарства и виноделия: когда следует снять урожай винограда, как его следует давить, в какую посуду поместить сок, когда снять пену с перебродившего сока и когда запечатать сосуды. По всей видимости, тексты, содержащие описание вина и виноделия, приурочивались к двум большим сезонным праздникам — весеннему Наурузу и осеннему Михргану, в ритуалы которых с доисламских времен могло входить почитание аграрных божеств, связанных с умирающей и воскресающей природой. В этом смысле Рудаки превосходно приспосабливает заимствованную форму арабской касыды для воплощения излюбленной тематики старых иранских календарных песен, которые бытовали в эпоху Сасанидов и, видимо, входили в число «царских песнопений» *(суруд-и хусравани)*. Начинается касыда так:

Мать вина следует принести в жертву,
Дитя ее схватить и заключить в темницу.
Но не сможешь ты отнять у матери дитя,
Если прежде не раздробишь ей [кости] и не извлечешь ее душу.
Только ведь не дозволено отнимать
Младенца от материнской груди,
Пока не минуло полных семь месяцев кормления грудью
С начала *урдибихишта* до конца *абана.*
Только после этого возможно по законам веры и справедливости
Дитя [бросить] в тесную темницу, а мать [принести] в жертву.

Вслед за рассказом о приготовлении вина и красочным описанием его свойств поэт вводит во вступительную часть касыды картину придворного пиршества, выполненную в технике *васфа* («описание»): называет имена приближенных эмира и услаждающих их слух музыкантов, любуется красотой юных тюрков-виночерпиев, перечисляет предметы богатой

утвари и цветы, которые украшают пиршественное застолье. Вступительная часть в целом представляет собой блестящий образец жанра «винной» лирики *(хамрийат)*. Наследуя эту популярную традицию арабской поэзии аббасидского периода, Рудаки вносит в нее элементы местной культуры, тесно связанные с древним мифопоэтическим сознанием иранцев. Логика развертывания мотивов, использованная Рудаки в этой части, может быть истолкована как своеобразная проекция ритуала оплакивания умирающего божества (страдания «чада виноградной лозы») и праздничного ликования по поводу его воскресения (пиршество). Придворная поэзия, взявшая на себя роль сопровождения сезонных торжеств, принадлежавшую ранее «царским песнопениям», унаследовала от них не только ряд стандартных тем и набор сезонных слов, но и ощутимые связи с древними ритуалами. Широкое распространение календарных зачинов в касыдах X—XI вв. свидетельствует о том, что в эпоху распространения ислама в Иране древние сезонные праздники справлялись при дворах местных правителей порой с той же пышностью, что и при Сасанидах, теряя лишь свой ритуальный смысл и приобретая взамен черты церемониала.

Далее в касыде «Мать вина» следует переход к восхвалению, в котором поэт, в соответствии с каноном, должен был явить особое искусство в соединении мотивов вступления и целевой части (фигура *хусн ат-тахаллус):*

Когда же на радость виночерпию несколько кругов обойдет вино,
Повелитель мира, весело и счастливо смеясь,
Из рук черноглазого тюрка с ликом пери,
Со станом словно кипарис, и кудрями, словно *чауган*[1],
Примет кубок того благовонного вина,
И вспомнит образ властелина Саджастана (Систана).
Сам выпьет за его здоровье, и вельможи вслед за ним,
И скажет каждый, весело беря в руки [чашу] вина:
"На радость Абу Джа'фара Ахмада бен Мухаммада,
Того Месяца благородных и Гордости Ирана..."

Чауган — изогнутая клюшка для одноименной игры, напоминающей конное поло, популярное развлечение при средневековых иранских дворах. Игра в чауган часто изображалась на миниатюрах.

Основная часть касыды, следующая за приведенным переходом, содержит рекордное число мотивов восхваления доблестей адресата. Восхваляемый *(мамдух)* должен являть собой образец идеального правителя и быть равным в своих достоинствах известным историческим и легендарным личностям: мудростью он подобен Сократу и Платону, знанием установлений шариата — Шафи'и и Абу Ханифе[2], справедливостью — Сулайману, смелостью и отвагой — богатырям Саму и Исфандйару. При этом Рудаки легко объединяет в своем перечне персонажей мусульманской священной истории, греческих мудрецов и героев старого иранского эпоса. По существу, поэт как бы предлагает своим последователям готовый каталог мотивов восхваления, которым традиция и воспользовалась в полной мере.

Как известно, арабская поэтика считает самовосхваление *(фахр)* родственным восхвалению. По этой причине поэты часто включали мотивы самовосхваления в панегирическую часть касыды. Подобным образом поступает и Рудаки:

О Рудаки! Ради блага и восхваления всех людей
Восславь его и получи [от него] благорасположение и милость.
Но если все силы свои соберешь и сложишь [стихи],
Если заостришь свой разум напильником,
И если в подчинении у тебя будут две сотни ангелов,
Да еще и ловкие пери, и сколько ни есть джиннов и шайтанов,
Не сможешь ты сложить [стихов], достойных его.
Ступай же и принеси то, что сложил, как сложить невозможно.
Вот восхваление по моим силам -
Все слова [его] красивы, а по смыслу [оно] легко.
И все равно не могу я сложить того, что достойно эмира,
Хоть в стихах я — Джарир, и Та'и, и Хассан[3].
Хвала эмиру, и благодаря ему — хвала всему миру,
От него и украшение *(зинат),* и сияние *(фарр),* и радость, и покой.

[2] Шафи'и (767-820) — выдающийся мусульманский богослов, основатель одного из толков *(мазхаб)* ислама, который был назван шафи'итским. Абу Ханифа (699-767) — основатель и эпоним ханафитского толка в исламе.

[3] Джарир (ок. 653 — ок. 733) — знаменитый арабский поэт; Та'и — вероятно, имеется в виду выдающийся арабский поэт Абу Таммам (ок. 805 — ок. 846); Хассан — арабский поэт Хассан ибн Сабит (ок. 563 — ок. 660), восхвалявший пророка Мухаммада.

Сильно страшусь я, что слабость моя обнаружится,
Хотя я — Сари' с красноречием Сахбана[4].

Приведенный фрагмент демонстрирует синтез двух концепций поэтического творчества, в соответствии с одной из которых поэзия творится с помощью искусства, родственного мастерству ремесленника, и базируется на применении благоприобретенных навыков, совершенствуемых в практике («приложишь старание», «отточишь разум напильником»), другая — предполагает ниспослание поэтического дара свыше («сложил, как сложить невозможно»). Обоснованием второй концепции у Рудаки служит реминисценция коранического *айата,* содержащего мотив несотворенности Корана и лежащего в основе теории «неподражаемости Корана» *(и'джаз ал-Кур'ан):* «Скажи: "Если бы собрались люди и джинны, чтобы сделать подобное этому Корану, они бы не создали подобного, хотя бы одни из них были другим помощниками"» (Коран 17: 88). В том же пассаже Рудаки упоминает знаменитых арабских мастеров слова, являющихся для него образцами для следования. В дальнейшем, у поэтов газнавидского окружения (например, Манучихри) это перечисление разрастется за счет упоминания персидских поэтов. В любом случае здесь мы имеем дела с первым из дошедших до нас списков имен стихотворцев, входящих в цепь традиции, какой она представлялась персам в период становления поэзии на новоперсидском языке.

Отметим также, что поэт выделяет самовосхваление в составе *мадха,* дважды упомянув свое литературное имя в начале и конце фрагмента. Таким образом, использование поэтического псевдонима *(тахаллуса)* в качестве средства маркировки значимых элементов в структуре касыды восходит к самому раннему периоду развития литературы на новоперсидском языке.

Другая дошедшая полностью касыда Рудаки получила название «Старческой». Она начинается следующими строками:

Стерлись и выпали у меня все зубы.
Нет, то были [даже] не зубы, а сияющие светочи.

[4] Ч'ари' — известный арабский поэт Сари' ал-Гавани (Муслим ибн ал-Валид) (между 747 и 757-823); Сахбан — Сахбан ибн Ва'ил, знаменитый арабский оратор VIГ в.

Далее поэт рассуждает о законах вечно изменяющего мира: там, где некогда была пустыня, расцвели сады, и снова сады сменила бесплодная степь, то, что некогда было лекарством, станет ядом, а потом яд снова превратится в лекарство, и т.д. Человек подчинен тем же законам, что и бренный мир.

Рудаки мысленно возвращается в дни своей молодости, когда он был беззаботен, красив и богат, удачлив в любви и обласкан сильными мира сего:

Что ты знаешь, о луноликий(ая), с мускусными кудрями,
О том, каков я был раньше.
Ты красуешься перед ним своими вьющимися локонами,
Ты не видел(а) его раньше, когда у него были вьющиеся локоны.

По традиции считается, что в этой касыде Рудаки обращался к юному исполнителю своих стихов *(рави),* известному под именем Мадж. По-видимому, в старости потерявший голос поэт не мог уже как прежде петь свои стихи под аккомпанемент *чанга* или *руда* и потому нанял помощника на манер доисламских арабских поэтов. Сохранились строки, в которых Рудаки обращается *к рави* по имени:

О Мадж! Теперь ты учи наизусть мои стихи и пой их.
От меня — чувство и мысль, от тебя — плоть и душа.

Подводя на склоне лет итог своей жизни, Рудаки так определяет в «Старческой касыде» предназначение поэта:

О сколько сердец я уподобил шелку при помощи стихов, А
ведь прежде были они [тверды], как камень и наковальня.

Вспоминая прошлое, Рудаки гордится своей ролью «государственного поэта» и влиянием при саманидском дворе, считая щедрость покровителей заслуженной наградой своему таланту:

Где бы ни был в мире именитый *дихкан,* В его доме для меня
всегда находились и серебро, и конь. Кому-то величие и
богатство доставалось от тех или других, А ему (Рудаки)
величие и богатство достались от Саманидов. Эмир Хорасана
вручил ему сорок тысяч дирхемов,

К ним прибавил одну пятую часть [этой суммы] эмир Макан. От
его вельмож тоже восемь тысяч Досталось мне тогда. Хорошие
были времена!

Этот фрагмент «Старческой касыды» представляет собой образец самовосхваления поэта с отдельными вкраплениями славословия в адрес покровителей. Точные суммы гонораров, полученных за стихи, которые называет Рудаки, призваны придать индивидуально-авторский оттенок традиционным мотивам восхваления щедрости адресата.

Присутствие конкретных биографических деталей в концовке стихотворения побудило исследователей распространить автобиографическое толкование на весь остальной текст. Между тем, несмотря на внешнюю повествовательность и сглаженность отдельных частей, «Старческая касыда» построена по канонической схеме развертывания устойчивых мотивов. *Насиб* (вступительная часть) строится на сочетании сетований на быстротечность человеческой жизни («стихи о седине») и воспоминаний о молодости и любви (похвальба успехами у женщин восходит к 'умаритской традиции арабской любовной лирики[5]). Целевая часть касыды представляет собой сочетание мотивов самовосхваления и восхваления, в котором предпочтение отдается *фахру.* Единство многочастному произведению придает сильное повествовательное начало при практически полном отсутствии элементов описания *(васф),* за исключением, пожалуй, двух бейтов в начале касыды, содержащих элементы описания канонического портрета юного красавца, чьи зубы похожи на жемчуга, утренние звезды и капли дождя, гладкая кожа напоминает шелк, а кудри чернее смолы. Преобладание повествовательного способа развертывания мотивов над описательным вполне укладывается в нормы персидской классической касыды, хотя более привычным является их сочетание. Логическое и интонационное единство стихотворения подкреплено на уровне структуры текста наличием анафорических повторов и кольцевой композиции, поскольку последний бейт

[5] Эта традиция в арабской любовной лирике получила название по имени поэта 'Умара ибн Аби Рабийа, который воспевал любовь как наслаждение. Вторая традиция носила название 'узритской — по названию племени 'узра, и воспевала любовь-страдание.

возвращает слушателя от рассказа о беспечной юности к теме старости, которой открывается касыда:

Нынче времена изменились, да и я уже не тот.
Подай посох, ибо настало время посоха и сумы.

Автобиографические детали, включенные в «Старческую касыду», оказываются вовлеченными в систему устойчивых мотивов и поэтических формул самовосхваления и восхваления. Спустя век они сами становятся частью постоянного фонда мотивов и в разных вариациях используются такими поэтами рубежа XI и XII веков, как Киса'и Марвази, 'Унсури, Азраки, Сузани Самарканди и др.

Средневековая традиция поэтических антологий считает касыдой также широко известное стихотворение Рудаки, которое начинается словами «Аромат ручья из Мулийана доносится...», хотя по объему оно не отвечает требованиям этой формы. Существует легенда, зафиксированная в книге Низами 'Арузи Самарканди «Собрание редкостей, или Четыре беседы» (XII в.), согласно которой это стихотворение Рудаки сложил по просьбе саманидских придворных с целью побудить эмира Насра возвратиться в столицу Бухару из затянувшейся на долгое время поездки в Герат. Поэт лаконично и просто рисует переход через Аму-Дарью отряда всадников, спешащих в родную Бухару. Заканчивается фрагмент здравицей в честь эмира и его стольного града, что впоследствии станет одним из обязательных атрибутов хвалебных стихов, содержащих мотивы «местного патриотизма» (термин З.Н. Ворожейкиной):

О Бухара! Ликуй и пребудь в веках!
Эмир к тебе, радуясь, путь держит.
Эмир — кипарис, а Бухара — сад.
Кипарис в [свой] сад возвращается.
Эмир — месяц, а Бухара — небеса.
Месяц в небеса восходит.

Услышав эти стихи, положенные Рудаки на музыку и исполненные под музыкальный аккомпанемент, эмир возжелал в тот же момент отбыть в Бухару. Он велел оседлать коня и вскочил

в седло, не надев даже сапог для верховой езды, и придворные догнали повелителя только после первого перегона. Характерно, что в XV в. автор знаменитой «Антологии поэтов» Даулатшах Самарканди (XV в.), сторонник «украшенного» поэтического стиля, удивлялся тому, что это «простое и лишенное приемов и фигур» стихотворение могло оказать такое воздействие на венценосного слушателя, тогда как Низами 'Арузи выделяет только лишь в одном первом бейте семь поэтических фигур — *мутабик* (одно из названий фигуры *радд ал-'аджуз ила-с-садр* — возвращение из конца в начало), *мутазад* (противопоставление), *мураддаф* (украшение радифом), *байан-и мусават* (соразмерность слова и смысла, занимает промежуточное положение между такими качествами речи — *байан,* как «пространная» — *баст* и «краткая» — *иджаз), 'узубат* (изящество, букв, приятный вкус воды), *фасахат* (ясность) и *джазалат* (сила и яркость выражения).

Среди сохранившихся стихов Рудаки есть несколько отрывков из вступительных частей «поздравительных» касыд, приуроченных к Наурузу и Михргану. «Осенний» зачин практически столь же прост по стилю, как и приведенное выше стихотворение, и начинается такими строками:

О царь! Пришел праздник Михрган,
Настал праздник шахов и царей.
Меха взамен шелков и шатров
Заполнили цветники и сады.
Мирт взамен лилии появился опять,
Вино сменили [цветы] багряника.
Ты благороден, и [сияет] юностью твое счастье,
В честь твоей судьбы явилось молодое вино.

Век спустя в творчестве поэтов газнавидской школы (Фаррухи, Манучихри) тема празднования Михргана нашла продолжение и приобрела форму «плодового» зачина. В касыдах Манучихри на эту тему поэт XI в. объединил описание плодов осени, «виноградарские» мотивы, заимствованные из касыды «Мать вина» и некоторые мотивы приведенного фрагмента, например, упоминание меховой одежды, сменившей шелка.

Весьма разнообразны по тематике дошедшие лирические отрывки Рудаки, среди которых можно выделить фрагменты

любовного, «вакхического» и философско-дидактического содержания. Сохранилось также некоторое количество отрывков из поминальных элегий *(марсийа),* написанных на смерть поэтов-современников (Муради, Шахида Балхи), с которыми Рудаки связывали тесные дружеские отношения. Наибольшее количество дошедших отрывков сложено о любви. Так, описанию состояния души влюбленного посвящено следующее стихотворение:

Шквал разлуки с тобою, о стройный кипарис,
С корнем вырвал древо моей жизни.
Так зачем же я привязан к ней всю жизнь,
Если эта сложенная вдвое коса — не аркан?
Ни одну живую душу не спросить,
Сколько стоит один поцелуй рубиновых уст.
Разгорится огонь в сердце [твоей] красоты
От тех [искр}, что высекла разлука с тобой из моей груди.

В большинстве любовных стихотворений X в., и это касается не только Рудаки, страдания влюбленного подаются почти всегда параллельно с упоминанием традиционных деталей портрета идеальной красавицы: стан-кипарис, косы-аркан, брови-луки, уста-рубины и т.д.

Многие строки Рудаки воспевают любовь и вино как средства познания радостей земного бытия, что дает основание считать лирику поэта предтечей хайамовской:

Веселись с черноокими, веселись,
Ведь этот мир — лишь сказка и ветер.
Надо радоваться будущему,
И не стоит вспоминать о былом.
Я и та, чьи кудри благоухают амброй,
Я и та луноликая, рожденная гурией.
Блажен тот, кто раздавал и проедал,
Несчастен тот, кто не проедал и не раздавал.
Увы, этот мир — лишь ветер и облако!
Подай вина, и будь что будет!

Стихотворение содержит уже знакомые нам любовные мотивы: первый бейт трактует любовь как наслаждение в преходя-

тем и непостоянном мире «сказки и ветра», третий бейт содержит стандартный образ совершенной красавицы, сравнимой лишь с райской гурией. Однако любовные мотивы повернуты к слушателю своей философской стороной. Любовь в данном стихотворении не составляет самостоятельного объекта описания — она лишь символ человеческой радости в переменчивом мире «ветра и облака» и смысл самой жизни. Найдя опору в любви и радости жизни, Рудаки призывает своего героя без страха и печали смотреть в будущее. Следует отметить, что сочетание в рамках одного стихотворения мотивов, относящихся к различным традиционным жанрам *(газал, зухдийат, хамрийат),* — явление достаточно редкое в персидской лирике X в. с ее четкими границами жанрово-тематических категорий. В отрывке, в целом выдержанном в гедонистических тонах, поэт использует и мотивы, заимствованные из арабских стихов в жанре *зухдийат* (аскетическая лирика).

Наиболее вероятным источником заимствования данного круга мотивов можно считать знаменитые стихи Абу-л-Атахии, процитированные И.Ю. Крачковским в очерке творчества этого автора: «О строящий (здания), которые будут разрушены временем! Строй что угодно: все ты найдешь в развалинах... О если бы ты видел здешний мир зорким оком! Ведь это только мираж и полуденная тень, все время движущаяся...». Впрямую перекликаются с приведенными строками арабского поэта и такие стихи Рудаки, выдержанные в традиции жанра *зухдийат:*

Все великие мужи [этого] мира умерли.
Перед смертью склонили головы.
Сошли под землю те,
Кто воздвиг все [эти] дворцы и [разбил] сады.

Традиционный мотив «строителя дворцов высоких» восходит к аравийскому преданию о царе Шаддаде, который воздвиг «многоколонный Ирам» — легендарный город, украшенный драгоценными камнями, который по мысли его создателя должен был стать раем на земле. В наказание за грехи его жителей город был разрушен Аллахом, а предание о нем стало выражением идеи бренности земного бытия. В Коране содержится

намек на это предание: «Разве ты не видел, как поступил твой Господь с 'Адом, Ирамом, обладателем колонн, подобного которому не было создано в странах?..» (Коран 89: 6—8).

При всей фрагментарности дошедшего до нас поэтического наследия Рудаки оно дает возможность реконструировать раннюю стадию формирования классической поэзии на новоперсидском языке во всем многообразии ее жанров, включая и крупные эпические формы. Собранные исследователями буквально по строкам отрывки из *маснави* поэта позволяют судить о том, что Рудаки был автором нескольких поэм, сложенных разными поэтическими метрами *(рамал, мутакариб, хафиф,* два варианта размера *хазадж, музари', сари').* Средневековые источники между тем сообщают лишь о двух поэмах — «Солнцеворот» *(Дауран-и афтаб)* и «Калила и Димна». Ученые спорят, сюжет какой из среднеперсидских обрамленных повестей лег в основу последней поэмы Рудаки: был ли это действительно сюжет «Калилы и Димны», восходившей к древнеиндийской «Панчатантре», или поэт использовал другой источник — «Книгу Синдбада», вошедшую в арабский свод «Тысяча и одна ночь» под названием «Рассказ о царевиче и семи визирах». Нет единства мнений и относительно количества поэм, сложенных Рудаки — разные специалисты приводят цифры семь (И.С. Брагинский) или девять (М. Мирзоев).

В течение многих лет Рудаки был поэтом номер один и баловнем Саманидов, но под конец жизни его судьба, по всей видимости, изменилась. Считается, что он подвергся опале из-за своей симпатии к «нечестивым карматам» (одной из ветвей исмаилитов), косвенным подтверждением чему может служить высочайшая оценка его стихов со стороны такого видного поэта и идеолога исмаилизма, как Насир-и Хусрав (1004—1077). Считавший Рудаки своим наставником в искусстве сложения стихов, Насир писал:

Много стихов об отречении от мира и в наставление сложил
Тот поэт незрячий, но ясновидящий. Прочитав их, обратись
к речам Худжжата (т.е. Насира), Разрисованным мыслью и
полным наставлений.

Если во время намаза прочтешь ты его стихи,
Дух Верный пошлет тебе вослед «Аминь!»

Хотя некоторые исследователи считают, что приведенные строки посвящены не Рудаки, а слепому арабскому поэту-философу ал-Ма'ари, которого Насир посетил во время своего путешествия на запад мусульманского мира, еще одним подтверждением его преклонения перед Рудаки может служить такой бейт:

Душу свою ради восхваления семьи Пророка,
Порой превращу в Рудаки, порой в Хассана.

Как бы то ни было, судя по косвенным данным, Рудаки был отлучен от двора и умер глубоким стариком в родном селении (941 г.). На протяжении многих столетий, затихая и возникая вновь, звучали в стихах персидских поэтов отголоски бессмертных строк Рудаки, облеченные то в прямые цитаты, то в подражания, то в едва уловимые реминисценции.

Современники Рудаки

О поэтах-современниках и первых преемниках Рудаки известно еще меньше, чем о нем самом. Старые антологии и толковые словари сохранили для нас лишь имена и немногочисленные строки таких известных в X в. стихотворцев, как Шахид Балхи, Абу Шукур Балхи, Дакики и др.

Талантливый поэт **Шахид Балхи** (ум. 936), писавший по-персидски и по-арабски, был, вероятно, еще и незаурядным философом и искусным каллиграфом. В средневековом библиографическом сочинении ан-Надима «Фихрист» сведения об ученых занятиях Шахида Бахи содержатся в главе, посвященной Мухаммаду ибн Закарийа ар-Рази, где говорится, что последнему принадлежал трактат под названием «Книга возражений против Шахида ал-Балхи по поводу его возражений по вопросу о |сущности] наслаждения». Отметим, что столь выдающийся ученый, как Закарийа ар-Рази, вряд ли стал бы посвящать целую книгу дискуссии с другим философом, если бы не считал его равным себе. В той же главе говорится, что в науке Шахид

«следовал взглядам [ар-Рази]». О вошедшем в легенду искусстве Шахида-каллиграфа спустя век напишет Фаррухи: «Почерк у него таков, что не отличить от почерка Шахида».

С легкой руки известного востоковеда Джорджа Дармстетера его стали именовать первым пессимистом в персидской литературе. Основание для этого действительно дают некоторые афористические строки Шахида, например такие:

Если бы у печали был дым, как у пламени,
Вечной тьмою покрылся бы мир. Обойди из
конца в конец хоть весь свет, Не встретишь ни
одного веселого мудреца.

Во многих из сохранившихся стихов Шахида звучат сетования на непризнание обществом людей мудрых и просвещенных **и** на засилье невежества. Вошли в поговорку его строки:

Знание и богатство — нарцисс и роза,
Не цветут они в одном месте.
У кого есть знание, тому не хватает богатства,
А у кого есть богатство, мало знания.

Мотивы осуждения невежества и жалобы на бедственное положение просвещенных людей своего времени роднят стихи Шахида Балхи со стихами других ученых, которые прославили себя и в литературе, например, Абу 'Али ибн Сины и'Умара Хайама.

Другой поэт-современник Рудаки **Абу Шукур Балхи** (род. 915) получил известность благодаря дошедшей в небольших отрывках поэме «Книга творения» *(Афарин-нама),* законченной в 947 г. Очевидно, это было этико-наставительное произведение, выдержанное в духе раннесредневековых пехлевийских «книг советов» *{панд-намак)*. Маснави, написанное метром *мутакариб,* в соответствии со старой традицией начинается с похвалы разуму (ср.: среднеперсидское сочинение «Суждения Духа Разума»):

Наделенный Разумом знает, что есть праведность и что есть совесть, Что есть правдивость, благородство и сдержанная речь. Бывает нрав праведников и нрав ангелов

И на земле, и на небесах.
Говорит мудрец: «Разум — падишах,
Который правит равно над вельможей и над простолюдином.
Для Разума тело человека есть войско,
Все плотские страсти и желания [человека] у него в подчинении.
Если ты не знаешь [чего-нибудь], Разум тебя научит.
Если ты зачахнешь, Разум тебя излечит».

Об устойчивости традиции восхваления разума в персидской литературе свидетельствует начало поэмы «Шах-нама» Фирдауси (см. далее).

Поэма Абу Шукура Балхи представляет собой сумму морально-этических сентенций, по существу лишенных каких бы то ни было разъяснений **и** иллюстраций за исключением коротких афористических высказываний *(хикмат)*. Дальним отголоском этой традиции светской дидактической поэмы специалисты считают знаменитую поэму Са'ди «Бустан», на что указывает не только ее содержание, но **и** совпадение по метрической модели (она тоже написана размером *мутакариб)*.

Еще одной литературной знаменитостью X в. был **Дакики.** Предполагается, что он втайне придерживался обычаев старой веры, за что, возможно, и поплатился жизнью. В соответствии с данными средневековых источников он погиб от руки своего любимца-раба между 977 и 981 г., когда был в возрасте около 30 лет.

Дошедшие до нас стихотворения Дакики на календарную тему отличаются живописностью и яркостью образов, как, например, стихотворение, начинающееся словами «О кумир, райское облако накинуло на землю халат месяца *урдибихишт»:*

Земля — словно окропленная кровью парча,
Воздух — словно окрашенный в индиго шелк.
Все [вместе] напоминает вино и мускусом
Нарисованный в степи портрет подруги. От
глины исходит аромат розовой воды, Словно
глина замешена на розах.

Далее в стихотворении автор сравнивает пестреющую весеннюю степь с разноцветным павлином, а цветущие в садах деревья — с разодетыми красавицами. Вся картина создает ощу-

щение праздника, а заканчивается стихотворение строками, содержащими своеобразное жизненное кредо поэта:

Дакики четыре веши избрал
Из всего хорошего и дурного в этом мире:
Губы цвета коралла, стоны *чанга.*
Вино цвета лунного луча и веру Заратуштры!

Прославился Дакики тем, что задумал и частично осуществил поэтическую обработку доисламских иранских эпических сказаний. Возможно, в основу своей версии «Книги царей» поэт положил первый прозаический извод пехлевийской «Книги владык», выполненный арабским автором XI в. Мас'уди. Поставив перед собой грандиозную задачу, автор успел написать лишь около тысячи бейтов, которые впоследствии Фирдауси из уважения к предшественнику включил в свою эпопею, предпослав соответствующей части поэмы рассказ о трагической гибели Дакики.

Свою историю иранцев Дакики начинает с появления пророка Заратуштры в эпоху правления Кайанидов и воспроизводит один из эпизодов, известный по циклу сказаний о Зарере и восходящий к пехлевийскому эпическому сочинению «Предание о сыне Зарера» *(Йадгар-и Зареран)*. Главным героем эпизода Дакики сделал витязя Исфандйара.

Среди современников Рудаки выделяется незаурядным талантом поэтесса **Раби'а бинт Ка'б Куздари** (X в.), носившая прозвище «Краса арабов» *(Зайн ал-'араб)*. Происходила Раби'а из знатного арабского рода: ее отец был наместником в Балхе. Еще в средневековье вокруг ее имени сложились легенды, повествующие о любви аристократической красавицы к рабу своего брата по имени Бекташ. По всей видимости, эти легенды возникли в качестве псевдоисторического комментария к стихам поэтессы, повествующим о любовных страданиях. Предание гласит, что эта любовь закончилась трагически: по приказу разгневанных родственников девушку замуровали в жарко натопленной бане, вскрыв ей вены. Умирая, она писала на стене кровью свои последние стихи. Письменная традиция закрепила легендарную биографию поэтессы в качестве символи-

ческого выражения мистической любви души человека к Богу. Сюжет был использован в поэме 'Аттара «Илахи-нама» (конец XII — начало XIII в.) и в любовно-мистическом *маснави* поэта, филолога и историка XIX в. Ризы Кули-хана Хидайата «Цветник Ирама» *(Гулистан-и Ирам)*. Характер некоторых стихотворений Раби'и позволил суфийским авторам истолковать их как «чистейшее выражение божественной любви» (шейх Абу Са'ид б. Абу-л-Хайр Майхани[6]). Действительно, мотивы любовной лирики поэтессы находят дальнейшее развитие именно у суфиев. Вот один из наиболее ярких примеров:

Я снова попалась в тенета любви,
Все мои усилия [вырваться] были бесплодны.
Любовь — это бескрайнее море,
Разве можно переплыть его, о несчастный?
Ты хочешь довести любовь до конца?
О, сколько неприятного тебе придется признать приятным!
Надо смотреть на безобразное и считать его прекрасным,
Надо вкушать яд и считать его сахаром.
Рвалась я, как необъезженный конь, не знала я,
Что, чем сильнее дергаешь, тем туже затягивается петля.

Приведенное стихотворение — типичный образец ранней газели, повествующей о превратностях любви. Оно увенчано изящным афоризмом и окрашено в дидактико-рефлективные тона. Близкие мотивы разрабатываются в одной из мистических газелей Сана'и (XII в.):

Любовь — это бескрайнее море, а вода в нем — пламень,
Набегают волны, словно горы, объятые мраком... Корабли
[там] — печали, якоря там — терпение, Паруса наполняются
ветром несчастий. Меня вопреки моей воле бросили в
пучину морскую, Как пример благородного, чье одеяние —
любовь.

Раби'а была двуязычным автором, и при том, что из ее наследия сохранилось сравнительно немного, именно ей принадлежит один из самых ранних образцов макаронического стиха

[6] 'Абу Са'ид б. Абу-л-Хайр Майхани (967—1049) — видный представитель хорасанского суфизма, в своих проповедях широко использовал форму руба'и.

(муламма', букв, «пестрый») в персидской классической поэзии:

Наполнила меня истомой стонавшая птица,
Обострила мою болезнь, усилила мои воспоминания[1].
Вчера ночью на ветке дерева та птица
Стонала и горестно рыдала.
Я спросила птицу: «Зачем ты стонешь и плачешь
В темной ночи, когда сверкают звезды?
Я в разлуке с другом, потому и стенаю,
Ты-то отчего стонешь? Ведь ты с милым другом...
Я пою, когда лью кровавые слезы,
Ты почему поешь, когда кровавых слез не льешь?»

Приведенный фрагмент воспроизводит один из излюбленных мотивов традиционных арабских *насибов* — разговор с птицей, имевших длительную историю бытования еще в доисламской и ранней исламской поэзии. Так, поэту Кайсу ибн ал-Мулавваху по прозвищу Маджнун принадлежит известное стихотворение, построенное как разговор с вороном. Возможно, на формирование образности стихотворения Раби'и повлияла также и местная — иранская женская фольклорная лирика, распространенная в то время. Своеобразная поэтическая манера Раби'и позволила Е.Э. Бертельсу выделить ее произведения, «проникнутые теплотой и искренностью», из общей массы придворной любовной лирики X в.

Еще одним получившим широкую известность поэтом саманидского времени, родившимся, правда, уже после смерти Рудаки, был **Абу-л-Хасан Киса'и Марвази** (род. 963). Он считается одним из самых ранних мастеров жанра описания *(васф),* получившего широкое распространение несколько позже в XI в. в среде поэтов газнавидского круга. Вступления к его касыдам содержат сложные поэтические фигуры и метафорические бейты-«картинки», предвосхищающие стиль придворной поэзии более позднего времени:

Настал день и вытащил свой полированный щит, А
с неба полился камфарный (т.е. белый) свет, Как
будто бы подруга свои синие одеяния

[7] Курсивом в переводе выделены те строки, которые в оригинале написаны на арабском языке.

Распахнула до самого пупка.
Солнце вступает в брак со звездой Каноп,
Когда от горизонта поднимает полированную голову.
Взгляни на отражение солнца, [на это] знамя мира:
Словно красное вино пролилось на лазурь.
Или это на лужайку фиалок бросила тень красная роза,
Или это лепесток тюльпана упал на зеленые всходы,
Или это яркий костер разожгли на Востоке,
Или это расстелили алую парчу.

Как видно из приведенного фрагмента, данное Киса'и описание рассвета оставляет ощущение торжественности и праздничной нарядности, хотя по существу в нем не содержится целостный пейзаж, а лишь многократно варьируется мотив появления первого луча восходящего солнца.

Киса'и открывает череду ответов на «Старческую касыду» Рудаки, мотивы которой будут впоследствии встречаться в произведениях авторов **XI—XII** вв. Ответ Киса'и не отвечает формальным требованиям *назира,* поскольку составлен в другом размере и на другую рифму. Однако некоторые мотивы представляют собой отчетливые реплики на строки предшественника. В отличие от стихотворения Рудаки, где очевидны жанровые вкрапления самовосхваления и восхваления, текст Киса'и целиком выдержан в традиции «стихов о седине», для которых характерна элегическая тональность: поэт сетует на быстротечность человеческой жизни, на превратности судьбы, подчинившей его талант необходимости содержания многочисленного семейства.

До трехсот сорок первого года дошел черед,
Была среда, три дня оставалось до конца месяца *шаввал,*
Когда я пришел в этот мир, чтобы что сказать и что сделать?
[Чтобы] слагать песни и радоваться благам и богатствам.
[Но] подобно вьючному животному прожил я всю жизнь,
Став рабом своих детей и пленником семьи.
Что остается у меня от этих пятидесяти сосчитанных полностью [лет]?
Книга отчета с сотней тысяч грехов и мечтаний.

По всей видимости, в ранний период развития литературы на фарси практика составления ответов на произведения пред-

шественников еще не приобрела формального статуса, предполагавшего сохранение в стихотворении-подражании размера и рифмы первоисточника. При написании ответа речь могла идти о заимствовании мотивов образца, что и демонстрирует касыда Киса'и, в которой автор прибегает к сходным со стихотворением Рудаки грамматическим построениям (адресованные самому себе вопросы и ответы на них) и использует ту же лексику. Третий бейт совершенно очевидно содержит противительную интерпретацию одного из мотивов «Старческой касыды» — мотива необремененности поэта семейными заботами и тяготами:

Не имел я ни семьи, ни жены, ни детей. От
всего этого был я свободен.

Сходство касыд Рудаки и Киса'и заключается также в стремлении актуализировать традиционные мотивы за счет введения в текст документальных деталей автобиографического характера. Рудаки указывает точные суммы вознаграждения за стихи, полученные им от многочисленных покровителей из окружения Саманидов, а Киса'и называет дату своего рождения и возраст, в котором он сложил данное стихотворение (по существу, мы имеем дело с одним из ранних случаев датировки лирического произведения).

Фирдоуси

В результате экономического, политического и культурного подъема, наблюдавшегося в государстве Саманидов вХв., у восточных иранцев возникает интерес к историческому прошлому своего народа и стремление воссоздать его в письменной форме. Продолжая шу'убитские традиции, многие деятели независимого иранского государства обратились к собиранию старых исторических преданий, восходящих к доисламской эпохе. Имеются сведения, что некий Абу-л-Муа'йад Балхи, современник Рудаки, составил прозаическую книгу «Шах-нама», опираясь, по-видимому, на арабские источники. Большой прозаический свод преданий под тем же названием был собран также по приказу наместника области Туе и Нишапур, а позже

и всего Хорасана Абу Мансура Мухаммада ибн 'Абд ар-Раззака (уб. 962). Он дал поручение своему визиру Абу Мансуру Ма'мари собрать разрозненные пехлевийские фрагменты «Хвадай-намак» и изложить их на языке дари. Работа была осуществлена в созданной для этих целей так называемой Абумансуровой академии (или комиссии), куда входили четыре авторитетных знатока старых преданий. Сохранившийся фрагмент введения к этой книге считается самым ранним образцом новоперсидской прозы. Непосредственным предшественником Фирдауси, задумавшим изложить в стихах исторические предания Ирана, был упоминавшийся выше Дакики.

На этом фундаменте и строил Фирдауси свое монументальное эпическое произведение, в основе которого лежит представление о вечном противоборстве добра и зла, света и тьмы, пронизывающее всю зороастрийскую картину мира.

Точных данных о жизни Фирдауси мало. Полностью доверять можно лишь тем разрозненным сведениям, которые сам автор сообщил о себе в поэме. В историю литературы он вошел под своим *тахаллусом* «Райский», смысл которого, по всей видимости, связан с представлением о божественном происхождении поэтического дара. Дата рождения поэта колеблется между 932 и 941 г. Происходил он из семьи дихкана из предместья города Туе, называемого Баж. Старое средне- и мелкопоместное дворянство исконно иранского происхождения, не нашедшее себе места в условиях изменившейся социально-политической конъюнктуры, испытывало в это время большие материальные затруднения, что, кстати, отразилось и в понимании самого термина *дихкан,* который постепенно эволюционировал от значения «землевладелец» к значению «крестьянин».

В зрелом возрасте у Фирдауси возникает замысел продолжить дело, начатое Дакики, и воссоздать в полном объеме историю иранского государства. Грандиозность замысла потребовала нескольких десятилетий работы: по разным подсчетам, автор писал свою поэму от двадцати до тридцати пяти лет. Легенда гласит, что «Шах-нама» была заказана Фирдауси султаном Махмудом Газнави (998—1030), однако более вероятно, что сам автор предназначал ее предшественникам Газнавидов на иранском престоле — Саманидам. Когда поэма была закончена,

Саманиды, поклонники и ревнители иранской старины, уже утратили свою власть, и Фирдауси, по-видимому, пришлось снабдить свое произведение новым посвящением — бывшему вассалу Саманидов, а ныне всемогущему правителю Махмуду Газнави. Представив «Шах-нама» монарху, поэт ожидал обещанного ему высокого вознаграждения — по легенде, ему полагалось по одному золотому динару за каждый бейт. Однако султан не одобрил грандиозный труд поэта, и оплата оказалась оскорбительно низкой, ибо вся сумма была заплачена серебром. Разгневанный поэт роздал полученные деньги гонцу и продавцу пива, поскольку султанский посланник застал его в бане. После этого Фирдауси пишет в адрес Махмуда уничтожающе едкую сатиру, в которой объявляет его самозванцем и издевается над его низким происхождением. Отрывок из этой сатиры сохранился благодаря тому, что его привел в своей книге Низами 'Арузи Самарканди:

Меня оклеветали: "Этот многоречивый
Состарился в любви к пророку и 'Али".
Если бы я рассказал о моей любви к ним,
То оказал бы [тем] покровительство сотне таких, как Махмуд.
Что можно ждать от рожденного рабом,
Хотя бы отец его и стал [впоследствии] царем?
Сколько я могу об этом говорить?
Подобно морю я не знаю границ.
Не для добрых дел могущество этого шаха!
Иначе он усадил бы меня на трон.
Поскольку в его роду не было величия,
Не мог он слышать имени великих.
(Перевод СИ. Баевскогои З.Н. Ворожейкиной)

Очевидно, что поэт говорит не только о низком происхождении Махмуда, но и о высоком происхождении героев своей эпопеи, чьих имен не терпел монарший слух.

Опасаясь преследований, Фирдауси надолго покидает родные места, скитаясь по сопредельным с Газнавидским государством странам: в частности, существуют сведения, что в своих странствиях он добрался до Багдада. Под старость Фирдауси все же сумел вернуться на родину: известно, что умер поэт

в своем селении между 1020 и 1026 г. Духовенство отказалось хоронить его на мусульманском кладбище, ибо всю жизнь он воспевал «нечестивых язычников». Существует предание, что когда из одних городских ворот выносили погребальные носилки с телом умершего поэта, в другие ворота входил караван с богатыми дарами от раскаявшегося в своей скупости султана Махмуда, в конце концов, оценившего великое творение Фирдауси. Сюжет о конфликте царя и поэта вдохновил в свое время немецкого романтика Генриха Гейне на создание баллады «Поэт Фирдауси», переведенной впоследствии на русский язык В. Жуковским.

«Шах-нама» огромна по объему— в ней 60 тысяч бейтов и она охватывает историю царствования пятидесяти трех правителей Ирана. Хотя сам Фирдауси делил поэму на царствования, специалисты разбили ее на три большие части: мифологическую, легендарную (богатырскую) и историческую, именуемые так в зависимости от использованных автором источников.

Создавая стихотворную историю Ирана, Фирдауси следовал династийной хронологии, почерпнутой им, по-видимому, из официальных сасанидских историографических сочинений. В соответствии с ней Ираном правили последовательно четыре династии: Пишдадиды, царствовавшие в течение 2441 года, Кайаниды, царствовавшие 732 года, Ашканиды, т.е. парфянские правители, управлявшие страной после завоевания ее Александром Македонским в течение 200 лет, и Сасаниды, правившие в течение 501 года. В итоге царствования этих династий охватывают период в 3874 года. Поскольку достоверно известно, что последний представитель династии Сасанидов Иаздигирд был убит осенью 651 г., то начало истории Ирана по нашему летосчислению следует относить к 3223 г. до н.э. Эта историческая концепция, закрепленная в эпоху Сасанидов, сильно расходится с европейскими представлениями о Древнем Иране, базирующимися на античных источниках. Особенно удивительным для европейцев было полное отсутствие упоминаний об Ахеменидах, хотя существование династии подтверждено не только сведениями греческих историков, но и хорошо сохранившимися наскальными надписями представителей этого правящего дома. Тем не менее, в «Шах-нама» присутствуют эпизоды,

повествующие о правлении царей династии Кайанидов Дараба и Дара, которые легко идентифицируются с историческими ахеменидскими владыками Дарием I и Дарием \\\. Таким образом, в изложении Фирдауси не упоминается только царствование первых ахеменидских царей во главе с основателем династии Киром Великим.

Открывается «Шах-нама» восхвалением Творца, которое начинается словами «Во имя Господина души и разума». Знаменательно, что современные иранцы нередко используют эту формулу как открывающую любую устную или письменную речь наряду с общей для всей мусульманской традиции формулой «Во имя Аллаха Милостивого Милосердного». Хвала Господу по зороастриискои традиции плавно переходит в восхваление Разума (ср.: «Афарин-нама» Абу Шукура Балхи):

Теперь, о разумный, к описанию разума
Обратиться самое место и время.
Теперь расскажи все, что о разуме знаешь,
Чтобы ухо слушателя рассказу внимало.
Разум — лучшее из того, что даровал Господь.
Похвала разуму — лучший из путей, что Он дал.
Разум — проводник, разум — дарующий сердцу радость,
Разум защитит тебя в обоих мирах.
От него происходит радость, от него и печаль твоя,
От него тебе прибыль, от него тебе и ущерб.
Если разум замутнен, пусть даже душа светла у мужа,
Нет ему ни минуты радости.
Каждый, кого не ведет вперед разум,
Ранит сердце своими деяниями.
Разумный назовет такого безумцем,
Такого близкий сочтет чужаком.
От него (разума) — почет в обоих мирах,
А кто слаб разумом — у того ноги в оковах.
Разум — это око души, если приглядеться,
Без глаз радости мира останутся для тебя недоступными.
Узнай, что разум был сотворен первым.
Он — страж души и тех трех [Божьих] даров.
Эти три дара тебе — глаза, уши и язык.
Без сомнения, от них проистекает для тебя и добро, и зло.
Кто разум и душу возьмется восславить?
А если я восславлю, кто возьмется выслушать?

Изложив далее кратко историю сотворения мира и человека, Фирдауси переходит к рассказу о царствовании Кайумарса (авест. Гайомартан) — первого человека и первого царя, перечисляя деяния правителя на благо людей — его потомков: Кайумарс учит подданных носить одежду из барсовых шкур, готовить еду, приручать диких животных и т.д. По сути, первый человек совмещает функции царя-первозаконника и культурного героя, как и все последующие представители первой династии царей Ирана, приобщавшие людей к различным благам цивилизации. Следует отметить, что в иранской мифологической традиции не сложилось единого взгляда на родословную первых людей из династии Парадата (букв. «Данные первыми», «Впереди поставленные», среднеперс. и перс. Пишдадиды). По сравнению с ранними авестийскими сведениями генеалогическое древо Пишдадидов в «Шах-нама» упрощено: каждый последующий царь является прямым потомком предыдущего по мужской линии. По-видимому, в изложении генеалогии древних людей Фирдауси следовал поздним компилятивным зороастрийским сводам, таким как, например, «Бундахишн».

Вторым представителем династии Пишдадидов у Фирдауси является Хушанг, внук Кайумарса и сын рано погибшего от руки Черного дива Сийамака. В Авесте этот царь носит имя Хаошьянгха и является дальним потомком Гайомартана — между ним и первым человеком разница, по меньшей мере, в три поколения. Хушангу помимо обычных деяний культурного героя (таких как орошение земли, добыча железа из руды, изобретение орудий труда) приписывается также змееборческая функция, что свидетельствует о чрезвычайно древнем происхождении этого образа, уходящего корнями в архаические хтонические мифы: подобно богу-громовержцу, Индре или Зевсу, Хушанг сражается со Змеем, воплощающим идею зла и хаоса. В ходе борьбы Хушанг добывает огонь и устанавливает в честь этого события один из самых почитаемых древними иранцами праздников — *Сада,* приходящийся на день зимнего солнцестояния.

С кавийской силой бросил [Хушанг камень].
Отпрыгнул Змей, сжигающий Вселенную, от Устанавливающего порядок.

Попал в большой камень маленький,
И тот и другой камни расколол витязь.
Возникла искра от [удара] двух камней,
Душа камня стала огненной от искры.
Змей не был убит, но, таинственным образом,
От этого свойства камня разгорелся огонь...
Сказал [Хушанг): «Огонь этот — Божественный.
Поклоняйтесь ему, если вы наделены разумом».
Пришла ночь, [и] возжег он огонь, подобный горе.
А сам со своим окружением расположился вокруг него.
Праздник устроил он в ту ночь и пил вино,
Назвал *Сада* тот благословенный праздник.

Многие эпизоды «Шах-нама», рассказывающие о сражении витязей со змееподобными противниками, восходят к схеме ритуала Сада и лежащего в его основе змееборческого мифа: в описании поединка повторяются действия персонажей и главные атрибуты события. Так, Ардашир после убийства Червя в крепости Хафтвада возжигает священный огонь, т.е. подобно Хушангу восстанавливает нарушенный миропорядок. Сходными характеристиками обладают эпизоды борьбы богатырей Сама и Исфандйара с чудовищами.

После Хушанга иранский престол наследует его сын Тахмурас (Тахма-Урупи Авесты), которому приписывается ряд традиционных деяний царя-цивилизатора. Главным из них является овладение тайной письменности, которую были вынуждены открыть правителю поверженные им дивы.

Наследником Тахмураса был легендарный царь «золотого века» Джамшид (авестийский Йима). Рассказывая историю семисотлетнего царствования Джамшида, Фирдауси повествует об установлении царем одного из главных сезонных праздников древних иранцев — Науруза. В изложении автора «Шах-нама» этот праздник был установлен в память о великих деяниях Джамшида:

Когда все его деяния были завершены,
Стал ногами попирать он стоянку Луны.
С благословения *фарра* Кайанидов возвел он трон
И украсил его всеми драгоценностями, которыми обладал.
По его повелению див

С земли до небес [этот трон] возвел.
Подобный сияющему в небе Солнцу
Восседал на нем царь-повелитель.
У подножия трона собрался весь народ,
Удивляясь его счастливой доле.
Осыпали они Джамшида драгоценными каменьями,
Нарекли тот день *«Руз-и нау»* (Новый день).
И был тот день в начале года днем *хурмуз* месяца *фарвардин,*
Днем освобождения от тягот земных...
Этот благословенный праздник с тех пор
Достался нам в память о великих правителях.

Иное объяснение причины установления Науруза можно найти в трудах известного мусульманского энциклопедиста ал-Бируни (XI в.), который в своем трактате «Памятники минувших поколений» писал следующее: «Дело в том, что Иблис, проклятый, уничтожил благодатные свойства [пиши и питья] и люди стали непрерывно пить и есть, [но не могли насытиться], и воспрепятствовал ветру дуть, так что все деревья высохли, и мир едва не перестал существовать. Тогда Джам но повелению и указанию бога пошел в сторону юга и направился к обиталищу дьявола...Он находился там..., пока не прекратил эту напасть, и вернулись к людям умеренность, благо от пищи и от плодородия... Тогда Джам возвратился в мир и взошел в этот день, как Солнце, и разлился от него свет, ибо был он светозарен, подобно Солнцу, и подивились люди восхождению двух Солнц. И зазеленело все то, что высохло, и люди сказали: «Руз-и-нау» — то есть "Новый день"».

В приведенном фрагменте можно усмотреть отчетливые следы мифологемы умирающего и воскресающего (исчезающего и возвращающегося) божества природы, связанного со сменой сезонных циклов. Джамшид выступает в ипостаси исчезающего и возвращающегося божества, отвечающего за по;щержание природной гармонии. Именно в этой функции он и явился учредителем Науруза.

Фирдауси придерживается авестийской версии правления Джамшида, в царствование которого люди обрели бессмертие, забыв о болезнях, страданиях и зле. Однако древнее представление о Джамшиде (Йиме) как о спасителе человеческой циви-

лизации от потопа, донесенное до нас Авестой, в «Шах-нама» не отражено.

Джамшид в поэме представляется и культурным героем, не только обучившим людей навыкам цивилизации, но и разделившим их на четыре сословия согласно занятиям — жрецов, воинов, земледельцев и ремесленников:

В каждом сообществе собрал он людей по их занятиям,
И ушло на это еще пятьдесят [лет].
[Первое] сословие, которое ты называешь *катузи,*
Коих ты знаешь, как служащих *барсаму.*
Отделил он от других сословий,
Назначив поклоняющимся [Богу] место обитания в горах.
И там, поскольку их занятием является служение [Богу],
Они пребывают в трепете перед пречистым Господом.
Были отобраны во второе сословие [те],
Кого именуют *нисар,*
Там собрались отважные воины,
Озаряющие войско и страну,
Ведь ими держится шахский престол,
Ведь ими преумножается воинская слава.
Признай третьим сословием *басуди* (вар. *пасуди, насуди),*
Где только ни питают к ним благодарность.
Они сеют, пашут и собирают урожай,
И вкушая хлеб свой, не внимают хуле.
Они свободны от приказов, хоть и бедно одеты,
Их слух закрыт для бранных слов.
Процветает и обустраивается ими земной мир,
Свободны они от судей и пересудов.
Ведь сказал же красноречивый благородный муж:
«Свободного лень превратила в раба».
Четвертое [сословие] зовется *ахтухоши.*
Это — гордые ремесленники,
Все они заняты своим ремеслом,
Всю жизнь они что-то придумывают.
Вот так пятьдесят лет
Вкушал [плоды своих дел], вершил дела и раздавал дары.
Для того он каждому подходящее место в обществе
Выбрал и указал путь,
Чтобы каждый свою долю
Узнал и понял предназначение.

«Золотой век» Ирана заканчивается с грехопадением Джамшида, который, в соответствии с «Шах-нама», возгордился своим величием. Известно, что Авеста отразила также и другую версию грехопадения Йимы, приписав ему грех мясоедства, чему он научил и других людей, за что и был наказан лишением бессмертия и божественного права на престол. Следуя древним источникам, Фирдауси говорит о наказании Джамшида следующее: «Когда он произнес такую речь, *фарр* Господен от него отлетел, и в мире пошли разговоры».

Лишившись поддержки благих сил и подданных, Джамшид погибает от руки чужеземца Заххака, совращенного Иблисом (Сатаной) с праведного пути и участвовавшего в убийстве собственного отца. Фирдауси приписывает Заххаку арабское происхождение и наделяет персонаж антропоморфным обликом, тогда как его авестийский прототип выступает в образе змея или дракона Ажи Дахаки. Древняя хтоническая природа Заххака проявляется в виде змей, вырастающих из его плеч от дьявольского поцелуя и терзающих его тело, если их не кормить человеческим мозгом. Отметим характерное для эпического повествования троекратное повторение действия: Иблис является Заххаку сначала в образе проповедника, затем в образе повара и, наконец, в образе лекаря. Во время правления Заххака Иран погружается во тьму. Однако, по замыслу Фирдауси, торжество злых сил не может продолжаться вечно. Бесстрашный кузнец Кава, чьи сыновья были принесены в жертву кровожадному Заххаку, решает мстить за их гибель и поднимает восстание против тирана. Знаменем восставших становится кожаный фартук кузнеца Кава, насаженный на древко, который впоследствии будет превращен в государственный штандарт Ирана. Восставшие призывают законного наследника престола Фаридуна, сына Атибина (Атвийа Авесты — второй человек, выжавший сок *хаомы),* происходившего из рода Тахмураса и убитого злодеем Заххаком. Мать законного наследника иранского престола по имени Фаранак бежала с младенцем в неприступные горы, спасаясь от преследований узурпатора. Достигнув пятнадцатилетнего возраста, Фаридун решает мстить за смерть отца и покарать тирана.

Имя Фаридун восходит к авестийскому имени Траэтаона и означает «третий». В индоевропейской мифологической

традиции третий, младший из братьев, зачастую является героем-змееборцем и победителем зла. В борьбе против Заххака Фаридуна поддерживают благие силы, однако двое его старших братьев Пурмайа и Кийануш из зависти замышляют убийство брата. Мотив предательства старших братьев по отношению к младшему является традиционным для древних мифологических представлений (см. ниже: убийство Ираджа). Победа Фаридуна над Заххаком воспроизводит древнюю мифологическую модель победы божества или героя над змееподобным противником (Индра и Вритра, Тесей и Минотавр). Фаридун вступает на престол в месяце *михр* и в честь восстановления справедливости и порядка учреждает праздник *Михрган,* приходящийся на день осеннего равноденствия 21 октября и являвшийся в домусульманском Иране вторым великим сезонным праздником после Науруза.

На границе «мифологической» и «легендарной» частей «Шах-нама» располагается сказание о разделе владений Фаридуна между тремя его сыновьями — Салмом, Туром и Ираджем. Младшему Ираджу достается в управление Иран и божественное право на престол *(фарр),* что вызывает зависть со стороны братьев, царствующих один в Китае и Туране, а другой в Руме. Братья злодейски убивают Ираджа (ср.: библейские сюжеты о Каине и Авеле и об Иосифе и злоумышляющих против него братьях), а его внук Манучихр, спустя годы, мстит за деда. Это сказание, судя по свидетельствам литературных источников, самостоятельно бытовало в доисламский период, поскольку одна из песен легендарного Барбада, придворного певца Сасанида Хусрава Парвиза, носила название «Месть за Ираджа» *(Кин-и Ирадж).* С убийства Ираджа между Ираном и Тураном начинается многовековая вражда.

Сказание о Манучихре выделяется исследователями «Шах-нама» как начало так называемой богатырской части эпопеи, в которой в действие вступают славные иранские витязи, служащие опорой престола и правящей династии Кайанидов. Богатырская часть в главных своих сюжетах является обработкой так называемого систанского эпического цикла, основными персонажами которого выступают Рустам и его сородичи — дед Сам, отец Заль, сын Сухраб. По всей видимости, в «Шах-нама»

соединились две линии эпических сказаний, бытовавших на территории Ирана в древности и раннем средневековье. Первая — «царская», зафиксированная еще в Авесте, повествовала о деяниях царей полулегендарной династии Кавиев (т.е. Кайанидов) и была распространена в западных областях иранского мира с центром в исторической области Фарс. Вторая линия — «богатырская», по-видимому, сложилась в восточных областях и частично дошла до нашего времени в согдийских фрагментах о Рустаме.

В богатырской части «Шах-нама» явственно ощутима связь авторского метода подачи материала с традициями устного эпического сказа, что проявляется в приемах повествования и обрисовки главных персонажей, наделенных сверхчеловеческой силой, неукротимой энергией и воинской доблестью. Чудесным является уже само происхождение подобного героя, указывающее на его избранность: нередко родословную эпических богатырей возводят к звериному предку, а смягченным вариантом этого мотива служит рассказ о ребенке, вскормленном самкой животного. Так, одного из славных иранских витязей Заля, рожденного в семье систанского богатыря Сама, вскормила вещая птица Симург, ибо он был брошен своим отцом, посчитавшим седину младенца дурным знаком (мотив отмеченности ребенка особым знаком также весьма распространен в биографиях эпических персонажей). Чудесным же образом появляется на свет сын Заля Рустам: по совету все той же птицы Симург матери героя делают кесарево сечение, ибо могучий младенец-богатырь иным путем появиться на свет не может. Как всякий персонаж богатырского эпоса, Рустам растет не по дням, а по часам, и свои первые подвиги совершает еще в детстве (победа над разъярившимся Белым слоном). Получив от своего отца Заля в залог будущих побед гигантскую палицу деда Сама, Рустам выбирает себе под стать огнедышащего коня Рахша, который единственный может вынести тяжесть его руки (странствующий эпический сюжет испытания коня). Во время поездки в Мазандаран на помощь плененному Белым дивом царю Кай-Кавусу Рустам совершает свои семь подвигов (ср.: подвиги героя во время дальнего странствия как устойчивый эпический мотив, например, подвиги Геракла).

Повествования о богатырских подвигах и баталиях перемежаются в эпопее любовными сказаниями. С именем Рустама также связана любовная история, предшествующая рождению его сына Сухраба. Отправившись на поиски своего убежавшего коня, Рустам оказывается в области Саманган, где знакомится с красавицей по имени Тахмина, дочерью местного правителя. Сразу после свадебного пира Рустам уезжает, вручив жене свой амулет-печатку для передачи будущему ребенку на счастье. Родившийся после его отъезда сын Сухраб, повзрослев и став отважным воином, поступает на службу к царю Турана Афрасйабу и оказывается в стане врагов Ирана. Судьба сводит сына в поединке с отцом, который, в конце концов, смертельно ранит его. По амулету под кольчугой на груди умирающего Сухраба и последним его словам Рустам осознает, что убил собственного сына[8]. Пытаясь спасти сына, Рустам обращается к своему повелителю Кай-Кавусу с просьбой дать ему живую воду, однако царь отвечает ему отказом. Отметим, что образ Кай-Кавуса под пером Фирдауси приобретает ряд отрицательных черт и расходится с идеалом правителя, представляя собой один из вариантов описания царя-гордеца.

Среди преданий, связанных с именем Кай-Кавуса, самым пространным в «Шах-нама» является рассказ о его сыне Сийавуше, которому было суждено родиться при неблагоприятном расположении небесных светил. Дурное предзнаменование послужило причиной того, что ребенок был отдан на воспитание Рустаму и до возмужания не знал своего отца. После возвращения Сийавуша под отчий кров умирает его мать, и царицей становится вторая жена Кай-Кавуса Судаба. Юный Сийавуш был настолько прекрасен собой и подобен пери, что мачеха воспылала к нему запретной страстью. Судаба тщетно пытается соблазнить пасынка, а когда ее постигает неудача, она хитростью заманивает его на женскую половину дворца и, исцарапав себе лицо, обвиняет его в покушении на ее честь. Кай-Кавус не верит коварной женщине, однако с помощью колдовства ей все же удается заронить сомнение в его сердце. Сийавуша подвергают испытанием огнем, и он выдерживает его с честью. Царь не казнит Судабу только благодаря заступничеству сына.

По прошествии некоторого времени Сийавуш вновь вступает в конфликте отцом, который нарушает клятву и коварно казнит туранских заложников. Витязь уходит в добровольное изгнание в Туран, поступает на службу к царю Афрасйабу и женится на его дочери Фарангис. Однако, поверив ложным обвинениям втом, что Сийавуш замыслил продолжить месть за Ираджа, Афрасйаб казнит зятя. Провидя свою скорую смерть, Сийавуш дает наставления Фарангис, и она, беременная наследником иранского престола, опасаясь преследований, бежит от отца. Фирдауси описывает гибель героя как вселенскую катастрофу, что, по-видимому, отражает наличие в сюжете рудиментов мифологического сознания: поднимается сильная буря, весь мир покрывает мгла. Из пролитой крови Сийавуша на голом камне вырастает цветок, который в народе назвали *хун-и сийавашан*. По этим мотивам, сохранившимся в сюжете о Сийавуше, можно судить о месте этого героя, восходящего к авестийскому персонажу по имени Сьяваршан («Черный самец»), «коварно убитому Франграсйаном», в древнеиранских мифологических представлениях. Возможно, почитание Сийавуша входило в ритуалы, связанные с культом умирающей и воскресающей растительности. Средневековый историк Наршахи, автор «Истории Бухары» (XI в.), свидетельствует, что в Бухаре располагалась могила Сийавуша, служившая местом поклонения магов (зороастрийцев). Ежегодно в первый день Науруза каждый мужчина по обычаю приносил в жертву Сийавушу петуха. Наршахи свидетельствует также, что бухарцы исполняли траурные песнопения, оплакивающие гибель божества и получившие название «Плач магов».

Сказание о Сийавуше в сюжетной линии взаимоотношений пасынка и мачехи обнаруживает отчетливое совпадение с некоторыми античными и передневосточными мифами об аграрных божествах, прекрасных юношах, ставших жертвой любовного преследования могущественных богинь. По-видимому, подобные сюжеты, повествующие о губительной страсти богини к смертному, госпожи к рабу или мачехи к пасынку, являются вариантами одной и той же мифологемы (Адонис и Артемида,

[1] Мотив неузнанного сына, встретившегося в смертном бою с отцом, зафиксирован в эпосе многих народов. Ср., например, с одним из сюжетов былин об Илье Муромце.

Иосиф Прекрасный и супруга Потифара, Аттис и Кибела и др.). Мотив произрастания трав и цветов из пролитой крови Сийавуша роднит сказание о нем с греческими легендами об Адонисе и Аттисе и свидетельствует о принадлежности сюжета к общей модели центрального индоевропейского календарного мифа. Как правило, этот миф разворачивается в повествование о гибели (или убийстве) и последующем воскресении прекрасного юного героя, являющегося сыном или братом-мужем великой богини плодородия.

На границе богатырской и исторической частей эпопеи располагаются сказания, связанные с борьбой иранцев за правую веру Заратуштры. Частично эти стихи (около тысячи бейтов) принадлежат Дакики. Они были включены Фирдауси в текст «Шах-нама» со специальными авторскими ремарками, которые свидетельствуют о том, что труд предшественника не слишком вдохновлял поэта, но, тем не менее, он решил отдать дань уважения его памяти. Ключевыми персонажами этой части являются Гуштасп, Зарир (Зарер) и Исфандйар, упоминавшиеся еще в Авесте (Виштаспа, Заривари, Спентадата). Если два первых героя непосредственно связаны с зороастрийской традицией и сюжеты о них изложены в соответствии с «историческими» яштами Авесты, то сказание об Исфандйаре присоединено к сакскому циклу о Рустаме. Для придания повествованию композиционной стройности автор эпопеи вводит в рассказ об Исфандйаре описание его «семи привалов», во время которых он совершает свои знаменитые подвиги (убивает двух волков, львов, сражается с драконом, убивает колдунью и злого Симурга и т.д.). Очевидно, что это описание подвигов Исфандйара симметрично описанию подвигов Рустама.

Фирдауси сводит двух самых славных витязей Ирана в бессмысленном поединке. В результате «бронзовотелый» Йсфандйар, пораженный особой стрелой в его единственное уязвимое место — глаз, гибнет, но смерть уготована и Рустаму, ибо убивший Исфандйара неминуемо должен погибнуть сам. Иран остается без защитников. На этих эпизодах в основном заканчивается богатырская часть эпопеи.

Основная масса эпизодов исторической части «Шах-нама» изложена Фирдауси по известным источникам и находит точ-

ные соответствия в пехлевийских и арабских историографических и повествовательных сочинениях. Как отмечалось выше, в «Шах-нама» не упоминаются цари реально существовавшей династии Ахеменидов, но им легко можно найти соответствия среди представителей легендарных Кайанидов. Некоторые же другие исторические деятели, например Искандар (Александр Македонский), наделяются псевдоисторической биографией, сильно расходящейся с реальными фактами. Следуя иранским версиям распространенного на Востоке «Романа об Александре», сложившимся, по всей вероятности, в шу'убитских кругах, Фирдауси рисует Искандара законным правителем Ирана и сыном царя Дараба и его жены, дочери румийского кесаря Файлакуса (имеется в виду царь Македонии Филипп, в действительности бывший отцом, а не дедом Александра). Сказание же о воцарении династии Сасанидов, родоначальником которой является Ардашир Папакан, излагается Фирдауси с опорой на известное пехлевийское сочинение «Книга деяний Ардашира Папакана».

В целом последняя, историческая, часть «Шах-нама» по сравнению с богатырской частью выглядит более схематичной и в подаче материала, и в разработке сюжетов и характеров персонажей. По-видимому, лапидарность изложения и явилась одной из причин популярности сказаний этой части в дальнейшей истории иранского классического эпоса: именно из нее почерпнул Низами три из четырех романических сюжетов, использованных им в «Пятерице».

Грандиозная эпопея Фирдауси, по существу, восполнила отсутствующий в древней иранской словесности письменный эпос, аналогичный «Илиаде» или «Рамаяне» и представляющий собой циклизацию устных сказаний о богах и героях. В целом «Шах-нама» по характеру повествования тяготеет к древней и раннесредневековой иранской традиции, о чем свидетельствует консервация зороастрийских представлений о мироздании, героический пафос основного массива сказаний и сами приемы эпического сказа (постоянные эпитеты, стандартные зачины эпизодов, гиперболизация персонажей и т.д.). Вместе с тем, будучи уже средневековым автором, Фирдауси частично привносит в древние схемы духовные открытия своего време-

ни, усложняя характеры персонажей за счет описания мира их чувств, избегая однозначных оценок их поступков и побуждений (наличие положительных героев среди врагов-туранцев, осуждение некоторых деяний иранских царей и витязей и т.д.).

Сам текст «Шах-нама», особенно некоторые дастаны из богатырской части эпопеи (например, «Рустам и Сухраб», «Сказание о Сийавуше», «Бижан и Манижа», «Заль и Рудаба»), продолжили свое существование в сфере устной поэзии сообразно с ее законами, а выбранный Фирдауси метр *мутакариб* надолго стал ассоциироваться с героическими мотивами и сюжетами. До сих пор на территории Ирана, Афганистана и Таджикистана существуют местные школы декламации «Шах-нама».

После «Шах-нама» подобных эпохальных письменных обработок древних сказаний уже не было — традиция по существу оказалась завершенной. Частичное воспроизведение ее можно видеть в так называемых циклических поэмах, героями которых выступают главным образом предки и потомки Рустама. Процесс циклизации этих сказаний частично происходил по законам устной традиции, за редким исключением эти поэмы анонимны. Среди них можно назвать поэму «Сам-нама», посвященную деду Рустама, «Джахангир-нама», посвященную его сыну, «Бану Гушасп-нама» — о его дочери и др.

Из авторских «продолжений» «Шах-нама» известна поэма «Гаршасп-нама» Асади Туей (род. ок. 1010), прославившегося также своими касыдами в жанре прений *(муназара)* («Прение дня и ночи», «Прение копья и лука», «Прение неба и земли», «Прение гебра и мусульманина», «Прение араба и перса»). Еще в молодости покинув родной Хорасан, Асади много странствовал по различным областям, выбирая те места, где продолжали жить потомки старых иранских аристократических родов. По-видимому, он был сторонником шу'битских политических взглядов, о чем, в частности свидетельствуют его высказывания в «Прении араба и перса». Этот автор интересен и по ряду других причин. Он является составителем самого раннего из дошедших до нас толковых словарей персидского языка — *«Лугат-и фуре».* Словарь Асади Туей исключительно ценный

источник, поскольку именно благодаря наличию в нем поэтических примеров на словоупотребление до нас дошли строки навсегда утраченных произведений раннего периода литературы на новоперсидском языке. Без этого словаря мы ничего бы не знали ни о поэмах Рудаки, ни об эпических произведениях 'Унсури.

Особенно ярко иранофильские настроения поэта и преданность шу'убитским традициям проявились в пятом *муназара,* которое носит название «Спор араба и перса» *(Муназара-и 'араб у 'аджам).* В нем автор, отстаивающий превосходство персов над арабами, прибегает к аргументации совершенно в духе стихов Башшара ибн Бурда:

Если же похвальба идет пищей, и одеждой, и богатством,
То все эти три [вещи] у нас, конечно, лучше, чем у вас.
Ваши самые знатные люди надевают *карбас,* если есть,
А у нас самые малые носят парчу, и шелк, и полотно.
Ваши жилища — колючки и шатры, и песчаные холмы,
Наши жилища — дома с куполами, цветники и дворцы.
Из бархата ковры в наших домах, из золота кресла,
У вас ковры из верблюжьей шерсти, кресла — седла.
Наша пища — курица и барашек,
А у вас — змеи, саранча, мыши и большие ящерицы, дохлые, жареные.
От одежды на нашем теле исходит аромат мускуса и амбры,
От ваших одежд — вонь верблюжьего помета и дегтя.

(Перевод Е.Э. Бертельса)

Очевидно, что речь идет о сравнении араба-бедуина и перса, живущего оседло и располагающего всеми благами городской цивилизации. Роскоши и утонченности жизни перса противопоставляется грубый и скудный быт скотовода-кочевника.

В своем эпическом творчестве Асади Туей также, видимо, исходил из идеалов дихканства, однако при этом в соответствии с законами нормативного искусства он стремился превзойти своего предшественника Фирдауси, улучшить образец. Берясь за обработку древнего предания, Асади стремился доказать свои преимущества перед предшественником в выборе героя и сюжета, о чем прямо заявлял в одной из вводных глав поэмы:

О подвигах Гаршаспа в мире
Осталась в память от великих мужей одна книга...
Долго ли ты будешь слушать о Рустаме?
Ты думаешь, что ему не было подобного по мужеству?
Если вспомнишь о боях Гаршаспа,
Все бои Рустама пустишь по ветру:
Ведь Рустам — это тот, кого гнусный див
Поднял до облака и бросил в реку;
Ослабел он от Хумана с тяжкой палицей;
Побил его страж поля в Мазандаране;
Осилил его смелый Исфандйар;
В борьбе одолел его Сухраб.
Полководца же Гаршаспа, пока он жил,
Никто одолеть не мог, никто не поверг ниц.
(Перевод Е.Э. Бертельса)

Поэма Асади, несмотря на стремление автора следовать Фирдауси (архаическая лексика, гиперболизированные богатырские стати героев, эпическое время, в котором персонажи живут по семьсот лет и более), по жанру не может быть полностью охарактеризована как героический эпос. В поэме сильны элементы авантюрно-рыцарского романа с типичными для него приключениями и скитаниями героя по «чудесным странам». Некоторые характерные приемы авантюрно-рыцарского романа позже использует Низами в своей поэме «Искандар-нама».

Очевидно, что после «Шах-нама» «большой эпос», наследовавший некоторые черты древнего мифопоэтического сознания и обладавший известной долей синкретизма, прежде всего жанрового, начинает постепенно распадаться. На его месте возникает несколько самостоятельных видов эпического повествования, некоторые из которых явно тяготеют к романической форме. Преимущественное развитие в дальнейшем получают любовно-романический и философско-дидактический эпос.

2. Придворная литература XI — начала XII вв.

Относительная централизация и стабильность газнавидского, а затем и сельджукидского государства оказали благотворное влияние на процесс развития литературы в XI — первой половине XII вв., в которой активно формируются новые жанры и трансформируются старые.

Идейно-художественное единство литературы 1X-Xвв., ориентированной на шу'убитские традиции и утверждение национального языка словесности, постепенно размывается. К XI в. на литературную арену выходят представители эзотерических течений в исламе (суфизма, исмаилизма), которые, так или иначе, противопоставляют свое творчество придворной литературе. Таким образом, на обозреваемом историческом этапе литературное творчество распалось на два основных течения: профессиональное, продолжавшее развиваться в придворной среде, и религиозно-мистическое, питаемое идеями суфизма и исмаилизма. Естественно, что параллельное развитие двух ветвей литературы неизбежно вело к их полемике, которая уже выходила за рамки личного соперничества придворных панегиристов. Складывание литературы вне покровительства меценатствующих дворов сопровождалось постепенным усилением ее влияния на умонастроения мастеров слова, творивших в придворной среде. К XII в. сложность литературной ситуации достигла своего апогея, что остро ощущалось мистически настроенными поэтами, выходцами из придворной среды. Резкое осуждение ремесла наемного панегириста, прозвучавшее из уст поэтов, приверженных различным религиозным доктринам, было подхвачено и самими придворными стихотворцами. В конечном итоге эти веяния привели к осознанию унизительности и двусмысленности положения придворного панегириста в обществе. Для XII в. достаточно типичным становится уход выдающихся панегиристов от светской жизни при дворе и открытое осуждение ими своей прежней карьеры.

В XI—XII вв. профессиональная поэзия развивается по линии все большей технической сложности — в ней оформляется так называемый украшенный стиль, предполагавший виртуозное владение всем арсеналом поэтических фигур и их обильное

применение в стихе. Усложнение стиля было теоретически закреплено в ранних персидских сочинениях по поэтике — трактатах «Интерпретатор красноречия» *(Тарджуман ал-балага)* Мухаммада 'Умара ар-Радуйани (XI в.) и «Сады волшебства в тонкостях поэзии» *(Хада'ик ас сихр фи дака'ик аш-ши'р)* Рашид ад-Дина Ватвата (XII в.).

Культивируя изысканность стиля и формы, поэзия профессионалов в течение веков оставалась в кругу тем и мотивов, строго регламентированных традицией, что не могло не привести к герметизации ее тематики и известному кризису придворного стихотворства. Вследствие этого охранительная тенденция, долгое время не допускавшая влияний извне и препятствовавшая проникновению в поэзию новых образов и мотивов, постепенно сходит на нет. Тематический арсенал придворной поэзии начинает активно расширяться за счет использования в ней элементов суфийского символического языка.

Период XI — начала XII в. ознаменовался существенными сдвигами в функционировании жанровой системы персидской литературы в целом. Начиная с XI в. происходит обособление отдельных жанровых составляющих «большого» эпоса, которые дотоле сосуществовали в единых рамках эпопеи «Шах-нама». На основании любовных дастанов постепенно оформился средневековый любовный роман. На становление любовного *маснави* оказали влияние не только местные иранские сказания доисламского периода, но и заимствованные (греческие и арабские) повествования о влюбленных.

С выходом на литературную арену представителей эзотерических течений начинается интенсивное развитие философско-дидактического эпоса, на складывание которого повлияли раннесредневековые образцы светской дидактики и публичная религиозная проповедь *(маджлис).*

В этот же период появляются первые памятники персидской классической прозы, создаваемые как вереде придворных литераторов, так и за ее пределами.

Газнавидская школа поэтов XI в.

На рубеже X и XI веков государство Саманидов приходит в упадок, а его территориями завладевают Газнавиды и Караханиды. Былая власть Саманидов переходит к их вассалу, тюрку по происхождению, Махмуду ибн Сабуктегину, основателю династии Газнавидов, получившему известность под именем Махмуда Газнави (правил 999-1030). Первоначально будущий великий завоеватель и тиран, по крайней мере, внешне, следовал культурной политике своих предшественников. В столичном городе Газна в период правления султана Махмуда собралось большое количество людей пера — ученых и поэтов. На период его правления приходится научная деятельность таких видных мусульманских ученых-энциклопедистов, как Бируни и Абу 'Али ибн Сина. Однако очень скоро политическая ориентация газнавидского государства меняется: чуждый старым иранским традициям, султан Махмуд выказывает себя ревностным суннитом и сторонником халифата и осуществляет завоевательные походы под знаменем *газавата* (борьбы с неверными). В русле этой политики он осуществляет не только опустошительные походы в Индию, но и подавляет карматские выступления в Рее и Мултане. Султан Махмуд вошел в историю как гонитель Фирдауси. Уничижительное отношение к эпопее «Шах-нама» ощущается не только в касыдах поэтов, служивших непосредственно Махмуду, но и у последующих авторов, восхвалявших преемников султана. Средневековые *тазкира* приводят цифру 300 при упоминании о количестве поэтов при дворе султана Махмуда, что выглядит несколько преувеличенным. Однако можно говорить, но меньшей мере, о трех десятках поэтов, составивших себе имя в период правления основателя династии. Именно в Газнавидском государстве придворная поэзия обрела официальный статус: стихотворцы впервые объединились в особую организацию, именуемую «диван» и представлявшую собой «государственный департамент» наподобие «дивана переписки» или «податного дивана». «Ведомство поэзии» было организовано по типу ремесленного цеха, во главе которого стоял мастер, определявший основные тематические и стилистические приоритеты литературной продукции. При Газнавидах первый поэт иранского государства, коим тогда считался 'Унсури (род. между 970 и 980, ум. между 1039 и 1050), получил официальный титул «Царя поэтов» *{малик аш-шу'ара),* отсутствовавший у арабов. В обязанности «Царя поэтов» входило осуществлять отбор стихов, достойных монаршего

слуха, то есть, по сути дела, он являлся цензором для остальных представителей «департамента». Он же отвечал за обучение поэтов, которые, в свою очередь, видимо, должны были поставлять ему «сырой» материал для его собственного творчества.

Обучение поэтов включало обязательное заучивание наизусть большого количества стихов предшественников и современников на арабском и персидском языках, что, очевидно, являлось общепринятым способом подключения начинающего автора к традиции. Одной из ступеней обучения, по-видимому, было написание подражательных стихов, причем объекты подражания рекомендовал глава поэтического цеха. Когда поэта принимали в штат, он получал постоянное жалование, поскольку находился на государственной службе. Подчинение общему руководству не мешало острому соперничеству между поэтами-профессионалами. Нередко сам правитель поощрял потешные поэтические драки между своими любимцами. Такие поэтические турниры служили одним из видов дворцовых развлечений. Собственно говоря, орг анизация досуга правителя и была одной из задач придворной поэзии. Поэты, наряду с музыкантами и певцами *(мутриб),* входили в ближнюю свиту монарха, являясь его наперсниками *(надим)* и сопровождая его во время пиров, охот, выездов на лоно природы и состязаний в воинских искусствах. Отсюда популярность в придворной поэзии таких жанров, как календарная и пиршественная лирика, приуроченная к основным праздникам, охотничьи стихи, описания царских забав, например, игры в конное поло *(чауган)* или стрельбы излука, и, естественно, любовная лирика в форме вступлений к касыдам или самостоятельных небольших стихотворений (кыт'а, газель). Отметим, что все перечисленные тематические разновидности придворной лирики непременно включали в себя описание *(васф)* всего антуража, сопутствующего дворцовой жизни (богатые интерьеры, пиршественная утварь, музыкальные инструменты, ловчие птицы и животные, оружие и доспехи, верховые животные и т.д.).

В искусстве поэзии высоко ценилось мастерство экспромта (преимущественно в форме кыт'а), которое помогало поэту живо откликаться на малейшие изменения в настроении адресата («знать пульс повелителя»). Таким образом, входивший в ближнюю свиту поэт отвечал за поддержание общего благо-

расположения монарха по отношению к подданным, неся своеобразную «службу настроения» (термин З.Н. Ворожейкиной).

Другой функцией придворной поэзии, выделяемой средневековой традицией в качестве важнейшей, являлось увековечение имени и деяний повелителя («служба восхвалеиия>> _ термин З.Н. Ворожейкиной), а потому поэт был обязан откликаться на все значимые события государственной жизни. Историко-политические мотивы наиболее последовательно представлены в касыдах, которые на данном этапе являли собой самый продуктивный жанр профессиональной поэзии и преобладали в собраниях лирических произведений *(диван)* отдельных авторов.

Поэта и его венценосного покровителя связывали отношения особого рода, которые в поэзии осмыслялись в терминах «служения» и «господства», а также взаимности обязательств — «договора», напоминающего по своей сути обет вассальной верности. Выполняя свои обязанности по восхвалению монарха и увековечению его имени, поэт взамен приобретал высокий социальный статус и прочное материальное положение. Попавший в ближайшее окружение повелителя поэт чрезвычайно гордился своим местом в сословной иерархии. Упоминавшийся выше «царь поэтов» 'Унсури заключил представление о высоком статусе придворного поэта в стройную поэтическую формулу, которой начинается одна из его знаменитых касыд:

Богатство, величие и исполнение желаний сердца в этом мире
Никто не добыл иначе, как служа султану.

«Малые дворы» султанских наместников и крупных вельмож старались в меру возможностей воспроизводить установления центрального двора, в том числе и в содержании штата придворных поэтов.

'Унсури

«Царь поэтов» 'Унсури был родом из Балха. О его жизни до поступления на службу к султану Махмуду Газнави практически ничего не известно. Средневековые антологии донесли до нас легенду о том, что рано осиротевший будущий поэт перво-

начально намеревался заняться караванной торговлей. Однако во время первого же путешествия караван был ограблен разбойниками, а 'Унсури попал к ним в плен. После освобождения он будто бы разочаровался в торговом ремесле, занялся постижением наук и искусства стихосложения и, добившись успеха на этом поприще, сумел попасть ко двору брата Махмуда — эмира Насра ибн Сабуктегина. После смерти эмира Насра 'Унсури был вынужден искать нового покровителя. Естественно, он стремится попасть ко двору в Газне и обосноваться в столице. По всей видимости, поэту пришлось выдержать острую конкуренцию со стороны других поэтов, подвизавшихся при дворе Махмуда. История донесла до нас стихотворную перебранку между 'Унсури и поэтом Газа'ири, служившим династии Бундов, сидевших в городе Рее. Газа'ири нередко посвящал свои панегирики и султану Махмуду. В частности, в одной из таких касыд, превозносивших баснословную щедрость султана, якобы во много раз превосходящую реальную ценность стихов, Газа'ири сказал:

Довольно, государь, ведь я не за деньги продавал отборные жемчуга,
Довольно, государь, ведь я не продавал самоцветы мешками,
Довольно, государь, ведь за это (мое] поэтическое мастерство и стихи
Меня на:ювут обольстителем царей и искусным колдуном...

Очевидно, Газа'ири стремился не только возвеличить Махмуда, но и подчеркнуть достоинства своего поэтического слова, которые выше любых, даже самых щедрых даров султана. 'Унсури, раздосадованный высокой оценкой стихов Газа'ири, усмотрел в этом дерзком пассаже неподобающую придворному поэту гордыню и повод дать ему суровую отповедь. Он составил касыду-ответ на произведение Газа'ири, написанную в том же размере и на ту же рифму, в которой обвинил соперника не только в неблагодарности и излишнем самомнении, но и в греховных поступках. Обращаясь к самому султану, 'Унсури сказал:

Нет, не довольно, ведь ты для людей — милость Божья,
Говорить о милости Божьей слова скуки — грех.

Пытаясь оправдаться, Газа'ири пишет еще одну касыду, но, видимо, на сей раз менее удачную.

Как бы то ни было, 'Унсури прочно и надолго закрепился при дворе в Газне. О богатстве поэта ходили легенды. Судя по сведениям источников, он был еще жив и при преемнике Махмуда Мас'уде I (1031-1041), но уже не посещал придворных аудиенций. Поэты следующих поколений, например, Манучихри, посвящали ему хвалебные стихи, из чего следует, что 'Унсури дожил свои дни в богатстве, почете и славе.

Хотя Диван 'Унсури дошел до нас не полностью, он все же дает достаточное представление о творческой манере автора и тематическом репертуаре его произведений. В собрании его стихотворений насчитывается около 50 касыд; стихотворения малых форм *(руба'и, кыт'а)* сохранились плохо.

Касыды 'Унсури как нельзя лучше отражают его роль при дворе султана Махмуда: поэт принимал участие во всех военных кампаниях своего повелителя и воспевал его победы в своих панегириках. По этой причине самую большую группу касыд 'Унсури можно охарактеризовать как историко-политические. Их отличает своеобразный эпический стиль изложения, историческая точность, логика и конкретность в деталях:

Прошел [шах] в Мултан, а по пути завоевал двести замков,
У каждого из которых было сто кровожадных слуг.
От городов и капиш, которые спалил шах,
Ветер еще не развеял кучи пепла.
С Синдом и областью Синда государь сделал то,
Что не делал Хайдар[9] с жителями Хайбара.
Не осталось замка, который он не завоевал бы,
И ни одного войска, которого он не разбил бы,
Не осталось ни одного кармата, которого он не убил бы,
Ни огнепоклонника, ни кафира.
(Перевод Е.Э. Бертельса)

Поэт утверждает, что все завоевательные походы Махмуда имеют только одну цель — снискать благоволение Аллаха и его Пророка. Обосновывая роль Махмуда как борца за веру, 'Унсури часто прибегает к аналогиям из священной истории ислама. Например, поэт сравнивает индийский поход своего пове-

[9] 'Хайдар (букв, «лев») — почетное прозвище имама 'Али.

лителя со взятием оазиса Хайбар, населенного евреями, в 628 г. войсками мусульман под предводительством самого пророка Мухаммада, которого практически во всех походах сопровождал его двоюродный брат и зять 'Али ибн Абу Талиб, прозванный Лев.

Основной идеологической установкой 'Унсури становится формула «Нет власти кроме как от Аллаха». Установка эта покоится непосредственно на суннитской религиозной доктрине и не настаивает на необходимости наследственной передачи власти, что, в конечном счете, служит оправданием прихода на иранский престол «рожденного в рабстве» (Фирдауси) тюрка Махмуда. Таким образом, налицо отказ от представлений доисламского Ирана о легитимности царской власти, отраженных, в частности, в «Шах-нама» Фирдауси. Очевидным свидетельством идеологической борьбы Махмуда против легитимистских теорий Фирдауси может служить ряд касыд 'Унсури, направленных против древних иранских сказаний и героев. Панегирист Махмуда противопоставляет рассказы о царях, передающиеся по преданию *(махбар),* деяниям своего повелителя, которые можно узреть воочию *(манзар).* В одном из самых известных панегириков 'Унсури в честь султана Махмуда, знаменательно начинающемся словами «О ты, слышавший рассказы о доблестях государей по преданию, иди сюда, воочию убедись в доблести царя Востока...», имеется такой пассаж:

Если Фаридун переправлялся через Тигр без судна —
А в «Шах-нама» есть об этом рассказ, подходящий для вечерней беседы,
(Такие рассказы бывают правдой, но бывают и неправдой,
И ты, пока не узнаешь правды, не верь словам) -
То я собственными глазами много раз видел,
Что владыка земли в благой день благим движением при благой звезде
Несколько раз переходил через Джейхун,
И не было у него ни судна, ни якоря.

(перевод Е.Э. Бертельса)

К разряду подобных же сведений, вошедших в предание и не заслуживающих особого доверия, поэт относит и рассказы о щедрости Саманидов по отношению к Рудаки, противопо-

ставляя этим легендам щедрость собственного покровителя, милость которого можно увидеть воочию:

Тысячу *мискалей*[10] на весы поэтов
Никто, кроме него (Махмуда), не клал во всем этом мире.
Сорок тысяч *дирхемов* получил Рудаки от своего властителя,
Унижаясь то у этой, то у той двери.
Изумился он, и умножилась его радость, и возгордился он,
Похваляясь, рассказал об этом в своих стихах.
Если тот дар показался ему великим и поразительным,
То смотри же, каковы теперь дары шаха.

(Перевод Е.Э. Бертельса)

Эта большая по объему и сложная по структуре касыда увенчана небольшой притчей «О белом соколе и черном вороне», которая служит своеобразной реализацией фигуры «красота концовки», а также приема «переноса» мотивов — в данном случае мотивов эпических в касыду:

О черном вороне и белом соколе
Слышал я прелестный рассказ от мудреца.
Сказал ворон соколу: «Мы с тобой — друзья,
Ведь оба мы — птицы, из одного мы рода и племени».
Ответил [сокол]: «Мы — птицы [сходные во всем], кроме способностей,
Между моей натурой и твоей есть разница.
То, что остается после моей [трапезы], вкушают цари земли,
Ты же набиваешь зоб нечистой падалью,
Мое место — на руке повелителей мира,
Твое место — среди развалин и оссуариев",
У меня цвет милосердия, у тебя цвет наказания,
Меня считают добрым знаком, тебя — дурным,
Ко мне питаю склонность цари, а к тебе — нет,
Ибо добро склоняется к добру, а зло — к злу.
Если ты в мечтах себя мнишь мною,
Тебе придется горько пожалеть об этом».

(Перевод Е.Э. Бертельса)

[10] *Мискал* — мера веса, равная 4,65 г, золотник.
'Оссуарий — сосуд, куда зороастрийцы помещали кости покойного, после того как хищные птицы склевали мертвую плоть.

В целом ряде историко-политических касыд 'Унсури наблюдается определенное сходство с героико-эпическим повествованием, проявляющееся в величественной панораме побед повелителя, описании диковинных стран и городов, завоеванных «силою Божьей, острым мечом и юным счастьем». В результате касыды 'Унсури, в том числе и их панегирические части, приобретают сильный повествовательный оттенок. На формальном уровне это проявляется, в частности, в регулярном нарушении принципа автономности бейта и появлении многочисленных смысловых переносов *(анжанбеман*[n]*,* отфр. *enjambement* — «перескок»), при которых синтаксическое членение стиха не совладает с делением на бейты (см. приведенный выше фрагмент о переправе через Аму-Дарью).

Помимо заимствования сказовых приемов «большого эпоса» 'Унсури использует в своих произведениях и элементы «малого эпоса» (вставные притчи, вступления-загадки).

Еще одной особенностью Дивана 'Унсури можно считать высокий процент так называемых ограниченных *(махдуд)* касыд, то есть касыд, лишенных развернутого вступления и начинающихся непосредственно с панегирика. Однако и такие касыды в большинстве случаев сохраняют присущее этой поэтической форме деление на части, поскольку описательные фрагменты могут помещаться внутри произведения, заключенные в рамку из двух панегирических частей.

Что касается полных касыд, то в них преобладают любовные вступления и описания старых сезонных праздников — Науруза, Михргана и Сада. В частности, у 'Унсури можно найти столь редкое в поэзии исламского периода поздравление монарха с зимним праздником Сада. Зимним зачином украшены две касыды 'Унсури, одна из которых посвящена эмиру Насру, брату султана Махмуда, а другая — самому султану. Вот фрагмент первой из них:

Сада — праздник именитых царей,
[Остался] он на память от Фаридуна и Джамшида.
Земля сегодня ночью, ты сказал бы, — гора Тур,

[12] *Анжанбеман* — семантически необходимый перенос, при котором мысль не заканчивается рифмой, а продолжается в следующей строке.

Так как появилось на ней сияние небесного света. Если это день,
не нужно называть его ночью, Если ночь стала днем, что ж, в
добрый час... Если месяц *бахман* относится к зимнему времени, То
почему же весь мир сегодня ночью словно заросли тюльпанов?
(Перевод Е.Э. Бертельса)

Поэт дает описание многочисленных огней, которые по обычаю возжигали во время зимнего праздника, сравнивая их с весенними тюльпанами. Тон следующего отрывка, написанного уже под влиянием иных религиозно-политических установок, коренным образом меняется: 'Унсури как бы извиняется перед повелителем за поздравление с праздником огнепоклонников:

Повелитель! Сказал я, что поздравляю тебя
С праздником, установленным дихканами, с украшением *бахмана,*
Во время которого люди озаряют свои пиршества
Самоцветом, таящимся в камне и железе,
Мощным, как твоя атака, беспорочным, как твоя справедливость,
Высоким, как твои великодушие, светлым, как твои помыслы.
В квартале, где хоть искру от него зажгут,
Светом до стоянки луны озарит [все] квартал.
Как я вижу, обычаи твои более сильны
В [принесении] счастья, чем обычаи Хусрава и Бахмана.
Ты — муж [истинной] веры, а это — обычай гебров,
Не положено тебе следовать обычаям гебров.
Все в мире поздравляют тебя по твоим обычаям,
И я не стану поздравлять тебя по обычаю Кайанидов.

В отличие от первой цитаты, где описание древнего праздника выглядит нейтрально, вторая содержит скрытое осуждение «языческого» праздника, причисленного к «обычаям гебров», а упоминание праздничного антуража, например, добывания огня ударом железа о камень, то есть с помощью огнива, призвано лишь подчеркнуть истинность веры адресата и его праведность.

'Унсури прославился и как эпический поэт, хотя его три поэмы, известные по названиям, до нас дошли лишь в небольших фрагментах. 'Унсури оказался одним из первых персидских поэтов, придавших любовным сюжетам форму самостоятельных

поэм-маснави. Самой известной среди них была поэма «Вамик и 'Азра». Специалисты расходятся во мнениях относительно происхождения и источников сюжета, в котором помимо основной пары влюбленных фигурируют персонажи с явно греческими именами: Фоликрат, Хермез, Хару иАндарус. Последние из поименованных персонажей, образующие еще одну влюбленную пару, известную в греческой традиции как Геро и Леандр, упомянуты в качестве сравнения для главных героев:

Я не меньше Андаруса в любви, И Хару не так
[красива] ликом, как 'Азра. (Перевод И.
Каладзе)

Подобные имена собственные, также как и многочисленные топонимы греческого происхождения позволяют предположить, что поэма 'Унсури могла восходить к греческому прототипу. Не исключено, однако, что он в свою очередь мог иметь восточные корни, однако никаких следов подобного повествования в пехлевийской традиции не обнаружено.

Дошедшие до нас фрагменты поэмы «Вамик и 'Азра» позволяют в общих чертах реконструировать ее сюжет.

На острове Шамос (имеется в виду остров Самос в Эгейском море) царь Фоликрат (самосский тиран Поликрат) берет в жены красавицу Йани. После свадьбы царю снится сон: что во дворе у него выросло оливковое дерево, которое, обойдя весь остров, вернулось обратно. Фоликрат решает, что сон означает скорое рождение наследника, который преумножит его славу. Однако рождается дочь, поразившая всех своими достоинствами, быстрым взрослением и совершенствованием. В месяц девочка походила на годовалую, в два года начала учиться, в восемь лет стала ученой книжницей и звездочетом, а в десять лет — вышла на ристалище играть в поло и метать стрелы. Испытав дочь во всех возможных доблестях, отец нарек ее 'Азра (араб, «девственница», «созвездие Девы»).

На Шамос приезжает дальний родственник царя юноша Вамик, спасающийся от преследований злобной мачехи. У главного святилища острова происходит встреча Вамика и 'Азры, которые влюбляются друг в друга с первого взгляда. Описание

особо почитаемого храма позволяет предположить, что речь идет об известном храме богини Геры — жены Зевса на острове Самос. День ото дня любовь героев возрастает, и в конце концов мать 'Азры догадывается о тайных свиданиях дочери. Воспитатель 'Азры, выследивший влюбленных, открыто порицает их и берет с Вамика слово отказаться от своей любви. 'Азра же, усмотрев в этом предательство, пребывает в отчаянии и намеревается лишить себя жизни.

Дальнейший ход событий остается неясен, но по всей вероятности героев впереди ожидают многочисленные препятствия. Концовка поэмы вполне могла оказаться счастливой, о чем свидетельствуют другие обработки этого сюжета, например, в народном романе «Дараб-нама» (XIV в.) и в поэме «Вамик и 'Азра» турецкого поэта Лами'и (XVI в.), а также сама логика жанра романа-«испытания», восходящего к схемам античного греческого романа. Линию развития романических поэм со счастливым концом продолжают и некоторые другие сочинения XI в. — «Варка и Гулшах» Аййуки, «Вис и Рамин» Гургани.

В поэме 'Унсури, судя по сохранившимся фрагментам, имелся эпизод, в котором Вамику устраивают экзамен в искусстве красноречия путем загадывания ему мудреных загадок (вариант мотива брачного испытания). Вамика просят рассказать легенду об изобретении *барбата* и дать символическое описание любви, которое в тексте выглядит следующим образом:

Взрослое и опытное сердце
Более склонно к наукам и знанию.
В таком серьезном деле [как любовь] опыта у меня
Не было, не будет мне и спасения.
Хотя я и не знаю ее (любви) признаков,
Есть в моем сердце предположение,
Что муж мудрый любовь
Уподобил благородному юноше.
Невинен он обликом и прекрасен,
В деяниях воинствен и отважен.
Пылающий огонь у него в одной руке,
Лук и стрелы — в другой.
Ублажает он красотой сердца людей,
Радует своим ликом каждого.
А как приблизится к нему сердце, без промедления

сущности любовного чувства, а психологические нюансы и перипетии любви не стали объектом художественного осмысления. Тем не менее, именно в поэмах раннего периода начинает складываться канон средневекового персоязычною романа о любви с его константным набором сюжетных ситуаций, в числе которых детская влюбленность героев, их совместное воспитание, брак героини по принуждению с нелюбимым человеком и сохранение ею целомудрия в браке и т.д.

Фаррухи

Вторым по значению поэтом Газнавидской школы был Фаррухи (ум. 1037/38). Родился будущий поэт в Систане. Легенда гласит, что, будучи панегиристом при систанском правителе, поэт вознамерился жениться и потребовал повысить себе жалование. Получив отказ, он отправляется искать более щедрого патрона и оказывается при дворе наместника Чаганийана как раз во время весенних торжеств. Поэт декламирует касыду, сложенную по поводу своего переезда из Систана, в зачине которой содержится знаменитое описание труда поэта:

С караваном одежды отправился я из Систана,
С одеждой, сплетенной из сердца, сотканной из души.
С шелковой одеждой, которая по составу — из слов,
С одеждой, рисунок на которую [наносит] язык.
Каждая нить основы в ней с трудом извлечена из сердца,
Каждая нить утка в ней с усилием вырвана из души.
В ней — приметы любых украшений, каких пожелаешь,
В ней — признаки любых новшеств, каких захочешь.
Не такова та одежда, чтобы ей нанесла вред вода,
Не такова та одежда, чтобы ей причинил ущерб огонь.
Не погубит ее цвета могильный прах,
Не сотрет ее рисунка круговорот времен.
Сердце свернуло ее споро и уложило,
А мысль заботливо приставило к ней сторожем.
Каждый час подавал мне благую весть разум:
«Эта одежда приведет тебя и к славе, и к достатку».
Эта одежда соткана не так, как другие одежды,
Не суди об этой одежде по другим одеждам.
Природа ее — язык, мудрость сучила нить, а разум ткал,
Рисовальщиком была рука, а от сердца в ней — изъяснение.

Закончив рисовать, [рука] над каждым рисунком написала
Хвалу Абу-л-Музаффару, шаху Чаганийана.
(Перевод М.Л. Рейснер и Н.Ю. Чалисовой)

Труд поэта осмысляется в этой касыде как ремесло сродни ремеслу ткача и художника по ткани. Сложение стихов рассматривается как ткачество, а украшение поэтической речи фигурами интерпретируется как нанесение рисунка на шелк. В этом фрагменте присутствует и мотив нетленности слова, соотносимый с известным в мировой литературе мотивом «памятника».

Управляющий финансово-хозяйственной службой *(кадхуда),* которому Фаррухи представил эту касыду, не поверив, что бедно одетый поэт, «нескладный сизгинец», мог сложить столь прекрасную касыду, устраивает ему испытание и заказывает в короткий срок сочинить стихотворение, посвященное описанию праздника наложения тавра на молодых жеребцов. Исполнив заказ, Фаррухи декламирует касыду в высоком собрании и подтверждает свое мастерство, а в награду местный правитель вручает ему аркан и разрешает взять себе столько жеребят, сколько ему удастся поймать. Опьяневший на пиру стихотворец гоняется за молодыми скакунами по степи, пока не валится с ног вблизи какого-то забора. Пробудившись, он узнает, что заснул у загона, в котором находится много добрых коней. Весь двор поздравляет поэта с удачей. Сложенная им касыда входит практически во все средневековые антологии персидской поэзии. Впервые же эта легенда была рассказана Низами 'Арузи Самарканди в книге «Четыре беседы» **(XII** в.).

Касыда, получившая в иранистике название «Тавровой», представляет собой описание одного из торжеств, входивших, по-видимому, в число весенних ритуальных празднеств. Она начинается красочной картиной пробуждения природы, во второй части вступления содержится описание праздничного антуража, сопутствующего наложению тавра на молодых жеребцов из табунов эмира, которому посвящена касыда:

Перед шатром победоносного повелителя
Ради клеймления разложен костер солнцу подобный.

Взвились языки пламени, словно полосы желтого шелка,
Горячи они, как нрав юноши, желты, как чистопробное золото.
Клейма похожи на ветки алых кораллов,
Каждый из них стал в огне, словно зернышко фаната.
Чредою юные слуги, не знавшие сна, [подводят]
Одного за другим коней, не видавших тавра.

Вступительные части касыд Фаррухи достаточно разнообразны по содержанию. В Диване имеются зачины календарного содержания, а также пиршественные, охотничьи, траурные (например, известная касыда на смерть султана Махмуда Газнави) и др. На втором месте после любовных вступлений к касыдам стоят календарные зачины, посвященные основным иранским сезонным праздникам (Наурузу, Михргану, Сада). Развивая мотивы касыды Рудаки «Мать вина», Фаррухи воспевает осенний праздник Михрган:

Прилетел в сад ветер осени,
Закружился вокруг виноградной лозы...
Опять виноградарь ножом срезает лозу,
А нежнейшее дитя приносит в жертву.
Хоть и холодно лозе в убежище ветра,
Но он наносит вред разве что ее одежде.
Что милее тебе: дитя или одежда?
Конечно же, дитя милее...
Ушел жестокий виноградарь,
Разлучающий матерей с детьми.
Зачем нам печалиться об участи виноградной лозы!
Вставай и вкуси вина из тяжелых чаш!

От целостной мифологической конструкции, которая лежала в основе упомянутой касыды Рудаки, у Фаррухи остались лишь отдельные элементы — упоминание виноградной лозы и страданий ее чада выступает в качестве развернутой метафоры изготовления вина.

В других случаях ритуально-мифологическая первооснова стандартного календарного зачина оказывается более стойкой и легко обнаруживается, например, в поздравительных касыдах Фаррухи, посвященных Наурузу. Логическая модель зачина представляет собой повторение ритуала начала праздника, ког-

да по обычаю к царю прибывал вестник, возвещающий о наступлении Нового года:

Ради поздравления с праздником Нового дня явился к шаху
Благословенный *Сада* — десятый день месяца *бахман*.
Неся весть о *Наурузе* эмиру, красавец
Триста шестьдесят суток скакал верхом по дороге.
Что за весть он принес? Принес он весть о том, что через пятьдесят дней
Покажет свой лик Науруз и соберет [свое] войско на смотр.

По средневековым арабским источникам известно, что в соответствии с церемониалом царь и прибывший гонец должны были обменяться ритуальными вопросами и ответами, первыми из которых были вопросы «Кто ты?» и «Откуда приходишь?», а последний «Что ты приносишь?». Приведенный фрагмент касыды Фаррухи содержит все значимые элементы этого сценария: прибытие гонца, вопрос о цели прибытия и ответ на этот вопрос. В творчестве Фаррухи подобный стандартный зачин используется также при описании Праздника разговения после мусульманского поста, а также при описании воцарения султана Мас'уда Газнави после смерти его отца Махмуда.

Еще одну модель стандартного зачина использует Фаррухи в своей касыде, сложенной на смерть султана Махмуда. Этот тип зачина используется поэтами для описания различных бедствий и катастроф как природного (землетрясение в Тебризе в касыде Катрана), так и социального характера (смерть монарха в касыде Фаррухи, разорение государства захватчиками в касыде Анвари, падение нравов в касыдах 'Абдаллаха Ансари и Сана'и). В таких касыдах, как правило, присутствует своеобразный «реестр» сословных страт и профессиональных категорий, представители которых в условиях катастрофы нарушают общепринятые нормы поведения.

Город Газна [нынче] не таков, каким я его видел в прошлом году.
Что же случилось, из-за чего все изменилось в этом году?
Дома, вижу я, полны причитаний, криков и стонов,
[Таких] причитаний, криков и стонов, которые терзают душу.
Улицы, вижу я, полны смятения, улицы от края до края
Полны волнения, и всё это волнение — из-за отрядов всадников.
Торговые ряды, вижу я, полны народа, а двери лавок

Все заперты и заколочены гвоздями.
Дворцы, вижу я, оставлены знатью —
Все до одного из предместий отправились в укрепленный город.
Вельможи, вижу я, ударяют себя по лицу, словно женщины —
От кровавых слез их глаза стали походить на цветы фаната.
Привратники, вижу я, удручены и облачены в черные одежды,
Один (обнажил] голову, скинув шапку, другой — сняв чалму.
[Почтенные] госпожи, вижу я, вышли из своих покоев на улицу,
У ворот на площади [стоят] они, плача и рыдая.
Учителя, вижу я, отставили чернильницы,
Руками схватились за голову, бьются головой о стену.
Сборщики налогов, вижу я, опечаленными вернулись со службы,
Ничего не делают и не идут в «счетный *диван*»[n].

В дальнейшем «реестр» социальных страт и профессий может не только существенно разрастаться, как, например, у Сана'и, но и подвергаться различным трансформациями, как у Анвари или Хакани.

Отметим, что канон персидской касыды приобретает достаточную определенность уже в творчестве газнавидских поэтов: например, в зачинах большинства касыд соблюдается известное сочетание повествовательных и описательных элементов, которые каждый автор волен подбирать в индивидуальных пропорциях. Касыда Фаррухи, начинающаяся словами «О ты, постоянно расспрашивающий меня о моей истории *(кисса)...»,* построена на мотивах благодарности султану за щедрый дар — быстроногого скакуна — и рассказывает об обретении поэтом высокого статуса. Она выдержана в повествовательной манере, содержит элементы диалога и некоторое количество описательных мотивов, связанных с богатым и праздным образом жизни (красавицы-наложницы, резвые скакуны, удобное жилище, амбары, полные припасов). В этой же касыде ярко выражены идеи «вассальных» отношений между восхваляющим *(мадих)* и восхваляемым *(мамдух)*. Вот что говорит Фаррухи о смысле самой процедуры дарения:

Этот конь — не просто конь, а источник гордости Я
обрел право гордиться и защиту от позора...

"*Диван* — совет высших чиновников при султане; здесь, видимо имеется в виду государственное казначейство, куда поступали собранные налоги.

Недруг, увидевший меня верхом на этом резвом скакуне пегой масти,
Потерял выдержку и не мог скрыть огорчения.
Сказал он: «Походишь ты на эмиров и предводителей войска.
По необходимости должны быть у тебя шапка и кушак».
Ответил я: «Откуда ты знаешь, что родит темная ночь.
Прояви терпение и дождись, пока ночь принесет плоды».

Считая себя достойным оказанных почестей, поэт, тем не менее, предостерегает завистника от излишней поспешности в выводах и делах. Назидательный фрагмент касыды, внешне адресованный недоброжелателю (завистнику — *хасид),* который вместе с восхваляемым и восхваляющим является одним из постоянных персонажей панегирической поэзии, находится в непосредственной близости от восхваления. При таком соседстве дидактические мотивы могут быть частично истолкованы и применительно к адресату панегирика. В ряде панегирических касыд таким способом достигается особая связь вступительных частей с восхвалением, благодаря чему возникают дополнительные возможности прочтения хвалебных мотивов в назидательном ключе.

Фаррухи часто в касыдах именует себя «певцом газелей» *(газал-хан),* то есть связывает свое творчество преимущественно с любовной темой. Возможно, поэт имел ввиду и обычай исполнения лирических стихов под музыкальный аккомпанемент, и то, что сам он прославился не только как поэт, но и как певец и музыкант-виртуоз. Помимо развернутых любовных вступлений к касыдам в диване Фаррухи есть и самостоятельные газели, в которых уже представлены все внешние признаки этой поэтической формы, за исключением постоянной подписи поэта в последнем бейте. Эти стихотворения по традиции включались в раздел *кыт'а,* однако и по тематике, и по ряду формальных особенностей они могут быть причислены к категории ранней газели (протогазель). Газели Фаррухи стилистически отличаются как от насибов касыд, так и от образцов любовной лирики малых форм, датируемых X в.

Объектом описания в газельной лирике Фаррухи становятся стандартные ситуации любовных отношений — разлука и свидание, ссора и примирение, выпрашивание поцелуя или шут-

ливая перебранка влюбленных, а не портрет красавицы, соотнесенный со страданиями лирического героя. Многие газели Фаррухи представляют собой своеобразные жанровые сценки, нередко выдержанные в лукаво-юмористических тонах. Примером такого стихотворения может служить «газель об игре в нарды»:

Выиграл я у подруги в нарды поцелуй,
Она смешала фишки и покраснела.
Румянец на щеках той луноликой
Бросил на мои щеки две чайные розы.
Она то покусывала тыльную сторону ладони,
То вздыхала тяжко.
Я сказал [ей]: «О милое дитя, к чему сердиться,
Мы ведь играли на поцелуй!»
Она ответила: «Не из-за нардов я плачу,
Отложи нарды и [следующую] партию».
Сказал я: «Если ты сердишься не из-за нардов,
Позволь мне поцеловать и не увиливай».
Она ответила: «Завтра я поцелую тебя трижды,
Фаррухи, ведь ожидание прибыли лучше, чем получение».

В приведенном стихотворении наличествует сильный повествовательный элемент и ярко выраженная композиционная замкнутость, возникающая благодаря двойной маркировке конца стихотворения с помощью введения авторской подписи и завершающего изящного афоризма *(хикмат)*. Если второй способ выполнения фигуры «красота концовки» равно распространен в арабской и персидской поэзии, то первый (введение подписи *вмакта*[1]*)* характерен лишь для персидской газели и впоследствии становится одним из постоянных признаков этой жанровой формы.

Среди имеющихся в Диване Фаррухи стихотворений малых форм заслуживает внимания следующий фрагмент *(кыт'а),* в котором Фаррухи повествует о своих личных обстоятельствах:

Я видел все блага Самарканда — с начала и до конца:
Осмотрел сады, луга, долины и равнины.
Поскольку мой кошелек и пояс были свободны от дирхемов,

Сердце не рисовало ковра радости на пространстве надежды.
Много раз я слышат от почтенных людей в каждом городе,
Что [источник] Каусар — один, а райских садов — восемь. Я
же видел перед собой тысячу райских садов и Каусаров,
Однако что пользы, все равно я вернусь, не утолив жажды.
Если глаза видят блага, а в ладони нет дирхемов, [Это
словно] отрезанная голова на золотом блюде.

В стихотворении содержится намек на то, что поэта обокрали во время путешествия, и это не позволило ему насладиться красотами Самарканда и традиционными развлечениями, связанными с поездкой. Скорее всего, мы имеем дело со своеобразной «челобитной», облеченной в метафорическую форму жалобой на недостаток средств и скрытой просьбой к повелителю о возмещении убытков. Таким образом, у Фаррухи уже наметилось определенное разграничение тематики *кыт'а.* Часть стихотворений, созданных в этой форме, постепенно приближается к структурному и тематическому облику классической газели, тогда как другая часть двигается в направлении большей функциональности и меньшей регламентации тематики (от изящных посланий и шутливых челобитных до грубых пасквилей). Впоследствии *кыт'а* закрепляет за собой роль поэзии «на случай», и развивается в деловом и смеховом вариантах, тесно связанных с нормами этикета и характером общения в придворной среде. Назначение и направленность *кыт'а* послужили причиной того, что именно в этой поэтической форме поэты оттачивали мастерство экспромта, способность живо откликаться в стихотворной форме на возникшую ситуацию, реагировать или влиять на настроение адресата.

Манучихри

Третья крупная фигура газнавидского круга — Манучихри, родился в Дамгане и прославился не только как поэт, но и как астролог и врач. Умер он после 1041 г. По всей видимости, Манучихри получил прекрасное образование, поскольку его Диван демонстрирует великолепную начитанность автора в доисламской арабской поэзии, равно как и знакомство с собственной сасанидской песенной традицией. В его стихах соседствуют традиционные мотивы бедуинской касыды вдуну

хе *му'аллак*™ Шанфары (ум. в начале VI в.) или Имруулкайса (ок. 500 — середина VI в.) и рекордное число упомянутых названий старых иранских календарных песен, которые приписывались легендарному Барбаду. Несомненным кумиром Манучихри был поэт аббасидского периода Абу Нувас, что отразилось в его увлечении жанром *хамрийат* (пиршественная, «винная» поэзия). Вместе с тем подобный изысканный традиционализм Манучихри сочетается в его творчестве с явной тягой к экспериментам в области формы стиха. Именно этому автору принадлежат первые известные образцы строфической поэзии на новоперсидском языке — *мусаммат.*

Излюбленной тематикой вступительных частей касыд Манучихри остается календарная: зачинов, посвященных сезонным праздникам, в Диване поэта большинство. Одновременно календарную лирику можно рассматривать и как пиршественную, поскольку второй по значению тематической составляющей в ней является описание праздничных пиров на лоне природы. Именно в контексте поздравительных касыд развиваются унаследованные от сасанидского времени сезонные мотивы: перечисление птиц и цветущих растений в весенних зачинах и описание плодов — в осенних. В одной из касыд Манучихри, посвященных Наурузу, перечисляемые птицы распевают разноязычные песни:

Пришел Науруз, о Манучихри,
С рубиновыми тюльпанами и пурпурными розами.
Все птицы одновременно обрели дар речи,
Одни заговорили на румийском наречии, другие — на еврейском.
Одна птица распевает парсийскую песню,
Другая — напев Мавераннахра.
Засвистал соловей, словно музыкант,
Забормотала горлинка, словно *мубад*[1]*К*
Походит один голубь на чтеца Корана из Куфы,
Походит другой голубь на чтеца Корана из Басры...
На ветке иудина дерева соловей

" *Му'аллаки* — семь наиболее почитаемых касыд знаменитых доисламских арабских поэтов: Тарафы (сер. VI в.), Амра ибн Кулсума (ум. в к. VI в.), ал-Харисы ибн Хализа (к. VI в.), Имруулкайса (ок. 500 — сер. VI в.), Антары ибн Шаддад (ок. 525 - ок. 615), Зухайра ибн Аби Сулм (ок. 530 — ок. 627), Лабида ибн Раби'а (ум. ок. 661).

" *Мубад* — зороастрийский жрец.

Напоминает Джамиля Ма'мара из племени '
Без знания *'аруза* слагает он свои рифмы, Не
поэт он, а стихи его хороши. Павлин
декламирует славословия 'Унсури, Атурач —
мусамматы Манучихри.

Далее в той же касыде поэт последовательно описывает весенние цветы: жасмин, ноготок, тюльпан, нарцисс, цветок граната, вводя в текст еще один значительный блок сезонной лексики.

Как и во всем творчестве Манучихри, в контексте одной его касыды могут легко уживаться образы традиционной для Ирана календарной поэзии и отсылки к понятиям арабо-мусульманской культуры. Он упоминает названия арабских городов, связанных с разными школами рецитации Корана, имена арабских поэтов и имена племен рядом с типичной сасанидской топикой и зороастрийским реалиями.

В творчестве Манучихри встречаются и образцы «винной» поэзии в чистом виде, как правило, в форме *кыт'а,* восхваляющие вино, его благодатные свойства и связанные с ним радости жизни. Широко известно стихотворение, начинающееся следующими словами:

Настала ночь, и сон для меня — мучение и пытка.
О друг, принеси мне то, что служит лекарством ото сна.
Что мертвый, что спящий, ты все равно не бодрствуешь.
Что ты мне на это возразишь и что ответишь?
Я стараюсь не умереть раньше срока,
Какая польза от бессмысленной смерти, и какая за нее награда?
Я похищаю сон у глаз чистым вином.
Воистину, чистое вино — враг сна юношей...

В том же духе выдержано шутливое стихотворение о пользе ежедневного вкушения вина, в котором возлияние в определенный день недели объясняется с позиции той или иной религии:

По доброй примете в благодатный день субботу
Возьми вина и не меняй хорошую судьбу на дурную.
В согласии с верой Мусы (Моисея) сегодня вино еше лучше,

'Легендарный поэт, воспевавший в стихах свою возлюбленную по имени Бусайна.

Пей, да будет благословенно для тебя молодое вино в субботу!
Если можешь, в воскресенье на рассвете опохмелись,
Поскольку хороша утренняя попойка в воскресенье!
Путь и учение 'Исы (Иисуса) о прекрасном чистом вине
Соблюдай и не попирай свое счастье.
В понедельник выпей вина в радости
По старинному обычаю *мубада* и *мубада мубадов*...
В пятницу после второго намаза
Тоже пей вино, поскольку грешников прощает Господь!

Приведенный пример полностью отвечает индивидуальной поэтической манере Манучихри, склонного синтезировать достаточно далекие культурные реалии в рамках целостного художественного образа.

Ради создания яркого поэтического мотива Манучихри, широко пользуясь опытом своего кумира Абу Нуваса, часто пренебрегает религиозными условностями и в равной мере вольно обращается со старой зороастрийской топикой и с общепринятыми требованиями ислама, связанными с обычаями молитвы, поста и погребального обряда. В одном из своих знаменитых строфических стихотворений в форме *мусаммат* поэт называет кричащего по утру петуха «муэдзином пьяниц», который призывает к утренней попойке. У Манучихри имеется своеобразное поэтическое завещание, также выдержанное в духе поэзии *хамрийат*. Обращаясь к своим собратьям по пирам, поэт просит:

О, мои благородные друзья! Когда я умру. Омойте мое тело самым красным вином, Сделайте для него бальзам из косточек винограда, Сшейте саван из зеленых листьев виноградной лозы, Выройте мне могилу под сенью виноградника, Чтобы лучшее место стало моей родиной.

Видимо, какое-то старое иранское предание становится объектом травестирования в зачине касыды Манучихри, написанной героическим размером *мутакариб* и начинающейся словами:

Так читал я сегодня в одном свитке,
Что жива Джамшидова дочь.

Вот уже семьсот-восемьсот лет
Как заключена она в сторожевую башню.
До сих пор в том жилище гебров
Стоит она на месте, как дерево.
Не присядет и ни на минуту,
Не приклонит голову на ложе.
Не ест она и не пьет,
Не разговариваете красноречивыми.

Однако дальнейшие элементы описания дочери славного царя Джамшида наводит на мысль о пародийном характере всего стихотворения:

В том доме увидел я [стоящую] на одной ноге
Деву огромную, как самец верблюда.
Глиняная та дева по милости Божьей
Не была украшена ни золотом, ни драгоценностями...
Как у беременной, торчал у нее живот,
Как [крона] финиковой пальмы, был широк ее затылок...
Были у нее толстые как у негров губы,
Такие бывают еще у голодных верблюдов.
И все же в райский источник
Вела дверь, открывшаяся между ее усов.
Исходил запах мускуса из ее рта,
Словно аромат благовоний из курильницы...
Вскрыл я печать ее девственности,
И из того райского источника вкусил чашу.

Таким образом, выясняется, что речь идет о глиняной бутыли с вином, а первая часть текста представляет собой развернутую загадку. Отметим, что форму загадки *(лугз, чистан)* имеют и некоторые другие вступительные части касыд Манучихри. Например, широко известная касыда, восхваляющая поэта 'Унсури, начинается загадыванием свечи («О ты, возложившая душу свою на темя свое...»).

Ориентация Манучихри на стилизацию под старые поэтические образцы отчетливо проявляется в тех стихотворениях, где поэт полностью воспроизводит нормативную схему касыды, описанную в IX в. Ибн Кутайбой и обязательно включающую *насиб, рахил* (описание путешествия по пустыне) и це-

левую часть *(касд)*. Такова касыда, начинающаяся словами «О, обитатель шатров...» и рисующая картину снятия каравана со стоянки. Зачин этой касыды включает рассказ о расставании влюбленных: девушка плачет, будто в глаза ей попал толченый перец, обнимает своего возлюбленного, словно она — перевязь на его груди, упрекает героя в нарушении кодекса любви, а тот приводит аргументы в свою защиту.

Сказала она мне: "О мой мучитель,
Наперекор мне ты поступил по воле завистников и клеветников!
Откуда мне знать, вернешься ты или нет,
Разве случалось, чтобы на прежнее место возвращался караван?
Я наблюдала, сколь совершенен ты в любом деле,
И только в любви не хватает тебе совершенства.
Верно сказали в наши дни мудрецы:
«Разумный в любви становится глупцом» ".
Ответил я своей возлюбленной: "О красавица,
Я не из тех, кто несведущ в искусстве любви,
Вот что говорят в древних книгах
Умудренные опытом учителя:
«Влюбленный постигает цену свидания в тот час,
Когда его гнетет предчувствие близкой разлуки»".

Часть касыды, называемая *рахил,* содержит традиционные для этого жанра предметы описания: верный спутник бедуина верблюд, ночная пустыня, полная опасностей и веющая ледяным холодом, звездное небо и т.д. Изобилующая арабизмами и украшенная бедуинскими реалиями, такая касыда представляла собой демонстрацию учености и книжной эрудиции автора и свидетельствовала об уровне его владения всем арсеналом традиционной тематики и приемов украшения стиха. В эпоху Манучихри такие стихи являлись своего рода обязательной программой придворного поэта, показывающей его умение подражать древним.

Манучихри считается одним из создателей строфических форм персидской поэзии. Ему принадлежат одиннадцать *мусамматов,* традиционно включаемых в его Диван. Как известно, строфические формы поэзии в арабской литературной практике классического периода практически не представлены, их складывание связано с развитием этой традиции на периферии ее влияния

(например, в арабо-испанской поэзии), а также с формированием поэтической практики на новоперсидском языке. По происхождению форма *мусаммат,* которая в письменном виде впервые появилась в Диване Манучихри, представляет собой развитие одноименной поэтической фигуры. Ее теоретическое описание, включающее как сам прием, состоящий в украшении бейта внутренней рифмой, так и его расширительное толкование в качестве основы определенной поэтической формы, имеется уже в самом раннем из дошедших до нас трактатов по поэтике — «Интерпретаторе красноречия» Мухаммада ибн 'Умара ар-Радуйани (XI в). Как в его, так и во всех последующих теоретических сочинениях, описание *мусаммата* как поэтической формы проиллюстрировано строфами из стихотворений Манучихри. Вот как определяет соответствующую фигуру Рашид ад-Дин Ватват в трактате «Сады волшебства в тонкостях поэзии»: "Этот прием заключается в том, что поэт делит бейт на четыре части и на концах трех ставит *садж'*[17], а в четвертой приводит рифму..." (перевод Н.Ю. Чалисовой). После приведения соответствующих примеров из арабской и персидской поэзии теоретик продолжает: "Допустимо, чтобы частей *садж'было* больше трех, но трехчастное [построение] более известно. Персы сочиняют *мусаммат* также и по-другому: в пяти полустишиях ставят одну рифму, а в конце шестого — основную рифму, на которую опирается стих..." (перевод Н.Ю. Чалисовой). Далее приводится одна строфа из *мусаммата* Манучихри, в конце которого Ватват делает интересную ремарку: "И не ведают, что это и есть древний и основной [вид приема] *мусаммат".* Обычно *мусаммат* повторяет структуру касыды и состоит из вступительных частей и восхваления. Его строфа, чаще всего состоящая из шести *мисра',* рифмуется по схеме *aaaaab — ccccb* и т.д.

Одним из самых известным считается *мусаммат,* посвященный Михргану и начинающийся строфой (ее приводит в своем трактате Радуйани):

Вставайте и несите хорьковые [шубы], ведь настала осень.
Прохладный ветер подул со стороны Хорезма. Посмотри на
виноградные листья на ветках лозы,

[7] *Садж'* (букв, «воркование голубки») — украшение концевой рифмой равных отрезков поэтического или прозаического текста.

Ты скажешь, что они похожи на рубашки красильщиков.
Дихкан в изумлении прикусывает палец:
Не осталось на лугу и в саду ни розы, ни цветов фаната.

Далее в тексте следует яркое описание даров осени: цитрона, померанца, айвы, фаната, яблока. Поэт превосходно владеет приемами *васфа,* создавая в сюем описании необычные ракурсы видения объекта. Он сравнивает плод айвы с желтым пушистым цыпленком, подвешенным к ветке вниз головой за одну лапку, гранат — с янтарной шкатулкой, наполненной алыми рубинами, яблоко напоминает поэту шар из леденца, внутри которого под маленькими куполами спят негритята-косточки. Список плодов осеннего сада заканчивается виноградом, который является главным объектом описания в следующей части стихотворения. В ней Манучихри обращается к ставшей уже традиционной теме приготовления вина (ср.: Рудаки, Фаррухи):

Дихкан рано утром, когда выходит из дому, Не
медлит и не ждет.
Идет к лозам и ворота виноградника открывает:
Что, мол, нужно дочери лозы, что ей подобает?..
Но не видит он ни одной девственницы:
Все они — беременные, все — больные.
Говорит он: «Что же с вами, девчонки, случилось?
Кто это увидел ваше лицо, затворницы? Кто
вытащил вас, затворницы, из дому? Эту божью
завесу вашу разорвал? Пока я ходил домой, кто
сюда забрел?
Ну, давайте же, постарайтесь заговорить!
(Перевод Е.Э. Бертельса)

Обращает на себя внимание, что Манучихри использует в строфическом произведении классическую тематику касыдного *васфа,* и у него самого есть касыда, построенная на тех же образах (описание плодов и процесса приготовления вина через персонификацию дочерей виноградной лозы):

Дихкану-садовнику поведала виноградная лоза:
«Солнце сделало меня беременной издалека. Ни
много, ни мало — сто семьдесят три дня

Пребывала я на ложе солнца, наполненном светом.
Не было между нами ни сговора, ни бракосочетания,
Не было ни свадьбы, ни пиршества.
Не слишком я блюла [обеты] целомудрия, как не блюли их
В прошлом мои матери [и матери матерей].
Забеременела я от ясного солнца,
Нет мне прощения, нет мне прошения, нет.
Господь испробовал на мне пытки обоих миров,
Заставил почернеть, перевернул вниз головой, отдал в жертву.
А раньше я была словно в раю,
И лицо мое было по цвету [зеленым] как одеяния гурий».

В творчестве Манучихри в полной мере проявились характерные черты сформировавшегося «украшенного» стиля, что выразилось в расширении образных рядов при описании объектов, относящихся к какой-либо одной предметной сфере (цветы, плоды, птицы, названия музыкальных ладов и мелодий, имена прославленных поэтов и т.д.). Поэт демонстрирует мастерское владение всем арсеналом поэтической традиции, как арабской, так и персидской, выступает как умелый стилизатор и знаток предшествующей поэзии, нередко обнаруживающий склонность к травестии заимствованных у предшественников мотивов и образов.

Мас'уд Са'д Салман

Одним из видных представителей газнавидской поэтической школы является Мас'уд Са'д Салман (ок. 1046-1121), чье творчество связано с северо-западной Индией (Лахор), где с XI в. правили наместники Газнавидов. Перипетии личной судьбы поэта непосредственно отразились в его творчестве: проведя около 18 лет в заточении, он явился зачинателем новой жанровой разновидности касыд, получивших название *хабсийат* (тюремные). Впервые упоминание о тюремных стихах Мас'уда встречается в «Четырех беседах» Низами 'Арузи Самарканди (XII в.), где говорится: «...мудрые и справедливые люди знают, какой степени великолепия достигли тюремные стихи *(хабсийат)* Мас'уда и насколько они были красноречивы».

Исходный автобиографический факт небывало длительного тюремного заключения послужил для поэта основой спе-

цифического переосмысления общих мотивов традиционного лирического репертуара. Объектом трансформации в касыдах Мас'уда послужили ее традиционные жанровые составляющие, такие как любовное вступление — *насиб, рахил* (странствия по пустыне) и славословие — *мадх.*

В качестве примера переосмысления традиционных мотивов *насиба* можно привести одну из касыд, построенную на канонической ситуации любовной поэзии, в которой вестником разлуки и собеседником несчастного влюбленного выступает ворон:

Когда получил я от ворона весть о разлуке с подругой,
Цветом |моих] дней стал чистый черный цвет воронова крыла...
Когда до меня доносится его крик с ветки кипариса,
От слез мир в моих глазах становится как его крыло.
Говорю я [ему]: "Что кричишь, ты ведь не закован [в цепи], как я?
Поднимайся, лети и найди подругу!"
А если случится тебе увидеть мою красавицу,
Поведай ей, что стало с моим телом от пыток.
Передай ей: "С тех пор, как я расстался с тобой и пребываю в разлуке,
Меня обжигает огненная тоска разлуки, словно я — кебаб".

Начало касыды выглядит как традиционный образец *насиба,* в котором развиваются мотивы жалоб на разлуку с возлюбленной. Однако постепенно в тексте нарастают намеки на несвободу героя, находящегося в оковах и неспособного сдвинуться с места, пока они, наконец, не оформляются во вполне ясное указание на то, что он пребывает в темнице:

Теперь я пребываю в таком месте,
Где огонь моей сердечной тоски от слез сильнее разгорается...
Голова моя обрела мягчайшее изголовье из камня,
Тело мое обрело чистейшее ложе из земли.
Руки мои связаны веревкой, как уздечкой,
Ноги мои закованы в кандалы, как в стремена...
Кусаю я руки — вот и вся моя пища,
Лью я кровавые слезы — вот и все мое вино.

При сохранении исходной трехчастной модели касыды, цитируемый текст организован как логически развернутое повес-

твование, вторая часть которого облечена в форму послания к возлюбленной, начинающегося просьбой к ворону рассказать красавице о злоключениях ее несчастного друга. В свою очередь, это единое в смысловом отношении «послание» делится на три тематических фрагмента: инвектива в адрес притеснителей поэта и перечисление их пороков, краткое описание пути к месту заключения, рассказ о тяготах тюрьмы. Действительный адресат, кому и направлено это послание, должен был откликнуться и освободить поэта, который, по существу, шлет ему стихотворное прошение о помиловании:

И все же я уверен, что скоро вернусь к тебе,
Ихли пожелает великий господин
'Абд ал-Хамид Ахмад 'Абд ас-Самад, подобного которому
Не видело царство ни среди старцев, ни среди юношей.

В тюремных касыдах Мас'уда Са'да Салмана в соответствии со специфической творческой задачей, поставленной автором, существенно возрастает доля мотивов *фахра* по отношению к *мадху.* Описание тягот тюрьмы сопровождается утверждением невиновности узника, его клятвами в верности повелителю и восхвалением собственных достоинств образцового «вассала» и поэта, чьим талантом незаслуженно пренебрегают. Упреки повелителю в большинстве случаев носят косвенный и завуалированный характер и адресуются его субститутам, в роли которых выступают судьба (рок, небосвод, мир), престольный город, в котором находится резиденция адресата касыды (Лахор), возлюбленная.

Многие средневековые теоретики отмечают, что в стихах Мас'уда часто встречается риторический прием *калам ал-джами* (букв, «объединяющая (включающая) речь») который, по словам Ватвата, состоит в том, «что поэт включает в свои бейты мудрые мысли, поучения и жалобы на судьбу». Применение этой фигуры явно созвучно традиционному набору мотивов жанра *зухдийат.*

Посмотри, что сделал со мной этот мир.
Разнообразны обиды, чинимые им.
Опрокидывают меня в омут предательства

И коварства лживый небосвод и вероломный мир.
Безжалостный небосвод жесток,
На изменчивую судьбу нельзя положиться.
(Перевод Е.О. Акимушкиной)

Другие упреки повелителю оформлены как любовные жалобы, являвшиеся непременной частью стандартных *насибов:* именуя себя влюбленным, поэт упрекает адресата в забывчивости, равнодушии к судьбе своего верного слуги, нарушении обетов *('ахд)*. Часто образы субститутов повелителя накладываются один на другой, создавая почву для сложных ассоциативных сопряжений: так, в касыде, содержащей упреки в адрес Лахора, используется мотив «нарушения договора», характерный как для панегирика, так и для любовной лирики. Обращаясь к родному городу, поэт говорит:

Не шлешь ты мне писем и не спрашиваешь, как обещал:
«Плененному в крепости, словно Бижану, каково тебе?»

В значении обещания поэт употребляет словосочетание *хусн-и 'ахд,* буквально обозначающее «соблюдение договора». В контексте жалоб мотивы панегирика могут приобретать дополнительные значения, например иронические:

Привел ты мои дела в порядок, о повелитель!
Твоими щедротами стал я счастливым под счастливыми звёздами.
Словно невесте, дал ты мне приданое,
Ибо ноги мои украшают кандалы, как браслеты, украшающие невест.

Очевидно, что внелитературной задачей «тюремной» касыды является просьба об освобождении из заточения, для чего и описывались страдания поэта-узника вдали от повелителя. По-видимому, эти мотивы в касыде *хабсийа* строятся на переосмыслении мотивов дорожных тягот, входивших в состав той части арабской касыды, в которой поэт описывал тяготы странствия по пустыне на пути к адресату — *рахил.* Странствующий по пустыне поэт традиционно рассказывает о лишениях, которые он вынужден испытывать на пути к восхваляемому. Например, Шанфара в своей *му'алпаке* жалуется на отсутствие

удобств во время отдыха (голая земля вместо мягкого ложа), скудость пищи, грязь и терзающие его укусы насекомых, жару и холод, изношенность одежды и т.д. Почти дословное повторение такого рода сетований можно найти в касыдах персидского поэта, где он описывает тяготы тюрьмы. Например: «Моя голова обрела мягчайшее изголовье из камня, мое тело обрело чистейшее ложе из земли», «Если найду я ячменные лепешки, воистину, это будут для меня сладости», «Вот уже много времени, как я избегаю купания, словно лев. В этой пещере я разлучен со сном, пищей и покоем», «Ночью мне не дают покоя комары, а днем — мухи», «Пребываю я в углу грязном и темном, в одеянии грубом и изношенном» (перевод Е.О. Акимушкиной).

Кроме того, в касыдах Мас'уда Са'да Салмана можно найти метафорической описание враждебного окружения поэта в тюрьме в образах кровожадных диких зверей, хищных птиц и злых духов, подстерегающих путника в пустыне:

Соседи мои здесь не прекрасные газели.
Засыпаю я рядом с хищными леопардами.

Или:

Воистину, в темнице моей пребывают И
див, и ядовитая змея, и дракон.
(Перевод Е.О. Акимушкиной)

Таким образом, в тюремной лирике Мас'уда Са'да Салмана градиционный набор мотивов *рахил* переносится на описание «новой реальности», в которую оказывается помещенным поэт, а именно: пустыня оказывается замещенной темницей, путник же — узником.

Тематическими нововведениями Мас'уда Са'да Салмана в касыде его вклад в развитие персоязычной поэтической традиции не ограничивается. В его Диване содержится ряд оригинальных стихотворных циклов, которые не имеют аналогов у других авторов, зато обнаруживают очевидную преемственность по отношению к доисламской иранской культуре. Перу поэта принадлежат три цикла стихов, названные «Персидские месяцы», «Персидские дни [месяца]», «Дни недели» и пос-

вященные зороастрийскому календарю. Эти стихотворения с точки зрения тематики и объединения в циклы можно связать с традицией песен Барбада, представлявших собой «поющий календарь». По назначению эти стихи — специфический вариант панегирика, который подпадает под категорию «малого *мадха»* (термин З.И. Ворожейкиной) и может быть охарактеризован как тосты или здравицы на каждый день. С точки зрения формы их можно охарактеризовать как особый авторский тип газели, поскольку они тяготеют к определенному количеству бейтов (например, в цикле «Персидские месяцы» все стихотворения состоят из семи бейтов). Кроме того, в них заданы особые формальные условия, а именно: каждое стихотворение должно содержать название месяца, дня месяца или дня недели, а также обязательно включать имя адресата — Абу-л-Мулука Малик Арслана бен Мас'уда, которому все три цикла посвящены. Первый цикл открывается стихотворением о месяце *фарвардин:*

О, повелитель! Избери веселье (музыку) и узри радость,
Ибо благую весть о твоей судьбе принес *фарвардин.*
Говорит он, что ангел семи стран *(малак-и хафт иклим)*
По приказу твоему и повелению спустится с вышнего небосвода.
Так устроил твою судьбу Господь Великий и Преславный,
Что быть тебе господином земли до скончания веков.
Шлет тебе дань и подать с покорностью и без принуждения
Порой царь Рума, порой царь Чина.
Ты — Абу-л-Мулук Малик Арслан Мас'уд,
И благодаря тебе красуются венец, и трон, и царский перстень.
В саду царства всегда взращивай древо справедливости,
С ветки справедливости всегда срывай плоды счастья.
Ухом величия всегда внимай гласу судьбы,
Оком счастья всегда созерцай лик радости.

Любопытно, что содержание четвертого бейта соотносится с единственным сохранившимся текстом легендарного сасанидского певца Барбада, где упоминаются *кайсар* — царь Рума *ихакан*— царь Чина, которые подчинились и платили дань шаху Ирана. Стихотворение соотносит повелителя с сасанидским царем Хусравом Парвизом, адресатом «царских песен» *(суруд-и хусравани),* и легендарным правителем Ираджем, поскольку содержит намек на раздел царства Фаридуна между его

гремя сыновьями, из которых Салму достался Рум, Туру — Чин, а младшему Ираджу — Иран, трон и божественное право на ашсть *(фарр).*

Кроме названных стихотворных циклов Диван Мас'уда Са'да Салмана включает особый раздел, названный *«Шахр-ашуб»* (стихи о городских смутьянах) и посвященный юным подмастерьям различных ремесленных цехов или просто представителям разных городских профессий и сословий. Стихотворения подобной тематики встречаются и у других поэтов XI—XII вв., например, у Сана'и, однако только у Мас'уда Са'да Салмана они составляют самостоятельный раздел Дивана. Особую популярность стихи с применением ремесленной терминологии приобретут гораздо позже, в XV-XVII вв. В таких стихах поэтическая игра построена на применении слов, относящихся к занятию адресата. Вот, например, кыт'а в честь юноши-водоноса *(сакка):*

Поскольку ты, как я вижу, стремишься к воде,
Уподобил я роднику свои глаза.
Если водонос постоянно стремится к роднику,
То почему не стремишься ты к моим глазам?
Разве ты знаешь, что вправду горяча
Та вода, что льется из глаз от горя и печали.
Приди, душа моя, ведь остывает вода, льющаяся из глаз,
Как только вырывается хладный вздох из моих уст.

Состав Дивана Мас'уда Са'да Салмана свидетельствует о том, что своеобразие поэтической манеры этого автора распространяется не только на касыды, но касается всего его творчества.

Другие литературные школы XI— первой половины XII в.

Заметным своеобразием отличаются и придворные поэты, состоявшие при правителях других династий. Одновременно с расцветом газнавидской поэтической школы, господствовавшей на Востоке ираноязычного ареала, литературная жизнь развивалась и в западных областях.

Большой интерес представляют сохранившиеся произведения Катрана Табризи (ум. 1072), который принадлежал к литературному окружению династии Равандидов, правившей в Азер-

байджане (начало X в. — 1071). От его Дивана, который долго принимали за собрание стихов Рудаки, сохранилось всего несколько полных касыд, изданных в свое время исследователем творчества Рудаки Са'идом Нафиси. О знакомстве с Катраном свидетельствует в своей «Книге путешествия» Насир-и Хусрав. Упоминает он и о землетрясении в городе Тебризе, на которое Катран отозвался касыдой: «Мне рассказывали, что в этом городе в ночь на четверг семнадцатого Раби-ал-Авваль четыреста тридцать четвертого года[18]... после пятой молитвы произошло землетрясение. Часть города была разрушена, другая же часть не пострадала. Мне говорили, что при этом погибло сорок тысяч человек. В Тавризе я встретил поэта по имени Катран. Он писал прекрасные стихи, но персидского языка хорошенько не знал. Он пришел ко мне, принес с собой диваны Менджика[19] и Дакики, прочел их и попросил разъяснить трудные места. Я разъяснил ему, и он записал эти объяснения» (перевод Е.Э. Бертельса).

Касыда, сложенная Катраном по случаю землетрясения в Тебризе, является одним из ранних образцов реализации стандартного зачина касыды, который можно условно поименовать «зачином катастроф». Посредством этой модели в персидской касыде описываются разного рода природные и социальные катаклизмы (ср.: касыда Фаррухи на смерть султана Махмуда). Касыда Катрана отличается тем, что в ней ясно проступает древняя мифологическая конструкция, лежащая в основе представления иранцев о вселенской катастрофе. Касыда начинается в духе жанра *зухдийат:*

Напрасно я лелеял несбыточные надежды
В мире, где ничто не пребывает без изменений.
С тех пор, как существует мир, положение его таково,
Что он пребывает, а положение его не остается неизменным.
Ты становишься другим, но теми же остаются ночь и день,
Ты становишься другим, но теми же остаются месяц и год.
Призрачны тяжкие испытания, выдуманы мучения,
Не заботь свое сердце напрасно мучениями и испытаниями.

[18] 5 декабря 1042 г.

"Видимо, имеется в виду МунджикТирмизи, поэтX в. Его Диван не сохранился, многочисленные цитаты имеются в словаре Асади Туей.

Не спрашивай изумленно, как вельможа стал благородным,
Не удивляйся, что некто оказался среди праведников.
Ты раб, и тебе приличествуют речи раба,
Ведь никто не ведает, что предопределил ему Всевышний.
Постоянно бодрствует Господь, а твари [Его] обретают сон,
Постоянно вращается небосвод, а люди обретают богатство.
Твое сердце закрыто для мудрости и стенает под [натиском] судьбы,
Твое тело — насмешка над надеждой, не избежит оно смерти.
Не вспоминаешь ты о тревогах в минуты радости,
Не вспоминаешь ты о разлуке в минуты свидания.

Далее в касыде разворачивается картина прежнего благоденствия города Тебриза, обнаруживающая сходство с описаниями идеальных городов: подобным образом описывается Мазандаран в «Шах-нама» и Каир в одной из касыд Насир-и Хусрава. Очевидно, что модель описания идеального города восходит к авестийскому мифу о Йиме, правителе «золотого века»: «И были в царстве Йимы равно неистощимы и пища и питьё, бессмертны скот и люди, не вянули растенья, не иссякали воды, и не было в том царстве ни холода, ни зноя, ни старости, ни смерти, ни зависти зловредной...» (перевод И.М. Стеблин-Каменского).

В зороастрийской мифологической традиции Йима выступает как носитель целого ряда важнейших функций: правитель «золотого века», податель земных благ и телесного бессмертия, культурный герой, трижды расширявший по велению верховного благого божества Ахура-Мазды обитаемую часть земли. Йима не только установил Науруз, отвечающий за природную гармонию, но и разделил людей на сословия сообразно их занятиям, то есть обеспечил гармонию социальную. Следующий фрагмент касыды Катрана содержит рудименты мифологического описания идеального социума:

Не было под небесами города прекраснее Тебриза,
Безопаснее и благополучнее, красивее и совершеннее.
Пребывая в веселье, все люди [там] обменивались здравицами.
Город был многолюден и полон богатств.
В нем каждый имел занятие по своему выбору —
Эмир и слуга, предводитель [войска], ученый и мудрец.
Один служил Богу, другой служил людям,

Один искал богатства, другой искал наслаждения.
Один стремился к чаше под звуки [пения] газелей,
Другой натаскивал борзую, чтобы охотиться на газелей.
Дни [для них] проходили [под звуки] сладкогласных певцов,
Ночи они проводили в обществе красавиц с мускусными родинками.
Пожеланию каждый находил себе занятие,
Каждый надеялся обрести достаток.

В царстве Йимы всеобщему благоденствию угрожает вселенская катастрофа — Потоп, однако государь при помощи Ахура-Мазды защищает праведных людей и все завоевания цивилизации, восстановив законы идеального города в построенной им Варе. Но «золотой век» заканчивается с грехопадением самого Йимы. В касыде Катрана также разворачивается сценарий «вселенской катастрофы», и описание Тебриза как города счастья переходит в картину его крушения:

Господь послал гибель жителям Тебриза,
По приказу быстротечной [жизни] процветание обернулось упадком.
Вершина стала подножьем, а подножье — вершиной,
Песок стал пеплом, а пепел — песком.
Разверзлась земля, и согнулись растения,
Вздулись реки и потекли горы.
О сколько было дворцов, чьи крыши доставали до неба!
О сколько было деревьев, чьи ветви касались луны!
От этих деревьев не осталось ныне даже следов,
А от этих дворцов не осталось ныне ничего, кроме развалин.
Каждый, кто спасся, от плача скорби стал [тонок], как волос,
Каждый, кто был найден, от стонов стал похож на тростник.
Нет никого, кто [мог бы] сказать кому-то: «Не плачь!»
Нет никого, кто [мог бы] сказать кому-то: «Не рыдай!»
Я своими глазами видел день Страшного суда,
Наступивший прежде знамения Махди и смуты Даджжала[20].

Автор, рассказывающий о катастрофе, очевидцем которой он стал, придает ей вселенский размах и интерпретирует как Божью кару за неповиновение земному правителю. В переходе к восхвалению адресата он прямо говорит:

[м]Махди — мессия, который должен появиться в мире в конце времен, провозвестник Страшного суда. Даджжал — мусульманский аналог Антихриста.

На землю не напала бы дрожь, если бы она не отказалась
Повиноваться шаху, чьи сердце и натура достойны восхваления.

По первому впечатлению касыда прямо отсылает к суре Корана, носящей название «Землетрясение» и содержащей описание Судного дня (Коран 99: 1—8). Природный катаклизм, предстающий в касыде Катрана, на образном уровне описывается в русле эсхатологических представлений ислама, однако на более глубоком уровне логики развертывания поэтического смысла восходит, на наш взгляд, к древней мифологической схеме. После Катрана представленная у него в полноте смысловая структура «зачина катастроф» распадается на отдельные элементы. Традиция подобных зачинов развивается в основном по линии описания страт городского общества, которые в условиях катастрофы нарушают общепринятые модели социального поведения. В качестве самостоятельного блока используются и мотивы «Града обетованного» (см. раздел о творчестве Насир-и Хусрава).

Не менее своеобразны касыды Катрана, в которых описана весьма редкая для средневекового панегирика ситуация пленения повелителя. С точки зрения придворного этикета пребывание восхваляемого в позиции узника вряд ли могло считаться похвальной темой для касыды, однако, подчеркивая жертвенность адресата, Катран достигает поставленной цели — увековечшъ деяния повелителя, который выступает в роли радетеля за счастье своего народа, приносит себя в жертву ради спокойствия и благополучия подданных. Автор подчеркивает это многократно, в том числе и в таких строках: "Ради того ты отправился в Рум с войском и казной, ради того ты претерпел многие горести и тяготы плена, чтобы мы оставались в покое на месте своем...". Адресат касыды предстает в облике героя-мученика, праведника, наделенного качествами образцового аскета, при этом черты, традиционно присущие каноническому портрету восхваляемого, такие, к примеру, как воинская доблесть, непримиримость к врагу, в восхвалении практически отсутствуют:

О, повелитель! Много страданий претерпел ты,
Изведал ты разнообразные печали и мучения.

Ради подданных, не ради себя,
Отдал ты веселье и приобрел горе.
Ради того, чтобы твой народ не претерпел несчастья,
Ты сам избрал его себе в удел и искусал свои уста.
Не дай Бог, чтобы ты когда-нибудь испытал несчастья.
Ради подданных своих избрал ты вредное для себя.
Чревато бедствиями для людей приобретение богатства.
Ты же ради нас претерпел несчастья, а богатства раздал.
С большим трудом в обители горя и страданий
Сплел ты, как паук, завесу для души.
Не убоялся ты своей погибели,
Устрашился ты погибели дома своего отца.
Совершенно не беспокоился ты о своем освобождении,
День и ночь тревожился ты за край своего отца.
Чтобы не обрушился свод государства,
Склонился ты перед малыми и великими мира.
Правители испытывают потребность в подданных ради самих себя,
А ты принес себя в жертву ради подданных.

(Перевод Е.О. Акимушкиной)

Поскольку фигура повелителя у Катрана приобретает жертвенный ореол, сам панегирик транспонирован в элегический регистр и содержит типичные мотивы аскетической лирики — осуждение стяжательства и себялюбия, восхваление стойкости, терпения, довольства малым и т.д.

Почти таким же представительным, как и газнавидская литературная школа XI в., был поэтический круг, сложившийся при дворе Караханидов (992—1211), династии, сменившей Саманидов на территории Мавераннахра, куда входили признанные культурные центры — Самарканд и Бухара.

Эмиром поэтов при караханидском дворе в Бухаре был **Ам'ак** Бухараи (ум. ок. 1147). Его стихотворное наследие восстанавливается по многочисленным свидетельствам в *тазкира,* в том числе Даулатшаха Самарканди и Риза Кули-хана. Последний собрал все имеющиеся фрагменты произведений Ам'ака.

По свидетельству Даулатшаха, Ам'ак прославился своими траурными элегиями. В этой связи в *тазкира* приведен рассказ из недошедшей истории Сельджуков о том, что султан Санджар, потерявший дочь, специально вызвал Ам'ака из Бухары (или из Балха), чтобы он сложил *марсипа* на смерть его дочери. Поэт

в это время был уже очень стар и практически слеп, поэтому от поездки он отказался, а стихи в столицу Санджара Мерв привез сын Ам'ака — поэт Хамиди.

Благодаря виртуозному владению техникой стиха, Ам'ак стал идеальным объектом цитирования в трактатах по поэтике. В частности, Рашид ад-Дин Ватват в своих «Садах волшебства» приводит его стихи в качестве недосягаемого примера использования фигуры *илтизам* (повторение в каждом полустишии одного или более слов). В этом примере повторяются слова «муравей» *(мур)* и «волос» *(муй),* которые являются еще и частичными омонимами и образуют неполный *таджнис:*

Если бы **муравей** говорил, а **волосок** имел душу,
То я — тот говорящий **муравей** и я **—** тот **волосок,** имеющий душу.
Если я днем или ночью встречусь с **волоском** и **муравьем,**
Ни муравей обо мне не узнает, ни **волос** меня не заметит.
Тело мое словно тень **волоска,** сердце — словно глаз **муравья,**
От любви к той с ароматными кудрями, у которой талия как у муравья.

Интересна оценка Ам'аком качеств идеального придворного, приближенного к особе повелителя, которыми сам он, по его мнению, обладает в полной мере.

Меня украшает занятие *надима,*
Поскольку я хорошо знаю его обычаи, как тебе известно.
Если нужно написать письмо, я сотку Пером и пальцами
царскую парчу. Если нужны стихи, принесу я на пиршество
И свои собственные, и из древних. Если нужна шутка, я
стану легкомысленным, Не будет тебе от меня никаких
тягот... А если захочешь игры в нарды или шахматы, я
сыграю По-товарищески, и это будет «дозволенное
колдовство»
по мастерству.
Ни глаз мой [не обратится] клику виночерпия,
Ни слух мой не отвлечется от тайной беседы. Не
буду я драчливым, ибо нехорошо, Чтобы вино
брало верх над разумом.

(Перевод Е.Э. Бертельса)

Приведенный фрагмент находится в русле традиционных рассуждений об идеальном служении придворного своему повелителю, предполагающем не только владение определенными профессиональными навыками, но и наличие некоторых необходимых свойств натуры, которые обеспечивают легкость и приятность общения господина со слугой.

Заслуги Ам'ака Бухараи были по достоинству оценены Караханидами, о чем свидетельствует автор «Четырех бесед» Низами 'Арузи: «Эмир Ам'ак был эмиром поэтов. При этой династии он получил полную долю жизненных благ и обрел величайшую роскошь: тюрских гуламов и красивых невольниц, коней-иноходцев с золотым убранством, ценные одежды и бессчетное количество всякой собственности, одушевленной и неодушевленной. И на собраниях падишаха был он весьма почитаем. И другим поэтам волей-неволей приходилось ему прислуживать» (перевод СИ. Баевского и З.Н. Ворожейкиной).

Тот же автор свидетельствует об остром соперничестве Ам'ака с другими придворными поэтами. Однажды повелитель попросил Ам'ака дать оценку стихам молодого, но опытного и пользовавшегося покровительством гарема поэта **Рашиди Самарканди** (вторая половина XI в.). И тот ответил: «Стихи его безукоризненные и хорошо отделанные, но не мешало бы добавить в них немало соли». По всей видимости, эмир поэтов нашел стихи Рашиди пресными, то есть лишенными новизны и оригинальности. На это Рашиди ответил довольно злым стихотворным экспромтом:

Стихи мои в том, что они без соли,
Ты обвинил. Что ж, может быть, и справедливо.
Стихи мои — это ведь сахар и мед,
А к этим двум соль не подходит.
Репа и бобы — вот стихи твои,
И соль, эй сводник, тебе необходима!

(Перевод СИ. Баевского и З.Н. Ворожейкиной)

Рашиди обернул обвинение Ам'ака в свою пользу, подчеркнув достоинства своих стихов их соответствиям господствующему в го время представлению о совершенной поэзии как о сладостной.

по

О том, что произведения Рашиди Самарканди высоко ценились современниками, свидетельствует панегирик Мас'уда Са'да Салмана, являющийся ответом на касыду, присланную ему Рашиди. Вот фрагмент из стихотворения Мас'уда, в котором объектом восхваления выступает касыда Рашиди:

Что я скажу по секрету? Видел я такую касыду:
Из времен года она — весна, а из [красот] весны — |цветущий) луг.
Стало правдой то, что воздух и земля вокруг меня
Благодаря ее словам и значениям наполнились светом и благоуханием.
Ибо стихи Рашиди, мудреца, не имеющего себе равных,
(Написаны] острым мечом *калама* красноречивого поэта.
Воистину: узнал я его стихи издали по игре воображения,
Аромат *хотанского* мускуса[21] чувствуется издалека.
Когда я развернул [свиток с касыдой], увидел сонм красавиц:
Чудные лики и стройные станы, нежные души и изящные тела.
[Она] как жемчужное ожерелье, спрятанное из-за высокой цены.
[Она] как обитый парчою трон, скрытый из-за несравненной красы.
[Она] как небосвод, на котором взошли Венера, Лупа и Плеяды.
[Она] как сад, полный тюльпанов, роз и лилий...
Очистила она мой поэтический дар, как клинок [очищает] полировка.
Воспламенила она мою душу, как масло [питает огонь] лампады.

Произведений Рашиди Самарканди сохранилось совсем немного, главным образом, в словарях и поэтических антологиях. Дошли сведения, что его перу принадлежали две поэмы «Книга украшения» *{Зинат-нама)* и «Любовь и Верность» *{Михр у Вафа,* возможно, имена двух влюбленных).

С именем Рашиди связана легенда о неприязни, которую питал к нему поэт **Сузани Самарканди** (ум. ок. 1179), известный своим ехидным нравом и злым языком. В своих стихах он иногда называет Рашиди по имени, но чаще именует его прозвищем «осел из кабака» *{хар-и хумхана).* Возможно, что причиной приобретения такого прозвища стало пристрастие Рашиди к посещению квартала Харабат, где находились питейные заведения. Специалисты предлагают и другое объяснение этой клички, в которой мог содержаться намек на то, что Рашиди был не мусульманином, а христианином.

[1] Хотан — название области в Туркестане, откуда привозили самый лучший мускус.

О жизни самого Сузани Самарканда также практически ничего не известно. По все видимости, он не был придворным поэтом, жил в Самарканде и посылал оттуда панегирики различным правителям. Диван Сузани сохранился, но рукописи его редки. Причина этого, возможно, кроется в том, что многие стихи Сузани отличаются обильным применением нецензурной лексики и откровенным цинизмом. Построен Диван весьма необычно. Его открывают «покаянные» касыды, в которых поэт отрекается от всех своих грубых обличительных стихов и просит прощения за беспутную жизнь.

Среди его стихов имеются не только пасквили, но и обличения, приближающиеся по духу к социальной сатире. Такие стихи располагаются на границе двух традиционных жанров— осмеяния *{хадже)* и аскетической лирики *(зухдийат)*. Непременной составляющей аскетической лирики было не только осуждение суеты мирской, но и развенчание пороков человеческой натуры и общества. В Диване Сузани, к примеру, обнаружено строфическое стихотворение в форме *мусаддас,* в котором каждая строфа посвящена определенному человеку, совершавшему низкие и неблаговидные поступки. При совершенно конкретных «адресатах» такое произведение представляет собой род социальной сатиры, поскольку рисует череду отрицательных типов. Вот, например, строфа, посвященная некому судье *(кази)* из города Кушании:

Казн из Кушании нажил имение и много имущества,
В городе Кушании приобрел он имя и славу.
Пользуется он уважением среди знатных и почетом — среди простых.
Брал он взятки со всех и брал деньги под залог,
Состарился и стал умудренным, но в деяниях остался недостойным.
Оставит он, видно, свои дурные поступки, лишь когда сгорит в аду.
(Перевод Н.Э. Бертельса)

Действительно, поэтическая манера Сузани своеобразна. Даже в панегириках он пользуется нарочито сниженной лексикой, что создает необычный эффект, иногда родственный травестированию и пародированию. По этой причине далеко не всегда ясно, что перед нами — восхваление или скрытое поношение адресата. К примеру, поэт, описывая гнев властелина, направленный против его недругов, сравнивает его не со степным пожаром, как это было принято, а говорит следующее: «С телом врага твоего дечает гнев твой то, что делает солнце с лысой головой». В арсенале его поэтических средств не менее экстравагантное сравнение восхваляемого с редькой, о чем автор говорит с явной гордостью, утверждая, что кроме него подобного сравнения в поэзии никто не употреблял. Столь же своеобразны и *васфы* в Диване Сузани, о чем свидетельствуют следующие строки:

Небосвод кажется медным газом, покрытым окисью, А
месяц на нем — как будто один уголок еще не окислился.
(Перевод Е.Э. Бертельса)

Очевидно, что в творчестве Сузани намечается совершенно определенная тенденция к интенсивному развитию «смеховых» поэтических жанров, которые отличались от традиционных осмеяний. Наличие в его творчестве элементов пародирования высоких жанров, применение специфической лексики, в том числе, например, тюркских заимствований, ставит Сузани в один ряд с такими признанными мастерами средневековой сатиры и пародии, как 'Убайд Закани. Подтверждением этой тенденции к пародированию высоких жанров в эпическом творчестве может считаться поэма Гургани «Вис и Рамин».

3. Развитие литературы XI в. вне покровительства двора

С XI века в литературной жизни Ирана происходят значительные изменения, обусловленные появлением большого количества авторов, творивших вне покровительства двора и находившихся под влиянием эзотерических доктрин, активно развивавшихся в русле ислама. В связи с этим мировоззренческая монолитность, характерная для раннего периода развития литературы на новоперсидском языке, сменяется сосуществованием, а порой и прямым столкновением различных концепций словесного творчества.

Основными течениями в исламе, породившими обильную литературу, в том числе и поэзию, являются суфизм и исмаилизм. В основе этих доктрин лежит идея принципиальной возможности обретения опыта непосредственного общения человека с Богом в личной религиозной практике, то есть многократного повторения для любого верующего Божественного откровения, обычно получаемого пророками. В литературной практике сторонников суфийских и исмаилитских идей это представление становится отправной точкой для формирования концепции совершенного поэта-учителя, чье слово бесконечно стремится к недостижимому пределу пророческой речи, обретая на этом пути правдивость, чистоту и действенность, способные просветлять умы и сердца слушателей из числа вновь обращенных. Не настаивая на тождестве, а лишь утверждая подобие речей истинного поэта и пророка, авторы из числа приверженцев эзотерических доктрин, тем не менее, описывают обретение ими поэтического дара в образах Божественного откровения, ниспослания *(танзил),* т.е. «подключения» к тому же источнику, что и пророки. В роли такого источника истинного слова выступает коранический Дух Святой *(рух ал-куд(у)с)* или Дух Верный *(рух ал-амин),* который комментаторами Корана толкуется как Божий вестник Джабраил (библ. Гавриил). Так, определяя свою миссию в земном мире, страстный проповедник исмаилизма Насир-и Хусрав говорит в одной из своих касыд:

Узнай меня на пути Пророка,
Не считай меня поэтом, хоть я и поэт.

Ему вторит суфий Фарид ад-Дин 'Аттар в одной из глав интродукции к поэме «Книга печали» *(Мусибат-нама):*

Не числи меня поэтом, ибо это меня не удовлетворяет, Я
— мистик *(мард-ихал),* а не преуспевающий поэт.

Очевидно, что в религиозной по своей сути поэзии в области представлений о таланте и искусстве слова должна была одержать верх концепция инспирации, то есть ниспослания поэтического дара свыше. Концепция же мастерства, то есть приобре-

тения профессиональных навыков владения словом, не только отодвигалась на второй план, но и в ряде случаев подвергалась острой критике (например, у исмаилита Насир-и Хусрава, у суфия Сана'и и др.). Именно на этой почве в персидской поэзии складывается устойчивый набор мотивов, а также сам образ поэта-пророка, приобретший вполне законченный вид в лирике великого Хафиза, получившего прозвище «Язык тайн» *(писан ал-гаиб).*

Общим для суфизма и исмаилизма содержанием религиозной практики стало стремление к постижению высшей духовной истины путем самосовершенствования и преодоления земных страстей.

При всех различиях предлагаемых способов познания Божественной истины (суфии отдавали предпочтение сердцу *(калб—* ар., *дил —* перс), исмаилиты — разуму *("акл —* ар., *хирад —* перс), опираясь отчасти на опыт зороастризма) представители обоих течений искали подтверждения полученным знаниям в Коране и хадисах, настаивая на возможности их аллегорического толкования. Сторонники такого способа комментирования Корана, который получил название *(та'вил —* букв, возвращение к истоку, началу), стали именоваться «людьми внутреннего [знания]» *(ахл-и батин,* от араб, *батин —* «внутреннее», «скрытое») в отличие от «людей внешнего 1знания]» *(ахл-и захир,* от араб, *захир —* внешнее), опиравшихся на буквальное толкование священного писания, *тафсир.* Восприятие Корана как текста, имеющего внешнее и внутреннее (сокровенное) значение, скрытое от непосвященных, получает распространение во многих течениях ислама, в особенности эзотерических. При таком подходе к восприятию Священного писания естественным образом формируется система коннотаций, дополнительных значений каждой из толкуемых смысловых единиц текста (от отдельной лексемы до связной сюжетной конструкции). Постепенно *та'вил* как метод толкования распространяется не только на другие тексты, но и на явления феноменального мира, который ряду религиозных мыслителей (например, великому суфийскому шейху Ибн ал-'Араби) видится подобием «большого Корана». Таким образом, к мирозданию, хранящему в своей сокровенной глубине Божественную тайну, являющу-

юся целью любого познавательного процесса, применим метод истолкования, родственный методу *та'вил.* Именно об этом говорит Насир-и Хусрав в одной из касыд, описывая звездное небо и обращаясь к своему юному ученику:

Лик этою звездного мира казался мне
Подобием бессонных глаз.
Ты сказал бы, каждая звезда — посланник Господа
Для нас, а луч каждой из них есть послание.
Это — язык Господа, мой мальчик!
Все сущее для этого языка — слова.
Никто не слышит этих речей, кроме тех,
Чей разум отверзает слух совершенного сердца.

Роднит суфиев и исмаилитов также и представление о необходимости прохождения определенного Пути, состоящего из ступеней познания и совершенствования личности. Для познания Истины обязательно руководство опытного наставника (старца, шейха у суфиев, имама — у исмаилитов).

Суфийская доктрина формируется под влиянием философских идей неоплатоников и религиозной практики мусульманских аскетов, набиравшей активность в VIII — начале IX в. Этимология термина *тасаввуф* большинством специалистов возводится к слову *суф* (шерсть; одежда аскетов из грубой шерсти), однако существуют и другие мнения. Происхождение термина в суфийской литературе объясняли также через термин «обитатели навеса» *(ахл ал-суффа),* которым называли бедных сподвижником пророка Мухаммада, не имевших своего жилища и нашедших приют под навесом мечети у дома Пророка. Возводили термин *тасаввуф* и к наименованию мистической секты времен Мухаммада «Сподвижники каменной скамьи» *(асхабас-сафа)*, и к слову «чистота» *(сафва),* и к греческому понятию «мудрость» *(софия),* и к кабалистическому термину «абсолютная бесконечность» *(айн соф).*

В суфийском движении объединились достаточно разнородные явления — от трезвой аскетической практики, близкой нормам суннизма, до экстатических течений, применявших

в своих ритуалах танец, пение и чтение стихов *(сама'*— букв. «слушание») для достижения определенных психо-эмоциональных состояний. Некоторые из крайних суфиев отрицали даже необходимость выполнения ряда ключевых установлений ислама, например, паломничества.

Коллективные ритуалы суфиев были призваны привести их участников в состояние религиозной экзальтации с целью обретения единения с Всевышним и созерцания его красоты. Наряду с поминанием Бога в форме повторения определенного набора молитвенных формул *(зикр),* содержащих Божественные имена и атрибуты *(исма ва сифат),* в ритуалы включались рифмованная проза, поэзия, музыка и танец, обладающие высоким уровнем психологического воздействия на слушателей и исполнителей.

Объединенные авторитетом учителя *(шейх, пир)* суфии образуют братства *(тарикат),* имеющие собственные уставы (также именуемые *тарикат).* Названия братств часто восходят к именам их основателей — *накшбандийа, кубравийа, ни'матулахийа.* Образ жизни членов братства напоминал монашеское общежитие, а суфийская обитель обозначалась терминами *ханака, завийа.* Некоторые суфии вели образ жизни странствующих нищих проповедников, которые назывались *дервиши, калантары, факихи.* Внутри каждого *тариката* устанавливались определенные правила поведения, и глава братства подбирал собственные формулы *зикра.* Сильно отличался и характер ритуального поведения членов различных братств во время коллективного радения. По внешним признакам ритуала европейцы стали именовать суфиев «поющими», «прыгающими», «крутящимися», «танцующими».

Уже в раннем суфизме намечается абсолютизация идеи любви к Богу, которая в целом не противоречит нормативным мусульманским воззрениям. Догматизация постулата любви к Богу в суфийской доктрине привела к широкому использованию в ритуальной практике любовной поэзии, которая первоначально заимствовалась из светских источников, а позже стала создаваться специально для исполнения во время радения. Иногда подобная поэзия носила импровизационный характер и слагалась прямо в ходе ритуала.

В основе представлений мусульманских мистиков о постижении Божественной истины лежит понятие Пути, который надо пройти верующему с целью соединения его души с высшей духовной субстанцией. До вступления на этот Путь *(тарикат)* от каждого верующего фебуется вести праведную жизнь по *шари'ату,* что является непременным условием продвижения к познанию Истины. По преодолении всех стадий Пути, которые обычно именуются стоянками *(макам, манзал),* некоторым подвижникам даруется познание Истины и «пребывание в Боге», носящее название *хакикат* («истинное бытие») или *ма'рифат* («познание»). Представление о Пути находило в суфийской литературе самое различное воплощение, поскольку потенциально могло использовать в переосмысленном виде всю традиционную образность, связанную с путешествием, дорогой, дорожными тяготами и страхами.

На раннем этапе своего развития суфийская литература тесно связана с нуждами проповеди и ритуала, а потому первые сочинения насыщены религиозной терминологией, вырабатываемой входе мистической практики различных братств. Наиболее употребительными в литературе оказываются термины, знаменующие продвижение взыскующего по Пути познания. Большинство суфийских братств сходятся в терминах и количестве выделяемых на Пути стоянок — длительных стадий духовного совершенствования, достигаемых определенной аскетической и морально-этической подготовкой. Обычно стоянок выделяется семь и они носят следующие технические названия: *тауба* («покаяние»), *вара'* («осмотрительность»), *зухд* («воздержание»), *факр* («нищета»), *сабр* («терпение»), *таваккул* («упование на Бога»), *рида'* («покорность»). В отличие от стабильных и достигаемых практикой ступеней духовного роста *(макам)* суфии выделяли и кратковременные озарения, называемые *хал* («состояние»), ниспосылаемые свыше и не зависящие от собственных усилий «путника». Характеристики этих состояний обозначаются девятью разными терминами: *курб* («близость»), *махабба* («любовь»), *хауф* («страх»), *раджа'* («надежда»), *шаук* («страсть»), *унс* («дружба»), *итма'нина* («душевное спокойствие»), *мушахада* («созерцание»), *йакин* («уверенность»). Следует учитывать, что зачастую мистики расходятся во мнениях

относительно принадлежности того или иного термина к характеристике стоянок или состояний. В рамках поэтического языка терминология применяется еще менее строго, чем в теоретической литературе. В каноне персидской поэзии эти понятия нередко переводятся с арабского языка и фигурируют уже не в терминологическом, а в образном смысле.

Мистический путь должен дать суфию возможность полного отрешения от своей физической природы и телесной оболочки. Это состояние, которое завершает стадию *тариката,* обозначается термином *фана* («самоуничтожение»). Этот этап также содержит несколько стадий и в отличие от *тариката,* называемого «путешествием к Аллаху», именуется «путешествием в Аллахе». В доктринальном смысле возможность прижизненного достижения этой стадии мистического пути различными теоретиками суфизма трактовалась по-разному. Часть из них склонялась к принципиальной невозможности растворения в Абсолюте при жизни, другие придерживались противоположного взгляда. К примеру, известный представитель раннего этапа развития суфийской литературы на персидском языке 'Абдаллах Ансари признает лишь посмертное слияние индивидуальной души с Богом, поэтому в его лирике представлена специфическая трактовка мотива смерти.

В суфийской литературе выработалась система кодовых обозначений состояния *фана,* построенная на основании парных образов типа мотылек-свеча, капля-море, пылинка-солнце. Первый компонент пары всегда обозначает мистика, второй служит номинацией Божественной истины, к которой он стремится и в которой, в конце концов, растворяется его индивидуальное «я».

Центральное место в литературной практике приверженцев суфизма заняла любовная тематика, отвечавшая общей ориентации суфийской доктрины на подсознательную и эмоциональную сферы духовного мира человека как инструмент приближения к миру божественному. В связи с этим закономерным является представление о Боге как об объекте поклонения *(ма'буд)* и любви *(ма'шук),* асам суфий выступает в роли поклоняющегося *('абид)* или влюбленного *('ашик).* В описание стремления мистика к Богу вовлекается весь арсенал традиционных любовных

мотивов и связанных с ними ситуаций — как из области лирики, так и из эпоса. При первоначальной обработке любовных мотивов в суфийской литературе они получают прямую авторскую интерпретацию непосредственно в тексте произведения. Впоследствии возникшие благодаря этому дополнительные значения образов, мотивов и сюжетов (коннотации) закрепляются за ними, образуя второй, скрытый смысл или подтекст. Точно также ведут себя и другие группы канонических мотивов светской поэзии, используемые в суфийской символической системе — пиршественные, календарные, мотивы дорожных тягот и др.

Большую роль в становлении философско-дидактического направления суфийской поэзии сыграл глубоко укорененный в арабской и персидской лирике жанр *зухдийат* (аскетическая поэзия), который содержал мотивы осуждения пороков человека и общества, суетности бренного мира и необходимости очищения от грехов путем отрешения от мирских соблазнов. В суфийской традиции жанр *зухдийат,* постепенно пополнявшийся заимствованиями из непоэтических жанров (Коран, хадисы, философские трактаты и послания), положил начало проповеднической лирике. Дидактическая поэзия дополнила использовавшуюся для нужд проповеди рифмованную и ритмизованную прозу, применявшуюся в устных публичных выступлениях *(маджлис)* авторитетных ораторов. Такая проза была богато уснащена иллюстративным материалом в форме афоризмов и притч, а также поэтическими вставками. Постепенно на базе публичных проповедей оформляется специфический жанр бессюжетной дидактической поэмы. Основные темы таких произведений по существу совпадали с проблематикой проповедей с той лишь разницей, что всему произведению придавалась поэтическая форма, и постепенно разрастался объем иллюстративного материала, которым снабжался каждый проповедуемый постулат. Сюжеты вставных эпизодов черпались опять-таки из светского репертуара и представляли собой животную басню, исторический анекдот, эпизод из Священной истории, получавшие в рамках новой поэтики специфическое аллегорическое истолкование. С течением времени набор иллюстраций значительно пополняется за счет заимствований из формирующейся суфийской агиографии.

Из светской литературы заимствуются и сюжеты суфийских любовно-романических поэм, авторы которых черпают темы и персонажи из известных иранских и арабских доисламских и раннеисламских сказаний. Истории о несчастных влюбленных толкуются в аллегорическом духе как выражение духовной любви человека к Богу. Нередко перипетии сюжета объясняются автором в мистическом ключе непосредственно в тексте повествования или в специальных главах интродукции.

В орбиту суфийской литературы попадают также сугубо функциональные жанры, наиболее представительным из которых является агиография. Вокруг самых значительных авторитетов, основателей братств и выдающихся подвижников складываются повествования об их жизни и деяниях. Постепенно разрозненные биографические эпизоды вырастают в развернутое жизнеописание, а затем отдельные жизнеописания оформляются в виде сборников житий, называемых «разряды» *(табакат)* или «антологии» *(тазкират)* суфиев. Канон суфийского жития был тесно связан с другими жанрами мусульманской биографической литературы и развивался под их непосредственным влиянием. Начавшись как прагматический жанр, вызванный к жизни необходимостью поддержания традиции религиозных авторитетов, с течением времени суфийская биография насыщается художественными элементами в форме стихотворных вставок, описаний чудесных деяний шейхов и историй, связанных с поэтами-мистиками.

К суфийским литературным текстам примыкают многочисленные трактаты и послания, относящиеся к сфере философско-религиозных сочинений. К той же области теоретических и технических сочинений относятся и словари суфийских терминов *{истилахат ас-суфийа),* которые чрезвычайно важны для понимания скрытого смысла литературных образов, поскольку содержат их истолкование. По существу, они представляют собой толковые словари поэтической образности, объясняющие не общий лексический смысл слова, а его религиозно-мистические коннотации.

Исмаилизм как одна из основных ветвей шиитского ислама начал формироваться примерно с середины VIII в. Движе-

ние исмаилитов возникло в результате раскола в среде шиитов, большинство из которых признали седьмым имамом сына Джа'фара ас-Садика— Мусу ал-Казима (ум. в799г.), меньшинство же сочло законным наследником имамата старшего сына Джа'фара, Исма'ила, умершего еще при жизни отца. В результате седьмым имамом они признали сына Исма'ила — Мухаммада. После смерти Мухаммада вереде исмаилитов произошел еще один раскол. Часть общины сочла его последним седьмым имамом и ожидала его возвращения. Отсюда и прозвище приверженцев этого учения — «семеричники» *(ас-саб'ийа)*. Позже эту ветвь стали называть карматами *(ал-карматийа)*. Другая часть исмаилитов продолжала признавать потомков Мухаммада бен Исма'ила, бежавших от преследований Аббасидов в Сирию и Хорасан, и считать их «скрытыми» имамами. От их имени была развернута активная пропаганда, получившая название «призыв» *(да'ва)*. Весь последующий период до прихода к власти в Египте династии Фатимидов (909 г.), которые возводили род к Исма'илу, получил в истории исмаилизма название «сокрытие» *(сатр)*.

Для исмаилитских тайных обществ была характерна четкая иерархическая структура. Поделив весь мусульманский мир на области — *джазира,* эти общества вели там активную миссионерскую деятельность через сеть проповедников— *да'и,* подчиненных единому главе каждой области *(сахиб-джазира)*.

Насир-и Хусрав

Выдающимся представителем персидской классической литературы был последователь и проповедник исмаилизма Насир-и Хусрав (1004—1077). Будущий поэт происходил из семьи мелкопоместного землевладельца — потомка старой иранской аристократии из Кубадианы (город недалеко от Термеза). Как и его отец, Насир-и Хусрав занимал административные посты — сначала в Балхе при Газнавидах, а затем служил по финансово-податному ведомству в Мерве при одном из сельджукидских правителей. Он много путешествовал и вел привычную рассеянную жизнь придворного (по словам самого поэта, пил много вина, писал любовные стихи, проводил свои дни в увеселениях). Однако в середине жизни в возрасте сорока лет, Насир-и Хусрав решает круто изменить образ своего поведения и отправляется в паломничество по святым местам, подчиняясь не внешним обстоятельствам, как это часто бывало в его среде, а своим собственным внутренним побуждениям. В прозаической «Книге путешествия» Насир-и Хусрав рассказывает, что однажды ночью он увидел сон, в котором некто призывал его отказаться от вина, отнимающего у человека рассудок, и пуститься на поиски истины. Ночной собеседник указал ему в сторону Ка'бы, и наутро Насир сказал себе, что проснулся от сорокалетнего сна. Та же символика вещего сна и обращения на путь Истины повторяется и в одной из его касыд, в которой поэт рассказывает о своем обращении в исмаилизм:

Я снялся с [насиженных] мест и пустился в путь,
Не вспомнив ни о доме, ни саде, ни об образах [близких].
У перса и у араба, у индийца и у тюрка,
У жителя Синда, китайца, румийца и иудея,
У философа, манихея, сабея и материалиста
Я добивался искомого и спрашивал без устали.

Путешествие затянулось: долгих семь лет провел Насир, странствуя по Ближнему и Среднему Востоку, посетив западные области Ирана, Ирак, Сирию, Палестину, Египет, где он пробыл год. Затем он отправляется в Медину и Мекку. По всей видимости, именно в Египте Насир-и Хусрав попадает под влияние учения исмаилитов, представителями которых были султаны династии Фатимидов, пришедшей в этой стране к власти. О своем странствии он повествует в той же касыде:

О, сколько раз мне камни служили ложем и изголовьем! О, сколько раз шатром и палаткой служили мне облака! Порой я [взбирался] на склон, где был соседом мне месяц, Порой — на вершину горы, что выше созвездия Близнецов. Порой [приходил] в края, где вода [тверда], как мрамор, Порой — в места, где земля горяча, как уголья. Порой по морю, порой по суше шел я без дороги, Порой по горам, порой по пескам, порой через ручьи, порой
по ущельям,
Порой с веревкой на шее, как погонщик верблюдов,

Порой с поклажей на спине, как будто я — мул,
Занятый расспросами, переходил я из города в город,
Одержимый поисками, скитался по морю и суше.

Приведенные фрагменты этой знаменитой касыды представляют собой одновременно достаточно явную отсылку к той части в структуре классического житийного повествования, в которой говорится о поисках героем истинного учителя среди представителей различных религиозных и философских течений, и к той части традиционной касыды, которая отводилась мотивам странствия по пустыне — *рахил.* Поэт использует элементы различных жанров, как поэтических, так и прозаических, чтобы добиться искомого художественного и проповедническ ого эффекта. Задачей автора было представить свое реальное путешествие в Египет, ко двору Фатимидов, как путешествие мистическое, целью которого является прибытие в идеальный город мудрости и знания. Каир, столица фатимидского Египта, описана в касыде как Град обетованный, в котором герою явился истинный учитель:

И вот в один прекрасный день я достиг врат Града, которому
Служат планеты и покорились страны света. Это — Град, который
утопал в садах, полных цветов и плодов, Стены его украшены
росписью, земли его покрыты рощами. Степи в нем разрисованы,
подобно узорчатому шелку, Вода в нем — чистый мед, словно в
Каусаре. Это — Град, в котором, кроме познания, нет другого
строения. Это — сад, в котором кроме разума, нет другого дерева.
Это — Град, в котором мудрецы носят одежды из шелка, Но не из
того, что соткан руками мужчин или женщин. Это — Град,
которого едва достиг я, как разум мне поведал: «Здесь проси то,
чего искал — мимо этой обители не проходи!»

Учителем его становится активный участник исмаилитского движения ал-Му'аййад фи-д-Дин аш-Ширази, служивший при фатимидском халифе ал-Мустансире. Оба они упоминаются в касыдах Насира — первый в качестве наставника, второй в качестве «Имама Времени» и восхваляемого лица.

После возвращения из паломничества Насир-и Хусрав начинает активную пропагандистскую деятельность в пользу ис-

маилитов в родном Балхе, а также Мазандаране, Нишапуре, Систане и Хутталяне. Благодаря его заслугам перед фатимидским халифом *дар ал-'илм* — организация, ведавшая деятельностью исмаилитских проповедников *(да'и),* — назначила Насира на *пост худжжата, сахиб-джазира,* то есть верховного эмиссара Фатимидов на Востоке. Именно свой высокий титул *Худжжат* поэт использует и в качестве литературного псевдонима, *тахаллуса.*

Подвергшись гонениям со стороны правоверных суннитов, Насир-и Хусрав был вынужден бежать из Хорасана на Памир, где и провел остаток жизни в горном селении Йумган. Бегство на Памир, скорее всего, следует отнести к периоду, когда в Хорасане всеми делами ведал сельджукидский визирь Низам ал-Мулк, активно боровшийся с исмаилитами, то есть к 1059-1063 гг. Именно в Йумгане было создано большинство литературных произведений Насира.

Перу Насир-и Хусрава принадлежит ряд философских трактатов, среди которых наиболее исследованным является «Собрание двух мудростей» *(Джами' ал-хикматайн).* Знаток мусульманской философии А. Корбэн предлагал развернутый перевод названия этого трактата — «Гармония греческой философии и исмаилитской теософии». Действительно, вся книга построена как ряд диспутов между греческим философом и исмаилитом, причем каждый из диспутов кончается полным согласием спорящих. Для того чтобы достигнуть этой гармонии, Насир-и Хусрав применяет специфический исмаилитский метод толкования — *та'вил* (букв, «возвращение к истоку, к началу»). Под термином *та'вил* в мусульманской традиции подразумевается аллегорическое толкование Корана, в особенности его «темных» мест. К этому методу истолкования священного текста прибегали му'тазилиты, сторонники так называемого рационалистического толкования Корана, умеренные шииты, исмаилиты, суфии. Последователи метода *та'вил* настаивали на возможности не прямого, а аллегорического понимания как священного текста, так и явлений материального мира. Они относили себя к «людям внутреннего [знания]», в отличие, «от людей внешнего [знания]», следовавших традиционном методу толкования Корана, получившему название *тафсир* и подразу-

мевавшему историко-филологический и законоведческий комментарий к священному тексту.

Другой трактат Насира — «Путевой припас странствующих» *(Зад ал-мусафарин),* по мысли автора, являлся систематическим сводом, «каноном» исмаилитской философии, составленным как руководство для стремящихся познать истинные законы мироздания. В предисловии Насир-и Хусрав сравнивает человека, движущегося во времени, с путником, который, если он наделен разумом, должен знать, откуда пришел, куда идет и какой припас ему нужен в пути. После этого автор рассуждает об искажении знания о мире теми, кто претендует на звание носителя истинной веры: «И [поскольку]... мы нашли большинство людей беспечными в отношении проникновения в эту область, и [поскольку! невежественные люди общины... соблазнились чувственным и вещественным и удалились от духовного и невещественного, и [поскольку] в соответствии с различными своими желаниями, ища главенства, соединили они веру с низменными устремлениями и назвали это фикхом, и [поскольку] они ведающих знание об истинах... прозвали еретиками и людьми дурной веры и карматами — то мы сочли обязательным написать на эту тему сию книгу...» (перевод А.Е. Бертельса).

Насир-и Хусрав, по всей видимости, является автором богословского трактата «Лик веры» *(Ваджх-и дин).* Он содержит толкование ряда положений шариата при помощи исмаилитского метода *та'ви.1.* Чисто философские проблемы в нем почти не затрагиваются. Вместе с тем в этом сочинении рассматриваются вопросы, которые в значительной мере проясняют характер его поэтического творчества. Например, в главах 3 и 4 подробно трактуется понятие «знание» ('или), которое, по мнению автора, есть «познание вещей такими, какими они есть». Далее говорится, что знание заключено в разуме, что все телесное и духовное подчинено разуму и, следовательно, все, что не охвачено знанием, нельзя считать существующим. Исключение составляет только Бог, который выше знания. Тот, кто обладает большим знанием, ближе к велениям Бога. О том же самом поэт неоднократно рассуждает в своих дидактико-философских касыдах.

Насир-и Хусрав считается также автором небольших дидактических *маснави,* известных как «Книга света» *(Раушана'и-нама)* и «Книга счастья» *(Са'дат-нама).* По своему содержанию они близки как ранним образцам суфийской дидактической поэмы, так и предшествующей светской дидактике, например, «Афарин-нама» Абу Шукура Балхи. Обязательными содержательными составляющими дидактических поэм, в том числе и принадлежащих Насир-и Хусраву, были космогонические мотивы, примыкающие к восхвалению Бога-творца, которым традиционно открывались произведения нарративных жанров. Описание места человека среди Божественных творений содержало характеристику его телесной и духовной природы. Далее, как правило, следовали разделы, содержащие похвалу достоинствам человека и осуждение присущих ему пороков. Именно осуждение пороков (алчности, невежества, себялюбия, вероломства, лицемерия и т.д.) вызывает к жизни советы и наставления житейского характера (например, о вреде азартных игр, об уклонении от общения с невеждами, о пользе молчания и необходимости хранить тайну, о довольстве малым и др.), которыми изобилуют обе поэмы Насира. В дальнейшем перечисленные темы будут развиваться в суфийском дидактическом эпосе, постепенно обрастая иллюстративным материалом в форме притч и коротких анекдотических историй.

В поэмах Насир-и Хусрава представлены и мотивы, пересекающиеся с тематикой некоторых его касыд. Так, одна из глав «Раушана'и-нама» содержит резкое осуждение придворной поэзии:

Разум смеется над восхвалением подлецов,
Никто не станет украшать перлами осла...

Наиболее весомый вклад Насир-и Хусрав внес в развитие касыды, которая под его пером превратилась в один из ведущих дидактических жанров персидской поэзии. Являясь ярым противником любого пустословия, втом числе и в поэзии, Насир-и Хусрав настаивал на том, что изреченное слово должно приносить человеку реальную пользу. С этих позиций он подвергал острой критике занятие придворного поэта:

Смотри, о брат, легкомысленно не считай Знанием ни
[ремесло] секретаря, ни стихотворство.

Ведь эти профессии хорошо оплачиваются
Благодаря тому, что умножается радость адресата.
Конечно, и та, и другая — это ведение речей, и все же
Нет у колдовства сходства с пророчеством.
Сокол — птица, как и куропатка, и все же
Нет у куропатки достоинства сокола.
Пророк тому вручил науку истины,
Кого счел достойным этого преимущества[22].
Нашему Харуну потому даровал ее Муса,
Что не было у него силы против того самирита[23].
То, что ты пишешь — оковы знаний и мысли,
Оно — словно путы, стреноживающие боевого коня.
Ты в путах — пеший перед всадниками,
Не достоин ты ничего, кроме занятия слуги.
Если ты стал таким, знай, что ты — раб
Шаха Востока и эмира Мазандарана.
Ты избрал своей профессией стихотворство,
А кто-то другой избрал пение и музыку.
Ты стоишь там, где певец сидит[24],
Подобает тебе укорачивать дерзкий язык.
Сколько можно описывать самшит и тюльпан,
Лик, подобный луне, и амбровые завитушки?
Восхваляешь знание и натуру того,
От кого проистекает невежество и злонравие.
Привносишь ты в стихи ложь и алчность,
А ведь ложь — это источник неверия.
Достохвальным праведником, как 'Аммар и Бу Зарр[25],
Делает Махмуда восхваление 'Унсури!
Я тот, кто не мечет перед свиньями
Драгоценный жемчуг слов [языка] дари.

(Перевод М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисовой)

[22] Имеется в виду четвертый из праведных халифов, 'Али; в бейте нашли отражение шиитские предпочтения автора.

[21] Аллюзия к кораническому сюжету о Мусе и его брате Харуне. Муса (библ. Моисей), который был косноязычен и не мог проповедовать сам, попросил Господа послать с ним для выполнения миссии брата Харуна, который «красноречивее меня языком» (Коран, 28:34]. Однако, когда с Мусой «беседовал Господь» и передавал ему скрижали, некий самирит подбил народ Мусы сотворить золотого тельца и поклоняться ему. [24] Согласно придворному этикету, поэт декламировал стоя, а музыканты играли сидя. [21] Аммар б. Йасир и Бу Зарр (Абу Зарр ал-Гифари, ум. ок. 653) — сподвижники пророка Мухаммада, в числе первых принявшие ислам.

Выдвигая обвинения против придворных поэтов, использующих свой талант ради материальной выгоды, поэт-проповедник использует известную аргументацию пророка Мухаммада (сура «Поэты») в полемике с противниками, причислявшими его к племенным поэтам и прорицателям. Главным обвинением Пророка в адрес племенных поэтов было обвинение их в произнесении лживых речей. В Коране говорится: «Не сообщить ли Мне вам, на кого нисходят сатаны? Нисходят они на всякого лжеца, грешника. Они извергают подслушанное, но большинство их лжецы. И поэты — за ними следуют заблудшие. Разве ты не видишь, что они по все долинам бродят и что говорят они то, чего не делают, кроме тех, которые уверовали и творили добрые дела и поминали Аллаха много. И получили они помощь после того, как были угнетены» (Коран 26: 224—228). Традиционно вдохновителями племенных арабских поэтов считались джинны, то есть существа демонические. Мухаммад утверждает, что его в произнесении священных слов Корана вдохновлял Дух Верный или Дух Святой, то есть архангел Джабраил. Поощряя поэтов из своего окружения, таких, как Хассан ибн Сабит и Ка'аб б. Зухайр, Мухаммад приписывал им тот же источник поэтического вдохновения, что и себе самому. Характерно, что в поэзии Насир-и Хусрава роль идеального поэта приписана именно Хассану ибн Сабиту:

Душу свою ради восхваления дома пророка Я
буду превращать то в Хассана, то в Рудаки.

Среди персидских поэтов несомненным идеалом для Насира является Рудаки. Насир уподобляет свои строки стихам Рудаки, особенно подчеркивая их насыщенность мудрыми советами:

Много стихов об отречении от мирского и в наставление сложил
Тот поэт незрячий, но ясновидящий (т.е. Рудаки).
Ты прочитал их, прочти и слова Худжжата,
Раскрашенные красками значений и полные наставлений.
Если в молитве прочтешь ты его стихи,
Дух Верный *(рух ал-амин)* пошлет тебе вослед «Аминь!»

По сути, в последнем бейте Насир перефразирует известный хадис Пророка, обращенный к Хассану бен Сабиту. В этом хадисе говорится, что Мухаммад, благословляя труд Хассана ибн Сабита в поддержку нового вероучения, сказал: «Читай [стихи] и Дух Святой *(рух ал-куд(у)с)* пребудет с тобой».

Приписывая своей поэзии тот же источник вдохновения, что и словам Мухаммада, поэт указывает на богооткровенное происхождение поэтического слова и уподобляет себя пророку. В одной из своих касыд он описывает нисхождение вдохновения с высот мира горнего:

Что есть маринад (пикули) речи? — Значение и выражение.
Обнови речь, когда притек к тебе маринад.
В стихах повторение слов не пугает.
Ведь прекрасно звучит превосходная речь при повторении.
[Тот) маринад — от Бога, его вкус и аромат замечательны, а цвет
[Он приобрел] от яблока, цитрона, грецкого ореха, айвы и фаната.
В этом году пришелся тебе по вкусу виноград нового урожая,
А ведь в прошлом и в позапрошлом году он был точно таким же.
Для людей разумных семена речи — это мудрость и знание,
В землю сердца посади, о разумный, семена речи.
Стань Избранником, чтобы после тебя осталось Благое слово,
Ибо это то, что осталось после Пророка Избранника.

При всем том, что Насир-и Хусрав отделяет себя от большинства придворных поэтов, превративших стихотворство в пустословие (перс, *жаж* — болтовня), он признает за ними мастерство в обращении со словом и в ряде случаев сравнивает себя с арабскими и персидскими предшественниками (ал-Бухтури, 'Унсури, Киса'и и др.). Однако, в отличие от Рудаки и Хассана, другие поэты могут оцениваться Насиром двояко — как положительно, так и отрицательно. Сам же Насир-и Хусрав, хотя и отдает предпочтение наставлениям, не полностью отказывается от панегирических мотивов в касыде. Он восхваляет «Имама Времени», то есть правящего фатимидского халифа, однако этот адресат фактически приравнен к членам «семьи Пророка», то есть персонажам мусульманской Священной истории, поскольку поэт ему лично своих произведений ему не посылает и уж тем более не получает за них вознаграждения.

Специфический облик приобретает в лирике Насира и *фахр:* с одной стороны, он восхваляет себя как носителя истинного знания, праведника, являющегося образцом поведения, с другой стороны, подчеркивает свой поэтический талант, особую миссию и особые свойства своей поэзии.

В полной мере воспользовавшись достижениями придворной традиции в области касыдосложения, Насир-и Хусрав ищет новые этические и эстетические основы поэтического искусства, черпая мотивы и образы в сфере непоэтических жанров. Заимствования из Корана и хадисов составляют ту сферу поэтических мотивов, которыми Насир-и Хусрав пополнил арсенал касыды. Они служат основанием как проповеднических рассуждений, так и инструментом создания сложных аллегорических картин во вступительных частях касыд. Образную основу подобных аллегорий составляют, главным образом, календарные зачины, приспособленные к специфическим художественным задачам проповеднической и мистико-аллегорической лирики. В Диване поэта широко представлены касыды, по внешним признакам принадлежащие к разряду *науруэийа:*

Облако, рассыпающее перлы превратило землю в подобие небес — От цветущих тюльпанов она наполнилась [звездным] сиянием. Розовый куст стал походить на созвездие Ориона, а розы на нем, Расцветшие здесь и там, уподобились звезде Арктур в Волопасе. В дни *урдибихишта* дуновение ветерка стало для гор и степей Снадобьем от ран, нанесенных [ледяным] ветром [месяца] *дея.* Этот ставший согбенным старцем розовый куст Вновь обрел юность благодаря искусству [весеннего] ветерка. Науруз стал для мира покаянием, Искоренившим зло, содеянное зимой.

Приведенное начало касыды выдержано в духе придворных касыде календарными зачинами, однако в переходе к целевой дидактической части автор объясняет значение весенних картин природы в духе исмаилитского метода *та'вил:*

Эти вновь ожившие цветы, поднявшие в саду головки.
Стали для нас свидетельством Судного дня и воскресения из мертвых.
Блажен тот, чье сердце зрит скрытое за завесой,
О Страшном суде ему твердое свидетельство дают травы.

тический дар. Он получил основательное теологическое образование, изучал законоведение ханбалитского толка под руководством многих известных шейхов, один из которых провидел в нем будущего великого наставника, когда тому было всего четырнадцать лет. Сам же Ансари признавал единственным своим наставником на пути познания Бога старца Харакани: «Я не знал бы истины, если бы не видел Харакани». Особое рвение он проявлял в собирании хадисов и благодаря своей блестящей памяти помнил их, по его собственным словам, до 300 тысяч: «По вечерам я писал при светильнике хадисы... Бог дал мне такую память, что я запоминал все, что выходило из-под моего пера» (перевод Е.Э. Бертельса). Теологические науки были не единственной сферой его интересов. В том же рассуждении о характере своих занятий и источниках пополнения знаний Ансари писал: «Я знал наизусть 70 тысяч стихов арабских поэтов и 100 тысяч персидских, можно сказать, как стихов древних поэтов, так и более новых...» (перевод Е.Э. Бертельса).

Наследие Ансари достаточно велико по объему, однако издано не целиком и до сих пор изучено лишь частично. Ему принадлежит большое количество богословских произведений: сборник хадисов, комментарии на отдельные хадисы и богословские произведения суфиев, трактат «Порицание схоластики», агиографический свод «Разряды суфиев» *(Табакат ас-суфийа),* написанный на средневековом гератском диалекте вслед за одноименным арабоязычным сочинением 'Абд ар-Рахмана ас-Сулами Нишапури (940/41 — 1021/22). Ансари принадлежит одна из ранних прозаических версий сказания о Йусуфе и Залихе «Радость мюридов и солнце бесед», выдержанная в мистическом ключе. Самым известным доктринальным суфийским произведением Ансари считается арабоязычный трактат «Стоянки путников» *(Маназил ас-са'ирин),* содержащий характеристику состояний на пути к мистическому прозрению *(маназил, макамат).* Наиболее популярным персоязычным сочинением Ансари считается сборник его рифмованных проповедей, не озаглавленный автором, но фигурирующий в разных рукописях под названием «Рифмованная проза» *(Мусадджа'ат).* Это произведение, исследованное в свое время В.Ал. Жуковским, было сочтено им, вслед за традицией, персидским изводом арабоязычных «Стоянок». Более поздние

исследователи, в лице, например, Е.Э. Бертельса, предлагают называть это сочинение «Псевдо-Маназил». Это произведение, по всей видимости, является записью ораторских выступлений Ансари на суфийских маджлисах, о чем свидетельствует как содержание памятника, так и его форма — рифмованная проза *(садж[1])* с многочисленными стихотворными вставками в форме газелей, четверостиший и кыт'а, принадлежащих перу самого автора. Наряду с толкованием доктринальных вопросов суфизма в главах «О суфиях», «О пробуждении», «О единстве Божьем», «О нищенстве» и т.д., Ансари уделяет внимание изложению отдельных эпизодов священной истории ислама («О начале мира и появлении Адама», «Рассказ о вражде Иблиса и Адама», «Рассказ о судьбе Мусы», «Рассказ оСулаймане» и др.). Проповеди Ансари расцвечены также эпизодами из жизни суфийских шейхов Джунайда Багдади, Хасана Басри, Абу Йазида Вистами[26], а также группой глав, выдержанных в жанре прений («Спор любви и разума», «Спор дня и ночи», «Спор старика и юноши»).

Ансари может считаться одним из первых суфийских поэтов, писавших на фарси. Кроме стихотворных вставок малых форм в его проповедническую прозу включена пространная касыда-инвектива в адрес лжесуфиев. Поэт использует в ее вступительной части один из видов стандартных зачинов, который связан с описанием природных и социальных потрясений и содержит перечисление социальных страт общества. Представители различных слоев и профессиональных групп в условиях катастрофы проявляют себя вопреки предписанным им нормам поведения. В подобном ключе выдержаны касыда Катрана на землетрясение в Тебризе, касыда Фаррухи на смерть султана Махмуда Газнави, касыда Анвари на пленение султана Санджара Сельджукида тюрками-огузами и ряд других текстов.

Касыда Ансари начинается следующими строками:

Что за горный поток? Что за бедствие? Что за потоп и дым?
Что за насилие? Что за мир? Что стало в мире с людьми?

[2f] Джунайд (ум. 910) — один из крупнейших авторитетов суфизма, положивший начало одному из главных направлений мусульманского мистицизма, «учению о трезвости». Хасан Басри (ум. 728/29) — один из первых мусульманских аскетов, выдающийся проповедник. Абу Йазид (Байазид) Вистами (ум. 875 или 878) - знаменитый шейх, сторонник экстатического направления в суфизме.

Из приведенного фрагмента следует, что события, происходящие в мире людей, поэт сопоставляет с природной катастрофой. Причиной бедственного положения в обществе является то, что люди предпочли мирские страсти совершенствованию своей души:

Я вижу мир в развалинах, а в нем людей — в неведении:
Ради тяги к дольнему миру они сочли прибылью ущерб будущей жизни.
Огнем смуты сожжены тысячи городов сердца,
Мечом отречения и измены захвачена обитаемая четверть Земли.

Далее Ансари называет десять категорий людей, ведущих себя неправедно и не соблюдающих этические нормы и религиозные обычаи. Это отшельники, муфтии, судьи, правители, аскеты, чтецы Корана и т.д. Вот что, например, говорится о власть имущих:

Правители ведут себя с подданными, как волки в стаде,
Будто никогда не было них милости и сострадания.
У богачей на двери сердца прочен замок скупости,
Они не смыкают уста пустых посул и не раскрывают ладонь щедрости.

Перечень отступников венчают лжесуфии, которым и посвящена вся вторая часть касыды, снабженная двумя анафорическими повторами «Как может быть суфием тот, кто...» и «Кто есть чистый суфий? — Тот, кто...». Осуждаемые в шести бейтах всевозможные прегрешения суфиев — жадность, лицемерие, погоня за славой, лживость, злоба — являются попыткой обрисовать сущность истинного подвижника, который должен быть свободен от этих страстей, что и провозглашается в прямой форме в двух бейтах:

Кто есть чистый суфий? — Тот, у кого добрый нрав: Если от брата он увидит зло, в ответ преумножит добро. Кто есть чистый суфий? — Тот, кто, не встретившись с Другом, Не пожелает вечной жизни даже в раю.

В целом касыда Ансари демонстрирует явное преобладание проповеднической тематики и, подобно касыдам Насир-и Хусрава, ставит своей целью именно обличение, совет и наставление, а не восхваление. Таким образом, поэты, представлявшие в XI в. эзотерические течения в исламе, трансформируют само направление развития касыды и создают ее новую тематическую разновидность, которую можно охарактеризовать как дидактико-религиозную.

Наибольшее количество стихотворных вставок в прозе Ансари выполнено в форме газели. Именно в его творчестве газель впервые приобретает четкие структурные параметры (объем, парная рифма в первом бейте, авторская подпись в последнем). В отличие от газелей придворных поэтов, посвященных главным образом любовной и отчасти пиршественной тематике, газели Ансари насыщены мотивами традиционной аскетической лирики *(зухдийат)*. Тема преодоления мирских страстей и воспитания души становится основной в стихотворениях поэта-проповедника. Используя достижения мастеров жанра *зухдийат,* например, прославленного арабского поэта Абу-л-Атахии (ок. 750—825) и своего непосредственного предшественника Рудаки, Ансари рассуждает о быстротечности земной жизни и непостоянстве земной славы:

Нашим обиталищем была темная земля, а мы по безрассудству своему Возводили дворцы и портики до облаков небесных. То, что мы называли своим богатством, было змеем, То, что мы полагали своей жизнью, было ветром.

Приведенный фрагмент обнаруживает явные переклички со стихами Абу-л-Атахии «...О строитель высоких дворцов! Куда ты стремишься? Неужели ты хочешь дойти до облаков?» (перевод И.Ю. Крачковского) и Рудаки «...Сошли под землю те, кто воздвиг все [эти] дворцы и [разбил] сады». Из того же тематического блока *зухдийат* в лирику Ансари в практически неизменном виде пришли мотивы умерших легендарных владык:

Дворцы, портики и шатры никому не достанутся:
Рассыпались в прах тела (сынов племен] *самуд* и *'ад* и [тело] Шаддада.

Все имена, встречающиеся в приведенном бейте, связаны с легендарной историей Аравии: самудяне и 'адиты упомянуты в Коране как племена, наказанные Аллахом за гонение на

его пророков (например, Коран 11: 52-71). В той же связи Ансари упоминает и ассоциировавшегося с племенем 'аditов, хотя и не упоминавшегося в писании Шаддада — строителя «Ирама, обладателя колонн», города, считавшегося раем на земле и разрушенного по воле Аллаха. Уже в Коране и примыкавшей к нему легендарной традиции упоминания о погибших племенах и разрушенных городах служили иллюстрацией мотива неотвратимости судьбы и быстротечности земного благоденствия. В той же функции они выступают и в жанре аскетической лирики, и в проповеднических стихах Ансари. Однако в проповеднической поэзии они соседствуют не с мотивами воздаяния, как в Коране, и не с темой суеты мирской и земной тщеты, как в образцах поэзии *зух-дийат,* а с призывами к преодолению земных страстей, продвижению по пути духовного совершенствования и познания Бога и, в конечном счете, к спасению души. Земная жизнь человека понимается Ансари как путь к «стоянке смерти», к переходу в иной мир, где ищущий Бога странник и обретает слияние с Ним. Только тот, кто в течение жизни был озабочен совершенствованием души, достигает посмертного блаженства.

В соответствии с доктриной Пути *{тарикат)* Ансари в аллегорическом ключе интерпретирует традиционные мотивы дорожных тягот *{рахил),* почерпнутые им из репертуара арабской касыды. В этом смысле характерна одна из его газелей, в которой описывается путь каравана через пустынную местность:

Ночь темна, и луна в затмении,
Дорога в теснине, и путь страшен.
Нет ни припасов в суме, ни воды в бурдюке,
Нет ни силы двигаться, ни места для стоянки.
Впереди дракон, разверзший пасть,
Позади враги, обнажившие меч...

Если бы не последние бейты, в которых содержится объяснение символического смысла начала стихотворения, приведенные строки можно было бы принять за фрагмент стихотворения в жанре *рахил.* Однако в финале поэт сам расшифровывает скрытый смысл:

Орудие твоего состояния — терпение,
Если ты муж чистый и облаченный в рубище.
От тебя требуется терпение, о Ансари,
Как от буквенного талисмана — сокровища загадок.

Автор указывает на то, что первая часть газели посвящена пути к стоянке «терпение» *(сабр).* Следует отметить, что Ансари, подобно другим первопроходцам мистической поэзии, создает вторичные смыслы традиционных образов индивидуально-авторским усилием, результат которого лишь через некоторое время закрепляется в литературном каноне в виде особого символического языка. По этой причине поэт часто прибегает к разъяснению смысла сказанного непосредственно в рамках стихотворения.

Идея посмертного обретения истинного бытия породила в поэзии Ансари специфическую интерпретацию ряда традиционных лирических мотивов (любовных и пиршественных). Весьма характерна их трактовка в стихотворении, начинающемся словами «В день смерти, который есть день разлуки с друзьями...». Обращаясь к слушателям с призывом не печалиться и не скорбеть по поводу его ухода в мир иной, поэт объясняет это так:

В (минуты] траура по мне не рыдай так горько и не издавай стоны,
Ведь тот вздох есть трубный глас, [возвещающий] свидание
с Любимой.
Когда увидишь мое тело, не рыдай в разлуке: Ведь рука
Друга в этот миг обнимает шею [моей] души. Приди и
погляди на мои погребальные носилки Под звуки свирели и
бубна и [песни] сладкоголосого певца.

Привычные мотивы оплакивания *(марсийа)* предстают у Ансари в противительной трансформации: «Не плачь», «Не рыдай в разлуке», «Не говори, как мрачна и тесна темница». Напротив, °н предлагает своему слушателю радоваться и ликовать, поскольку душа героя вскоре обретет искомое блаженство в единении с Божественной возлюбленной (Истиной). Для усиления положительного эмоционального настроя автор использует не только любовную и пиршественную, но и сезонную — весен-

нюю образность, которая, как правило, ассоциируется в иранской традиции с празднованием Науруза. Поэт объясняет, что под могильным камнем «веет ранней весной», что путь в могилу для него это путь в цветник, и что «птица его духа поет и летает». Эти образы представляют собой устойчивый репертуар жанра описания весны, однако в газели Ансари они связаны с представлением о райском саде:

> Взгляни на саван: он пришелся мне лучше [любого] платья,
> Облаченный в него я пребываю в садах Ризвана. Вином и *напитком*
> стала для меня *«чистая* [влага]» в недрах земли, Животворной пищей
> моей души — красота Любимой.

В последнем из приведенных стихов поэт использовал кораническое слово «чистый» в качестве прямой отсылки к тексту писания, а именно к суре «Человек», в которой описывается жизнь праведников в раю, что полностью соответствует общему смыслу газели. По существу перед нами скрытая цитата следующего айата: «На них одеяния зеленые из сундуса и парчи, (и украшены они ожерельями из серебра), и напоил их Господь их *напитком чистым»* (Коран 76: 21). Слова «напоил их Господь...» из того же айата впоследствии многократно цитировались суфийскими поэтами с целью метафорического описания мистического озарения как опьянения.

Очевидно, что в данной газели погребальные мотивы тесно сплетаются не только с любовными, но и с пиршественными мотивами, представляющими собой явные заимствования из жанра *хамриият,* непременными атрибутами которого было упоминание пения и танцев, музыкальных инструментов и виночерпия. Однако в контексте анализируемого стихотворения стереотипные образы пиршественной лирики приобретают религиозный смысл, поскольку сопряжены с коранические аллюзиями. Естественно в этой связи, что речь идет не о вкушении вина, а о приобщении к красоте Божественной Истины:

> Воистину, ты опьянен, Ансари, [созерцанием] лика виночерпия, А
> твои стихи — причина опьянения сотрапезников.

Символический характер восприятия пиршественных мотивов подчеркивается и тем, что в одной из наставительных газелей поэт-проповедник предостерегает слушателя от прямого толкования мотива «вкушения вина», поскольку говорит: «Если ты мусульманин, воздерживайся от ядовитого вина». Подобно тому, как опьянение Истиной противоположно реальным последствиям винопития, божественная любовь противоположна любви земной, замутненной животными страстями.

Интерпретация любовных мотивов и в рассматриваемой газели, и во всех прочих, где они используются, обладает определенной спецификой, связанной с их символическим восприятием. Традиционная жестокость и холодность возлюбленной сменяется ее милосердием и сострадательностью, поскольку речь идет не о земной красавице, а об Истине (Боге). Со всей очевидностью противопоставление земной и небесной возлюбленной выявляется при обращении к еще одной газели Ансари, в которой он прямо осуждает увлечение непостоянными земными красавицами:

> Доколь привязываться душой и сердцем к земным красавицам!
> Взгляни на нас, о слепец, и пробудись от сладкого сна.
> Эти луноликие в конце концов пожелтеют лицом, как солома.
> От коварных красавиц мира сего оторви свое сердце и от них отвратись.
> Свежесть лица миловидных убавляется с каждым мгновением,
> Если ты стремишься к красоте вечной, в любви стань подобен Мусе.

Мотивы, применявшиеся прежде для описания любовных страданий, выступают у 'Абдаллаха Ансари в непривычном контексте и полностью теряют свой изначальный смысл, выражая глубину покаяния:

> Кто я на пороге твоем, о Господи?
> Пристыженный, просящий прощение за грехи,
> Загубивший жизнь, заблудший,
> Презренный, рыдающий, павший во прах Пути.
> Порой жаром мое сердце превращаешь в кебаб,
> Порой сердце мое обливается кровью от сознания греховности...
> О, что Ты сделал с моим сердцем?!
> Ради чего Ты сделал моей участью постоянные вздохи?

Мотивы самоосуждения, представленные в форме молитвы, в данном фрагменте соседствуют с традиционными образами любовной лирики, что призвано усилить эмоциональность описание переживаний человека, предстоящего Богу.

Той же спецификой интерпретации отличаются в лирике Ансари и все другие мотивы, являющиеся заимствованиями из репертуара светской поэзии: восхваление перенесено с образа конкретного адресата на абстрактный образ идеального праведника, заимствования из традиционных осмеяний *(хадже)* встроены в тематику проповеднической лирики и служат для повышения ее эмоционального воздействия. В свою очередь поэтизмы, перенесенные в прозаический текст, могут служить у Ансари той же задаче усиления звучания аскетических мотивов в проповеди. Так, в одном из пассажей проповеди автор использует образные элементы поэтического «портрета» красавицы: «...наши **коварные локоны** разнес ветер, и **тюльпаны** наших **ланит** съела земля; **изогнутые брови** наши исчезли, **и нарциссы** двух **глаз** наших лопнули; **кораллы губ** наших смешались с пылью, и **перлы зубов** наших рассыпались по могиле... Птица духа из нас вылетела, и тернии сокрушения из нашего праха произросли: мы назидательных пример для рождающихся, и мы [живое] увещевание для проходящих» (перевод В.Ал. Жуковского).

Творчество Ансари положило начало развитию литературной практики суфиев на персидском языке. Он внес вклад не только в становление философско-теоретической и агиографической традиции, но и заложил основание канона суфийской лирики — как касыды, так и газели.

Баба Кухи Ширази

Весьма характерной фигурой ранней суфийской лирики является современник Ансари Баба Кухи Ширази (ум. ок. 1050), вошедший в историю персидской литературы как автор одного из самых первых Диванов мистических газелей. Многие исследователи сомневались в подлинности Дивана Баба Кухи и считали его более поздней подделкой, относящейся примерно к **XII—**XIII вв.. Однако поэтика его газелей указывает на достаточно раннее происхождение, поскольку обнаруживает черты

несомненного сходства с лирикой малых форм, принадлежащих перу Фаррухи и Манучихри. Это сходство лежит, прежде всего, в области композиционной структуры газелей: наличие «экспозиции», повествовательное развертывание лирического сюжета, наличие элементов диалога между персонажами и т.д. О Баба Кухи известно очень мало. Сведения, содержащиеся в средневековых источниках по истории суфизма, в основном носят легендарный характер. Даже имя поэта фигурирует в двух вариантах — 'Али и Мухаммад. Скорее всего, полностью его звали Абу 'Абдаллах ['Али ибн?] Мухаммад ибн 'Абдаллах, известный под прозвищем Ибн Баку[йа] Ширази. Нисба поэта не дает достаточных доказательств того, что он родился в Ширазе, а скорее свидетельствует, что он провел в этом городе, где и был похоронен, большую часть своей жизни. Известно также, что некоторое время он провел в Нишапуре, признанном центре иранского суфизма. Там он общался с 'Абд ар-Рахманом ас-Сулами (ум. 1021) и имамом Абу-л-Касимом Кушайри (ум. 1074). Считается также, что он встречался с шейхом Абу Са'идом Майхани (ум. 1049), автором популярных мистических четверостиший. По всей видимости, наставником Баба Кухи был ширазский шейх Абу Абдаллах ибн Хафиф. Ансари сообщает, что Баба Кухи много путешествовал и помнил наизусть огромное количество хадисов и хикайатов. Свое прозвище Кухи поэт получил, скорее всего, после ухода в уединение: он поселился в горной пещере в окрестностях Шираза и долгое время вел отшельнический образ жизни, о чем свидетельствуют и его газели, в концовках которых довольно часто встречается словосочетание «гора и пещера», например:

[Людей] того собрания, что описал Кухи, Ты
найдешь во всех пещерах и на горах.

Творчество Баба Кухи свидетельствует о том, что он хорошо был знаком не только с доктринальным суфизмом, но и весьма начитан в светской поэзии, поскольку он в полной мере использует традиционную образность любовной *(газал)* и пиршественной *(хамрийат)* лирики. Наибольшее количество за-

имствованных из арсенала любовной лирики образов связано с описанием красоты возлюбленной (лик, локон, брови, глаза, родинка). Одновременно в газелях Баба Кухи присутствует целый слой религиозно-умозрительной лексики, призванной впрямую указать на особый сокровенный смысл его стихов. Это может быть и философско-религиозная образность (бытие и небытие, Предвечность, имена и атрибуты Бога, единство и множественность и т.д.), и имена известных суфийских шейхов и их высказывания, и прямое цитирование Корана. Помимо символических в Диване Баба Кухи имеются газели дидактического содержания, рисующие образ идеальных праведников и во многом напоминающие некоторые тексты Ансари. Такова, например, газель, в которой герой-суфий предстает в чистом виде и не скрыт ни одной из своих традиционных «масок»:

[Истинно] мудрые те, кто (всегда] с Богом —
От тела, души и сердца они свободны...
Поскольку отошли они от дурного и от хорошего,
Стали они наперсниками Друга, дарующего жизнь...
Они цари духовного царства,
Хотя по внешности они — нищие.
Поскольку они нищие [перед лицом] величия [Божьего],
Они свободны от гордыни и лицемерия.

Мотивы цитированного текста во многом совпадают с таковыми в газели Ансари с радифом «дервиши»:

Блажен тот час, когда в уединении созерцаю я дервишей, От поминания Истины процветает достойное дело дервишей. Они — нищие, восходящие к небесам, подобны они ангелам, Словно воды Каусара и Замзама — таинство дервишей... Нищие, они подобны соколам, любовь считай для них силком, Где бы ни находилась их цель, туда всегда направляются дервиши.

Хотя таких газелей в творчестве Баба Кухи не так много, их наличие подтверждает принадлежность автора к раннему периоду развития суфийской поэзии на персидском языке, которая сохраняла тесную связь с нуждами проповеднической деятельности.

Наибольший вклад Баба Кухи внес в расширение образности газели, поскольку в его творчестве любовная и пиршественная лирика насыщается элементами городской социальной терминологии и образами, связанными с зороастризмом и христианством. Изменение среды бытования и адресата лирической поэзии Баба Кухи повлекло за собой переосмысление образов, дотоле воспринимавшихся как отрицательные: городские трущобы Харабат и обитающие в них нищие, гуляки, азартные игроки и пьяницы. Термины, обозначающие этих деклассированных персонажей, в средневековой историографии были равнозначны понятию «чернь», «сброд», «подонки общества», и их упоминание связывалось преимущественно с мятежами. В придворной поэзии, например, *вхамрийатах* Манучихри, этот мир подвергался осуждению, тогда как в поэзии суфийской он становится постоянным местом обитания положительного героя, как правило, называемого *ринд.* Вокруг этого образа группируются идеи нищенства, внутренней свободы от религиозных условностей и запретов, презрения к лицемерию и показной праведности. Предающийся винопитию персонаж воплощает мистика, приобщившегося к ценностям богопознания. Противостоящие ему представители мусульманского правоверия и духовной городской власти (муфтий, проповедник, блюститель правопорядка *мухтасиб,* глава городской стражи *шихна* и т.д.) служат объектом постоянного осуждения, являя собой образец «людей внешнего [знания]» *(ахл-и захир).* Суфий, странствующий в поисках Истины и далекий от следования внешним требованиям, предъявляемым к поведению верующего мусульманина, объясняет свое пренебрежение соблюдением религиозных предписаний «внутренним» *(батин)* постижением Божественного закона. Упоминание представителей немусульманских конфессий (христиан — *тарса,* зороастрийцев — *муг* и т.д.), объектов их поклонения (идол, кумир — *санам, бут* и т.д.) и атрибутов иноверия (специальный кушак, который первоначально был элементом облачения христианских монахов, а затем стал в мусульманских странах обязательным к ношению иноверцами — *зуннар)* становится элементом символического описания продвижения суфия по пути мистического познания. Поэтика суфийской газели, на-

чиная с Баба Кухи, демонстрирует не только развитие религиозных коннотаций поэтической лексики (лик — Единство, локон — множественность, виноторговец — наставник, пьяницы — послушники и др.), но и противительное переосмысление лексических единиц естественного языка. Обратимся, к примеру, к следующей газели:

Препоясался я *зуннаром* гебров
В знак служения старцу магов.
Перед дверью храма сижу я день и ночь,
Перед идолами склоняюсь день и ночь.
Нет у нас иных четок и молитвы, иного *зикра,*
Иного помысла, кроме чаши пурпурного вина.
В день творения сделал я кольцом в ухе своей души
Локон той, что рождена христианкой.

Герой Баба Кухи открыто декларирует свою принадлежность к иноверию, причем объединяет в одном тексте признаки двух конфессий — христианства и зороастризма, объединяя их термином «гебры». Именно приверженность обычаям гебров, например, винопитию, являвшемуся частью христианской обрядности, становится выражением приобщения к высшему духовному знанию. Девушка-христианка (или юноша-христианин) из газели предлагает герою вкусить из чаши с вином, что приводит его к видению Истины:

Она наполнила чашу и сказала: «Выпей это И
тогда узришь в своем сердце Бога». Я выпил и
увидел то, что она сказала, — Присутствие Бога
было и явным, и скрытым.

Еще одной новой чертой основного лирического персонажа газели становится осознание им себя как части определенной корпорации, объединенной общностью идей и устремлений. В этом кругу людей, который Баба Кухи именует кружок — *халка,* собрание, пиршество — *маджлис,* общество — *джама'ат,* приятели, сотрапезники — *харифан,* господствует равенство, сходство интересов и взглядов и преклонение перед учителем. Таким образом, в суфийской газели получил воплощение обычай суфийского общежития и братства.

Можно сказать, что в творчестве Баба Кухи Ширази наблюдается полный разрыв с традицией монотематической любовной газели, идущей от арабов. Философско-религиозная тематика, перестав быть исключительно содержанием жанра *зухдийат,* включается в контексты мистически окрашенных любовных и пиршественных мотивов. Объединенные общим символическим толкованием, эти группы мотивов становятся частью газельного канона. Вместе с тематикой намечается и круг ключевых персонажей, связанных с городской поликонфессиональной средой, являвшейся адресатом суфийской поэзии.

Ранний этап формирования в Иране литературы вне покровительства двора обнаруживает ряд общих черт, характерных как для суфийской, так и для исмаилитской традиции. Для достижения своих художественных целей авторы обоих религиозных направлений широко пользуются переносом мотивов из непоэтических жанров в поэтические. Объектом заимствования служат мотивы из Корана и хадисов, комментаторской литературы и философских трактатов-посланий. В результате таких переносов текст нередко приобретает открыто религиозно-философское или аллегорическое звучание. Общей чертой всех поэтических текстов этого периода следует считать их неполную символизацию и нередко наличие прямых разъяснений скрытого смысла в ткани самого художественного произведения.

При значительном пополнении тематического репертуара касыды и газели эти жанровые формы в значительной мере сохраняют целостные блоки поэтических мотивов, присущих им в светской поэзии. Так, газель наследует весь набор традиционных ситуаций, образов и персонажей, толкуемых, однако, в символическом ключе, на что может указывать наличие специфической религиозно-философской терминологии. В касыДе сохраняют свою актуальность такие органичные для нее тематические составляющие, как календарные мотивы, мотивы Дорожных тягот и жалоб на судьбу, которые, благодаря соседству с проповедью и наставлением, могут приобретать свойства аллегорических картин.

4. Литература XII — начала XIII века

Со второй половины XI века начинается постепенный упадок Газнавидского государства. Вскоре после смерти султана Махмуда при его преемнике Мас'уде Иран оказался под властью завоевателей — тюркских кочевников огузов (гузов), которые в 1040 г. разгромили газнавидское войско. Завоевательное движение возглавили Сельджуки — династия предводителей одного из туркменских племен. Основав на месте бывших владений Газнавидов собственное государство, Сельджукиды быстро заняли большую часть Ирана, а к концу XI века распространили свою власть и на ряд сопредельных стран. Вытеснив Газнавидов с большей части подвластных прежде территорий и оставив им лишь провинции северо-западной Индии, Сельджукиды образовали крупное государство, включившее и традиционные территории расселения иранцев. При этом новые правители сохранили прежние нормы государственного управления, в значительной мере унаследованные от Газнавидов, и государственный аппарат, а также персидский язык как язык политики и культуры. К началу XII века в огромную Сельджукидскую державу входили Малая Азия, Сирия, Палестина, Аравия, Месопотамия, Иран, Афганистан, южная часть Средней Азии.

В XII в. Сельджукидское государство переживает политический и культурный расцвет, что, естественно, отражается и на придворной жизни. При дворах Малик-шаха (1072-1092) и его брата и преемника Санджара (1118—1157), как и прежде при газнавидском дворе, служит большое число поэтов и иных «людей пера». Содержание многочисленных штатов придворных литераторов и ученых становится нормой не только при столичном, но и при провинциальных дворах. Правители покровительствуют и развитию наук, привлекая к работе ученых различных профессий (философов, астрономов, математиков, врачей и т.д.). Именно на период процветания сельджукидского государства приходится расцвет точных наук: открывается одна из крупнейших на Ближнем Востоке исфаханская обсерватория, предпринимается попытка реформы календаря, создается большое количество математических трактатов. К этому же

времени относится деятельность великого сельджукидского визира Низам ал-Мулка (1018—1092), который считается основателем нескольких престижных медресе на Ближнем и Среднем Востоке, носящих его имя. Самая известная школа Низамийа находилась в Багдаде, были такие медресе также в Нишапуре, Балхе, Мерве, Герате и Басре. Низам ал-Мулк учредил подобную школу и в Исфахане, пожертвовав на нее 10 тысяч динаров и собрав штат преподавателей. Исфаханская медресе, в отличие от других, носила название Садрийа по имени своего первого главы Садр ад-Дина Худжанди (ум. 1090). Низам ал-Мулку принадлежит знаменитый трактат «Книга об управлении государством» *(Сийасат-нама),* являющийся типичным образцом ранней деловой персидской прозы.

В тот же период наблюдается активная литературная жизнь и при дворах ряда других династий. В Хорезме сидели Хорезмшахи, при которых подвизался в качестве придворного поэта Рашид ад-Дин Ватват (ок. 1088 — между 1175 и 1182), вошедший в историю персидской классической литературы как составитель одного из самый авторитетных трудов по поэтике — трактата «Сады волшебства в тонкостях поэзии» *(Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р).* Полное имя поэта и филолога — Са'д ал-Мулк Рашид ад-дин Мухаммад ал-Катиб ал-Балхи. Некоторые средневековые источники сообщают, что он ведет свой род от одного из праведных халифов — 'Умара б. ал-Хаттаба. Получив образование в балхской медресе Низамийа, он делает блестящую карьеру придворного секретаря, поступив на службу к хорезмшаху Атсызу. Проведя при дворе 30 лет жизни, Ватват дважды попадал в опалу, но неизменно возвращал себе благосклонность патрона. Исторические анекдоты рисуют Ватвата человеком высокомерным и язвительным. Его прозвище означает «Ласточка» или «Летучая мышь». По легенде, поэт обладал неказистой внешностью и малым ростом, за что его и сравнивали с летучей мышью. По другим источникам, имя маленькой подвижной ласточки было дано поэту за его остроумие и быстроту реакции.

Знаменитый трактат Ватвата является двуязычным и, помимо арабских и персидских стихотворных примеров, включает образцы творчества и самого автора. Стихи автора — типичный

пример «украшенного» поэтического стиля XII в., применение теоретических положений трактата в поэтической практике. Некоторые разновидности описываемых в трактате фигур, по-видимому, изобретены самим Ватватом, поскольку проиллюстрированы только примерами из его стихов.

Переводчик на русский язык и комментатор трактата Н.Ю. Чалисова насчитала более 20 сочинений литератора, упомянутых в различных источниках. В их число входят Диваны на арабском и персидском языках, многочисленные послания, отрывки речей, сборники афоризмов и высказываний знаменитых людей, небольшой трактат об *'арузе*.

Весьма динамично развивается литература на персидском языке и в Закавказье, где правит династия Ширваншахов. Там складывается своеобразная литературная общность, внутри которой формируются такие поэтические гении, как Хакани и Низами. Последнему было суждено предопределить развитие эпической поэзии на персидском языке на долгие века вперед и оставить глубокий след в тех литературных традициях, которые зарождались под непосредственным воздействием персидской классической литературы.

Гургани

Весьма своеобразным представителем сельджукидской поэтической школы выступает Фахр ад-Дин Гургани. Судя по весьма скудным сохранившимся сведениям, он был чиновником (по-видимому, секретарем-письмоводителем) при дворе первого Сельджукида Тугрула (1038-1063). Его поэтическую карьеру вряд ли можно считать успешной, хотя, вероятно, параллельно с канцелярской работой он занимался литературным творчеством всю жизнь. В истории осталось только одно его произведение — поэма «Вис и Рамин», отношение к которой со времен средневековья было двойственным. Она быстро заслужила оценку безнравственного сочинения, о чем свидетельствует высказывание сатирика XIV в. 'Убайда Закани: «От дамы, которая прочитала предание о Вис и Рамине..., целомудрия... не ждите». По всей видимости, с этим связана редкость рукописей поэмы и упоминаний о ней в средневековых антологиях. Уже в XVI в. ее считают забытой: в научный обиход поэма «Вис

и Рамин» была введена лишь в 60-х гг. XIX в., благодаря индийской находке немецкого востоковеда А. Шпренгера.

В начале поэмы автор по традиции объясняет причины ее написания: замысел возник под влиянием просьбы наместника Исфахана, которому понравился старый парфянский сюжет. В одной из вводных глав поэмы Гургани содержится рассказ о том, что помимо старой версии легенды существовала и ее позднейшая обработка на новоперсидском языке. Однако ее авторы («знатоки слова» и «знатоки персидского языка»), по всей видимости, сохранили архаический строй языка пехлевийского оригинала и мало позаботились об украшении поэтической формы, поэтому обработка успеха не имела. Начиная рассказ об истории используемого им сюжета, Гургани писал, что на вопрос заказчика о качестве легенды, он ответил:

Я ответил, мол, тот рассказ весьма красив,
Он собран шестью премудрыми мужами.
Я не видывал повести лучше этой,
Несравнима она ни с чем, кроме цветущего сада.
Однако язык ее — пехлеви,
Не каждый, кто станет читать ее, поймет, о чем речь.
Не всякий хорошо читает на этом языке,
А если читает, так не улавливает смысла.
В ней (повести) числится множество описаний для каждой вещи,
А станешь читать — большого смысла нет.
Ведь в ту пору стихотворство не было ремеслом *(пиша),*
Не было мудреца с проворной мыслью *(чабук-андиша)...*
Ныне тот рассказ о Вис и Рамине
Пересказали знатоки слова, [мои] предшественники.
Они явили искусство в персидской речи,
Ибо были знатоками персидского языка.
Повесть свою они сложили так,
Что в ней диковинные *(гариб)* слова из каждого языка.
Не потрудились они над смыслами и историями,
Не украсили их красотами обоих [языков].
А если знаток потрудится над ней [повестью],
Она станет красивой, как сокровищница, полная жемчуга.

(Перевод Рейснер М.Л., Чалисовой Н.Ю.)

Судя по упомянутым в тексте историческим событиям, работа над новой версией «Вис и Рамин» была завершена приблизительно между 1042 и 1055 г.

Повествование начинается с описания пиршества в Мерве, которое устраивает правящий там царь Мубад. Среди красавиц, приглашенных им со всех концов страны, он отличает Шахрбану (Шахру) и предлагает ей руку и сердце. Однако избранница Мубада оказывается замужней дамой, к тому же обремененной множеством взрослых сыновей. В результате Мубад и Шахру договариваются о том, что, если когда-нибудь у Шахру родится дочь, она отдаст ее в жены Мубаду.

Проходит много лет, когда неожиданно у престарелых супругов Шахру и Карана рождается дочка Вис. Девочку отправляют к кормилице вХузан. Вместе с Вис у той же кормилицы воспитывается родной брат Мубада Рамин. Дети подросли, подружились и были неразлучны.

По истечении времени, когда Вис выросла, кормилица, упрекнув Шахру в безразличии к дочери, отправляет ее ко двору. Мать решает, что пришла пора посватать Вис, а самым достойным супругом ей будет ее родной брат красавец Виру. Гургани явно придерживается старых версий сюжета и использует мотив кровнородственного брака, принятого у зороастрийцев. Далее в тексте поэмы следует описание свадебных приготовлений, также воспроизводящих старые зороастрийские традиции. О договоре с Мубадом Шахру конечно же забывает. Сразу по завершении свадебного обряда к Шахру прибывает брат Мубада Зард с письмом, напоминающим о договоре. Автор сопровождает сцену чтения высокой особой послания от царя странной ремаркой: «Как только открыла Шахру письмо и прочитала его, она застыла, словно [увязший] в глине хромой осёл». Еще более настораживает читателя ответ Мубаду, который дает сама Вис, обращаясь к его гонцу и брату Зарду:

> От старости у тебя стали мозги, как у козла,
> Жизнь твоя в этом мире уже прожита, Если бы
> ты слыхивал о том, что такое мудрость, Не
> повернулся бы у тебя язык так говорить. Не
> искал бы себе в этом мире молодой пары, А
> искал бы дорожных припасов для того света.

Разгневанный ответом шах Мубад собирает огромное войско и объявляет Шахру войну, которая уносит жизни старого Карана и еще ста тридцати витязей. Однако Мубаду не удается одержать победу над армией Шахру, и тогда он посылает ей несметные сокровища. Прельстившись дарами, Шахру по существу продает Вис Мубаду, который тотчас же увозит ее в Мерв, а молодой супруг Виру узнает о случившемся, лишь вернувшись с поля битвы.

Рамин видит Вис, едущую в Мерв, и, пораженный ее красотой, теряет сознание. Воспользовавшись предлогом, что она соблюдает траур по отцу, Вис воздерживается от близости с Мубадом и, по существу, дважды выйдя замуж, так и остается целомудренной, так как близости с Виру после свадьбы воспрепятствовало ее естественное недомогание. Кормилица, приехавшая в Мерв, дабы опекать свою несчастную питомицу, изготовляет талисман, призванный на время сковать мужскую силу Мубада, чтобы оградить Вис от его домогательств. Вскоре по воле обстоятельств талисман исчезает, и Мубад остается бессильным навеки.

Тем временем Рамин тоскует по Вис и умоляет кормилицу помочь ему снискать расположение возлюбленной. Ценой близости с кормилицей он заручается ее поддержкой. Однако на все уговоры кормилицы Вис отвечает гневным отказом, так как не хочет запятнать свое доброе имя и боится лишиться вечного блаженства. В конце концов, всяческими посулами и угрозами хитрая сводня добивается сближения влюбленных.

Для характеристики зороастрийского колорита поэмы весьма показательна сцена клятвы, которую в знак верности дает возлюбленной Рамин:

> Сначала поклялся благородный Рамин
> Йазданом, который есть господин мира,
> Светлой луной и сверкающим солнцем,
> Благодатным Юпитером (Муштари) и чистой Венерой (Нахид),
> Хлебом и солью, верой в Йаздана,
> Светлым огнем и разумной душой.

Далее в поэме повествуется о всевозможных превратностях и перипетиях любовных взаимоотношений главных героев

(ссоры, примирения, измена Рамина и его раскаяние, разлуки, новые встречи и т.д.) и тщетных попытках рогоносца Мубада разлучить их.

Воспользовавшись тем, что Мубад уехал на охоту, Рамин с сорока верными витязями, переодетыми в женскую одежду, проникает во дворец Мубада и сражается с Зардом, охраняющим Вис. Рамин вынужден убить Зарда, так как тот не соглашается заключить мир. Рамин похищает казну и бежит вместе с Вис вДейлем. Тем временем на охоте погибает Мубад, растерзанный диким вепрем. Вступив на престол, Рамин забывает о прежней беспутной жизни, становится мудрым и справедливым правителем, приведшим страну к процветанию. Как истинный эпический герой, Рамин доживает до глубокой старости (101 год), и во время его восьмидесятитрехлетнего правления в его государстве царит мир и справедливость. После смерти Вис Рамин воздвигает рядом с ее усыпальницей храм огня и, передав престол старшему сыну, удаляется в уединение. Спустя три года в тоске по любимой жене умирает и Рамин. Его хоронят в той же усыпальнице.

Хотя достаточно трудно предположить, что Гургани оставил без изменения сюжетную схему парфянского сказания, тем не менее, в ряде мотивировок событий и поступков персонажей поэма XI в. обнаруживает отчетливую связь с древними моделями сознания. Это проявляется, прежде всего, в наличии так называемых мифологем — различного рода архетипических конструкций, восходящих к древнему типу мышления и в более явной форме представленных в парфянской версии сюжета. По всей видимости, в основе сюжета первоисточника лежала мифологема царя-жреца, старость и половое бессилие которого приводят подвластную ему державу к упадку. Поэтому в определенной степени поведение Рамина, отнимающего у Мубада Вис, оправданно: замена престарелого правителя молодым братом, любовником его жены, является залогом процветания страны. Адюльтер Рамина с Вис, возможно, связан с обычаем левирата, в соответствии с которым право и долг младшего брата — унаследовать вдову старшего.

Филологи-компаративисты давно подчеркивали фабульное сходство поэмы «Вис и Рамин» со средневековым европейским

романом «Тристан и Изольда». Рассматривать это сходство как результат литературного влияния было бы достаточно натянутым. Более верно считать поразительную идентичность некоторых сюжетных ходов двух поэм следствием их типологического тождества как первых в мировой литературе романов об адюльтере. Общей в старофранцузском и персидском сюжетах является история о том, как герой, ближайший родич старого паря, влюбляется в невесту царя еще до их брака. Впоследствии став ее любовником, он прибегает ко всяческим хитростям для устранения препятствий на пути своих желаний, постоянно обманывая своего родственника. Общими мотивами являются также присутствие магических предметов, определяющих ход событий, ложные клятвы героев и их бегство от испытания огнем или каленым железом для подтверждения невиновности, замена главной героини служанкой на брачном ложе, попытка главного героя забыть героиню путем женитьбы на другой женщине и др.

Поэма «Вис и Рамин», несмотря на откровенно бурлескный и отчасти пародийный характер, знаменует важный этап развития самосознания средневекового человека, впервые воспринимающего любовь как чувство уникальное, направленное на один объект и не допускающее его подмены. Об этом свидетельствует введение в поэму мотива измены Рамина и его женитьбы на красавице Гуль, закончившейся крахом из-за невозможности забыть Вис. Показательно присутствие того же мотива в сюжете «Тристан и Изольды»: чтобы забыть Изольду Белокурую, Тристан женится на Изольде Белорукой, однако брак неудачен, ибо герой тоскует по своей первой возлюбленной. Корни того же мотива обнаруживаются в известном узритском предании о певце Кайсе ибн Зарихе, который по наущению матери разводится со своей женой по имени Лубна и женится на ее тезке, однако, будучи не в силах забыть первую Лубну, герой умирает (или, по другой версии сюжета, возвращается к прежней возлюбленной). Тождество имен избранниц в европейском и арабском романах, по всей видимости, должно подчеркнуть несходство индивидуальностей их обладательниц и, в конечном итоге, невозможность подмены одного объекта любви другим. Мотив второй возлюбленной после Гургани в XII в. развивает

и Низами в поэме «Хусрав и Ширин», вводя образ красавицы Шакар, с помощью которой Хусрав пытается забыть гордую Ширин. В данном случае мы имеем дело не с полным тождеством, а со сходством семантики имен — Ширин означает «сладкая», Шакар — «сахар».

Поэма «Вис и Рамин» идеально характеризует начальный этап художественного осмысления темы индивидуальной любви, которая представляется роковой, разрушительной силой, сметающей на своем пути все моральные условности и запреты. Именно этим и вызван открытый эротизм поэмы, плотская страстность в описании взаимоотношений Рамина и Вис. Их чувства пока еще лишены ореола одухотворенности, который могли бы придать им мистические или куртуазные теории любви, что позже явится неотъемлемым атрибутом трактовки любовных сюжетов на средневековом Востоке и Западе.

Выше уже подчеркивалась специфически гротескная окраска поэмы Гургани, которая отличает ее как от европейского романа «Тристан и Изольда», так и от любовно-романических сказаний, создававшихся в то же время на Ближнем и Среднем Востоке. Прежде всего, это проявляется в обрисовке основных персонажей. Счастливый любовник Рамин предстает легкомысленным сибаритом, абсолютно лишенным героических черт, возможно присущих ему в парфянском первоисточнике:

Никто не видит его, иначе как пьяным и орущим,
Закладывающим свое платье виноторговцам.
Иудеи-виноторговцы — его друзья и приятели, Они
всегда получают от него деньги за вино.

Героиня поэмы Вис скора на слово, гневлива и лукава, готова на любые уловки, обман и подлоги ради свиданий с Рамином. Если в начале поэмы она страшится смертного греха, то впоследствии даже не очень пытается скрыть свои прегрешения от законного супруга Мубада: когда тот как-то раз восторгается красотами Мерва, Вис презрительно отвечает, что в этой скверной дыре ее удерживает лишь страсть к Рамину.

Самое большое количество эпизодов, выдержанных в духе средневековой буффонады, приходится на долю царственного

рогоносца Мубада, тщетно принимающего всевозможные охранительные меры против влюбленных. Он злобен и подозрителен, упрям и глуп, и всегда неизбежно обманут. Тем не менее, вспышки гнева, вызванного изменами Вис, кончаются сценами прощения. Обманщице Вис, как правило, все сходит с рук, ей удается уговорить легковерного Мубада, что она ни в чем не виновата, что все происшедшее привиделось мужу во сне или почудилось с пьяных глаз. В одном из эпизодов после счастливого свидания любовников рассерженный Мубад находит Вис в отдаленном уголке сада, и ей удается убедить мужа, что сюда ее перенес явившийся ей во сне ангел. Сон ее был прекрасен:

Из [лепестков] шиповника и лилии было мое ложе,
Озаряющий мир Рамин покоился в моих объятиях.

Такимобразом,Виспризнаетсвоювинупоистинедемагогическим способом — признание звучит как оправдание. Рассказав эту заведомую небылицу, Вис добавляет: «Проснулась я и вижу, что ты тут торчишь передо мной», и Мубад вновь просит у жены прощения.

Основным двигателем сюжета и персонажем, толкающим главных героев на совершение тех или иных поступков, несомненно, является кормилица, преданная своим питомцам и заинтересованная в достижении ими счастья. Этот явно плутовской образ привносит в поэму бурлескное начало, вовлекая в его карнавальную стихию и других персонажей повествования. Ее советы и увещевания, предназначенные Вис, откровенно циничны, она убеждена, что все средства хороши, дабы добиться желаемой цели. Однако в то же время она бескорыстно служит влюбленным и из всех богатых даров, которые предлагает ей Рамин за пособничество в свиданиях с Вис, выбирает только скромный серебряный перстенек.

Карнавально-пародийный колорит романической поэмы «Вис и Рамин» проявляется и в специфической трактовке многих их сюжетных ходов и ситуаций любовного романа, в их подчеркнуто натуралистической подаче, в использовании приема «переодевания» героев (кормилица подменяет Вис на брачном ложе, Рамин и его гвардия в женском платье захватывают дво-

рец). Многие высказывания героев вне зависимости от их социального статуса выдержаны в низкой пародийной лексике.

Следует подчеркнуть, что, несмотря на отмеченные особенности, поэма Гургани сыграла заметную роль в складывании канона любовно-романического эпоса в персоязычной литературе. Она закрепила в любовном романе отдельные элементы сюжета, ставшие впоследствии традиционными — детская привязанность героев, обмен любовными посланиями и клятвами, испытания, выявляющие прочность чувств и т.д. Самым характерным примером повторения сюжетных ситуаций в последующих образцах жанра является сцена разговора влюбленных в поэме Низами «Хусрав и Ширин», которая практически полностью повторяет модель ситуации поэмы Гургани. Речь идет о попытке выяснения отношений между влюбленными после измены Рамина. Герои, укоряя друг друга, обмениваются четырнадцатью пространными монологами. В конце концов, обиженная Вис не пускает Рамина в свой замок, но затем, когда он уезжает, посылает за ним кормилицу и отправляется ей вслед сама. Подобным же образом развиваются события и в поэме «Хусрав и Ширин».

Этому знаменитому эпизоду предшествует целый блок глав, повествующий об обмене посланиями между влюбленными. В десяти письмах Вис говорит о горечи разлуки с Рамином, находящемся в Гурабе в обществе ее соперницы, напоминает о том, что она пребывает в постоянных мыслях о возлюбленном, который является ей во сне. В письмах она упрекает Рамина в нарушении клятв, выражает надежду на скорое окончание разлуки, описывает глубину своих чувств и переживаний. В свою очередь Рамин адресует Вис письмо, в котором пытается оправдаться и упрекает ее в жестокости. Эти письма с точки зрения рифмы не отличаются от основного текста *масиави.* Тем не менее, они содержат ряд выделяющих их формальных особенностей. В них многократно используется прием анафоры, особенно во вводной части главы и в завершающем фрагменте, помещенном после десятого письма. По содержанию эти письма также отличаются от магистральной повествовательной линии поэмы и служат не развитию действия, а его замедлению, тяготея к лирическому виду поэзии и придавая обрисовке главных персонажей больший психологизм.

Начало традиции включения лирических стихов в состав любовных повествований было положено Аййуки. В текст его поэмы «Гулшах и Варка» включены десять газелей, сочинение которых приписывается главным героям-влюбленным, например, газель Варка перед вынужденным отъездом в Сирию и разлукой с любимой или газель-плач Гулшах по поводу смерти Варка. Специалисты полагают, что эта традиция в персидских поэмах зародилась под воздействием арабских историй о узритских поэтах-влюбленных (например, Урва и Афра), и что местоположение вставных газелей в поэмах примерно соответствовало стихотворным цитатам в арабских сообщениях о поэтах. Однако постепенно лирические стихи в любовных поэмах приобретают характер устойчивого приема. «Вставные газели» писались в той же рифмовке *маснави,* что и вся поэма, но сохраняли самостоятельность в составе крупного повествовательного произведения. Позже им была придана и композиционная функция, т.к. они могли служить концовками отдельных глав.

Романное начало в поэме «Вис и Рамин» явно превалирует над героико-эпическим. Автор уделяет первостепенное внимание чувствам и переживаниям персонажей, проявлениям страсти в ее сугубо индивидуальном выражении. Героические деяния не составляют в поэме отдельного предмета описания, они лишь упоминаются в качестве традиционной характеристики персонажей. То же касается и социальных ролей основных действующих лиц, которые лишь поименованы (царь, иарица, витязь, кормилица). Концовка поэмы Гургани, в которой Рамин внезапно из легкомысленного гуляки превращается в идеального государя, справедливо правящего на престоле, по существу связана с традицией старого сюжета, в соответствии с которой молодой царь, сменяющий на престоле старого и бесплодного, способствует благополучию государства.

На более зрелой стадии развития персоязычного любовного ЭДоса за счет привлечения суфийской теории облагораживающей силы любви произойдет гармонизация романического и эпического начала.

Му'иззи

Украшением сельджукидского двора был *амир аш-шу'ара* Му'иззи (1048/49— между 1126 и 1153), получивший должность по наследству от отца, тоже поэта, известного под именем Бурхани. Начав карьеру еще при Малик-шахе, при его преемнике султане Санджаре он уже был в зените славы. Своим положением при дворе Му'иззи был обязан не только происхождению, но и несомненному поэтическому дарованию. Карьера Му'иззи при султане Санджаре оказалась одной из самых успешных и длительных в истории придворной поэзии средневекового Ирана. Он избежал опалы и султанского недовольства, играл заметную политическую роль при дворе (считалось, например, что в составе посольства он побывал в Византии), активно участвовал в дворцовых интригах. В течение долгих лет ему удавалось сохранять роль ведущего стихотворца и главы поэтической школы не только благодаря несомненному поэтическому таланту, но и отчасти в силу умения интриговать против подающих надежды молодых конкурентов.

Легенда, излагаемая историком XV века Хондемиром в компилятивном своде «Друг жизнеописаний» *(Хабиб ас-сийар),* гласит: «Му'иззи был Царем поэтов при дворе султана Санджара. В то время было установлено, что каждый поэт, желающий представить свои стихи султану, должен был сначала предстать перед Му'иззи и прочитать ему свои стихи. Память у Му'иззи была незаурядная, и любую касыду, которую он читал или прослушивал, он запоминал наизусть. И как только любой поэт, желающий поступить на службу к султану, читал ему свои стихи, Му'иззи их сразу запоминал, и если они были красивы, утверждал: "Эти стихи принадлежат мне", и читал касыду султану от начала до конца. Таким образом, поэтам не было пути ко двору султана, поскольку Му'иззи препятствовал поступлению к нему на службу любого другого поэта. Поскольку Анвари был стихотворцем, давно избравшим поэтическое поприще и весьма преуспевшим на нем, он способен был предстать перед султаном и прочитать ему свои стихи. Однако, будучи осведомлен о действиях Му'иззи, не видел иного пути, кроме как прибегнуть к хитрости. Он оделся в поношенное платье, явился к Муиззи растрепанным и неопрятным и заявил: "Я — поэт и сло-

жил касыду во славу султана. Хочу ее прочитать в присутствии господина". Амир Му'иззи сказал: "Прочти мне начало касыды, тогда я решу". Анвари прочитал:

Браво, шах! Браво, шах! Браво, шах!
Браво, эмир! Браво, эмир! Браво, эмир!

Му'иззи, услышав этот бейт, промолвил: "Если второе полустишие будет: Браво, луна! Браво, луна! Браво, луна! — это будет достойное начало для касыды". Он не догадался, что Анвари выдающийся поэт, и не мог предположить, что его стихи привлекут внимание султана, а решил представить его государю ради смеха. Когда он привел Анвари на прием, тот голосом звучным и естественным начал читать свою касыду:

Если сердце и рука являются морем и рудником, То это
сердце и рука господина Шаха Санджара, ибо меньший
из тех, кто служит ему, В мире представляется
падишахом.

Продекламировал он эти два бейта, а от продолжения воздержался и, повернувшись к Му'иззи, промолвил: "Если это твоя касыда, дочитай остальное". Му'иззи промолчал и ничего не сказал. А Анвари дочитал касыду до конца, и Санджар пришел от нее в полный восторг. И пожаловал он Хакиму (Анвари) место среди своих приближенных *(надиман)».*

В других рукописях «Хабиб ас-сийар», на которые, видимо, опирался А.Е. Крымский, эта история излагается с добавлением некоторых любопытных деталей. Помимо Му'иззи незаурядной памятью обладал также его сын, который запоминал чужую касыду после второго прослушивания, а также его раб, который мог воспроизвести текст, прослушанный три раза. Пользуясь этим, Му'иззи угверждал, что прочитанная претендентом касы-Да на самом деле принадлежит ему и написана им давно, но он е ше ее помнит, также как его сын и его слуха. Таким способом нежелательного для Муиззи конкурента, уличенного в плагиате, с позором изгоняли.

Неизменную благосклонность султана Му'иззи помогало поддерживать не только незаурядное мастерство парадного па-

негирика и умение удачно интриговать, но и талант импровизатора. Поэт прославился на редкость находчивыми экспромтами. Историки со ссылкой на того же Хондемира приводят в этой связи такой анекдот. Однажды султан Санджар развлекался игрой в конное поло *(гуй у чауган)*. Неожиданно конь его споткнулся и сбросил царственного седока на землю, вызвав гнев султана. Му'иззи немедленно сложил такие стихи: «Если в неудаче виноват мяч, бей его палкой! Если же виноват конь, подари его мне!». Санджар подарил Му'иззи коня, и поэт экспромтом сказал другие стихи: «Государь! Я хотел было убить эту лошадь за ее провинность, но она мне сказала: "Выслушай мое оправдание: я не тот сказочный бык, который в состоянии удерживать на своем хребте вселенную, и я не четвертый круг небес, чтобы возить на себе солнце"» (перевод А.Е. Крымского). Второй экспромте точки зрения жанра представляет собой благодарственные стихи *(шукр),* которые принято было составлять в ответ на государево дарение. Такие стихи могли составляться как в форме касыд, так и в форме небольших стихотворений и являлись наряду с разного рода просьбами *{талаб)* непременной составляющей этикетных взаимоотношений придворного поэта со своим патроном.

Все превратности жизни придворного поэта обошли Му'иззи стороной. Он никогда не был в опале, не испытал гонений, а конец его блестящей карьере при султане Санджаре положила случайность. Государь упражнялся в стрельбе из лука, и одна из стрел, попав в Му'иззи, нанесла ему смертельную рану. Умер поэт в 1147 году. На его место главы придворных поэтов пришел Анвари.

Диван Му'иззи, состоящий по большей части из касыд, демонстрирует характерные признаки поэзии «украшенного стиля», прочно вошедшего в литературную моду в XII в. В тематике своих касыд поэт ориентируется преимущественно на газиавидских придворных стихотворцев, особенно на Фаррухи, однако его панегирики отличаются более жесткой структурой: переход к восхвалению практически всегда четко выделен упоминанием имени и титула адресата, мотивы самовосхваления расположены в концовке касыды, занимают всего два-три бейта и предшествуют просьбе о вознаграждении *{талаб)*. Темы зачинов достаточно разнообразны. Помимо традиционных

любовных и календарных вступлений касыды Му'иззи содержат религиозные мотивы *(таухид* — восхваление единства Господа, поминание шиитских имамов 'Али, Хасана и Хусайна). Поэт прославился как мастер виртуозных описаний коня, драгоценного оружия, крепости, цветущего сада. Имеются у него и зачины-загадки (о мече, каламе), и зачины-прения, *мунази-ра* (например, спор калама и меча). В нескольких вступлениях представлена тема гостевых приемов, в них описываются визиты султана к высоким придворным чиновникам. Целый ряд касыд Му'иззи посвящен великому визиру Низам ал-Мулку.

Именно Му'иззи придал канонический вид некоторым видам любовных зачинов, например, восходящему еще к традиции арабской «бедуинской» касыды плачу над следами покинутой стоянки. В его творчестве обретает устойчивость схема построения этого вида зачина, в частности становится нормой упоминание *ъматла'* касыды погонщика верблюдов, предводителя каравана *(сарабан)* или прямое обращение к нему. Одна из его знаменитых касыд начинается словами:

О, погоншик верблюдов! Нигде не устраивай стоянку, только в краю моей подруги,
Чтобы я мог пролить слезу над развалинами прежних жилищ.
Стоянку я залью кровью сердца, развалины окрашу в пурпур,
Руины превращу в Джейхун потоками своих слез. Лица любимой
обитательницы шатров не вижу я на *айване,* И стана того
стройного кипариса не вижу я на лужайке. На месте, где
поднимали кубки и чаши с вином, онагр оставил следы копыт,
На месте, где звучали *чанг* и *най,* лишь крики воронов и коршунов. С
тех пор как покинула шатер Су'ад, как приют оставила Салма, Как из
покоев ушла Лейла, будто бы моя душа рассталась с телом.
Невозможно миновать стоянку и избежать страданий Из-за истории о
той жестокосердной и сладкоустой с серебристым подбородком.
Там, где в саду с друзьями пировала та похитительница сердец,
Теперь обитают волк и лисица, нашли приют онагры и стервятники...

На основе предложенной Му'иззи модели развертывания мотивов Са'ди спустя век построит свою знаменитую газель, известную среди специалистов под названием «Караван».

В Диване Му'иззи можно найти множество откликов на прославленные касыды его непосредственных предшественников, поэтов газнавидского окружения. Так, одна из касыд отсылает к программной касыде 'Унсури, открывающейся формулой: «Богатство, величие и исполнение желаний сердца в мире никто не добыл иначе, как служа султану». Му'иззи развивает мотивы предшественника в новом ключе:

Каждый разумный муж, который привязывает сердце к преданности Господу,
Не может не привязать сердце и к службе султану. Да
пребудет во здравии тот, кто связал воедино душу и тело
Службой султану и преданностью Господу! Все повелители
мира ищут счастливой судьбы в этой службе, И на Востоке, и
на Западе, и в Туране, и в Иране...

Некоторые весенние вступления к касыдам в Диване Му'иззи демонстрируют широко распространенные мотивы украшения мира в духе «Тавровой касыды» Фаррухи. Так, одна из касыд, написанная на ту же рифму что и «Тавровая», последовательно развивает мотивы предшественника, хотя формально полным ответом на произведение Фаррухи не является, поскольку сложена другим метром. Касыда Фаррухи написана основным видом стопы размера*рамал,* тогда как касыда Му'иззи использует один из вариантов того же метра, именуемый *рамал-и машкул.* Вот ее начало:

Когда зеленые накидки накинули ручьи,
В семицветный шелк закутались горы.
Те стали похожи на сокровища Каруна от россыпей жемчужин,
Эти стали похожи на письмена Мани от обилия рисунков.
От капелек росы у тюльпана во рту — перлы,
От множества тюльпанов у лужайки в объятиях — рубины.

Часто в зачинах своих касыд Му'иззи разрабатывает стандартные ситуации любовной лирики, например, выпрашивание поцелуя, примирение влюбленных, счастливое свидание, появление возлюбленной после долгой разлуки и т.д. Однако поэт усложняет каждую такую ситуацию, синтезируя в зачине элементы нескольких традиционных моделей любовных и поздравительных зачинов, унаследованных от предшественников. Иногда свидание влюбленных приурочено к одному из сезонных праздников, и тогда явившаяся к герою возлюбленная играет роль гонца, возвещающего его начало:

Пришла та двухнедельная луна в семицветном *каба*[27], Локоны ее в узелках и изгибах, глаза ее полны лукавства и огня. Она прятала жемчуга в тюльпане, когда явила мне лик, Ради *чанга* на тюльпан просыпала жемчуг и ударила по струнам. Сказала она: «Любовь твоя ко мне ослабела, мы с тобой в ссоре, Но невозможно ссориться с друзьями во время Михргана, Если кипарис находится в саду, то у него для кипариса есть сад, Если в камне есть серебро, то и в серебре находится камень». Когда она увидела мое сердце, душу и тело обессиленными, Придала мне силы с помощью того сахара цвета яхонта (т.е. поцелуя). Крепко меня обняла и разметала мускусные кудри, Мускус и амбра наполнили мои покои до тесноты. Всю ночь в объятьях были то подруга, то ее *чанг,* Порой ласкала [меня] подруга, порой играла она на *чанге.* Спросил я: «Что ты хочешь от меня в память о Михргане, Пока ты не сделала для меня мир сжатым, словно твой маленький
[ротик]?»
Ответила она: «Хочу благодарственных стихов в ответ на подарок господина,
Который в щедрости и великодушии посрамил имя Ну'мана[28], Он для царства Божьего — подтверждение, он для веры Божьей — яркая звезда,
Он — солнце разума и знания, источник просвещения и разумности.
[Он] — тот господин, скакуном судьбы которого является небосвод,
Скакуном, чье украшение — луна, чьи поводья — созвездье Близнецов.

При явном доминировании традиционной ситуации счастливого свидания с характерным для этого типа *насиба* опи-

Каба— род мужской одежды длинными рукавами, кафтан. Нередко упоминается в поэзии как один из даров господина слуге.

" Ну'ман — скорее всею речь идет о Ну'мане б. Манзаре б. Имруулкайсе ал-Лахми, одном из известнейших правителей Хиры вджахилийскую эпоху, известен также как Ну'ман III (592-614). Ему слагали хвалы Хатим Та'и, Хассан бен Сабит, Набига. Попав в немилость к Сасанидам в эпоху правления Хусрава Парвиза, он был затоптан слоном по приказу последнего. С его гибелью прекратило существование государство Лахмидов.

санием красоты возлюбленной, в этой касыде использованы элементы темы «прибытия гонца», возвещающего наступление праздника (в данном случае Михргана). Кроме того логическая схема зачина построена так, что возлюбленная выступает вдохновительницей поэта. Панегирик адресату (целевая часть касыды) вложен в уста красавицы и представлен как ее речь.

Статистические обследования Диванов персидских поэтов XII в. показывают, что в это время постепенно возрастает количество чисто панегирических касыд, лишенных развитых вступлений, называемых «ограниченными» *(махдуд)*. Творчество Му'иззи не является исключением.

В газелях Му'иззи также сохраняет верность придворной традиции, противостоя тенденции к проникновению суфийских идей. И все же некоторые уступки моде поэт делает, используя в газели городскую, корпоративную и конфессиональную (зороастрийскую и христианскую) терминологию. Вот, например, одна из его любовных газелей:

Не нарушай обещаний, о идол, ведь я нарушил обет,
Ради тебя уселся в уголке Харабата.
Оказался среди солнцепоклонников, и вот поэтому
Крепко препоясался *зуннаром.*
Пред тобой я рву молитвенный коврик, повязав
Зуннар, чтобы люди знали, что я — солнцепоклонник.
Ты вправе меня заковать в цепи и судить, о глава городских красавиц,
Ибо я безумен от разлуки с тобой, а от любви к тебе пьян.
Почему ты сторонишься моего пьянства и безумия?
Ведь мне не миновать тебя, что бы ни случилось!

Му'иззи использует традиционный для суфийской лирики мотив нарушения обета ради возлюбленной и перехода из-за любви к ней в языческую веру. Упоминание квартала Харабат указывает на то, что герой нарушил обет воздержания от вина. Далее, совершенно в традиции суфийской газели, поэт противопоставляет молитвенный коврик *(сиджада)* как символ соблюдения предписаний ислама и пояс иноверцев *зуннар* как символ разрыва с обычаями ислама. В XII в. эта образная пара приобретает характер постоянной оппозиции, в которой наряду с молитвенным ковриком могут также упоминаться четки *(тасбих)*.

Городская терминология, связанная с делением средневекового общества на профессионально-сословные страты, представлена термином *шихна,* который обозначает городского чиновника — начальника городской стражи или градоправителя. Поэтому взаимоотношения героя-влюбленного и красавицы, именуемой *шихна-йи хубан,* приобретают иной, чем в суфийской лирике, характер. Возлюбленная, внешне представляющаяся идолом и побуждающая влюбленного к идолопоклонству, оказывается ревностной мусульманкой, готовой заковать его а цепи и наказывать по закону, данному ей как представителю власти. В суфийской лирике возлюбленная, как правило, является таким же возмутителем спокойствия и обитателем квартала Харабат, как и ее верный поклонник.

Еще более явственно полемическая заостренность лирики Му'иззи против суфийской идеологии ощущается в газели, обращенной непосредственно к ее носителю:

О старец, одетый в рубище, твоя болтовня о любви — грех, Ведь любовь, рубище и старчество друг с другом не сочетаются. У тебя в лице не кровинки, ты облачен в синие одежды, Но почему же ты опечален сердцем, бледен лицом и плачешь
кровавыми слезами?
Твоим речам о любви никто не верит, Хотя в твоем облике и заметны признаки страсти. Разве ты нарушишь обет ради любви? А ведь нарушать обеты ради любви — дозволено. Не говори о смерти, говори о чаше с вином, Ведь влюбленности пристала чаша вина в твоей руке.

Подобная полемика скорее характерна для поношений, более свойственных касыде и кыт'а, чем для газели, однако Му'иззи не только включает эту тему в газель, но и частично облекает ее в типичную для любовной поэзии лексику (бледность, кровавые слезы, опечаленное сердце, нарушение обета и т.д.).

Отличительной чертой газелей Му'иззи является отсутствие в них авторской подписи в *макта'.* Его *поцпнсъ-тахаллус* встречается только в касыдах. Отсутствие подписи в газели — явление достаточно редкое для этой эпохи, хотя некоторые придвор-

ные поэты продолжают придерживаться придворной нормы и не включают свое имя в текст газели, например, современник Му'иззи АцибСабирТирмизи (ум. в 1143 или 1152) или представители исфаханской школы поэзии рубежа XII—XIII вв.

Анвари

В соответствии со средневековой легендой, именно Анвари был тем единственным поэтом, которому удалось перехитрить Му'иззи и попасть в ближайшее окружение султана Санджара. После гибели Му'иззи он занял его место на должности «царя поэтов». Анвари считался самым лучшим персидским панегиристом всех времен, о чем можно прочитать в главе седьмой «Бахаристане» 'Абд ар-Рахмана Джами:

> В поэзии есть только три пророка, Хоть — «Нет после меня», — сказал пророк великий, В сказаньях — Фирдауси. В газели и касыде, Знай, Саади и Анвари — владыки!
>
> (Перевод А. Адалис)

Будущий поэт, полное имя которого 'Али Аухададдин Анвари, родился около 1115 г. в Хорасане, близ города Майхана, откуда родом был и знаменитый суфийский шейх Абу Са'ид. Занятия юного Анвари не предвещали столь блестящей придворной карьеры. Он начал свое образование вТусе, в знаменитой Мансуровой академии, изучал богословские и юридические науки, философию и медицину в духе Абу 'Али ибн Сины, которого считал учителем. Традиционное образование, полученное Анвари, предполагало и овладение навыками стихотворства. Однако все попытки попасть ко двору султана Санджара, одна из резиденций которого находилась в Нишапуре, а другая в Мерве, были напрасными. Молодого поэта неизменно оттирали более опытные и искушенные в дворцовых интригах стихотворцы. Считается, что судьба улыбнулась Анвари во время одного из султанских посещений гробницы имама Ризы в Мешхеде, когда Санджар посетил и Туе. Предания о том, как Анвари перехитрил Му'иззи, передают Даулатшах Самарканди в «Тазкират аш-шу'ара» и Хондемир в «Хабиб ас-сийар».

У Анвари есть множество касыд, неоднократно привлекавших внимание востоковедов. Едва ли не самая известная среди них получила среди специалистов название «Слезы Хорасана». Она выдержана в традиции описания различных бедствий и катастроф, к которой относится ряд известных произведений в форме касыд, например касыда Катрана о землетрясении в Тебризе, касыда Фаррухи на смерть султана Махмуда, касыда Ансари «Что за поток!..», касыды Насир-и Хусрава и Сана'и, осуждающие нравы своей эпохи. Общим для всех этих произведений является присутствующее в зачине перечисление социальных, профессиональных или возрастных категорий людей, чье поведение в условиях катаклизма не соответствует социальной или этической норме. В касыде Анвари эта схема модифицирована в соответствии с основной темой — рассказом о последствиях опустошительного набега кочевых тюрок-огузов на Хорасан. Известно, что войско султана Санджара в 1153 г. было разбито огузами, а сам он пленен. После этого огузы вторглись в Хорасан, а Санджар провел в плену три года. Касыда Анвари, представлявшая собой послание названному сыну султана Рукн ад-Дину Галдж Тамадж-хану, должна была побудить последнего оказать военную помощь изнемогающему под гнетом захватчиков Хорасану:

> Если ты долетишь до Самарканда, о рассветный ветерок, Передай *хакану*[29] письмо от жителей Хорасана. В начале того письма — [рассказ] о телесных страданиях и душевных
>
> муках,
>
> В конце того письма — [рассказ] о сердечной тоске и боли в груди... Из милости выслушай рассказ о жителях Хорасана, А когда выслушаешь, взгляни на них с состраданием. Это глаголят опечаленные и истерзанные, О ты, чье сердце, владычество, и вера [да пребудут] ликующими
>
> и победоносными!
>
> Ведаешь ли ты, что из того, что некогда было, Сегодня во всем Иране не осталось и следа? Ведаешь ли ты, что из-за рокового набега гузов Нет в Хорасане никого, кто не пал бы его жертвой? Над великими мужами наших дней стали властвовать ничтожные,

Хакан — титул китайских, монгольских и тюркских правителей.

Над благородными мужами обрели главенство подлецы.
На пороге мерзавцев стоят в печали и растерянности праведные,
В руках беспутных томятся в плену и безысходности благочестивые.
Не увидишь человека в радости, кроме как на пороге смерти,
Не найдешь девственницы, кроме как в утробе матери.
Соборная мечеть в каждом городе стала для их вьючных животных
Стойлом — не осталось ни потолка, ни дверей.
Нив одном крупном городе не читают *хутбу*™ во славу гузов, потому что
В Хорасане не осталось нынче ни *хатибов,* ни *минбаров*[31].
Если вдруг убитым любимое дитя
Увидит мать, то от страха не посмеет зарыдать...
Мусульманам наносят такие оскорбления,
Сотую долю которых не наносили мусульмане неверным.
Находят безопасное убежище мусульмане в Руме и в Китае,
[Но] нет ни крупицы покоя в мусульманских землях.

В своих касыдах Анвари широко использует известные схемы стандартных зачинов, доведя до совершенства сочетание их элементов. Одним из любимых им типов зачинов был насиб, в котором красавица выступает в роли вдохновительницы поэта или сама слагает стихи. Подобная касыда уже имелась у Му'иззи, в своем творчестве, видимо, ориентировавшегося на соответствующую касыду-образец Фаррухи. Касыд с такими зачинами в Диване Анвари уже около десятка, и они поражают разнообразием авторских вариаций. Одно из самых известных стихотворений, включающих названный лирический сюжет, начинается описанием красот Багдада и катания на лодках по Тигру. Продолжением служит рассказ о свидании автора-героя с возлюбленной, которая упрекает поэта, собирающегося ее покинуть и отправиться к багдадскому Атабеку Маудуду ибн Занги (1149-1169). Далее в касыде приводится описание путешествия к престолу адресата, выдержанное в духе жанра *рахил* и заканчивающееся прибытием поэта к багдадскому двору. Там его стихи не оценивают по достоинству, и тогда к нему приезжает его подруга и сочиняет панегирик в честь побед восхваляемого в борьбе с крестоносцами.

[m] *Хутба* — проповедь в мечети, в которой поминается правитель государства. "
Минбар — **кафедра** в мечети, с которой и произносится ***хутба.***

Можно отметить, что в касыдах Анвари повествовательное и описательное начало выступают в гармонично подобранных пропорциях, поскольку поэт стремится придать своим произведениям как черты увлекательного и остроумного рассказа, так и черты виртуозного и технически изощренного описания. Вот еще одна касыда такого типа, в которой зачин «возлюбленной-вдохновительницы» решен иначе:

Вчера под вечер появилась в моих дверях она, хмельная
и взволнованная,
Подобная двухнедельной луне, и дружная с каждой из семи [планет].
Ее пленительные локоны извивались и скручивались кольцами, Ее губительные глаза в полудреме были полны неги. Вскочил я с места и подбежал к ней со словами привета, Крепко обнял ее, как вьюк сахара.
Сказала она: «Спроси меня, откуда я прибыла, [и расскажи] сам, Когда вернулся, не умер ли от усталости и как твои дела». Ответил я: «В тоске по тебе дела мои шли скверно, Но от радости встречи с тобой они нынче стали, как картинка. С тех пор, как я не держал тебя в объятиях, словно *чанг,* Я непрестанно издавал горькие стоны, как басовые струны *чанга».* Она уселась и повела рассказ о том, что приключилось с первого дня
разлуки,
И рассказ ее был красноречив и трогателен. Со слезами она говорила: «В конце концов, Стал для меня непосилен груз ожидания в разлуке с тобой! Слава Богу, однажды мы [здесь] были вместе, А теперь снова встретились в этом краю. Эта история переходила из уст в уста, пока я, наконец, Не рассказала ее тебе и не завоевала твое доверие. Попала та история в число поэтических мотивов, и скандировали ее
поэты,
Облекая в сложные размеры и причудливые метафоры». Сказала она: «Пусть я пьяна и утомлена, задавай мне вопросы, Поскольку один-два секрета этой поэтической манеры не скрыты,
но и не явлены».
Спросил я: «Что является причиной вращения небосвода, Если под вращающимся сводом это бывает правым и левым? На пиру этому бы позавидовала ветка осенней порой, В щедрости это пристыдило бы облако весной. Основа его существования в разветвлении из единого корня, Имеет это тот же порядок, что семь [планет) и четыре |стихии]». Она ответила: «Это рука наместника султана Востока и Запада,

Того, кто выбран из всех в мире и является советником государя,
Маудуда Ахмада 'Исма, того, кто благодаря знанию дела Держит в руке воли узду мира». Спросил: «Что это такое, если оно — тело без души, И в младенчестве его кормилицей был утренний ветерок,
а матерью — ручей?
Оно усмиряет волны смуты, оно — день, прогоняющий ночь, От него тучнеет царство, хоть само оно — тонкое деревце или месяц
на ущербе.
Порой в натуру слова оно вкладывает разумную душу, Порой на берегу речи выращивает царственную жемчужину». Она ответила: «Это перо [государева] наместника, советника
Востока и Запада,
Это — благое проявления его добродетели и мудрого правления
вдень приема.
Перо Маудуда Ахмада 'Исма, благодаря местопребыванию которого Упрочилось здание веры, и укрепились устои государства». Я сказал: «Если захотел бы я тебя испытать в [искусстве сложения]
касыд,
То сказанное тобой в восхвалении было бы целью жизни! Твоя способность творить [в стихах] чудеса может произвести
впечатление»,
А она сказала: «Довольно рассуждать, ступай, неси чернила и калам». Поднялся я и поставил перед ней чернильницу и калам Перед той моей несравненной подругой и красноречивой
собеседницей.
Взяла она перо и бумагу и, торопясь, Написала скоренько вот эту касыду, блестящую и свежую...

В этом месте Анвари прибегает к приему возобновления парной рифмы *(тадждйд-и матла')* в одном из бейтов в середине касыды, чем достигается эффект «касыда в касыде». При этом «вставная» касыда представляет собой образец так называемой ограниченной *(махдуд),* то есть лишенной вступительной части и содержащей только панегирик. Первым к такому композиционному приему в персидской касыде прибег Фаррухи, а до совершенства схему касыд с множественными зачинами, начинающимися с возобновления парной рифмы, довел Хакани.

У Анвари далее следует панегирик, начинающийся такими стихами:

О, удел твоего благополучия — [солнечный] день судьбы! О, сень твоего [покровительства] над нашим временем — мудрость
Создателя!
Всевластен ты в своих повелениях над всякой тварью земной, Словно небосвод, изливаешь ты щедрость на любое существо, словно
солнце.
Твое благоразумие сегодня — силок и приманка для дня вчерашнего, Твоя щедрость в этом году создала наличность и кредит года
прошлого...

Приведенный зачин и фрагмент *мадха* включают уже знакомые нам структурные и смысловые компоненты: описание красавицы, диалог влюбленных, образующий ядро повествовательной части вступления, две загадки, также оформленные с помощью диалога (вопрос влюбленного — ответ возлюбленной). Загадки не только организуют переход к славословию с традиционным для *тахаллуса* упоминанием имени адресата, но и составляют еще одну группу описательных мотивов, поскольку предметы загадываются перечислением их качеств. Вступительная часть выдержана в слегка шутливой манере, что сказывается, прежде всего, в употребляемой лексике.

В ироническом тоне выдержаны и многие кыт'а Анвари, особенно стихотворные прошения. Некоторые из них объемны, достигают 15—17 бейтов, и просьба в них излагается достаточно обстоятельно. Другие представляют собой короткие записки в 2—3 стиха. В изданиях Дивана они, как правило, озаглавлены «Шутка» или «В качестве просьбы». Такие прошения явно служили одновременно и для увеселения адресата, что, видимо, должно было облегчить выполнение изложенной просьбы. В них применяются те же смеховые приемы, которые позже можно наблюдать в творчестве поэтов исфаханской школы XIII в., которые довели до блеска жанр стихотворных прошений. Кыт'а Анвари содержит шутливый диалог поэта и его барана:

Сказал я своему барану: «Ешь солому,
Вон сколько заготовлено тебе ее из трав».
Он просит: «Ячменя!» — «Да где ж мне взять?» — кричу я.
Баран свое: «Не на запоре дверь у хлебопашца».
«Куда же мне идти за ячменем? —
Я говорю ему. — Забота мне с тобой!»

«Ты у Камала ибн Мас'уда попроси, — баран в ответ, —
Сей муж святой отменно щедр в подарках».
О благодетель, смысл спора нашего пойми:
Раз я молчу — баран уста отверз.
Так прояви свое великодушье:
Баран в мольбе припал на обе ноги!
(Перевод З.И. Ворожейкиной)

Придворная карьера Анвари при султане Санджаре была не менее успешной, чем карьера его предшественника Му'иззи. Анвари надолго пережил своего патрона, смерть которого последовала в 1157 г., ив последующие годы служил разным правителям Хорасана. В 1185 г. во время пребывания в Мерве Анвари постигла неудача как астролога. Он предсказал страшный ураган, грозящий уничтожить все живое. Испуганные предсказанием горожане попрятались в убежища, но стихийного бедствия не произошло. Анвари осмеяли за ошибку, намеки на которую можно найти даже в стихах поэтов, его современников.

Позже в Балхе поэт попадает в эпицентр еще одного скандала. На этот раз ему приписали анонимный пасквиль на жителей этого города. Оскорбленные обитатели Балха схватили Анвари и подвергли его унизительному наказанию: посадили задом наперед на осла и, обрядив в шутовской колпак, провезли по всему городу на потеху зевакам. Поэт оправдался касыдой-клятвой, однако события сильно повлияли на его положение в обществе. Считается, что именно после этого случая Анвари удалился от двора и поселился в уединении. Несколько раз он получал приглашения ко двору разных правителей, но неизменно отвечал отказом. При этом он до конца дней состоял в оживленной переписке со многими правителями и литературными деятелями.

Поворот судьбы заставил его пересмотреть свои взгляды на профессию придворного стихотворца и осудить прежнее занятие в философско-дидактических кыт'а, напоминающих по пафосу стихи Насир-и Хусрава. Вот самое знаменитое из этих стихотворений:

Спросил меня вчера влюбленный мальчишка: «Сочиняешь ли ты газели?». Я ответил: «От сочинения славословий и поношений я отказался».

."Ч

Спросил он: «Как же так?», а я ему отвечал: «Эта дорога завела в тупик.
То, что ушло, никогда не вернется из небытия. Я слагал любовные газели, славословия и поношения, Поскольку был одержим вожделением, жадностью и злобой. Вот один [поэт], который ночи напролет только и думает о том, Откуда и как раздобыть пять дирхемов. А вот другой, который целыми днями озабочен тем. Как бы ему описать уста, подобные сахару, и закрученный локон. А вот третий, который словно раненый пес, находит успокоение лишь в том,
Чтобы одолеть слабого и одержать над ним верх. Поскольку Господь от этих трех собак меня, Немощного раба, избавил по своей милости, Упаси меня Бог [отныне] слагать газели, славословия и поношения, Ведь я довольно притеснял свою душу и угнетал разум. Анвари, болтовня — это не занятие для [достойных] мужей, Поскольку ты однажды этим занимался, ныне будь по-мужски стойким.
Избери уединение и ищи пути спасения, Ведь очень скоро для тебя все закончится — через два-три мгновения.

Рассуждения Анвари о побудительных причинах сочинения стихов базируется на традиционном представлении о жанрах светской поэзии как о словесном выражении человеческих страстей. Так, в сочинении известного арабского филолога XI в. Ибн Рашика «Опора в красотах поэзии, ее вежестве и критике» можно найти такое суждение: «Оснований поэзии четыре: поиск выгоды, страх, страсть и гнев. С поиском выгоды соотносится восхваление и благодарение *(шукр),* со страхом — извинение *(и'тизар)* и умилостивление *(исти'раф),* со страстью — влюбленность и нежное воспевание женщины, с гневом — поношение, угроза *(тава'уд)* и упрек *('итаб),* причиняющий боль» (перевод Д. В. Фролова). Покаянная тональность стихотворения Анвари и мотивы концовки типичны для жанра *зухдийат.*

Перу Анвари принадлежит и целая касыда, написанная в порицание профессии придворного поэта, в которой ремесло мусорщика поэт полагает более полезным для людей, чем занятие сочинителя стихов.

О брат, послушай одну загадку о поэзии и мастерстве поэта, Чтобы кого-то из нас, горстки попрошаек, не принять за человека. Знай, что в государстве не обойтись без ничтожного мусорщика. Не дай Бог, смотри, не относись легкомысленно к этим словам. Поскольку, если тебе понадобится убрать нечистоты, Нужен носильщик, ведь ты не сможешь выгрести их сам. Разве битва Халида завершилась бы победой без Джа'фара?! Потому-то один понимает в ткачестве, другой — в земледелии[32]. А вот если не будет поэта, какой ущерб будет нанесен Устройству мира, если взглянуть с точки зрения разума? Поскольку для человека помощь {другим] — условие общего труда, Зарабатывать на хлеб ремеслом мусорщика лучше, чем стихотворством.

(Перевод М.Л. Рейснер и НЮ. Чалисовой)

Несмотря на то, что традиция считала Анвари непревзойденным мастером панегирика, поэт являет собой фигуру достаточно характерную для своего века, а значит отразившую все его сложности и противоречия. Получив образование в Хорасане, одном из главных центров иранского суфизма, будущий поэт испытал заметное влияние мистических идей, что нашло отражение в его лирике малых форм, прежде всего в газели. Мы можем лишь гадать, в какой степени поэт был приверженцем суфийских доктрин, но позволим себе с достаточной степенью уверенности утверждать, что атмосфера чистой духовности, возникающая в поэзии благодаря введению мистической символики, оказалась для него чрезвычайно привлекательной.

В Диване Анвари можно воочию наблюдать общую тенденцию в развитии персидской поэзии данного периода, проявляющуюся в росте популярности газели и увеличении доли соответствующих разделов в составе собраний поэтических произведений (впервые газели уравнялись с касыдами). Поэт ставит свою подпись в значительной части стихотворений (в 111 из 322), хотя в своих высказываниях он остается верным старому

"Халидб. Валид — полководец, современник Мухаммеда, руководил битвой, выиграть которую удалось благодаря подвигу Джа'фара б. Абу Талиба: ему отрубили в бою руки, но он все равно сумел обрубками поднять поверженное знамя ислама; Пророк сказал, что в раю эти обрубки сганут крыльями, на которых он будет летать, куда пожелает. Смысл бейта: каждый человек вносит свой вклад в общее дело, как в бою, так и в мирной жизни.

пониманию газели как любовной поэзии, идущему от арабской традиции. В этой связи понятно и явное предпочтение, отдаваемое поэтом любовным мотивам в газели. Однако сами эти мотивы разрабатываются у Анвари совершенно в ином ключе, чем v Му'иззи или Адиба Сабира Тирмизи. В любовной лирике Анвари существенные изменения претерпевает образ возлюбленной. Поэт постоянно подчеркивает несказанность, сокровенность, беспредельность ее красоты. В одной из газелей Анвари *срадифом* «не вмещает», на которую составляли ответы многие поэты следующих поколений, идея сверхъестественности возлюбленной выражена с предельной ясностью:

Красоту твою вселенная не вмещает,
Имени твоего вселенная не вмещает.
Тайна [моей) любви к тебе не может не раскрыться,
Ибо разум и душа ее не вмещают.
Я [{эстолько сроднился с тоской по тебе,
Что сердца моего грудь не вмещает.
Жажды свидания с тобой у меня нет.
Ибо обещания твоего язык не вмещает.
Не скрывай свой лик, ибо тайну моего сердца
Область сокровенного больше не вмещает.
Ты говоришь: «Из-за моей красоты лика, подобного луне,
Небесный свод не вмещает!»
Стоит ли удивляться, что в стихах Анвари тоже
Словесные выражения значений не вмещают?

Раздел газелей в Диване Анвари демонстрирует достаточное разнообразие тематики, диктуемое сочетанием в его творчестве традиций суфийской и светской газели. Наряду с чисто мистическими текстами у Анвари представлены и сугубо светские газели, в том числе и панегирические. В них к царственному адресату поэт обращается, как к жестокой красавице:

Кто я такой, чтобы просить тебя о свидании?! И кто я чтобы говорить о твоих устах и родинке?! Никто не может найти дорогу ко двору грезы о тебе. Зачем мне напрасно искать свидания с тобой? Томясь любовью к тебе, я не смею высказать упрек, Храню я молчание, пока в ночи созерцаю твой образ. Если ты по доброте пожалуешь мне шапку,

Зрачки своих глаз я сделаю бляшками на твоей перевязи.
И если попадутся тебе на глаза мои стихи, пока я жив,
В газелях я буду описывать твои газельи глаза.
Мои стихи стали колдовством и достигли совершенства,
Оттого что описываю совершенство твоей красоты.
Твои глаза — дозволенное колдовство, и для меня запретно
Описывать что-либо иное, кроме твоего дозволенного колдовства.

В приведенной газели легко прочитывается панегирический подтекст. В построении мотива второго бейта присутствуют слова «двор» *(даргах)* и «прием» *(бар),* в четвертом бейте прямо говорится о пожаловании шапки *(кулах).* Упоминается и богато отделанная драгоценными накладками перевязь или портупея, которая вместе с шапкой обычно выступала предметом дарения и выражения монаршей милости по отношению к подданному.

Некоторые газели Анвари, описывающие свидание влюбленных, поддаются двоякой интерпретации. В подобных текстах образные элементы, явно несущие символическую нагрузку, соседствуют с описанием возлюбленной, выполненным в технике *васфа* и имеющим прямые аналогии в придворной касыде:

Под вечер явилась опьяненная к моим дверям та полная луна,
Прижимая к груди *чанг* и держа в руках чашу.
Она набросила на ясный день завесу из темной ночи,
Она насыпала тертого мускуса на [лепестки] алой розы.
Она перестала напевать свою грустную песню,
Она рассыпала сахар со своих алых рубинов (т. е. заговорила).
Словно чистый рубин и сердолик расплавились в чаше,
Когда ее лик отразился в молодом вине.

Начало газели, обильно уснащенное традиционными метафорами, содержит канонический портрет красавицы и характеристику ее речи: лицо — ясный день, локоны — темная ночь, лицо — алая роза, локоны — тертый мускус, речи — сахар, уста — рубины. В третьем и четвертом бейтах в той же описательной манере поэт намекает на действия возлюбленной: она перестала напевать и обратилась к влюбленному с ласковой речью, наклонилась над чашей, и ее румяное лицо бросило от-

блеск на поверхность вина. Далее в газели говорится о том, что красавица пьет вино из чаши и беседует с влюбленным:

Она сказала: «О ты, кто из-за притеснения судьбы За всю жизнь не провел со мной ни дня, ни ночи, и не достиг своего желания!
Теперь мы вдвоем, ты и я, и рубиновое вино и песня,
Без вмешательства посланника [Божьего] и без ниспослания вести».

Повествовательный тон газели и обильное применение элементов *васфа* роднят это стихотворение Анвари с любовной лирикой XI века и с любовными зачинами некоторых его же собственных касыд. Счастливое свидание влюбленных сопровождают привычные атрибуты пирушки — *чанг* и чаша в руках красавицы. Но вот в канонический образный строй придворной газели Анвари вносит новую ноту. Возлюбленная открывает герою свою истинную, сокровенную сущность. Анвари, следуя суфийской доктрине, утверждает, что возможно прямое общение адепта с Божественной истиной без чьего-либо посредничества — для этого не нужен Пророк и передающий ему Божью весть ангел. Упоминание ниспослания Божьей вести через посланника недвусмысленно переводит внешне светскую газель в область религиозно-мистических коннотаций. Рисуя картину счастливого свидания, Анвари стремится синтезировать технику придворного описания возлюбленной и суфийскую интерпретацию понятия *васл* («свидание», «соединение»).

Анвари пытается выразить красоту Абсолюта через зримый образ возлюбленной, созданный традиционными средствами любовной лирики, давая при этом ясные указания на мистический характер свидания:

Хотя у меня [и раньше] были прекрасные ночи свиданий,
Вчерашняя ночь была иного рода.
Может быть, я сильнее, чем прежде, страдал от любви,
Или ее лицо было прекраснее других, являвшихся [мне] ночью.
Никто не ведает, что это было за светило,
И я не знаю, что это была за звезда.
Пока на небосводе утро не явило свой лик,
Анвари был вровень с небосводом.

У Анвари в отличие от его придворных предшественников появляются газели философского содержания и элегической тональности. Они также связаны с мистическими переживаниями автора и знаменуют новый этап развития газели, когда достижения суфийской лирики, передающей тончайшие движения человеческой души в ее стремлении к сокровенному миру, стали достоянием всей поэтической традиции. Обратимся к одному из таких стихотворений:

Взгляни на дела мира! Чьи притеснения терплю я?
Ради кого мое сердце дало обет верности?
Любовь к кому исторгает из уст моих жаркие мольбы?
Эти хладные вздохи вырываются из груди ради кого?
Притеснения недругов терпят ради друга,
А если друга нет, то ради кого?
Сердце в страсти к нему сторонится мирского,
Но никогда не скажет мне, страстью к кому я охвачен.
О счастливая судьба, куда же скрылась ты, в конце концов?
Приди однажды и взгляни, ради кого я влачу этот груз.
Анвари — это город, а эта газель — день и ночь:
Взгляни на дела мира! Чьи притеснения терплю я?

Газель, выдержанная в духе традиционных жалоб *(шикайат),* тем не менее, выходит за рамки типичных для поэзии X—XI вв. сетований на переменчивость фортуны и быстротечность человеческой жизни. Герой задумался о том, ради чего он живет и терпит превратности судьбы. Ради Истины? Но где ее найти, в каком облике ее представить? Пока она является герою в образе прекрасной возлюбленной, он знает, что страдание в разлуке не напрасно, ибо оно есть плата за грядущее свидание. Но Истина бесплотна и недостижима, мир враждебен, страсть, терзающая сердце поэта, изнурительна и тщетна. Глубокий пессимизм, пронизывающий стихотворение, создает редкое в лирике Анвари настроение смятенной души, открывшей для себя бесконечность Вселенной и Времени, их непостижимость. Напрасны попытки человека добиться явления Истины и Красоты в осязаемых и ясных формах. В приведенной газели ярко проявились и композиционные предпочтения автора. Кольцевая композиция подчеркивает не только смысловое единство текста, но и создает ощущение бесконечного возвращения в исходную точку, что находится в полном соответствии с замыслом поэта.

Лирическое наследие Анвари в полной мере отражает сложный характер литературной эпохи, в которую он жил и творил. Напряженные духовные искания затронули в это время «поэзию двора», столкнувшуюся с «поэзией кельи» и испытавшую ее непосредственное воздействие. Суфийский символический язык, сформировавшийся вдали от дворцовых литературных кругов, в среде чуждой стремлению к материальным благам и соперничеству за место близ властелина, становится неотразимо привлекательным для большинства стихотворцев, прошедших выучку при дворе. Творческая судьба Анвари является тому ярким подтверждением. Эрудит и поэт-виртуоз, образцовый панегирист и искушенный царедворец, он закончил свои дни отшельником, вернувшись к тем ученым занятиям, в которых прошла его юность. Умер Анвари глубоким старцем около 1191 г.

Сана'и

Сана'и (ок. 1048 — после 1126) по праву считается первым великим персидским поэтом-мистиком. Его биография является типичной для поэтов XII в., в определенный момент осознающих свою несвободу в придворной среде и стремящихся порвать с ней ради иного, духовного предназначения.

Молодость поэта прошла в его родном городе Газне. Писать стихи он, видимо, начал еще во времена правления Мас'уда П1 Газнавида (1099—1115). Скорее всего, именно тогда он и стал придворным поэтом. В первой половине жизни поэт, по его собственным свидетельствам, много путешествует. Он совершает поездки в Балх, Серахс, Герат, Нишапур. Во время пребывания в Балхе в 1105 г. он написал сатирическую поэму «Книга балхских подвигов» *(Карнама-йи Балх),* чем нанес оскорбление некоторым известным горожанам, преимущественно состоявшим в чиновничьем аппарате, и вызвал с их стороны недовольство. Возможно, именно в Балхе Сана'и отходит от светской жизни, берется за изучение богословия и обращается к суфийским идеям. Из Балха поэт совершает паломни-

чество и вновь возвращается в этот город, где у него, видимо, были друзья и покровители. По воле обстоятельств снова оказавшись в центре светского скандала, Сана'и из Балха уезжает в Серахс, а затем около 1125 г. возвращается в Газну. К тому времени слава его как выдающегося поэта успела упрочиться, и один из последних представителей династии Газнавидов Бахрам-шах (1118—1152) приглашает его к своему двору. Сана'и занять официальный пост при дворе отказывается, однако его касыды, в большинстве своем восхваляющие именно Бахрам-шаха, свидетельствуют о том, что его контакты с придворной средой, пусть и неофициальные, все же продолжались. Видимо, чтобы смягчить свой отказ от придворной службы, Санаи и свою великую мистическую поэму «Сад истин» *(Хадикат ал-хака'ик)* посвящает Бахрам-шаху. Однако духовные авторитеты в Газне, получив доступ к тексту поэмы, осудили автора за недозволенные «новшества» *(бид'ат),* что в рамках официальной мусульманской идеологии практически равнялось обвинению в ереси. Понимая опасность своего положения, Сана'и обратился за поддержкой к одному из духовных авторитетов в Багдаде и получил фетву, объявляющую, что «Сад истин» не содержит положений, противоречащих шариату. Однако история с осуждением поэмы окончательно подорвала здоровье престарелого поэта, которому в то время было уже далеко за шестьдесят. Окончательную редакцию творения Сана'и провел его ближайший ученик 'Али ибн ар-Ракка. Он же составил предисловие к поэме, в котором утверждает, что поэт провел в уединении сорок лет. Это, собственно, не противоречит данным, приведенным выше. Ведя отшельнический образ жизни примерно с тридцати лет, поэт мог не прерывать отношения с правителями (вел с ними личную переписку, посвящал свои произведения и т.д.).

Специалисты затрудняются с ответом на вопрос, принадлежал ли Сана'и к одному из суфийских братств. Не менее сложным является вопрос о том, суннитом или шиитом являлся поэт. Среди его произведений имеются те, в которых он достаточно резко отзывается о Доме Муавийи (т.е. об Аббасидах) и восхваляет 'Али и его семью (Семью Пророка — *Ал-и Расул),* что может свидетельствовать о его приверженности шиизму.

Однако в его Диване имеется и касыда, восхваляющая Абу Ханифу, которая позволила некоторым комментаторам говорить о нем, как о сунните. В любом случае, Сана'и в своих сочинениях проявляет исключительную веротерпимость, что, видимо, и послужило причиной необычайной популярности его стихов и возможности их бытования в среде приверженцев различных религиозных школ в исламе.

Если прижизненная слава Сана'и была в основном связана с его деятельностью на поприще светской поэзии, то посмертную славу ему принесли именно религиозно-мистические сочинения, прежде всего, поэма «Сад истин», вызвавшая массу литературных подражаний. Автор заложил основы жанра философско-дидактической поэмы и положил начало традиции их арабоязычных названий. Отметим, что, по всей видимости, именно Сана'и впервые озаглавил таким же образом и философскую касыду *«Тасбих ат-туйур»* — «Молитва птиц». С этого времени состоящее из двух слов арабское название становится указанием на философско-дидактический характер стихотворного сочинения на персидском языке.

«Сад истин» представляет собой первое бессюжетное поэтическое произведение назидательного характера. Композиция этой поэмы обнаруживает явное сходство со структурой прозаических сочинений дидактической направленности, поскольку умозрительные сентенции и наставления сопровождаются в ней иллюстрациями в виде притч и коротких анекдотов, соответствующих теме и пафосу назидания. В предисловии к поэме Сана'и говорит о высокой миссии поэта, сравнивая его с пророками и святыми. Такая позиция автора не случайна. Он опирался в своей концепции поэзии на опыт предшественников, прежде всего, Насир-и Хусрава, отстаивавшего в стихах божественное происхождении дара истинного поэта и стремление его речей к пределу пророческой муд-Рости и правдивости.

Поэма распадается на десять глав, каждая из которых в свою очередь делится на более мелкие разделы. Первая глава посвящена прославлению единства Божьего *(таухид).* Вставных ^Ритч в ней немного, но именно эта глава содержит знаменитый Рассказ о трех слепцах, ощупывавших слона и сообщивших три

различных мнения о том, как он выглядит. Этот анекдот позже повторялся многими поэтами, в том числе и автором «Маснави-йи ма'нави».

Вторая глава посвящена восхвалению пророка Мухаммада, его преемников (праведных халифов), а также его потомков. Особым пафосом отличается панегирик 'Али и его сыну-мученику Хусайну, что в целом свидетельствует о благосклонном отношении поэта к шиизму.

В третьей главе дается характеристика Разума (*ш). В трактовке понятия разума Сана'и исходит как из философского понятия Перворазума, принятого в среде неоплатоников, так и из древней традиции восхваления Духа Разума, восходящей к зороастризму и представленной в раннем иранском эпосе (Абу Шукур Балхи, Фирдауси) и дидактике (Насир-и Хусрав).

Четвертая глава посвящена восхвалению знания *('илм).* По-видимому, и в данной главе поэт пользуется опытом предшественника Насир-и Хусрава, который трактует знание и науку как познание Истины (Бога). В этой главе в поэме впервые возникает тема осуждения гордыни и показного благочестия, которая, так или иначе, проходит через все остальные главы. Знание должно сочетаться с кротостью (лсытш), служить благим целям, а не личной выгоде. В поэме Сана'и продолжается линия осуждения лицемеров, которая была начата в персидской поэзии 'Абдаллахом Ансари и Насир-и Хусравом и нашла свое блестящее воплощение в лирике Хафиза. Все поэты в своем неприятии двуличия опирались на соответствующие коранические мотивы порицания лицемеров *(мунафикун),* принявших ислам ради безопасности и личной выгоды. В главе «О знании» Сана'и об этом говорит так:

> Всякий, кто ищет от науки искренности *(садак),* побеждает,
> Тот же, кто в ней ищет лукавства, погибает. Знания
> искреннего человека — в его сердце, Знания двуличного —
> только на языке.

Пятая глава поэмы посвящена любви и содержит характеристику любимого и любящего. Эта часть «Сада истин» в наибольшей степени окрашена суфийскими настроениями, пос-

кольку именно любовь признается универсальным средством познания Бога и сотворенного им мира. Отдавая предпочтение озарению перед логическим размышлением, поэт говорит:

> Разум в квартале любви — незряч,
> Умствование — это дело Бу 'Али Сины.

Признавая силу разума и логики, Сана'и считает, что она имеет значительные ограничения в познании сущего, и лишь любовь открывает человеку тайны, которые недоступны разуму. Подлинная любовь рассматривается поэтом как самоотречение, отсутствие себялюбия, растворение в объекте поклонения. В одной из притч этой главы можно найти отголосок античного сюжета о любви Геро и Леандра. В ней рассказывается о влюбленном, много раз переплывавшем реку Тигр, чтобы встретиться с любимой. Однажды он заметил пятнышко на лице подруги и после этого не смог переплыть реку и утонул. Повышенное внимание к деталям, обнаруживающее изъяны в объекте любви, по мнению Сана'и, является признаком исчезновения божественного экстаза, который и помогал юноше ранее безопасно преодолевать препятствия на пути любви.

Завершает главу о любви великолепное описание ночи с перечислением различных звезд. Описание звездного неба широко представлено как в лироэпических, так и в эпических жанры. В касыде оно являлось неотъемлемым атрибутом *васфа,* присутствующего *ърахил* (странствие по пустыне), а в эпосе, прежде всего в «Шах-нама» — одним из типов стандартного зачина, открывающего *дастан* (повесть). Однако лишь у поэтов религиозно-философского направления это описание приобретает черты аллегорической картины, смысл которой должен Указать на искусство Творца и величие сотворенной им вселенной. Так, в касыде Насир-и Хусрава, открывающейся описанием звездной ночи, говорится о том, что все сущее — это язык °спода, на котором он говорит с людьми. Описание ночи, включенное в поэму Сана'и, несомненно, произвело огромное счатление на Низами и оказало влияние на соответствующую лаву поэмы «Сокровищница тайн» *(Махзан ал-асрар).*

Шестая глава «Сада истин» — об «универсальной душе» *(ан-нафс ал-куши),* которая иногда выступает в облике старца-наставника. В этой главе речь идет главным образом о преодолении мирских страстей и обращении к духовному началу. Говоря о природе плотского, материального мира, Сана'и обращается к тому же мотиву, что и Насир-и Хусрав, сравнивая мир с матерью, с которой сын не должен заключать брачного договора, если он не гебр (т.е. зороастриец). В одной из касыд Насира можно прочитать такие стихи:

Мир земной есть недобрая старая мать, ею
Не обольщайся, если ты достоин райских гурий.
Не протягивай к ней руку, ведь для тебя
Мать запретна, если ты из людей праведной веры.

Сана'и повторяет этот мотив практически дословно, что, впрочем, как и многие другие примеры, свидетельствует о прямой его преемственности по отношению к Насир-и Хусраву, чьим проповедническим и художественным опытом он воспользовался и в поэмах, и в касыдах. Сана'и говорит так:

Раз мир — мать, а ты — его сын,
Можешь ли ты заключать с ним брачный договор, если ты не гебр?

Мотив и в том, и в другом случае построен на осуждении мусульманами («людьми праведной веры») зороастрийского обычая кровнородственного брака *(хветукдас).*

Далее в поэме тематика распределена по главам следующим образом: седьмая — о бренности земного бытия, восьмая — об астрологии, девятая — «Притчи о друзьях и врагах». Десятая рассказывает об авторе и о причинах его ухода от мира. В последней главе автор вновь обращается к вопросу о назначении слова и призвании совершенного стихотворца, демонстрируя приверженность концепции поэта-пророка. Возвращаясь к мотивам интродукции, поэт сравнивает свое творение с Кораном, правда, делает это с известными оговорками, приличествующими случаю:

Если бы не я написал ее (поэму),
То див назвал бы ее «персидским Кораном».

Поэт утверждает, что демонические силы так же боятся его слов, как священных айатов, но не могут так назвать «Сад истин», поскольку он есть речь человека, тогда как Коран есть слово Божье. Продолжая традиционное самовосхваление в завершающей главе книги, Сана'и вновь уподобляет себя Мухаммаду — «Печати пророков», который завершает эру ниспослания священных книг:

Довел я свои речи до совершенства,
Боюсь, что приблизился упадок.
Когда слово в мире достигает высшей точки,
Быстро в том слове проявляется изъян...
«Печатью пророков» был Мухаммад,
Я — «Печать поэтов», [во мне] вся прибыль.

Заканчивается поэма развернутым панегириком в адрес Бахрам-шаха и его малолетнего наследника.

В поэме, созданной Сана'и, впервые заданы основные жанровые параметры религиозно-дидактического эпоса, которому была суждена долгая жизнь не только в персидской литературе, но и в тех литературных традициях Ближнего и Среднего Востока, которые ориентировались на нее как на классический образец. Четкое содержательное и формальное выделение вводных глав и заключения, единообразное оформление разделов, сочетание рефлективного и повествовательного начал — вот те черты, которые позже станут эталонными и уже как элементы канона будут использованы Низами при создании одной из поэм «Пятерицы» — «Сокровищницы тайн». При этом следует отметить, что сам Сана'и развивал некоторые черты, присутствовавшие в ранних произведениях бессюжетного дидактического]поса, которые принадлежали перу Насир-и Хусрава — «Книга просветления» *(Раушанаи-нама)* и «Книга счастья» *(Са'дат-чама).* Об этом свидетельствует, прежде всего, общность тема-' ических рубрик, представленных в соответствующих главах поэм Сана'и и Насир-и Хусрава. Приведем для сравнения названия некоторых глав в поэме Насир-и Хусрава «Книга счастья»: глава третья названа «В разъяснение отшельничества», четвертая — «В разъяснение молчания», пятая — «В разъяснение дружбы», шестая, седьмая, восьмая и девятая главы посвя-

щены алчности и щедрости, счастью и несчастью. Есть в поэме также главы, посвященные милосердию, нищенству, доброте, гордыне, довольству малым. Последняя глава содержит объяснение причины окончания книги. Очевидно, что рубрикация глав дидактической поэмы по тематике начала складываться уже в творчестве Насир-и Хусрава. Сана'и развивал начинания предшественника в направлении усиления повествовательного элемента за счет введения иллюстративного материала. После появления «Сада истин» канон религиозно-дидактического эпоса можно считать вполне сложившимся.

Сана'и в своем творчестве заложил основу и другой разновидности дидактического эпоса — сюжетной. Ему принадлежит ряд небольших *маснави,* среди которых выделяется поэма «Странствие рабов Божьих к месту возврата» *(Сайр ал-'ибад ила-л-ма'ад).* По жанру эта поэма представляет собой образец «хождения в загробный мир», а потому многие исследователи сравнивают ее с «Божественной комедией» Данте. В то же время совершенно ясно, что в персидской литературе такое произведение имело доисламские корни, поскольку в пехлевийской традиции существовала «Книга о праведном Виразе». Все произведения визионерского жанра роднит присутствие персонажа-проводника, который сопровождает героя в его странствиях (Срош и Адур в пехлевийской книге, Вергилий в поэме Данте). В поэме Сана'и в качестве такого проводника выступает «Светлый старец», в образе которого персонифицирована «разумная душа» *(нафс-и 'акила)* (ср. с персонификацией «универсальной души» в поэме «Сад истин»).

Начало поэмы, вопреки уже сложившейся традиции, не содержит хвалы Богу и развернутой картины сотворения мира, нет в нем и прославления Пророка и посвящения какому-либо адресату. Вводная часть представляет собой один из видов стандартного зачина, построенного на обращении к ветру (такие зачины широко использовались в касыдах и газелях), «царственному вестнику, чей престол из воды, а венец из пламени». Обращаясь к ветру как к одной из стихий, поэт просит его выслушать рассказ о тех силах, которые образуют природу человека. Они описываются в поэме в виде фантастических стран и городов, через которые предстоит пройти герою-путнику, так

что весь сюжет приобретает характер мистической «книги путешествия». К примеру, животная природа человека рисуется как город, в котором три правителя — свет, пламя и мрак, и два коня — черный и белый (ночь и день). Обитатели города озабочены лишь сохранением потомства, правители думают только о собственной выгоде, а кони пожирают седоков. Последний мотив в несколько иной вариации встречается в одной из касыд Насир-и Хусрава, где понятие времени загадано в виде «пестрого коня», пожирающего сидящих на нем всадников.

Среди всеобщего мрака поэт видит «Светлого старца», который предлагает провести его по всем странам от низшего (земли) до высшего элемента (света). Путь странникам преграждают различные препятствия, символизирующие земные страсти — зависть, алчность, гнев. По дороге к стране света герой встречает области, населенные людьми разных вероисповеданий, которые прекрасны, но незрячи, ибо не видят дальше различий в вере. В качестве примеров религиозной ограниченности предстают и люди, слепо следующие догматам веры *(арбаб-и таклид),* убежденные в своей непогрешимости *{ирбаб-и занн),* и чтецы Корана *(курра),* не способные постичь суть писания, а знающие лишь букву закона. Пройдя через эти области, герой попадает в страну вечного света, где обитают странники мистического пути, познавшие высшие истины. Но и пребывание в их стране не является конечной целью путешествия. Поэту предстоит встреча с пророком Мухаммадом, «создателем шариата». Здесь поэма переходит в свою финальную часть, которая состоит из прославления Пророка.

Несмотря на то, что в классический период «хождения в за-' робный мир» в персидской литературе разрабатывались не часто, традиция жанра «мистического путешествия», заложенная автором, развивалась весьма плодотворно. По существу знаменитая поэма Фарид ад-Дина 'Аттара «Язык птиц», о которой Речь пойдет ниже, представляла собой трансформацию этой Жанровой модели. Общность поэм состоит в том, что дорожные тяготы и страхи, препятствия, подстерегающие путников, вы-[c] гупают в качестве аллегорического изображения человеческих страстей и пороков, которые странствующий в поисках Истины должен преодолеть ради достижения своих целей.

Излюбленные дидактико-философские темы Сана'и, которые составляют ядро его эпического творчества, находят свое выражение и в касыдах. Основную часть раздела касыд в Диване поэта составляют произведения дидактико-философской и религиозной направленности. Даже в зачинах панегириков нередко присутствуют мотивы аскетической проповеди или любовно-мистические стихи.

В своих дидактических касыдах Сана'и продолжает традиции, заложенные в творчестве 'Абдаллаха Ансари и Насир-и Хусрава. В его Диване, например, имеется касыда, содержащая осуждение нравов эпохи и начинающаяся словами «Здравомыслящих людей мало в наше время, а если кто-то и остался, на него обрушивают клевету». Она выдержана в духе касыд, описывающих природные и социальные катаклизмы, затрагивающие все страты средневекового общества. При сопоставлении с другими образцами касыд со сходными зачинами выявляется склонность Сана'и к максимальному усложнению поэтической задачи. В данном случае речь идет об использовании книжной образности, а также об увеличении количества упомянутых социальных типов (их число доведено до 23):

Падишах, охваченный вожделением и алчностью,
Обратил лицо к среброгрудым [красавицам] и серебряным идолам.
Эмиры, охваченные жестокостью и пороком,
Обратили сердца к насилию и [захвату] золота, табунов и стад.
У **псарей,** словно собачий хвост,
Ради куска хлеба согнута спина сердца и веры.
Цель **законоведов** при чтении законов —
Хитрости получения процента с покупки и продажи урожая на корню.
Улемы ради [успеха] своих проповедей и обращений
Пускаются в разговоры о фанатизме.
Суфии, стремясь к удовлетворению желаний,
Сделали своей *киблой*[33] красавицу, свечу и [набитую] утробу.
В устах **аскетов** ради криков одобрения
Слова «О, Единый Боже!» превратились в обман и болтовню.
У **паломников** из-за милостыни и лицемерия
Страсть и рассудок, как литавры и знамена.
У **борцов за веру** из-за стремления к грабежу и добыче

[13] *Кибла* — направление на Мекку при мусульманской молитве, обозначаемое в пространстве мечети специальной нишей (михраб).

Сила лишь в конях, и оружии, и войске.
Ученые в своей болтовне о мудрости
Только и знают что открытие и поднятие, отделение
и присоединение.
Писцы ради настойчивости [в споре]
Озабочены лишь огласовкой в [частице] *лан* и *сукуном* в [частице] *лам*[34].
Мутакаллимы на путях иллюзий
Озабочены лишь доказательствами давности и новизны...
Лекарь, стремясь к получению халата и хорошей репутации,
Думает только о болезнях.
Крестьянин ради приобретения средств к существованию
[Занят] лишь вьючными и верховыми животными, деньгами **и** урожаем.
Раздающий подарки господин из-за болтовни и лицемерия
Расцветает от хвалы и дрожит в страхе перед хулой.
Вновь **вопрошающему** об обоих мирах [говорят],
Что ада нет, а рай есть.
Нрав **юноши** в течение одного часа наслаждения
Влюбляется в питие вина и звуки музыки.
Зрелые мужи прежде заботы о стяжании почета и уважения
Пекутся о средствах на содержание семьи и припасах для гарема.
Старики не ради раскаяния в грехах, а ради плотского вожделения
До последнего вздоха неразлучны с сожалением.
Усилия **сплетника** направлены на то, чтобы при султане
Один занял место другого в свите.
Простолюдин глазеет на мир,
Чтобы увидеть, как кто-то сражается за качество и количество.
Каждый волосок ощетинился ради совершения насилия,
Вместе они похожи на зубья расчески.
Тиран возликовал оттого,
Что о нем говорят: «Такой-то — уважаемый человек».
Все стремятся к обману и неправедному обогащению.
Где тот, кто ради Истины пребывает в храме?
Все эти занятия, обычаи и страсти
Для **идущих путем Истины** — [лишь] идолы.
Все погрязли во зле, но будут они прощены,
Если [каждый признает]: «Это я плох, а не кто-то другой!»

Поэт разворачивает перед слушателем уже знакомую нам **по** предшествующим касыдам того же типа, например, по касыде

[ан] и *ла.м* — отрицательные частицы в арабском языке.

'Абдаллаха Ансари, картину падения нравов. «Занятия, обычаи и страсти», о которых говорит Сана'и в конце касыды, предстают на поверку проявлениями эгоизма, гордыни, стяжательства и сластолюбия, т.е. пороками человеческими. Выход поэт видит в покаянии каждого человека, о чем и гласит концовка касыды. В отличие от предшествующих образцов жанра «касыды катастроф» текст Сана'и не содержит развернутого поучения или восхваления носителей идеальных норм морального поведения. Поэт лишь упоминает о том, что перечисленные «занятия, обычаи и страсти» для искателя Истины представляются идолами, которым не стоит поклоняться. Касыда целиком состоит из инвективы, демонстрирует единство темы и отсутствие ярко выраженных частей и переходов между ними. Соответственно, в композиционном плане эта касыды является одночастной. Тяготение к одночастной модели касьщы обнаруживается в большинстве произведений Сана'и, созданных в этой жанровой форме. Не составляет исключения и весенняя касыда, в которой перечисляются названия птиц.

Картина пробуждения весенней природы, выдержанная в духе лучших образцов жанра *наурузиua,* представляет собой сложную философско-религиозную аллегорию с двумя непротиворечиво дополняющими друг друга толкованиями. Описание весны в начале касыды благодаря присутствию некоторых типичных мотивов («Господь заново украсил мир», «цветущая земля стала подобием небес» и т.д.) воспринимается как метафора сотворения мира. В начале нового годового цикла происходит полное обновление природы, «малое творение», когда земной мир предстает в своей первозданной безгрешности и гармонии. Поющие птицы каждая на свой лад славят Господа, поминая его имена, совершая первую ритуальную молитву. По этой причине касыда и получила свое название — «Молитва птиц». Кроме этого перевода названия возможен еще один — «Четки птиц». Поименованные птицы представляются косточками четок, перебираемыми во время молитвы, состоящей в поминании божественных имен. Такая молитва называется *зикр,* на что и намекает поэт, назвавший соловья в одном из бейтов *музаккир,* т.е. «совершающий *зикр».* Таким образом, касыда имеет и второе толкование: поющие

птицы — это участники ритуала *зикр,* ищущие приближения к Богу.

Аист говорит: «Хвала Тебе! Благодарение Тебе!
Ты отдал мне в пищу ту страшную змею».
Горлинка *(кумри)* скидывает шубку из [меха] хорька и горностая,
Теперь ей стало жарко, и она оделась в лен.
Павлин распускает хвост,
Как только завидит издали кайанский венец на голове **удода.**

Далее в касыде упоминаются еще один вид горлинки *(мусича),* ворона, кукушка, бородач, степной голубь, воробей, сова, красный голубь, скворец, который сравнивается с муэдзином, жаворонок, журавль, цапля, краснозобая утка, фазан, коршун, орел. Список птиц, славящих Господа, завершает соловей, чье пение ассоциируется с исполнением ритуала *зикр:*

[Ведь] соловей стал поминать имена Господа, а горлинка читать Коран,
Оба они подняли этот крик, и щебет, и стон.

Интересно, что дидактическая концовка вводится через упоминание еще одной птицы — петуха, символическая функция которого толкуется в соответствии с его восприятием в зороастрийской, а не мусульманской традиции. Петух в зороастризме — это чуткая птица-страж, разгоняющая своим криком демонические силы:

Доносится до тебя каждую ночную стражу крик петуха:
«О, беспечный! Минуй этот преходящий мир... Прежде
чем душа ваша будет взята в царство мертвых,
Отберите [ее] поводья из рук шайтана». Маджуд,
[ныне] ты приблизился к этому положению, Оттого что
старость вдруг прислала к тебе осень.

Центральная часть касыды представляет собой развернутый комментарий к айату Корана, в котором упоминаются молящиеся птицы: «Разве ты не видишь, что Аллаха славят, кто в небесах и на земле, и птицы, летящие рядами. Всякий знает свою молитву и восхваление *(тасбихату)»* [Коран 24:41]. Одновременно касыда Сана'и является специфической проекцией ритуаль-

сыде, отдавалось предметам роскоши, дворцам, садам, охотничьим и пиршественным сценам.

Тем не менее, по настоятельной просьбе сына Мухаммада Низами все-таки берется за исполнение заказа, и через четыре месяца (24 сентября 1188 г.) из-под его пера выходит поэма «Лайли и Маджнун», самая короткая в«Пятерице». Предания о несчастных влюбленных имели широкое хождение на Аравийском полуострове и восходили к племенным сказаниям арабов-бедуинов, сложившимся преимущественно в виде комментария к любовным стихам. Помимо истории Маджнуна и Лами были известны предания о Кайсе и Лубне, Антаре и Абле, Урве и Афре, Джамиле и Бусайне и др. Сохранилось интересное высказывание, переданное одним из собирателей древней арабской поэзии: «Разве ж мы покончили со стихами находящихся в здравом уме, чтобы передавать стихи безумных (Маджнунов)! Их слишком много!» (перевод И.Ю. Крачковского). По всей видимости, передатчик имеет в виду многочисленность стихов, воспевающих одержимость платонической любовью и выдержанных в духе так называемой узритской любовной лирики.

Племена соперничали за превосходство в поэзии подобного рода и преданияхо ней, о чем свидетельствует рассказ, приводимый в знаменитой «Книге песен» Абу-л-Фараджа ал-Исфахани (XI в.): «Однажды человека из племени*узра* спросили: "Кто нежнее сердцем: вы или племя *амир?"* Узрит на это ответил: "Мы нежнее всех людей сердцем, но нас победили амириты своим Маджнуном"» (перевод И.Ю. Крачковского).

Сложившись как квазиисторический комментарий к стихам Кайса ибн ал-Мулавваха по прозвищу Маджнун, предание о любви поэта к Лайли носило характер разрозненных эпизодов из истории влюбленных. Именно Низами принадлежит заслуга превращения предания в целостный любовный роман, для чего им были домыслены и включены в сюжет различные новые эпизоды, сообщившие повествованию большую связность и завершенность.

Начинается основная часть поэмы Низами с вводимого автором мотива вымаливания сына знатным и богатым человеком из племени *амир.* Сюжетная экспозиция появления долгожданного наследника, характерная для героического эпоса,

усиливает драматизм арабской легенды и придает повествованию большую напряженность: сын не оправдывает надежд отца na достойное продолжение родовых традиций, ибо поведение Кайса противоречит устоям и нормам племенного общества.

Еще в детстве Кайс встречает девочку по имени Лайли и страстно влюбляется в нее. Сохраняя мотив детской привязанности героев, Низами в значительной степени осовременивает его: вместо патриархальной бедуинской среды (герои вместе пасут верблюжат) поэт помещает Лайли и Кайса в школу. Она отвечает ему взаимностью, и скоро влюбленные становятся предметом пересудов, а юноша, проявивший, по мнению окружающих, безрассудство и своеволие в своем чувстве, получает прозвище Маджнун (Одержимый, Безумный). В разлуке с Лайли, без которой не может прожить ни минуты, Маджнун слагает о своей любви тоскливые газели, чем вызывает нарекание окружающих, поскольку по бедуинским обычаям прославление девушки в стихах считалось для нее позором, а для сочинителя закрывало дорогу к браку с возлюбленной. И все же отец Маджнуна предпринимает попытку устроить счастье сына и едет в племя Лайли, чтобы посватать ее. Однако отец Лайли отвечает ему отказом:

Пусть сын у тебя и пригожий,
Он не принесет счастья, ведь он своенравен.
Он все время творит безумства,
А безумец нам не пара.

Отец Лайли ставит условие, по которому он отдаст дочь за Кайса лишь в том случае, если он излечится отлюбовного неистовства. Узнав об отказе семьи Лайли, Маджнун впадает в тоску и уединяется в пустыне, где продолжает слагать свои страстные песни. Его отец все же пытается «излечить» сына и увозит его к святым местам. У Ка'бы он советует Маджнуну молиться об избавлении от напасти, но юноша, напротив, просит Господа сделать его любовь вечной.

Отметим, что в сюжете поэмы Низами изначально отсутствуют классические препятствия на пути влюбленных, характерные для античного или средневекового романа: между

Кайсом и Лайли нет социального неравенства, их племена не враждуют, а Лайли не является чужой женой. Все непреодолимые трудности во взаимоотношениях героев между собой и с окружающими порождены поведением Маджнуна, выходящим за рамки принятых норм и превратившим его в социального изгоя. Любовь Маджнуна, принимая асоциальные формы из-за своей чрезмерности, как бы составляет трагическую вину героя. Низами в значительной мере отказывается от мотивировки поступков главного героя и объяснения его трагической вины, которые были характерны для арабского предания. Ближе всего к интерпретации Низами стоит версия составителя «Дивана Маджнуна Лайли» Абу Бакра ал-Валиби, скорее всего, старшего современника Низами. Если отец Лайли в версии Низами отказывается выдать дочь за безумца, то в первоначальных вариантах арабской истории Кайс во время сватовства еще не безумен. Его проступок, послуживший причиной для отказа, состоит втом, что он сделал свою любовь достоянием гласности, а это жестоко каралось в родоплеменном обществе, ибо могло привести к нарушению имущественных и правовых установлений. Несмотря на то, что в соответствии с этими версиями Кайс имел преимущественные права на брак с Лайли как ее кузен по мужской линии (влюбленные являются субъектами ортокузенного брака, распространенного в племенах Аравии), чувство к Лайли и его огласка стали непреодолимыми препятствиями на пути соединения влюбленных. Для Низами подобные аргументы были, скорее всего, уже непонятны, поэтому он стремится найти иные объяснения и мотивировки.

Страстные стихи Маджнуна о любви передаются из уст в уста и становятся известны Лайли, и она тоже отвечает на них стихами, бросая записки с крыши дома. Стихи Лайли были настолько трогательны, что, прочтя их, любой путник приходил в восторг и считал долгом отнести их адресату. Так проходит целый год. Влюбленные живут в мире своих грез, пока, наконец, одна из подруг Лайли, подслушав плач и жалобы девушки, не рассказывает об этом ее матери, надеясь, что та утешит дочь.

Однажды знатный арабский юноша из племени *асад* Ибн Салам видит Лайли, влюбляется в нее и сватается, однако родители девушки под предлогом ее недомогания просят его подождать.

В пустыне, где скитается безумный Маджнун, появляется Науфал, знатный человек, известный своим добросердечием. Он сочувствует Маджнуну и обещает выполнить его просьбу — добыть Лайли. Собрав войско, Науфал одерживает верх над соплеменниками Лайди, но отец не соглашается выдать дочь за «Бесноватого» и угрожает убить ее. Науфал вынужден отказаться от своих намерений, а Маджнун вновь скрывается в пустыне. Введение Низами в поэму двух батальных сцен, отсутствовавших в арабских версиях предания, можно объяснить стремлением автора придать сюжету большую остроту и динамизм, чего требует романный жанр. Кроме того, в соответствии со средневековым вкусом, любое описание, в том числе и описание битвы, считалось украшением поэтического произведения.

Страдая в разлуке с Лайли, Маджнун вновь становится отшельником, проводя дни среди животных, защищая их от охотников (эпизоды спасения газелей и оленя из силков). Мотив общения человека, удалившегося в уединение, с животными и птицами может быть воспринят в русле суфийских философских построений в духе концепции единства сущего *(вахдат ал-вуджуд).* Впервые этот мотив возникает в поэме «Хусрав и Ширин» при описании любовных страданий Фархада. В более широком плане дружба с животными воспринимается в суфийской поэзии как один из способов достижения взыскующим истины понимания единства Божия через знание языка природы. Не случайно и свой эзотерический язык суфии называли «языком птиц» *(мантик ат-тайр),* заимствовав это выражение из Корана.

Далее в повествовании следует эпизод, который признается кульминационным. Маджнун встречает нищую старуху, которая водит на цепи такого же несчастного, как и она сама, и, выдавая за пленника, получает милостыню, а потом делит ее между собой и своим спутником. Маджнун просит старуху заковать в цепи его, поскольку считает себя безумцем, достойным позора, и говорит, что не потребует своей доли собранной милостыни. С цепями на ногах и ярмом на шее, побиваемый камнями, Маджнун терпит унижения и боль. Старуха приводит Маджну-

на к дому Лайли, где он произносит страстные речи о своей вине перед возлюбленной и готовности принять ради любви любую кару. После этого, окончательно обезумев, Маджнун разрывает цепи и убегает в горы. На сей раз его родители, увидев, в каком он состоянии, отступаются от безумца. Е.Э.Бертельс высказал предположение, что эта сцена («разрывание пут») символизирует полный разрыв Маджнуна с человеческим сообществом, возврат к которому более для него невозможен. Все последующие эпизоды воспринимаются как звенья одной цепи, ведущей к трагической развязке.

Отец Лайли дает согласие на ее брак с Ибн Саламом, однако после совершения обряда Лайли отказывает мужу в супружеской близости. Муж понимает, что сердце его жены принадлежит другому, но не готов от нее отказаться и довольствуется лишь лицезрением ее красоты.

Маджнун, скитающийся в пустыне, узнает от путника о замужестве Лайли. Тот намеренно чернит возлюбленную в глазах влюбленного, но видя страдания Маджнуна, рассказывает ему правду — она уже год хранит целомудрие в браке и верность своей любви. Тем не менее, Маджнун обвиняет Лайли в вероломстве и нарушении обетов.

Друг за другом, посетив в последний раз безумного сына в пустыне, умирают родители Маджнуна. Далее в тексте поэмы следует введенный Низами пространный эпизод, оформленный как самостоятельная глава и названный «Маджнун обращается с мольбой к чертогу Всевышнего Бога». Совершенно очевидно, что эта глава, построенная на описании ночного неба, планет и созвездий, выполняет как смысловую, так и декоративную функцию. С одной стороны, она восполняет дефицит описательного элемента, который автор ощущал в арабском сюжете. С другой стороны, Низами встраивает это описание в сюжет таким образом, что оно углубляет образ Маджнуна как поэта, мистически чувствующего единство бытия. Молитвы героя, обращенные к светилам, дополняют присутствующие еще в арабском предании мотивы дружбы с животными и бесед с птицами. Молитвы Маджнуна были услышаны, и он получает послание от Лайли, однако вновь отвечает на него упреками. Драматизм финала усиливает добавленная Низами сцена свидания

влюбленных. Покинув дом, Лайли просит некоего человека привести к ней Маджнуна, чтобы тот прочитал ей свои новые стихи. Хотя некоторые исследователи оспаривают принадлежность этого эпизода Низами, он, тем не менее, не противоречит общему авторскому замыслу: соединение влюбленных произошло в чисто платоническом плане, сами же они остаются целомудренны, ибо в сознании Маджнуна он и его возлюбленная давно неразделимы. Об этом свидетельствует эпизод поэмы, в котором Маджнун, найдя на дороге листок с именами своим и Лайли, соскребает последнее, ибо имя возлюбленной уже содержится в его собственном.

Изнемогая от тоски, заболевает и умирает муж Лайли. Она оплакивает его, однако тайно вспоминает Маджнуна, получив, таким образом, возможность для выражения истинного горя.

Наступает осень, и вместе с увядающей природой угасает Лайли, поведав матери перед кончиной тайну своей любви. Маджнун оплакивает возлюбленную, удаляется в пустыню в сопровождении диких зверей, а затем вновь возвращается и умирает на могиле возлюбленной. Звери в течение года стерегут его бездыханное тело, и соплеменники не ведают, что Маджнун мертв. Когда же звери разбредаются, Маджнуна хоронят в склепе рядом с Лайли, а их могилы почитаются как чудотворные. На гробнице влюбленных разбивают цветник, к которому приходят страдающие и несчастные.

Очевидно, что поэма «Лайли и Маджнун» в большей степени, чем другие эпические произведения Низами, воплощает суфийскую концепцию платонической любви в земной жизни как ступени к постижению Бога. Несмотря на то, что любовь Кайса и Лайли приносит им горе и смерть, изолирует Маджнуна от социума, в суфийском толковании самоценности любви содержится ключ к верному пониманию авторского замысла и гармонизациивнешнеготрагизмаисториио несчастных влюбленных. Ту же функцию выполняет тема становления Маджнуна как идеального поэта, которому в суфийском мировосприятии нередко приписываются и пророческие черты. Любовное безумие Кайса оборачивается священным безумием певца, и через поэзию восстанавливается утраченная социальная ценность изолированного от общества индивидуума. О стихах Маджнуна

знают в округе, а затем из Багдада в пустыню приезжает ценитель поэзии Салам Багдади, благодаря которому поэзия Кайса обретает известность среди всех арабов.

Несмотря на то, что ранние стадии беллетризации предание о любви Маджнуна иЛайли прошло еще на арабской почве, особенно, в версии ал-Валиби, именно Низами принадлежит заслуга превращения разрозненных эпизодов-сообщений *(хабар)* в стройное сюжетное повествование. Помимо сюжетной последовательности событий стройность средневекового любовного романа определяется также наличием доминирующей идеи. В данном случае это — концепция превращения любовного безумия в священное безумие поэта, вдохновляющее его на создание совершенных произведений.

После «Лайли и Маджнуна» Низами вновь увлекают наставительные цели поэтического творчества, которые он воплощает в поэме «Семь красавиц». Главным героем повествования выступает легендарный царь династии Сасанидов Варахран V (Бахрам) (421—438), прозванный Гуром по причине сильнейшего пристрастия к охоте на онагров *(гур* — онагр, дикий осел). В основе сюжета лежит историческая легенда о сасанидском правителе, изложенная в хрониках и обработанная Фирдауси. Низами в значительной степени изменил тональность излагаемой истории, почерпнутой из «Шах-нама», усилив дидактический пафос сказания и расширив любовные линии сюжета. Цель обработки предания о Бахраме Гуре весьма характерна для Низами: показать становление идеального правителя, ибо главный герой эволюционирует от искателя галантных похождений, любителя охот и пиров до справедливого и мудрого государя, пекущегося о нуждах подданных.

Начало повествования целиком выдержано в духе эпического сказания и посвящено рассказу о взрослении царевича, посланного отцом в Йемен ради сохранения здоровья и получения достойного воспитания. В той же части поэмы большое место занимают описания охот, охотничьего мастерства, чудес архитектуры и удивительного искусства архитектора Симнара, построившего для царевича Бахрама дворец Хаварнак. Можно предположить, что, избрав сюжет из сасанидской хроники, поэт стремился реализовать свою тягу к изображению «сада,

царского пира, *руда,* вина, увеселений», чего ему так не хватало но время работы над поэмой «Лайли и Маджнун».

Низами вводит отсутствовавший у Фирдауси мотив предсказания судьбы Бахрама, увидевшего во дворце Хаварнак портреты семи красавиц, которые впоследствии станут его женами. Этот поворот сюжета позволяет автору в дальнейшем использовать необычную для эпоса, но известную в дидактике и фольклоре композиционную схему обрамленной повести.

После смерти отца иранцы отказывают Бахраме в праве на престол, памятуя о притеснениях, чинимых его отцом, легкомысленным шахом Йаздигирдом. Узнав, что трон отдан мудрецу не из царского рода, Бахрам снаряжает войско и идет на Иран. Он доказывает свое право на престол, добыв царский венец, положенный между двумя львами. Правление шаха Бахрама отмечено справедливостью и порядком в государственных делах.

Повествование о справедливом правлении Бахрама прерывается историей о его взаимоотношениях с невольницей по имени Фитна. Однажды во время излюбленной Бахрамом охоты Фитна ставит под сомнение талант Бахрама как охотника, утверждая, что любое мастерство достигается тренировкой, а не служит показателем природной одаренности. Пришедший в ярость шах велит казнить дерзкую рабыню и поручает это своему полководцу, однако рабыне удается уговорить его не совершать беззакония, но доложить Бахраму о якобы выполненном приказе. Она говорит:

Если шах обрадуется твоему сообщению,
Приди и убей меня: кровь моя да будет для тебя дозволена.
Но если моя казнь огорчит его сердце,
Душой и телом ты будешь спасен.
Ты спасешься от ответа на том свете, а я от гибели,
И не упадет мой стройный кипарис на землю.
(Перевод Р. Алиева)

Шах действительно раскаивается, выслушав известие о казни девушки, а она тем временем, скрываясь в доме полководца, каждый день, чтобы доказать шаху свою правоту, поднимается на высокую башню, преодолевая шестьдесят ступеней и неся на

плечах новорожденного теленка. В результате этих упражнений настолько возрастает ее физическая сила, что, когда теленок превращается в шестилетнего быка, она с легкостью справляется и с этой ношей. Она просит полководца пригласить Бахрама в гости и демонстрирует потрясенному шаху свою мощь. Бахрам, не подозревая, что перед ним Фитна, утверждает, что она добилась этого чуда каждодневными упражнениями. Тогда Фитна дает понять шаху, кто она, и тот берет ее в жены.

За любовной историей в поэме следует повествование о войне китайского хакана против Ирана. Бахрам побеждает противника, лично возглавив войско, и упрекает полководцев за нерадивость.

Вспомнив предсказание, полученное в Йемене, Бахрам разыскивает в разных странах красавиц с портретов и сватается к ним. Шах возводит для семи своих жен покои, украшенные семью куполами разного цвета. Каждому цвету соответствовала планета, покровительница определенного дня недели и, по-видимому, одного из семи «поясов земли», откуда красавицы царевны были родом. Астрологические соответствия, использованные Низами, восходят к древневавилонским, которые сохранились до нашего времени в европейских названиях дней недели.

В каждый из дней недели Бахрам, облачившись в одеяния соответствующего цвета, посещает одну из своих жен в ее покоях, где все убранство выдержано в том же цвете, и она рассказывает мужу историю, которая должна возбудить его страсть. Семь сказок, включенных Низами в поэму, надолго прерывают основную повествовательную линию. Они несут сильную дидактическую нагрузку, отличаются острой занимательностью и являются средоточием читательского интереса.

Так, в субботу Бахрам приходит в черные покои индийской царевны, и та рассказывает ему историю, которую в свою очередь услышала в детстве от членов своей семьи, о некой женщине, постоянно носящей черные одежды. В ответ на просьбы обитателей дворца, она объясняет, что некогда была невольницей одного могущественного и гостеприимного царя. Однажды владыка исчезает, а по возвращении облачается только в черное. Оказывается, один чужестранец, также одетый в черное, поведал ему о прекрасном, похожем на райский сад китайском

городе под названием «город растерянных», где все жители носят только мрачные черные одеяния, однако отказался открыть причину вечного траура. Царь отправляется на поиски этого города с целью разгадать загадку. Во время пребывания в городе ему открываются врата в удивительное царство, где его ждет вечное блаженство в объятиях гурии по имени Туркназ, но сначала он должен проявить терпение, обуздав свою плотскую страсть. Царь не выдерживает испытания и теряет все. По возвращении на родину он носит черное в знак утраченных надежд.

В воскресенье Бахрам посещает желтые покои румийской царевны и выслушивает сказку о царе, которому было предсказано испытать неприятности от жены, поэтому он избегал брака, довольствуясь наложницами. Однако наложницы быстро начинали вести себя дерзко. Поиски и завоевание расположения достойной возлюбленной и составляют суть истории. Характерно, что ключом к пониманию этического смысла сказки выступает вставной рассказ, героями которого являются Сулайман и Билкис (царица Савская), не побоявшиеся раскрыть друг другу правду о своих грехах ради спасения собственного сына.

В понедельник шах отправляется в зеленые покои и выслушивает историю о целомудренном Бишре, который отправился в паломничество с целью избежать соблазна, и был вознагражден за свое терпение и благородство обретением истинной любви.

Во вторник в красных покоях Бахрам выслушивает сказку славянской царевны о брачных испытаниях, которым подвергла мудрого юношу злонравная царевна.

В среду в бирюзовых покоях шах выслушивает поучительную сказку о легкомысленном и простодушном юноше, который неоднократно становится жертвой искушения демонов и спасается от наваждения, только обратившись за помощью к Богу. Рассказ содержит многочисленные символические описания соблазнов: цветущий сад, роскошные яства, обольстительные красавицы, пирующие на лоне природы.

В четверг под сандаловым куполом Бахрам слушает историю Царевны из Чина о двух юношах Ширре *(ширр* — зло) и Хайре *(хаир* — добро), путешествующих по пустыне. Умирающий от жажды Хайр отдает свои глаза Ширру за воду, но тот ослепляет и обманывает его. Нашедшая Хайра девушка пытается облег-

чить его страдания и приводит его в становище курдов. Отец девушки возвращает Хайру зрение, наложив целебную повязку, а впоследствии отдает свою дочь юноше в жены. Научившись врачевать с помощью трав, Хайр излечивает дочерей шаха и визира и получает их в жены. Вновь встретившись с Ширром, Хайр, ставший справедливым царем, не карает преступника, а отпускает его, однако провидение в лице некоего курда настигает злодея, и он гибнет.

В пятницу под белым куполом Бахрам выслушивает сказку персидской царевны о юноше — владельце чудесного сада. Однажды он застает в своем саду пирующих красавиц и присоединяется к их забавам. Во время любовного свидания с одной из них случай постоянно вмешивается и не дает герою нарушить целомудрие возлюбленной. Наконец, юноша понимает, что должен совершить с девушкой брачный обряд, прежде чем насладиться ее прелестями.

Все выслушанные шахом сказки, внешне призванные возбудить его страсть и поэтому содержащие описания любовных забав, тем не менее, несут отчетливую дидактическую нагрузку и восхваляют такие добродетели, как целомудрие, терпение, правдивость и великодушие. И хотя рассказываемые красавицами сказки значительно замедляют действие и как бы отвлекают Бахрама от государственных обязанностей (что подчеркивается автором с помощью эпизода второго нападения китайского хакана), в конечном итоге именно общение с женами способствует совершенствованию натуры шаха. Ту же воспитательную направленность имеет и любовный эпизод с участием рабыни Фитна, предшествующий женитьбе на семи красавицах.

Прием обрамления используется Низами в «Семи красавицах» дважды: помимо упомянутых семи сказок, рассказанных Бахраму женами, в текст включены семь жалоб отпущенных царем на свободу узников на притеснения, чинимые злобным визиром. Каждая из жалоб представляет собой законченную историю злоключений купца, музыканта, начальника сторожевой крепости, отшельника и т.д. Выслушав понапрасну страдавших подданных, шах восстанавливает справедливость и возвращает им их собственность, казнит министра-преступника, а китайский хакан признает власть Бахрама.

Используя прием дублирования вставных историй, Низами повторяет предложенный в свое время Фирдауси прием описания подвигов богатырей: в «Шах-нама» подвигам Рустама соответствуют равные по количеству подвиги его будущего противника Исфандйара.

Достигнув шестидесятилетия, шах посвящает себя служению Господу. Отвратившись от мирских наслаждений, Бахрам распускает гарем, а дворец о семи куполах, принадлежавший его заморским женам, отдает под святилище огня. Однажды отправившись на охоту, царь увлекается погоней за красивым онагром и следует за ним в пещеру, где бесследно исчезает. Дружина не обнаруживает в гроте его тела и слышит голос: «Шах в пещере, возвращайтесь, у шаха есть дела». Матери Бахрама также не удается найти в пещере следов пребывания сына. Услышав голос, призывающий ее оставить поиски, она приводит в порядок государственные дела и передает престол наследникам Бахрама.

Окончание поэмы «Семь красавиц», скорее всего, следует толковать в символическом ключе: выполнив свое земное предназначение и обретя духовное знание, Бахрам исчезает из телесного мира, ибо, по словам автора, «того, у кого пожитки на небе, трудно найти на земле».

Излюбленные темы Низами, разработанные им в четырех предшествующих поэмах, нашли последовательное воплощение в итоговом произведении автора — поэме «Искандар-нама» (1197—1203), посвященной Александру Македонскому, персонажу, вошедшему в мусульманскую агиографическую литературу благодаря упоминанию в Коране.

Предание об Александре имело широкое хождение в Средиземноморье и на Ближнем и Среднем Востоке еще с эпохи эллинизма. Наибольшей популярностью пользовался роман об Александре, составленный так называемым Псевдо-Каллисфеном (II в.). По всей видимости, он использовал более раннюю недошедшую версию истории Александра, принадлежащую перу некоего Каллисфена, считавшегося племянником Аристотеля и личным врачом самого Александра. Роман Псевдо-Каллисфена лег в основу многочисленных переводов, осуществленных между IV и XI в. В это время появились латинская,

армянская, сирийская, еврейская, пехлевийская и арабская версии романа. Низами указывает, что использовал несколько версий предания, черпая из них материал для своей поэмы. Ему были известны еврейские, христианские (то есть латинские и греческие) и пехлевийские тексты. Взятые автором из разных списков эпизоды были сведены вместе его авторской волей и приобрели вид стройного повествования.

«Александрия» Низами состоит из двух книг — «Книга славы» *(Шараф-нама)* и «Книга счастья» *(Икбал-нама)*. Первая часть поэмы описывает завоевания Александра Великого, в которых монарх предстает как воин-освободитель и борец с тиранами.

Начинается жизнеописание Александра с рассказа о его рождении и воспитании. Низами приводит несколько версий происхождения героя, но останавливается на той, в соответствии с которой Александр был рожден от одной из наложниц его отца Файлакуса (Филиппа). В соответствии с каноном, ребенок с малых лет отличается богатырской силой и «из колыбели рвется на ристалище», «просит у кормилицы лук и стрелы». Обучает Александра отец Аристотеля, а сам Аристотель тоже учится вместе с царевичем и передает ему те знания, которые он унаследовал от отца.

Став царем Рума после смерти отца, Александр правит также мудро и справедливо, прислушиваясь к советам Аристотеля, посвященного во все государственные тайны. По просьбе египтян он освобождает их страну от кровожадных зинджей, одерживает победу над Дарием и заключает договор с иранскими вельможами, делает своими наместниками правителей Индии и Китая. Искандар семь раз сражается с русами, пока не одерживает над ними победу. Батальные эпизоды в поэме, которые описывают расширение империи Александра, перемежаются авантюрно-приключенческими и сказочными историями. Искандару приписывается изобретение зеркала, странствия по Стране мрака в поисках живой воды, посещения различных удивительных мест, например, пещеры Кай-Хусрава, горы Албурз. Описание этих странствий и бесплодных поисков как бы готовит читателя к восприятию второй части поэмы, в которой главный герой должен обрести тайное знание и пророческий сан. Торжество государственной справедливости в первой

книге поэмы является прелюдией к изображению Искандара в «Икбал-нама» как мудреца и пророка.

Вернувшись из завоевательных походов на родину, Искандар окружает себя философами и заказывает им перевод вывезенных из Ирана книг, а потом сам по аналогии создает философские сочинения.

«Икбал-нама» имеет совершенно явную философско-дидактическую окраску, поэтому в книге так много вставных сюжетных историй назидательного характера. За ними следуют беседы Искандара с семью философами о сотворении мира. Вслед за изложением точки зрения Искандара, который дает глубокое толкование этой философской проблемы, следует глава, содержащая рассуждения на ту же тему самого автора, причем Низами говорит о себе в третьем лице.

Обретение Искандаром сокровенной мудрости открывает ему путь к познанию Бога: явившийся царю Божий вестник Суруш извещает о даровании ему пророческой миссии и о возложенной на него задаче нести божественный свет в человеческий мир. После получения небесной вести Искандар обращается к опыту и знаниям Аристотеля, Платона и Сократа, которые составляют для него «книги мудрости», включенные в текст поэмы в качестве отдельных глав. Вняв книгам назидания философов, Искандар отправляется в новые походы, но уже не ради завоеваний, а с двойной целью: постичь еще неведомые ему тайны бытия и «пробудить ото сна спящих», «обратить к любви дикарей», «устремить всех к Владыке вселенной». Новые странствования Искандара тоже полны чудесных приключений: он посещает берег из драгоценных камней, селение головопоклонников, по дороге в Индию встречается с морскими девами (сиренами), своими напевами сбивающими мореплавателей с пути. Далее на Севере Искандар строит железный вал, чтобы защитить цивилизованные народы от народа яджудж, который отличается враждебностью и диким нравом и угрожает соседям. Искандару удается посетить идеальный город, находящийся в труднодоступных горах и открывающийся не каждому. В том городе царит всеобщая справедливость и благоденствие, он свободен от грабежей и распрей и даже дикие звери не нападают на скот и не боятся людей.

Обретенное Искандаром знание, тем не менее, не может уберечь его от удела всех земных тварей — жизнь царя близится к закату. В главе «Завещание Искандара» царь перечисляет свои деяния и просит прощения у тех, кого мог обидеть. Далее следует глава, в которой Искандар просит мать не оплакивать его смерть, ибо он выполнил земное предназначение, и умирает с улыбкой на устах.

Вслед за Искандаром умирают его наставники-философы. Далее в текст поэмы включена глава о кончине Низами. Хотя ряд исследователей склоняются к мысли о том, что данная глава является позднейшей интерполяцией, дополненной уже после смерти поэта, можно допустить, что ее авторство все-таки принадлежит самому Низами. Содержащая мотивы окончания труда жизни, глава о смерти Низами образует композиционную симметрию с главой «Беседа мудреца Низами», завершающей раздел философских бесед о сотворении мира.

История Искандара, рассказанная Низами, может быть воспринята не только как философское жизнеописание великого мужа, но и символическое изображение мистического странствия человека в поисках Божественной истины, о чем свидетельствуют те элементы сюжета, которые имеют устойчивые суфийские коннотации — мотив поисков живой воды, мотивы странствий ради обретения истинной мудрости, пророческая миссия героя. Любовная и даже героическая тематика в поэме явно отступает на задний план, в качестве же главных выдвигаются проблемы нравственных и религиозных исканий и установления идеального социального миропорядка. «Искандар-нама» тяготеет к жанру философской аллегории или социальной утопии, что полностью отвечает творческим устремлениям автора, проявлявшимся и на предшествующих этапах его творчества.

Жанровые и содержательные компоненты, представленные в «Искандар-нама», складываются в сложную и мозаичную картину. В первой книге поэмы превалируют мотивы героического и любовного эпоса (богатырское воспитание героя, его военные доблести и победы, любовные приключения, деяния на благо цивилизации), а во второй — философско-дидактического (беседы с мудрецами, странствия по свету в поисках

Истины, достижение героем пророческой миссии, рассуждения опознании Бога, о жизни и смерти, о бренности земного бытия). В обеих частях наличествует большое количество авантюрно-сказочных эпизодов, сопровождающих как батальные сцены первой книги, так и описание путешествий Искандара во второй.

Две части сказания об Александре представляют собой законченные самостоятельные произведения, посвященные к тому же двум различным адресатам: «Шараф-нама» представителю династии Илдегизидов Нусрат ат-Дину Абу Бакру Бишкину ибн Мухаммаду (1176—1187), а «Икбал-нама» представителю правящего дома Зингидов в Мосуле 'Изз ад-Дину Масуду II ибн Арслану (1210—1219). Две части поэмы снабжены симметричными главами интродукции и завершения, начала всех глав повествовательной части единообразны: в «Книге славы» они маркированы обращением к виночерпию *(саки-нама),* а в «Книге счастья» начинаются с обращения к певцу *{муганна-нама).*

Пять поэм Низами заложили основы нового вида эпического творчества на персидском языке, а затем и на других языках Ближнего и Среднего Востока и мусульманской Индии, который получил название *«Хамса»* («Пятерица»). Пять поэм Низами именовали также «пятью кладами» *(панджганджс).* Хотя сам поэт не употреблял термина «Пятерица», в авторском сознании его творения выступают как единое целое, о чем можно судить по следующей цитате из «Шараф-нама»:

Да, я много старинных кладов разыскал,
Добавил в них новые мысли-самоцветы.
Сначала я устремил взгляд к «Сокровищнице»
И задело взялся без промедления.
Затем я смешал жирное и сладкое
И принялся за повесть о «Хусраве и Ширин».
Оттуда я тоже перекочевал
И постучал в дверь любви «Лайли и Маджнуна».
Покончив с этим преданием,
Я погнал своего скакуна к «Семи красавицам».
Теперь на пиру словотворчества
Я бью в литавры счастья Искандара.

При всем разнообразии сюжетного и тематического наполнения «Пятерицы» Низами входящие в нее поэмы объединены целым рядом преемственных идей и выстраивают единую концепцию совершенного человека и идеального мироустройства, к коим должно стремиться.

Судя по косвенным данным, которые почерпнул из поэм Низами исследователь его творчества Р. Алиев, лирическое наследие поэта, практически до нас не дошедшее, некогда было объединено, по меньшей мере, в два Дивана. Однако специалисты располагают всего несколькими касыдами и пятью десятками газелей, без сомнения принадлежащими Низами и включенными в различные средневековые антологии.

Касыды Низами выдержаны в русле традиционной философско-дидактической лирики *зухдиат*. Они построены на мотивах бренности бытия и земных ценностей, поисков ценностей духовных и самовосхваления автора как обладателя сокровенного знания («На весах этого мира я не стою и медяка, хотя и по цене того мира я стою полновесный золотой дирхем»).

Газели Низами в основном сложены на любовную тему, отмечены простотой и естественностью композиционного и стилистического решения, единством настроения и изяществом образов. Низами придерживается логического принципа смыслового развития поэтического текста. Характерный пример являет собой следующая газель, представляющая скрытый панегирик одному из Ширваншахов Ахсатану I (1160-1196):

Вчера ночью моя луна явила лик из-под мускусного покрова,
И от этого мои расстроенные дела пришли в порядок.
Пот струился по [щекам] розы, тонкое полотно было сброшено с луны.
Видно, боялась она соглядатаев, коли явилась с [такой] поспешностью.
Ни на миг не мог я оторвать от нее взора,
Словно она была жемчужиной чистой воды, скатившейся из моих глаз.
Мы дремали в объятиях друг друга, мы покоились рядом,
Как вдруг мое счастье проснулось и стало собираться [уходить].
Она сказала: «Я ухожу, что же ты хочешь оставить себе в залог?»
«Поцелуй», — ответил я, и ответ пришелся ко времени.
Опалила меня, страждущего сердцем, уходя

Влага глаз моих, которая явилась вместе с тем источником живой воды.
Клянется головой Ширван-шаха Низами:
«Когда я проснулся, то понял, что любимая навещала меня во сне».
(Перевод Р. Алиева)

Это стихотворение написано на традиционный для газели мотив явления возлюбленной герою. Оно имеет лирический сюжет и разворачивается как целостная картина счастливого свидания влюбленных, которая завершается весьма неожиданно: герой пробуждается и понимает, что был счастлив лишь во сне. Последний бейт газели указывает на ее возможный панегирический подтекст. Не исключено также и мистическое толкование стихотворения, на что наталкивает его сравнение со схожими по сюжету газелями Анвари, Сана'и, 'Аттара. Кроме того на склонность Низами к мистическому миросозерцанию указывает его хорошее знание лирики ' Абдаллаха Ансари, о чем свидетельствует следующая газель, в которой содержится явная отсылка к стихотворению Ансари, начинающемуся словами «Ночь темна, и луна в затмении...»:

Мир темен и нелегок путь, попридержи коня
И на миг сложи пожитки бытия в тайник Души.
Не будь печальным, о душа моя, на пиру веселящихся.
И когда разыграется виночерпий, с легкостью осуши тяжелую чашу.
Ступай Ее путем без ног, узри Ее красу без глаз,
Ее слову внимай без ушей, Ее вино испей без уст.
Узрев Ее рай и ад, не прельщайся ими,
Наступи ногой на голову ада и зачеркни пером райские кущи.
Когда станешь избранным из избранных, отбрось внешнюю оболочку,
И залпом осуши тысячу чаш духовной сути, [данных тебе] как награда.
О Низами, что за тайны ты поведал из глубины души?
Никто не может постичь их смысл, сомкни же уста, сомкни уста!

В отличие от первой из приведенных газелей Низами, в которой образ возлюбленной мыслится конкретно и представлен на фоне целостной жанровой сценки, во второй газели возлюбленная-Истина выступает как некая сущность, находящаяся вне пространства и времени. Той же концепции космической сущности любви придерживаются в газели знаменитые поэты — мистик Фарид ад-Дин 'Аттар и панегирист Анвари. Ха-

рактерна и концовка газели, содержащая призыв к молчанию, ибо неизреченное слово оказывается, по мысли автора, выше того, которое облечено в материальную оболочку звука. Многократное использование подобного типа концовки с призывом к молчанию веком позже можно наблюдать в мистико-экстатических газелях великого Джалал ад-Дина Руми.

Творчество Низами в целом оставило глубочайший след в истории персидской классической литературы и генетически связанных с ней молодых литератур (на тюркских языках и языках пушту, урду и др.), заложив основы развития новых типов эпического повествования. Широкий жанровый диапазон, неограниченные возможности выбора источников сюжета (при наличии, например, формы обрамленной повести или дидактического эпоса с большим количеством иллюстративных рассказов-притч) сделали поэмы Низами практически идеальным образцом для следования и развития соревновательной практики составления ответов *(назира-нависи)*. Практика ответов на «Пятерицу» и отдельные ее поэмы в продолжение длительного периода развития литератур региона составляла один из базовых факторов становления и эволюции литературного канона.

'Умар Хайам

Пожалуй, нет ни одного персидского поэта, который мог бы сравниться с 'Умаром Хайамом по части мировой славы. Известность на Западе пришла к нему благодаря переводу «Руба'йата» на английский язык, вышедшему из-под пера Эдварда Фитцджеральда (1809-1883). Но у себя на родине Хайам (1048 — между 1123 и 1132 гг.) знаменит главным образом как выдающийся ученый — астроном, математик, философ. Земляки наградили его почетными титулами "Доказательство Истины" и "Царь философов Запада и Востока". Ему принадлежит инициатива создания языка персидской средневековой науки, поскольку он одним из первых стал применять для написания философских трактатов свой родной язык наряду с арабским. Авторы средневековых исторических сочинений именовали его "мудрецом". Каждый, кто берется изложить биографию Хайама, сталкивается с тем, что все сообщения

о нем содержатся в «историях мудрецов» и касаются преимущественно его ученых занятий и карьеры придворного астролога, а о Хайаме-поэте мы не знаем почти ничего — ни достоверных фактов, ни легендарных историй, которые обычно составляли существенную часть биографий знаменитых стихотворцев в средневековых поэтических антологиях. Однако полностью обойти молчанием поэтическое творчество Хайама не смогли даже средневековые историки. Одни ограничивались стандартными похвалами типа: «у него много хороших арабских и персидских стихов». Другие, подобно арабскому историку ал-Кифти (1172-1231), говорили о стихах Хайама в обличительном тоне, называя их «жалящими змеями для мусульманского закона». Всего в средневековых исторических и биографических сочинениях приведено лишь шесть четверостиший Хайама.

Будущий ученый и поэт родился в 1048 году в Нишапуре, на востоке Ирана. Там он закончил известное высшее духовное учебное заведение, занимавшееся подготовкой не только религиозной элиты, но и государственных чиновников. Благодаря блестящим способностям и феноменальной памяти он приобрел энциклопедические знания по всем наукам, включенным в круг образованности того времени: математике, физике, астрономии, философии, теософии, правоведению, истории, основам стихосложения. Он был начитан в арабской и персидской поэзии, сведущ в науке врачевания и искусен в предсказаниях по звездам. Первый успех пришел к Хайаму в двадцатипятилетнем возрасте, когда «Трактат о доказательствах проблем алгебры» принес ему славу выдающегося математика. С этого момента начинается и его придворная карьера. Он получает приглашение ко двору могущественного правителя династии Сельджукидов Малик-шаха (правил 1072-1092) и переезжает в столицу Исфахан. Следующие двадцать лет жизни были исключительно плодотворными в его научной деятельности. По настоянию сельджукидского визиря Низам ал-Мулка он возглавил одну из крупнейших в средневековом мире обсерваторий. Результаты работы Хайама были впечатляющими. С группой "лучших астрономов века" он разработал новый календарь, получивший название "Маликшахово летосчисление" (на 7 секунд точнее

ныне действующего григорианского), хотя реформа календаря так и не была осуществлена. Математические открытия ученого опередили современную ему европейскую науку примерно на 500 лет: в несохранившемся трактате Хайама «Трудности арифметики» (его результаты автор приводит позже в «Алгебре») была выведена формула, получившая впоследствии название «бином Ньютона».

Блестящий период научной деятельности Хайама оборвался с гибелью Низам ал-Мулка, павшего жертвой одного из исмаилитских террористов-смертников. Вскоре при загадочных обстоятельствах умер и султан Малик-шах. В условиях борьбы за власть между наследниками престола работы в обсерватории были свернуты. Хайам возвращается в Нишапур, где проживет уже до конца своих дней. Из Нишапура философ уезжал лишь несколько раз, совершив краткие поездки в Бухару и Балх и длительное путешествие в Мекку — паломничество, о котором уже упоминавшийся ал-Кифти скажет, что Хайам совершил его «по причине боязни, но не богобоязненности». В поздние годы Хайам, судя по сообщениям историков, вел замкнутый образ жизни: имея кафедру в медресе, он общался лишь с ограниченным кругом учеников. Умер великий ученый и был похоронен в родном городе. Легенду о последних часах жизни Хайама передает Бейхаки в своей «Истории» со слов свояка Хайама, по-видимому, мужа его сестры. Вот что пишет Байхаки: «Однажды он чистил зубы золотой зубочисткой и внимательно читал метафизику из «Книги [исцеления]» *(аш-Шифа)**. Когда он дошел до главы о едином и множественном, он положил зубочистку между двумя листами и сказал: "Позови чистых, чтобы я составил завещание". Затем он поднялся, помолился и [после этого] не ел и не пил. Когда он окончил последнюю вечернюю молитву, он поклонился до земли и сказал, склонившись ниц: "О Боже мой, ты знаешь, что я познал тебя по мере моей возможности. Прости меня, ибо мое знание — это мой путь к Тебе". И умер».

В 1934 г. на средства почитателей Хайама, собранные в разных странах, над его могилой возведен мавзолей. Трогатель-

* «Аш-Шифа» — сочинение Абу 'Али ибн Сипы. 254

ную историю о посещении могилы мудреца рассказал в своих «Четырех беседах» Низами 'Арузи Самарканди, включивший сведения об 'Умаре Хайаме в раздел об астрологах. Его свидетельства являются одним из самых ранних упоминаний о Хайаме в средневековых источниках. Один из рассказов повествует о том, как ученый предсказал место своего упокоения:

«В году пятьсот шестом [1112/13] в Балхе, на улице Работорговцев, в доме эмира Абу Са'да Джарре остановился ходжа Омар Хайам и ходжа имам Музаффар Исфизари, а я присоединился к услужению им. Во время пиршества я услышал, как Доказательство Истины 'Омар сказал: "Могила моя будет расположена в таком месте, где каждую весну ветерок будет осыпать меня цветами". Меня эти слова удивили, но я знал, что такой человек не станет говорить пустых слов.

Когда в году пятьсот тридцатом [1135/36] я приехал в Нишапур, прошло уже четыре года, с тех пор как тот великий закрыл лицо [свое] покрывалом земли и низкий мир осиротел без него. И для меня он был наставником.

В пятницу я пошел поклониться его [праху] и взял с собой одного человека, чтобы он указал мне его могилу. Он привел меня на кладбище Хире. Я повернулся налево и у подножия стены, огораживающей сад, увидел его могилу. Грушевые и абрикосовые деревья свесились из того сада и, распростерши над могилой цветущие ветви, всю могилу его скрыли цветами. И мне на память пришли те слова, что слышал я от него в Балхе, и я разрыдался, ибо на всей поверхности земли и в странах Обитаемой четверти я не увидел бы для него более подходящего места» (здесь и далее цитаты из «Четырех бесед» даны в переводе СИ. Баевского и З.Н. Ворожейкиной).

Приведенный трогательный эпизод иллюстрирует утверждение Низами 'Арузи о том, что Хайам был замечательным предсказателем, хотя справедливости ради в начале следующего рассказа автор замечает: «Хотя я был свидетелем предсказания Доказательства Истины 'Омара, однако в нем самом я не видел веры в предсказания по звездам».

В нишапурский период жизни к славе выдающегося ученого Хайам прибавил славу крамольного философа — опасного вольнодумца и вероотступника. Рационалистические умонас-

троения Хайама-философа достаточно четко прослеживаются в его трактатах. Однако когда в сообщениях о Хайаме встречаются рассуждения о нем как о человеке опасном для людей веры, скорее всего, имеются в виду его стихи, в которых «вольнодумство» выражено гораздо более ярко и откровенно. По-видимому, ученый сочинял стихи на протяжении всей жизни, предназначая их лишь для самого себя и узкого круга друзей и учеников. Тому же, что его тайные стихотворные опыты стали достоянием гласности, Хайам, очевидно, обязан самой форме стихов — *руба'и.* Уже упоминавшийся автор «Книги о мудрецах» ал-Кифти в биографии Хайама написал следующее: «Есть у него разлетающиеся с быстротою птиц стихи, которые обнаруживают его тайные помыслы, несмотря на все их иносказания...» Персидское четверостишие по своей природе предполагает устное распространение, поэтому видный отечественный востоковед Е.Э. Бертельс назвал его «наиболее летучей формой персидской поэзии». *Руба'и* часто играет в Иране роль сходную с русской частушкой. Для своих философских афоризмов и дерзких эпиграмм Хайам выбрал простонародную форму поэзии, которую не слишком жаловали во дворце, но зато охотно использовали горожане-ремесленники для своих задорных песенок, а суфии — для своих радений.

До Хайама, даже уже пройдя целый этап литературной обработки, четверостишие оставалось во многом частью древнего музыкально поэтического комплекса, в котором ему отводилась роль легкой музыки *{мусики-йи сабук).* Об этом, в частности, свидетельствует автор зерцала «Кабус-нама», рассуждая о профессии придворного музыканта и певца. Лишь в стихах Хайама четверостишие обрело ту тематическую составляющую, которая превратила *руба'и* в одну из признанных форм философской лирики. Лапидарность и скупое применение украшающих фигур, равно как и четкая логическая конструкция *руба'и,* введенная Хайамом, сделались своего рода фирменным знаком персидского четверостишия. Если учитывать, что вокруг наследия Хайама сложился огромный слой странствующих четверостиший, тиражировавших достижения поэта-философа, то можно сказать, что канон этой

популярной жанровой формы сложился именно благодаря его авторскому вкладу. Воспользовавшись возможностями малой формы, Хайам придал *руба'и* вид философского силлогизма, в котором две первые строки нередко образуют тезис, третья нерифмованная строка — антитезис, а последняя строка — синтез. Впрочем, это не единственная схема, хотя и весьма разработанная автором. Достаточно привести такой пример:

Ты, Всевышний, по-моему, жаден и стар, Ты
наносишь рабу за ударом удар. Рай — награда
безгрешным за их послушанье, Дал бы что-нибудь
мне не в награду, а в дар! (Перевод Г. Плисецкого)

Стихи Хайама как нельзя лучше дают читателю представление о мировосприятии и личности их автора. Будучи, как свидетельствуют его современники, человеком замкнутым, «скупым в сочинении книг и преподавании», «имам 'Умар» становился откровенным и резким в высказываниях и поступках, когда речь шла об обличении лжи, лицемерия, несправедливости:

Шейх блудницу стыдил: «Ты, беспутная, пьешь,
Всем желающим тело свое продаешь!» «Я, —
сказала блудница, — и вправду такая, Тот ли ты, за
кого мне себя выдаешь?»
(перевод Г. Плисецкого)

Комментаторы пытались истолковать его стихи символически, как выражение мистической любви к Богу, но едва ли можно считать «влюбленным в Бога» того, о ком сложили такую легенду. Рассказывают, что однажды во время пирушки на лоне природы Хайам читал свои стихи. Когда прозвучало одно из крамольных четверостиший, налетевший порыв ветра опрокинул кувшин, лишив друзей вина. Раздосадованный Хайам тут же сложил экспромт:

Ты мой кувшин с вином разбил, Господь!
Мне радости врата закрыл, Господь!

Ты алое вино пролил на землю. Типун мне на язык,
иль пьян ты был, Господь! (Перевод В.
Микрюкова)

Далее легенда гласит, что Господь не выдержал такого святотатства и заставил лицо поэта почернеть. Но и это знамение не смирило богохульника, и он ответил небесам еще одним экспромтом:

Кто, живя на земле, не грешил? Отвечай! Ну, а кто
не грешил — разве жил? Отвечай! Чем Ты лучше
меня, если мне в наказанье Ты ответное зло
совершил? Отвечай!
(Перевод Г. Плисецкого)

Тем самым он пристыдил Творца за несправедливость и одержал верх в этом споре: лицо его вновь обрело прежний вид.

Четверостишия Хайама благодаря быстроте устной передачи стали популярными и вызвали подражания еще при его жизни. Именно это, видимо, способствовало возникновению столь редкого в авторской поэзии явления, как «странствующие четверостишия». Один из первых русских исследователей творчества Хайама В.Ал. Жуковский обнаружил большую группу четверостиший, включаемых средневековыми переписчиками не только в «Руба'йат», но и в собрания стихов других поэтов, например, Сана'и, 'Апара, поэтов исфаханской школы, живших как раньше Хайама, так и позже него. Поэтому очертить реальные границы творчества Хайама и точно определить его авторство с помощью современных методов текстологии практически невозможно: состав четверостиший в разных рукописях «Руба'йата» колеблется в очень широких пределах. И все же в этой тематической разноголосице, объединенной именем Хайама, есть стихи, как бы отмеченные его печатью, поражающие своей логической точностью, философской весомостью, мрачной и дерзкой иронией. Эти стихи — спор с Богом о разумности устройства мироздания, спор, который бесстрашный, вечно сомневающийся бунтарь вел всю жизнь. Безумный гончар, разбивающий свои творения, — вот какое сравнение находит поэт для «Господина миров»:

Изваял эту чашу искусный резец, Не затем,
чтоб разбил ее пьяный глупец. Сколько
светлых голов и прекрасных сердец Между
тем разбивает напрасно Творец.
(Перевод Г. Плисецкого)

Мотив Творца, уничтожающего свои создания, имеет в творчестве Хайама множество реализаций. Вот еще одна, весьма характерная:

Отчего всемогущий Творец наших тел
Даровать нам бессмертия не захотел? Если мы
совершенны — зачем умираем? Если
несовершенны — то кто бракодел? (Перевод Г.
Плисецкого)

Хайам был не единственным поэтом, задававшим себе и небу мучительные вопросы, однако он, по-видимому, был первооткрывателем этой темы в руба'и. Его предшественниками, подвергавшими философскому сомнению религиозные догматы, можно считать арабского поэта-мыслителя Абу-л-Ала ал-Ма'ари и персидского поэта-дидактика Насир-и Хусрава. Стихи сложного философского содержания приписывались и другим поэтам и ученым, например Абу Шукуру Балхи, Абу Али ибн Сине и др.

Четверостишия Хайама, объединенные традицией в «Руба'йат», можно сравнить с многослойным памятником словесности, в котором к изначальному авторскому ядру в процессе устного бытования добавилось еще несколько слоев разновременного материала. Так называемые странствующие четверостишия, которые можно обнаружить в Диванах многих поэтов, творивших и одновременно с Хайамом, и после него, охватывают главным образом традиционные темы, тяготеющие к жанру *зухдийат* — быстротечность человеческой жизни, непостоянство судьбы, жалобы на ее несправедливость. Эти общефилософские мотивы формируют как бы внешнюю «оболочку» хайамовского «Руба'йата».

Четверостишия авторского «ядра» условно можно поделить на несколько «циклов», которые объединяются общей

образностью. Один из самых характерных — это цикл, который можно назвать «гончарным». Руба'и этого цикла наиболее полно характеризуют взгляды Хайама по некоторым общим философским вопросам. В образе гончара — «формовщика» *(мусаввир)* — в руба'и предстает сам Господь, Создатель вселенной и человека. Не сомневаясь в совершенстве божественного творения, поэт-философ задается другим вопросом: «Почему создатель столь совершенных форм так жестоко с ними расправляется?». Задаваясь подобными вопросами и не находя на них проверенного логикой ответа, Хайам стремится построить свой мир из вещей, существование которых можно проверить на собственном опыте. Этот опыт говорит ему о том, что все в материальном мире подвергается распаду и тлению, что одни материальные формы превращаются в другие, что мир вечен, а человек смертен. По этой причине только происходящее в настоящий момент следует считать истинным бытием:

Когда тюльпан в дни Науруза возьмет в руки кубок, Если
тебе повезет, с тюльпаноликой Пей вино в радости, ведь это
старое колесо (т.е. небосвод) Негаданно тебя низвергнет,
превратив в прах.

Хайам уподобляет земное счастье тому, что, в соответствии со словами Корана, ждет праведников в раю. При этом рай земной представляется поэту наличностью, тогда как райское блаженство — лишь кредит:

Что мне блаженства райские — *потом'?*
Прошу *сейчас* — наличными, вином. В
кредит не верю. И на что мне слава — Под
самым ухом барабанный бой?
(Перевод И. Тхоржевского)

Хайам исходит из положения, что в мире материи все некогда было всем, что эти превращения длятся бесконечно, образуя вечный круг жизни и смерти. Философские раздумья о смерти приводят Хайама к картине вечного материального бытия всего во всем. Пессимистические по своей сути мотивы быстротечности жизни и смертности красоты оборачиваются особого

рода радостью по поводу возрождения человека в иных природных формах:

Каждый розовый, взоры ласкающий куст Рос из
праха красавиц, из розовых уст, Каждый
стебель, который мы топчем ногами, Рос из
сердца, вчера еще полного чувств.
(Перевод Г. Плисецкого)

Взяв за основу древний образ умирающей и воскресающей природы, автор придал ему в своих четверостишиях статус художественно-философского обобщения. Хайам как поэт-философ мастерски использует данные ему поэтической традицией образы, превращая канонические метафоры нарциссов-глаз и тюльпанов-ланит в элементы философской картины мира, в котором материя постоянно переходит из одной формы в другую.

Один богослов назвал Хайама «несчастным философом, материалистом *(дахри)».* Но, перелистывая страницы «Руба'йата» в начале XXI века, мы можем понять, что он не был ни материалистом, ни тем более атеистом. Для него бытие Бога не подлежало сомнению, однако он сомневался в справедливости деяний Творца. В отличие от суфиев, «влюбленных в Господа своего», Хайам не был уверен не только в справедливости Всевышнего, но даже и в его «здравом смысле». Стремясь испытать логикой веру, Хайам неизменно приходил к неутешительным выводам. Так и не раскрыв мучивших его тайн бытия, он сам задал современному читателю и исследователю множество неразрешимых вопросов. Один из знатоков Хайама, первый современный издатель «Руба'йата» на его родине, известный писатель Садек Хедаят сказал об этом так: «Пожалуй, во всем мире не найти книг, подобных сборнику стихов 'Умара Хайама, расхваленному, преданному анафеме и ненавидимому, искаженному и оклеветанному, подвергнутому скрупулезному толкованию, снискавшему всеобщую славу, завоевавшему весь мир и, в конечном счете, так и не познанному».

Хайам является автором еще одного сочинения, которое, в отличие от его сугубо научных трактатов, заслуживает упоминания в качестве литературного произведения. Это «Науруз-нама». Несмотря на то, что это произведение тесно связа-

но с научными занятиями автора, прежде всего с работой над реформой календаря, в нем присутствуют и элементы занимательности в виде немалого количества рассказов о различных легендарных персонажах и обстоятельствах установления и празднования Науруза. Эта небольшая книжка может служить примером того, какие формы принимала по мере своего развития литература *адаба.* Жанр сочинения позволил автору сделать его образцом своеобразной занимательной науки, в изящной и доступной форме напомнить современникам о ритуалах и обычаях древнего новогоднего торжества. По традиции иранцы считают, что соблюдение этих обычаев и обрядов способно принести им благополучие в наступающем году. В начале сочинения автор приводит речь жреца, с которой тот обращался к царю, выступая в качестве вестника Науруза: «О царь! В праздник фарвардина в месяце фарвардине будь свободным для Йаздана и религии Каев. Суруш внушил тебе ученость, проницательность, знания, живи долго с натурой льва, будь весел на золотом троне, вечно пей из чаши Джамшида, соблюдай обычай предков с великодушием и добродетелью, будь справедливым и правым, пусть твоя голова не седеет, пусть твоя молодость будет похожа на ростки ячменя, пусть твой конь будет резвым и победоносным, пусть твой меч будет блестящим и смертельным для врагов, пусть твой сокол будет удачливым на охоте, пусть твое дело будет прямым, как стрела, овладей еще одной страной, будь на троне с дирхемом и динаром, пусть талантливый и ученый человек ценится у тебя и получает жалованье, пусть твой дворец будет цветущим и твоя жизнь долгой». В этом обращении обозначена вся «предметная сфера» праздника, которая должна сопутствовать благоденствию правителя и символически свидетельствовать о его совершенстве. Далее в «Науруз-нама» автор рассказывает о благих свойствах тех предметов, животных и людей, которые должны окружать монарха в момент наступления Нового года. Среди них перо, меч, вино, сокол, конь, прекрасный лик и т.д. Оставаясь благими сущностями сотворенного мира, почитание которых уходит корнями в древние верования, предметы и явления, описанные Хайамом в связи с празднованием Науруза, обрели новый статус, войдя в круг ценностей средневековой ирано-мусульманс-

кой культуры, на которых строилось воспитание благородного и образованного члена придворного сообщества.

[1]*Аттар*

Будущий великий мистик Фарид ад-Дин 'Аттар родился около 1139 г. (подругам версиям 1119 г.) в Нишапуре в семье аптекаря, т.е. торговца лекарствами и благовониями. Как и многие поэты мистического направления, поэт сохранил связь с ремесленно-торговой средой, из которой был выходцем, о чем говорит его поэтическое прозвище, выбранное по профессиональному признаку. Семья 'Аттара, по-видимому, жила в достатке, поскольку смогла дать способному мальчику приличное образование. Особый интерес он проявлял к богословию и медицине. По сведениям, приведенным Е.Э. Бертельсом, в первой половине жизни 'Аттар много путешествовал по мусульманскому Востоку и посетил даже Египет и Индию, однако точных сведений об этом нет. Известно, что всю жизнь он прожил в родном городе, занимаясь ремеслом предков и содержа москательную лавку, доставшуюся ему от отца. Согласно исследованиям С. Нафиси, 'Аттар занимался не только аптекарским делом, но и врачебной практикой.

Реальных исторических данных о поэте немного, но его имя окружено многочисленными легендами и преданиями, содержащимися главным образом в суфийской агиографической литературе. Так, по одной из версий, 'Аттар вступил в ряды суфийского братства *кибрийа,* и даже какое-то время являлся его шейхом. Житийные источники передают стандартную легенду о том, как владелец москательной лавки *{'аттари)* был обращен на путь суфизма. Перелом в жизни 'Аттара происходит после того, как его лавку посещает некий дервиш. История гласит, что однажды в лавку заглянул странствующий дервиш и что-то спросил у хозяина, но тот не обратил на него внимание. Тогда странник стал, тяжело вздыхая, оглядывать лавку. Наконец 'Аттар полюбопытствовал, чем так опечален посетитель. На что тот ответил: «Мне будет умереть легко, у меня ничего нет. А каково будет тебе?» 'Аттар сказал: «Умру так же, как и ты». Тогда Дервиш спросил: «Сможешь, как я?» Постелил под голову свою ВДасяницу, лег, сказал «Аллах!» и умер. 'Аттар был настолько

потрясен, что оставил торговлю и вступил на путь подвижничества.

По другой версии, которой придерживается чешский иранист Ян Рипка, 'Аттар никогда не порывал со своей наследственной профессией, и даже собственно суфием никогда не был, но почитал святых, придерживался аскетического образа жизни, и в лавке собирал для духовных бесед мистиков и поэтов.

Покрыты легендами и обстоятельства последних лет жизни 'Аттара и его смерти. По косвенным данным поэт имел семью, поскольку одна их рукописей его поэм содержит посвящение сыну. Однако судьба лишила его спокойной старости в кругу близких. Считается, что написание поэмы «Проявление чудес», посвященной прославлению четвертого праведного халифа 'Али, вызвало недовольство суннитской общины Нишапура, поэт был подвергнут конфискации имущества и изгнан из родного города.

Как утверждает традиция, последние годы жизни 'Аттар провел в скитаниях как странствующий дервиш и погиб в 1230 г. от руки монгольских завоевателей. Суфийское предание окружило гибель поэта-мистика ореолом святости и мученичества. Считается, что 'Аттар умер ста четырнадцати лет (цифра соответствует количеству сур в Коране, что должно подчеркнуть святость шейха). Обстоятельства гибели поэта предание излагает как проявление подвижничества: монгольский воин взял старика в плен и хотел его продать. За пленника предложили тысячу дирхемов, но тот попросил подождать, пока за него дадут его истинную цену. Когда за поэта предложили вязанку соломы, 'Аттар попросил, чтобы его продали за эту плату. Монгол в бешенстве зарубил старика. Некоторые житийные источники добавляют к этой истории элементы чудесного, которые являются устойчивыми мотивами агиографического повествования, связанными со смертью или гибелью святого. Предание гласит, что и в обезглавленном состоянии 'Аттар продолжал сочинять стихи (ср. с историей Халладжа, в которой после его казни каждая часть тела продолжала возглашать *ана-л-хакк).*

Реальный объем литературного наследия 'Аттара также очертить довольно трудно. Его перу, вне всякого сомнения,

принадлежит лирический Диван, знаменитая поэма «Язык птиц» (или «Беседа птиц»), большой свод суфийских жизнеописаний «Антология святых» *(Тазкират ал-аулипа)* (см. ниже в разделе «Классическая проза»). Что касается малых поэм 'Аттара, таких как «Божья книга» *(Илахи-нама),* «Книга мук» *(Мусибат-нама),* «Книга тайн» *(Асрар-нама),* «Книга соловья» *(Булбул-нама),* то они с большей или меньшей степенью убедительности также атрибутируются как подлинные сочинения 'Аттара. Имеется, однако, целый *рялмаснави,* к которому принадлежит и якобы вызвавшая скандал поэма «Проявление чудес» *(Мазхар ал-'аджаиб),* имеющие менее твердую атрибуцию. Шиитские настроения 'Аттара выражены и еще в одной приписываемой ему небольшой поэме под названием «Язык тайн» *(Лисан ал-гайб),* в которой он с большим уважением отзывается о Насир-и Хусраве, говоря: «для поисков смысла дал он мне дорожный припас».

По религиозным взглядам 'Аттара можно причислить к приверженцам довольно крайних форм мистицизма. Он тяготеет к движению *маламатийа*[45], о чем свидетельствуют многие стихи его Дивана, а также включение жития такой спорной фигуры, как Мансур Халладж, в «Тазкират ал-аулийа». В Диване 'Аттара можно выделить целую группу газелей, посвященных этому суфийскому подвижнику, как правило, начинающихся словами «Наш старец...». Особенно интересна большая сюжетная газель с описанием мученичества Халладжа:

Наш старец пробудился на рассвете,
От порога мечети попал к виноторговцу.
[Оставив] круг людей религии,
Он окружил (опоясал) себя *зуннаром.*
В тот же миг он взялся за кувшин отстоявшегося вина,
Подавил крик и стал тем, кто пьет до дна.
Как только вино любви оказало на него действие,
Он отрекся от добра и зла этого мира.

[45] Основателем движения *маламатийа* («порицаемых»), возникшего в Хорасане во второй половине IX в., считался Хамдун ибн Ахмад Кассар (ум. в 884 г.). Суть учения — «порицание есть отказ от благополучия». Приверженцы этой концепции считали, что совершение поступков, вызывающих общественное неодобрение, есть путь смирения юрдыни, дающий возможность скрытно заниматься подвижничеством, противостоя лицемерию и показному благочестию.

Покачиваясь, как пьяницы поутру,
С чашей в руке он пришел на базар.
Крик поднялся среди мусульман:
«Странное дело! Старец-то примкнул к иноверцам!»
Все приговаривали: «Это вероломство,
Когда такой старец становится изменником».
Каждый, кто давал ему советы, укреплял его оковы,
Сердце его сочло ничтожными советы людей.
Люди испытывали сочувствие к нему,
Поглазеть на него собралось великое множество.
Вот так почтенный старец из-за одного [кувшина] вина
Стал презренным в глазах мирян.
Опозоренный старец уже был совершенно пьян,
Когда вдруг на мгновение пришел в себя.
Он сказал: «Пусть я страшно напился — так и надо,
Принять участие в этом деле надлежит каждому.
В этом городе всякий достоин опьянения,
Будь он хоть малодушным, хоть отважным».
Люди сказали: «Этот нищий заслуживает смерти»,
Умерщвление сего отступника оказалось праведным делом.
Старец изрек: «Вершите дело скорей,
Ведь тот нищий стал воинствующим гебром.
Сто тысяч душ за Него отдано, ибо
Души правдивейших (изначально] вверились Ему».
Изрек он это и тяжко вздохнул,
И тогда ступил на лестницу, [ведущую] к месту казни.
Чужаки и местные жители, мужчины и женщины
Со всех сторон осыпали его камнями.
Поскольку старец отдал душу, совершив свой *ми'радж,*
Он воистину стал Хранителем Тайн *(Махрам ал-асрар).*
В святилище единения с Другом он на вечные времена
Стал вкушающим плоды с древа Любви.
Сказание о сем старце Халладже ныне
Вселяет бодрость в сердца праведных.
В жилище груди и на просторах сердца
Сказание о нем указывает путь 'Аттару.

Поэт ипагает эпизод житийной истории Халладжа — обвинения толпы и побиение камнями — на языке газели. Виной старца оказывается не знаменитое его изречение *«Я* есть Истинный Бог!», авинопитие, которое ставит его в ряды вероотступников. Любопытно, что газель помимо имени автора

подписана и посмертным *лакабом,* т.е. почетным прозвищем Халладжа. Таким образом, 'Аттар применил тот прием, который впоследствии многократно использовал в своем Диване Джалал ад-Дин Руми, подписывая газели именем учителя Шамса Табризи. Прижизненным прозванием Халладжа было «Трепальщик хлопка тайн» *(Халладж ал-асрар),* т.е. разглашающий тайны, посмертный *лакаб* свидетельствует о достижении мучеником статуса истинного бытия, «бытия в Боге».

Обращение к такому персонажу, как Халладж, представлявшему радикальное крыло суфизма, вряд ли было случайным для 'Аттара. Именно образ старца, отождествляющего себя с Истиной, как нельзя лучше иллюстрировал идею внешнего нарушения норм ислама как свидетельства внутренней обращенности подвижника к Творцу и слияния с Божественной реальностью. Это противоречие внешнего *(захир)* и внутреннего *{батин)* смысла речей и поступков Халладжа усмотрели даже суфийские авторитеты, призванные судить его. Так, вынося фетву на казнь Халладжа, известный суфийский шейх Джунайд сформулировал свое суждение о виновности старца следующим образом: «"Мы судим по внешнему"' (ар.), то есть по внешнему положению дела его надо казнить, и фетва выносится по внешнему, о скрытом же ведает Бог».

В собственной характеристике, которую можно найти в ряде газелей, 'Аттар прибегает к формулам внешне близким к самоосуждению, однако являющимся скрытым восхвалением чистоты и искренности подлинного мистика, что выдает в нем сторонника концепции *маламати* и противника внешнего проявления признаков благочестия:

Я — полукляузник, полумудрец, И нет во мне
качеств того, в чем я сведущ. Держитесь подальше
от того, кто всегда Скрывает свое неверие, а веру
выставляет напоказ. Поскольку я полуаскет,
полуразвратник, Какого же я рода-племени, хотел
бы я знать!

Любовно-мистические газели 'Аттара проникнуты особой атмосферой отвлеченности от конкретно-чувственного мира, специфическим «космическим» масштабом образа возлюблен-

ной. В этом поэт, несомненно, является продолжателем тенденций, впервые проявившихся в мистических газелях Анвари. Вот, например, как описана в одной из газелей 'Аттара мистическая страна любви, к которой стремится истинный влюбленный. Предмет поклонения в лирике 'Аттара нарочито удален от созерцающего, подчеркнуто недостижим:

Если ты влюбленный — любимая далеко,
Если ты жаждущий, предмет твоего желания — гурия...
Тот мир, что зовется миром влюбленных,
Лежит за пределами ада и рая.
В душе влюбленных — степь любви,
И простирается она ни далеко, ни близко.
Посреди степи высится престол Возлюбленной,
Вокруг него — вечный праздник и веселье.
Все сердца там [цветут], как розы,
Все души гам [поют], как птицы...

Обобщенность и универсализм придаются 'Аттаром и такому вполне конкретному мотиву суфийской газели, как тяготы пути к Истине. Наследуя тематику дорожных тягот и страхов, широко используемую в газелях Ансари, 'Аттар создает обобщенный образ Пути, предостерегая странника от малодушия и призывая его идти до конца. Характерно, что поучения 'Аттара адресованы в первую очередь ему самому. Поэт имеет в виду свой духовный опыт и старается описать собственные страхи и сомнения, что превращает дидактическую лирику в исповедальную. Эту же тенденцию демонстрируют и его касыды.

Одна из газелей 'Аттара явно перекликается со стихотворением Ансари «Ночь темна, и луна в затмении...». Несмотря на то, что газель 'Аттара формально не является ответом на текст Ансари, поэт использует ту же образную систему и поэтическую лексику (путь, конь, терпение, страх, меч, буква). При этом произведение 'Аттара уже не связано напрямую с описанием стоянки «терпение», а характеризует состояние поисков Истины в более общем плане:

Конь хромает, а Путь далек!
Что мне делать с сердцем, ведь нет в нем терпения.
Лишь в грезах могу прервать я этот Путь,

А избрал я этот образ действия из-за гордыни.
Если я [даже] сто веков буду лететь, как ветер,
Ветер останется ветром, ведь Любимая далеко...
Ты знаешь, что такое неверие? -
Тот миг, что ты проведешь вне Ее присутствия.
Без Нее не смей сделать вздоха, ведь внезапно
Она тебя поразит мечом, так как весьма ревнива.
Оставь упования и страхи,
Разве здесь место думам о пламени [ада] и сиянии [рая]?

'Аттар расширяет тему, предложенную в газели Ансари, за счет введения образа «далекой возлюбленной», которая ассоциируется с конечной целью всего странствия. Поэт призывает тех, кто избрал этот Путь, к стойкости и самоотречению, упрекая самого себя за гордыню и самонадеянность. Он полагает необходимыми качествами истинного Путника способность не останавливаться на достигнутом и не гордиться успехами, ибо Путь к Богу бесконечен:

Муж, достигший этих качеств, Постоянно
испытывает к ним же отвращение. Они подобны
морю, которое всегда Оставляет жаждущими уста
пьющего. Эти слова пришли из бесконечности,
Поскольку из нее исчезли лицемерие и насилие.
Здесь каждая частица Фарида Выше тысячи
райских кущ и гурий.

В заключение газели поэт утверждает свой статус истинного подвижника, продвигающегося по Пути вечного познания, а потому обретающего состояние блаженства, превосходящего райское.

Об обретении мистиком божественной милости в спонтанном озарении *(хал)* повествует газель 'Аттара, в которой разрабатывается традиционная ситуация счастливого свидании влюбленных (ср. с газелями Анвари и Низами, см. выше). Эта газель и по своему мелодическому строю (аллитерации, наличие «.глубокого» *радифа* и т.д.), и по характеру авторских указаний в тексте свидетельствует о том, что поэт предназначил ее Для ритуального исполнения во время радения *(сама'):*

Что за красавица среди нас нынче ночью?
Ее лик освещает весь мир нынче ночью.
То не пламя свечи, не сиянье луны,
То не сверканье Зухры (Венеры) в небесах нынче ночью.
В нашем собрании воссиял такой лик,
Пред которым солнце в смущении скрылось нынче ночью.

В традиционной для любовно-мистической газели манере 'Аттар описывает божественную красоту, которая открывается глазам истинных влюбленных. Эта красота носит вселенский характер, перед ней меркнет свет солнца и звезд. В последнем из приведенных бейтов поэт использует фигуру *хусн ат-та'лил* («красота обоснования»), которую иногда называют еще «фантастическим обоснованием». Солнце скрывается из глаз каждую ночь, но в эту ночь у него есть иная причина — оно скрылось от смущения перед сияющим ликом красавицы. Описание красоты Возлюбленной переходит в «рассказ» о свидании, которое характеризуется как «соединение счастливых планет» (Муштари и Зухры, т.е. Юпитера и Венеры). Астрологические символы также должны послужить указанием на божественную милость, ниспосланную суфию и явившую себя в возможности лицезрения небесной красоты:

Прекрасна ночь, и нет среди нас чужих, для нас Выпало счастье встречи с друзьями нынче ночью. Благословен этот миг, утро, не вей прохладой (не вздыхай тяжко), Ведь рядом со мной нежная подруга нынче ночью. Никто в эту ночь не может разлучить нас, Ведь уединились мы втайне от всех нынче ночью. Сыграй, музыкант, один из тех волнующих ладов *(пардаха-и шурангиз),*
Мелодию во славу пиршества и влюбленных нынче ночью.
Каждый безыскусный *(матбу')* рассказ о страданиях 'Аттара —
Сладостный и благозвучный напев нынче ночью.

В приведенной газели, как и в упоминавшейся газели Анвари, через стандартную ситуацию любовной лирики описывается непосредственное общение мистика с Абсолютом в ходе ритуального действа, призванного погрузить его в транс, вызывать у него особое состояние близости к Богу

(хал). На это указывают знаки коллективности происходящего действа, которое облечено в образы ночного пиршества, собравшего «друзей», т.е. посвященных, ибо «чужие» не могут проникнуть в этот избранный круг. Присутствие духа корпоративности, «братства», характерного для поэтического описания суфийских радений, не противоречит тому, что общение мистика с Богом представляется как сугубо индивидуальное. В отличие от дидактических и «житийных» газелей 'Аттара это стихотворение характеризуется подчеркнутой песенностью, что закреплено обращением к певцу *(мутриб)* в финале. Предпоследний бейт газели может быть прочитан, как прямое указание на то, что данную газель следует исполнять в ладу *шур,* так как это слово входит в композит *шурангиз* («волнующий»), выступающий определением слова *парда-ха* («музыкальные лады»).

Как показывает знакомство с Диваном 'Аттара, тематический репертуар его газелей достаточно широк, а их назначение и поэтика разнообразны. По-видимому, к рубежу XII—XIII вв. сложился тот канон газели, в котором в определенных пропорциях были представлены элементы традиционной лирики — любовной, сезонной, пиршественной и т.д., и философско-дидактические, моралистические и афористические элементы, внесенные поэтами религиозно-мистического направления. В этом виде газель была унаследована и прославлена такими ее мастерами, как Са'ди и Хафиз.

Раздел касыд в Диване 'Аттара уже существенно уступает по объему разделу газелей, что свидетельствует об общей тенденции этого времени, выдвинувшей газель на лидирующие позиции. Касыд в собрании стихов 'Аттара всего 29, их отличает характерная для лирического творчества поэта эмоциональная атмосфера исповеди, напряженной духовной рефлексии.

Весьма последовательно Аттар отстаивает особый статус истинного поэта. Например, в одной из его касыд, посвященной поэтическому вдохновению, автор явно придерживается концепции поэта-пророка, опираясь на опыт таких предшественников, как Насир-и Хусрав и Сана'и, а порой и усиливая звучание некоторых мотивов самовосхваления:

Диван моих стихов под этим сводом небесных узоров —
Эликсир мудрости, ведь я — красная сера[46].
Взгляни на смысл [в моих стихах], ведь моя мысль — источник Хизра,
Взгляни на притязание [на власть], ведь в царстве слова я — Искандар.
На престоле речи я — падишах поэзии,
А девственные поэтические мотивы — мое бесчисленное воинство. Мой меч, который явился Зу -л-Факаром[47] перед лицом противника — Это мой язык, подобный лезвию кинжала. Если прерванный противник потребует аргументов, Моим неоспоримым аргументом станет мой красноречивый язык. Из силы и свежести мотивов моей поэзии Не составляй опись, ведь по качествам я — огонь и вода. Если противник сделает мне трон из огня и воды, Я сброшу его на землю и потеку, как вода. Луч моего помысла — живительное солнце, Моей чаше завидует чаша [Джамшида], отражающая мир. Каждая капля крови, что закипает от любви в моем сердце, Во время произнесения речи становится благоуханным мускусом[48]. Каждую раковину я своей речью превращаю в жемчужницу, Из шкатулки небосвода осыпают меня перлами. Когда я беру в руки пращу моей мысли, С четырех опор небесной сферы слетает ко мне голубь. Мой помысел, словно небеса с неподвижными звездами Оттого, что на небосклоне моего помысла множество звезд. Нет, нет, хотя звездам в небе нет числа, Я и ночью я не становлюсь звездочетом. Днем на небосводе звезд нет, а я и днем не становлюсь, как он, Ведь в моих |мыслях] звезды горят день и ночь, как раскаленные угли. Если ты не веришь моим тонким толкованиям, Вестники семи небесных сфер поверят. Накрыл я стол речей от одного края горы Каф до другого, Где тот сотрапезник, что окажется мне ровней?! Посмотреть на мое застолье придут джинны и люди, Я раскинул скатерть для всех, словно Сулайман.
На свой стол небосвод, который не отличается гостеприимством,
каждую ночь
Кладет всего один круглый хлеб — луну, сколько ни смотри.

[46] Красная сера— вещество, которое **алхимики** особо ценили и считали способным превращать медь в золото.

[47]Зу-л-Факар (Зу-л Фикар, букв, «бороздчатый») — меч пророка Мухаммада, перешедший от нею к имаму 'Али. Мусульмане приписывают ему магические свойства.

[44]'Аттар сравнивает сердце поэта, рождающее стихи, с мускусной железой кабарги, из которой добывают мускус путем мучительной операции с большой потерей крови.

Порой он этот хлеб делит на куски, порой снова кладет целиком,
Но [говорит]: и вам не дам, и сам не съем...
Небожители благодаря этому обильному угощению
Стали сладкоречивыми от наслаждения моей сахарной халвой.
Каждый каменный идол, что сел за мой стол, поднялся от него живым,
Благодаря моему животворному дыханию...
Я, словно Христос, накормлю хлебами и накрою стол на земле,
Если Дух Святой не лишит меня воды из [райского источника] Каусара.
Каждый день небосвод, у которого есть чаша для мытья посуды,
Приносит мне с востока свою золотую чашу и живую воду.
Я еще не убрал эту скатерть, а ко мне прибывают
Сотни яств от сокровенного хозяина для новых застолий.

Разворачивая перед слушателем картину ниспослания поэтического дара, 'Аттар прибегает к образу накрытого стола *(хан),* что продолжает традицию, начатую в аналогичном программном стихотворении Насир-и Хусрава, и отвечает древнему представлению о божественном источнике поэтического дара как о некой пище или напитке. Вдохновителем поэта выступает Дух Святой, т.е. Джибраил. Таким образом, источник пророческого и поэтического вдохновения оказывается единым. В приведенном фрагменте поэт прямо сравнивает себя с пророками Сулайманом, Мухаммадом и 'Исой, а также сопоставляет с легендарными персонажами Хизром и Искандаром, которым в некоторых преданиях приписывались пророческие черты.

Большинство касыд 'Аттара можно причислить к разряду рефлективных или философско-дидактических, причем с явным преобладанием философско-религиозного элемента над непосредственно назидательным. Тон их в целом тяготеет к исповедальному, лирическое начало выражено гораздо сильнее, чем повествовательное, эпическое. Однако и среди них попадаются тексты, обнаруживающие известное тяготение к традиционным для персидской касыды предшествующего периода структурным моделям, построенным на различных сочетаниях описания и повествования. Так, в концовке одной из касыд автор поместил законченную притчу «о курде и верблюде», которая одновременно играет смысловую (символическую) и формальную роль в тексте, организуя его завершающую часть:

Или:

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

В этом бейте развивается мотив изменчивости и множественности феноменального мира, обольщающего человека, скрывающего от него единую божественную основу бытия. Джалал ад-Дин Руми, видимо, трансформирует мотив газели Ансари, в которой сказано: "Этот бренный мир — переправа, мудрый муж на переправе не останавливается".

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.

В газелях Руми нет изысканных оборотов речи, сложных метафор, игры слов. Страстность и взволнованность интонации достигается использованием звуковых повторов, анафор, внутренних рифм, развернутых *радифов,* различных синтаксических фигур. Нередко его стихи построены на синтаксическом параллелизме: «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». Во многих стихах как бы слышится безумство, экстаз суфийского радения:

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

Своеобразие руба'и и газелей Руми в большой мере определяется тем, что создавались они для исполнения на суфийских радениях и должны были приводить их участников в состояние особой экзальтации. Страстность и экстатичность лирики Руми оказались вершиной эмоциональности в иранской поэзии.

Особую известность поэту принесла его «Поэма о скрытом смысле». Позднейшие авторы, особенно суфийские, 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—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 дидактико-философских поэм. Символична другая легенда, связавшая двух великих суфийских авторов и повествующая о встрече ребенка Джалал ад-Дина и престарелого 'Аттара. Намечая мальчика в свои преемники, 'Атгар передал ему рукопись «Илахи-наме».

«Маснави-йи ма'нави» — это творческий итог всей жизни Руми-поэта. Поэма создана как стихотворное руководство для членов основанного им братства. Внушительный по объему текст содержит 25632 бейта, то есть лишь вдвое уступает «Шахнама» и равен «Илиаде» и «Одиссее» Гомера вместе взятым.

Судя по количеству рукописей, сохранившихся до наших дней (их более 500), перед нами самое популярное суфийское дидактическое произведение. Ни одно сочинение не изучалось так внимательно и не вызывало столь многочисленных откликов (в виде комментариев, переложений и переводов), 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* Ибн ал-'Араби. Близки ему были и ритуалы мистической практики. Руми разделял взгляды 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 «Маснави» не писалась Джалал ад-Дином, а диктовалась им, начитывалась по вдохновению. При всей сложности и многоступенчатости построения *«Маснави-йи*

ма'нави», в поэме можно обнаружить устойчивый и единый принцип композиции большинства отдельных структурных единиц: теза (мистический постулат), ее подтверждение (коранический айат или хадис), 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 существует лишь ассоциативная связь, иногда нарочито затемненная. «Маснави» демонстрирует несколько приемов сочленения притч между собой. Помимо указанных ассоциативных связей, когда один рассказ как бы вытекает 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 о непосредственных 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. Такова притча о хитром зайце, победившем кровожадного льва, известная 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. Второй, также связанный с преданием о Сулаймане, повествует 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 *(хукм-и паза)* Божьему 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. Таким образом, Руми указывает, что дарованная Сулайману способность понимать «язык птиц» *(мантик ат-тайр)* — это свойство души, а не разума и не внешних чувств. Единение душ прокладывает дорогу к взаимопониманию, а отнюдь не общность языка:

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 заимствованного сюжета в «Маснави» достигаются не только включением вставных рассказов и превращением повествования в своеобразную обрамленную повесть, но и вкраплениями философских рассуждений непосредственно в ткань рассказа.

Еще один вставной рассказ в истории льва и зайца повествует о грехопадении Адама и о том, что Непреложный приговор может обернуться и карой, и наградой.

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 гурок: «Прекратите шум,
Зачем *ангур, эйнаб,* возьмем *узум]»* Сказал
четвертый, тот, что треком 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 за суть явления, споря из-за имени, а не из-за содержания. Аналогичную основу имеют и религиозные споры. Решающую роль в устранении противоречий могут сыграть совершенные мистики, которым ведома внутренняя суть яачения. Не случайно, в оригинале человек, способный разрешить спор, 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, некоторые из которых представляют собой авторские варианты народных пословиц и поговорок. Таким крылатым выражениям литературного происхождения можно подыскать аналоги в фольклоре других народов. Вот, к примеру, несколько авторских афоризмов Джалал ад-Дина Руми, части из которых нам без труда удалось подобрать примерные русские эквиваленты: «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».

В соответствии с последними исследованиями пересматривается точка зрения о хаотичности изложения в поэме суфий-

ских идей и доктрин. Так, обнаружено определенное родство между построением «Маснави» и структурой поэмы 'Аттара «Илахи-наме». Обе книги достаточно четко делятся на три части. В *«Маснави-йи ма'нави»* 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 *{шариат, 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. Они замещены кратким прозаическим предисловием на арабском языке, за которым следует знаменитая «Книга свирели» *(Найнама),* 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 свирель, как она поет,
Она жалуется на боль рахтуки:
«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 «Маснави» является «многослойным» произведением, в котором сочетается патетика проповеди, мистические откровения, живая повествовательность, фривольная шутка и анекдот. В тексте часто встречаются прямые обращения к послушнику, который записывает диктуемый Руми текст. Автор жалуется на муки, которые вызывают у него мысли о том, «как соблюсти рифму или построить стих». «Слово — враг мой, оно не подчиняется мне», _ сетует Руми. Строгие ценители поэзии неоднократно замечали в ряде мест поэмы несовершенство рифмы и размера, погрешности в грамматике, разговорные стяжения. Однако это с лихвой компенсируется общим поэтическим пафосом и грандиозностью замысла творения Руми, в котором сам автор видел средство для «пробуждения душ».

Каждый читатель и слушатель находил в «Маснави» то, что искал: одни — мистические откровения, другие — динамичность и занимательность сюжетов, третьи — 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 совершенств и красоту

человека, веру в его разум, утверждало веротерпимость и мир, осуждало тиранию и узость догм официальной веры. Это делает творчество Джалал ад-Дина Руми одной из вершин гуманистической традиции в литературе Ирана.

Са'ди

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

Будущий поэт остался сиротой примерно в 10 лет, и первую половину жизни провел в лишениях и скитаниях. Тем не менее, Са'ди удаюсь стать стипендиатом прославленной багдадской медресе Низамийа где он слушал лекции знаменитых историков и филологов, авторитетнейших богословов и суфийских шейхов. Юный 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, желание повидать мир заставили Са'ди более 25 лет скитаться вдали от родных мест. Лишь к концу 50-х годов XIII века он возвратился в Шираз. За время странствий 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 наставительные произведения «Бустан» и «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 правившим в ту пору атабеком 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 принял свой *тахаллус.*

Став к концу жизни весьма состоятельным человеком, Са'ди был окружен учениками и почитателями. Большинство своих средств он расходовал на книги и содержание 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 литературы Ирана объединены в *Куллийат* (полное собрание сочинений). Доказано, что старейший из списков Куллийата (1328) сделан с авторского оригинала и, следовательно, отражает взгляды самого Са'ди на классификацию 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),* строфика, газели, рифмованные афоризмы в форме кыт'а *(сахибийа),* стихи в рифмовке *маснави,* кыт'а, рубай, 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 *Мунаджат* («Тайные молитвы»). Что касается содержания сочинения Са'ди, 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 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 до минимума, что особенно заметно при сопоставлении сего же «Бустаном». 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 ставки 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» (К. Чайкин) с практической, иногда 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 и в Афганистане «властителем дум» вплоть до начала XX столетия.

Са'ди отдавал себе отчет, что реальная жизнь несовершенна, 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». Далее Са'ди говорит: «О друг, богачи это источник жизни бедняков, сокровище для отшельников, убежище для странников и приют для путе-1иественников. 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, сак создать себе хорошую репутацию или, выражаясь словами Са'ди, «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 знаменитом зерцале «Кабус-нама». 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, Са'ди дает, казалось бы, взаимоисключающие советы. С одной стороны, он призывает к осмотрительности и осторожности в отношении 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 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, которую столь полно воплотил в себе Са'ди, замечательно понял гений русской поэзии А.С. Пушкин, написавший следующие строки:

На нитки праздного веселья
Низал он хитрою рукой Лукавой
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 этого. 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» автор неоднократно варьирует мысль о том, что правитель обязан служить благу подданных, 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 правильно оценивать свои действия и предвидеть их результаты. Поэтому автор советует правителям привлекать к себе ученых: «Цари больше нуждаются всо-

ветах 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 вдело. 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, остроумых историй. Из цепи этих рассказов воссоздается его биография — биография главного героя. Он предстает в самых различных ситуациях, в повседневной жизни и в исключительных положениях. Читатель видит его то усталым путником, бредущим по горячим пескам к святым местам, то муллой-проповедником, то участником ученого диспута с дамасскими богословами, то пленником 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 в литературу и новых персонажей — живых 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 персонажей, 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, Йакуб,

Лут, мудрец Лукман, легендарные правители Ануширван, Ардашир Папакан, Бахрам Гур, Искандар, известные исторические личности, ставшие персонажами 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, резко выделяющих его на фоне произведений назидательного характера. 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 творимого им произведения, что отразилось в главе «Причина написания книги», в которой возникает мотив нетленности «Гулистана». Автор рассказывает о том, как однажды компания его друзей провела ночь в прекрасном загородном саду. Один из них 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 своему 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 традициями суфийской дидактической поэмы, представленной творениями Сана'и и 'Аттара. Однако ряд формальных и содержательных характеристик, выявленных в свое время известным советским иранис-

том К. И. Чайкиным, свидетельствует в пользу того, что существовала и, по всей видимости, была хорошо известна во времена Са'ди 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: «Странствие благочестивых» и «Сад истин» Сана'и — *хафиф,* «Сокровищница тайн» Низами — *сари',* «Язык птиц» 'Аттара — *рамал.* Са'ди выбрал для своей поэмы размер *мутакариб,* ассоциировавшийся с героической эпопеей, прежде всего «Шах-нама». Однако в иранской литературе существовали светские назидательные сочинения, составленные именно этим поэтическим метром. Среди них — *Рахат ал-инсан* («Услада человека»), которая известна еще и как *Панднаме-йе Ануширван* («Книга советов Ануширвана»), приписываемая поэту XI в. Шарифу. По всей видимости, данный образец восходит к еще более раннему источнику — *Афарин-наме* («Книга сотворения») Абу Шукура Балхи (X в.). Последняя поэма дошла до нас во фрагментах повествовательного и назидательного характера, написанных также *мутакарибом.* Названные произведения, помимо ряда формальных признаков (поэтический метр, композиция), роднит и применение такого приема как подтверждение дидактических сентенций изречениями знаменитых или неких воображаемых лиц.

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

Широта тематики, богатство содержания и высокие художественные достоинства обеспечили дидактике Са'ди небывалую популярность на Ближнем и Среднем Востоке. Появились многочисленные ответы-подражания «Гулистану». Самым известным из них можно считать «Весенний сад» *(Бахаристан)* Джами (XV в.). Следует упомянуть также «Книга 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.).

«Бустану» подражал современник Са'ди Низари Кухистани, создавший по образцу этой поэмы «Книгу руководства» *(Дастур-нама).* Ее можно считать своеобразной пародией на произведение Са'ди, так как Низари поучает своих читателей в искусстве винопития. 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 в скрытой форме порицал своего современника, пытавшегося найти практическое применение суфийским этическим построениям, 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)

Назидательный характер присущ также большинству произведений, включенных Са'ди в разделы касыд, особенно — персидским касыдам, многие из которых так и озаглавлены переписчиками «В наставление» *(Дар панд о насихат).* Встречаются среди касыд Са'ди и вполне традиционные стихотворения, снабженные зачинами любовного или сезонного характера, посвященные восхвалению покровителей автора.

Часть касыд носит философский характер. Они содержат размышления о жизни, о ее быстротечности, о добре и зле и, даже если проникнуты суфийскими мотивами, никогда не призывают к уходу от жизни. Горечью звучат строки одной из касыд Са'ди:

Какие тайны знает небосвод
И звезд на нем горящих хоровод!..
Один — в веселье, в горести другой,

Вот этот счастлив, тот согбен судьбой.
Вот этот в хижине, а тот — в палатах, Тот
в рубите, другой в шелках богатых. Тот
жалкий нищий, этот богатей. Тот
бедствует, другой гнетет людей
(Перевод А. Старостина)

Наибольший вклад в совершенствование лирической традиции Са'ди внес в жанре газели. Газели составляют самый объемный раздел в Куллийате. Самим автором он был разделен на четыре самостоятельных сборника, имеющие названия и посвященные 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: «Нежные» или «Сладостные [газели]», «Удивительные [газели]», «Перстневые [газели]» (т.е. «помеченные перстнем с печатью» или «образцовые») и «Старинные газели».

Творчество Са'ди знаменует завершение синтеза суфийской и светской традиции газели. Эта форма, популярность которой постоянно росла, начиная с XII века, под пером великого поэта обрела свой канонический вид. Используя разработанный суфиями символический язык, поэт 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 отправляясь от концепции «совершенного человека» *(инсан ал-камил),*

Са'ди пытается создать универсальную модель добродетельной личности, несущей благо себе и окружающим людям. По-видимому, поэт исходил из практической действенности суфийской морально-этической нормы, искал и находил в ней общечеловеческий смысл. В этой связи, как представляется, можно говорить о том, что устойчивые дидактические мотивы суфийской лирики получают в газелях Са'ди новое истолкование. «Проповеднические» газели Са'ди выходят за рамки обращения учителя к послушникам, то есть не противопоставляют «познавших» и «непосвященных», а оперируют универсальным понятием «человечности» *(адамийат).*

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 не был человеком, если остался в плену у дива,
Ведь ангелу нет пути в жилище человечности.
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 страна человечности.
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 газелях. 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 избранных, проповедует человеческое достоинство вообще. Поэтому дидактика Са'ди выступает вне своей прямой связи с установкой на обретение

сокровенного знания. Философской задачей этот мыслитель считает выделение той суммы качеств, которая делает человека человеком. Са'ди воспевает чувства, движения человеческой души, осиянные светом разума. Поэтому уподобление человека животному, являющемуся для поэта 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 Са'ди 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 возлюбленной даже при ее мистическом понимании, пересматривая концепцию вневременной и внепространственной природы мистической любви, характерной для предшествующей суфийской газели (например, Анвари и 'Аттара). Под пером Са'ди любовная лирика вновь погружается в нюансы традиционных любовных ситуаций, заново формирует кодекс любовного поведения. Назидательные же рассуждения наполняют газель атмосферой нравственных исканий: поэт осуждает не только традиционную жестокость зозлюбленной, 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»). Хорошо известна газель, начинающаяся 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 способствует изящество формы и тщательная отделка стиха, продуманность его композиции. 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 в каждом бейте. 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.

Нарочитая стилизация «под старину», внешняя «событийность» стихотворения, и в то же время стремление к еще большей разработанности суфийского символического языка 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 которого в душе героя нарастает тоска. Неопределенность суфийского переживания, его неизъяснимость, с постоянством подчеркиваемая в лирике 'Аттара, сменяются узнаваемостью, своего рода 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.

Дар Са'ди гармонически сочетать различные мотивы в рамках одной газели ярко проявился в текстах, сочетающих теплоту любовного стихотворения с язвительностью афоризма и серьезностью назидания. 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 один плащ, 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 выйдет пастух,
Отпусти овец к волкам.
Я люблю *эттриндов* и пьяниц
В противоположность святошам и проповедникам.
Пусть на мой счет все, что хотят,
Говорят свои и чужие.
Уста сладкоустых 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 Са'ди,
Ведь поражены той же болезнью [сами] врачеватели.

Есть в этой газели и своеобразный любовный зачин, ибо первые четыре стиха посвящены свиданию счастливых влюбленный, и дидактическая часть, и возвращение к мотивам начала, и неожиданный финал. Из картинки любовного свидания автор сразу 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, явленная в поэтических высказываниях 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 имела во времена Са'ди двухвековую историю. 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 выполнением требований фигуры *хусн ал-макта'* — «красота 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 сладостны, как сахар и мед, журчащими, как проточная вода, свежими, как молодая зелень, 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 своего 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, ее внешней и внутренней гармонией. Совершенство газели связано со сладостью ее слов, их музыкальностью, поэтому ее звучание сопоставимо с пением птиц, музыкой, журчанием проточной воды.

Наше пиршество нынче напоминает сад:
Певец в сладкогласное™ 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 связь мотива 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 касыдных самовосхвалений, составители газелей развивают в этой форме мотив посмертной славы своих творений, т. е. 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, основной темой которой служит рассуждение и красоте поэтического слова:

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[51].

[51] В последнем бейте определением к слову служит эпитет «свежий», букв, «влажный», на чем и посгроена образная игра. Герой утонул, поэтому все, что от нею исходит, напоено влагой.

'Абд ар-Рахман Джами два века спустя в своем «Бахаристане», сложенном в подражание «Гулистану», назовет Са'ди лучшим среди творцов газели, признав тем самым его лирику главным вкладом в сокровищницу персидской поэзии.

После Са'ди искусство слагать газели ценится все более высоко, о чем свидетельствуют обширные разделы газелей в Диванах поэтов — его младших современников.

Амир Хусрав Дихлави

Движение ислама на восток, начавшееся в XI в. и приведшее к исламизации северо-запада Индии, вызвало к жизни такое явление, как индо-иранский литературный (шире — культурный) синтез. Наиболее значительные плоды в литературе он принес в XIII в., когда под натиском монгольского завоевания в Индию мигрировало множество представителей иранской культуры. 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-XVвв.), Бидиль (XVII - нач. XVIII вв.) и др. Несомненно, центральной фигурой в персоязычной литературе Индии, ее признанным основоположником является Амир Хусрав Дихлави.

Будущий поэт родился в г. Патиали (Северная Индия) в семье переселенца из Средней Азии — предводителя тюркского племени *лачин,* кочевавшего в окрестностях Балха. Отец Ами-ра Хусрава погиб в сражении с монголами при их вторжении в пределы Северной Индии, когда сыну было всего 7 лет. Образованность, ум, поэтический талант, познания в музыке, 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 братства *чиштийа,* весьма популярного в Индии. В конце жизни привязанность поэта ко двору заметно ослабела. Более его привлекал отшельнический образ жизни членов суфийского

братства, с которым он был связан всю жизнь, находясь под непосредственным духовным влиянием своего наставника, главы братства *чиштийа* Низам ад-Дина Аулийа (1236—1325). Амир Хусрав пережил своего наставника всего на шесть месяцев. Отметим, что 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.

По сведениям источников, Амир Хусрав предстает перед нами как автор разноплановый и чрезвычайно одаренный в различных областях гуманитарных знаний. Уже молодым человеком он овладел традиционными мусульманскими науками, языками арабским, персидским, местным диалектом, который он называл *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 писал стихи на местном диалекте, их, по выражению Джавахарлала Неру, знают «в любой деревне и в любом городе». Амир Хусрав составил также трехъязычный хиндави-арабо-персидский словарь *«Халикбари».*

Важное место в творчестве поэта занимает «Пятерица», представляющая собой первый ответ на «Хамса» Низами.

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 «Пятерицы»:

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

Своим творением Амир Хусрав снискал славу во всем ираноязычном мире, положив начало традиции полных «ответов» на «Пятерицу» Низами или отдельные ее поэмы. «Хамса» Низами пользовалась широкой популярностью на мусульманском Востоке. Была она известна и в Индии и по свидетельству средневековых авторов обсуждалась и комментировалась в среде 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, «Хамса» Низами» (перевод Г. Ю. Алиева).

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

«Пятерица» Амира Хусрава включает поэмы «Восход светил» *{Матла' ал-анвар),* «Ширин иХусрав», «Маджнун иЛайли», «Искандарово зерцало» *(Аина-йи Искандари),* «Восемь райских садов» *(Хишт 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 4, 5 и 6 посвящены вопросам веры и мистического пути, 8 повествует о любви, 13 адресована носителям власти.

Вторая поэма «Пятерицы» — «Ширин и Хусрав» — была завершена в 1299 г. Одна из глав-интродукций этой поэмы посвящена наставнику поэта шейху Низам ад-Дину. По аналогии с Низами в интродукцию включена и специальная глава «О любви». Сохранив основной сюжетный стержень поэмы «Хусрав и Ширин», Амир Хусрав внес в нее 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 крестьян молодым царевичем. 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 иранских земель и направлены на героизацию главного персонажа. Внесены существенные изменения и в трактовку ряда других образов и эпизодов поэмы-прототипа. Так, в значительной мере смягчена острота конфликта между влюбленными в Ширин царем Хусравом и каменотесом Фархадом, поскольку последний у Амира Хусрава предстает сыном китайского 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 творения Низами, внося значительные изменения в состав эпизодов и характеры основных персонажей, что позволяет говорить и о существенной трансформации идейного звучания поэмы по отношению к первоисточнику. 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. Так же, как и в поэме Низами, после неудачного сватовства Маджнуна в действие вмешивается «царь арабов» Науфал, который пытается утешить Маджнуна и уладить дело миром. Однако из-за несогласия отца Лайли выдать ее замуж за безумца Науфал посылает своих воинов против племени Лайли. Узнав, что люди из племени Лайли хотят убить виновницу конфликта, Маджнун просит Науфала прекратить сражение.

Амир Хусрав также вводит в повествование эпизод женитьбы Маджнуна на дочери 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 упрекает возлюбленного в письме, и он отвечает ей, что остался верен обету 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 тело опускают в могильную яму, бросается вслед за ним и умирает на глазах соплеменников Лайли.

Совершенно очевидно, что 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 Фирдауси 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 Искандара, которое представлено в «Искандар-нама» Низами, рисовавшего своего героя 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) и придает большую строгость и единообразие композиции каждой главы в отдельности. Все главы построены по единому плану и состоят из стандартных частей: вступление теоретического характера, тематически 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 выделения 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 2 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, Ма'ви, На'им, Алийн и Фирдаус (все эти названия буквально обозначают «рай»). Поэт уподобляет рассказы семи красавиц, живущих во дворце, украшенном семью разноцветными куполами и построенном для заморских жен Бахрама Гура, семи райским садам. Восьмым же садом автор, по всей видимости, считает обрамляющий сюжет поэмы. В каждом таком саду есть своя райская дева-гурия: семь красавиц-жен и 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 буддийскому назидательному памятнику «Три корзины» (*Трипитака)* и восхваляет бережливость и смекалку. Интересно отметить, что сюжеты рассказов, услышанных под базиликовым (зеленым) и камфарным (белым) куполами, совпадают с сюжетными ходами классической итальянской пьесы 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. Подбор вставных новелл у Амира Хусрава отличается от такового у Низами: если Низами вложил в уста царевен преимущественно рассказы о любви в различных ее ипостасях (от плотской страсти до высот духовности), то индийский автор сосредоточил свое внимание на описании людских пороков и добродетелей.

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 первоисточнике Низами: описание черного купола в поэме-первоисточнике построено на постоянном сравнении с мускусом, шестой купол (четверг) так и назван сандаловым, а белый цвет в заключение последней сказки сравнивается с жасмином. Амир Хусрав придает связи цвета и аромата последовательный характер, подчеркивает преднамеренность такого описания куполов дворца:

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

По всей видимости, поэт придает каждому вставному рассказу, «несущему аромат», некий аллегорический смысл: в суфийской терминологии слово *бу* («запах») может обозначать ниспосланную свыше мистическую весть. Сам Амир Хусрав в одной из вступительных глав недвусмысленно указывает на символический подтекст поэмы, говоря, 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. Таким образом, 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 содер-

жится суфийская проповедь самосовершенствования, то есть восхождения по «ступеням бытия», связанная со славословием автора в адрес его духовного наставника, 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 позиции веротерпимости и благоразумия, характерных для суфиев, достигших вершин самосовершенствования. Особенно высокую оценку дает Амир Хусрав культурным достижениям индийцев, что проявилось, прежде всего, в возвеличивании древнего книжного языка санскрита. 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, написанных 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, носившей 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, помимо традиционной мусульманской картины мира (глава 1) содержится описание индивидуального опыта автора в мистическом постижении божественного мироустройства (главы 2-5). Далее автор 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 правящего режима, 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, некто Малик Кафур, желая добиться власти, обвиняет Хизр-хана в измене и восстанавливает против него престарелого мнительного отца. Хизр-хана заключают в крепость, а 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, визир велит ослепить его. Однако занявший престол 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 принца, обращаясь к возлюбленной, призывает ее хранить супружескую верность, и Дувал-рани заверяет в готовности совершить индуистский обряд самосожжения вдовы — *сати.*

Выбирая для героини имя, Амир Хусрав указывал на возможность историко-политического истолкования любовного сюжета, поскольку заглавие поэмы буквально переводится «Управляешь государствами, Хизр-хан». 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.

Взяв сюжет для *маснави* из современной ему придворной жизни, Амир Хусрав расширяет жанровые возможности любовно-романической поэмы, привнося в нее «местный колорит». Наряду с историческими данными (реальные события, 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 конкретность фона, на котором разворачиваются события, не мешали использованию традиционных сюжетных ходов и мотивов любовного 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 этой поэме 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. Эти газели как бы представляют историю духовного развития влюбленных, их восхождения к вершинам истинной любви.

Поэма «Дувал-рани [и] Хизр-хан», таким образом, допускает три возможных уровня интерпретации — мистико-аллегорический, дидактико-политический и собственно любовно-романический.

Лирика Амира Хусрава собрана им самим в пять Диванов, каждый из которых включает в себя произведения, относящиеся к определенному возрастному периоду и, соответственно, называется по-арабски: «Подарок детских лет» *(Тухфат ас-сигар,* 1272), «Середина жизни» *(Васат ал-хийат,* 1286), «Зенит совершенства» *(Гуррат ал-камал,* 1302/03), «Чистые остатки» *{Бакийа ал-накийа,* 1318) и «Предел совершенства» *(Нихайат ал-камал,* 1325). Автор впервые в истории персидской литературы предложил оригинальный способ датировки лирических произведений, которому позже следовали известные поэты, например, 'Абд ар-Рахман Джами иАлишер Навои. По всей видимости, перед нами также и первый случай составления автором нескольких Диванов на одном языке, тогда как прежде распространено было распределение произведений по языкам в арабский и персидский Диваны. О наличии двух разноязычных Диванов говорит, к примеру, в своих персидских стихах Насир-и Хусрав.

Большое место в лирическом творчестве поэта занимают панегирики. Амир Хусрав 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 Исма'ила 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 Навои («Подарок размышлений» — *Тухфат ал-афкар)*. В своих философских касыдах Амир Хусрав не чуждается и социальной критики:

Все находящиеся на столе султана яства —
Ни 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 винные, 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, очевидно, 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 ираноязычной 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 Хусрава отличает тяготение к виртуозности формы: насыщенность поэтическими фигурами, глубокие и трудные смысловые рифмы и редифы. 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 черты местной образности, которые способствовали ее укоренению на новой литературной почве.

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 страны и, в частности, из Средней Азии.

При ширазском и тебризском дворах оживляется профессиональная поэзия. Однако даже крупные ее представители 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 образец такой касыды был создан в конце **XII** в. Ее автор — малоизвестный поэтДжамал ад-Дин Мухаммад Кивами Мутарризи — назвал свое творение «Чудеса волшебства в мастерстве поэзии» *(Бадаи' ал-асхар фи санаи' ал-аш'ар),* подчеркивая этим его содержательную зависимость от теоретического трактата по поэтике «Сады волшебства в тонкостях поэзии» Рашид ад-Дина Ватвата. Задачей автора яачялось не создание целостного художественного произведения, а демонстрация как можно большего количества приемов украшения стиха. Одну из самых известных искусственных касыд создал поэт **XIV** в. Салман Саваджи (ок. 1300—1376). В стихотворении, содержащем 160 бейтов, обнаруживаются 120 явных и 281 скрытая фигура. Касыда при выделении специально отмеченных цветными чернилами слов и букв могла распадаться на более мелкие, читающиеся в других размерах стихотворения. Сочинение должно было поразить читателя обилием и искусным применением различных поэтических приемов. По всей видимости, подобные касыды могли также предназначаться начинающим поэтам в качестве своеобразного пособия, иллюстрировавшего раздел теоретической поэтики, называемый «Наука об украшении стиха». Падение продуктивности касыды как жанровой формы и изменение в соотношении разных форм монорифмической поэзии превращает ее в специфический «школьный» жанр.

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 заменил не только 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 Кармани 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: в ткань любовных стихотворений нередко вплетены мотивы жалоб на разлуку с родиной. Можно предположить, что источником указанных 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»). Существует легенда, что, получив от Камала газель *срадифом* «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
Высокими и плавно идущими, как прочная семерка (семь планет).
По своему строению все семь подобны небесам.
Таких бейтов не найти у 'Имада [Факиха].

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 (устаревшее русское написание Гафиз).

Его полное имя Шамс ад-Дин Мухаммад, и к нему обычно добаапяют 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 *(тахаллус).*

По-видимому, еще в юности он приобщился к поэзии, посещая кружки знатоков и ценителей литературы — завсегдатаев кофеен. Таких людей в торгово-ремесленной среде 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 Хафиз остался независимым. 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 мавзолее Баба Кухи Ширази — знаменитого суфийского поэта. Это должно было, по поверью, даровать ему исполнение желания — овладение поэтическим мастерством. Насмешки особенно задевали Ха-

физа, 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 'Али или Хизр). Вестник небес предложил Хафизу отведать нечто. Проглотив оное, он «тотчас же стал таким поэтом, что слава о нем обошла весь мир».

Эта легенда 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-икадар),* т. е. с моментом ниспослания Корана. Таким образом, первая часть текста целиком поароена на символическом истолковании коранических мотивов. Затем лирическое повествование меняет свою окраску:

> 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"[52].

[52] Вторая чать бейта может быть переведена и так: «Награда за терпение, ведь мне [откусить! от сахарного леденца 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 быть символом поэтического дара, которого дали отведать Хафизу (т. е. ниспослали ему свыше), бейт, содержащий его, может быть прочитан и понят двояко. Таким образом, Хафиз считает поэтический талант богоданным, а миссию поэта — пророческой. Те же мотивы неоднократно варьируются в концовках других газелей Хафиза, в которых традиционно помещалось самовосхваление поэта:

> 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 кушах
> 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 однозначно толковался как акт приобщения познающего 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 поэзии и «ремесленной» природе словесного искусства Хафиз достигает в тех строках, где он обыгрывает свое литературное прозвище, которое одновременно являлось его профессиональным именем 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 *ъмакта'* — последнем бейте 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 тексте газели своего рода музыкальный ключ к тому, как ее следует исполнять.

А вот еще одна «географическая» концовка газели, в которой присутствует намек на то, что Хафиз прославился и в Индии:

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

Однако столь широкая популярность поэта в ираноязычном мире не побуждала его надолго покидать Шираз. О привязанности к родному городу Хафиз неоднократно говорит в своих стихах, упоминая ширазские топонимы — названия реки 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 поездку в Йезд, но был разочарован и почти сразу вернулся обратно. В одной из газелей поэт прямо поносит непонравившийся ему город, называя его пустыней, а в другой говорит о том, что впредь у нею достанет мудрости воздержаться от подобных авантюр:

Если вернусь я с чужбины домой.
Вернусь я умудренным (горьким] опытом.
Если я из этого странствия невредимым 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.

Этот бейт толкуется некоторыми комментаторами как намек на несостоявшееся путешествие Хафиза, испугавшегося поездки морем, ко двору Делийского султана. В то же время эти строки вписываются в систему традиционных образов суфийской лирики, в которой символика странствия 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 перекличку с некоторыми характерными мотивами руба'и 'Умара Хайама). С другой стороны, в них присутствуют образы и термины, намекающие на возможность и 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 нравственности и гонитель «веселых кварталов», установивший в своей столице Ширазе строжайшие порядки.

Нравственный приговор 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 и носят программный характер:

> 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 Залиху из-за завесы целомудрия. Сколько бы ты меня ни проклинала, благословляю тебя, Ведь горькие слова украшают сладкие рубиновые уста. Послушай 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 писать газели: любовное, пиршественное идидактико-рефлективное начала в нем органично слиты. 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 вдервишеском 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: Хафиза уже не было в живых, когда Тимур завоевал Шираз (1393).

Создавая единое поэтическое целое, Хафиз пользуется своеобразными приемами. В частности, приведенная газель содержит два зачина, которые помещают весь 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 'Умара 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, 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 Залихи 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 реальный обитатель средневекового мусульманского города. Это «низкий» герой, обитатель 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 ним 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 ринда и лицемерие аскета, простодушная доброта *ринда* и черствость аскета, великодушие ринда и эгоизм аскета, беззаботная простота *ринда* и высокомерие, 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 вохчюбленной и кубком,
Мухтасиб знает, что я этого никогда не сделаю.

Воспринимая любовь и винопитие — независимо от их прямого или символического 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 в 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 Са'ди о необходимости создания «доброго имени» *(никнами),* Хафиз пишет:

На этом портике из хризолита выведено золотом: «Кроме добронравия 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 газелей 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 Ваших 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 других поэтов не распространяются дальше ворот Шираза».

Хафиз осознавал особые свойства своей поэзии. Назвав свою газель «ожерельем» *('акд),* 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, ее восхождения от простого к сложному. Достигнув апогея сложности 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. 'Абд ар-РахманДжами (1414-1492), который, признавая абсолютный приоритет Хафиза в газели, тяготел к более ранней традиции, предпочитавшей простоту и ясность образа, стиля и композиции.

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 «Бахаристане»: «Большая часть его стихов изящна и естественна, а некоторые из них почти доходят до іраницы чуда... Атак 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, синонимом совершенства, асам он — эталоном вдохновенного служения Поэзии. Многозначность его стихов, их таинственная связь с миром мистического породила особую традицию гадания по его Дивану.

Диван Хафиза не был собран поэтом и считается результатом деятельности его секретаря, известного под именем Гуландам.

Текстологические противоречия в рукописях 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. Он родился в конце XIII в. около города 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 он 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 Кирмани (ум. ок. 1371/72). Легенда гласит, что Салман Саваджи оскорбил 'Убайда в следующем четверостишии:

Адское создание и пересмешник 'Убайд Закани В
тесной дружбе состоите 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, который не знал его в лицо, и, воспользовавшись этим, ответил ему достаточно скабрезным пасквилем на его супругу, вложив его 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.

Не менее показательна легенда о столкновении Хафиза и 'Убайда Закани с шейхом 'Имадом Кирмани, которому покровительствовали благочестивые правители династии Музаффаридов. Известно, что 'Имад Кирмани обучил своего любимого кота повторять его движения при совершении намаза. По этому поводу Хафиз язвительно заметил в одной из газелей:

О грациозная куропатка, ты так плавно и кокетливо двигаешься,
[Но] не гордись этим, ведь набожный кот совершил намаз.

По всей видимости, того же «благочестивого» кота имел в виду и 'Убайд Закани, обрабатывая народный сюжет о коте и мышах, ибо в одном из бейтов своей сказки поэт написал:

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

Книги 'Убайда Закани уже при его жизни становятся популярными, но это не приносит их автору благополучия и доходов. После того как Фарс перешел от Инджуидов к новым правителям Музаффаридам, ярым поборникам нравственности и благочестия, Закани, вероятно, опасаясь преследований, покинул 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, 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.

Однако 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 *(хадже),* а также смеховыми посланиями и прошениями. Справедливости ради следует сказать, что у Закани были достаточно известные предшественники, для творчества которых характерно сатирическое видение действительности. Среди них эпический поэт Фахр ад-Дин Гургани (XI в.) и панегирист из Самарканда Сузани (XI в.). В этом ряду можно назвать и Низари Кухистани (XIII в.), автора своеобразной пародии на «Гулистан», названной «Дастур-нама».

Это сочинение — руководство относительно того, как следует себя вести на пирушках и приобрести выносливость в употреблении вина. 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 Туей (ум. 1274 г.). Она, по-видимому, и послужила объектом пародии Закани.

В «Этике благородных» писатель разоблачает господствующие нравы аристократического сословия. 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». О них в стиле традиционного панегирика он говорит, что они «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...[53]. 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

[53] Здесь и далее отрывки из прозаических сочинений Закани даны в переводе Н.Б. Кондыре вой.

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, бездушие 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», он восклицает: «Спасибо великим, ведающим промысл *(церк.)* Божий, зато, 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, 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 такие явления, которые в то время было небезопасно затрагивать, например, жестокость монгольских завоевателей. В шутовском ироническом «панегирике навыворот» он возводит Чингиз-хана в ранг мудрейшего полководца, овладевшего миром лишь благодаря тому, что избавился от

**Фильса* — самая мелкая монета.

справедливости — «наивреднейшего из всех свойств», и «предал безжалостному мечу тысячи невинных душ». В другом рассказе причину могущества государства Хулагу-хана Закани объясняет таким «разумным» качеством правителя, как пренебрежение ко всяким законам 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 — *панд-намак, андарз-намак)* выполнена книга «Сто советов» *(Сад панд),* в которой 'Убайд Закани высмеивает ходульные поучения и прописные истины: «Не ходите на берег ручья или *хауза*[55] пьяным — нечаянно свалитесь в воду!», или «Пока в этом нет надобности, не прыгайте в колодец, чтобы не сломать шею». Вызовом показному благочестию звучат следующие советы: «Не женись на дочери проповедника, чтобы вдруг не родился осленок», или «Не сажайте рядом мужеложца и шлюху». Для достижения сатирического эффекта Закани нередко прибегает к принципу травестирования общепринятых истин, «проповедуя» поведение, сточки зрения здравого смысла недопустимое в обществе и аморальное: «Насколько возможно, избегай говорить правду, чтобы не быть неприятным окружающим, которые в результате могут

[55] Хауз — бассейн, водоем, как правило, расположенный во дворе дома.

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». 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 произведение имеет и второе название — «Десятиглав» *(Дах фасл)*. Определения, даваемые автором, лапидарны, остроумны, 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: «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 и купечество и ростовщиков: «торговец — тот, кто не боится Бога», «меняла — мелкий воришка», «маклер — базарный негодяй». В хлестких характеристиках, которые дает Закани власть имущим, 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 нало-

гов». 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 штиля». К простым персидским словам (иногда просторечиям) Закани присоединяет арабский артикль *ал,* достигая этим того же комического эффекта, который вызывало присоединение латинского окончания «ус» к русским словам *(ал-мард, ал-гург, ат-талан).*

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 'Убайда 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 хоронили»). Однажды кот — гроза мышей после сытного обеда 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 подчеркнуто легким пародированием стиля

и приемов батальных частей «Шах-нама». Автор использует «героический» размер *мутакариб,* хотя по форме «Кот и мыши» не являются *поэмой-маснави:* в рифмовке *маснави* написаны только три первых бейта, остальные рифмуются по схеме монорима. Явно травестируются 'Убайдом Закани и содержательные элементы героического сказа: «богатырская похвальба» вложена поэтом в уста мышонка, который попал в винный погреб:

Напился вина и, совсем захмелев,
Решил, вероятно, что он уже лев.
«Где кот?! — запищал он. — Презренный он пес!
Пускай он попробует высунуть нос!
Я голову мигом ему откушу!
На солнышке шкуру его просушу!»
(Перевод Г. Алексеева)

По всей видимости, в момент создания сказка Закани воспринималась как остросатирический памфлет, в котором легко угадывались конкретные исторические лица. Со временем исторические намеки стерлись, но общая социальная направленность сказки сохранилась: это обличение в аллегорической форме религиозного ханжества и произвола.

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

Среди прямых продолжателей Закани наиболее яркими были известные мастера стихотворной пародии Абу Исхак (Бусхак) Ширази (ум. 1427) и Махмуд Кари из Йезда (ум. после 1461/62). Бусхак Ширази пародировал преимущественно известные образцы классической поэзии до Хафиза включительно, используя гастрономические термины, богато представленные в языке «высокой» традиционной лирики. «Кухонная» поэзия не является изобретением Бусхака, а восходит 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 авторов состоит в том, что он использует гастрономическую терминологию в пародийных целях, тогда как для его предшественников она была элементом «серьезного» описания *(васф).* Так, явно пародируя известную газель Хафиза «Не порицай *риндов,* о благонравный аскет», Бусхак пишет:

Не порицай медового пряника, о чистая лепешка, Потому что
его тесто не станут замешивать на твоих дрожжах! Ты засеваешь
чистую траву, а мы сеем лук и чеснок, И всякий, в конце концов,
пожнет то, что посеял. Про запеченный пирог ты не скажешь,
есть ли в нем патока: Почем тебе знать, кто за завесою
неизвестности окажется плох,
а кто — хорош?!

Пародирует Бусхак и других корифеев персидской литературы, используя, например, мотивы богатырского ристалища из «Шах-нама», заменив противоборствующих иранцев иту-ранцев пловом и макаронами. Широко применяет он и форму спора *(муназара),* имевшую у иранцев долгую литературную традицию и представленную, в частности, известными произведениями Асади Туей (XI в.). У Бусхака имеется, к примеру, «Спор пирога с хлебом». Вслед за Закани Бусхак составляет толковый словарь, применяя свою излюбленную гастрономическую терминологию и пародируя стилистику толковых словарей *(фарханг).*

Лирические произведения Бусхака собраны в два Дивана — «Сокровищница аппетита» *(Канз ая-иштиха)* и «Диван кушаний» *(Диван ал-ат 'ама).* Стихи изобилуют удачными бытовыми наблюдениями, которые также создают сильный иронический эффект: Бусхак изображает уксус в виде дервиша-отшельника, который постится в течение сорока дней в уединении сосуда и ждет наития из мира мускуса и сиропа, обращаясь к преподобному брату Салату с вдохновенными излияниями: «Не в силах быть один! С тобою дружбы жажду!». По всей видимости, это должно означать следующее: чтобы приготовить хорошую заправку для салата, надо прибавить к уксусу мускус и сироп и выдержать в течение сорока дней.

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 поэзии можно подыскать явные параллели в средневековой европейской литературе. Достаточно упомянуть комические жития святых «мученика Харенгия» (сельдь) и «чистой сердцем Доместики» (свинья). Известна украинская переделка этого сюжета о «преподобном Селедии», принадлежащая Ивану Франко.

Пародийная поэзия, обыгрывающая различную профессиональную терминологию (поварскую, портновскую и др.), значительно обогатила литературный язык рубежа XIV—XV вв., что в конечном итоге привело к проникновению образов «ремесленной» поэзии в сферу «высокой» литературы XVI—XVII вв.

2. Литература XV — XVI вв.

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

Период царствования Тимуридов отмечен существенным хозяйственным и культурным подъемом в восточно-иранских землях. Столица Тимура Самарканд была отстроена в непосредственной близости от места, где находился разрушенный Чингиз-ханом древний город. Сын и преемник Тимура султан Шахрух (1405-1447) перенес столицу из Самарканда в Герат, оставив Мавераннахр в удел своему сыну Улуг-беку (**1409—1449),** время правления которого оказалось для Средней Азии периодом наивысшего расцвета. Известный как крупный ученый, основатель знаменитой Самаркандской обсерватории, Улуг-бек занимался также градостроительной деятельностью и совершенствованием системы образования. При нем были воздвигнуты известное медресе в Самарканде на Регистане, великолепный дворец, здание «Китайского дома», славившегося своими фресками и фарфоровой отделкой, медресе в Бухаре,

над входом в которое была надпись: «Стремление к знанию — обязанность каждого мусульманина и каждой мусульманки». Улуг-бек 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 стекаются со всех концов Ирана и Средней Азии деятели науки (медицины, правоведения, этики, историографии и др.), искусства и литературы. В городе, где высилась 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 Сефевидов (1501-1736). В то же время Хорасан в результате междоусобных войн отошел к Шейбанидам (1507). С этого времени начинается затяжная вражда между Сефевидами, объявившими своей государственной религией шиитский толк ислама, и Шейбанидами, приверженцами сунны.

Междоусобные войны, несомненно, имели не только династийный или религиозный характер, в их основе лежали и более глубокие социально-исторические причины. В этот период наблюдается постепенное ослабление вассальной зависимости отдельных провинций от крупных феодальных центров (Герат, Самарканд, Бухара), и наместники отдельных областей пытаются эмансипироваться от власти своих патронов-эмиров. Центробежные процессы приводят к формированию ряда независимых государств, в свою очередь, стремившихся к укреплению местной централизованной власти. Историческим итогом этих весьма противоречивых тенденций стало формирование нескольких обособленных государств — 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 гражданских 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 приходилось участвовать одним и тем же литераторам и представителям науки и «изящных искусств».

В XV в. ремесленные и торговые круги городов получают некоторую свободу от жестких феодальных структур, что выразилось, в частности, в снятии с них ряда повинностей. Это привело к бурному развитию ремесленных корпораций и торговых гильдий, росту их независимости и самоуправления. Сходные изменения претерпевают и литературные организации при феодальных дворах: иерархические отношения в рамках «цеха» поэтов становятся более свободными. Признанные главы поэтических школ отныне могут не иметь никакого официального статуса при дворе и не занимать административных должностей. Роль же самих должностей «царя поэтов» или «эмира поэтов», имевших большой вес в литературной жизни XI—XII вв., постепенно уменьшается, редко употребляются и сами титулы. Так, признанный лидер литературной жизни Герата XV в. 'Абд ар-Рахман Джами (1414—1492), шейх братства *накибандийа,* не занимал никакого придворного поста, в то время как его послушник, ученик и друг, основоположник литературы на староузбекском языке Алишер Навои (1441 — 1501) был виднейшим политическим деятелем своего времени, являлся визиром Султан-Хусайна Байкара и некоторое время занимал пост наместника Астрабада.

В этот период входит в моду неформальное общение между представителями литературы и искусства. Широко известны поэтические собрания в доме Алишера Навои. Историографы донесли до нас точные сведения о тех, кто присутствовал на этих маджлисах, о содержании их бесед. Дом Навои 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 и посвящать свои произведения разным меценатам. 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, а также 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, что сказывается в самом 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 уже имеем подлинные, подробные биографии выдающихся людей. Так Навои и Джами сами в мельчайших деталях 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) него внука Хондемира (1475-1535). Мирхонда привлек ко двору Султан-Хусайна Байкара его знаменитый визир Алишер Навои. Основным трудом Мирхонда является многотомное сочинение по всеобщей истории «Сады чистоты» *{Раузат ас-сафа),* которое автор создавал прикованным к постели, превозмогая интеллектуальным трудом тяжелую болезнь. Последние части хроники, касающиеся времени Султан-Хусайна, были обработаны уже его внуком. Главный труд Хондемира носит название «Возлюбленный жизнеописаний»

(Хабиб ас-сийар). Это трехтомное изложение всеобщей истории со значительными историко-культурными и историко-литературными вкраплениями в виде рассказов о знаменитых ученых, суфийских подвижниках, поэтах. Перу Хондемира принадлежат написанное по просьбе Мир Алишера компендиальное извлечение из трудов Мирхонда под названием «Извлечение из [исторических) сведений» *(Хуласат ал-ахбар).* Он — автор сборника жизнеописаний знаменитых придворных *«Дастур ал-вузара»,* который наряду с легендарными биографиями министров царя Соломона и шаха Ануширвана 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 Сефевидов. 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-шу'ара)* (1486/87) Даулатшаха Самарканди (1437-1495). Долгое время эта антология, составленная по хронологическому принципу и содержавшая сведения о поэтах, начиная с эпохи арабского завоевания и кончая временем составления труда, являлась по существу единственным источником знания европейцев о персидской 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 к ошибочным выводам европейских исследователей XIX — начала XX вв., опиравшихся на этот труд как на исторический источник и ожидавших от него полной достоверности.

Отдают дань биографическому жанру и выдающиеся поэты XV в. Джами и Навои. Из-под пера Джами вышло сочинение, озаглавленное «Дуновения дружбы из чертогов святости» *(Нафахат ал-унс мин хазарат ал-кудс),* содержащее 1616 биографий суфийских теоретиков, подвижников и поэтов-мистиков. В этот труд, написанный в традиции суфийской житийной литературы, внесен значительный элемент поэтической антологии (например, включение биографии Хафиза), что создает как бы новый «промежуточный» жанр.

Специфическое отношение к антологическому жанру обнаруживает творение Алишера Навои «Собрания утонченных» *{Маджалис ан-нафаис),* где названы имена 336 поэтов-современников автора, со многими из которых он лично общался и дружил. Особенностью антологии Навои, помимо ее сосредоточенности на современном материале и отсутствии диахронического плана изложения, является также тюркоязычное воплощение и ориентация на поэтов, пишущих на этом языке.

Среди «людей пера», творивших в XV в., своей разносторонностью и чрезвычайной плодовитостью выделяется знаменитый гератский проповедник, теоретик поэзии, стилист и автор оригинальных произведений Хусайн Ва'из Кашифи (ум. 1504/05). Он составил авторитетный трактат по поэтике «Чудеса мысли в искусстве поэзии» *(Бадаи' ал-афкар фи санаи' ал-аш'ар),* популярный этический трактат, предназначавшийся для сына Султан-Хусайна Абу-л-Мухсана *«Ахлак-и Мухсани»,* написал общедоступный комментарий к Корану *«Тафсир-и Хусайии»* и, наконец, известное сочинение «Сады мучеников» *(Раузаш аш-шухада).* Последнее сочинение посвящено мученичеству имама Хусайна и оказало сильнейшее влияние на складывание шиитской литературы и мистериального театра *гпа'зийе.* Хусайну Ва'изу принадлежит трактат *«Фушувваш-нама»,* включавший описание широко распространенных в Иране суфийских братств и изложение их уставов, а также уставов *ма'рикагиран,* то есть представителей зрелищных и словесных видов народного искусства (актеров кукольных театров, борцов *зур-хана,* различного рода профессиональных рассказчиков). Среди его произведений присутствует очередная версия «Калилы и Димны» — прозаическая книга «Сияние звезды Канопус» *(Анвар-и сухаили).* Стиль этого произведения, вызвавшего новую волну подражаний и переделок на различных языках, отличался повышенной риторичностью и «неестественной вычурностью» (А. Крымский), что, кстати, соответствовало моде того времени и характерно для всех прозаических сочинений XV—XVI вв. Подобный орнаментированный стиль свойствен также и для эпистолярного жанра, к которому принадлежат письмовники

(инша) Хусайна Ва'иза («Сокровищница писем» и «Царский свиток»), содержащие образцы писем общественного, дипломатического и частного характера.

В литературе XV—XV вв. налицо внешние признаки подъема: большое число поэтов, огромный объем литературной продукции, равномерное развитие практически всех традиционных жанров, широкий творческий диапазон большинства литераторов. Однако при этом 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 название *назира)* на произведения предшественников.

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 национально-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).

Тенденция к «осовремениванию» «Александрии» наблюдается не только у индийского автора, но и у представителя гератского поэтического круга племянника Джами 'Абдаллаха Хатифи (ум. 1521), заменившего поэму об Александре повествованием о завоевательных походах Тимура «Тимур-нама».

В рассматриваемый период создаются и 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» *(Мухиб омахбуб),* иначе называемая «Тридцать посланий» *(Си нама)* (второе название — по количеству писем, которыми обменивались герои поэмы); «Красота и любовь» *(Хусн ва 'ишк),* «Похититель сердец» *(Дилруба)* и др. Подобные же изменения вносит Катиби и в поэмы пятеричного цикла, из которых он сумел завершить только три: разработав канонический сюжет о Маджнуне и Лайли, он, тем не менее, замещает поэму о Хусраве и Ширин повествованием о Бахраме и Гуландам. Для Катиби Туршизи характерно увлечение сложным поэтическим стилем и гипертрофия формальных приемов. Так, его знаменитая мистическая поэма «Созерцающий и Созерцаемая» *(Назир ва манзур)* носила второе название «Слияние двух поэтических метров» и действительно могла читаться двумя размерами. Его же поэма «Десять глав» *Щах баб)* иначе именовалась «Омонимы» *(Тадж-Нисапі)* и была целиком построена на эксплуатации разновидностей фигуры *шаджнис.*

Превзойти мастерство Катиби, продемонстрированное в поэме «Назир и Манзур», стремился его младший современник Ахли Ширази (1455—1535/36), написавший с этой целью *маснави* «Дозволенная магия» *(Сихр-и халал),* интересное не толь-

ко своей формалистической изысканностью, но и индийским происхождением сюжета, в котором ставится проблема долга жены перед умершим мужем — совершения обряда самосожжения вдовы.

В лирических жанрах XV—XVI вв. можно отметить проявление той же тенденции *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)* Навои, 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 Салмана Саваджи: его «искусственным» касыдам виртуозно подражает Ахли Ширази, оды которого читаются различными размерами, а при определенном чтении из них выделяется меньшая форма, которая в свою очередь с равным удобством понимается и по-персидски, и по-арабски, естественно, с изменением смысла. Входят в большую моду касыды с различными «трудными» смысловыми радифами, содержащими, к примеру, название цветов. Так, Катиби Туршизи прославился составлением двух таких касыд с *радифами* «нарцисс» и «роза», причем одна из них принесла ему огромное по тем временам состояние в десять тысяч динаров. Обилие сведений о подобных литературных фактах можно найти в сочинении гератского автора XVI в. Васифи «Чудеса происходящего», 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, один из подобных сборников XV в., составленный Фахри Харави, приводит 1399 *тзелей-назира* 276 поэтов. Составитель антологии включает в свой труд целые «цепочки» газелей от первоисточника до последних образцов

ответа, причем большое место в этом сочинении отведено «ответным» газелям Джами, которые, в свою очередь, высоко ценились его современниками в качестве объекта подражания.

Выбор образцов для подражания в газели и других малых формах демонстрирует сложность стилистической картины поэзии XV в. Наряду со стремлением к простоте и ясности стилистического рисунка, к гармонии слова и смысла (возвращение к «домонгольскому стилю», отказ от «дезинтегрированной» хафизовской газели в пользу логически целостного стихотворения), провозглашаемым Джами и его последователями, в газели укореняется мода на формальный артистизм и повышенную фигуративную украшенность стиля. 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-и мутахайира)* или «Блуждающая семерка» (или «Семь планет») *{Саб'а-йи сайара)* — ответы на бейт Катиби. Увлекаются поэты акростихами в форме газели, а также составлением газелей, содержащих замысловатые *радифы.* Большое распространение получают хронограммы *(тарих)* и логогрифы *(му'ама,* буквенные шарады), сочиняемые во всех малых поэтических формах (газель, *кыт'а, руба'и),* а также стихотворные загадки *(лугз).* Интересны «карточные» четверостишия Ахли Ширази, написавшего *руба'и* для каждой карты колоды.

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

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

По всей видимости, Навои порицал «газелекропателей», которые превратили искусство стихосложения в эстетские экзерсисы, с чрезмерным пристрастием обсуждавшиеся в различных

литературных кружках и сводившие творчество к формалистическим упражнениям. Особое недовольство мастеров вызывали многочисленные эпигоны Хафиза, доведшие до абсурда его манеру «дезинтегрированной» газели и превратившие ее в сложно рифмованный, но абсолютно бессвязный текст.

Наряду с интенсивной эксплуатацией старого арсенала поэтических приемов 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 в лице Хондемира и Алишера Навои 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 [одновременно]
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, приведенные Васифи в его книге «Чудеса происходящего» и выдержанные в духе изысканной риторики, 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 различные антологии той эпохи (Навои, Нисари, Фахри и др.).

Джами

'Абд ар-Рахман Джами родился в Герате 7 ноября 1414 г. в знатной семье: его отец и дед занимали видные должности. Еще мальчиком он проявил незаурядные способности. Учиться он начал в Герате, но вскоре в поисках более эрудированных учителей будущий поэт отправляется в Самарканд, где начинает заниматься у сотрудника Улуг-бека — Кази-зада Руми и других выдающихся ученых. Вернувшись в Герат, Джами удивляет всех своей эрудицией. Еще будучи слушателем медресе, он проявляет независимость нрава, отказавшись прислуживать учителю и сопровождать его в поездках.

Кроме богословия и философии Джами постиг точные науки, а также гуманитарные, в особенности филологические. Познания Джами делали его неуязвимым в публичных спорах и диспутах. Но вместо блестящей карьеры чиновника или официального ученого Джами вступает на путь суфизма. Своим наставником он избирает Са'д ад-Дина Кашгари (ум. в 1456 г.), связанного с основателем крупнейшего дервишеского братства *накшбандийа.* Основные положения учения Накшбанда сводились к исполнению заветов Пророка, 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-'Араби (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 и поддержку образования и литературных дарований. Авторитет Джами рос, но придворным поэтом он не стал. Однако к его советам прислушивался не только правитель Герата. Авторитет Джами позволял 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 11 (1481 -1512), к которому Джами питал особое расположение.

В 1472 г. Джами отправился в хадж, продлившийся почти полтора года. Его сопровождали ученики и последователи, ему устраивались торжественные встречи, он блистал в диспутах и беседах. Однако крайне нетерпимые багдадские шииты обвинили Джами в вероотступничестве, о чем поэт узнал по возвращении в Герат. Несмотря на то, что обвинение было официально снято, Джами отпустил своих послушников и после этого случая поддерживал связь лишь с близкими друзьями. В это время он теснейшим образом общается с Алишером Навои, который в 1476/77г. стал его послушником и литературным единомышленником. В результате их дружбы и длительного общения сложилась идейно-художественная общность творчества двух поэтов, оказавшая сильное воздействие на культурный климат Герата.

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

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 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-'Араби и его комментаторов). Джами являлся также составителем целого ряда трактатов по теории поэзии — «Послания об 'арузе», «Послания о рифме», 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 (Са'ди, 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-хиат,* 1491). Отметим, что хронологический принцип собирания Диванов и заглавий, которые соответствовали времени написания стихов, был подсказан Джами его другом и учеником Навои, который в свою очередь последовал ему при составлении собственных Диванов 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 муншаат),* содержащее переписку поэта с его современниками — дервишами братс-

тва *накшбандийа*, приближенными Султан-Хусайна, 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 Дехлеви, о чем поэт недвусмысленно заявляет в поэме «Искандарова книга мудрости»:

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 Залихе.*
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 г., носит название «Дар благородных» *{Тухфат ал-ахрар).* Поэма посвящена одному из известных суфийских деятелей Хадже Ахрару (1403-1490), что зашифровано и в названии.

Сам автор в небольшом прозаическом вступлении к основному тексту 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 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 наследуют традицию, заложенную предшественниками Джами. В ряде глав поэт рассуждает о положении ученых, визиров, об отношении государя и подданных. Так, 13 беседа содержит наставления, адресованные правителю и призывающие его к ответственности перед подданными за свои поступки:

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 этою 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, и 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 Султан-Хусайну Байкара. Джами изменяет структуру «Пятерицы», заменив любовно-авантюрный роман о Бахраме Гуре на-

зидательной бессюжетной поэмой. Законченная в 1482 г. поэма распадается на 40 *глгв-'акд* («косточек» в четках), построенных по единообразному принципу: каждая глава состоит из основной теоретической части, притчи и тайной молитвы. Поэма написана размером *рамал,* который, по замечанию Навои, никогда раньше до этого не применялся в жанре *маснави.* «Четки праведных» последовательно дают характеристику суфийских «стоянок» — ступеней на пути постижения истины.

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

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-суфийская поэма «Йусуф и Залиха» (библейские Иосиф Прекрасный и жена Потифара), написанная Джами в 1483 г., должна была «заместить» поэму оХусраве и Ширин. На это указывает метр поэмы, а также слова автора о том, что «власть Ширин и Хусрава» устарела, и что «лучшее повествование», как это предание названо в Коране, «правдиво». Джами сохраняет кораническую основу сюжета о Йусуфе, сыне Йакуба, которому в Священном писании ислама отведена пространная сура 12.

Залихе — прекрасной дочери царя Таймуса — трижды является во сне юный красавец, который обещает ей свою любовь и называет себя визиром Египта *('азиз).* Девушка ждет исполнения вещего сна, и вскоре из Египта прибывают послы

просить у царя руки его дочери для своего *'азиза.* Залиха с радостью отправляется в путь, но при свидании со своим нареченным с ужасом видит, что он — безобразный старик. В это время в далеком Ханаане завистливые братья Йусуфа заводят его в пустыню и бросают в глубокий колодец. Случайный караван спасает юношу, и он попадает в Египет. Весть о его красоте разносится по стране, и Залиха находит способ повидать пришельца. Она узнает в нем красавца из вещего сна. Однако Йусуф — раб, и его покупает муж Залихи. Благодаря своей мудрости Йусуф приобретает уважение и получает высокую должность в доме своего господина. Залиха дважды пытается соблазнить юношу, но Йусуф остается непреклонен. Тогда она воздвигает дворец, в покоях которого лучшие художники изобразили Йусуфа и Залиху, постепенно приближающихся друг к другу. Йусуфа приводят в эти покои и, любуясь портретами, он проникается мыслью о возможной близости с Залихой. Потеряв голову, он лишь чудом избегает сетей искусительницы. Залиха же, стараясь оградить своего возлюбленного от увлечения другими женщинами, добивается его заточения. Толкование Йусуфом вещего сна фараона спасает его от темницы, и он становится наместником правителя. Когда в Египет приходят братья Йусуфа просить хлеба для своего народа, он прощает их и исцеляет слепоту своего отца. Проходят годы. Муж Залихи умирает, она же по-прежнему любит Йусуфа. 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 Залиху. Ее верность трогает его, и, проникнувшись жалостью к Залихе, Йусуф женится на ней. Происходит чудо: к старой и слепой женщине возвращаются молодость и красота.

Поэма Джами представляет собой редкий для иранской суфийской традиции пример персонификации души взыскующего Истины не в мужском, а в женском образе. Любовь Залихи под воздействием внутренней красоты, чистоты и благородства Йусуфа постепенно превращается из плотской страсти и одержимости, не брезгующей сомнительными средствами, всамо-

отверженное глубокое чувство. Последующее решение героя жениться на Зулейхе подготовлено самосовершенствованием влюбленной женщины, оказавшейся способной к истинно духовному чувству. Благодаря описанию эволюции характера героини, Джами выстраивает линию преемственности своей поэмы по отношению к поэме-прототипу, в которой любовь к Ширин способствовала совершенствованию главного героя.

Традиционно снабженная обширными вводными главами, поэма «Йусуф и Залиха» 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.

Заменив сюжет о Хусраве и Ширин на другой, Джами сохранил, тем не менее, сюжет о Маджнуне и Лайли. Поэма на этот знаменитый «бедуинский» сюжет написана в 1484 г. примерно через полгода после окончания одноименной поэмы Алишера Навои и несет некоторые черты ее влияния. 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 Низами. Кайс — один из многочисленных детей в семье, а не долгожданный единственный сын. Автор опускает «школьный» период знакомства героев и сразу же представляет их как людей, обладающих определенным жизненным опытом: Маджнун (Кайс) в начале сказания выглядит искателем галантных похождений, разъезжающим по окрестным стоянкам племен в поисках очередного приятного знакомства; Лайли же присущи кокетство и лукавство во взаимоотношениях с возлюбленным, она долго и умело скрывает

свои чувства. Нововведением Джами является также мотив неравного положения влюбленных и даже вражды племен, к которым они принадлежат: отец убеждает Кайса оставить Лайли в покое, так как она по сравнению с ним «последняя служанка», да и племена их воюют. Кайс, возражая отцу, говорит, что все красивые женщины равны, а влюбленным не должно быть дела до войны между племенами.

Старейшины племени решают женить Кайса на дочери его дяди (что полностью соответствовало бедуинским обычаям). Несмотря на то, что юноша отказывается предать свою любовь, слухи об обручении Маджнуна доходят до Лайли, и она горько сетует на непостоянство возлюбленного. Джами вводит новую мотивацию паломничества главного героя: направляясь к Лайли, чтобы вымолить у нее прощение за несовершенную измену, Кайс дает обет, что пешком отправится в хадж, чтобы «очиститься страданием разлуки» перед новым свиданием в том случае, если Лайли будет с ним ласкова, что и происходит. Джами весьма подробно описывает «житейские» проблемы, встающие на пути влюбленных: мать предупреждает Лайли о пагубности людской молвы и сплетен для чести девушки, отец Лайли, прибив дочь, грозит расправиться и с ославившим ее безумцем; затем отец едет к халифу с жалобой на Кайса, и того объявляют вне закона.

Кульминацию поэмы составляет сцена, послужившая 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 духовная страсть так поглотила его, что внешний облик возлюбленной *{сурат)* ему уже не нужен. Джами описывает состояние «изумления» или «смятения» *(хайрат)* — одно из психологических состояний *(ахвал)* на пути познания Истины. Вскоре Маджнун умирает — его тело находит в пустыне собиратель стихов, записывавший все это время его знаменитые любовные песни.

Узнав о смерти Маджнуна, осенью умирает иЛайли, завещав похоронить ее рядом с любимым.

Следует подчеркнуть значительные отличия произведения Джами от соответствующих поэм его предшественников. Ряд второстепенных эпизодов, не встречающихся ни у Низами, ни у Амира Хусрава, усилили бытовую сторону описания происходящего в поэме Джами, увеличив дистанцию между реальным и аллегорическим планом восприятия текста.

Кроме того, поэта XV в. отличает особое отношение к своему творению: вместо традиционного самовосхваления, иногда принимавшего форму самоуничижения, Джами помещает в главах интродукции 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.

Последняя часть «Пятерицы» Джами названа «Искандарова книга мудрости» *{Хирад-нама-и 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 стрех у Низами доведено Джами до священного числа семь. Таким образом, автор продолжает линию Амира Хусрава на изменение жанровой доминанты поэмы. Если поэма-прототип Низами представляла собой дидактический эпос

*Данг - разменная монета, мелкие деньги.

с сильным авантюрно-героическим пафосом, то творение Джами, в котором батальный элемент сведен до минимума, может быть охарактеризовано как чисто 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),* написанных в разные периоды творчества автора. Первый вариант поэмы был закончен до осени 1472 г., но Джами впоследствии неоднократно возвращался к тексту. Именно критика шиизма в этой поэме возбудила недовольство в Багдаде. 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 (Ануширван, Хармуз, Махмуд Газнави, султан Санджар 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 котором отрицательно отзывался ранее в поэме «Дар благородных» и в некоторых философских касыдах.

Одним из наиболее оригинальных произведений эпического жанра, принадлежащих перу Джами, является написанная в 1480 г. поэма «Саламан и Абсал» (1481). Сюжет, выбранный автором, разрабатывался в арабской и персидской словесности достаточно редко: существуют прозаические варианты, принадлежавшие Хунайну ибн Исхаку (809—873), известному переводчику с греческого языка при дворе Аббасидского халифа ал-Ма'муна (IX в.), Ибн ал-'Араби (IX в.), а также Абу 'Али ибн Сине. По всей видимости, Джами опирался на ту версию сю-

жета, которую использовал Хунайн ибн Исхак и которая считается переработкой греческого оригинала, повествовавшего о любви юноши Саламана него кормилицы Абсал. В вариантах, использованных философами, Саламан и Абсал — юноши-друзья или братья.

Вслед за Хунайном ибн Исхаком Джами описывает чудесное, без участия женщины, рождение сына у некоего греческого царя. Мудрец, советник царя, осуждая порочную натуру женщины, вырастил ребенка из отцовского семени в специальном сосуде. Для вскармливания дитяти была приглашена юная и прекрасная кормилица Абсал, телесную красоту которой Джами описывает с особой тщательностью. Повзрослев, Саламан влюбляется в Абсал, которая, пленившись достоинствами воспитанника, прибегает к различным уловкам, чтобы добиться его благосклонности. Страстная любовь Саламана к Абсал, забвение им своего положения и обязанностей вызывают упреки со стороны отца и его советника. Влюбленные решают бежать. Они уединяются на необитаемом острове и предаются там любви и наслаждению. Шах, опасаясь, что сын совсем забудет отца, устремляет на Саламана свои помыслы *(химмат),* и препятствует таким образом его близости с Абсал. Саламан возвращается к отцу, но когда отец вновь начинает уговаривать его порвать с возлюбленной, юноша 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. Но 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 красоты Зухры. В конце концов, Саламан забывает свою погибшую возлюбленную и обретает новую любовь. Теперь шах считает сына достойным престола и монаршего предназначения, дает ему ряд наставлений в искусстве мудрого правления и передает ему престол.

В заключении Джами указывает, что рассказанная им история — аллегория. Для расшифровки ее служат универсальные

философско-религиозные категории, воплощенные в персонажах: Шах — это одна из внешних божественных эманации, называемая действенным разумом *('акл-и фа'ал);* Мудрец — это изливающаяся на 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 композиционные приемы, которые выделяют это произведение в ряду любовно-романических поэм. *Маснави* имеет как бы две концовки — трагическую и счастливую. 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. Таким образом, 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 поэмы «Саламан и Абсал», усиливая в ней этические и наставительные мотивы.

Особое место в творчестве Джами занимает произведение *«Бахариетан»* («Весенний сад»), написанное в 1487 г. в поучение сыну и посвященное Султан-Хусайну Байкара. В предисловии к«Бахаристану» Джами указывает, что следует «Гулис-

тану» Са'ди, отсюда и форма рифмованной прозы *(садж")* со стихотворными вставками. «Бахаристан» состоит из введения, восьми глав — «садов» *(рауза)* и заключения. Тематика глав у Джами во многом совпадает с таковой у 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 глава 7, содержащая рассуждения о природе стиха, его происхождении и о различных формах художественного слова. В ту же главу включены сведения о 39 поэтах X—XV вв., писавших по-персидски, в числе которых Рудаки, Фирдауси, Насир-и Хусрав, Анвари, Низами, Са'ди, Хафиз и др. В восьмой главе собраны басни и притчи, персонажами которых являются животные.

В отличие от «Гулистана» все главы в «Бахаристане» оформлены единообразно и открываются небольшим предисловием, которое автор называет «Польза» *(фаида).* Оно содержит намек на тематику главы и завершается стихотворением.

«Бахаристан» как нельзя более соответствует общей установке Джами на простоту и естественность 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».

> Ходжа гак 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 философе - ко-дидактической разновидности. Его перу принадлежат 53 касыды. Большинство из них небольшого объема (8—15 бейтов), поэтому трудно определить, газель это или касыда. Исключение составляют большие по объему 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» *{'илм-и надани),* которой можно научиться, обретя истинную любовь; путь к постижению этой науки, предстающей 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, что лишь суфий-подвижник может достичь истинного счастья. В «Полировке духа» (равно как и в «Море тайн») Джами подвергает критике философию Абу 'Али 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 послание султану Йакуб-беку Туркмену Ак-Куйунлу (1479—1491), которому посвящена и 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» 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 в мистических целях: цитаты подчеркивают абстрактность объекта любовного переживания и непознаваемость Истины. Так, в одной из газелей полностью процитирован пятый и 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 *(фана)* вечность *(бака)* с Тобой, *«и у Тебя мы*
просим помощи».
Поскольку Ты — указующий Путь, *«укажи нам истинный Путь»,*
То есть к Тебе самому укажи нам правильный Путь.

Подчеркивая любовно-мистический смысл стихов, Джами называет свои газели «книгой любви», «песней на пиршестве опьяненных влюбленных», «повестью о тоске влюбленного», «исповедью одержимого любовью», «мелодией грусти», «посланием горестного сердца», «утешением отчаявшимся» и т.д.

Подобно Са'ди, Джами часто использует газель в назидательных и даже проповеднических целях, порицая не только традиционные пороки персонажей газели (себялюбие и гордыня аскета, жестокость *мухтасиба,* лицемерие шейха), но и обличая изоляционизм духовных наставников. Поэт призывая 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 бубенчика не слыхивал.

Продолжая линию Хафиза, для творчества которого было характерно сочинение газелей «на случай», Джами включает в свой Диван множество подобных стихотворений, передающих взаимоотношения с другими людьми и реальные жиз-

ненные события. Таковы стихи, написанные во время хаджа, сложенные по поводу восшествия на престол Султан-Хусайна Байкара, составленные в ответ на письмо того же султана. В форме газели написана поминальная элегия на смерть сына. Есть у него и газели, написанные по разным менее значительным поводам: о посещении бани, о сильном граде, об известном в то время мастере игры на *каманчг*[1] Сайде 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 не был известен.

К XV в. поэтический канон выработал весьма тонкие градации между разновидностями подражаний знаменитым произведениям и поэтам. Помимо полных «ответов», сохраняющих рифму, размер, опорные мотивы и общую стилистическую окраску стихотворения-образца, встречаются 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: *шарик* — «в манере», *тарз* — «в духе», *салит* — «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.

" Рол скрипки с тремя или четырьмя струнами.

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 Хафиза, открывающей его Диван 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 отличается от оригинала выбором мотивов из арсенала традиционного бедуинского *насиба* (упоминание Наджда — родины Лайли, введение образов каравана и следов покинутой стоянки, сожаление об ушедших днях и сетование на разлуку с любимой):

> О друзья, вот и земля Наджда, остановите караван, Ведь
> тоска по любимым исторгает из глаз слезы над следами
> [покинутых] стоянок.

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

'Абд 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 взаимоисключающих тенденций в его поэзии, когда стремление к непременному следованию классическому образцу на-

талкивалось на стойкую тенденцию к реформированию канона во имя дальнейшего совершенствования традиции, а тяготение к простоте и ясности стиля уживалось с головоломными формалистическими упражнениями. Именно Джами, оказавшись таким «двуликим Янусом» персидской поэзии, прокладывал дорогу новым тенденциям в литературном развитии, которые ко второй половине XVI века 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 *ъмакта',* 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 уподобили рисунку, изящным письменам, цветущему саду, картинной галерее, разодетой красавице.

В Диване Джами еще 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:

Оттого что ради описания ее сладких уст Джами расколол столько
сахара,
Будем называть его попугаем.

Однако другие высказывания поэта свидетельствуют, что «сладостный» или «соловьиный» стиль порой кажется ему «пресным», что в нем не хватает «соли», «изюминки», другими словами, новизны и оригинальности. И тогда под его пером рождаются такие строки:

Страдания любви — это соль на столе речей Джами, Добавь
соли, иначе яства твоих стихов будут невкусными.

В финале другой газели Джами признает скрип пера более благозвучным, чем пение тростниковой свирели — *пая,* а между тем совершенную газель всегда сравнивали по звучанию не только с трелями соловья, но и с мелодией, сыгранной на *чанге, рубабе, 'уде, пае* и т.д.:

Скрипу [тростникового] пера Джами внимай ухом ценителя,
Ведь на пиру слова он звучит лучше, чем напев *пая.*

В газелях Джами достаточно много случаев, когда поэт прямо называет поэтические мотивы своих стихов «красочными», «пестрыми» *(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:

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 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.

В поэзии индийского стиля красочность стиха описывалась либо в образах весеннего цветения, либо в образах живописи или украшенной рукописи. У Джами присутствуют оба варианта этого мотива. Более того, рукописный текст и книга занимает все большее место в образном пространстве персидской литературы. Эта тенденция столь явственно заявляет о себе именно в творчестве Джами. Не только арабское буквенное письмо выступает одним из ключевых объектов поэтизации, но и сам текст, расположенный на листе и оформленный автором или переписчиком, 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 построен на том, что в рукописи имя поэта *ъмакта'* газели было принято выделять цветными чернилами, как правило, красными.

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

К гератскому литературному кругу Джами и Навои принадлежал и один из талантливых поэтов того времени Бадр ад-**Дин Хилали.** Он родился в 70-х гг. XV в. вАстрабаде, откуда в 1491 г. переехал в Герат, где его дарование было замечено самим Навои. Кроме Дивана утонченных элегических газелей и остроумных едких сатир Хилали оставил ряд эпических поэм. Среди них одна дидактическая поэма «Качества влюбленных» *(Сифат ал-'ашикин** 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 «Хусрав и Ширин». Поэма Хилали состоит из 20 глав, посвященных разъяснению смысла человеческих добродетелей и пороков, а также ряда этических проблем суфийского поведения. Каждая глава завершается притчей-иллюстрацией. Тематика глав традиционна. В них содержатся 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 поэмы.

*Г.Ю. Алиев дает другой перевод названия этой поэмы — «Лики влюбленных».

Традицию *хамса* продолжает и поэма Хилали «Лайли и Маджнун», которая, впрочем, обнаруживает своеобразную трактовку сюжета и образов действующих лиц. Так, сватовство Ибн Салама к Лайли остается безрезультатным, Науфал пленяет Лайли, 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. 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 ва дарвиш),* повествующая о дружбе двух юношей, привязанных друг к другу со школьной скамьи. Тема чистой мужской дружбы 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, например, могольский император Бабур (1526-1530), отнеслись к ее фабуле с крайним неодобрением, усмотрев в тексте проповедь гомосексуализма. В 1529 г., когда Герат был захвачен Шейбанидом 'Убайдулла-ханом (1533-1539), поэт был казнен за свои прошиитские высказывания в сатире на этого хана, приверженца сунны.

Другим видным литератором этого периода был Качал 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 1512г. поэт погибает в Карши во время резни, устроенной Сефевидами при взятии города.

Литературное наследие Бинаи обширно и разнообразно. До нас дошла часть интересной касыды Бинаи под названием «Собрание редкостей» *(Маджма' ал-карайиб),* которую приводит Васифи. Ее вступительная часть написана на гератском диалекте и наряду с описанием города Герата содержит панегирик Алишеру Навои:

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 Навои 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 Навои. Однако изучение источников показывает, что размолвка поэтов носила чисто личный характер и не касалась их литературных отношений: оба они никогда не ставили под сомнение творческие достоинства и одаренность друг друга, о чем, в частности, свидетельствует поднесенная адресату касыда Бинаи.

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.

Данное стихотворение демонстрирует достаточно свежую для лирического репертуара тему, поскольку в предшествующие периоды пост в поэзии упоминается чаще всего в связи

сего окончанием и приходом Праздника разговения *('ид алфитр)*. Композиция газели строится по логическому принципу, что обеспечивается тесной смысловой и образной связью между бейтами и «линейностью» лирического сюжета.

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 вкратце таков. В давние времена в Хамадане жили два брата — хаджа Хусрав и хаджа 'Азиз. 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 'Азизу 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 'Азиз 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. Это 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. персоязычный автор Вакар ибн Висал Ширази написал одноименную поэму, в которой сюжет был доведен до счастливой развязки: раскаяние Бахрама и возвращение Бихруза из скитаний.

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 притч. Основной дидактический пафос произведения Бинаи — это проповедь постоянного стремления к знанию. Сам автор неоднократно указывает в тексте поэмы на истинную цель ее написания. Бинаи признается, что изложение истории о двух братьях носит у него вспомогательный 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.
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 иллюстративный материал и частично отходит от традиционной ориентации дидактики на легендарный пример. Наряду с легендарными мудрецами типа Бузургмихра Бинаи упоминает известных исторических персонажей — правителей, суфийских наставников, ученых, поэтов. Автор включает *ьмаснави* высказывания своих старших

современников, в частности Джами, на научный и педагогический опыт которого он опирался. Так, рассуждая о приобретении знаний и рациональном использовании времени, Бинаи ссылается на Джами и цитирует его высказывание о бережном отношении к 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 грудах приближался он к неподражаемости.

Поэма Бинаи отличается 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. В поэме «Бахрам и Бихруз» присутствуют как собственно авторские кыт'а, так и цитаты из других поэтов (Ибн Йамин):

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

Или:

Будь уверен, что из-за алчности ты попадешь в беду.
Послушай кыт'а 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».

Тем самым Бинаи удалось достичь нового для формы маснави эффекта, сходного с инкрустированием рифмованной дидактической прозы стихотворными вставками (ср.: «Гулистан» Са'ди, «Бахаристан» Джами).

3. Классическая проза[54]

Начиная с XII в. проза демонстрирует новые стилистические тенденции, которые можно условно назвать «украшенным» стилем.

Стремление украсить стиль повествования и сделать его более элегантным за счет введения разного рода риторических фигур и рифмы в Иране зарождается в той профессиональной прослойке при дворе, которая ведала официальной перепиской. Это — среда придворных чиновников, секретарей (араб, *катиб,* перс, *дабир),* ориентированных на светские знания и этикет. Впервые орнаментированная манера в переписке входит в обычай при дворах Арабского халифата на рубеже IX-X веков. По-настоящему модной рифмованная и ритмизованная проза *садж'* (букв, «воркование голубки») становится при Аббасидском дворе в Багдаде X—XI вв. В создании орнаментального стиля арабской эпистолярной прозы большую роль сыграли персы, активно участвовавшие в политической и культурной жизни Халифата. Среди них Абу-л-Фадл ибн ал-'Амид (ум. 970), ею ученик Ибн Аббад, более известный как ас-Сахиб (938—995), Мухаммад ал-Хваризми (934-993) и др. Их письма, включенные в нормативные сборники — «письмовники» *(инша),* демонстрируют все свойства украшенного стиля: обилие стихотворных вставок, цитаты из Корана и хадисов, пословицы и поговорки, намеки на известные арабские и персидские легенды и предания, применение синонимии, синтаксических параллелизмов, метафор

[54] В данном разделе речь пойдет о памятниках художественной прозы, частично относящихся к предшествующему хронологическому периоду. Однако с точки зрения типологии канона они тяготеют к периоду зрелой классики.

и т.д. Такая проза, благодаря определенным ритмическим закономерностям, лучше, чем свободная проза, поддавалась скандирования и запоминанию. По меткому выражению Адама Меца, автора книги «Мусульманский Ренессанс», украшенный стиль отражает общую тенденцию мусульманского художественного ремесла, в котором высоко ценилось изящество и свободное владение изысканной формой.

Проникновение орнаментального стиля в арабскую повествовательную прозу может быть вполне точно датировано, так как связано с творчеством знаменитого стилиста и прозаика Бади' аз-Замана ал-Хамадани (969-1008), перса по происхождению, прозванного «Чудом Времени». Этот автор одновременно являлся мастером эпистолярного жанра и основателем новой формы повествовательной прозы — плутовских новелл, получивших название *макамы.* Первоначально этот термин относился к беседам преимущественно дидактического характера, которые велись в присутствии халифа. Впоследствии термин *макама* стал обозначать любой рассказ, в котором авторская речь вкладывается в уста вымышленного героя. Отметим, что уже в эпистолярных произведениях ал-Хамадани применяется иллюстрация в форме короткого анекдота, являющаяся развернутой аллегорией авторской мысли. Таким образом, эпистолярный жанр с его украшенным стилем как бы идет навстречу повествовательности. Из посланий в *макамы* перешла рифмованная и ритмизованная форма изложения с большим количеством риторических фигур, стихотворных цитат и экзотической лексики (бедуинизмы, ремесленная и торговая терминология, воровской жаргон и т.д.). «Макамы» ал-Хамадани представляли собой цепочку из 21 новеллы с единым рассказчиком — купцом и путешественником 'Исой ибн Хишамом и единым героем — городским бродягой и плутом по имени Абу-л-Фатх, обладающим незаурядным искусством красноречия и поэтическим талантом, с помощью которых он часто вводит в заблуждение «почтеннейшую публику» и добивается личной выгоды. Он странствует по восточным областям Халифата, перемещаясь из города в город и меняя свои обличья. Несмотря на переодевания, в конце каждой новеллы рассказчик узнает героя. В соответствии с передвижениями героя новеллы

озаглавлены по городам («Басрийская макама», «Багдадская макама», «Балхская макама» и т.д.)- Иногда названия рассказов указывают на событие, о котором в них повествуется («Львиная макама», «Поэтическая макама»).

Арабские *макамы* вместе с другими прозаическими арабоязычными сочинениями повлияли на стиль таких произведений персидской прозы, как «Марзбан-нама», персоязычная версия «Калины и Димны», выполненная Насраллахом 'Абдал—Хамидом Мунши в первой половине XII в., и «Синдбад-нама». Кроме того, на персидском языке появился и собственный образец макамного жанра — «Макамы» Хамид ад-Дина Балхи (ум. 1168), включавшие 24 новеллы.

Процесс постепенного увеличения доли нарративных элементов в персидской прозе завершился появлением в конце 30-х гг. XIII в. свода занимательных рассказов под названием «Собрание сказаний и светочи преданий» *(Джавам'и ал-хикайат ва лавам'и ар-ривайат),* принадлежавшего перу уроженца Бухары Садид ад-Дина Мухаммада 'Ауфи. Книга включала более двух тысяч притч, новелл, легенд и анекдотов, почерпнутых 'Ауфи из различных источников — письменных и фольклорных, исторических и легендарных.

«Собрание редкостей, или Четыре беседы»

Придворная жизнь эпохи во всей полноте представлена в знаменитом назидательном сочинении — «Собрание редкостей, или Четыре беседы» *(Маджма' ан-навадир йа Чахармакала).*

В середине XII в. (1156/57 г.) поэт средней руки, зато блестящий знаток родной истории и культуры, Низами 'Арузи Самарканди пишет книгу «Собрание редкостей», которая по количеству содержащихся в ней глав позже стала именоваться «Четыре беседы». Ни при жизни, ни после смерти автор «Четырех бесед» не пользовался сколько-нибудь значительной известностью, и сведения о его биографии весьма скупы. Достоверно известно лишь то, что он сам сообщает о себе в своей книге. В начале литературной карьеры Низами 'Арузи Самарканди находился в Герате и, гонимый нуждой, искал покровительства у Му'иззи, первого поэта султана Санджара, который в это время (1116/17 г.) стоял лагерем близ Туса. Четыре года Низами 'Арузи провел в Нишапуре и, видимо, входил в ближайшее окружение Му'иззи (до 1120 г.). Под влиянием неизвестных обстоятельств, о которых он в своей книге ничего не сообщает, Низами 'Арузи поступает на службу к правителям рода Гуридов, еще именуемых Шансабидами (начало VIII в. — 1222). Они правили в Гуре и Бамийане, исторических областях, затерянных среди высоких горных хребтов Афганистана, вдали от основных центров культурной жизни Ирана. Сохраняя относительную самостоятельность, эти правители, как правило, подчинялись сильным царям соседних держав — Газнавидам и Сельджукидам, сидевшим в Газне, Герате и Мерве. Одному из царевичей династии Шансабидов Абу-л-Хасану 'Али ибн Мас'уду, носившему титул «Меч государства и веры» *(Хусам ад-Даула ва-д-Дин),* и была посвящена назидательная книга, призванная научить «рассудительного падишаха» ценить и правильно использовать труд придворных-профессионалов.

Основной части «Четырех бесед» предпосланы традиционные главы интродукции. Вслед за восхвалением Аллаха и Пророка Низами 'Арузи славословит гуридского царевича — адресата книги, а затем в пяти разделах дает краткое описание картины мира, включающей последовательность Божьих творений. Автор повествует о сотворении мира минералов, растений и животных. Переходя к описанию сотворения человека, Низами 'Арузи характеризует его внешние чувства (осязание, вкус, зрение, слух и обоняние), которые роднят человека с миром животных, а также выделяет внутренние чувства, присущие только человеку (представление, воображение, умозаключение, память). Эти внутренние чувства автор называет «слугами живой души». Характеризуя человека как «царя над всеми живыми», получившего этот статус благодаря разуму, Низами 'Арузи выстраивает иерархические отношения в мире людей. К первой категории людей он относит «обитателей пустынь и жителей гор». Гораздо выше он ставит «жителей стран и городов, у которых есть общины, и взаимопомощь, и проникновение в ремесла и искусства». Третью категорию образуют те, кто «отрешены от всего этого днем и ночью, тайно и явно. И их призвание — познать, кто мы, ради чего вошли в бытие и кто наш Создатель». Эту категорию людей автор в свою оче-

редь делит на два разряда — ученые и пророки. Далее Низами 'Арузи характеризует свойства пророка, и утверждает, что «в человеческом мире нет никого превыше него». Пророку должен преемствовать наместник, осуществляющий его законы в сообществе людей, — имам. Имам, в свою очередь, делегирует функции светской власти правителю — падишаху. Эти построения приводят Низами 'Арузи к выводу, что «падишах — наместник имама, имам — наместник Пророка, а Пророк — наместник Господа Великого, Славного». Составитель книги по существу уравнивает в правах светскую и духовную власть, ссылаясь на авторитет Мухаммада и приписывая ему высказывание о том, что «религия и власть — близнецы».

Признавая важность миссии государя, чье предназначение является самым важным после пророческого, Низами 'Арузи считает необходимым, чтобы правителя окружали достойные приближенные, наделенные мудростью и знанием. В соответствии с замыслом автора, который вознамерился просветить своего адресата относительно важнейших категорий приближенных к монаршему престолу, каждая из глав сочинения посвящена одной из четырех наиболее почитаемых при дворе профессий: секретарь-делопроизводитель *(дабир),* поэт-панегирист, астролог и врач. Обосновывая выбор именно этих придворных занятий для описания в своей книге, автор утверждает: «А дабир, поэт, астролог и врач суть ближние люди царя, и обойтись без них ему невозможно. На дабире — крепость правления, на поэте — вечная слава, на астрологе — благое устроение дел, на враче — здоровье телесное» (здесь и далее цитаты из «Четырех бесед» даны в переводе СИ. Баевского и 3. Н. Ворожейкиной). Композиционно все главы основной части книги однотипны. Они состоят из теоретического «введения в специальность», в котором дается краткое описание профессии и способов овладения мастерством. Во второй части каждой главы содержатся «десять занимательных рассказов из диковинных случаев и удивительных происшествий», в которых участвовали наиболее выдающиеся представители той или иной профессии.

Адресованная наследному принцу, книга «Четыре беседы» как типичное произведение литературы *адаба* была предна-

значена для всего придворного сообщества, в том числе и для самих представителей тех профессий, о которых идет речь. В рассказах, которые Низами 'Арузи выбирает для иллюстрации основных положений, излагаемых во «введении в специальность», преобладает тот же практический подход, что и в «Кабус-нама»: профессия рассматривается с точки зрения пользы как для правителя, так и для ее носителя. Особенно это заметно при описании психологических тонкостей в каждой профессии, направленных на приобретение профессионалом доверия и расположения покровителя. Речь, по существу, идет о том же «добром имени», которое рассматривается как часть профессиональной репутации.

По сравнению с «Кабус-нама» роль повествовательного материала в «Четырех беседа» гораздо более значительна. В каждой главе содержится по десять рассказов о знаменитых представителях определенной профессии. Рассказы эти абсолютно самостоятельный обладают достаточно развитым сюжетом. Некоторые из них стали настолько известными, что неоднократно пересказывались в других средневековых сочинениях, в том числе и исторических. Несмотря на то, что материал, использованный автором, по своему генезису является по большей части легендарным, псевдоисторическим или анекдотическим, иллюзию достоверности ему придает присутствие автора в качестве очевидца или участника многих событий, наличие автобиографической составляющей повествования. Так, в рассказе седьмом главы «О науке о звездах» содержатся сведения о том, как знаменитый математик и астроном 'Умар Хайам в присутствии Низами 'Арузи предсказал место своего будущего упокоения: «В году пятьдесят шестом 11112/13] в Балхе на улице Работорговцев, в доме эмира Абу Са'ида Джарре остановились ходжа имам 'Умар Хайам и ходжа имам Музаффар Исфизари, и я присоединился к услужению им. Во время пиршества я услышал, как Доказательство Истины 'Умар сказал: "Могила моя будет расположена в таком месте, где каждую весну ветерок будет осыпать меня цветами". Меня эти слова удивили, но я знал, что такой человек не станет говорить пустых слов». Посетив в 1135 г. могилу Хайама в Нишапуре, автор убедился в правдивости предсказания.

Для характеристики качеств, необходимых представителю каждой придворной профессии, Низами 'Арузи подбирает рассказы, которые наилучшим образом иллюстрируют проявления этих качеств. Описывая идеального лейб-медика, автор говорит: «А врач должен быть [человеком] тонкой натуры, мудрый сердцем, превосходный в проницательности; а проницательность — это движение души к угадыванию по симптомам, иначе говоря, быстрота умозаключения от известного к срытому». В большинстве случаев герои рассказов поставлены в ситуации, требующие их молниеносной реакции и профессиональной находчивости. Из этого можно заключить, что Низами 'Арузи, подобно Кай-Кавусу, сосредоточен более на психологической стороне каждой профессии, чем на технических навыках, необходимых для овладения ею. Любопытен рассказ, приведенный Абу 'Али ибн Синой в одном из своих медицинских трактатов и пересказанный Низами 'Арузи в рассказе третьем главы о медицине. Некий врач, вхожий в гарем одного из саманидских правителей, стал свидетелем того, как служанка, подававшая еду, не смогла разогнуться. Врач, лишенный каких-либо лекарственных средств, «обратился к воздействию психическому»: сначала он велел снять с нее покрывало, чтобы она почувствовала смущение, а когда это не помогло, приказал снять с нее и шальвары. От стыда у нее случился прилив крови, что и помогло излечению суставов.

Интерес Низами 'Арузи к психологической составляющей профессий заметен и в главе о поэтах, в которой рассматриваются разные случаи сильного эмоционального воздействия стихов (часто произнесенных экспромтом) на адресата. Интересен рассказ о сельджукидском придворном поэте Абу Бакре Азраки (ум. около 1072/73), который своим экспромтом разрядил ситуацию при игре в нарды. Когда один из принцев развлекался игрой в нарды со своим приближенным, вместо трех шестерок в конце игры ему на костях выпало три единицы. Он разгневался и то и дело хватался за меч. «Надимы дрожали, словно листья на дереве, — ведь то был царь, да юнец, да проигравший на таком ходу!». Азраки разрядил ситуацию, произнеся экспромтом следующие два бейта:

Если шах желал три шестерки, а выпало три
единицы, Не считай, что игральные кости пошли
наперекор его воле: Те цифры, что соизволил
задумать шахиншах, Покорные шаху, простерлись
ниц, лицом к земле.

Таких рассказов в книги несколько, и все они разрабатывают сюжеты, в которых поэту отводится главенствующая роль в разрешении критической ситуации.

Сведения о культурной жизни в X—XII вв., широко представленные в «Четырех беседах», дают современному литературоведу обильную пищу для размышления. По ним достаточно полно реконструируется придворная литературная среда, в том числе, система подготовки поэта-профессионала, требования, предъявляемые к нему окружением, статус и назначение поэта при государе, отношения внутри придворного сообщества. Некоторые конкретные детали позволяют судить о высоком положении поэта при дворах мусульманских правителей Ирана и о важных социально-политических функциях поэтического слова.

В главе, посвященной поэтам, можно увидеть элементы зарождающегося в персидской литературе жанра поэтической антологии *(тазкира),* который сочетает изложение биографии поэта с образцами его творчества. Наряду с этим автор включает в свои рассуждения об искусстве поэзии и ряд теоретических моментов, например, обсуждает столь характерную для средневековых трактатов по поэтике проблему «лжи» в поэзии. Понятие «лжи» в контексте рассуждений Низами 'Арузи не несет оценочной коннотации, поскольку является синонимом художественного вымысла. В характеристике поэзии Низами 'Арузи опирается на философскую линию в теоретической поэтике, представленную такими именами, как ал-Фараби и Ибн Сина, и основанную на переводах и комментариях трудов античных авторов, прежде всего Аристотеля. Некоторые специалисты сочли Низами 'Арузи апологетом «лживости» придворного панегирика, однако, как представляется, понятие это составитель книги распространял на все виды и жанры поэтического искусства, считая вымысел непременным атрибутом художественной речи и источником силы ее эмоционального воздействия на слушателя.

Подбор рассказов в «Четырех беседах» свидетельствует о стремлении автора превратить свою книгу не только в полезное, но и в увлекательное чтение. Герои описываются в ситуациях далеких от обыденности, требующих мобилизации тех качеств характера, которые и необходимы истинному мастеру своей профессии. В ряде случаев рассказы обнаруживают явное тяготение к жанру плутовской новеллы, в которой главный персонаж выходит из затруднительного положения только благодаря своей смекалке и знанию человеческой натуры. При отчетливом увеличении роли художественного элемента (занимательность повествования, украшение текста стихотворными цитатами) книга сохраняет синкретические черты функциональной прозы. Наряду с основными предметами изложения в «Четырех беседах» присутствуют сведения, которые автор считает необходимым сообщить своему читателю. Например, рассказ о Рудаки Низами 'Арузи расцветил подробностями географического описания Герата и его предместий. Он сообщает подробности, которые можно причислить к «чудесам стран» *{'аджаибал-билад),* поскольку речь идет, к примеру, о сорте винограда, который произрастает только в этой местности. Такого рода сведения обычно включались в сочинения по географии или книги путешествий.

«Четыре беседы» составляют важный этап развития персидской классической прозы. Такие характеристики сочинения, как значительный рост художественных элементов, богатство повествовательного материала, стремление к риторической украшенности и занимательности произведения проложили дорогу другим памятникам средневековой прозы. С одной стороны, в книге можно увидеть первые ростки светской биографической литературы, с другой — тематических сборников занимательных рассказов, то есть тех жанров средневековой персидской прозы, которые получат свое развитие в последующие века.

«Синдбад-нама»

В XII в. в Караханидском Мавераннахре Мухаммад ибн 'Али ибн Мухаммад ибн ал-Хасан аз-Захири ал-Катиб ас-Самарканди берется за составление обрамленной книги, названной им «Синдбад-нама».

Судьба книги является общей для многих памятников средневековой прозы (таких, как «Калила и Димна», «Тысяча и одна ночь», «Книга попугая» и т.д.). Они пришли в раннесредневековую литературу Ирана на языке пехлеви из Индии, позже были переведены шу'убитами на арабский язык, а затем уже обрели новую жизнь в версиях на фарси. Это преимущественно памятники дидактического содержания, имеющие форму обрамленной повести.

Предположительно, что источником сюжетов «Синдбад-нама» послужил санскритский сборник «Книга Сидхапати», который до нашего времени не дошел, зато вставные новеллы этого сборника широко известны по различным индийским вариантам обрамленных повестей, в частности, по «Сказкам попугая». Не сохранилась и пехлевийская версия книги, однако в арабской литературе эпохи Аббасидского халифата существуют два прозаических варианта памятника — «Большой Синдбад», выполненный Асбагой Сиджистани, и «Малый Синдбад», принадлежащий перу Мусы Кисрави (ум. ок. 850), известного переводчика «Хвадай-намак». Стихотворную версию памятника на основе варианта Асбаги дал Абан Лахики (ум. 815), вошедший в историю как неутомимый версификатор пехлевийских книг.

Из предисловия Захири Самарканди явствует, что первый новоперсидский вариант книги был составлен неким Хаджи 'Амидом Абу-л-Фаварисом Фанарузи, который, в соответствии со средневековой традицией, в 950-951 гг. по приказу Саманида Нуха ибн Мансура перевел пехлевийский текст на язык дари. Однако стиль книги был, по-видимому, лишен какой бы то ни было художественной украшенности, а потому эта версия успеха не имела, что и побудило Захири Самарканди дать новый вариант сочинения, приведя его в соответствие со вкусами своей эпохи.

Захири Самарканди был начальником государственной канцелярии *(сахиб-и диван-и инша),* то есть принадлежал к той прослойке придворных чиновников, которые наряду с поэтами относились к «людям пера» *(ахд-и калам),* во всем совершенстве владевшим навыками украшенного стиля. Перу этою же автора принадлежит дидактико-наставительное произведение «Задачи

управления в свойствах господства» *(Аград ас-сиаса фи арад ар-риаса),* представляющее собой собрание изречений многих мифических и реальных шахов от Джамшида до Санджара, снабженное многочисленными историческими сведениями и пояснениями.

В основу обрамляющей истории «Синдбад-нама» лег сюжет о мудреце Синдбаде, который противостоит коварству женщин. Родившийся у индийского царя сын оказывается невосприимчивым к наукам. Ему находят мудрого воспитателя Синдбада, который призван сделать наследника достойным престола. Синдбаду удается обучить царевича премудростям наук и управления государством. Однако накануне того дня, когда царевич должен был предстать перед отцом и продемонстрировать ему свои знания, Синдбад, составив гороскоп сына падишаха, узнает, что ему угрожает беда, и что он должен молчать в течение недели, чтобы избежать гибели.

В гареме шаха была прекрасная невольница, влюбленная в царевича. Она предлагает ему свою любовь и помощь в устранении законного правителя и овладении престолом. Однако царевич отвергает ее притязания и обещает разоблачить предательницу, когда через семь дней сможет заговорить. Рабыня понимает, что совершила роковую ошибку и решает погубить его, оклеветав в глазах отца. Подобного рода сюжеты о любви жены или наложницы государя к наследнику престола можно считать общим местом во многих литературах мира.

Став жертвой клеветы, царевич не может защитить себя, и на его стороне выступают семь визиров, которые стараются оттянуть время и не дать казнить наследника, чтобы через неделю он смог оправдаться сам. После двух рассказов каждого из визиров следует рассказ клеветницы-рабыни, которая пытается опровергнуть их доводы. Затем, по истечении недели молчания, в свою защиту высказывается сам царевич. Все действующие лица доказывают свои утверждения путем рассказывания историй, которых в книге насчитывается тридцать четыре. Это животные притчи и типичные бытовые сказки. И тот, и другой вид рассказов отличается достаточно большим объемом и сюжетной развитостью.

Особенностью данного варианта предания является то, что автор стремится усилить назидательную направленность кни-

ги, для чего и вводится мотив невосприимчивости наследника к наукам. Этот мотив дает автору возможность внести в текст не только большое количество рассуждений о воспитании, его целях и методах, но и небольшую книгу советов, приписываемых легендарному правителю древности Фаридуну и якобы высеченных на стене его дворца.

«Услада душ, или Бахтийар-нама»

К тому же 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 написана в подражание «Синдбад-нама». 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 он, пребывая в опьянении после пиршества, забрел в монаршие палаты и заснул на царском ложе. Падишах, собравшись на покой, обнаружил юношу, разгневался и велел заключить его в темницу. Первый министр, завидовавший Бахтийару, решил воспользоваться этим случаем, чтобы погубить юношу. Он уговаривает шахиню оклеветать Бахтийара и обвинить его 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). Заинтересовавшийся шах приказывает Бахтийару рассказать эту историю, которая и служит содержанием следующей главы. После того, как назидательная история рассказана, появляется следующий визир 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 *айпар,* 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 из «Синдбад-нама», но, по-видимому, речь идет не о заимствовании, а о сложившемся стандартном наборе цитат, который служит показателем образованности автора сочинения.

«Марзбан-нама»

Персоязычный прозаический памятник «Марзбан-нама» составлен Са'д ад-Дином Варавани впервой половине **XIII** в. Считается, что эта книга первоначально была написана неким Марзбаном бен Рустамом бен Шарвином, одним из табаристанских царевичей, на рубеже XI—**XII** в. на местном наречии, являвшимся, по-видимому, диалектом среднеперсидского языка. Варавани посвятил свое сочинение просвещенному чиновнику Хаджи Абу-л-Касиму Рабиб ад-Дину бен 'Али, визиру Атабека Азербайджана Мухаммеда Узбека бен 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 «Макамами» Хамиди. Автор украсил прозу

первоисточника элементами ритма и рифмы, многочисленными риторическими фигурами и стихотворными вставками, а также новым повествовательным материалом.

«Марзбан-нама» Варавани высоко ценилась знатоками литературы *адаба,* книга была переведена на турецкий, с турецкого на арабский язык в **XIV** в., а в **XIX** в. была 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 брагу. Один из младших братьев Марзбан, превосходящий всех по уму, не хочет участвовать в семейной распре и решает удалиться от двора. Вельможи уговаривают его остаться и составить книгу советов. Марзбан возвращается на службу к 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 царевичем-рассказчиком, дабы выявить для шаха все достоинства и недостатки его назиданий. Иногда шах, отвечая шахзаде, 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 животные.

Четвертая глава «Марзбан-нама» отличается от всех 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 дивы открыто искушали людей в древние времена и совлекали их с пути истины, 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 совет у трех своих голов, которые были его советниками-дастурами. Выслушав их советы и притчи, 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 главы 4 напоминает широко известный авестийский сюжет о разгадывании загадок («Ардвисур-яшт») и созданную на его основе среднеперсидскую версию «Повесть о Йойште Фрийане».

«Тути-нама»

К тому же кругу прозаических памятников, что «Синдбад-нама» и «Бахтийар-нама», относится произведение, написанное во второй половине XIII в. иранцем по происхождению Зийа ад-Дином Нахшаби (ум. 1350) и носящее название «Книга попугая» *(Тути-нама).* Автор сочинения, судя по нисбе, — уроженец Средней Азии, который 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 *«Тулриз»* («Осыпание розами»), представляющее

собой обрамленную повесть о любви туркестанского царевича к принцессе по имени Нушаба, включающую двадцать вставных рассказов. Нахшаби составил своеобразный трактат по медицине «Части и целое» *{Джузийат у куллиият),* каждая из сорока глав которого посвящена описанию одной из частей человеческого тела, ее красоты и важности, а также болезней, ее поражающих, и способам 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-нисан)* 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 делам торговли купец оставляет с женой пару говорящих попугаев и наказывает ей во всем слушаться их советов. В отсутствие мужа жена влюбляется в некоего юношу 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 отправляется 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. Он 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 произведении 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, 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 сочинения «Семьдесят рассказов попугая» *(Шукасаптати)* непосредственно с санскрита. Однако в 70-е гг. XX в. была обнаружена рукопись, которая указывала на то, что перевод рассказов на персидский язык был уже сделан тогда же, в начале XIV в. Эта рукопись, к сожалению, дефектная (лакуна посередине и отсутствие конца сочинения— с сорок девятого рассказа), была издана под названием «Книга попугая. Самоцветы ночных бесед» *{Тути-нама. Джавахир ал-асмар).* Автор этой версии — некий ' Имад б. Мухаммад ан-Наири (или ас-Сагари). Автор этой версии, 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 персидские 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.

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 этого 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.

Биографическая литература

В сложившемся виде жанр жития в персидской литературе представлен сочинением Фарид ад-Дина 'Аттара **«Антология святых»** *{Тазкират ал-аулийа)* (рубеж **XII—XIII** вв.). Этот выдающийся агиографический свод, включающий большое количество жизнеописаний суфийских шейхов и подвижников, является не только ценнейшим источником по истории раннего суфизма, но и замечательным образцом повествовательной прозы на персидском языке. 'Аттар в «Антологии святых», как и в своих стихотворных эпических произведениях, демонстрирует незаурядное мастерство повествователя. Каждое жизнеописание, называемое «поминанием» *(зикр),* представляет собой законченное в смысловом и композиционном отношении сюжетное целое. В каждом отдельном жизнеописании можно увидеть, что конструктивные элементы биографии святого приобретают устойчивую последовательность.

Житие, как правило, начинается с развернутой похвалы праведнику, определяющей его место в цепи традиции. Вот, например, начало жизнеописания известной подвижницы Раби'и ал-Адавиййа (рубеж VIII—IX вв.): «Превзошедшая всех в затворничестве, укрытая искренним целомудрием, сгоревшая в любви и страсти, возлюбившая приближение и сгорание, потерявшая себя в слиянии, признанная среди мужчин, вторая Марйам, избранница Раби'а ал-Адавиййа, да будет с ней милость Аллаха» (перевод Н.Ю. Чалисовой). Далее следует рассказ о рождении будущей подвижницы и о благой вести ее отцу от пророка Мухаммада, который предсказал девочке судьбу избранницы. Затем 'Аттар рассказывает об испытаниях, которые выпадают Раби'е в юности — раннее сиротство, голод, скитания на чужбине вдали от родной Басры, рабство. Все это время ее поддерживала вера в Божью помощь и искренние молитвы. После того, как хозяин, увидев свет, озаряющий его рабыню во время молитвы, освобождает Раби'йу, она отправляется в паломничество. С этого момента начинается повествование о духовных подвигах и чудесах героини, а также ее встречах с другими суфийскими праведниками — Ибрахимом Адхамом, Хасаном Басри, Маликом Динаром и др. Заканчивается *зикр* серией изречений подвижницы и повествованием о ее кончине, а также о посмертных чудесах и явлениях Раби'и во сне своим последователям.

В наиболее полном виде все сюжетообразующие компоненты жития представлены в *зикре* известного суфийского подвижника и мученика Мансура Халладжа (858—922), включенном в то же агиографическое сочинение. В жизнеописании Халладжа подробно развернута тема скитаний героя в поисках истинного учителя и подробно передана география его странствий. «Итак, вначале он пришел в Тустар, к шейху Сахлу б. 'Абдаллаху и два года находился при нем. Потом он направился в Багдад, а странствовать начал семнадцати лет от роду. После того он оказался в Басре и примкнул к 'Амру б. 'Усману, пробыв при нем восемнадцать месяцев. Потом Йа'куб Акта' отдал ему в жены свою дочь. Потом 'Амр б. 'Усман разгневался на него, и [Халладж] ушел оттуда в Багдад, к Джунайду. Джунайд предписал ему молчание и одиночество. Некоторое время он [упражнялся в] терпении подле Джунайда. Потом он устремился вХиджаз и год прожил там вблизи [Ка'ба]. Вернувшись в Багдад, он в сопровождении некоторых суфиев пришел к Джунайду и обратился к нему с вопросами. Джунайд не дал ответа и сказал: «Недалек тот день, когда ты запалишь головешку». [Халладж] сказал: «В тот день, когда я запалю головешку, ты наденешь одежду людей внешнего *(ахл-и сурат)».* И вот, в тот день, когда имамы вынесли фетву, что его следует казнить, Джунайд был в одежде суфиев и не написал [своего мнения]. Халиф повелел, чтобы была запись *(хатт)* Джунайда. Джунайд облачился в чалму и плащ *(дурр'а),* пришел в медресе и написал свое мнение по фетве: «"Мы судим по внешнему" (араб.), то есть по внешнему положению дела его надо казнить, и фетва выносится по внешнему, о скрытом же ведает Бог».

Итак, не получив от Джунайда ответов на вопросы, Хусайн удручился и без позволения отправился в Тустар. Он находился там в течение года, и был окружен великим почтением, ао речах любого другого из современников отзывался пренебрежительно, так что нажил завистников. 'Амр б. 'Усман направил послания о нем в Хузистан, очернив его в глазах жителей тех краев. Да и ему самому там разонравилось, он сбросил одежду избравших суфийство, облачился в *кабу* и пошел к мирянам, ибо ему было все равно. На пять лет он пропал из виду. Это время он частью провел в Хорасане и Мавераннахре, частью — в Систане, потом вернулся в Ахваз и вел беседы с жителями Ахваза, обретя признание и у знати, и у черни. А говорил он о тайнах *(асрар)* сотворенного *(хапк),* посему его и назвали «Трепальщиком хлопка тайн» *(Халладж ал-асрар).* Далее он облачился в одежду дервиша *(мураккa')* и направился к Храму... Он двинулся в Индию, далее прибыл в Мавераннахр, а после того очутился в Китае, и звал людей к Богу, и оставлял им свои сочинения. Когда он возвратился, ему стали приходить послания из далеких краев, жители Индии писали «Отец пособляющего» *(Абу-л-мугис),* жители Китая — «Отец помогающего» *(Абу-л-му'ин),* жители Хорасана — «Отец привязанности» *(Абу-л-михр),* жители Фарса — «Отец раба Божьего» *(Абу 'Абдаллах),* жители Хузистана — «Трепальщик хлопка тайн» *(Халладж ал-асрар),* багдадцы величали его «Искореняющий» *(Мусталим),* а басрийцы — «Оповещающий» *(Мухаббар),* так что **о** нем заговорили на все лады» (здесь и далее перевод М.Л. Рейснер и Н.Ю. Чалисовой).

В жизнеописание Халладжа включены также сцены его мученичества и казни, которым придан чудесный характер. После казни каждая частица останков мученика продолжала возглашать «Я есть Бог истинный!» *(анна-л-хакк).* Даже когда останки его сожгли и прах развеяли над водами Тигра, голос Халладжа продолжал звучать, предрекая Багдаду затопление, если прах не соберу! во власяницу. «Когда слуга [Халладжа] увидел, что происходит, он принес *хирку* шейха на берег Тигра, чтобы воды успокоились и прах умолк. После того его прах собрали и предали земле. И никто из людей Пути *(тарикат)* не одерживал подобной победы».

'Аттар явился ключевой фигурой в процессе становления канона житийной литературы. Все сюжетно-композиционные элементы жития подвижника, включая панегирик герою *зикра,* повествование о его необычном рождении и детстве, предвосхищающих последующие духовные подвиги, многочисленных испытаниях и странствиях в поисках истинного учителя повторяются практически во всех образцах жанра, созданных после **XIII** в. В ряде агиографических повествований возникают также разделы, содержащие вопросы послушников и ответы шейха (форма философского диалога), изречения подвижника, повествования о его прижизненных и посмертных чудесах.

К жанру биографической прозы принадлежит огромный свод жизнеописаний выдающихся суфиев **«Дуновения дружбы из чертогов святости»** *(Нафахат ал-уне мин хазарат ал-кудс)* 'Абд ар-Рахмана Джами, написанный в 1476/77-1478/79 г. и содержащий 616 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 известный труд шейха 'Абд ар-Рахмана ас-Сулами «Разряды суфиев» *(Табакат-ас-суфиийа),* состоявший из ста биографий известных суфийских деятелей, расположенных по хронологическому принципу в пяти разрядах. Впоследствии «Разряды суфиев» были дополнены 'Абдаллахом Ансари в не дошедшим до нас одноименном сочинении. Традицию продолжил Фарид ад-Дин 'Аттар в «Антологии святых», существенно увеличевший количество жизнеописаний. Хотя Джами не говорит, что использовал материалы труда 'Аттара в своих жизнеописаниях, а ясно указывает на то, что опирался главным образом на свод Ансари, он, несомненно, был знаком с «Антологией святых» и использовал заданную традицией структуру жития. Джами приблизил язык сочинения к литературной норме своего времени и включил «биографии, подвиги и чудеса, и даты рождения и смерти тех шейхов, которые ... помянуты не были», в том числе и Ансари. Включение Джами многочисленных биографий суфийских поэтов приближает его житийный свод к жанру поэтической антологии и знаменует этап синтеза двух этих популярных жанров средневековой биографической литературы.

О влиянии 'Аттара на последующую биографическую литературу свидетельствуют не только более поздние образцы суфийской агиографии, но и светские поэтические антологии. Так, в знаменитой «Антологии поэтов» *(Тазкират аш-шу'ара)* Даулатшаха Самарканди (XV в.) приводится пространная биография Насир-и Хусрава, мало отличающаяся 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-'илм 'инд-Аллах)*\ В любом случае он был мудрец, ученый и аскет, и носил тахаллус Худжжат («Доказательство [Истины]»), поскольку в правилах ведения спора с 'улемами 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] 'улемами. 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 речь, как и в классических суфийских житиях, идет о начале проповеднической деятельности героя и гонениях на него. В частности, Даулатшах рассказывает, как Насир отправляется проповедовать в Хорасан, и как он подвергается гонениям со стороны 'улемов, которые вынуждают его бежать в Бадахшан. Далее Даулатшах приводит отрывок из касыды Насир-и Хусрава, сложенной в форме жалобы на хорасанцев и одновременно представляющей собой стихотворную клятву *{сауганд-нама).* 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[60].
Коран принес Твоему Пророку ни кто иной,
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-хака'ик)* — 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.* АТО, что пересказывают, что он сидел под сводом горной пещеры,

[1] Благовестник (6аши/7), Предостерегающий *(назир)* — эпитеты пророка Мухаммеда.

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 даже упоминание о чудесах.

Несколько иначе построено сообщение «Антологии поэтов» о Хафизе. Даулатшах начинает его традиционно для жизнеописания с развернутой апологетической характеристики литературных заслуг поэта: «Он 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 по ходу повествования Даулатшах останавливается преимущественно на эпизодах общения поэта с сильными мира

сего, стремится подчеркнуть те черты характера Хафиза, о которых автор заявил в начале рассказа о нем. Самый часто упоминаемый эпизод повествует о якобы имевшей место встрече Хафиза с монгольским завоевателем Тимуром. В этом рассказе Хафиз демонстрирует независимость, остроумие и прямоту: «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 бы 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». Очевидно, что рассказ выстроен вокруг знаменитого текста, который уже в эпоху Даулатшаха в особом представлении не нуждался.

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».

Приведенные примеры жизнеописаний позволяют судить о том, что автор антологии использует разнообразные возможности построения биографии, которыми уже обладает зрелая, сложившаяся традиция. Синтезировав достижения разных ли-

ний развития биографической литературы, Даулатшах использует различные типы жизнеописания в зависимости от имеющегося в его распоряжении материала, поставленной творческой задачи и собственного отношения к герою истории. Некоторые биографии разворачиваются в пространные повествования, снабженные массой исторических сведений, анекдотов и занимательных рассказов, другие относительно лапидарны и содержат по существу только сведения справочного характера.

Литературная жизнь Хорасана и Мавераннахра XV—XVI вв. как в зеркале отразилась в замечательном произведении гератского автора **Зайн ад-Дина Васифи** (1485 — между 1551 и 1567) **«Чудеса происходящего»** *(Бадаи'ал-вакаи").*

Покинув Герат в молодые годы, Васифи больше не возвращался на родину и всю жизнь провел в странствиях по Средней Азии и Хорасану, находя недолгий приют и покровительство власть имущих то в Бухаре, то в Самарканде. Наконец, он получил место при дворе удельного правителя Султан-Мухаммада Бахадур-хана (Кидди-Мухаммада) в Шахрухийа. По существу, Васифи был «затребован» влиятельным ханом и, несмотря на возражения, насильственно препровожден к месту новой службы. Все последующее вплоть до смерти пребывание Васифи в свите Килди и его преемников не дало гератскому автору ни широкой известности, ни творческого удовлетворения.

Литературная деятельность Зайн ад-Дина Васифи продолжалась, видимо, до глубокой старости. Им были написаны произведения в различных жанровых формах: касыды *-натра,* касыды-панегирики и сатиры, многочисленные газели с использованием усложненной поэтической техники, кыт'а и четверостишия, в том числе стихотворные загадки *(лугз)* и 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 — «Чудеса происходящего».

Работа над этим сочинением началась примерно в 1518 г. и велась, как установил А.Н. Болдырев, до 1532 г. Обычно название этой книги переводится как «Удивительные события», однако начальное слово арабского заглавия, которое можно перевести как «чудеса», «диковины» или «редкости», позволяет поставить данный памятник в один ряд с другими, названными в соответствии с той же традицией: «Чудеса мыслей о поэтическом искусстве» учителя Васифи Хусайна Ва'иза Кашифи; анонимный словарь лексики сочинений Навои «Редкости словарного запаса» и др.

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.

В первых одиннадцати из сорока шести глав «Чудес происходящего» последовательно используется хронологический принцип изложения материала: автор помечает события не только годом, но и месяцем и днем. Однако приводимые даты и события, как было доказано А.Н. Болдыревым, далеко не всегда соответствуют общеизвестным историческим фактам и противоречат свидетельствам хроник. Не располагая достоверными сведениями о каком-либо событии, писатель имитировал форму историографического сочинения или мемуарной прозы. Некоторые исследователи склонны были объяснять подобную вольность в обращении с историческим материалом индивидуальной особенностью Васифи как автора, однако причины этой «исторической небрежности» можно усмотреть также в самой природе произведения и отнести ее за счет стремления автора к стилизации под определенный жанр и созданию вымышленных героев и вымышленных ситуаций.

Основным центром притяжения авторского интереса служит литературная жизнь Герата, Самарканда, Бухары и Ташкента. В связи с этим в «Чудесах происходящего» 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 отрывком: например, сатира Фирдауси 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 по-староузбекски) сведения о нем, даваемые Алишером Навои в «Антологии поэтов» *(Тазкират аш-шу'ара-йи турки).* Следуя моде времени, Васифи включает в книгу массу поэтического материала, организованного по принципу *назира,* в том числе и собственные стихи-ответы, что сближает соответствующие части «Чудес» 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 «Чудеса» 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 свода 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 образцов деловых бумаг 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 *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* к вакуфным грамотам на владение описанными кяризами.

Путешествия нередко используются в качестве предлога для рассказов развлекательного порядка, как правило, касающихся литературы или искусства в целом. Например, в главе первой описывается путь каравана из Герата в Самарканд, когда среди не угодных местным узбекским властям беженцев-спутников 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 показывают свое мастерство. Эти сцены, центром которых становится сам Васифи, и явля-

ются основной целью всего рассказа. Повествование же о караванном переходе приобретает характер рамки.

Особое место в книге Васифи занимают рассказы о 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 носит традиционный характер и широко представлена в средневековой иранской прозе. Тема одного из циклов рассказов о «диковинках» Герата, а именно — цикла о гератских борцах (главы 18 и 19), не имеет аналогов в предшествующей письменной традиции, так как повествуето современной автору цеховой организации борцов-силачей *(зур-хана)*. В своде Васифи можно обнаружить также и другие циклы рассказов, не входившие в круг традиционной тематики прозаических жанров, но совпадавшие с некоторыми произведениями современников Васифи (например, с «Занимательными рассказами о разных людях» 'Али Сафи, сына Хусайна Ва'иза Кашифи). Таковы циклы сатирических новелл о гератских судьях, рассказы о миниатюрах-карикатурах на современников автора, о художнике Бехзаде.

Во многих новеллах Васифи принимают участие герои-плуты. Наличие цепочек новелл с общим героем (например, сам автор и его двоюродный брат Гийас ад-Дин) и общим рассказчиком сближает их с макамами. Основные приключения персонажей собраны в 32 главе, которая содержит три крупных сюжетных цикла. Сам Васифи выступает в этих частях книги активным участником невероятных приключений и проделок, и его образ соединяет в себе функции и рассказчика, и авантюрного героя. 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 Улуг-бека. Задача нарисовать широкую картину современной автору литературной жизни и воссоздать исторический колорит эпохи заставляет Васифи действовать и как повествователя,

и как центрального героя многих 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. События собственной жизни облекаются писателем в различную форму, будучи стилизованными то под историческое жизнеописание, то под поэтическую антологию, то под авантюрную новеллу. Таким образом, не только герои «Чудес происходящего», но и сам писатель не может быть возведен к какому-либо одному традиционному «жанровому образу» (Л. Я. Гинзбург).

Вследствие большого объема и разнохарактерного материала композиция «Чудес» отличается некоторой рыхлостью, пестротой и мозаичностью. Различные приемы композиционного сочленения эпизодов и глав соседствуют и перекрещиваются на огромном пространстве этого свода, вызывая отсутствие монолитной и завершенной формы. Исходя из содержания книги, ее можно разделить на две большие части: первая часть (до середины одиннадцатой главы) представляет собой последовательное хронологическое описание историко-биографического характера, вторая часть содержит записи публичных выступлений Васифи на ханских литературных собраниях. Эти части могут быть оценены также с точки зрения представленных в них жанров: в первой части явно доминирует поэтический материал (ответы на знаменитые произведения предшественников и современников, сложные технические формы поэзии), вторая часть рисует Васифи как мастера прозы (письмовники, устные анекдоты, рассказы о чудесах). Соединяя в своем своде столь разнородный материал, писатель применяет для сочленения отдельных эпизодов все известные ранее приемы. Это «ящичная» и «рамочная» конструкции, которые, правда, не всегда имеют завершенный вид, а также тематическая подборка рассказов по принципу «нанизывания». Памятнике целом оставляет ощущение незаконченности, что и вызвало к жизни суждение о том, что он не подвергся окончательной авторской редакции. Однако отсутствие четко оформленной концовки не может являться безоговорочным свидетельством незавершенности сочинения. Открытость композиции может быть расценена как часть авто-

рского замысла, находящегося в соответствии с новой многожанровой природой прозаического произведения.

Разнообразные жанрово-тематические составляющие «Чудес происходящего» обусловили и стилистические особенности этого свода. Являясь произведением крупной формы, построенным на нескольких жанровых традициях, сочинение Васифи демонстрирует и различные стилистические планы изложения, использованные автором, основными из которых являются ораторский, описательный и повествовательный. Ораторский план изложения «обслуживает» в основном дидактический материал книги, например, назидательные речи духовных лиц, публичные проповеди самого Васифи. Он отличается патетикой, риторичностью, декларативностью, что выражено различного рода повторами, анафорами, риторическими вопросами и восклицаниями, цитированием авторитетов и т.д. Описательный план изложения используется как в поэтических сочинениях, включенных в текст книги (например, касыда Ташкенту, содержащая зимний пейзаж города), так и в развернутых прозаических картинах (упомянутая касыда предваряется обширным прозаическим описанием городских видов; сюда же относятся картины времен года, изображения погодных условий, при которых происходят описываемые события и т.д.). При этом можно отметить усложнение стиля как в поэтическом, так и в прозаическом материале, а также постоянное использование в прозе приемов, восходящих к поэтической образной системе. Повествовательный стилистический план используется Васифи при изложении политических событий, авантюрных приключений автора и его героев, описании ханских собраний и литературных состязаний. Этот план изложения отличается обилием конкретных деталей, некоторой гиперболизацией в изображении событий, эмоциональным накалом. Обладая всеми чертами «украшенного стиля», «Чудеса происходящего» демонстрируют одновременно и тенденцию к демократизации языка, проявляющуюся в использовании разговорной речи, городской и диалектальной (ареальной) лексики — «таджикизмов» и «афганизмов» — что находится в русле общих стилевых тенденций XV-XVI вв.



Глава 3. Период трансформации канона в литературе XVI — начала XVII в. Поздняя классика

Во второй половине XVI — XVII веке происходит постепенное обособление Ирана и распад ранее единого в культурном и религиозном отношении ареала. Причиной этих процессов является религиозная политика правящей династии Сефевидов, которая объявила официальной религией государства 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, Катан, Сабзавар, а также вся область Мазандарана. Шиитами являлись и многие деятели средневековой культуры, такие как Рудаки, Киса'и Марвази, Фирдауси, Насир-и Хусрав, Абу 'Али ибн Сина и др. Поэтому религиозная реформа, предпринятая Сефевидами, была в достаточной мере оправдана, хотя и проводилась крайне жестокими 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 социально-политических сдвигов происходит все большее размежевание средневековых диалектов классического персидского языка. В этот период начинают активно формироваться *фарси-дари (кабули)* и таджикский, которым впоследствии было суждено стать самостоятельными языками. В регионе распространения литературного персидского языка постепенно получает письменную фиксацию исконный язык

горских афганских племен *пушту,* а на основе северо-индийского диалекта персидского языка *(фарси-йи хинди)* складывается язык *урду.* Таким образом, возникает новая языковая ситуация, которая проявляет себя и в области литературы. Именно в этот период начинается развитие так называемых молодых литератур Среднего Востока, находившихся под непосредственным воздействием традиций персидской классики. Несмотря на усиливающуюся дезинтеграцию иранского мира, творчество деятелей литературы XVI—XVII вв. демонстрирует определенную идейно-художественную общность, а поэты различных региональных школ сохраняют личные отношения между собой (составляют ответы на произведения друг друга, поддерживают переписку, упоминают в стихах имена друг друга).

Литература сефевидского Ирана обнаруживает усиление религиозной тематики, что вызвано общими идеологическими установками династии. Меняются и господствующие литературные вкусы. В этой связи происходит вытеснение светской панегирической поэзии элегиями и славословиями в честь шиитских имамов. Например, в Диване сефевидского поэта Шани Текелу (1544—1614) из 53 касыд 10 посвящены Аллаху, 18 — имаму 'Али, 9 — другим шиитским имамам и лишь 16 представляют собой панегирики конкретным адресатам, шаху 'Аббасу Великому (1581—1629) и его вельможам. При этом в славословиях шиитским имамам (жанр *манкабат — букв,* «хвала, восхваление») нередко использовалась суфийская символика.

Широкую известность получила две надцатистрофная элегия-*таркиббанд* **Мухташама Кашани** (ум. 1588) по поводу трагедии в Кербеле, вызвавшая множество подражаний. Приведем в качестве иллюстрации несколько строф из этого стихотворения:

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 в кровь поле сражения Кербелы.
Если очи эпохи горько оплакивали его,
Это была кровь, хлынувшая с айвана Кербелы.
Не извлек мир никакой розовой воды, кроме слёз,
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 ругой[61] в огне воодушевления,
Ведь от страха врагов в святом месте поднялся крик.

Молчи, Мухташам, ведь жестокое 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 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.

[61] Рута — растение, которое бросали в огонь для окуривания от дурного глаза.

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 *бондов* в других строфах. Цитируемый образец характеризуется большим количеством риторических украшений. Во всех строфах рифма снабжена радифом, три из двенадцати строф украшены также и анафорами. Обращает на себя внимание и то, что начало стихотворения использует лексику и поэтический синтаксис характерный для «касыды катастроф». В Диване Мухташама содержится семь *таркиббандов,* два из которых представляют собой траурные элегии в память о конкретных лицах, остальные — восхваления или оплакивания шиитских имамов.

В творчестве Мухташама Кашани можно обнаружить и другую характерную для литературы XVI—XVII вв. тенденцию — усложнение поэтической техники, распространение приемов «искусственной» касыды на малые формы. В частности, поэт составил сборник газелей, в каждой из которых демонстрировался определенный поэтический прием, а также поместил в шести руба'и огромное количество хронограмм в честь восшествия на престол Исмаила II Сефевида (1576).

При сохранении в целом в названный период традиционной системы литературных жанров 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 XI—XII вв. (Мас'уд Сад Салман, закавказская поэтесса Мехсити). Эти стихи представляют собой либо воспевание юных подмастерьев разных профессий, либо пасквили в адрес жителей определенного города или представителей какого-либо городского клана. Этот жанр, развивавшийся в самых разных поэтических формах, в том числе и в строфических, ставших особенно популярными на рубеже XVI—XVII вв., привнес в поэзию специфическую лексику и образность (ремесленная терминология, жаргонизмы и вульгаризмы).

В литературе этого периода можно также наблюдать тенденцию к поэтизации явлений природы, растений, животных,

весьма редко упоминавшихся в классических произведениях (напр., паук, саламандра, хамелеон и др.). Так, Шаукат Бухараи (ум. 1695) сравнивает Землю с яйцом хамелеона:

Этот старый мир сотни раз менял свою окраску,
Шарообразная земля — это яйцо хамелеона.

Интерес к необычному оформляется в особый жанр небольшой поэмы под заглавием «Судьба и предопределение» *(Каза ва кадар)* — рассказ об удивительном событии, напоминающий авантюрную повесть. Такие поэмы, к примеру, сочинили Талиб Амули (ум. 1627) и Калим Хамадани (ок.1593—1650). Истоки интереса к подобной тематике наблюдались уже у Васифи в «Чудесах происходящего». То же стремление к описанию чудесного проявляется и в произведениях религиозной направленности, например, в эпической поэме Хайрати о двенадцати имамах «Книга чудес» *(Китаб-и му'джазат).*

В эпосе рассматриваемого периода продолжается традиция «ответов» на «Пятерицу» или отдельные поэмы Низами. При этом некоторые авторы вносят в известные сюжеты первоисточников существенные изменения. Так, Вахши Бафки (1532—1583) заменяет историю любви Хусрава и Ширин повествованием об отношениях Фархада и Ширин. В соответствии с этим он дает поэме и новое название — «Фархад и Ширин». Автор переосмысляет образ Фархада, придавая ему черты типичного узрителекого влюбленного-мечтателя. Бафки изображает его художником и скульптором, который создает изваяние Ширин и поклоняется ему, не стремясь к встрече с реальной возлюбленной. Фархад у Бафки слаб телосложением, раним и нежен: даже голос Ширин способен лишить его чувств. Идейным центром поэмы является диалог-спор Ширин и Фархада, заменивший у Бафки знаменитый спор соперников — Хусрава и Фархада. Линия любви Хусрава и Ширин у Бафки отнесена на второй план.

Не имеет явных аналогов в других «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 приключений соединяются.

К расширению тематики Низами стремился и один из оригинальных и весьма популярных сефевидских поэтов Зулали Хансари (ум. 1615). Сюжеты его «Семерицы» также выходят за рамки традиционных, что видно уже по названиям и особенно заметно в сюжетных повествованиях: «Огонь и Саламандра» *(Азар ва Самандар),* «Пылинка и Солнце» *(Зарра ва Хуршид),* «Сулайман-нама», «Махмуд и Айаз».

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. Творцами подобной литературы выступали профессиональные сказители. В названный период многие из старых народных романов *(дастан)* обретают письменную фиксацию. Отличительной чертой устной литературы в XVI-XVII вв. становится постепенное усиление религиозной тематики, в частности, рост количества повествований о шиитских мучениках, что впоследствии привело к формированию в XVIII в. шиитского мистериального театра *(та'зийа).*

Новые веяния можно отметить и в таком сугубо традиционном жанре как поэтическая антология. Так, в тазкира «Самский подарок» (*Тухфат-и сами),* составленном одним из сефевидских принцев Сам Мирзой Сафави (род. 1517), сыном Исма'ил-шаха (1501 — 1524), поэты подразделяются на группы не по хронологическому принципу, а по отношению к той или иной социальной страте или национальной группе: авторы, принадлежащие к царскому дому, вельможи и 'улемы, визиры, поэты-тюрки и поэты из «черни». При этом в поле зрения составителя антологии попадают в основном его близкие предшественники и современники, тогда как традиция *тазкира* предписывала начинать рассказ с «Адама поэтов» — Рудаки. Автор антологии, отчасти неосознанно, отразил изменения в характере литературного процесса в Иране XVI—XVII вв., выразившиеся, прежде всего, в значительном расширении социального состава творцов и потребителей «изящной словесности».

Литература XVI—XVII вв. отмечена появлением новых стилевых тенденций, отличающих ее от всей литературы, которую принято называть классической. Некоторые исследователи,

в числе которых и авторы настоящего учебника, склонны возводить зарождение нового стиля к XV в., считая, что его зачатки обнаруживаются уже в творчестве поэтов гератского литературного круга. Позже этот стиль получает широчайшее распространение в литературе Индии на персидском языке, приобретя благодаря этому название индийский. Однако, распространившись в литературе Турции, этот стиль стал именоваться персидским, а в самом Иране иногда назывался и азербайджанским. Таким образом, совершенно очевидна 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». Возникновение индийского стиля было не просто изменением формы, а диктовалось появлением новой среды создателей и потребителей словесного искусства. Перегруппировка социальных сил в обществе в этот период сказалась в выдвижении на первый план средних городских слоев (купечество, средние ремесленники, по выражению Васифи, люди «просвещенного базара»). Одновременно меценатствующие феодальные дворы утрачивают прежнюю главенствующую роль в формировании литературных вкусов. В этой связи постепенно теряет свое значение иерархическая система взаимоотношений поэтов при дворе. Центром литературной жизни становятся кружки *(махфая),* существовавшие во всех больших городах и функционировавшие чаще всего в кофейнях, где собирались ценители изящных искусств. Подобные кофейни, по всей видимости, оказались преемниками «литературных салонов» XV в., самый известный из которых собирался в резиденции Алишера Навои. Расцвет поэзии в городской среде, прежде всего ремесленной, приводит к изменению поэтического словаря, тематики и образной системы, к широкому включению в поэтический обиход специфической ремесленной и простонародной (базарной) терминологии, результатом чего является снижение стиля и вовлечение в поэзию «мотивов, так сказать не "приличествующих" утонченному вкусу феодала» (Е. Э. Бертельс).

Нередко индийскому стилю в персоязычной поэзии противопоставляют так называемый стиль *вуку'* (стиль реальности).

Часто под этим термином понимали особую манеру *(шива)* написания газелей, посвященных реальным перипетиям любви и «заключению любовной сделки» *(муа'милабанди).* Речь в таких газелях шла о любви к базарным красоткам, и некоторые критики утверждали, что эти стихи выходили за пределы умеренности. Между тем, речь, по всей видимости, идет о двух тенденциях — усложняющей и упрощающей поэтические средства — в рамках единого стиля эпохи. Отчасти это подтверждается отношением ряда исследователей, как иранских, так и западноевропейских, к одним и тем же поэтам (например, Баба Фигани, Вахши Бафки) как к основателям обеих стилевых разновидностей. Так, в лирике **Баба Фигани Ширази** (ум. 1519) наряду с классически ясными образами и приемами спорадически возникают некоторые поэтические построения, типичные для формирующегося индийского стиля. Для таких произведений характерен целенаправленный выбор фигур, участвующих в процессе трансформации исходного традиционного мотива; соседство низкой и высокой лексики; «сжатость» поэтического слога, ведущая к загадочности, а порой и «непонятности» стихов. Последнее обстоятельство послужило причиной применения термина *фиганийат* (производного от имени автора) для обозначения бессмыслицы в поэзии. Характерно, что подобные свойства поэзии Баба Фигани вызвали негативную оценку 'Абд ар-Рахмана Джами, которому автор весьма желал понравиться. Интерпретируя известные суфийские мотивы самосовершенствования человека, облекаемые в поэзии обычно в высокую философско-религиозную лексику. Баба Фигани черпает образы из совершенно иных языковых пластов:

> 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.

Еще более заметно применение инородной, чуждой для любовной газели лексики в стихотворении Баба Фигани, восхваляющем красоту юного банщика и выдержанном в традиции жанра *шахр-ашуб.* Во времена Баба Фигани стихи с применением

ремесленной и бытовой терминологии, ранее считавшиеся образцами «низкой» поэзии, постепенно получают повсеместное распространение, входя в сферу высокой письменной поэзии.

> 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.

В некоторых текстах Баба Фигани впрямую декларирует новые представления об идеальной поэзии, которые станут основополагающими для таких «апостолов» индийского стиля как Саиб Табризи (1601-1677) и Калим Хамадани (или Кашани) (ок. 1593—1650). В соответствии с этими представлениями, к совершенному поэтическому мотиву прилагается определение «красочный», «цветистый» *(рангин),* а также «пестрый» *(муламма*[1]*),* ранее применявшийся для обозначения двуязычных (макаронических) стихов. В персидской классике поэзия традиционно уподоблялась журчащей воде или пению соловья, а сладостный поэтический стиль сравнивали с сахаром, медом и леденцом, то есть использовались в основном звуковые или вкусовые сравнения. Поэты индийского стиля для описания совершенной поэзии применяют по преимуществу зрительные образы: цветущий сад, зеленеющая ветвь, луна в радужном ореоле, картинная галерея Китая, европейский дом, разодетый кумир. Известный среднеазиатский поэт Фитрат Зардуз Самарканди (1657 — начало XVIII в.) так описывает процесс сочинения стихов, создавая персонифицированный образ поэзии как красавицы в золотистых одеждах:

> Соединил я два*мисра'* воедино, как [сросшиеся] брови кумиров,
> Поднял я [первый бейт], словно меч, и явил его красоту. Оттого, что моя мысль истратила нынче ночью много цветистых 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 луны.

Восприятие поэзии как «словесной живописи» находит последовательное выражении в концовках газелей Фигани, например:

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

Представление о поэзии как о цветущем саде также неоднократно встречается у Фигани:

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

Для оценки высокого поэтического мастерства Баба Фигани использует как старые, так и новые типы сравнений, которые могут применяться порой в рамках одного и того же 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 цветистость образов создается многоязычием, что в какой-то мере предвосхищает словотворчество, ставшее впоследствии популярным у некоторых поэтов индийского стиля. Так, многочисленные примеры разрушения лексической нормы можно обнаружить в творчестве сефевидского придворного поэта **Тарзи Афшара** (1600-1667). Он прекрасно владел тремя основными языками Ближнего Востока — персидским, арабским и турецким и широко пользовался этим знанием в своих стихотворных экспериментах. Поэт нередко употребляет неологизмы, образованные путем соединения в одном слове разноязычных корней, суффиксов и окончаний. Например, он образовал арабскую превосходную степень от персидского прилагательного *назук* (тонкий) — *анзак,* а от получившегося слова изобрел глагол с применением персидского глагольного суффикса *идан — анзокидан* («быть самым тонким»). Тарзи придумывал новые существительные и прилагательные, применяя уменьшительный

суффикс *ак.* Этот своеобразный прием положен в основу целой газели, начинающейся следующим оригинальным бейтом:

Попало сердце в твои силочки, о дикоглазочка,
Безжалостненький тиранчик, чернодушечка.
(Перевод Е. Э. Бертельса)

В этой же газели употреблено местоимение *манак* — уменьшительное от *ман* — «я», то есть что-то вроде «я-шка» — форма, практически непередаваемая в переводе. Языковые новации Тарзи Афшара остались своего рода уникальным опытом, ибо большая часть поэтов, его современников, пошли по другому пути обновления литературного стиля за счет усложнения топики и техники стиха. 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.

Видный теоретик и историк персидской литературы, индийский ученый начала XX в. Шибли Ну'мани попытался выделить характерные черты поэзии индийского стиля. Он подчеркнул, что в XVI-XVII вв. в поэзию стали активно проникать элементы натурфилософии. Нововведением была разработка этих мотивов в рамках газели, и мастером философской газели считался 'Урфи Ширази (1555-1591). Другим отличием индийского стиля следует, по мнению Шибли, считать широкое распространение определенных риторических фигур, которые позволяли включать в поэтический текст большое количество афористических выражений и фразеологизмов, усиливавших многозначность текста. Очевидно, что литературная деятельность сторонников нового стиля была направлена на принципиальное обновление классического канона не только за счет использования определенных риторических приемов, но и за счет поисков новых объектов поэтизации или помещения устойчивых топосов в непривычный контекст, в том числе и иронический.

Подобные стилевые тенденции обнаруживают себя и в сопредельных с Ираном регионах. Несмотря на неблагоприятную и крайне нестабильную политическую ситуацию, Средняя Азия остается значительным культурным центром персоязычной литературы. Одним из прославленных поэтов этого времени был Баба Рахим Машраб (1636—1664)[62], известный под прозвищем «Безумец» *{дивана).* Обвиненный в вероотступничестве, Машраб был повешен в Балхе, а о его жизни сложилось множество легенд, в том числе анонимная повесть «О безумце Машрабе». Писавший на тюрки и персидском, поэт вел дервишеский образ жизни и много странствовал по Ирану, Афганистану и Индии. Его имя неоднократно упоминается в стихах различных авторов этого времени, и существует даже целая серия газелей срадифом *«машраб».* Известно, что Машраба связывала дружба с Назимом Харави (1601 — 1671). Для творчества Машраба характерно сочетание мистического мировосприятия с натурфилософскими исканиями, что привнесло в поэтическую традицию большое количество специфических мотивов и лексики, связанной с обозначением природных объектов. Некоторые исследователи склонны возводить часто встречающееся в поэзии XVII в. словосочетание «широта натуры» *{вус'ат-и машраб)* к имени поэта, усматривая связь между идейно-художественными установками приверженцев индийского стиля и творчеством Машраба. Справедливости ради, следует заметить, что этот концепт появился гораздо раньше — первым его в качестве поэтического образа употребляет Талиб Амули (ум. 1627). Однако очевидно, что подобное лексическое совпадение не случайно, и вполне вероятно, что сам Баба Рахим выбрал свой *тахаллус* под влиянием соответствующего круга идей. Более оправданно толкование концепта «широта натуры» с религиозно-философской точки зрения, в соответствии с которой арабский корень *ее'* связан с понятием «вместимости сердца» *(еуе*),* то есть его способности вмещать безграничность бытия. Подобное толкование не только не противоречит, но и находится в полном соответствии с идеями, высказанными Машрабом в своих стихах:

[62] По другим данным, даты жизни Машраба 1657-1711.

Поразмыслив, я вернулся из мира небытия, Воплощением сути первого дня Творения, единственным столпом
бытия я явился.
Мои глаза — великий океан, а сердце при мне, От вечности я непобедим, потому что столпом бытия я явился. Гиацинты локонов слова я изучаю до тонкостей. Я — точкой в *тарджи'банде,* я высокой пальмой явился. Скрижали Его в мельчайших подробностях читал, урок смысла
затвердил.
В школу Творения я как учитель явился. Я объял широту мироздания, печаль стеснила мое сердце. У меня во рту горечь, ибо я вкушаю яд, хотя с радостным сердцем
я явился.
Мое имя — заблудившийся Машраб, я — источник и Зенда, и Махди. С тех пор как я постиг письмена внешних форм, духом предков я явился.

В соответствии с суфийской концепцией познания мира, Машраб мыслит себя познавшим законы мироздания и божественные тайны. С точки зрения мистического озарения он объясняет и свое совершенное владение словом.

Важное место среди поэтических образов лирики Машраба занимают природные стихии — огонь, вода, воздух, земля. Один из его излюбленных образов — огонь, приводящий в движение все мироздание:

От огненного сияния твоих ланит слезы в глазах огненные. Благодаря твоим устам вино в жаровне чаши — огненное. Если воспоминание о твоем лике приводит в печаль море, То становится похожим на вращающийся *джавама*[63] *огненный*
водоворот.
Я — глотающий огонь, имя мне — саламандра, печь — место моего
поклонения.
Сон — огонь, ложе — огонь, беличья шкурка — огненная.

Не менее интересно применение образов воды и земли, с помощью которых он описывает сущность своей миссии в мире:

Я — облако, полное жемчужных капель, хранителем сокровищ
я явился. Я
подобен старателю в руднике, рудокопом я явился.

[63] *Джовама* — небольшое вращающееся железное сито, на котором раздувают угли для кальяна.

Процесс познания, с точки зрения Машраба, всегда связан с постижением основ планетарного строения Вселенной:

Моя шапка — небо, мой трон — Земля, Солнце и Луна — мои слуги.
Под моей головой становится мягкой подушка небосвода.

Подобный вселенский масштаб восприятия человека в мире вполне соответствует общей тенденции искусства этого периода, в том числе и архитектуры, воплотившейся в грандиозных городских постройках Ирана и Средней Азии XVII в.

Еще одной оригинальной фигурой среднеазиатского литературного круга можно считать Сайидо **Насафи** (ум. между 1707 и 1711). В творчестве этого поэта новый стиль заявляет о себе обилием непривычной поэтической лексики, которая в классической литературе употреблялась в крайне ограниченных контекстах. 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.

Характерны в этом смысле такие довольно редко встречавшиеся раньше образы, как «мельница», «мельничный жернов», «пузырь (пена) на воде», «смерч», «водоворот», «роса» и т.д. Особенно популярными у всех поэтов индийского стиля становятся мотивы, построенные на описании свойств «пузыря» *{хубаб)*. Сайидо использует этот образ в различных контекстах. Например, рассуждая о порочности нравов своего времени, поэт говорит:

Так как люди вместо воды пьют кровь друг друга, Стали
словно пузырь пустыми от мозгов чаши их голов.

В другом стихотворении, говоря о тщете мирской, автор замечает:

Чашу свою, подобную пузырю, томимый жаждой, принес я к морю, Но
и она выпала из моих рук и упала в море.

Очень часто «пузырь» как объект описания возникает в натурфилософских контекстах, связанных с осмыслением стро-

ения вселенной и материи. Так, другой среднеазиатский поэт Шаукат Бухараи (ум. 1695) писал:

Если в своей напыщенности пузырь является хранителем тайны
множества, То он
превратится в море, если освободит себя от воздуха (т.е. лопнет).

В творчестве Сайидо Насафи намечается тенденция к разрушению привычных семантических связей внутри мотивов, построенных на традиционных парных образах. Это отчетливо видно в таком бейте:

Свеча после убийства мотылька покушается и на себя —
Кровь невинно убиенного опаляет подол убийцы.

Поэт переосмысляет традиционную схему развертывания мотива, в соответствии с которой мотылек, сгорающий в пламени свечи, олицетворяет мистика, достигшего растворения личности в Абсолюте *{фана)*.

С другими представителями нового стиля роднит Сайидо и тенденциозный выбор фигур украшения стиха, в частности, фигуры *ирсал ал-мисал* — «приведение примера». Таджикский ученый А.М. Мирзоев удачно перевел этот термин как «пояснительная аллегория», что наилучшим образом раскрывает сущность приема, подразумевавшего приведение подтверждения какого-либо философского утверждения *(зикр)* пословицей или крылатым выражением *(мисал)*. У Сайидо встречаются газели, целиком построенные на использовании этого приема. При этом обе части фигуры тяготеют к афористическому высказыванию, например:

Разговорами хлеба насущного не добудешь,
Языком требований этот замок не откроешь.
Как можно уйти голодным от благодетеля?
Водоворот далеко от реки не уйдет.
Разноцветная одежда не превратит старика в юношу.
Осенних листьев весной не увидишь.
Больного излечит лишь подходящая пища.
Без воспитания немощного силачом не сделаешь.
Добрый нрав и благородство натуры достойны уважения.
Репейник, даже обретя цветы и аромат, изящной розой не станет.

Сайидо Насафи возрождает традицию стихотворного жанра прение *(муназира),* практически забытого в персидской литературе после XI в. (Асади Туей). Он пишет монорифмическое произведение «Бахарийат», которое представляет собой спор восемнадцати животных, разбитых на пары и доказывающих свое превосходство друг наддругом (мышь и кошка, кошка и собака, ягненок и волк, газель и тигр, слон и носорог и т.д.)- По обычаю поэм, произведение снабжено главами интродукции, включающими мусульманскую картину мира и самовосхваление поэта. Сохраняя традиционную структуру *поэмы-масснави,* автор, тем не менее, слагает ее в другой системе рифмовки. Подобное использование монорима напоминает стихотворную сказку Закани «Кот и мыши», которая тоже выдержана в единой рифме. По содержанию поэма «Бахарийат» близка как суфийским аллегорическим произведениям типа «Язык птиц» 'Аттара, так и социальной аллегории Закани. Общая идея сочинения — необходимость всеобщего примирения и единения. Глашатаем этой идеи выступает Муравей, который доказывает, что и слабые, объединившись, могут победить сильного, и залог успеха — в объединении. 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 прошения друг у друга.
Всеобщее примирение тогда воцарилось.

Творчество Сайидо как нельзя лучше иллюстрирует рост популярности строфических форм поэзии в позднеклассический период. 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 — сссса и т.д. Очевидно, что наименьшей значимой единицей стиха является не бейт, *амиера'.* Разновидности этой жанровой формы имеют названия, производные от арабских числительных (например, *мусаддас* — шестистрочник) и различаются по количеству строк в строфе. Сайидо писшт *мухаммасы* в ответ на газели Хафиза, своих современников — Калима Хамадани и Саиба Табризи, а также в ответ на свои собственные газели. Часто в подобных стихах в последней строфе вслед за подписью Сайидо используется прием цитирования -— *тазмин,* при котором приводится последний бейт стихотворения-образца с упоминанием имени его автора. Вот, к примеру, строфа из *мухаммаса,* составленного в ответ на газель Хафиза:

О Сайидо, твоя судьба тобой не руководит,
Жилище твое свеча не освещает. Воистину
подругу не всегда удается завоевать. «Хафиз,
свидание не всегда достижимо — Властителей
мало заботит положение нищих».

Представление Сайидо Насафи о совершенной поэтической речи вполне соответствует взглядам большинства поэтов — его современников. 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.

* * *

Одним из влиятельных центров персоязычной литературы в XVI—XVII вв. становится мусульманское государство Великих Моголов в Индии. Здесь, особенно с середины XVI столетия, при делийском дворе и резиденциях правителей отдельных княжеств развернулась интенсивная и разнообразная литературная

деятельность. Многие представители династии Великих Моголов были не только покровителями искусств и щедрыми меценатами, но и сами являлись одаренными литераторами. Персидский язык при их дворе функционировал не только как язык делопроизводства, но и как язык изящной словесности. Связи Могольской династии с Ираном часто носили родственный характер, что сказалось и на отношении могольских правителей к людям искусства, прибывавшим из Средней Азии и Ирана. Причины массового отъезда «людей пера» в могольскую Индию были различными. Первоначально их вынуждала к этому нестабильная политическая обстановка, в частности суннитско-шиитские столкновения между Сефевидами и Шейбанидами. К тому же при сефевидском дворе господствовало специфическое отношение к культуре придворного панегирика. С одной стороны, представители господствующей династии не терпели при своем дворе поэтов-панегиристов, нередко изгоняли их, а рот набивали землей в противоположность традиции наполнять рот поэта драгоценными камнями и золотом в качестве награды за стихи. С другой стороны, если Сефевидам доводилось услышать благозвучный бейт, щедрость их не знала предела. Примером их баснословной щедрости была оплата знаменитого *таркиббанда* Мухташама Кашани, представлявшего собой плач по шиитским мученикам.

Многие поэты этого времени помимо литературы занимались торговыми делами и совершали путешествия в сопредельные с Ираном страны. Некоторые оседали в Индии, встречая теплый прием при дворе Великих Моголов. Впоследствии же путешествия в Индию становятся своеобразной модой и приобретают характер литературного паломничества.

Среди поэтов, способствовавших подъему персоязычной литературы Индии, были навсегда покинувшие Иран 'Урфи Ширази, Назири Нишапури (ум. 1613), Талиб Амули, Калим Хамадани, ставшие представителями первой волны распространения новых стилевых тенденций в персоязычной литературе.

Одним из корифеев индийского стиля по праву считают **Мирзу Мухаммада 'Али,** вошедшего в литературу под прозвищем **Саиб.** Поэт имел две нисбы — Табризи и Исфахани, поскольку

его род происходил из Тебриза, однако во время правления шаха 'Аббаса Великого Сефевида (1581-1629) семья будущего поэта вместе с двором переселилась в Исфахан. Отец Саиба Мирза 'Абд ар-Рахим носил прозвище «Сладкое Перо» и, по-видимому, был крупным стилистом. Сын не только унаследовал, но и «преумножил» его талант, владея помимо поэтического дара великолепным 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 популярной ныне скорописи *шикаста.* Родился Саиб в 1601 г. в Исфахане и умер там же, прожив около 70 лет. Завершив образование, 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 знакомится со многими представителями культурного окружения Великих Моголов, участвует в поэтических маджлисах, философских дебатах, сближается с местными персоязычными поэтами, а с некоторыми из них ведет впоследствии литературную переписку, обменивается стихами. После восшествия на престол шах 'Аббас II (1642-1666) приглашает Саиба ко двору и удостаивает его титула «Царь поэтов». Попав ко двору сложившимся и уже известным поэтом, Саиб оставляет придворную службу сразу же после смерти покровителя. Во время поездок по Ирану Саиб занимался собиранием стихов своих современников и составил *«Байаз»* — сборник стихов, в котором представлено творчество более 800 поэтов (25 тысяч бейтов).

Впечатления от предпринятых путешествий и те чувства, которые поэт испытывает вдали от Исфахана и родины предков — Тебриза, легли в основу тематики многих его газелей. Свой поэтический дар Саиб связывал с тебризским происхождением, которым очень гордился:

Саиб создан из чистой земли Тебриза,
Как Са'ди — из глины Шираза.

Ностальгические мотивы, характерные для лирики Саиба, восходят в своей основе к теме «городского патриотизма», связанной с восхвалением определенного города как престольного. Попав в газель из касыды еще вXIII в. (например, Хаджу Кирмани), эти мотивы развиваются в направлении большей камерности, приобретая все более личностное выражение (Хафиз). Воспоминания о покинутом Исфахане служат Саибу утешением в печали, придавая новые силы и отвлекая от грустных мыслей:

О Саиб, образ реки Зайандаруд смывает с груди пыль печали. Когда подступает печаль, вызови в своей душе память об Исфахане.

Как большинство представителей персидской поэтической классики, Саиб считает путешествие источником жизненного опыта (ср.: Ансари, Са'ди, Насир-и Хусрав и др.), однако результат наблюдений поэта над действительностью оказывается иным, чем у предшественников:

Мудрый урок, вынесенный Саибом из всех путешествий, таков, Что жаждущей душе (всегда] грезится Исфахан.

Характерной чертой поэзии Саиба, как, впрочем, и вообще большинства его современников, является упоминание в ней имен друзей-поэтов (Назири Нишапури, 'Урфи Ширази, Талиба Амули, Калима Хамадани), что создавало в стихах этого периода особую атмосферу дружеского общения. Хотя случаи переписки и взаимного расположения поэтов можно отметить и в классический период (Джами и Навои), после XVI в. подобные отношения в кругу стихотворцев становятся общепринятой нормой. По всей видимости, такое положение вещей является следствием изменения социального статуса поэта и целей художественного творчества, а также все большего обособления творческой элиты (литераторов, художников-миниатюристов, каллиграфов, музыкантов). Цели собраний поэтической богемы в кофейнях были иными, чем на придворных маджлисах или суфийских радениях. Если придворные литераторы были призваны услаждать монарший слух, а декламация или пение стихов суфиями носили ритуальный характер, то поэты, вхожие в кофейни, преследовали чисто литературные цели. Они

обсуждали достоинства и недостатки произведений предшественников и современников, вели философские дебаты, устраивали поэтические соревнования *{муша'ира)*. Свидетельства о содержании подобных собраний мы находим непосредственно в Диванах Саиба и его современников:

Прекрасен тот кружок, в котором [все] опьянены речами друг друга,
Кипение мысли {сделало их] алым вином друг для друга.
Они осыпают друг друга розами из красочных стихов,
[Которые] святая мысль превратила в розы из цветника друг для друга.

Возможно, многие газели поэтов-приверженцев индийского стиля сочинялись прямо во время таких собраний или под их непосредственным впечатлением,

Наряду с именами современников Саиб неоднократно упоминает своих литературных кумиров из числа великих поэтов прошлого— Хафиза и Руми, выражая преклонение перед их исключительностью и недосягаемостью. Саиб посвящает своим «наставникам» строки, содержащие мотивы самовосхваления *(фахр),* нередко воплощенные в форму самоуничижения:

Если, отвечая на газель Хафиза, Саиб обнаружил несостоятельность,
Нет в том его вины, ибо было это мне трудно.

Или:

Поэты должны терзаться годами.
Чтобы, подобно Саибу, постичь стиль Мавланы.

Со следованием манере Хафиза можно связать присущую Саибу острую ироничность, особенно проявляющуюся по отношению к традиционно высмеиваемому поэзией духовенству:

Не обманывайся, Саиб, ученостью аскета из-за его чалмы,
Ведь звук гулко отдается под сводом потому, что тот пуст.

Ироничность свойственна Саибу и при интерпретации некоторых традиционных любовных мотивов. Так, водной из газелей он называет выражение любовных терзаний в письме пустым занятием, ибо они не отражают истинной сути любви

и подобны крылышку мотылька, сгорающему в пламени свечи. Сердце влюбленного, разорвавшееся от нестерпимой боли, — это, по мысли поэта, не признак самопожертвования, оно выполнит свое предназначение, лишь став гребнем для локонов подруги. Заканчивается стихотворение следующим бейтом, в котором образ идеального влюбленного Фархада переводится совершенно в иную плоскость восприятия:

Испачкать своей кровью топор, подобно Фархаду, —
Это всего лишь одна из детских забав.

Образ ребенка, использованный для иронической интерпретации канонического мотива, выбран Саибом не случайно: мотивы, связанные с детством, встречаются в его поэзии в различных вариациях и, по всей видимости, являются нововведением индийского стиля. Интересно, что в традиционных сетованиях на старость ей 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. По всей видимости, в поэзии XVII в. происходит своего рода эмансипация философских мотивов от прямого наставления. Герой Саиба занят размышлениями над глобальными космогоническими и этическими проблемами: его интересуют вопросы происхождения вселенной в ее субстан-

циональном единстве, законы движения космоса, основы жизни на земле, взаимоотношения человека и мира. Мировоззрение Саиба, базирующееся на основах доктринального суфизма, в какой-то мере является более универсальным, получая выход в область социального бытия и натурфилософских проблем. Решая один из основных религиозно-философских вопросов — что есть изначальная причина бытия и как соотносятся Бог и мир, Саиб пишет:

Ты так скрыт, что невозможно выявить твои признаки,
Ты так явен, что нет нужды расспрашивать о твоих признаках.

Поэт полагает, что Бог присутствует в обоих мирах — материальном и духовном, и не может быть представлен как нечто отдельное от Вселенной: «Тот, кто видит Тебя вне двух миров, подтверждает узость своего кругозора».

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 обозначает термином «широта натуры» *(вус'ат-и машраб)*. Можно предположить, что понятие «широта натуры» в значительной мере замещает в поэзии XVI—XVII вв. представление о качествах «совершенного человека» *(инсан ал-камил),* распространенное в классическом суфизме и суфийской поэзии. Благодаря этому качеству можно «как Платон, сидя в кувшине, созерцать весь мир и не замечать тесноты обиталища». В противном случае

Тот, кто не обрел широты натуры в этом жилище,
При жизни будет пребывать в могильной тесноте.

Тот, кто обладает «широтой натуры», «одинаково относится к знатному и плебею, подобно тому, как солнце одинаково греет своим теплом и розы, и шипы». Это качество позволяет осознать, что все люди несут в себе Божественное начало, а потому не должны придавать значения конфессиональным различиям: «Хотя все дороги разные, это не имеет значения, ибо Проводник один». Дух единения и единства пронизывает все поэтические размышления Саиба:

Каждое сердце — это капля из океана единства. Не
отрицай ни одной твари, если ты един [с Богом].

Тот же мотив характерен для старшего современника Саиба Вахши Бафки:

В реальности нет ничего иного — все мы боги,
Хотя от вращения единой точки мы отделились.
Капля заплакала из-за того, что все мы отделены от моря,
Море засмеялось над каплей, потому что все сущее есть мы.

Рассуждения о единстве людей воплощаются у поэтов индийского стиля в мотиве переплетенной книги, часто встречающемся, например, у Шауката Бухараи:

Разноцветная тесьма на корешке книги — это нить единения. Когда
сходятся несколько тропинок, получается широкая дорога.

Объединение человечества мыслится Шаукатом Бахараи как идеальная модель мироустройства:

Всеобщая дружба людей мира — не есть предательство [своего народа],
Их объединение будет явлено в грядущем.

Представление о единстве всего сущего должно подсказать людям способы разрешения конфликтов и снятия противоречий. Подобные устремления поэтов индийского стиля оказались созвучны умонастроениям в могольской Индии той поры. Возможно, мотивы единения могут считаться поэтическим осмыслением религиозных исканий Могольского императора Акбара (1542—1605), предпринявшего попытку создать универсальную религию под названием *дин-и илахи,* а также концепции «всеобщего мира» *(сулх-и кулл),* принадлежащей одному из наследных принцев Дара Шикуху (1615—1659). Попытка религиозных реформ была нацелена на преодоление извечной мусульманско-индуистской розни и должна была привести к социально-культурной и конфессиональной гармонии. Характерно, что вся культурная политика Великих Моголов была направлена на слияние двух традиций, чему способствовала созданная под их покровительством переводческая школа. В ней были выполнены переводы на персидский язык таких памятников древнеиндийской культуры, как «Упанишады» и «Махабхарата», а также современных индийских литературных шедевров, например, «Рамаяны» Тулсидаса.

Мотивы единения находят выход и в стихотворениях дружественной и любовной тематики. Отметим, что жанр *ихванийат* (дружеское послание) 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 или возлюбленная близки 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 *ятмисра',* хотя внешне были разделены,
Вдали от дома не было нам преграды на пути единения.
Где бы мы ни оказывались, 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, Саиб в одной из своих газелей призывает слушателя обрести свое место в мире через понимание его вечной изменчивости:

С четырех опор элементов падают обломки,
Между четырьмя противоположностями по своей воле не спи!..
У тебя земли и воды не меньше, чем у крестьянина.
Из семени твоей слезы взрасти зерно, не спи!

Те же мотивы звучат в другой газели Саиба:

Сложи вместе прах и ветер, воду и огонь, И пройди
через полный изменений мир жизни. (Перевод
Н.И. Пригариной)

Осознание противоречивости вещественных основ бытия порождает представление о диалектичное™ как о всеобщем законе мироздания. Эта идея выражена через разнообразные мотивы, в том числе и восходящие к хайамовским и хафизовским. Саиб, например, утверждает:

Траур и пир в этом мире перемешаны друг с другом —
Слезы навертываются на глаза от невольного смеха.

Особое место в рассуждениях поэтов индийского стиля на натурфилософские темы занимает проблема круговорота вещества в природе. В лирике XVII в. варьируется излюбленный хайямовский мотив превращения живой материи в неживую и ее нового возрождения. Вслед за Хайамом Шаукат Бухараи, например, полагает:

Наша жизнь имеет оттенок смерти,
Раскрылись чалмы тюльпанов, [вырастая] из нашего праха.

Поэзия XVII в. открывает законы круговорота воды в природе как основы жизни на Земле. Обнаружив, что не только облака дают воду земле, но и поверхность морей и рек служат «кладовой» влаги, т. е. источником испарения. Калим Хамадани пишет:

Если сначала дождь падал с небосвода, То
теперь он идет с земли на небо.

Натурфилософские построения приобретают в лирике XVII в. чрезвычайную многозначность и используются для выражения социальных и религиозных (суфийских) идей. Это можно проиллюстрировать следующим бейтом Саиба:

Те, кто в этом цветнике соединился, подобно [каплям] росы,
Станут спутниками украшающего мир солнца.

Идея испарения воды с поверхности растений может быть истолкована как символ единения с Богом или же социального примирения ради лучшего будущего.

Адекватное знание законов движения объектов мироздания позволяет избежать аберрации зрения и увидеть мир в истинном свете. Именно об этом говорит Шаукат Бухараи, наблюдая за сменой фаз Луны:

Когда ущербен взгляд [на мир], то и предметы [мира] выглядят ущербными.
Не бывает ущербной новая Луна, если смотреть на нее взглядом знающего.

Представители индийского стиля осознавали себя творцами нового поэтического направления. Они прямо провозглашали свои цели и прилагали целенаправленные усилия в поисках незнакомых поэтических мотивов *(ма'ни-ии бигана)*. Саиб неоднократно декларирует в газелях новизну создаваемого им поэтического стиля *(тарз-и нау, тарз-и таза):*

С языка моего пера знакомые красоты [слова] Появляются облаченными в одеяния незнакомого смысла.

Выдвижение принципа «незнакомое™» *(биганаги),* «необычности», «странности» *(гариби)* образа привело к расширению поэтического словаря за счет «непоэтичных» слов, а также к актуализации фонда традиционных и созданию оригинальных мотивов. Вот, например, как выглядит у Саиба традиционный мотив сетования на судьбу:

Не осталось в этих садах и цветниках искренности, Придется мне, наверное, вести разговор с самим собой, подобно проточной воде.

Поэт говорит о том, что его окружает глухая стена непонимания и криводушия, и ему в одиночестве остается разговаривать с самим собой, подобно безумцу. Классическую же интерпретацию этого мотива можно найти в Диване Хафиза: автор предпочитает бежать от непонимания и искать единомышленников, скитаясь по свету.

Саиб и его современники высоко ценили игру фантазии и «странность воображения» *(гарибхийали),* способность поэта парадоксально сближать внешне несоединимое в одном образе. Весьма красноречив пример из газели Саиба:

Оттого, что розовый куст расцвел, роза из пешей становится всадником,
А от бурного цветения розовых кустов всадники кажутся пешими.

Поэты индийского стиля нередко декларировали принцип сближения далеких друг от друга понятий и их словесных воплощений, о чем, например, свидетельствует следующий бейт Шауката Бухараи:

От мыслей о далекой образы [твоих стихов], Шаукат, стали странными.
Между смыслом и словом — (расстояние] в тысячу фарсангов.

Чрезвычайно интересной представляется газель Саиба, в которой за внешней традиционностью мотивов обнаруживается совершенно новый подход к их интерпретации и объединению в поэтический контекст:

Эти нелюди, которые кичатся своими предками,
Тешат этим свое сердце, как собака тешится костью.
В любви иллюзорной зашифрована любовь истинная,
Но лишь в том мире, где правят просветленные сердцем.
Роза пресекла сплетни ветерка,
Ведь о том же самом кричат неопытные соловьи.
Сравни будущее со своим нынешним положением, пойми,
Кого из ушедших поминают добром!
В школе, где учительствует любовь, дети
Железным пером упражняются в притеснении.
Жадность [в любви] лучше щедрости, ибо не наделенные жадностью
Каждым словом отпускают раба на свободу.
Саиб! Те люди, что оседлали Слово,
На горе Каф охотятся на пери.

Очевидно, что речь в стихотворении идет о мистическом Пути познания, поднимающим человека над мирской суетой. Тем не менее, каждый бейт в отдельности допускает несколько возможных толкований, в том числе и противоречащих друг другу. Так, мотив школы любви может интерпретироваться двояко. С одной стороны, поэт может иметь в виду непослушание детей в школе любви и проявление ими жестокосердия (тогда этот бейт воспринимается как смысловое продолжение предыдущего). С другой стороны, Саиб может подразумевать,

что именно любовь дает детям урок притеснения, что отчасти подтверждается смыслом последующего бейта, в котором истинные возлюбленные представляются жадными, то есть не отпускающими на волю влюбленных в них. Эта газель показывает, как новый стиль начинает разрушать устойчивые семантические связи внутри классических мотивов. Так, в необычном свете предстают отношения традиционных персонажей газели — розы, ветерка и соловья. Посредничество ветерка, который в стандартных реализациях мотива выступал в роли благовестника или даже наставника влюбленных, в данном случае отвергается.

Постепенное изменение эстетических приоритетов привело в поэзии индийского стиля к особой избирательности в применении известных поэтических фигур. 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 «намек», «двусмысленность» *(ихам).* Не менее популярной была фигура «приведение примера», которая способствовала введению в поэтический текст большого количества пословиц, афоризмов, острот. Использование этих фигур значительно повышало суггестивность текста, заставляя читателя в той или иной степени прилагать интеллектуальные усилия для проникновения в смысл сказанного. В частности, Саиб, например, применяет для воплощения мотива совершенства красоты возлюбленной терминологию, связанную с каллиграфией и комментированием священных текстов, устанавливая соответствие между элементами письменной речи (почерк, описание, точка) и статями красоты возлюбленной (лицо, родинка):

Хотя письмо воздало справедливость речам, [содержащим] описание твоего лица,
Точку той родинки оно не сумело истолковать.

Частая эксплуатация фигуры «приведение примера» усиливала тенденцию к разностильное™ поэтического текста, од-

повременно повышая его экспрессивность и умозрительность. Так, в одном из бейтов газели Саиба высказывание о судьбе истинных подвижников, подвергающихся гонениям, подкрепляется бытовой пословицей:

Чистые 1душой] 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.

Важным принципом построения образа в газелях Саиба и других последователей нового стиля следует считать применение одного из видов метафоры, ведущей к персонификации понятий:

Настал солнцеворот. Наполните чаши вином веселья.
Освободите уши графинов от ватных затычек неведения.
(Перевод Н.И. Пригариной)

Персонификации подвергаются не только неодушевленные предметы («уши графинов»), но и абстрактные понятия («крыло неповиновения» у Шауката Бухараи).

Мысли Саиба Табризи о поэтическом творчестве заслуживают особого внимания, поскольку автор часто выступает в роли теоретика нового стиля и остро чувствует его специфические свойства — красочность, изящество, сложность и изощренность, уход от тривиальных поэтических значений — «страх привычного». Даже при традиционном сравнении мелодики совершенного стиха с пением соловья весь образ переносится из сферы звучания в сферу зрительного восприятия:

Да будет окрашен кровью песни клюв соловья,
Того, что в когтях сокола не расправит крыльев беззаботности.

Или:

Я тот соловей, Саиб, который цветочки в саду,
Превращает в руту на огне своих трелей.

Основные положения новой концепции творчества включают у Саиба представления о качествах поэтического мотива *(ма'ни),* которые он определяет словами *пичида* («скрученный», «извивающийся») и *бигана* («незнакомый», «чужой»):

Если ты охвачен стремлением к охоте за смыслом,
Аркан в твоей руке должен извиваться и скручиваться.

Или:

Поскольку меня ценят незнакомые смыслы,.
Знакомство со мной есть знакомство со Словом.

Все представители индийского стиля не только ощущали себя новаторами, но и ориентировали всю свою литературную деятельность на целенаправленные поиски новых значений и новых способов выражения.

В одно и то же время с Саибом, но в далеком Герате, жил и творил другой представитель нового стиля **Назим Харави** (1601 — 1671). Поэтическая карьера Назима началась в ремесленной среде любителей изящной словесности (поэт в юности занимался кузнечным делом). Позже его приблизил наместник Хорасана, однако Назим никогда не отождествлял себя с придворными панегиристами, которые, по его словам, «упорно пустословят и гарцуют на лжи». Панегирики занимают в творчестве Назима весьма скромное место, основной жанр — любовная и философская лирика в форме газели. Он также является автором поэмы пятеричного цикла «Йусуф и Залиха». По всей видимости, Назим активно участвовал в собраниях гератских поэтических и философских кружков и тяготел к близкому окружению двуязычного среднеазиатского поэта Машраба и именовал себя «учеником искусного

Безумца». Судя по многочисленным высказываниям в поэзии, Назим был явным приверженцем мистического мировосприятия. В одной из своих газелей он рассуждает о тяготах пути к Истине и о превратностях мирской жизни, однако утверждает, что жизненные трудности лишь укрепляют его решимость:

Я оттачиваю ремесло в школе безумия,
Я оживляю «Пробивающего горы» (т.е. Фархада) ударом топора.
Я ступил туда, где невозможно расправить крылья,
Я размышляю о смелости мысли.
Я привязан к водопою, [ибо] старое вино крепкое
До такой степени, что я в бутылку насыпаю пыль [с порога] кабака.
Я стремлюсь к явному, но проводник мой скрыт,
Я веду свой род от ветвей кипариса.
Ни сухое, ни влажное нашей эпохи не имеет ценности *(букв,* свежести).
Назим, я сверкаю, подобно молнии, в этой роще.

Употребленное в третьем бейте слово «водопой» *(машраб)* может быть понято как намек на имя учителя, что придает новый смысл мотивам безумия, пробивания гор, смелости мысли, скрытого проводника и, наконец, молнии.

Суфийскими настроениями окрашены в стихах Назима и любовные мотивы. Вот характерный фрагмент:

Хотя никто на пути любви не достигает желаемого,
Я не видел никого, кто не был бы целиком поглощен странствием.
Себя невозможно удержать от жизненного пути,
У воды нет силы, чтобы не бежать по руслу.

Поэт не обходит вниманием и социальную жизнь своей эпохи. Более того, он считает, что не следует отделять себя от людей, живущих обыкновенной жизнью:

Назим, не сторонись людей, обитающих на земле,
Ведь саженец развивается из корня.

Положение властителей не прельщает поэта, ему дороже свобода личности:

Меня не привлекают венцы царей мира,
Прекрасен пепел на головах свободных людей.

С другими представителями индийского стиля роднит Назима особый интерес к натурфилософским проблемам. Развивая теорию о четырех первоэлементах как основе мироздания, поэты XVII в. спорили об иерархии стихий. Назим склоняется к признанию главенства воды, необходимой для поддержания жизни органического мира:

Плод готов расти и вызревать под сенью каждого листка, Сожженная огнем колючка готова цвести, как роза, [Примите] благую весть, обитатели лугов, ведь торговец облаком Явился не с пустыми руками: он нагружен жемчужинами роста. Когда расправят крылья истомившиеся сердцем птицы, Скрытое в земле семя (яйцо) окажется под крылом роста.

Примерно ту же мысль выражает Шаукат Бухараи:

Ключ к [хранилищу] хлеба насущного хранит вода, Ведь
хлеб мира испечен в горниле водоворота.

Шаукат разделяет основную мысль натурфилософской концепции Машраба, который, по словам современников, «примирил огонь с водой», «смешал огонь с водой».

Стилистическая общность персидской поэзии XVII в. подтверждается наличием у разных поэтов большого количества перекликающихся мотивов. Одной из весьма распространенных тем, объединяющих искания представителей индийского стиля, как мы видели в творчестве Саиба Табризи, является провозглашение сплоченности всех людей — единственно достойного человека принципа существования. Назим утверждает:

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. Этот бейт демонстрирует одну из реализаций излюбленной в индийском стиле фигуры «приведение примера», когда оба *мисра'* содержат афоризмы *(мисал)*. В стихе сочетаются со-

циальные и натурфилософские мотивы и лексика. Кроме того, автор, по всей видимости, развивает известное высказывание Са'ди из «Гулистана» о людях — членах одного тела.

Из современников Назимате же образы переплетенной книги и переплетчика часто использует бухарец Шаукат:

Множество листов в переплете — это узы единения. Если тростинки сплетаются вместе, получается циновка.

Первый мисра' приведенного бейта имеет в поэзии Шауката и другое продолжение:

Множество листов в переплете — это узы единения.
Если одиночества собираются в одном месте, получается общество.

Как и все поэты индийского стиля, Назим часто придает своим высказываниям форму пословицы *(мисал)* или афоризма *(хикмат)*. Интересен в этом смысле следующий бейт, в котором оба полустишия также содержат два самостоятельных афористических выражения:

Грубияна грубыми словами не исправишь,
Ржавчину с кольчуги мылом не смоешь.

* * *

На рубеже XVII—**XVIII** в. Индии создает свои многочисленные произведения великий персоязычный поэт **Мирза 'Абд ал-Кадир Бидиль** (1644—1720). Бидиль получил прекрасное образование, изучал индийскую философию и филологию, знал помимо родного, бенгальского, арабский и персидский языки. Некоторые современники полагали, что поэт происходил из тюркского племени *барлаз* и, соответственно, владел классическим тюрки. По данным исторических источников, Бидиль был хорошо осведомлен в медицине, математике, истории, литературе разных народов (считают, что он знал наизусть древнеиндийскую «Махабхарату»). В молодости он становится последователем дервишеского толка *маджзуб* («испытывающий притяжение [любви]»), для которого было характерно существенное влияние местных верований, в частности философии йога. Скитаясь по Индии, «босой и в рва-

ной одежде», Бидиль ведет дервишеский образ жизни, посвящая себя сложнейшим духовным практикам. После женитьбы в 1670 г. Бидиль поступает на службу к наследному принцу, сыну императора Аурангзеба. Периоды придворной службы часто прерывались странствиями в поисках Истины. В конце концов, он примкнул к суфийскому братству *кадирийа* и, по-видимому, оставался его членом до конца своих дней. Тем не менее, 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. 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 120 тысяч бейтов. Ему принадлежат поэмы «Талисман [мистического] оцепенения» *(Тилисм-и хайрат),* «Великий океан» *(Мухит-и а'зам),* «Синай познания» *(Тур-и ма'арифат),* «[Мистическое] познание» *('Ирфан),* прозаические произведения со стихотворными вставками «Утонченные мысли» *(Нукат),* «Четыре элемента» *(Чар 'унсур)* и др.

Несмотря на чрезвычайную популярность Бидиля не только в мусульманской Индии (например, в Средней Азии существовала специальная профессия «чтецов Бидиля» — *бидиахан),* его творчество изучено крайне неравномерно. Причина этого кроется, по-видимому, в необычайной сложности философского содержания и способов его выражения в произведениях этого автора.

Вершиной поэтического мастерства и социально-философской мысли Бидиля считается поэма «'Ирфан», над которой он работал в течение 30 лет. Поэма представляет собой типичное для традиции классического иранского дидактического эпоса произведение, состоящее из 10 глав основной части, не связанных единым сюжетом. В них рассуждается: 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. Тематика глав также является

глубоко традиционной, и известна, например, по произведениям Насир-и Хусрава, Сана'и, Руми и др., хотя в содержании 7 и 8 глав явно присутствует влияние местных философских систем. Индийские традиции ощущаются и в 10 больших рассказах, помещенных в конце каждой главы и иллюстрирующих ее содержание.

Одной из самых известных вставных истории в«'Ирфан» является сказание о любви искусной танцовщицы Комде, живущей при дворе индийского шаха, и музыканта-виртуоза Модана, помещенное в конце главы 6. 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 ее танцем, бросает шахскую награду к ее ногам. 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 который обещает помощь влюбленному. Он посылает гонца к повелителю Комде с просьбой соединить два любящих сердца, однако получает отказ. Называя Модана «безумцем», повелитель Комде говорит, что обошелся с ним милостиво, изгнав из дворца, а мог бы его казнить:

От того безумия, изливающего влагу отваги,
Мой огонь до сих пор извергает дым.
Как еще назвать, если не великодушием, когда 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 шах сообщает ей ложное известие о гибели Модана. Комде теряет сознание, и все думают, что она умерла. Услышав о смерти

Комде, Модан падает без чувств. Шах терзается угрызениями совести, обвиняя себя в том, что погубил влюбленных. Однако мудрецы, призванные шахом, 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 втом или ином виде уже присутствовали в традиции иранского любовно-романического эпоса. Некоторые эпизоды поэмы прямо отсылают к перипетиям сюжета о несчастной любви Маджнуна иЛайли: обвинение влюбленного в безумии и его скитание в пустыне, нахождение справедливого помощника, война против шаха, притесняющего влюбленных (ср. с войной Науфала против племени Лайли), трагическая смерть влюбленных. Воскрешение героев и счастливый финал их истории также имеют параллели в предшествующей традиции (см.: «Варка и Гулшах» Аййуки). Однако Бидиль обновил строй поэмы, снизив социальный статус главных героев, сделав их представителями определенных профессий и, в связи с этим, придав описаниям их мастерства большую роль в сюжете.

Назидательный пафос истории о счастливом соединении влюбленных состоит в проповеди монаршей справедливости и милосердия, а также необходимости своевременного раская-

ния. Целью написания поэмы «'Ирфан» Бидиль считал познание человеческой природы:

Слагается рукопись [поэмы] «'Ирфан» —
Повесть ради внимания к Человеку.

Пытаясь осмыслить историю человечества, Бидиль приходит к выводу, что она основана на угнетении и несправедливости:

Вскипела Алчность, и имя ей стало Справедливость,
Вознамерилась она сохранить свою неприкосновенность:
«Пусть никто не чинит притеснений крестьянам,
То есть не умаляет достояние шаха».
До такой степени дошли усилия Гордыни,
Что на ниве не осталось никого, кроме батрака.

Характерной чертой поэтики Бидиля является прием персонификации. В данном случае одушевляются пороки и добродетели человека, которые движут судьбами мира.

Как и многие другие представители индийского стиля, Бидиль прославился авторскими пословицами и поговорками. Например, тема несправедливости мироустройства выражена в следующих афоризмах:

Ничей кошелек не наполнится, Пока не
станет вором-карманником.

Или:

Везде, где алчность разожгла свой костер,
Вместо дров в нем горели добродетели.

Философская основа творчества Бидиля весьма сложна, поскольку он затрагивает ключевые вопросы строения вселенной, соотношения духа и материи, диалектики природы и т.д. Особую важность для поэта имеет познание мира в его духовно-материальном единстве:

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 Бидиля 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 стилистического рисунка. Наряду с простыми и традиционными газелями, Бидиль писал виртуозные стихи с применением сложнейших фигур и редких смысловых *радифов* (циновка — *бурийа,* зеркало — *айна,* соль — *намак,* свеча — *шам*[1]*).*

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 Бидиля 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, Бидиль использует такие традиционные элементы суфийского поэтического словаря, как тростниковая флейта, заросли тростника, вкушение сладости сомкнутыми устами и т.д., которые отсылают читателя к мистическим текстам Джалал ад-Дина Руми.

Многие поэтические произведения Бидиля позволяют судить о его представлении об идеальной поэзии. Прежде всего, он, как и его непосредственные предшественники и старшие современники, сравнивал поэтическое слово с совершенным живописным изображением. Водной из газелей *срадифом* «Я рисую» Бидиль говорит:

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 совершенства я не поклоняюсь бессмысленным
изображениям.
Мне того совершенства достаточно, что имя Бидиля почерком
мастера я рисую.

Основной характеристикой истинной поэзии остается ее красочность, отсюда сравнение поэта не только с художником, но и с павлином, славящимся яркостью оперения:

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 Руми, в которой в плен попадает сладкоголосый соловей.

Свой язык Бидиль называет «палочкой для подведения глаз сурьмой», а калам — «европейским пером».

Другой характерной чертой поэзии Бидиль считает сложность поэтического выражения. Поэзию он сравнивает с загадочными письменами, с капелькой росы, скрытой в «водовороте» розы, с запутанными письменами ночи. Поэт говорит, что облекает «возвышенные смыслы» в «тонкие словесные выражения». Задача поэта — добиваться движения мысли в словесной форме, ибо иначе форма мертва, а смысл неясен:

Утихший (скрытый) смысл, Бидиль, можно прояснить, Если
краской волны нарисовать на словесной форме прибой.

Знакомство с поэзией индийского стиля должно предостеречь исследователей от априорного толкования литературного канона, в рамках которого функционирует и персидская поэзия XVII — начала XVIII в., как некой застывшей и неподвижной категории. Расхождения во взглядах на идеал поэтического стиля между стихотворцами классического и позднеклассического периодов наглядно иллюстрируют высказывания самих участников литературного процесса. Напомним, что поэты-классики X—XV вв. считали основным критерием совершенства стиха «сладостность», сравнивая его вкус с медом и сахаром, фиником и виноградом, свежестью родниковой воды. На слух стих должен был напоминать трели соловья и журчание проточной воды, голос певца и звуки музыки. Апологет классической ясности стиля, Джами подчеркивает в своих стихах простоту

(букв, «гладкость» — *садаги)* и отсутствие излишних украшений, называя их «лишенными рисунка» *(бинакш).*

Напротив, приверженцы индийского стиля всячески подчеркивают живописность и красочность своего поэтического языка, сравнивая его с цветущим или иллюминированным садом, зеленеющей ветвью, луной в радужном ореоле, картинной галереей Китая, европейским домом, разодетым кумиром. Встречаясь в сочетаниях *хийал-и рангин* («красочные образы», «красочные фантазии») *илимазмун-ирангин* («красочные темы»), мотив живописности поэзии повторяется в большинстве Диванов авторов индийского стиля, а известный историк персидской литературы Шибли Ну'мани выделяет «живописание в поэзии» XVII — начала XVIII в. в качестве одного из стилеобразующих признаков. Подобные представления последователей индийского стиля о художественном слове напоминают взгляды европейских теоретиков стиля барокко, например, 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»).

Стремление поэтов XVII— начала XVIII в. к специфической «разгерметизации» литературного словаря, его целенаправленному обновлению, к необузданной игре воображения и неожиданным образным эффектам вызвало резкое осуждение со стороны поэтов последующих поколений, в частности, представителей исфаханского литературного движения XVIII в. «Возвращение» *(Базгашт),* ратовавших за упрощение стиля и возврат к нормам домонгольской поэзии. Той же негативной точки зрения на новации индийского стиля придерживался известный поэт и теоретик XIX в. Риза Кули-хан Хидайат, характеризовавший творчество поэтов XVII в. как ухищрения «болезненной натуры»: «Вместо истинных вещей, ясного содержания и взамен изысканного искусства и редкостных острот в своих грязных целях они начали сочинять и обнародовать стихи на непристойные и дурные темы». Отрицательно относился к индийскому стилю и знаменитый поэт и ученый конца XIX — начала XX в. Малик аш-Шу'ара Бахар. Интересно, что сходным упрекам в искажении классических норм подвергались и пред-

ставители европейского литературного барокко со стороны такого типичного классициста, как Никола Буало (1636—1711), который усматривал в современной ему поэзии грубость слога, «бесстыдные и непристойные» созвучия слов, подслушанных в «злачных» местах, «плебейский дух», нарушение законов здравого смысла и хорошего вкуса.

Несмотря на преобладание отрицательных оценок в адрес поэзии индийского стиля, а иногда и полного ее игнорирования (эту эпоху называли «веками литературного молчания»), она воспринимается как органичный и закономерный этап в литературном развитии Ирана.

Библиография

1. **Абдуллаева,** Ф. И. Жизнь поэта при дворе. Фаррухи Систанский и его «Ода о тавре» (XI в.). Учеб. пособие. — СПб. ун-т, 2000.
2. **Абдуллаева,** Ф. И. Средневековая персидская поэзия: тексты, переводы, комментарии. — СПб. ун-т, 2001.
3. **Акимушкин, О. Ф.** К вопросу о традиции жанра искусственной касыды в персидской поэзии. // Акимушкин О. Ф. Средневековый Иран. Культура. История. Филология. — СПб.: Наука, 2004.
4. **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.
5. **Акимушкина, Е. О.** Мотивы «заточения» и «неволи» (хабсиййат) в структуре касыд Мас'уда Са'да Салмана (1046-1121). Ч. 1—2. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13: Востоковедение, 2003, № 1,3.
6. **Акимушкина,** Е. **О. К** проблеме генезиса тюремных мотивов (хабсиййат) в персоязычной поэзии XI в. // Начало: сб. статей. Вып. 6. - М.: ИМЛИ РАН, 2003.
7. **Акимушкина,** Е. **О.** Жанр хабсиййат в иерсоязычной поэзии XI—XIV вв.: генезис и эволюция. М.: Наталис, 2006.
8. **Алиев,** Г.Ю. Персоязычная литература Индии. М.: Наука, ГРВЛ, 1968.
9. Афсахзод, А. Лирика Абд ар-Рахмана Джами: проблемы текста и поэтики. М.: Наука, ГРВЛ 1988.
10. **Байбурди,** Ч. Жизнь и творчество Низари. М.: Наука, ГРВЛ, 1966.

11. **Бахар, М. Т.** Сабкшенаси йа тарих-е татаввор-е наср-е фарси (на перс. яз). Тегеран, 1942.
12. **Бертельс, А.Е.** Художественный образ в искусстве Ирана IX—XV вв. (Слово, изображение). М.: «Восточная литература» РАН, 1997.
13. **Бертельс,** Е. Э. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М.: Наука, ГРВЛ, 1960.
14. **Бертельс, Е. Э.** Избранные труды. Низами и Фузули. М.: Наука, ГРВЛ, 1962.
15. **Бертельс, Е.** Э. Избранные труды. Навои и Джами. М.: Наука, ГРВЛ, 1965.
16. **Бертельс,** Е. Э. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М.: Наука, ГРВЛ, 1965.
17. **Бертельс, Е.** Э. Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. М.: Наука, ГРВЛ, 1988.
18. **Болдырев, А. Н.** Зайнаддин Васифи — таджикский писатель XVI в. (опыт творческой биографии). Сталинабад, 1957.
19. **Болдырев, А. Н.** Отражение древних культурных традиций в классической литературе Ирана. // История Иранского государства и культуры (к 2500-летию Иранского государства). М.: Наука, ГРВЛ, 1971.
20. **Болдырев, А. Н.** Персидская литература с VIII по начало XIX в. // Краткая история литератур Ирана, Афганистана и Турции. Курс лекций. Л., 1971.
21. **Брагинский, И. С.** Абу Абдаллах Джафар Рудаки. М.: Наука, ГРВЛ, 1989.
22. **Брагинский, И.** С. Из истории персидской и таджикской литератур. М.: Наука, ГРВЛ, 1972.
23. **Брагинский, И.** С. Иранское литературное наследие. М.: Наука, ГРВЛ, 984.

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

25. **Ворожейкина, 3. Н.** Исфаханская школа поэтов и литера турная жизнь Ирана в предмонгольское время **(XII** — нача ло XIII в.). М.: Наука, ГРВЛ, 1984.

26. **Ворожейкина, 3. Н.** Литературная служба при средневеко вых иранских дворах. // Очерки истории культуры средне векового Ирана. М.: Наука, ГРВЛ, 1984.

27. **Ворожейкина, 3. Н.** Кыт'а — стихотворение-«фрагмент» в персидской поэтической культуре. // Неизменность и но визна художественного мира. Памяти Е. Э. Бертельса: сб. статей. М.: ИВ РАН, 1999.

28. **Дроздов,** В. А. Касыда в творчестве Фахр ад-Дина Ираки. // Учен. зап. С- Петерб. ун-та. Серия востоковедческих наук: вып. 84.1994, №429.

29. **Дроздов,** В. А. «Варка и Гульшах» Аййуки и арабские сред невековые повести о влюбленных. // Неизменность и но визна художественного мира. Памяти Е. Э. Бертельса: сб. статей. М: ИВ РАН, 1999.

30. Иностранцев, К. А. Персидская литературная традиция в первые века ислама. СПб., 1909.

31. **Иностранцев, К. А.** Сасанидские этюды. СПб., 1909.

32. **Каладзе,** И. Эпическое наследие Унсури. Тбилиси, 1983.

33. **Кашифи,** Камалиддин Хусайн Ва'из. Бадаи' ал-афкар фи санаи' ал аш'ар. Предисл., примеч. и указ. Р. Мусуль-манкулова. М., 1977.

34. **Коран.** Пер и коммент. И.Ю. Крачковского. Изд. 2-е. М., 1986.

35. **Крымский, А.** Б. История Персии, ее литературы идервишеской теософии. Т. 1—3. М., 1912—1917.

36. **Крымский, А.** Б. Низами него современники. Баку: Элм, 1983.

37. **Куделин, А. Б.** Средневековая арабская поэтика (вторая по ловина **VIII - XI** век). М.: Наука, ГРВЛ, 1983.

38. **Куделин, А. Б.** Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. М.: Языки славянской культуры, 2003.

39. **Лихачёв,** Д. **С.** Развитие русской литературы X—XVIII ве ков. Эпохи и стили. Л., 1973.

40. **Магомеди, М.** Лирика Саиба Тебризи и проблема «индийс кого стиля» в персоязычной поэзии. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Баку, 1991.

41. **Мирзоев, А.М.** Сайидо Насафи него место в истории тад жикской литературы. Сталинабад: Таджикгосиздат, 1954.

42. **Мирзоев, А. М.** Рудаки. Жизнь и творчество. М.: Наука, ГРВЛ, 1968.

43. **Мирзоев, А. М.** Камал ад-Дин Бинаи. М.: Наука, ГРВЛ, 1976.

44. **Мусульманкулов, Р.** Персидско-таджикская классическая поэтика X-XV вв. М.: Наука, ГРВЛ, 1989.

45. **Низами.** Лайли и Маджнун. Введ., пер. с перс, и коммент. Н.Ю. Чалисовой и М.А. Русанова. М: **РГГУ,** 2008.

46. **Никитина, В. Б.** К проблеме становления дидактических жанров в таджикско-персидском авторском письменном творчестве. // Иранская филология. М., 1964.

47. **Никитина, В. Б. К** постановке некоторых проблем в изуче нии классической поэтики иранских народов. // Иранская филология. М., 1971.

48. **Осипова, М. М.** Индийская действительность в романичес ком маснави Амира Хосрова Дехлеви «Доваль-рани Хизр-хан». Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1988.

49. **Османов, М.-Н. О.** Стиль персидско-таджикской поэзии IX-Хвв. М: Наука, ГРВЛ, 1974.

50. **Пригарина, Н. И.** «Восемь раев» Амира Хосрова Дехлеви (к вопросу о композиции поэмы). //Литературы Индии. М., 1979

51. **Пригарина, Н. И.** Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке. // Восточная поэтика. Специфика худо жественного образа. М.: Наука, ГРВЛ, 1983.

52. **Пригарина, Н. И.** Индийский стиль и его место в персидс кой литературе: (вопросы поэтики). М.: Восточная литера тура РАН, 1999.

53. **Пригарина, Н.И.** Сады персидской поэтики // Эстетика Бы тия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М.: Восточная литература РАН, 1995.

54. **Рейснер, М.** Л. К проблеме сравнительного изучения иран ской и арабской поэтики (характеристика категории «тахал-лус») // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13: Востоковедение. 1983, №4.

55. **Рейснер,** М. Л. Газель в системе категорий классической иранской поэтики (XI—XV вв.). // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13: Востоковедение. 1986, № 3.

56. **Рейснер, М.** Л. Эволюция классической газели на фарси (X-X1Увека). М.: Наука, ГРВЛ, 1989.

57. **Рейснер,** М. Л. О характере любовной символики в поэти ческом творчестве Абдаллаха Ансари (XI в.). // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13: Востоковедение. 1991, № 1.

58. **Рейснер, М.** Л. Касыда в системе категорий классической иранской поэтики XI—XV вв. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13: Востоковедение. 1994, № 3.

59. **Рейснер, М.** Л. Рудименты календарного мифа и ритуала в персидской касыде X—XI вв. // Восток. 1994, № 4.

60. **Рейснер, М.** Л. Трансформация традиционных мотивов в поэтических произведениях Абдаллаха Ансари (XI в.). // Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность. М.: Наследие, 1994.

61. **Рейснер, М.** Л. Птицы в мистико-символических касыдах Санаи и Хакани (XII в.): (к проблеме становления символи ческого языка в классической персидской касыде). // Иссл. по иранск. филологии. Вып. 1. М.: ИСААпри МГУ, 1997.

62. **Рейснер, М.** Л. Мотивы «служения» и «договора» в персидс кой придворной поэзии XI—**XII** вв. // Иссл. по иранск. фи лологии. Вып. 2. М.: ИСААпри МГУ, 1999.

63. **Рейснер, М.** Л. «Старческая касыда» Рудаки (X в.). Норма и авторская вариация. // Неизменность и новизна художес твенного мира. Памяти Е. Э. Бертельса: сб. статей. М.: ИВ РАН, 1999.

64. **Рейснер, М.** Л. «Транспозиция» как категория поэтики: к проблеме эволюции канона персидской классической по эзии. // Иссл. по иранск. филологии. Вып. 3. М.: ИСААпри МГУ, 2001.

65. **Рейснер, М.** Л. Метод аллегорического комментирования Корана (тав'ил) и символический язык персидской поэзии XI—**XII** вв. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13: Востоковедение. 2003, № 4.

66. **Рейснер, М.** Л. Насир-и Хусрав (1003/4-1077): поэзия как проповедь. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13: Востоковедение. 2004, № 4.

67. **Рейснер, М.** Л. Персидская лироэпическая поэзия X — на чала **XIII** века. Генезис и эволюция классической касыды. М.: Наталис, 2006.

68. **Рейснер, М. Л., Чалисова, Н. Ю. «Я** есмь Истинный Бог»: образ старца Халладжа в лирике и житийной прозе Аттара. // Семантика образа в литературах Востока. М.: Восточная литература РАН, 1998.

69. Рейснер, М. Л., Чалисова, Н. Ю. Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса. // Лирика: генезис и эволю ция. М.: РГГУ, 2007.

70. **Ризаев, З. Г.** Индийский стиль в поэзии на фарси конца XVI-XVII вв. Ташкент, 1971.

71. Ринка. Я. История персидской и таджикской литературы. М: Прогресс, 1970.

72. **Стологорова, И. Н.** «Чудеса происходящего» гератского ав тора XVI в. Васифи (к проблеме зарождения дари [фарси]- язычной художественной прозы). Автореф. дис.... канд. фи-лол. наук. М.,1986.

73. **Чалисова, Н. Ю.** Некоторые проблемы становления персо-язычной теоретической поэтики. // Вопр. истории литера тур Востока. М.: Наука, ГРВЛ, 1979.

74. **Чалисова, Н. Ю.** Теория поэтических заимствований у Шамс-и Кайса ар-Рази: (к вопросу об арабских корнях и специфике персидско-таджикской классической поэти ки). // Взаимодействие культур Востока и Запада. Вып. 2. М.:ИВРАН, 1991.

75. **Шамс-и Кайс ар-Рази.** Свод правил персидской поэзии (Ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам): ч. 2: О науке рифмы и критики поэзии. Пер. с перс.,исслед.и коммент.Н. Ю. Ча-лисовой. М.: Восточная литература РАН, 1997.

76. **Шукуров, Ш.** Искусство средневекового Ирана (формиро вание принципов изобразительности). М.: Наука, ГРВЛ, 1989.

77. **Эберман, В. А.** Персы среди арабских поэтов эпохи Омей-ядов. // Зап. Коллегии востоковедов при Азиатском музее РАН (АН СССР). Т. 2. Л., 1927.

Рейснер М.Л.

Средневековый город в «сокровенном языке» персидской поэзии (XI – XIV вв.): социальная и конфессиональная лексика

XI в. в персидской классической поэзии может считаться одним из «переходных» периодов. Литература предшествующего этапа (IX-X вв.) была по преимуществу светской и обладала относительной языковой и социальной монолитностью. Это относительное единообразие можно объяснить тем, что в это время протекал процесс генезиса новоперсидского литературного языка, т.е. складывание новой ирано-мусульманской словесной «картины мира» после двухвекового господства арабского языка. Ранний период становления национальной литературной традиции характеризовался настойчивым стремлением к возрождению древнего иранского наследия (мифологических и исторических преданий, календарной песенной традиции и т.д.) в новой, заимствованной у арабов, поэтической форме, обладавшей устойчивой системой норм стихосложения (квантитативная метрика, правила рифмовки и фигуративного украшения стиха). К XI в. этот процесс в основном завершился – сформировались практически все виды классической персидской поэзии.

Литература, ранее развивавшаяся по преимуществу под покровительством правителей-меценатов, постепенно выходит за стены дворца и становится достоянием различных социальных слоев средневекового города и религиозных сообществ, бурно развивавшихся внутри ислама. С этого момента начинается осознанное использование поэтического языка в качестве одного из способов общения религиозных миссионеров с персоязычной аудиторией, т.е. действенного инструмента проповеди.

Для того чтобы понять, из каких источников пополнялся сложившийся ранее в придворной среде поэтический язык и по каким линиям происходила

его трансформация, следует по возможности четко представить себе создателей этой поэзии-проповеди и круг лиц, которым она была адресована. Уже само то, что поэтическая практика переросла рамки обслуживания нужд придворного универсума, говорит о расширении социальной базы создателей и потребителей литературной продукции. Формирующиеся религиозные доктрины апеллировали не к высшим, а к средним и низшим стратам средневекового общества, и, соответственно, разрабатывали тот язык общения, который отвечал бы запросам городской аудитории. Торгово-ремесленные слои населения средневекового мусульманского города становятся на первых порах если не авторами, то заинтересованными слушателями и искренними последователями тех проповедников нового типа, которые использовали поэзию для пропаганды религиозных учений. Цеховая организация ремесленников стала той социальной структурой, в которую легко инкорпорировались складывавшиеся на протяжении VIII-IX вв. суфийские братства, нередко руководимые как раз главами ремесленных корпораций. Многие деятели суфизма стали известны под именами, связанными с их профессиями, нередко передававшимися по наследству. Например, прозвище знаменитого суфийского мученика Халладжа обозначает «трепальщик хлопка», имя авторитетного мусульманского теоретика ал-Газали может пониматься как «прядильщик» [Хисматулин 1999, с. 62], великий суфийский поэт ‘Аттар использовал в качестве литературного псевдонима (*тахаллус*) профессиональное имя «аптекаря» (или «парфюмера», «москательщика»).

В средневековом Иране ремесленники были весьма уважаемым сословием. Об этом свидетельствует их «древняя родословная», которую Фирдоуси, автор великой иранской национальной эпопеи «Шах-наме», ведет со времен мифологического царя «золотого века» Джамшида (авест. Йима).

По Фирдоуси, ремесленники были одним из четырех сословий (жрецы, воины, землепашцы, ремесленники), на которые Джамшид разделил всех людей:

В каждом сообществе собрал он людей по их занятиям,
И ушло на это еще пятьдесят [лет].
[Первое] сословие, которое ты называешь ***катузи***,
Коих ты знаешь, как служащих *барсаму*[1],
Отделил он от других сословий,
Назначив поклоняющимся [Богу] место обитания в горах.
И там, поскольку их занятием является служение [Богу],
Они пребывают в трепете перед пречистым Господом.
Были отобраны во второе сословие [те],
Кого именуют ***нисар***,
Там собрались отважные воины,
Озаряющие войско и страну,
Ведь ими держится шахский престол,
Ведь ими преумножается воинская слава.
Признай третьим сословием ***басуди*** (вар. *пасуди*, *насуди*),
Где только ни питают к ним благодарность.
Они сеют, пашут и собирают урожай,
И вкушая хлеб свой, не внимают хуле.
Они свободны от приказов, хоть и бедно одеты,
Их слух закрыт для бранных слов.
Процветает и обустраивается ими земной мир,
Свободны они от судей и пересудов.
Ведь сказал же красноречивый благородный муж:
«Свободного лень превратила в раба».
Четвертое [сословие] зовется ***ахтухоши***,
Это – гордые ремесленники,
Все они заняты своим ремеслом,
Всю жизнь они что-то придумывают.[2]

[Фирдоуси 1966, I, с. 40-41].

[1] *Барсам* (авест. *барсман*, среднеперс. *барсум*) – пучок тонких тамарисковых веток в строго определенном количестве, употребляемых в зороастрийском богослужении.
[2] Все переводы оригинальных текстов, кроме особо указанных случаев, принадлежат автору настоящей статьи.

Естественно, что в поэме Фирдоуси отразилась не древняя, а раннесредневековая картина разделения общества на сословия, сложившаяся в эпоху правления династии Сасанидов. Однако ясно то, что представление о ремесленниках как о самостоятельной страте общества сложилось в Иране еще в домусульманское время, поскольку термины, используемые автором эпопеи, перенесены им из пехлевийских источников и переданы с сильным искажением[3]. Язык памятников пехлевийской литературы относится к среднеиранской группе. В дошедших до наших дней сочинениях на языке пехлеви уже имелись ясные сведения о том, что общество разделено на четыре социальных разряда. Например, в назидательном произведении «Суждения Духа разума» (*Дадестан-и меног-и храд*) содержится рассуждение о пороках, присущих представителям этих сословных групп: «Спросил мудрец у Духа разума: “Каковы пороки жрецов? Каковы пороки воинов? Каковы пороки земледельцев? Каковы пороки ремесленников?”. Дух разума ответил: “Пороки жрецов – ересь, жадность, забывчивость, небрежность, мелочность и недоверие к религии. Пороки воинов – притеснение, насилие, клятвопреступление, безжалостность, жестокость, надменность и высокомерие. Пороки земледельцев – невежество, зависть, недоброжелательство и мстительность. Пороки ремесленников – неверие, неблагодарность, злословие, горячность и клевета”» (перевод О.М. Чунаковой; цит. по [Зороастрийские тексты 1997, с. 118]).

Вовлечение средних и низших сословий средневекового мусульманского города в сферу миссионерской деятельности представителей религиозных течений при сохранении заинтересованности проповедников в поддержке и со стороны высших слоев общества создавало особые условия работы с аудиторией. Становясь все менее монолитной в социальном отношении, эта аудитория требовала универсального языка общения, равно понятного аристократу и простолюдину. Изложение сложных доктринальных положений в образной, конкретно-чувственной форме стало тем методом,

[3] См. комментарий 847 в [Фирдоуси 1957, с. 610].

который обеспечил проповеди новых учений успех у представителей различных социальных страт, а поэтам-миссионерам необычайную популярность.

Новые религиозные течения возникли и на первых порах действовали как оппозиция нормативному исламу, а потому требовали сокрытия идей и формирования сокровенного языка, понятного только посвященным и в то же время доступного для восприятия. Эзотерический характер распространяемых учений предъявлял к такому языку особые требования. С одной стороны, его внешняя, экзотерическая, составляющая должна была обладать достаточной глубиной «культурного слоя», чтобы вызывать у слушателей искомую цепь ассоциаций и приводить к нужному смысловому результату. С другой стороны, внешний уровень текста должен был тем или иным образом кодировать истинную суть высказывания. Поэтический язык с его широкими возможностями иносказательного выражения смысла был идеальной основой такого словаря кодовых обозначений. Повергаясь «вторичной обработке» и превращаясь в «содержательную форму», язык поэзии становился своеобразной системой терминов, в которой религиозные коннотации устойчиво прикреплялись к отдельным единицам поэтической лексики и их традиционным реализациям в рамках поэтических мотивов.

Создавался «сокровенный» язык в несколько этапов и силами представителей различных религиозных сообществ. Наиболее активными «игроками» на этом поле стали последователи суфизма во всем богатстве его направлений и разновидностей от умеренных до самых крайних. Складывавшееся на протяжении IX-X вв., суфийское движение не было однородным хотя бы в силу широчайших географических границ распространения. На первом этапе и теоретические сочинения, и проповеди составлялись на арабском языке. По мере продвижения на восток суфизм становился не только явлением арабской религиозной истории. С переходом на персидский язык суфийская проповедь приобрела ряд черт, способствовавших ее превращению в органичную часть иранской словесной

культуры. Персидские суфии сделали весьма успешную попытку использовать поэзию как средство эмоционального воздействия на аудиторию, включив ее в сферу эзотерических практик. Став частью некоторых ритуалов, объединенных термином *samā‘* (букв. «слушание»), стихи приобретали не только новый статус, но и реализовали те возможности, которые заложены на уровне их подсознательного восприятия. Усилия поэтов-мистиков были направлены, прежде всего, на развитие лирической поэзии малых форм (рубаи, газель), отвечавшей задачам создания специфической духовной атмосферы, погружавшей участников ритуала в состояние транса (*hāl*) и дававшей им ощущение присутствия Бога-Друга, доверительного общения и единения с ним. Индивидуальная природа мистического переживания и коллективный характер отправления ритуала создали почву для одновременного использования в суфийской лирике словаря любовной (*qhazal*) и пиршественной (*khhamriyāt*) поэзии.

Параллельно с традиционным фондом мотивов, заимствованным из репертуара светской поэзии, в суфийской лирике, прежде всего в газели, стали развиваться новые тематические блоки, тесно связанные с жизнью средневекового города и соответствовавшие в равной мере духу суфийских идей и запросам аудитории. В основе этого блока мотивов лежит описание одного из городских кварталов, получившего название *kharābāt* (букв. «развалины», «трущобы») и его обитателей. Реальное существование таких кварталов в мусульманских городах подтверждается сохранением термина в современной городской топонимике. Например, квартал с таким называнием существовал в Кабуле. До драматических событий второй половины XX века в этом квартале традиционно обитала кабульская богема – музыканты, художники, актеры и т.д.

Жизнь «веселых кварталов» в средневековую эпоху определялась их маргинальным положением в городской структуре. Они располагались на окраинах, население их состояло в основном из деклассированных элементов, которые, впрочем, как и другие страты городского населения,

были объединены в особые «профессиональные корпорации», в том числе воровские и разбойничьи. Из рядов этих корпораций нередко вербовалось наемное войско, лазутчики и шпионы, сезонные рабочие, а порой и участники смут и мятежей. По всей видимости, этот квартал мог служить прибежищем и разного рода изгоям, в том числе и тем, кого обвиняли в вероотступничестве.

Кроме того, в квартале «трущоб» помещались и разного рода «злачные места» – игорные дома (*gumār-khāna*) и питейные заведения (*may-khāna*). Поскольку в эпоху Средних веков мусульманам строго запрещалось заниматься виноделием и виноторговлей, это ремесло было отдано иноверцам, главным образом зороастрийцам и христианам, которым вино не было запрещено их верой. По названным причинам квартал Харабат не мог не быть многонациональным и поликонфессиональным. В суфийской поэзии образ квартала Харабат стал ассоциироваться с идеями веротерпимости и духовной свободы, противостоявшими сухой религиозной догматике, лицемерию и показному благочестию приверженцев официальной мусульманской доктрины.

В ранний период развития суфийской поэзии на персидской языке, когда этот слой ее лексики только формировался, он, как показывают средневековые письменные источники, был в той или иной мере связан с конкретной социальной средой. В средневековых исторических хрониках социальную группу городского населения презрительно именовали «гуляки и подонки» (*runūd*[4] *wa aubāsh*). В естественном языке эта часть городской социальной терминологии имела устойчивые отрицательные коннотации, о чем и свидетельствуют данные историографии [Рейснер 1980, с. 170-172]. Терминология, о которой идет речь, попадала в суфийскую лирику разными путями. Частично она уже применялась в поэтическом языке, частично заимствовалась из непоэтических жанров, в частности, из тех же

[4] *Runūd* – арабское мн. ч., образованное от слова *rind*, имеющего широкий спектр значений – 1) хитрец, мошенник, плут, ловкач; 2) кутила, беспутник, гуляка, пьяница.

исторических сочинений. Случаи применения этой терминологии в светской поэзии XI в. единичны, однако весьма показательны. Знаменитый придворный стихотворец ‘Унсури Балхи (между 970 и 980 – между 1039 и 1950) использовал термин *ринд* в каноническом «портрете» красавицы, обязательными элементами которого были локон, закрученный на щеке или спадающий на лоб, и сладостные уста:

О, ее локон – это не локон, а уста ее – не уста,
Один – ринд, растирающий в пыль мускус, другой – вор, продающий сахар.
[‘Унсури 1968, с. 313]

Подчеркнем, что поэт строит мотив бейта на соответствии (*танасуб*) двух традиционных ста́тей красоты возлюбленной, двум персонажам – ринду и вору, которые, как и уста и локон, образуют семантическую пару. Таким образом, с точки зрения ‘Унсури «ринд» и «вор» входят в единое семантическое пространство. Поэт использует данную лексику с целью подчеркнуть характер красавицы, которая в персидской традиционной любовной лирике часто описывалась как жестокая плутовка, своими уловками, словно вор, похищающая сердца простодушных влюбленных.

Младший современник ‘Унсури, поэт того же круга Манучихри Дамгани (ум. после 1041), воспевая в одном из своих стихотворений в жанре *хамрийат* («стихи о вине») ночную пирушку, упоминает квартал Харабат в сугубо уничижительном контексте:

На пирушке благородных надобны три предмета,
И эти три – кебаб, рубаб[5] и вино.
Ни сладостей к вину нам не надо, ни тетради, ни нардов,
Эти три предмета на нашем пиршестве неуместны.
Тетради место в школе, сладостям – на базаре,
А нардам там, где лежит в развалинах Харабат.
Мы – поклонники вина, кебаба и рубаба,

[5] *Рубаб* – один из струнных щипковых музыкальных инструментов, часто упоминается в газелях.

Хорошо, что есть вино, кебаб и рубаб!

[Манучихри 1978, с. 7]

Из слов Манучихри явствует, что благородным, т.е. тем, кто служит при дворе государя, не место в квартале трущоб, им не пристало предаваться азартным играм, их занятие – веселая пирушка в сопровождении музыки.

Будучи вовлеченной в орбиту суфийской религиозной мысли и литературной практики различные слои поэтической лексики, в том числе социальной и конфессиональной, проходят «вторичную обработку». Одним из первых персидских поэтов-мистиков, в чьих стихах применение городской терминологии стало носить последовательный и программный характер может быть назван Баба Кухи Ширази (ум. 1050), чей сборник мистических газелей долго считался поздней подделкой, однако, судя по некоторым чисто стилистическим признакам, относится к тому же периоду XI – начала XII в. (об этом см. [Рейснер 1989, с. 55-56]). По мнению Е.Э. Бертельса, под поэтическим псевдонимом Баба Кухи скрывался авторитетный шейх и теоретик суфизма Ибн Бакуйа [Бертельс 1965, с. 288]. Благодаря творческим усилиям Баба Кухи канонический словарь персидской газели, сложившийся в светской поэзии, обогатился за счет лексики, связанной с городскими реалиями (квартал, улица, переулок, трущобы и т.д.), а также сословной и профессиональной терминологии. Благодаря появлению таких «сословных масок» суфийская лирика достаточно рано приобретает персонажный характер, сохранявшийся в течение веков. Наряду с социальной терминологией в то же семантическое поле, связанное с противостоянием искренних последователей суфийских идей и их гонителей из среды ревностных сторонников мусульманского правоверия, попадает и религиозная терминология, объединяемая понятием иноверия. В этот слой лексики входили на только термины, обозначавшие вероисповедание – *tarsā* ‘христианин’, *muqh* ‘маг, зороастриец’, *ātish-parast* ‘огнепоклонник’, *but-parast* ‘идолопоклонник’, но также названия их храмов и некоторые атрибуты

культов. Характерно, что эти слова представляли собой главным образом не самоназвания представителей этих конфессий, а те наименования, которые им были даны в мусульманской традиции.

Приведем газель Баба Кухи, в которой рассматриваемая лексика реализуется в внутри лирической ситуации, впоследствии ставшей важной частью канона персидской классической газели:

Вчера поутру я отправился из кельи в питейный дом,
Чтобы расспросить и узнать, что такое Харабат.
На пороге храма магов[6] увидел я юных магов,
Один из них был, как солнце, а другой – как полная луна.
От избытка искренности и чистоты [один из них] приложил руку к моей груди,
И чистосердечно заключил меня в объятия тот среброгрудый.
Поцеловал меня и поднес мне чашу вина,
И сказал: «Кроме этого нет у нас в мире иного ремесла».
Испил я из той чаши [напитка] «чистого»[7],
Узрел я в душе отсвет луча созерцания.
В одно мгновенье проник я в тайну Предвечности и Вечности,
Открыли для меня дверь в мир сокровенного.
Тогда он взял меня за ухо души и еще одну чашу вручил
Со словами: «Отличай меня от себя и от любого из людей».
Сказал Кухи: «Я есть собрание имен и атрибутов
Всего, что видишь в мире сухого и влажного, благого и дурного».

[Баба Кухи 1954, с. 101]

Уже на раннем этапе развития суфийской газели в ней формируется не только новое лексико-семантическое поле, но и круг мотивов и стандартных лирический ситуаций, в которых оно живет и развивается. Так, в приведенном стихотворении реализуется ситуация перехода лирического героя из категории «людей внешнего знания» (*ahl al-zāhir*) в категорию «людей внутреннего

[6] Храм магов (*dayr-i muqhan*) – зороастрийский храм или христианский монастырь, в переносном смысле обозначает также кабак, питейный дом, поскольку виноторговлей в мусульманских средневековых городах занимались преимущественно зороастрийцы или христиане, которым вино не было запрещено их верой.
[7] [Напиток] «чистый» (*tuhūr*) – слово отсылает к кораническому контексту, содержащему описание пребывания праведников в раю: «… и напоил их Господь их напитком чистым» [Коран 76:21].

знания» (*ahl al-bātin*). Лексические обозначение этих состояний героя по отношению к вере даны через наименования последовательно меняющихся мест его пребывания (келья – Харабат)[8]. За этой сменой «локуса» скрыто противопоставление аскета (*zāhid*), кичащегося праведностью и благочестием, и свободного бродяги (*rind*), не знающего греха гордыни и отважно нарушающего религиозные предписания ради любви к Богу. Переход героя из одного состояние веры в другое внешне представлен как нарушение закона, запрещающего мусульманину винопитие. Мистическая природа вкушаемого напитка разъясняется во второй части газели, где разворачивается картина познания героем сокровенной истины. Примененные автором философско-религиозные понятия – вечность до земного воплощения (*азал*) и вечность после окончания земного пути (*abad*), мир сокровенного *(‘alim-i asrār*), божественные имена и атрибуты (*isma u sifāt*) – служат для толкования поэтической ситуации и включены непосредственно в текст с целью указания на скрытый смысл. Очень важно отметить, что при отсутствии показателя рода в персидском языке, объект любви и поклонения, описанный на языке газели, мог восприниматься как в женской, так и в мужской ипостаси. В любом случае возлюбленная персона должна была обладать набором канонизированных поэтической традицией феноменов юной красоты (стан – кипарис, лик – солнце или луна, локоны – гиацинты, уста – розовый бутон, пушок на щеках и над губой – молодая травка и т.д.), которые для суфиев являлись знаками земного проявления божественной красоты.

Сословная и конфессиональная терминология использовалась в лирике Баба Кухи в специфическом ключе. Терминология, имевшая в естественном языке положительный или нейтральный смысл, приобретала отрицательные коннотации. Это относится к таким терминам, как *zahīd* ‘аскет’, *muhtasib* ‘чиновник, наблюдавший за соблюдением норм шариата’ (своеобразная мусульманская «полиции нравов»), *shihna* ‘начальник городской стражи’ и

[8] Об авторских вариациях этого «лирического сюжета» в газелях Фарид ад-Дина ‘Аттара (XII в.), посвященных Мансуру Халладжу см. подробно [Рейснер, Чалисова 1998].

др. И наоборот, сословная терминология, обозначавшая низшие ступени социальной лестницы, и применявшаяся с уничижительным оттенком (бродяги, гуляки, плуты – *qallāsh*, *awbāsh*, *rind* и т.д.), приобретала положительные коннотации. То же можно сказать и конфессиональной терминологии, объединенной собирательным понятиями *kāfir* ‘неверный’, ‘иноверец’ и *gabr* ‘огнепоклонник’, ‘зороастриец’. Эти два термина имеют пересекающуюся зону семантических значений, которая легко передается словом «гяур». В ту же область отрицательных смыслов попадают такие возможные переводы этих терминов, как «вероотступник» и «язычник». Благодаря внутреннему толкованию, которое на первых порах помещается непосредственно в поэтическом произведении, в суфийской лирике очерченный круг лексики, относимой к социальным и конфессиональным «маргиналам», приобретает отчетливо положительные коннотации. Основу подобного переосмысления «с противоположным знаком» следует искать в системе представлений мусульманских эзотерических доктрин о «внешнем» (*zāhir*) и «внутреннем» (*bātin*) применительно к сфере обращения со словом.

На наш взгляд, здесь целесообразно несколько отойти от магистральной темы настоящей статьи и обратиться к рассмотрению уникального примера эксплицитно выраженного мнения по этому вопросу одного из создателей сокровенного языка персидской поэзии. Довольно отчетливую картину «батинитского» отношения к слову дает творчество известного поэта и религиозного философа Насир-и Хосрова (1003/4-1077). Выступив в качестве создателя одной из крупных исмаилитских общин в восточно-иранском ареале, Насир-и Хосров поставил поэтическое слово на службу проповеди, сформулировал новые этические и эстетические критерии оценки совершенной поэзии и связав их с представлением о назначении поэта как наставника, учителя [Рейснер 2004; Додыхудоева, Рейснер 2007, с. 242-284]. Его теоретические представления о работе со словом, в том числе и словом художественным, нигде не изложены в виде последовательной концепции. Высказывания на эту тему можно найти как в философских

трактатах автора, так и в его стихотворных произведениях. В соответствии с задачей данной публикации, в которой речь идет о принципах формирования специфического языка поэзии, мы обратимся, прежде всего, к тому материалу, который обнаруживается в его стихах.

Характер воплощения и восприятия слова в поэзии Насир-и Хосрова вытекает из принятого исмаилитами способа понимания и толкования Священного писания и предания. Противопоставление аллегорического комментария Корана, предложенного «людьми внутреннего знания», батинитами (*al-bātiniya*, *ahl al-bātin*) и называемого *ta'wil*[9], буквальному, историко-филологическому и законоведческому, называемому *tafsīr* («комментарий», «толкование») и основанному на традиции, возникло не сразу и было не абсолютным. Метод аллегорического толкования Корана зародился в VIII в. в среде «крайних» шиитов в Ираке, а затем получил развитие среди сторонников исмаилизма всех направлений, которых и стали именовать батинитами. В результате полемики сторонников буквального толкования Священного писания, захиритов (*az-zāhiriya*, *ahl al-zāhir*), и приверженцев постижения его «тайного» смысла мусульманская община раскололась. Со временем к батинитам наряду с последователями исмаилизма средневековые мусульманские богословы стали причислять сторонников суфизма, а также му'тазилитов[10] и других последователей рационалистических идей в исламе. Му'тазилиты, вслед за другими комментаторами Корана, делили айаты на «ясные» (*muhkamat*) и «неясные» (*mutashabihat*). Последние, выделенные в качестве противоречащих доводам рассудка, следовало, по их мнению, рассматривать как иносказания (*majāz*).

---

[9] Та'вил (букв. «возвращение к истоку, к началу») – метод рационалистического или символико-аллегорического толкования Корана. Сам термин взят ир Корана, где в восьми случаях он, по мнению комментаторов, обозначает «толкование сна», а в девяти остальных – «исход» «последствие» [Кныш 1991, с. 218-219].

[10] Му'тазилиты, *ал-му'тазила* («обособившиеся, отделившиеся») – представители первого крупного направления в мусульманской религиозно-философской мысли, каламе. Остаивали постулаты божественной «справедливости», предполагавшей свободу человеческой воли, и строгого «единобожия», отрицавшего не только политеизм и антропоморфизм, но и реальность и извечность божественных атрибутов (в том числе речи, откуда проистекает их положение о «сотворенности» Корана). [Тауфик Ибрагим, Сагадеев 1991, с. 175-176].

Иносказательный подход, построенный на методе *та'вил*, позже примененный не только к кораническому тексту, но и к любому другому, создал принципиальную возможность формирования особого поэтического языка, в котором скрытый, подразумеваемый смысл оказывался важнейшей частью его художественного восприятия.

Используя по отношению к своему поэтическому творчеству особое определение – Благое слово (*sukan-i nīk*), Насир-и Хосров уподобляет назначение совершенного поэта миссии Пророка, хотя и не ставит между ними знака равенства. В своих касыдах он создает предпосылки для развития мотивов поэта-пророка в персидской классической поэзии. В дальнейшем мотивы инспирации как источника поэтического вдохновения будут активно распространяться в лирике суфийской. Из подобия слов Пророка и поэта вытекает такая характеристика истинной поэзии как нагруженность поэтической речи сокровенным смыслом, который открывается лишь мудрому. Прием, к которому постоянно прибегает Насир, – это разъяснение иносказаний (*masal*, мн.ч. *amsāl*). Иносказания в его лирике носят различный характер и могут строиться по принципу краткого афоризма, притчи, или развернутой аллегорической картины. Концептуально такая постановка вопроса предполагает использование комментария, построенного по аналогии с методом *та'вил*. Рассмотрим применение этого метода в поэзии Насира на примере рассуждения о природе человека, наделенного разумом и являющегося венцом божественного творения. В своей касыде поэт создает особую структуру образа, имеющую вид последовательно приводимых афоризмов (*hikmat*) с комментариями:

Мир – земля, слово – семя, а твоя душа – крестьянин,
Крестьянин должен быть занят посевом.
Я этот стих для тебя сочинил как прекрасное иносказание,
Разумные люди предпочитают иносказания.
Для тебя нынче пора весенняя, если не приложишь старания,
Разве сможешь взять в руку кусок хлеба в зимнюю пору.

Твое сердце – книга разума, а слово твое в ней – заглавие,
Старайся изо всех сил, чтобы заглавие вышло красивым.
[Насир-и Хосров 2002, с. 123-124]

В приведенном фрагменте ключевым афоризмом служит выражение «крестьянин должен быть занят посевом», которое без авторского комментария примерно обозначало «каждый должен быть занят своим делом». По тому же принципу комментированных иносказаний построены в касыдах Насири-и Хосрова и аллегорические картины. Так, поэт часто использовал для их создания стандартные зачины календарного характера, широко распространенные в светской придворной поэзии. Для объяснения значения аллегории Насиру служит та часть касыды, которая образует переход (*махаллус*, *гуризгах*) от вступления к цели произведения. Благодаря такому внутреннему комментарию стандартный зачин, содержащий, к примеру, описание пробуждающейся весенний природы, приобретает вторичный эсхатологический смысл, становится развернутой аллегорией воскресения их мертвых.

В касыдах Насир-и Хосрова можно найти достаточно высказываний о религиозных аспектах понятия *та'вил*, которые, так или иначе, проецируются на область поэтических построений. Вот одно из типичных его высказываний:

Тело веры – [знание] внешнее, а душа ее – *тав'ил*,
Разве в мире тело бывает живо без души?
[Насир-и Хосров 2002, с. 158]

В другой касыде поэт рассуждает о природе веры еще более непосредственно, связывая ее «тело» со словом Пророка (т.е. Кораном), а «душу» – со словом его единственного законного в глазах шиитов и исмаилитов преемника, четвертого праведного халифа ‘Али:

Вера – дворец (*sarā*), возведенный Пророком,
Чтобы в него всякий смертный входил спокойно…
‘Али и его семья – врата в тот [дворец],
Блажен тот, кто войдет в это возведенное жилище.
[Насир-и Хосров 2002, с. 205]

По аналогии с речами Пророка Насир «строит» и свою собственную поэтическую речь – Благое слово. Поэт представляет создание касыды как сооружение прекрасного дворца:

Дворцом я сделаю свою касыду, а в ней
Из бейтов ее создам цветники и *айваны*[11].
Местами я сделаю ее высокой, как смотровая площадка,
Местами – сделаю широкой и просторной, как площадь[12].
У врат ее из редких размеров *‘аруза*
Одного надежного и знающего поставлю привратником.
Маф‘улу фа‘илату мафа‘илу фа‘
Сделаю основанием этой благословенной постройки.
И тогда мудрецов со всех концов земли
Разом в свой дворец созову в гости.
Только бы не вошел в него невежда, ибо я
Дом строю не ради приема невежд.
Накрою такой стол, что мудрого мужа
Яствами на нем повергну в бессилие и изумление.
В теле слова, по велению разума,
Прекрасный и редкий смысл сделаю душой.
Если ты не разглядел в своем слове человека,
Я в слове явлю тебе облик человека.
Ему из красивых описаний и складных повествований
Сделаю вьющиеся локоны и смеющиеся уста.
Из смысла сделаю ему прекрасный лик, а потом

[11] *Айван* – крытая галерея, опоясывающая дворец.
[12] «Смотровая площадка» – *манзара*, возвышенное место (балкон во дворце, беседка в саду), откуда открывается красивый вид на окрестности; «площадь» – *майдан*, открытое пространство перед дворцом, предназначенное для собраний, ристалищ и т.д.

Сокрою его под покрывалом слова.

[Насир-и Хосров 2002, с. 366-367]

(Перевод М. Рейснер и Н. Чалисовой)

Несмотря на то, что в целом Насир-и Хосров следует терминологии и представлениям, закрепленным в теоретических трактатах по поэтике[13], в его рассуждении проступает стремление уподобить деяние поэта деянию Пророка, воздвигающего «дворец веры». То, что расположено внутри касыды – поэтические мотивы (*ма'ани*) – яства, предназначенные для мудрецов, обладающих истинным знанием, поскольку вход во дворец закрыт для невежды. Поэтическая речь есть тело, в котором ее смысл помещается наподобие души (ср. вера – тело, *та'вил* – душа). Последовательное уподобление поэтического сборника (*диван*) райскому саду, приводит поэта к сравнению рождения слова, состоящего из тела (словесного выражения) и души (смысла), с сотворением человека.

В отличие от «светской» теоретической поэтики, созданной в придворной среде, где господствовало представление о необходимости наиболее полного соответствия смысла и его словесного выражения, Насир-и Хосров настаивает на том, что словесные облачения (*лафз*) поэтических значений есть скрывающие их завесы, а постижение смысла есть совлечение этих завес. О таком понимании природы поэтического слова свидетельствует концовка другой касыды Насира, рисующей поэзию как юную невесту, с лица которой поэт-жених должен снять покрывало:

На этом пути (т.е. пути истинной веры) ищи стихов Худжжата[14],

Если возжаждешь ты шербета и розовой воды.

---

[13] В средневековой арабской и персидской поэтике закреплено представление о *ма'на* (смысле) и *лафз* (словесном выражении) как о душе и теле или как о красавицах и их нарядах (см., например, [Куделин 1983, с. 130-131, 139].

[14] Худжжат (букв. «доказательство») – одно из высших званий исмаилитской духовной иерархии, которое, возможно, носил Насир-и Хосров, и которое он использовал в качестве литературного прозвища – *тахаллуса*.

Они – та юная невеста, с лика которой
Его мысль совлекла покрывало.
[Насир-и Хосров 2002, с. 143]

Достаточно близкое с точки зрения набора мотивов соответствие описанию «образцовой касыда» Насир-и Хосров дает, рассуждая о халифе ‘Али как о носителе *та’вил*:

Есть у Корана хранитель, на которого Господь
Возложил ответственность за любовь и за душу.
Пророк возложил на него пастырство над сподвижниками,
По велению Господа пасет он сие бескрайнее стадо.
Ты же тому избраннику Бога и Пророка
Предпочел такого-то и сякого-то.
Смыслы Корана потому для тебя темны,
Что нет в тебе покорности пастырю.
Коран есть пища со стола духовности. О, чтец Корана,
Взгляни, кто хозяин за этим почетным столом!
С этого прекрасного стола вкусит хлеба и других яств тот,
Кто сведет знакомство с гостеприимным хозяином.
Благодаря людям становятся твой хлеб и твоя вода [пищей] людской,
Разве ты не видишь, что собака превращает хлеб и воду в собачью [еду]?
Оттого-то и сделал недоступной пищу с этого стола
Старейшина дома [Пророка] для врага дома.
[Насир-и Хосров 2002, с. 120]

Если сопоставить рассуждение о понимании смысла Корана, заключенного в процитированном отрывке, с описанием «идеальной касыды», то станет очевидным их принципиальное сходство в части интерпретации свойств истинного слова, вне зависимости от того исходит оно от Пророка (а также его духовного преемника – «Имама времени») или от поэта. Совершенное слово несомненно принадлежит к категории «Благого слова» и несет в себе высшую правду, свет божественной истины. Человек

непосвященный, невежда или враг веры и Дома Пророка, не может быть допущен к постижению «Благого Слова», описываемому как вкушение яств на пиршестве или за «почетным столом». Понимание речей Пророка и, соответственно, речей поэта возможно только посредством применения метода *та'вил*.

На основе применения принципа иносказательного толкования текста и/или отдельных его элементов (слово-образ, поэтический мотив, стандартная лирическая ситуация), ведущего к созданию неявленных или частично явленных значений действует и Баба Кухи Ширази. Формируя суфийский поэтический словарь в газели, он использует в качестве «строительного материала» отличную от Насир-и Хосрова лексику, но способы его «вторичной обработки» у двух столь разных авторов оказываются сходными, поскольку в их основании лежит единая модель обращения со словом.

В многих лирических стихотворениях Баба Кухи Ширази присутствует мотив обращения на путь мистического познания Бога (Истины – *haqq*), описанного как особое состояние транса, растворения в Абсолюте, граничащего с самоуничтожением личностного начала (*fanā'*). При этом поэт стремится показать смещение в восприятии мира, которое испытывает вновь обращенный, погружаясь в это состояние единения с вселенским божественным началом. Привычная система религиозных и морально-этических координат мгновенно утрачивает смысл, ибо любовь к Богу вытесняет все иные ценности. Эмоциональная сторона мистического переживания передается именно через ситуацию разрыва с общепринятыми религиозными нормами и перехода в иноверие. С другой стороны, сам акт богопознания остается внутри мусульманской картины мира и соотносится с коранической историей пророков. Сословно-конфессиональные «маски» выступают уже не как действующие лица, участвующие в развитии определенной лирической ситуации, в «микро-сюжете», а как символы необычайности духовного опыта, который переживает главный персонаж. В

любом случае применение конфессиональной лексики, обозначающей переход в «иноверие», призвано служить знаком событий, выходящих за рамки обыденной реальности. Приведем одно из таких стихотворений Баба Кухи Ширази. В нем идея любви к Богу воплощена в образе всепоглощающего огня:

Ослепительный свет богоявления на [горе] Синай Мусу[15] сжег,
Огонь сердца жарко вспыхнул и свет богоявления сжег.
Мой пламенный вздох, опаляющий мир, в ночи
Запалил огонь и сады вышнего рая сжег.
Перл моей слезы стал одиноким и пылающим, и в своем младенчестве
Все четыре низших элемента и небесных отцов сжег.
Нарисовал я картину, чтобы в реальности узреть Его образ,
Но луч свечи Его лика и [мое] притязание, и [саму] суть сжег.
Как только увидел аскет из кельи *зуннар*[16] Твоего локона,
В *зуннар* влюбился, а воздержание и набожность сжег.
Столетнего муфтия в медресе страсть к Твоему лику
Воспламенила, и он все, что выучил, и [даже] *фетву*[17] сжег.
Кухи многие годы поклонялся идолам в Сумнате[18],
Но любовью к Твоему лику и Сумнат, и Лат и ‘Уззу[19] сжег.

[Баба Кухи 1954, с. 28]

В газели намечены способы реализации конфессиональной лексики, относящейся к исламу и иноверию. Лирическое переживание героя развивается таким образом, что первоначально персонажи, предметы и качества, обозначаемые соответствующими терминами, противостоят друг

[15] Муса – один из пророков в Коране, соответсвует библейскому Моисею.
[16] *Зуннар* (от греч. zonarion) – род пояса, который первоначально считался непременным атрибутом облачения христианских монахов, а затем, в средневековых мусульманских государствах стал отличительным признаком одежды иноверца. Зуннар предписано было носить не только христианам, но и представителям других конфессий. В поэзии стал символом обращения на путь познания Истины.
[17] *Фетва* – решение, основанное на шариате, выносимое по какому-либо юридическому вопросу мусульманским духовным лицом, муфтием, т.е. мусульманским законоведом, главным судьей.
[18] Сумнат (Сумнатх) – город в индийской провинции Гуджарат, в котором находился один из почитаемых индуистских храмов, сожженный Махмуда Газневи во время завоевательного похода на Индию под знаменем священной войны с неверными.
[19] Ал-Лат, ал-‘Узза – языческие богини, которым поклонялись арабы до принятия ислама, и чьи изображения ниспроверг пророк Мухаммад в древнем капище, на месте которого ныне находится главная святыня мусульман – Кааба. Ал-‘Узза – идол племени курайшитов, к которому принадлежал Мухаммад.

другу: с одной стороны – аскет, келья, воздержание, набожность, муфтий, медресе (высшая мусульманская духовная школа), фетва, с другой – зуннар, иконический образ, поклонение идолам, Сумнат, Лат, ‘Узза. Мистическое состояние единения с Богом создает условие для преодоления всех различий, т.е. для возвращения к изначальной гармонии, присущей миру в момент божественного творения. Даже горний свет, явленный пророку Мусе в момент богоявления (*tajallā*), оказывается поглощенным огнем любящего сердца. Газель начинается и завершается одним и тем же мотивом достижения единосущности индивидуальной души человека и божественной субстанции посредством мистической любви. Отметим, что в построении образа Баба Кухи действует также как, к примеру, ‘Унсури, поскольку и «локон-*ринд*» (см. ранее), и «*зуннар* локона» представляют собой метафоризованные сравнения.

Применение лексики, входящей в семантическое поле «иноверия», отличается в суфийской лирике специфической однородностью. Так, термины, относящиеся к зороастризму, могут сосуществовать в едином поэтическом пространстве с христианскими. Так, «храму магов», т.е. зороастрийскому капищу огня, в котором божества могли обозначаться лишь символическими знаками, сообщаются качества христианской церкви, в которой присутствуют изображения объектов поклонения. При этом Баба Кухи любые изображения, неважно скульптурные или живописные, именует идолами (*but*). Необходимость создания подобных текстов, по-видимому, определялось прямой ориентацией суфийских миссионеров на состав аудитории, отклика которой можно было добиться только на позициях веротерпимости и устранения противоречий между различными религиями и культами. Приведем один из таких «экуменических» текстов:

Препоясался я зуннаром гебров
В знак служения старцу магов.
На пороге храма магов сижу день и ночь,
Перед идолами в поклоне до земли склоняюсь день и ночь.

Моя покорность Богу, хвала, и поминание, и помысел о Нем –
Это ничего, кроме чаши пурпурного вина.
[Еще] пребывая в Предвечности, я продел в ухо своей души
Кольцо локона того, кто рожден христианином.
Увидел я в храме юного христианина,
Подобного луне на небесах, с чашей в руке.
Рассмеялся он мне в лицо, как солнце,
Увидел я его во всем блеске, и стал он душою моей души.
Подобно пылинке сгорал я
В солнечном сиянии красоты возлюбленного.
Наполнил он чашу и сказал: «Выпей это,
Чтобы Господа в сердце явно узреть».
Вкусил я [из чаши], и узрел то, что он обещал –
Божественное присутствие было и явным, и скрытым.
Капля того вина, что отведал Кухи,
Исчезла в пучине бескрайнего моря.

[Баба Кухи 1954, с. 89]

Газель начинается с упоминания гебров, т.е. «огнепоклонников», и служения старцу магов, то есть верховному жрецу храма огня. Вся первая часть стихотворения построена на мотивах духовного служения, ибо в ней переосмысляются стандартные термины, служившие в светской поэзии знаками «вассальной верности» господину. «Препоясаться ради служения» и «вдеть кольцо в ухо» – это устойчивые словесные формулы, обозначавшие в панегирической и любовной поэзии рабское подчинение объекту служения, будь то царственный повелитель поэта или идеальная возлюбленная, наделенная статусом господина.

В четвертом и пятом стихе выясняется, что речь идет о христианском храме, поскольку к юноше, повстречавшемуся герою, применяется определение *tarsā-zāda*, букв. ‘рожденный христианином’. Объединительным элементом, позволяющим воспринимать зороастрийское и христианское сакральное пространство как нечто неразделимое, служит образ винной

чаши. Символ вкушения вина мистического знания заставляет воспринимать «храм магов» как «питейный дом», а юного служку как прекрасного виночерпия. Поклонение в таком храме представляется одновременно и религиозным ритуалом, и пиршеством, но не плотским, а духовным, о чем автор заявляет прямым указанием на «божественное присутствие» (*hizrat-i haqq*). В свою очередь и слова, обозначающие «винный погребок», «кабачок», «питейный дом», становятся специфическими синонимами немусульманского храма как некого сакрализованного пространства, в котором совершаются мистические таинства.

Рассмотренный материал приводит к закономерному выводу о том, что формировавшийся в XI в. поэтический язык, отвечал запросам общения с аудиторией, обладавшей определенными конфессиональными и социальными характеристиками. Поэзия, являвшаяся одним из действенных инструментов проповеди, не только апеллировала к представителям различных, главным образом низших сословных страт средневекового города, но и обладала специфической «экуменической» направленностью, диктуемой пестротой религиозного состава населения ираноязычного ареала, в частности, наличием зороастрийских, христианских и других религиозных сообществ, исконно присутствовавших в регионе и тесно связанных с его домусульманским прошлым.

Персидская религиозная поэзии XI в. представляет собой интереснейший объект исследования, поскольку может быть рассмотрена как авторская лаборатория ее создателей, в которой происходил процесс становления сокровенного, так называемого «птичьего языка» (араб. *mantiq at-tayr*, перс. *zabān-i murqhān*). На ранней стадии этот язык лишь вырабатывает систему символических обозначений и аллегорических соответствий, не обладая еще ни качествами сложившейся терминологической системы, ни, тем более – общепринятого нормативного поэтического «койне». Трансформация семантики «старого» поэтического словаря и пополнение традиционного языка за счет введения новых

лексических единиц и целых лексических «полей» на этом этапе носят сугубо индивидуально-авторский и экспериментальный характер. Этот литературный эксперимент во многом диктовался внелитературными задачами, которые ставили перед собой поэты «нового типа». Внутри «сокровенного» поэтического языка устанавливается терминологическое соответствие словесного поэтического «знака» и философско-религиозного «означаемого», а также развиваются новые семантические связи и возникают «искусственные» семантические поля. На следующей стадии литературная традиция отбирает и закрепляет в каноне эти авторские достижения, придавая им статус устойчивой терминологической системы (*истилахат ас-суфийа*, букв. «термины суфиев»). На последнем этапе эта развитая и упорядоченная терминологическая система сама становится частью нормативного поэтического языка (*истилахат аш-шу'ара*, букв. «термины поэтов») и служит материалом для дальнейшей авторской обработки.

Обратимся теперь к поэтическим произведениям более позднего времени, в которых сформировавшийся словарь суфийских образов-терминов реализуется уже как язык поэтического канона. В период XII-XIV вв., когда процесс развития персидской газели протекает особенно интенсивно, включенная в состав ее словаря новая лексика функционирует в постоянном взаимодействии с традиционной поэтической топикой, постепенно расширяя поле своей «сочетаемости» с ней. Особенно это заметно в творчестве тех поэтов, которые, пройдя придворную школу обучения стихотворству и достигнув успеха на поприще государственной службы, разочаровались в своей профессии и оставили ее ради поисков сокровенного знания и передачи собственного мистического опыта. В этом смысле характерна фигура Санаи (1048 – после 1126), признанного основоположника жанра религиозно-дидактического эпоса на персидском языка, автора знаменитой поэмы «Сад истин» (*«Хадикат ал-хакаик»*). Ему также принадлежит более 500 газелей, в основном трактующих в аллегорическом ключе мотивы любовной и пиршественной поэзии. В лирике

Санаи социальная и конфессиональная составляющие поэтического словаря приобретают характер устойчивой системы со- и противопоставлений. Постоянным фоном описания лирических ситуаций служит ‘город’ *shahr*, ‘квартал, улица’ *kū(y)* ‘переулок’ *kūcha*, ‘дом, жилище’ (*khāna*, *manzil* и др.), причем городские реалии упоминаются не только как реально существующие обозначения местопребывания персонажей, но и в составе словосочетаний, носящих абстрактный характер, например, «квартал печали», «квартал сердца», «квартал смысла» и т.д.

В газелях Санаи завсегдатаи квартала Харабат, обитатели городского «дна», воспринимаются как хранители тайн истинной веры, к ним следует отправляться, как на посещение святых мест (*ziyārat*). В описании Санаи риндов отличают такие качества как нестяжательство и бескорыстие, чистота души и помыслов, свобода от мирской суеты и плотских страстей. В одной из своих газелей он учит «строителя веры», как построить «дом Божий» в сердце своем, и тем самым найти путь к спасению души. Эта дидактическая по своей сути газель соединяет образ паломничества с миром Харабата. Таким образом, Санаи предлагает индивидуально-авторский способ сакрализации «локуса» (о другом способе см. ранее):

О, строитель веры! Сначала построй сердце и веру,
А потом вставай рано поутру и ступай в паломничество к риндам.
О, завсегдатай трущоб, ты взирал на Харабат оком разума,
А теперь тайно из нашего уголка оком иносказания взгляни.
Зачеркни весь мир ради ринда из питейного дома,
Паломничество к ринду преврати в омовение и очищение.
Мир веры и неверия опали огнем любви,
Возьми за руку славного *аййара* и хоть часок поговори [с ним].
Ради золота и серебра завсегдатай Харабата до тебя не снизойдет –
Ты с риндом из Харабата торгуй душой и сердцем.
Жар плотских страстей в конце концов уничтожит твою веру,
Если ты [истинный] муж на пути веры, излечись от этого жара.
Если ты притязаешь быть венценосцем, увенчай Санаи,

Если в слове обнаружил недостаток смысла – искупи грех.

[Санаи 1963, с. 978]

В приведенном стихотворении обнаруживается еще один важный термин, относящийся к городской сословной лексике – *ʻayyār* ʻловкач, хитрец; бродяга'. Этот термин, обладающий сходным кругом словарных значений с рассмотренными ранее, широко применялся в средневековой персидской прозе в отношении к членам разбойничьих шаек или подразделений лазутчиков. Они, как свидетельствуют источники, представляли собой один из видов профессиональных корпораций, имевших свои уставы и строгие законы корпоративной этики. В популярной книге советов и наставлений Кей-Кавуса ибн Вушмгира «Кабус-наме» (XI в.), включающей пространное описание профессий, имеется заключительная глава «Об обычаях джаванмарди», в которой среди представителей других родов занятий (воины, богословы, суфии) упоминаются и аййары. Само понятие *jawānmardī* ʻблагородство, великодушие; отвага, мужество, доблесть' могло относиться к различным социальным категориям общества, но чаще всего применялось в значении «добрый молодец» и традиционно относилось к членам воинских объединений, а, возможно, и своего рода «рыцарских» союзов. Термин этот примерно соответствовал арабскому *futūwwa* с близким спектром значений[20]. В средневековых прозаических источниках, главным образом в персидских народных романах – дастанах (например, в дастане «Самак-аййар»), термин *jawānmard* нередко применялся как синоним термина *ʻayyār* в значении «благородный разбойник». В «Кабус-наме» рассказ, иллюстрирующий качества айаров носит откровенно плутовской характер, однако при этом аййарам приписываются высокие моральные качества: «Знай же, что благороднейший аййар – тот, у кого несколько добродетелей: то, что он смел и мужественен, терпелив во всяком деле, держит обещания, целомудрен, чистосердечен, никому не причиняет

[20] Об этих терминах в поэмах Низами (даты жизни) см. [Бертельс 1962, с.116].

вреда, допускает вред себе ради выгоды друзей своих, на пленников не посягает, нищих одаряет, злых удерживает от злых дел, говорит правду, правдивое слушает, воздает должное, за тем столом, где ел хлеб, зла не творит, за добро злом не отплачивает, ведет добрые речи, в беде видит благо» (перевод Е.Э. Бертельса; цит. по [Кабус-намэ 1953, с. 198]). Из приведенного фрагмента явствует, что профессиональные корпорации в средневековом мусульманском городе опирались в своей морали и поведенческих нормах на своего рода «кодексы чести», которые в основном действовали как неписанные правила, но в определенные исторические моменты могли фиксироваться и письменно. Так, в конце XII в. великий суфийский поэт Фарид ад-Дина ʻАттара сложил небольшую поэму поэта под названием «Футувват-наме» («Книга о благородстве») (см. Приложение к настоящей статье). Позже, в XVI в. появляется одноименное прозаическое сочинение Хусайна Ваʻиза Кашифи.

В дидактической поэме ʻАттара, которую скорее можно определить как небольшой этический трактат в стихах, в развернутом виде представлен «кодекс благородства» (араб. *futūwwa*, перс. *jawānmardī*). Очевидно, что он сыграл существенную роль в формировании суфийской морально-этической системы. В некоторых пунктах предложенный перечень поведенческих норм совпадает с характеристикой качеств *джаванмарди*, данной в зерцале «Кабус-наме», однако ряд положений исходит непосредственно из ключевых суфийских доктрин. Среди них можно назвать откровенную апологию нищенства и довольства малым (бейты 20, 62, 67), призывы к жертвенности в любви к ближним (бейт 73) и преодолению животных страстей (бейты 10, 37, 40, 42, 57). В остальном же набор советов и наставлений почерпнут из светской дидактической литературы, в частности имеет много общего с назиданиями в «Кабус-наме». Состав дидактической литературы средневекового мусульманского Ирана, в свою очередь, включил множество элементов более древнего происхождения, восходящих к арабской и иранской словесности доисламской эпохи. В эпоху утверждения ислама в

Иране собственное дидактическое наследие трансформируется под воздействием новых религиозных установлений. В частности, в данном тексте обнаруживается мотив запрета половых контактов с кровными родственниками (бейт 37), что прямо связано с запретом ислама, направленным против практиковавшихся в доисламской Аравии и доисламском Иране близкородственных браков.

Перечень признаков благородства человека, приведенный в «Футтуват-наме», по-видимому, был неким универсальным кодексом и служил нормативной основой морали как для достаточно широкого спектра социальных страт средневекового общества, так и профессиональных и религиозных корпораций и сообществ. О его актуальности на протяжении длительного периода свидетельствует приведенный в статье поэтический и прозаический материал. В характеристиках положительных персонажей суфийской газели можно обнаружить многочисленные совпадения с базовыми положениями этого кодекса. Эти совпадения не могут считаться случайными, поскольку на формирование поведенческих норм суфийских братств оказали существенное воздействие обычаи и установления, бытовавшие в среде городских корпоративных объединений.

Следует отметить, что помимо чисто ремесленного термина *zīrdast* ‘подмастерье’, а также терминов *futūwwa* и *jawānmardī*, относящихся непосредственно к теме поэмы, ‘Аттар дважды упоминает термин *akhī* (ар. «брат мой»), который в свое время был обнаружен Е.Э. Бертельсом и в поэмах Низами. По предположению ученого, который опирался на сообщение XIV в., содержащееся в труде Ибн Баттуты, люди, называвшие себя *ахи*, были представителями специфических организаций ремесленников, поскольку Ибн Баттута в качества его синонима использует уже известным нам термин *футувва*.

Исходя из целей настоящей публикации приведем свидетельство Ибн Баттуты полностью: «Они (т.е. *ахи*. – М.Р.) [есть] во всех туркменских

румских областях[21], в каждом поселке, городе и деревне. И не найти в мире людей, более заботливых, чем они, к чужестранцам, более поспешных в [стремлении] накормить голодного, и удовлетворить потребности [нуждающегося], и пресечь руку насильника, и убить *шурта*[22] или тех, кто примыкает к ним из злых людей. А *ахи* у них – это человек, который собирает людей своей или иных профессий из юношей, холостяков и одиноких, а приходят они также и сами, а это также [называется] и *футувва*. Строит он обитель и расставляет в ней обстановку, и светильники, и все, что необходимо из утвари. И товарищи его служат днем, добывая себе пропитание, и идут к нему после [наступления] сумерек с тем, что набралось у них, и покупают на это плоды, и пищу, и все прочее, что потребляется в обители. Если придет в этот день странник в город, берут они его к себе на постой и живет он у них гостем, и не уходит от них, пока не уедет… И не видал я в мире более праведных делами, чем они» (цит. по [Бертельс 1962, с. 112]. Из описания Ибн Баттуты, которое следует за этим фрагментом, можно понять, что члены этой корпоративной организации одевались в одинаковую одежду – *каба* (вид кафтана без рукавов, надеваемого поверх рубахи), кожаные сапоги, *калансува* (высокая дервишеская шапка), к верхней части которой был пришит кусок ткани, кроме того, «каждый из них опоясан, а за поясом у него нож в два локтя» [там же].

Е.Э. Бертельс, комментируя описание Ибн Баттуты, отмечает, с одной стороны, сходство организации *ахи* с обычной суфийской обителью (*ханака*), а с другой, выделяет существенные отличия – право ношения оружия и готовность защитить свои права от произвола насильников и превышающих свои полномочия правительственных чиновников.

Все приведенные свидетельства, включая и сам текст поэмы ‘Аттара «Футувват-наме» говорят о том, что язык суфийской поэзии, в том числе и газели, формировался в определенной социальной среде, проникнутой духом

[21] Имеются в виду области Малой Азии, находившиеся под властью династии Сельджукидов (даты правления).
[22] *Шурта* – ночной патруль, стража.

корпоративного сознания, и был отражением ее этических норм и эстетических запросов. По этой причине городская социальная терминология вошла в плоть и кровь поэтической лексики классической персидской газели и определила характер описания ее главного лирического персонажа.

Характерно, что некоторые предписания в этих кодексах вполне соответствовали нормам куртуазного поведения, распространенным в среде европейского средневекового рыцарства. Об этом сходстве в частности свидетельствует и такое замечание автора «Кабус-наме»: «Итак, это благородство, о котором я упомянул у аййаров, воинам тоже обязательно поступать этим же образом, но еще полнее. Ибо воинское звание – это более совершенное аййарство» [там же, с. 199]. Кроме того, следует отметить еще одно принципиальное совпадение – и в кодексе джаванмарди, и в европейской системе норм куртуазного поведения ключевое значение приобретает концепт «юности», «молодости» тех, кто обладает идеальными качествами. В поэзии провансальских трубадуров слово понятие *joven* ‘юность’ входит в блок наиболее употребительной лексики, отвечающей за описание идеала куртуазного поведения. По этимологии термин *futūwwa* также восходит к понятию «юность» (о возможном взаимодействии понятий *joven* и *futūwwa* см. [Зюмтор 2003, с.484].

В персидском языке само слово *джаванмард* представляет собой композит, состоящий из двух частей: *jawān* ‘молодой’ и *mard* ‘человек’. Описывая идеал человеческого поведения автор «Кабус-наме» создает шкалу моральных ориентиров, в который молодость также упоминается среди похвальных качеств. Приведем это пассаж: «Но знай, о сын, что мудрецы изготовили фигуру из человечности и разума, на словах воплощенную. У этой фигуры было тело, жизнь, чувство и духовные своийства, как человечность. Сказали они: тело ее – джаванмарди, жизнь ее – правдивость, молодость ее – мудрость, духовная сущность – свойства. Та группа, которой в удел досталось тело, это – аййары, воины и люди базара, которым дали прозвание джаванмард. Та часть, которой достались тело и жизнь, –

обладатели внешних знаний и нищие-суфии, которых люди называю познавшими и смирившимися. Та часть, которой достались и тело, и жизнь, и чувства, – мудрецы, и пророки, и святые, которых люди считают самыми мудрыми. Та же часть, которой достались и тело, и жизнь, и свойства, – это ангелы, а среди людей – посланники[23]» [там же, с. 197]. О связи молодости с качествами риндов говорит такой стих (бейт) газели Хафиза (20-е гг. XIV в. – 1371/72):

> Любовь, юность и кодекс риндов – собрание всего, чего можно пожелать,
> Если это все в наличии, то можно смысл облекать в слово.
>
> [Хафиз 1997, с. 209]

В языке газели персидской газели эта система морально-этических ценностей отразилась в характеристике социально низких персонажей, таких как *ринд* и др. Главными качествами ринда поэты называют великодушие, чистосердечие и искренность. Идеализация этой группы персонажей в суфийской газели прямо связана с традиционным представлением о нищенстве и нестяжательстве как основах морали и поведения истинного суфия, с принципом «довольства малым» как необходимым условием самосовершенствования мистика. Обозначенная система ценностных ориентиров, развивавшаяся в суфийской лирике в течение XI-XII вв., к XIII в. приобретает статус устойчивой модели, определяющей характер идеального персонажа персидской газели. Можно с уверенностью сказать, что этот персонаж (или группа персонажей) обрел окончательный вид в газели Саади (начало XIII в. – 1292). Одновременно проникновенный лирик и мудрый дидактик, он в своих газелях максимально расширяет рамки приложения этой поведенческой шкалы, преобразуя ее из суммы норм и правил поведения суфия в систему общечеловеческих ценностей, обладающих, однако, определенной двойственностью, продиктованной ее генезисом. В

[23] «Посланниками» Кей-Кавус ибн Вушмгир называет тех пророков, через которых людям ниспосылалось Писание, Священная книга.

этой связи афоризмы, в которые облечена эта мораль в газелях Саади, не исключают возможность иронической интерпретации. Достаточно привести такое стихотворение:

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 один плащ, 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 выйдет пастух,
Отпусти овец к волкам.
Я люблю этих риндов и пьяниц
В противоположность святошам и проповедникам.
Пусть на мой счет все, что хотят,
Говорят свои и чужие.
Уста сладкоустых имеют одно свойство –
Они похищают стойкость осмотрительных.
Уселся я с благородным сбродом (*jawānmardān-i awbāsh*)
Смыл [вином] все, чему меня научили эрудиты.
Кто знает лекарство от недуга Саади,
ведь поражены той же болезнью [сами] врачеватели.

[Саади 1996, II, с. 659-670]

В лирике Саади мотивы, построенные на использовании социальной лексики, встраиваются во все более широкие лирические контексты. В приведенной газели они сочетаются с любовными мотивами и элементами дидактики в форме остроумных афоризмов. Мир влюбленных и собратьев по пирам, чистосердечных «риндов и пьяниц» поэту милее, чем мир лицемерной

богобоязненности и показной праведности. В стихотворении можно найти и едкую иронию в адрес тех ревнителей благочестия, которые претендуют на роль пастырей, учителей, не имея к этому ни малейших способностей. Бесшабашные гуляки и «благородный сброд», в конечном счете, оказываются носителями высоких моральных качеств – доброты, великодушия, мудрости.

Подкрепим наши наблюдения еще одним образцом лирики Саади, в котором изучаемая поэтическая лексика встраивается в философско-дидактический контекст. Газель интересна еще и тем, что в ней имеется ряд ясных указаний на аллегорическое толкование:

О, виночерпий, подай вина, ведь мы – те, кто в кабаке пьет до дна!
Харабат нам хорошо знаком, а разуму мы чужды.
Себя мы сожгла, как свеча, и жизнь свою возложили на темя, как свеча,
А там, где среди пирующих [горит] свеча, мы – мотыльки.
Людям знания нет дела до наших речей –
Разумным что за вред от того, что мы безумны?
Хотя у тех людей есть внешнее благочестие и доброе имя,
О нас, гуляках и риндах, во все мире [слагают] легенды.
Узнай, что на этом пути каждые двое из нас – попутчики,
Узри, что в этом квартале каждые двое из нас – под одной крышей.
В народе говорят: «Высокий сан и превосходство – в мудрости».
Не говори тогда, что мы, ринды, лишены мудрости.
Твой порок в том, что ты не видишь сути вещей, а видел бы – из нас
Каждого ты счел бы несравненным перлом в море смысла.
Вчера пришедшие из пустыни небытия, завтра уйдем.
По крайней мере сегодня ночью повеселимся, пока мы в этой обители!?
О Саади, если ты жаждешь чистого вина, то повтори:
«О виночерпий, подай вина, ведь мы – те, кто в кабаке пьет до дна!»

[Саади 1996, II, с. 997-998]

Для людей внешнего знания, наделенных рациональным умом, высшая мудрость мистиков, выступающих под традиционной маской «гуляк и

риндов», представляется безумием. Только обладающий внутренним зрением, духовной проницательностью (букв. ‘видящий суть’ *gawhar-bīn*) способен постичь истинные добродетели, которым наделены обитатели Харабата – способность к самопожертвованию, верность, мудрость. понимает, почему о них слагают легенды. Бесшабашное веселье завсегдатаев Харабата, «пьющих до дна» выступает поэтическим синонимом мистического безумие, которое превосходит разум, рассудок.

Высокие моральные качества обитателей Харабата постоянно подчеркивает и Хафиз, в творчестве которого завершается процесс превращения ринда в главного лирического персонажа газели. Одна из его газелей знаменательно открывается таким бейтом:

Своей верностью в любви я знаменит среди красавиц, как свеча,
Я – ночной завсегдатай квартала риндов и солдат, как свеча.
[Хафиз 1997, с. 397]

Автор подчеркивает, что идеалом риндов является верность и жертвенность в любви (сгорающая свеча – символ самопожертвования в персидской лирике).

В одной из его газелей, которая посвящена окончению мусульманского поста и празднику Разговения, содержится такая характеристика риндов и их антиподов – аскетов (*zuhd-furūshān*, букв. «торговцев аскезой»):

Минуло время скаредных «торговцев аскезой»,
Настала очередь разгула и веселья риндов.
Стоит ли осуждать того, кто так предается питию вина?
В таком неразумии что за порок, что за грех?
Виноторговля, в которой нет ни двуличия, ни ханжества,
Лучше, чем «торговля аскезой», в которой – [лишь] двуличие и ханжество.
Мы – ринды далекие от ханжества, мы не друзья лицемерию[24],

[24] Хафиз в значении «лицемер» употребляет то же понятие, что и в Коране, где слово *munāfiq* относилось к лицам, принявшим ислам из соображений личной безопасности или с корыстной целью.

Тот, кому [принадлежит] сокровенный мир – нам свидетель.
Станем исполнять заповеди Божьи, и никому не причинять зла,
И про то, о чем говорят «запрещено», не скажем «разрешено».
Что с того, если я и ты выпьем несколько кубков вина? –
Ведь вино – из крови виноградных лоз, а не из вашей крови!
[Хафиз 1997, с. 31]

В этом фрагменте присутствует описание некоторых качеств «человечности», входивших в понятие «джаванмарди» и включенных автором «Кабус-наме» в их перечень – щедрость и великодушие, противостоящие «скаредности», черствости аскетов, чистосердечие, стремления не причинять зла окружающим. Упоминание этих качеств разбросано по всему «Дивану» Хафиза и относится, как правило, к истинным влюбленным, которые лишены самолюбования, эгоизма и себялюбия. При этом следует учитывать, что традиционных герой любовной лирики (*‘āshiq* ‘влюбленный’) у Хафиза, как, впрочем, и у ряда его предшественников, творивших в XII-XIII вв., часто выступает в обличии вольного ринда [Рейснер 1989, с. 201-205]. Вот, к примеру, еще одна цитата, в которой кодекс поведения прямо назван «путем вежества» (*tārīq-i adab*):

От падишаха и нищего мы – слава Аллаху! – далеки,
Нищий на пороге возлюбленной – вот наш падишах!
К мечети и к питейному дому нижайшая просьба у нас одна – свидание с тобой,
Другой мечты у нас нет – Бог свидетель!
Разве что меч смерти разорвет мой шатер, а если нет –
Бежать от дверей счастья – не мой обычай.
С той поры, как я обратился ликом к сему порогу,
Высокий престол солнца – вот мое убежище!
Хоть грешили мы и не по своей воле, Хафиз,
Ты оставайся на пути вежества и скажи: «Грех на мне!»
[Хафиз 1997, с. 76]

Очевидно, что в творчестве великих поэтов-лириков XIII-XIV вв. – Саади и Хафиза – социальная и конфессиональная терминология, сложившаяся в качестве одного из элементов иносказательно языка суфийской газели, применяется уже как часть поэтического канона, приобретает более универсальный характер и служит выражению не только религиозно-мистических идей, но и обоснованию общечеловеческих ценностей. Очевидно, что изначально присутствовавшая в сфере толкования этих терминов морально-этическая составляющая (ср. с описанием в «Кабус-наме») становится преобладающей и, если не вытесняет вовсе, то по крайней мере уравновешивает религиозно-мистическую. Более того, индивидуально-авторская интерпретация мотивов, построенных на базе изучаемого поэтического словаря, не исключает развития «смеховой», иронической или даже сатирической тональности, чему подтверждением служат многие тексты Хафиза. Вот знаменитая «сатирическая» газель Хафиза в порицание показному благочестию и лицемерию проповедников (*wā'izān*), которые представлены кичливыми нуворишами и ханжами. В том же стихотворении идеалом мудрости, чистосердечия и бескорыстия служат послушники «храма магов», которых поэт призывает гордиться своим положением, ибо они служат примером «совершенного человека» (*insān al-kāmil*), которого Господь сотворил «по образу своему и подобию», которому поклонились и которого восславили ангелы. Эти персонажи противостоят «новоиспеченным господам», а кодекс поведения, основанный на всеобщей любви и человечности, которого они придерживаются, может стать, с точки зрения Хафиза, фундаментом социальной гармонии в обществе:

Проповедники, которые так блистают близ михрабов[25] и на мимбарах[26],
Оставаясь в одиночестве, вершат совсем иные дела.
Я пребываю в затруднении, спроси у мудрых в нашем собрании,
Почему призывающие к покаянию сами так мало каются.

[25] Михраб – ниша в мечети, обычно богато декорированная, которая указывает направление на Мекку при совершении молитвы.
[26] Мимбар – кафедра, с которой выступает проповедник в мечети.

Видно не верят они в Судный день,
Если столько обмана и подлогов у них в судебных делах!
О господи! Поставь на место[27] этих новоиспеченных господ,
Которые похваляются своими домашними рабами и скотиной.
О нищий из дервишеской обители, встань во весь рост, ведь в храме магов
Раздают влагу, которая укрепляет сердца!
Сколько бы влюбленных ни погубила Его бесконечная краса,
Все новые и новые в порыве любви обращают лицо к тайне.
О ангел, на пороге питейного дома Любви вознеси хвалу,
Ведь там замешивают [глину] человеческой натуры.
Поутру с высоты престола Божьего раздался клич – разум возгласил:
«Скажи небожителям, чтобы стихи Хафиза заучили наизусть».

[Хафиз 1997, с. 270]

Приведенное стихотворение демонстрирует сосуществование элементов изучаемой социальной и конфессиональной лексики в едином поэтическом пространстве газели Хафиза. Их тесная связь диктуется общим смыслом газели, чья главная тема – сила вселенской любви, объединяющей людей между собой и человека с его Творцом. Только силой самозабвенной и всепоглощающей любви преодолеваются преграды между людьми различных вероисповеданий, границы между миром человеческим и миром божественной тайны. В другой знаменитой газели Хафиза о безграничности духовной любви сказано так:

Не порицай риндов, о благонравный аскет,
Ведь чужих грехов тебе не припишут.
Плох я или хорош, тебе что за печаль? –
Каждый, в конце концов, пожнет то, что посеял.
Каждый человек ищет друга, что трезвый, что пьяный,
Везде обитель Любви, что в мечети, что в церкви.

[Хафиз 1997, с. 112]

[27] Хафиз в значении «поставить на место» применяет по отношению в «новым хозяевам жизни» достаточно резкое идиоматическое выражения, которое буквально переводится «посади этих новоиспеченных господ на их ослов».

Предпринятое исследование призвано было показать лишь один аспект сложнейшего процесса формирования нормативного языка персидской классической поэзии, в котором участвовали многие поколения поэтов и который складывался в несколько этапов. На этот процесс сильнейшее воздействие оказали авторы, являвшиеся приверженцами различных эзотерических доктрин в исламе, прежде всего суфии и исмаилиты. Связав свою миссионерскую деятельность преимущественно со средними и низшими слоями городского населения, распространители новых религиозных учений использовали поэзию как в ритуале с целью повышения его эмоционального воздействия, так и в проповеди. Результатом их литературной деятельности оказалась реформа поэтического языка, осуществляемая за счет пополнения его новыми лексическими пластами, отвечавшими одновременно и философско-религиозным основам учений, и этическим и эстетическим запросам аудитории.

Социальная и конфессиональная лексика становится важной частью поэтического словаря, упорядоченного как система терминологических соответствий словесно-образного знака и религиозно-философского понятия, из которых последнее относилось к сфере неявленного, подразумеваемого значения. На базе особого метода толкования – *та'вил*, первоначально применявшегося только в коранической экзегезе, стали создаваться поэтические тексты, характеризовавшиеся принципиальной многозначность вкладываемых в них смыслов. Дополнительные значения (коннотации) традиционных единиц поэтического словаря, возникшие в результате авторской деятельности по формированию особого способа изъяснения, предназначенного для посвященных, постепенно закрепились в каноне. Начав свое развитие как сугубо функциональная система, тесно связанная с нуждами проповеди и ритуала, суфийская поэтическая терминология, построенная как своего рода арго, тайный язык, становится универсальным поэтическим «койне», которым начиная с XIII-XIV вв. в равной мере

пользуются авторы разного социального статуса, различной религиозной и идеологической ориентации.

Литература

Баба Кухи 1954 – Баба Кухи Ширази. Диван. Изд. 2-е. Шираз.

Бертельс 1962 – *Бертельс Е.Э.* Избранные труды. Низами и Фузули. М.

Бертельс 1965 – *Бертельс Е.Э.* Баба Кухи. Предисловие к изданию «Дивана» // Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. М.

Бертельс 1965а – *Бертельс Е.Э.* Основные моменты в развитии суфийской поэзии // Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. М.

Додыхудоева, Рейснер 2007 – *Додыхудоева Л.Р.*, *Рейснер М.Л.* Поэтический язык как средство проповеди: крнцепция «Благого Слова» в творчестве Насира Хусрава. М.

Зороастрийские тексты 1997 – Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты. Издание подготовлено О.М.Чунаковой. М.

Зюмтор 2003 – *Поль Зюмтор*. Опыт построения средневековой поэтики. Пер. с французского И.К. Стаф. СПб.

Кныш 1991 – *Кныш А.Д.* Та’вил // Ислам. Энциклопедический словарь. М.

Коран – Коран. Перевод и коммент. И.Ю. Крачковского. Издание второе. М., 1986.

Крымский 1915 – *Крымский А. Е.* История Персии, ее литературы и дервишеской теософии. Т. 1, № 4. М.

Куделин 1983 – *Куделин А.Б.* средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII – XI век). М.

Манучихри 1978 – *Манучихри Дамгани*. Диван. Ред. М.Д. Сийаки. 4-е изд. Тегеран.

Насир-и Хосров 2002 – *Насир-и Хосров*. Диван. Ред. С.Н. Тагави, предисл. С.Х. Таги-заде. Тегеран.

Рейснер 1980 – *Рейснер М.Л.* Предварительные соображения о содержании термина «ринд» в литературе на фарси XI-XIV вв. (соотношение исторического и литературного аспектов) // Иран. История и культура в Средние века и Новое время. М.

Рейснер 1994 – *Рейснер М.Л.* Трансформация традиционных мотивов в поэтических произведениях Абдаллаха Ансари (XI в.) // Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность. М.

Рейснер 2001– *Рейснер М.Л.* «Транспозиция» как категория поэтики: к проблеме эволюции персидской классической поэзии // Исследования по иранской филологии. Выпуск третий. М.

Рейснер 2003 – *Рейснер М.Л.* Метод аллегорического толкования Корана (*та'вил*) и символический язык персидской поэзии XI-XII вв. // Вестник Московского университета. Сер. 13. Востоковедение. 2003, № 4.

Рейснер 2004 – *Рейснер М.Л.* Насир-и Хусрав (1003/4-1077): поэзия как проповедь // Вестник Московского университета. Сер. 13. Востоковедение. 2004, № 4.

Рейснер, Чалисова 1998 – *Рейснер М.Л., Чалисова Н.Ю*. «Я есмь Истинный Бог»: образ старца Халладжа в лирике и житийной прозе Аттара // Семантика образа в литературах Востока. М.

Саади 1996, II – *Саади Ширази*. Диван-и газалийат. Ред. Х. Хатиб Рахбар. Т. 2, издание 8-е.Тегеран.

Санаи 1963 – *Санаи Газнави Абу-л-Маджд Мадждуд ибн Адам*. Диван. Ред. М. Разави. Тегеран.

Тауфик Ибрахим, Сагадеев 1991 – *Тауфик К. Ибрагим, Сагадеев А.В.* Ал-му'тазила. // Ислам. Энциклопедический словарь. М.

‘Унсури 1968

Фирдоуси 1966, I – *Фирдоуси*. Шах-наме. Критический текст. Под ред. Е.Э.Бертельса. Т. 1. М.

Хафиз 1997 – *Хафиз Шамс ад-Дин Мухаммад*. Диван-и газалийат. Ред. Х. Хатиб Рахбар. Изд-е 17. Тегеран.

Хисматулин 1999 – *Хисматулин А.А.* Суфизм. СПб.

Приложение

Фарид-ад-Дина ‘Аттара

«Футуват-наме»

1. О разумный и добродетельный,
   Открою я тебе несколько секретов.
2. Поскольку есть у тебя знание и мудрость,
   Постигни тонкости [кодекса] благородства.
3. Ибо, как только тебе укажут путь [истинных] мужей,
   Возложат тебе на голову венец превосходства.
4. Если хочешь послушать, внемли –
   Стань на время хранителем моих тайн.
5. Так говаривали старейшины прошлого,
   Которые много рассуждали о мужестве (*марди*),
6. Мол, есть семьдесят два условия благородства,
   И одно из этих условий – человечность (*мурувват*).
7. Поведаю я тебе об этом всё скрытое,
   Чтобы у тебя на это открылись глаза.
8. Перво-наперво надо быть правдивым,
   Подобно благонравным сторониться зла.
9. Ко всем надо выказывать дружеское расположение,

Не говорить: «Вот этот – ядро, остальные – скорлупа».

10. [Надо быть] свободным от дурных страстей,
    Держаться чистосердечия и непорочности.
11. Если человек благородный лишен верности,
    То все его деяния – сплошь обман и лицемерие.
12. Каждый, кто наделен благородством (*jawānmardī*) от природы,
    В сердце своем простит и друга, и врага.
13. Другому надо желать того, чего
    Для себя желаешь, [тогда] вреда тебе не будет.
14. Не делай зла тому, что тебе сделал зло,
    Ты твори добро, если есть в тебе благородство.
15. Не приучай язык говорить дурное,
    Хоть раз раскайся [в сквернословии].
16. Тогда в тебе проявятся мужество и сила,
    Когда почувствуешь себя слабее муравья.
17. Никогда не говори: «Я хочу совершить то-то!»
    Если можешь – докажи на деле.
18. Каждый, в чьих глазах не увидишь одобрения,
    Закрывает благородству путь в свой мир.
19. Если благородный [затаит] в сердце обиду,
    У него в этом мире не будет друзей.
20. На этом пути нет места себялюбию,
    Ничто, кроме смирения и нищенства не принимается.
21. Благородство, о брат – это терпение,
    Не жаркая схватка, а мольба.
22. Отдай хлеб, получишь славу, о друг –
    Что может быть в мире лучше доброго имени!
23. В отношении каждого будь един в словах и делах –
    Как повел себя сначала, так и продолжай.
24. Не делай того, что стоит скрывать,

Если даже говоришь то, чего не следует слушать.

25. Если нет у тебя разных доблестей,

Не сворачивай с пути терпения (т.е. упорства).

26. Всегда соблюдай закон благочестия,

Ведь в порочном человеке нет красоты.

27. Ни с кем не хитри и не лукавь,

Ведь обман не приличествует подмастерьям.

28. В сердце не таи месть,

Мстить людям – нарушать закона человечности.

29. Сказали тебе: «Уходи!» – попроси прощения,

А если опасаешься за свою жизнь – не говори ничего.

30. Если на этом пути ты душу свою переживешь,

Значит душа твоя не знает благородства.

31. Всегда смиряй в себе гордыню,

Зачем брать пример с шайтана?[28]

32. Проявляй в общении с людьми скромность,

Заносчивость недостойна [даже] гнева Божьего.

33. Не утомляй себя дерзостью гордыни,

Ведь возвеличивая плоть ты унижаешь душу.

34. Речь веди мягко, приветливо и ясно,

Держись в рамках, не выходи за пределы дозволенного.

35. Ни с кем не говори открыто о тайнах своего сердца,

Ведь в суетном мире не найти хранителя тайн.

36. Зависть несовместна в благородством,

Завистник не ведает пути истины.

37. Разве посягнет «брат мой» (*akhī*)[29] на чадо!?

Смотри, сторонись подобной любви и союза!

38. <…>

---

[28] Намек на Сатану, который один из всех ангелов отказался поклониться Адаму.

[29] *Akhī* (ар. «брат мой») – скорее всего речь идет о самоназвании определенной городской организации, широко распространенной в городах мусульманского Востока и тесно соприкасавшейся с суфийскими сообществами (см. подробно, [Бертельс 1962, с.111-114]).

39. Сам по себе не следуй путем благородства,
Держаться самому по себе – разве это человечно?
40. Смиряй плоть, ведь тот, кто потакает телесным страстям,
Намного ничтожней быка и осла.
41. Не приходи незваным, чтобы не подвергнуться унижению,
Ведь если пришёл, ничего кроме страданий не увидишь.
42. Глазами вожделения не гляди на друга,
Тогда станешь врагом страсти, о брат!
43. Из подозрительного не выйдет истинно благородного,
Ведь подозрительность не приличествует благородству.
44. Берегись, не делай ни шагу в сторону себялюбия,
Ведь нельзя ни в чем положиться на себялюбца.
45. С людьми своего времени будь человечен,
Тогда твоё имя останется в веках.
46. Если у «брата моего» есть тысячи качеств вежества,
Не увидит от него друг ничего, кроме великодушия.
47. Будь учтив с несчастными стариками,
Будь снисходителен к грешным юнцам.
48. Не болтай обо всём с друзьями и врагами,
Ведь болтун ничтожней женщины.
49. Что есть благородство? – Оценивать людей по справедливости,
Действовать с позиции защиты [слабого].
50. Каждый, кто снедаем гордыней,
От человечности на расстоянии *фарсанга*[30].
51. Везде, где возможно, постигай законы вежества,
Не относись с почтением к невеже.
52. С помощью службы можно прокладывать этот путь,
Такой клюшкой можно завладеть мячом[31].

---

[30] *Фарсанг* (*фарсах*) – старая иранская единица измерения пути, равная 6 км.
[31] Речь идет о популярной в средневековом Иране игре в чоуган, представлявшей собой разновидность конного поло.

53. Веди себя с достоинством, тогда не узнаешь унижения,
Относись ко всем дружески, тогда не встретишься с отчуждением.
54. Если однажды твое сердце обольется кровью,
Скрой свою рану завесой тайны.
55. Ни о ком не говори ничего, кроме хорошего,
Если желаешь снискать славу благородного.
56. Не вовлекайся в смуту,
Не ищи бедствий для души и тела.
57. Пресекай, ради Бога, плотские страсти,
Не допускай, чтобы страсти указывали тебе путь.
58. Показывай такой пример старым и молодым,
Чтобы не было тебе ни перед кем стыдно.
59. А запасешься советами, еще лучше будет –
Они разрешают трудности души и сердца.
60. С каждым недостойным своей одеждой не делись,
Ухом души внимай этому рассказу.
61. Когда занимаешься воспитанием, лик свой обрати к тому,
Кто будет внимать тебе, словно твой сын.
62. Взыскуй благородства! От того, кто довольствуется малым,
Все в мире приобретают богатство.
63. Усердствуй в покорности Господу, и станешь благочестив,
Ведь не имеющего веры не украшает болтовня о мужестве.
64. Поклоняйся Вечному Господу,
Подчиняй [Его] приказу тело и душу.
65. Сделай шаг по пути небытия,
Ибо путь бытия не приводит к намеченной цели.
66. Если на пути встретятся трудности – стерпи,
Следуя к цели, не забывай о терпении.
67. Пребывая в довольстве возблагодари Бога,
А нагрянут горести, врачуй их терпением.

68. Если придёт гость, встреть его ласковой речью,
Явись к гостю с сотней приветливых слов.
69. Будь непринужденным, и без стеснения
Предложи ему то, чем располагаешь.
70. Похвалой и щедростью завоевывай сердца,
Ибо нет в мире прекрасней дела, чем это.
71. Поскольку ждет от тебя похвалы разумный муж,
Как истинные мужи, яви расторопность.
72. А станет тебя благодарить, не говори: «Зачем?»
Тебе следует проявить послушание.
73. Обладающий благородством подобен свече среди собравшихся,
Оттого он и горит меж ними, как свеча.
74. У тебя любви должно сопутствовать терпение,
Если ты постиг все эти премудрости.
75. Ограничиваться лишь разговорами неправильно,
У тебя слово должно соответствовать делу.
76. Когда твои очи узрят лик бытия,
Мои слова запечатлеются в твоей душе.
77. Смотри, не забывай моих наставлений,
Вдень мой совет в ухо, как кольцо.
78. Если мои советы применишь к делу, будет тебе польза,
Станешь следовать этим правилам, будет тебе польза.
79. Если хочешь постичь эти правила,
Читай «Футувват-наме» ‘Аттара.
80. Господь поможет тебе в обоих мирах,
Если мужественно будешь следовать этим путем.

М.Л. Рейснер

«УТВЕРЖДЕНИЕ ЕДИНОБОЖИЯ» *(ТАУХИД)* В ПЕРСИДСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ РЕЛИГИОЗНОГО КОНЦЕПТА К ПОЭТИЧЕСКОЙ ТЕМЕ

В формировании средневек ового художественного сознания огромную роль сыграло утверждение монотеизма к ак основополагающего принципа веры. В исламе за исповедание единства и единственности Творца отвечает *понятие«таухид»* («единоб о-жие», «соединение, об ъединение»). В нормативном исламе понятие ассоциируется с исповеданием веры и произнесением формулы «Нет Бога к роме Аллаха». В мусульманск ом мистицизме (суфизме) *таухид* к ак важнейший религиозный к онцепт развился в целостную систему представлений об отношениях человек а с Богом и стал восприниматься в к ачестве основной цели адепта - достижения полного единения его индивидуальной души с Богом.

В словесной к ультуре ислама монотеистическ ий принцип построения к артины мира лежит в основе не тольк о тек стов религиозного содержания и назначения, но и литературных произведений светск ого харак тера. Персидск ая к лассическ ая поэзия, развивавшаяся на протяжении X-XV вв., не может считаться иск лючением из этого об щего правила. На протяжении этого периода словесная к ультура персов, уходящая к орнями в глуб ок ую древность, постепенно перестраивалась на основе новой системы мировосприятия. Об ладавшие известной устойчивостью и сохраненные словесной традицией фрагменты старой, зороастрийск ой, к артины мира (к лючевые топосы, эстетическ ие предпочтения, идеализация исто-рическ ого прошлого), утратившие прежнее сак ральное значение, переосмыслялись и интерпретировались в рамк ах мусульманск ой иерархией религиозных ценностей. Взаимное приспособ ление мусульманск ой ментальной модели и к ультурной памяти иранцев об еспечило преемственность ирано-мусульманск ой традиции по отношению к наследию предшествующих век ов и создало условия для расцвета литературы.

В поэтическ ой традиции, формировавшейся на новоперсидск ом язык е, религиозное понятие«таухид» уже на раннем этапе начинает функ ционировать к ак жанровый термин, об означающий стихи определенного содержания. В персидск ой поэтик е этот термин появился сравнительно поздно, на руб еже XV и XVI вв., к огда Хусайн Ва'из Кашифи вк лючил в свой трак тат «Чудеса мысли в иск усстве поэзии» целый б лок жанровых терминов, среди к оторых впервые в персидск ой поэтик е ок азались понятия, об означавшие религиозные и мистическ о-аллегорическ ие *темы.Таухид* упоминается в группе так их терминов, *какмунк абат* (б ук в. «заслуга, доб родетель»; «талант»; «хвала, восхваление»), подразумевавший главным об разом восхваление религиозных подвигов шиитск их имамов и мученик ов за *веру,асрар* (б ук в. «тайны»), относящийся по преимуществу к суфийской мистической *поэзии,мува'иза (б ук в.* «проповедь»), охватывающий разные виды стихотворных назиданий. Во вводной главе своего трактата средневековый теоретик *тШщшд«в* словарном значении - это «исповедание единоб ожия», а в терминологическ ом так именуют стихи, к оторые вк лючают хвалу Господа Всевышнего, поминание Его, Его атриб утов и деяний»

В поэтическ ой прак тик е *термин«таухи»* встречается уже на начальном этапе развития поэзии и функ ционирует в тесной связи с формирующимся к аноном эпическ ой поэзии. Самое раннее полностью сохранившееся персидск ое эпическ ое произведение, вк *лючающеетаухид* к ак самостоятельную тему и элемент к омпо-зиции, - это велик ая эпопея «Шах-нама» Фирдауси. Стихи, построенные на мотивах восхваления единоб ожия в этой поэме, вк лючены не тольк о в основную интродук цию, к оторой отк рывается «Книга царей», но и во второстепенные, к оторыми начинаются отдельные «повести» *-дастаны.* Упоминается в тек сте поэмы и сам жанровый термин, например, в *зачине«Дастана* об Ак ван-диве»:

Ты для Творца души и разума так ое восхваление
Изб ери, к оторое полагается.
Постигни, о, ты, чистосердечный мудрец,
Как следует Его восхвалять.
Все наше знание б ессильно,
Бессилие можно тольк о оплак ивать.
Ты признай Того, к то есть Сущий и Единый,
У души и разума нет иного пути.
О, б олтливый *знатокфалсафы!*
Найдешь ты меня на пути, о к отором говоришь «Не ищи!»
То, что проходит перед твоими б ренными очами,
Не вмещает твое сердце и твой разум.
Речь, не подоб ающая для выражениятаухида,
Будь она ск азана или не ск азана - разницы нет!
Если ты стал разумным, говори взвешенные речи,
Не годятся *[длятаухида]* твои слова.

Сначала вспомяни Творца мира,
Пок лонение Ему возведи на этом поминании.
Его повелением вращается неб есный свод,
Он направляет к доб ру и ск лоняет к злу.
Мир полон удивления: к ак ни посмотри,
Ни у к ого нет права б ыть судьей.
Мир для теб я удивителен, и тело твое удивительно,
Сначала надо снять мерк у с самого себ я

Процитированный фрагмент является частью «малой интродук -ции» *кдастану* и содержит ряд узловых мотивов, об разующих тему, об означенную поэтом *кактаухид.* Помимо исповедания единоб ожия, в нем присутствуют мотивы ограниченности человеческ ого разума,

[1] *Хусайн Ва' из Кашифи,Камал ад-Дин.* Бадаи' ал-афк ар фи санаи' ал-аш'ар (Новые мысли о поэтическ ом иск усстве). Изд. тек ста, предисл., примеч. и ук азатели Р. Мусульманк улова. М., 1977. С. 9б.

[2] *Фирдоуси.* Шах-наме. Критич. Тек ст / Под ред. Е.Э. Бертельса. Т. 4. М., 1965. С. 301.

в частности философской мудрости, в познании Творца, признания Творца единственным объектом, достойным поклонения, восхваления премудрости Божьего творения, и, наконец, самопознания человека как пути познания Господа.

Любовные поэмы XI в. - «Варка и Гулшах» Аййуки и «Вис и Рамин» Гургани - демонстрируют закрепление *темытаухид* за первой главой интродукции. Каждый автор в соответствии с поставленной художественной задачей подбирает собственные пропорции традиционных тем интродукции и отводит для них соответствующее количество глав. Сама *тематаухид,* являющаяся обязательной, может быть представлена с разной степенью детализации. Например, Гургани включил в первую главу интродукции элементы картины Божественного творения, тогда как Фирдауси дает описание последовательности творений в серии сравнительно небольших самостоятельных глав. Завершая первую главу, автор поэмы «Вис и Рамин» указывает на ее содержание в таких словах:

Вот что ты должен знать о своем Творце, вот что!
Отбрось сомнения, и будь уверен в знании.
Не уподобляй Его никому в Его атрибутах (
Ибо своб одна от любых уподоблений Его сущность (
Расскажал я то, что знал о единобожии (
Ради хвалы и в прославление Творцамоего

Присутствие термина *«таухид»* в концовке главы служит указанием на ее жанрово-содержательную характеристику. В ранний период развития литературы на новоперсидском языке этот прием маркировки финала стихотворения применялся в касыде, газели, кыт'а, когда автор помещал в последнем стихе терминологическое наименование жанра. Как явствует из приведенного примера, применялся он и в эпическом сочинении для обозначения концовки главы. Этот факт свидетельствует, что Гургани уже осознает как самостоятельную жанрово-тематическую категорию поэзии и формально закрепляет в тексте поэмы свое представление о ее содержательном наполнении.

Таким образом, хвала Творцу призвана поместить все последующее повествование, каким бы персонажам оно ни было посвящено, в мусульманскую картину мира и систему ценностных координат единобожия (как этических, так и эстетических). Эта часть произведения призвана служить своего рода входом в поэму, вратами, открывающимися в повествование.

В иранской словесной традиции обычай начинать любую речь или книгу формулами поминания Творца или всех благих божеств зороастрийского пантеона относится еще к доисламскому времени,

[3] *Гургани Фахр ад-Дин.* Вис ва Рамин. Изд. М. Минови. Т. 1 (текст). Тегеран, 1314 (1936). С. 4.

что демонстрируют пехлевийские литературные памятники различного содержания. Большинство из них открываются формулой «Во имя богов», однако в ряде случаев употреблена формула «Во имя творца Ормазда». Она аналогична по своему содержанию и функции позднейшим стандартным зачинам устной или письменной речи в мусульманской традиции. Отметим, что со слов «Во имя творца Ормазда» начинаются не только религиозные своды «Суждение Духу разума» *(Дадестан-и меног-и храд)* и «Сотворение основы» *(Бундахишн)*[4], но и сочинение эпического жанра «Предание о сыне Зарера» *(Аййадгар-и Зареран)*[5].

С распространением ислама в Иране зороастрийские словесные канве в соответствии с новой религиозной доктриной замещаются мусульманскими формулами богопочитания, которые при этом сохраняют свою роль и назначение в тексте, выступая в качестве маркировки начала книги. По существу начальные главы в поэмах представляют собой разворачивание традиционной формулы, крат-кою называемой в *исламебасмала* (по первым словам формулы «Во имя Аллаха, милостивого, милосердного….»), в обрано-поэтическом пространстве. Постепенно вводные формулы прозаических и поэти-ческих сочинений развиваются в целый комплекс глав, призванный вписать содержание текста в религиозную, мировоззренческую кар-тину мира. Начинаясь с высшей точки - восхваления Творца, главы интродукции ступенчато нисходят из сфер божественного в сферы феноменального, восхваляя последовательно Творца и премудрость творения, Пророка, высокого адресата сочинения, автора сочинения и его литературное детище. В этой ступенчатой конструкции не всегда в полном объеме воспроизводились перечисленные компо-ненты, и не слишком жестко зак реплялась последовательность разделов, но вводные части сочинения в том или ином наборе должны были присутствовать, причем, *тематаухид,* открывающая текст, являлась обязательной. Закрепление этой конструкции происходит уже в «Шах-нама», а в более поздних поэмах, например, у Низами она уже представляет собой часть поэтического канона, освящен-ного традицией. Вот, к примеру, в каком порядке представлены названные темы в интродукции поэмы Низами «Лайли и Мадж-нун»: 1) Во имя Господа всепрощающего; 2) Восхваление Пророка все благого, да будет с ним милость Божия! 3) Неопровержимое доказательство возникновения всего сущего; 4) Причина создания книги; 5) В восхваление Ширваншаха Ихтасана Ибн Манучихра; 6) Приветствие от целующего землю; 7) О вручении сына своего сыну Ширваншаха; 8) Жалоба на завидующих и отвергающих;

[4] Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума. Бундахишн и другие тексты / Изд. подготовлено О.М. Чунаковой. М., 1997, С. 79, 265.

[5] Там же.

9) В назидание сыну своему Мухаммаду Низами; 10) Вспоминая неск ольк их ушедших родных.

Очевидно, что по мере развития эпическ ой традиции и содержа ние, и последовательность вводных глав в значительной мере к ано-низируются, хотя их к оличество, об щий об ъем и роль в струк туре сочинения определяются авторск им замыслом. При этом первые разделы интродук ции, естественно, являются наиб олее стаб ильными, хотя и они варьируются в достаточно широк их пределах. Например, в поэме «Иск андар-нама» того же Низами помимо восхваления Пророк а в интродук цию доб авлена глава о его «ночном путешествии» *(ми' радж).*

На определенном этапе формирования литературного к анона мотивы исповедания единого Бога проник ают и в лироэпическ ую поэзию, находят место в традиционной струк туре к асыды. Синк ре-тическ ий состав «Шах-нама» сделал эту грандиозную поэму источник ом заимствования различных сюжетных к онструк ций и других единиц содержательного плана. В частности, многие стандартные зачины *дастанов* (описание звездного неб а, наступления весны, появления возлюб ленной, вдохновляющей поэта и др.) об наружи-ваются во вступительных частях придворных к асыд, созданных в XI-XII вв. так ими мастерами жанра восхваления, к ак 'Унсури, Фаррухи, Мануч ихри, Анвари и др.

В соответствии с нормами средневек овой поэтик и одним из способ ов об новления мотива б ыло его перенесение из одного жанра в другой. Этот прием, об означаемый в трак татах термином («перенос» или «транспозиция»)[6] применялся не тольк о внутри родственных жанров, но и осуществлялся на границе разных видов словесности (лирик и и эпоса, прозы и поэзии). Он служил одновременно и одним из способ ов трансформации исходного мотива, и пополнения и об новления жанрово-тематическ ого репертуара. По-видимому, тем же путем транспозиции, что и другие типы зачинов, проник ает в к асыду и устойчивый б лок мотивовтаухид. Бурное развитие этой тематик и в ее эк сплицитном выражении связано с процессом становления дидак тик о-философск ой и аллегорическ ой разновидностей к асыды, происходившим в XI-XII вв. Кардинальные изменения в репертуаре мотивов и самом назначении к асыды об яза-ны своим появлением усилиям поэтов-приверженцев суфийск их и исмаилитск их религиозных док трин, широк о использовавших стихотворную форму в целях проповеди и назидания. С этого времени к асыды с зачинами, посвященными прославлению Творца и веры и в единого Бога, могут появляться на первых позициях в соответствующих разделахдиванов (соб раний монорифмическ их стихов). К примеру, *вдиване* старшего современник а Низами, придворного поэта Ширваншахов Хак ани (ок. 1121-1199), находившегося под влиянием мистическ их док трин своего времени, первая к асыда, рифмующаяся на начальную б ук ву араб ск ого алфавита– а озаглавлена «О единоб ожии, в поучение и во славу Печати проро-к ов». Из этого можно зак лючить, что и при переносе в к асыду те *таухид* сохраняет свою функ цию марк ировк и начала (в данном случае раздела к асыд, к оторыйвдиване в свою очередь помещался на первом месте). Естественно, роль в составе произведения и способ ы об разной разраб отк и *мотивовтаухид* трансформируются в новых жанровых условиях, но местоположение в струк туре тек ста или группы тек стов остается неизменным. В отличие от эпоса об ычай отк рывать соб рание лироэпическ их и лирическ их стихотворений к асыдой, посвященной *темета ухида,* соб людается не столь строго, и далек о не все поэты ему следуют. Однак о за внешней необ яз тельностью этого установления может стоять достаточно четк ое соб людение неписаных правил вк лючения религиозных мотивов в к онтек сты иного содержания. Если об ратиться к анализу тема-тическ ого состава к асыд, помещенных в началедиванов поэтов XI-XII вв., то вырисовывается довольно люб опытная зак ономер-ность: на отк рывающей *позициивдиванах* поэтов XI в. и многих поэтов XII в. об наруживаются к асыды весенней тематик и. Можно задаться вопросом, является ли это простым совпадением или между темами утверждения единоб *ожия(таухид)* и весеннего проб ужде-ния природы(бахариййа, *наурузийа)* существует нек ая ск рытая от современного наб людателя связь.

Судя по нашим наб людениям за многочисленными реализациями мотивов описания весны в зачинах персидск их к асыд, тема *рузийа* могла выступать одним из постоянных суб *ститутовтау* Эта связь, возник авшая на уровне интерпретации устойчивой топик и весенней к алендарной поэзии, подк реплялась тем, что сезон весны в системе мировоззренческ их к атегорий воспринимался иранцами к ак метафора «малого творения», т.е. служил напоминанием о первом соб ытии Священной истории - сотворении Богом мира. О возможности подоб ного истолк ования смысла древнего весеннего к алендар-ного празднества Науруза в эпоху распространения ислама в Иране свидетельствует выск азывание ал-Бируни в его известном трак тате «Памятник и минувших пок *олений»(ал-Асар ал-бак ийа).* Повествуя об установлении и правилах празднования иранск ого новогоднего торжества, автор трак тата делает к своему расск азу следующую ремарк у: «… Науруз стал у к азанием начала и сотворения мира»

---

[6] Об этой к атегории в персидск ой поэтик е и ее особ ой функ ции в традицион ной поэзии *см.:Рейснер М.Л.* «Транспозиция» к ак к атегория поэтик и: к проб леме эволюции к анона персидск ой к лассическ ой поэзии // Исследования по иранск ой филологии. Вып. 3. М.: ИСАА при МГУ, 2001.

[7] *Бируни Абурейхан.* Памятники минувших поколений // Избранные произведения. Т. 1. Ташкент, 1957. С. 224.

Подтвердить взаимную проницаемость этих двух поэтическ их тем в персидск ой поэзии можно не тольк о на уровне умозрительного толк ования, но и на уровне состава и сочетания мотивов в к онк рет-ных литературных тек стах. В б лок е наиб олее устойчивых мотивов описания весны в персидск ой к асыде об наруживается своего рода связующее звено между прямой и метафорическ ой реализацией идеи единоб ожия. Это мотив взаимного отражения земли и неб ес в момент наступления весеннего новогоднего праздник а. Харак терно, что этот мотив присутствует к ак в жанровых *контекстахнаурузийа,* так и в к *онтекстетаухид,* причем и в эпических(маснави), и в ли-роэпическ их (к асыда) произведениях.

Например, в главе интродук ции к поэме «Вис и Рамин» этот мотив вк л ючен в состав восхваления Творца. Рассуждая о последовательности к осмогоническ ой деятельности Господа, поэт так говорит о начале творения:

Первой сотворенной сущностью б ыли ангелы,
Эту сущность расположил Он рядом с Пространством и Временем.
Их внешний об лик сделал Он своб одным от материи,
Все они - проводник и, ведущие к счастью.
Своим сиянием ук расил Он их,
В них явил всё, что желал.
Первыми б ыли сотворены ангелы,
Вслед за ними сотворил Господь неб есную сферу.
На ней зажглись ярк ие светила,
Что походили на цветы среди зелени сада.
Наилучшая форма им придана - ок руглая,
Наилучший цвет им дан - светоносный

В приведенном фрагменте присутствует мотив уподоб ления неб есных светил земным цветам. В к онтек сте описания процесса сотворения мира значимым для настоящего исследования так же следует считать мотив ук рашения или придание наилучшей формы и ок раск и. Так им об разом, к артине созидательной деятельности Творца, т.е. реализации Его творческ ого замысла, сооб щен отчетливый эстетическ ий смысл: создание к осмическ ого порядк а есть создание Красоты. Мироздание б лагодаря премудрости Создателя об ладает не тольк о правильностью, четк ой упорядоченностью, но и гармонией всех входящих в него сущностей и элементов всех уровней. В первых стихах главы интродук ции Гургани и о самом Творце говорит к ак о величайшем ук рашении:

Восславь и восхвали того Падишаха,
Который привел к существованию зримый мир и нас.
Им ук рашено Царство и Правление,
Ведь Он ник огда не пок идает подвластного ему Царства

[8] *Гургани.* Ук аз. соч. С. 1. ' Там же.

Те же мотивы, но в б олее сжатом виде, помещены в интродук ци к поэме Аййук и «Варк а и Гулшах». Вводная часть состоит всего двух неб ольших глав, первая из к оторых посвященатеметаухид и занимает всего 16 б ейтов, вторая, б олее пространная, содержит восхваление адресата. Однак о столь к ратк ий зачин репрезентативен с точк и зрения интересующей нас проб лемы, поск ольк у в нем прочи-тываются об разные намек и на связь весны и процесса творения:

Во имя Господина неб ес и земли (б ук в. «верха и низа»),
Чье Бытие породило Бытие всего сущего.
Воздвиг он солнечный диск на Восток е,
Ук расил он к упол неб есного свода
Напоил он ветерок ароматом амб ры,
Упорядочил он раб оту отб орных жемчужин (т.е. дождя).
Он не об раз, а создатель об разов,
Он не звезда, а ук рашающий звездами.
Он - Вседержитель, всепрощающий и всемогущий,
Он - Господь единственный, Он - Создатель

Гармоническ ое состояние Вселенной, присущее ей сразу после ее сотворения, прямо отождествляется с райск им садом. Подоб ие же рая на земле всегда ассоциируется с наступлением сезона весны и цветения. В к асыде, отк рывающей придворного поэта Газнавидов Манучихри Дамгани (ум. 1040/41), мотивы подоб ия земли неб есам, а сада - райск им к ущам знаменательно вк лючены в начальные два стиха:

Настала ранняя весна и принесла розы и жасмин,
Сад уподоб ился Тиб °ту12,а лужайк а - райск им к ущам.
Неб еса воздвигли шатер из тонк ого хлопк а и голуб ого шелк а,
А гвозди того шатра - молодые веточк и жасмина и шиповник а

Во втором из приведенных б ейтов мотив описания зеленеющего весеннего сада перенесен на описание неб а, чем достигается иск омый эффек т присутствия не тольк о неб есного в земном, но земного в неб есном. Для сопоставления можно привести начальный фрагмент весенней к асыды современник а Манучихри, поэта исмаилитск ого направления Насир-и Хусрава (1004-1077), к оторый реализует тот же мотив в рамк ах описания земного сада, уподоб ляя

[0] Об разное решение б ейта построено на описании ак та творения к ак строи тельства мечети, поск ольк у термин«шамса», ук азывающий на сотворение солнца, в словарном смысле об означает металлическ ое изоб ражение солнца, ук репляемое на вершине к упола мечети, а термин относящийся к сотворению неб есного свода, имеет значение «арк а, свод к упол».

[1] *Аййук и.* Варка ва Гулшах / Изд. З. Сафа. Тегеран, 1964. С. 1.

[2] Тиб ет в персидск ой к лассическ ой поэзии ассоциировался с прек расными ароматами, поск ольк у считался местом, где доб ывают лучший муск ус.

[3] *Манучихри Дамгани.* Диван / Ред. Д. Сийак и. 4-е изд. Тегеран, 1356 (1978). С. 1.

цветущие к усты созвездьям, и прозревая, так им об разом, неб есную к расоту в земной:

Об лак о, рассыпающее перлы, превратило землю в подоб ие неб а,
А от цветущих тюльпанов она наполнилась [звёздным] сиянием.
Розовый к уст стал походить на созвездье Ориона,
А цветы, к ое-где раск рывшиеся на нем, стали [словно] Арк т у р в Волопасе

Несмотря на то что цитируемое стихотворение Насир-и Хусрава не является первым в *егодиване,* рифмуется оно тем не менее на *алиф,* но рифма снаб жена *ещерадифом* (т.е. повторяющейся после рифмы группой слов), что и не позволило этому тек сту занять первое место в разделе к асыд.

Во всех приведенных примерах мы наб людаем явную об рати-мость мотива «неб есных цветов» и «земных звезд». При этом он в об оих вариантах несет одну и ту же идею - единение земли и небес в момент весеннего проб уждения природы.

Так им об разом, мотив звезд к ак цветов в неб есном саду и цветов как звезд на небосклоне земного сада может служить специфическим маркером касыды, отк рывающейдиван, если она не посвящена теме *таухида* напрямую, но ук азывает на нее и отсылает к ней. Картина единства земли и неб ес впечатляюще развернута в касыде, открывающей *диван* Анвари (ок. 1126 - после 1169):

Ветерок ук расил зеленью приют дольнего мира,
Превратил мир земной в подоб ие цветник ов мира горнего.
Дуновение ветра в чуде оживления земли
Явило б леск всех чудес 'Исы
Весна перлы и самоцветы несет в подоле тучи,
Осыпая ими к ортеж *месяцаурдибихишта* и праздникАзха[16].
Птицы совершаютзик *р намимбарах* сада,
Сидят до полночи, надеясь [усвоить] правописание.
Может лужайк а стала созвездием Рак а,
Ведь за одну ночь на ней появилась тысяча Порционов и Сириусов

В этом фрагменте религиозный подтек ст менее ск рыт, чем, например, в процитированной к асыде Манучихри. К нему отсылает специфическ ая терминология (дольний мир–дунйа, горний мир -' *ук ба,* чудеса 'Исы, праздникАзха, *зик р* - поминание имен Господа, *мимбар* - специальное возвышение в мечети, с к оторого читаются

[14] *Насир-и Хусрав.* Диван / Ред. С.Н. Тагави, предисл. С.Х. Таги-заде. Тегеран, 1380 (2002). С. 157.

[15] Среди расск азов о чудесах 'Исы (б иб л. Иисус), о к оторых говорится в Коране, основное место занимают описания животворной природы его дыхания, способ ного воск решать умерших.

[16] *Азха ' Ид ал-Азха* (ар.' *Ид ал-Адха)* - мусульманск ий праздник жертвопри ношения, справляемый в последнем месяце мусульманск ого лунного к алендаря *зихадже.* В своем стихотворении поэт представляет месяц иранск ого к алендаря и мусульманск ий праздник в к ачестве жениха и невесты, а туча - к ак осыпающая дарами новоб рачных.

[17] *Анвари Аухад ад-Дин.* Диван: 4-е изд. М.; Тегеран, 1372 (1994). Т. 1. С. 1.

проповеди), однак о доминирующая топик а вступительной части к а-сыды при этом все же остается к алендарной. Благодаря вк лючению мусульманск ой религиозной лек сик и в к онтек ст весенней к алендарной поэзии происходит существенное переосмысление последней: древний мифологическ ий смысл об разов воск ресающей природы вытесняется и замещается новым - религиозным, отвечающим к он-цепту единоб ожия. Анвари на уровне об разного язык а подчерк ивает полное слияние древнего иранск ого к алендаря с религиозными установлениями ислама, об ъединяя весенний месяц древнего иранск ого к *алендаряурдибихишт* с мусульманск им религиозным праздник ом Азха в свадеб ном к ортеже. Внутри новой к артины мира к расота земного сада становится свидетельством премудрости Творца и прямым док азательством совершенства его творений.

По всей видимости, выб ранный персидск ими поэтами способ метафорическ ого воплощения темы единоб ожия отвечал ментальной модели иранск ой к ультуры, в к оторую постепенно встраивались и к оторую «об живали» религиозные к онцепты ислама. Восприятие монотеизма осуществлялось в тех словесно-об разных формах, к о-торые б ыли глуб ок о ук оренены в иранск ом к ультурном сознании отвечали в об щей к артине мира за идею б лагого устройства, к расот и гармонии сотворенной Богом Вселенной. В едином поэтическ ом к онтек сте с мотивом единства неб ес и земли в момент наступления весны присутствует, к ак уже б ыло пок азано, и мотив ук рашени Богом мира, в к отором выражено представление об ак те творения к ак об эстетическ и продуманном упорядочении мироздания. Эсте-тическ ая составляющая к осмогоническ их представлений харак терна и для зороастризма, и для ислама

Подтверждение выше изложенных сооб ражений дает рассуждение Шарифа Шук урова о сущностных харак теристик ах мусульманск ого иск усства: «При соприк основении с мусульманск ой поэзией, изоб разительным и прик ладным иск усством, а так же архитек турой следует помнить о том, что их "ук рашенность" и метафоричность, своеоб разная изб ыточность орнаментальных мотивов и поэтическ их фигур призвана не стольк о ук расить форму, но в первую очередь онтологизировать ее, придать поэтическ ой речи или рук отворной форме глуб инную и - самое главное - новую, еще непознанную осмысленность»[19]. Красота и ук рашенность ок азывается в к ульту-

[18] О мотивах ук рашения в Коране см., например:ФроловД.В. Эстетическ ие мотивы в Коране // Эстетик а Бытия и эстетик а Тек ста в к ультурах средневек ово Востока. М., 1995. С. 113—116. Мотив украшения в частности присутствует и в к ораническ ом описании сотворения мира: «Мы ведь *ушрйстя*^ ^еб о ближайшее украшениями звезд…» (Коран 37: 6) // Коран. Перевод и комментарии И.Ю. Крачк овск ого. 2-е изд. М., 1986.

[19] *Шук уров* Ш.М.Художественное творчество и проб лема теодицеи // Эстетик а Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М., 1995. С. 64.

ре ислама к атегорией не тольк о эстетическ ой, но и этическ ой, что так же подчерк нуто исследователем: «Красота есть не просто мера приоб щения "вещи" к ее об ъек тивным исток ам, но прежде всего и по преимуществу символическ ое отражение суб станционального к ачества Бытия к ак так ового и сущности Бога»

Неразрывная связь описания весны и утверждения единоб ожия, существовавшая на уровне метафорическ их построений поэтиче-ск ого язык а, зак репляется в творчестве суфийск их стихотворцев. Так, велик ий мистик и известный придворный поэт Санаи (ок . 1048 - после 1126) в своей к асыде «Молитваптиц»(Тасбихат-*туйур),* к оторая имеет второй заголовок «Во славу единства Господа Всевышнего», об ъединяет *темынаурузиййа итаухид* эк сплицитно, в рамк ах одного тек ста. Касыда знаменательно начинается слова-ми: «Вседержитель заново ук расил мир, / Превратил всё сущее в подоб ие райск ого сада»21.По содержанию к асыда отсылает к айату Корана, в к отором все сущее, в том числе и птицы, восхваляет Господа. Об ратим внимание, что в к асыде Санаи присутствует тот же мотив птиц, совершающихзик *р,* т.е. славословящих Господа, что и в цитированной к асыде Анвари. Этот мотив отсылает к к ораничес-к ому к онтек сту суры «Свет»: «Разве ты не видишь, что славят, к то в неб есах и на земле, и птицы, летящие рядами. Всяк ий знает свою молитву *(салат)* и восхваление(тасбих)»[22]. В одном *изайатов* той же суры упоминаетсяизик *р* к ак поминание имен Господа: «В домах, к оторые Аллах дозволил возвести и в к оторых поминается Его имя, - восхваляют его там утром и вечером»

Знак омые к аждому иранцу об разы расцветающих сада, б ла-годатного дождя, птиц, распевающих старинные песни во славу Науруза, к оторые прежде уже б ыли вовлечены в сак ральный язык к ульта природы, заново наполняются сок ровенным смыслом и служат ук азанием на премудрость творения, всемогущество единого Бога, создавшего мир, наполненный к расотой и гармонией, порядк ом и целесооб разностью. Тольк о человек, б ез устали трудящийся над постижением внутренних зак онов мироздания, может проник нуть в тайну истинной к расоты и достичь совершенства в люб ом иск усстве или ремесле, б удь то поэт или музык ант, к аллиграф или художник - миниатюрист, ювелир или зодчий.

[20] Там же. С. 68.

[21] *Санаи Газнави.* Диван. Ред. М. Разави. Тегеран, 1341 (1963). С. 29. Анализ этой к асыды *см.:Рейснер М.Л.* Птицы в мистик о-символическ их к асыдах Санаи и Хак ани (XII в.) (к проб леме становления символическ ого язык а в к лассическ ой персидской касыде) // Исследования по иранской филологии. Выпуск первый. М.: ИСАА при МГУ, 1997.

[22] Коран 24: 41.

[23] Коран 24: 36.

Прямая связь об разов весны и цветущего сада с к онцепцией единоб ожия может б ыть прослежена не тольк о в об ласти слова, но в об ласти живописного изоб ражения и орнаментального оформления к ниги. В иранск ой традиции живописное изоб ражение ассоциируется опять-так и с к нигой и тек стом, прежде всего поэтическ им главным об разом эпическ им. Рассматривая традицию ранних иллюстраций к поэме «Шах-наме», Ш. Шук уров об ратил внимание на наличие миниатюр, располагающихся в начале к ниги и не имеющих отношения к сюжету повествования. На этих миниатюрах чаще всего фигурировало изоб ражение тронной сцены на фоне цветущего сада. Подчерк нем, что для наших об об щений б ыло б ы достаточно лишь б огато ук рашенного растительным орнаментом фронтисписа.

Началу к ниги в об ласти живописного оформления рук описи соответствует именно фронтиспис, к оторый независимо от харак тера его исполнения (изоб разительного или орнаментального) отсылает к к *онцептутаухид* к ак универсальной модели мироздания. И тронная сцена в саду, и пышный растительный орнамент фронтисписа представляют соб ой символы к расоты Божественного творения. В изоб разительном пространстве связь *темытаухид* с весенними (садовыми, цветочными) мотивами выглядит еще б олее наглядной, чем в словесном: сад - метафорическ ий эк вивалент Мира (и райск ого сада), царь на престоле - об разное воплощение единоб ожия и единовластия. «Символик а тронной сцены под деревом, - пишет Ш. Шук уров, - связывается с универсальными мифологическ и-ми представлениями о соответствии царя и мирового дерева к ак "центра мира"….. Именно этим об ъясняется особ ое внимание поэтов и художник ов к тронным сценам в начале литературного и живописного повествований. Тронная сцена в этих случаях мыслится к ак своеоб разная точк а отсчета или начало всего литературного и живописного повествований»

Аналогичной смысловой нагрузк ой не мог не об ладать и орнамент, оформляющий «вход» в к нигу. Выск азанные в данной статье сооб ражения об наруживают знаменательное созвучие названию одной из глав к ниги М.Б. Пиотровск ого «О мусульманск ом ис-к усстве», к оторая озаглавлена «Единоб ожие и орнамент»25.Автор пишет: «Орнамент стал одной из главных, если не главной сферой мусульманск ого иск усства. Оно по преимуществу является орнаментальным и аб страк тным. Осмелимся предположить и заявить, что это связано с пониманием Бога, с попытк ой расск азать о нем тольк о словами, но и художественными элементами, аб страк тным орнаментом расск азать об аб страк тном. Повторяющийся орнамент

[24] *Шук уров Ш.М.* «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. М., 1983. С. 92-93.

[25] *Пиотровск ий М.Б.* О мусульманском искусстве. СПб., 2001. С. 34-58.

ненавязчиво, но упорно и скрыто приучает человека к ощущениям, которые сродни многим представлениям об Аллахе, едином, единственном и непостижимом добром Творце»

Таким образом, среди других тем персидской классической поэзии *таухид* выделяется не только своим особым содержательным статусом, прямо включенным в область мировоззрения, построения целостной картины мира. Особый содержательный статус влечет за собой и особое положение тематических блоковтаухидв структуре текста: им отведена роль «двери», входа в повествование, и в этом смысле они представляют собой словесный аналог фронтисписа, совпадая с ним и по функции, и по возможным образным воплощениям.

Список литературы

Аййук и. Варка ва Гулшах / Изд. З. Сафа. Тегеран, 1964.
Анвари Аухад ад-Дин. Диван: 4-е изд. М.; Т. 1. Тегеран, 1994.
Бируни Абурейхан. Памятник и минувших поколений // Абурейхан Бируни. Избранные произведения. Т. 1. Ташкент, 1957. *Гургани, Фахр ад-Дин.* Вис ва Рамин / Изд. и ред. М. Минуви. Т. 1 (текст). Тегеран, 1936. *Камал ад-Дин Хусайн В а' из Кашифи.* Бадаи' ал-афкар фи санаи' ал-аш'ар (Новые мысли о поэтическом искусстве). Изд. текста, предисл., примеч. и указатели Р. Мусульманкулова. М., 1977.
Коран. Перевод и комментарии И.Ю. Крачковского. 2-е изд. М., 1986. *Манучихри Дамгани.* Диван / Ред. Д. Сийаки. 4-е изд. Тегеран, 1978. *Насир-и Хусрав.* Диван / Ред. С.Н. Тагави, предисл. С.Х. Таги-заде. Тегеран, 2002.
Пиотровский М.Б. О мусульманском искусстве. СПб., 2001. *Рейснер М.Л.* Птицы в мистико-символических касыдах Санаи и Хакани (XII в.) (к проблеме становления символического языка в классической персидской касыде) // Исследования по иранской филологии. Вып. 1. М.: ИСАА при МГУ, 1997. *Рейснер М.Л.* «Транспозиция» как категория поэтики: к проблеме эволюции канона персидской классической поэзии // Исследования по иранской филологии. Выпуск третий. М.: ИСАА при МГУ, 2001. *Санаи Газнави.* Диван / Ред. М. Разави. Тегеран, 1963.
Фирдоуси. Шах-наме. Критич. текст / Под ред. Е.Э. Бертельса. Т. 4. М., 1965. *Фролов Д.В.* Эстетические мотивы в Коране // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М., 1995. *Шуков Ш.М.* Художественное творчество и проблема теодицеи // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М., 1995.

Сведения об авторе: *Рейснер Марина Львовна,* докт. филол. наук, проф. кафедры иранской филологии ИСАА МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: mlreisner@rambler.ru

Там же. С. 39.