

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

М.Л. Рейснер

**ПЕРСИДСКАЯ
РЕЛИГИОЗНО-МИСТИЧЕСКАЯ
ПОЭЗИЯ XI–XV вв.**

Учебное пособие



**КАЗАНЬ
2015**

УДК 821.222.1.0(55)(091)''8/16''(075.8)

ББК 83.3(5Ирн)я73

Р35

*Печатается по рекомендации Ученого совета
Института международных отношений Казанского (Приволжского)
федерального университета в рамках реализации
Федеральной целевой программы по подготовке специалистов
с углубленным знанием истории и культуры ислама*

Рецензенты:

кандидат филологических наук, доцент **А.Н. Ардашникова**;
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
Центра письменного и музыкального наследия
ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ **А.А. Хасавнех**

Рейснер М.Л.

Р35 **Персидская религиозно-мистическая поэзия XI–XV вв.:** учебное пособие / М.Л. Рейснер. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2015. – 224 с.

ISBN 978-5-00019-494-2

Учебное пособие «Персидская религиозно-мистическая поэзия XI–XV вв.» предназначено для бакалавров и магистров, обучающихся по направлениям «исламоведение», «персидский язык и литература», «регионоведение», «история и культура Ирана», а также для всех интересующихся культурой Ирана.

УДК 821.222.1.0(55)(091)''8/16''(075.8)

ББК 83.3(5Ирн)я73

ISBN 978-5-00019-494-2

© Рейснер М.Л., 2015

© Издательство Казанского университета, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Тема 1. Арабо-иранский литературный синтез и складывание персидской классической литературы. Роль исламского фактора.....	5
Тема 2. Пророк Мухаммад и поэтическая традиция Аравии в доисламское и раннеисламское время	21
Тема 3. Течения в исламе как основа формирования литературы особого типа. Основы построения аллегорического языка	37
Тема 4. Творчество первых суфийских поэтов: поэтическая традиция и авторский опыт ‘Абдаллах Ансари	54
Тема 5. Насир-и Хусрав.....	69
Тема 6. Поэтическое наследие Сана’и: синтез светской и религиозной традиции в лироэпическом и лирическом творчестве	84
Тема 7. Канон суфийской поэзии и развитие придворной стихотворной традиции в XII веке: Му‘иззи – Анвари – Хакани.....	100
Тема 8. Развитие жанра суфийской дидактической поэмы – Санай, Агтар, Руми	122
Тема 9. Лирика и агиография в творчестве ‘Аттара: образ старца Халладжа	143
Тема 10. Развитие суфийских идей в дидактике Саади (этический аспект)	157
Тема 11. Хафиз – создатель универсального языка поэзии	173
Тема 12. Расцвет любовно-аллегорической поэмы в творчестве Абд ар-Рахмана Джамии	187
Приложения	205
Краткий словарь суфийских терминов	205
مصراعاتنا لعلدب ع	211
Абдаллах Ансари. Касыда. Газели «Ночь темна...», «В день смерти...»	211

ی زاریش ی موک اباب	214
Баба Қухи Ширази. Две газели	214
ورس خرصان	215
دی اصق "راعش ا ناوی د"	215
Насир-и Хусрав. Касыды «Не порицай небосвод цвета голубого лотоса...», «Вот бы мне изменить жизнь к лучшему...», «Притча об орле»	215
یونزغ ییانس	218
دی اصق "راعش ا ناوی د"	218
Махмуд Газнави Санаи. Касыда о птицах. Газели	218

Тема 1

АРАБО-ИРАНСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ СИНТЕЗ И СКЛАДЫВАНИЕ ПЕРСИДСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. РОЛЬ ИСЛАМСКОГО ФАКТОРА

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 – приемы государственного управления, 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 чиновничьем 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 шуубитское движе-

ние, 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» (49:13). Важнейшую часть деятельности шуубитов 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, в том числе сочинения назидательного и развлекательного характера, 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 авторского самосознания.

Литература на новоперсидском языке (перешедшем на арабскую графику) явилась преемницей арабоязычной литературы Халифата. Из «материнской», арабской 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 – *'уйуб* и о поэтических заимствованиях – *сарикат*).

При очевидной преемственности ранней новоперсидской литературы по отношению к древнему наследию Ирана, она отразила новый этап исторического развития этой мощной культуры, который ознаменовался принятием ислама. Участие иранцев в развитии мусульманской цивилизации было одним из действенных факторов распространения мусульманских религиозных представлений и этических ценностей

на огромном пространстве средневосточного региона. Новая картина мира, вытесняя прежнюю систему ориентиров на периферию, не могла отчасти не впитать некоторые местные формы религиозного сознания, поэтому результат усвоения иранской цивилизацией норм ислама отличался определенным своеобразием. В литературе специфика этого восприятия проявилась особенно ярко. Мотивы утверждения единобожия (*тахид*), ставшие обязательными в тематическом составе глав интродукции любого произведения крупной эпической формы, в лиро-эпической поэзии и лирике могут выступать в особом образном облике, сложившемся на базе синтеза религиозного концепта мусульманского монотеизма с устойчивой топикой местной календарной традиции.

В словесной культуре ислама монотеистический принцип построения картины мира лежит в основе не только текстов религиозного содержания и назначения, но и литературных произведений светского характера. Персидская классическая поэзия, поступательно развивавшаяся в течение X–XV вв., не может считаться исключением из этого общего правила. В поэтической традиции, формировавшейся на новоперсидском языке, религиозное понятие *тахид* уже на раннем этапе начинает функционировать как жанровый термин, обозначающий стихи определенного содержания. В персидской поэтике этот термин появился сравнительно поздно, на рубеже XV и XVI вв., когда Хусайн Ва‘из Кашифи включил в свой трактат «Чудеса мысли в искусстве поэзии» целый блок жанровых терминов, среди которых оказались и отвечающие за религиозную и мистическую тематику. *Тахид* упоминается в группе таких терминов, как *мункабат* (букв. «заслуга, добродетель»; «talant»; «хвала, восхваление»), обозначающий восхваление шиитских имамов и мучеников за веру, *асрап* (букв. «тайны»), относящийся по преимуществу к суфийской поэзии, *мува‘иза* (букв. «проповедь»), охватывающий разные виды стихотворных назиданий. Во вводной главе своего трактата средневековый филолог писал: «*Тахид* в словарном значении – это “исповедание единобожия”, а в терминологическом так именуют стихи, которые включают хвалу Господа Всевышнего, поминание Его, Его атрибутов и деяний».

В поэтической практике термин *тахид* встречается уже на начальной стадии развития поэзии и функционирует в тесной связи с формирующимся каноном эпической поэзии. Самое раннее полностью сохра-

нившееся персидское эпическое произведение, включившее *таухид* в качестве самостоятельной темы и элемента композиции – это великая эпопея «Шах-нама» Фирдауси. Стихи, содержащие восхваление единобожия в этой поэме, включены не только в основную интродукцию, которой открывается «Книга царей», но и во второстепенные, которыми начинаются отдельные истории – *дастаны*. Упоминается в тексте поэмы и сам жанровый термин, например, в зачине «*Дастана* об Акван-диве»:

Ты для Творца души и разума такое восхваление
Избери, которое полагается.
Постигни, о ты, чистосердечный мудрец,
Как следует Его восхвалять.
Все наше знание бессильно,
Бессилие можно только оплакивать.
Ты признай Того, кто есть Сущий и Единый,
У души и разума нет иного пути.
О, болтливый знаток *фалсафы*!
Найдешь ты меня на пути, о котором говоришь «Не ищи!»
То, что проходит перед твоими бренными очами,
Не вмещает твое сердце и твой разум.
Речь, не подобающая для выражения *таухида*,
Будь она сказана или не сказана – разницы нет!
Если ты стал разумным, говори взвешенные речи,
Не годятся [для *таухида*] твои слова.

<...>

Сначала вспомяни Творца мира,
Поклонение Ему возведи на этом поминании.
Его повелением вращается небесный свод,
Он направляет к добру и склоняет к злу.
Мир полон удивления: как ни посмотри,
Ни у кого нет права быть судьей.
Мир для тебя удивителен, и тело твое удивительно,
Сначала надо снять мерку с самого себя¹.

¹ Кроме особо оговоренных случаев, здесь и далее перевод оригинальных текстов с персидского языка принадлежит автору настоящего учебного пособия.

Первые любовные поэмы XI в. – «Варка и Гулшах» Аййуки и «Вис и Рамин» Гургани – демонстрируют закрепление темы *таухид* 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 тема *таухид*, 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 (*сифат*),
Ибо свободна от любых уподоблений Его сущность (*зам*).
Рассказал я то, что знал о единобожии (*таухид*)
Ради хвалы и в прославление Творца моего.

Присутствие термина *таухид* в концовке главы служит указанием на ее жанрово-содержательную характеристику. Этот факт свидетельствует, что Гургани уже осознает *таухид* как самостоятельную тематическую категорию поэзии и формально закрепляет в тексте поэмы свое представление о ее содержательном наполнении. Очевидно, что уже на ранней стадии развития персидская классическая литература принимает мусульманскую модель мира как своего рода систему координат для описания и осмысления, в том числе и художественного, событий прошлого и настоящего, явлений природы и движений души человека. Таким образом, в эпическом произведении хвала Творцу была 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 служила своего рода входом в сочинение, вратами, открывающимися в повествование. 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 произведения, автора и его литературное детище. В этой ступенчатой конструкции не всегда в полном объеме воспроизводились перечисленные компоненты, и не слишком жестко закреплялась последовательность разделов, но вводные части сочинения в том или ином наборе должны были непременно присутствовать, причем тема *таухид*, открывающая текст, представлялась обязательной. Закрепление этой конструкции происходит уже в «Шах-нама», а в более поздних поэмах, например у Низами, она уже представляет собой часть поэтического канона, освященного традицией. Вот, к примеру, в каком порядке следуют главы интродукции в поэме Низами «Лайли и Маджнун»: 1) Во имя Господа всепрощающего; 2) Восхваление Пророка всеблагого, 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; 9) В назидание сыну своему Мухаммаду Низами; 10) Вспоминая нескольких ушедших родных.

Очевидно, что по мере развития эпической традиции и содержание, и последовательность глав в значительной мере канонизируются, хотя определение их количества, общего объема и роли в структуре сочинения остается в ведении автора. При этом первые разделы интродукции, естественно, являются наиболее стабильными, хотя и они варьируются в достаточно широких пределах. Например, в поэме «Искандар-нама» того же Низами помимо восхваления Пророка в интродукцию добавлена глава о его «ночном путешествии» (*ми'радж*).

На определенном этапе формирования литературного канона мотивы исповедания единого Бога проникают и в лироэпическую поэзию, находят место в традиционной структуре касыды. Синкретический состав «Шах-нама» сделал эту грандиозную поэму источником заимствования различных сюжетных конструкций и других единиц содержательного плана. В частности, многие стандартные зачины *дастанов* (описание звездного неба, наступления весны, появления возлюбленной, вдохновляющей поэта и др.) обнаруживаются во вступительных частях придворных касыд, созданных в XI–XII вв. такими мастерами жанра восхваления, как ‘Унсури, Фаррухи, Манучихри, Анвари и др.

В соответствии с нормами средневековой поэтики одним из способов обновления мотива было его перенесение из одного жанра в другой. Этот прием, обозначаемый в трактатах термином *накл* («перенос» или «транспозиция») применялся не только внутри родственных жанров, но и осуществлялся на границе разных видов словесности (лирики и эпоса, прозы и поэзии). Он служил одновременно одним из способов трансформации исходного мотива пополнения и обновления жанрово-тематического репертуара «принимающего» жанра. По-видимому, тем же путем транспозиции, что и другие типы зачинов, проникает в касыду и устойчивый блок мотивов *таухид*. Бурное развитие этой тематики в ее прямом, эксплицитном выражении связано с процессом становления дидактико-философской и аллегорической разновидностей касыды, происходившим в XI–XII вв. Кардинальные изменения в репертуаре мотивов и самом назначении касыды обязаны своим появлением усилиями поэтов-приверженцев суфийских и исмаилитских религиозных доктрин, поставивших стихотворство на службу проповеди и назидания. С этого времени касыды с зачинами, посвященными прославлению Творца и веры в единого Бога, могут появляться на первых позициях в соответствующих разделах *диванов* (собраний монорифмических стихов). К примеру, в *диване* старшего современника Низами, придворного поэта Ширваншахов Хакани (ок. 1121–1199), находившегося под влиянием мистических доктрин своего времени, первая касыда, рифмующаяся на начальную букву арабского алфавита – *алиф*, озаглавлена «О единобожии, в поучение и во славу Печати пророков». Из этого можно заключить, что и при переносе в касыду тема *таухид* сохраняет свою функцию маркировки начала (в данном случае раздела касыд, который в *диване*, в свою очередь, помещался на первом месте). Естественно, роль в составе произведения и способы образной разработки мотивов *таухид* трансформируются в новых жанровых условиях, но местоположение в структуре текста или группы текстов остается неизменным. В отличие от эпоса обычай открывать собрание лироэпических и лирических стихотворений касыдой, посвященной теме *таухида*, соблюдается не столь строго, и далеко не все поэты ему следуют. Однако за внешней необязательностью этого установления может стоять достаточно четкое соблюдение неписаных правил включения религиозных мотивов в поэтические контексты иного содержания. Если обратиться к анали-

зу тематического состава касыд, помещенных в начале *диванов* поэтов XI–XII вв., то вырисовывается довольно любопытная закономерность: на открывающей позиции в *диванах* поэтов XI в. и многих поэтов XII в. обнаруживаются касыды весенней календарной тематики. Можно задаться вопросом, является ли это простым совпадением или между темами утверждения единобожия (*таухид*) и весеннего пробуждения природы (*бахариййа*, *наурузиййа*) существует некая скрытая от современного наблюдателя связь?

Судя по нашим наблюдениям за многочисленными реализациями мотивов описания весны в зачинах персидских касыд, тема *наурузиййа* могла выступать одним из постоянных субститутов *таухида*. Эта связь, возникавшая на образно-поэтическом уровне, подкреплялась тем, что сезон весны в системе древней иранской картины мира мог восприниматься как метафора «малого творения». Праздник начала календарного года служил специфическим напоминанием о первом событии Священной истории – сотворении Богом мира. О возможности подобного истолкования смысла старого календарного праздника Науруза в эпоху распространения ислама в Иране свидетельствует высказывание ал-Бируни в его известном трактате «Памятники минувших поколений» (*ал-Асар ал-бакиййа*). Повествуя об установлении и правилах празднования Нового года, автор трактата делает к своему рассказу следующую ремарку: «Науруз стал указанием начала и сотворения мира». Подтвердить взаимную проницаемость этих двух поэтических тем в персидской поэзии можно не только на уровне умозрительного толкования, но и на уровне состава и сочетания мотивов в конкретных литературных текстах. В блоке устойчивых топосов описания весны в персидской касыде обнаруживается своего рода связующее звено между прямой и метафорической реализацией идеи единобожия. Это мотив взаимного отражения земли и небес в момент наступления весеннего равноденствия. Характерно, что этот мотив присутствует как в контексте *наурузиййа*, так и в контексте *таухид*, причем и в эпических (*маснави*), и в лироэпических (*касыда*) произведениях.

Например, в главе интродукции к поэме «Вис и Рамин» этот мотив включен в состав восхваления Творца. Рассуждая о последовательности космогонической деятельности Господа, поэт так говорит о начале творения:

Первой сотворенной сущностью были ангелы,
Эту сущность расположил Он рядом с Пространством
и Временем.

Их внешний облик сделал Он свободным от материи,
Все они – проводники, ведущие к счастью.

Своим сиянием украсил Он их,

В них явил все, что желал.

Первыми были сотворены ангелы,

Вслед за ними сотворил Господь небесную сферу.

На ней зажглись яркие светила,

Что походили на цветы среди зелени сада.

В приведенном фрагменте присутствует мотив уподобления небесных светил земным цветам. В контексте описания процесса сотворения мира значимым для настоящего исследования также следует считать мотив украшения или придания наилучшей формы и окраски. Таким образом, картине созидательной деятельности Творца, т. е. реализации Его творческого замысла, сообщен отчетливый эстетический смысл: создание космического порядка есть создание Красоты. Мироздание, благодаря премудрости Создателя, обладает не только правильностью, четкой упорядоченностью, но и гармонией всех входящих в него объектов. В первых стихах главы интродукции Гургани и о самом Творце говорит как о величайшем украшении:

Восславь и восхвали того Падишаха,

Который привел к существованию зримый мир и нас.

Им украшено Царство и Правление,

Ведь Он никогда не покидает подвластного ему Царства.

Те же мотивы, но в более сжатом виде, помещены в интродукции к поэме Аййуки «Варка и Гулшах». Вводная часть состоит всего из двух небольших глав, первая из которых посвящена теме *тахид* и занимает всего 16 бейтов. Однако столь краткий зачин репрезентативен с точки зрения интересующей нас проблемы, поскольку в нем прочитываются образные намеки на связь весны и процесса творения:

Во имя Господина небес и земли,

Чье Бытие породило Бытие всего сущего.

Воздвиг он солнечный диск на Востоке,

Украсил он купол небесного свода.

Напоил он ветерок ароматом амбры,
Упорядочил он работу отборных жемчужин (т. е. дождя).
Он не образ, а создатель образов,
Он не звезда, а украшающий звездами.
Он – Вседержитель, всепрощающий и всемогущий,
Он – Господь единственный, Он – Создатель.

Гармоническое состояние Вселенной, присущее ей сразу после ее сотворения, прямо отождествляется с райским садом. Подобие же рая на земле всегда ассоциируется с наступлением сезона весны и цветения. В касыде, открывающей *диван* придворного поэта Газнавидов Манучих-ри Дамгани (ум. 1040/41), мотивы подобия земли небесам, а сада – райским кущам знаменательно включены в начальные два стиха:

Настала ранняя весна и принесла розы и жасмин,
Сад уподобился Тибету, а лужайка – райским кущам.
**Небеса воздвигли шатер из тонкого хлопка и голубого шелка,
А гвозди того шатра – молодые веточки жасмина и шиповника.**

Во втором из приведенных бейтов мотив описания зеленеющего весеннего сада перенесен на описание неба, чем достигается искомый эффект присутствия не только небесного в земном, но и земного в небесном. Таким образом, мотив звезд как цветов в небесном саду и цветов как звезд на небосклоне земного сада может служить специфическим маркером касыды, открывающей *диван*, если она не посвящена теме *таухида* напрямую, но указывает на нее и отсылает к ней. Картина единства земли и небес впечатляюще развернута в касыде, открывающей *диван* Анвари (ок. 1126 – после 1169):

Ветерок украсил зеленью приют дольного мира,
Превратил мир земной в подобие цветников мира горного.
Дуновение ветра в чуде оживления земли
Явило блеск всех чудес ‘Исы.
Весна перлы и самоцветы несет в подоле тучи,
Осыпая ими кортеж месяца *урдибихишта* и праздника *Азха*².
Птицы совершают зикр на мимбарах сада,

² *Азха*, ‘*Ид ал-Азха* – мусульманский праздник жертвоприношения, справляемый в последнем месяце мусульманского лунного календаря *зихадже*. В своем стихотворении поэт представляет месяц иранского календаря и мусульманский праздник в качестве жениха и невесты, а туча – как осыпаящая дарами новобрачных.

Сидят до полночи, надеясь [усвоить] правописание.

Может лужайка стала созвездием Рака,

Ведь за одну ночь на ней появилась тысяча

Порционных и Сириусов.

В этом фрагменте религиозный подтекст менее скрыт, чем, например, в процитированной касыде Манучихри. К нему отсылает специфическая терминология (дольний мир – *дунйа*, горний мир – *‘укба*, чудеса ‘Исы, праздник *Азха*, *зикр* – поминание имен Господа, *минбар* – специальное возвышение в мечети, с которого читаются проповеди), однако доминирующая топка вступительной части касыды при этом все же остается календарной. Благодаря включению мусульманской религиозной лексики в контекст весенней календарной поэзии, происходит существенное переосмысление последней: древний мифологический смысл образов воскресающей природы замещается новым – религиозным, отвечающим концепту единобожия. Анвари с помощью подбора поэтической лексики подчеркивает полное слияние древнего иранского календаря с религиозными установлениями ислама, объединяя весенний месяц *урдибихишт* с мусульманским религиозным праздником Азха в свадебном кортеже. Внутри новой картины мира красота земного сада становится свидетельством премудрости Творца и прямым доказательством совершенства его творений.

По всей видимости, выбранный персидскими поэтами способ метафорического воплощения темы единобожия отвечал ментальной модели иранской культуры, в которую постепенно встраивались и которую «обживали» религиозные концепты ислама. Восприятие монотеизма осуществлялось в тех словесно-образных формах, которые были глубоко укоренены в иранском культурном сознании и отвечали в общей картине мира за идею благого устройства, красоты и гармонии сотворенной Богом Вселенной. В общем поэтическом контексте с этим мотивом единства небес и земли в момент наступления весны присутствует, как уже было показано, и мотив украшения Богом мира, в котором выражено представление об акте творения как об эстетически продуманном упорядочении мироздания. Эстетическая составляющая космогонических представлений характерна и не только для ислама, но и для исконной религии иранцев – зороастризма.

Подтверждение вышеизложенных соображений дает рассуждение Шарифа Шукурова о сущностных характеристиках мусульманского искусства: «При соприкосновении с мусульманской поэзией, изобразительным и прикладным искусством, а также архитектурой следует помнить о том, что их “украшенность” и метафоричность, своеобразная избыточность орнаментальных мотивов и поэтических фигур призвана не столько украсить форму, но в первую очередь онтологизировать ее, придать поэтической речи или рукотворной форме глубинную и – самое главное – новую, еще непознанную осмысленность»³.

Неразрывная связь описания весны и утверждения единобожия, осуществленная через метафорические построения поэтического языка, окончательно закрепляется в творчестве суфийских стихотворцев. Так, великий мистик и известный придворный поэт Санаи (ок. 1048 – после 1126) в своей касыде «Молитва птиц» (*Тасбих ат-туйур*), которая имеет второй заголовок «Во славу единства Господа Всевышнего», объединяет темы *наурузиййа* и *таухид* эксплицитно, в рамках одного текста. Касыда знаменательно начинается словами: «Вседержитель заново украсил мир, // Превратил все сущее в подобие райского сада». По содержанию касыда отсылает к айату Корана, в котором все сущее, в том числе и птицы, восхваляет Господа. Обратим внимание, что в касыде Санаи присутствует тот же мотив птиц, совершающих *зикр*, т. е. славословящих Господа, что и в цитированной касыде Анвари. Этот мотив отсылает к контексту суры «Свет»: «Разве ты не видишь, что славят, кто в небесах и на земле, и птицы, летящие рядами. Всякий знает свою молитву (*салат*) и восхваление (*тасбих*)» (Коран 24: 41). В одном из *айатов* той же суры упоминается и *зикр* как поминание имен Господа: «В домах, которые Аллах дозволил возвести и в которых поминается Его имя, – восхваляют его там утром и вечером» (Коран 24: 36).

Знакомые каждому иранцу образы расцветающего сада, благодатного дождя, птиц, распевающих старинные песни во славу Науруза, которые прежде были вовлечены в сакральный язык культа природы, заново наполняются сокровенным смыслом и служат указанием на премудрость творения, всемогущество Аллаха, создавшего мир, наполнив-

³ Шукуров Ш.М. Художественное творчество и проблема теодицеи // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М., 1995. С. 64.

шего его красотой и гармонией, порядком и целесообразностью. Только человек, без устали трудящийся над постижением внутренних законов мироздания, может проникнуть в тайну истинной красоты и достичь совершенства в любом искусстве или ремесле, будь то поэт или музыкант, каллиграф или художник-миниатюрист, ювелир или зодчий. Прямая связь образов весны и цветущего сада с концепцией единобожия может быть прослежена не только в области слова, но и в области живописного изображения и орнаментального оформления книги.

В иранской традиции живописное изображение ассоциируется опять-таки с книгой и текстом, прежде всего поэтическим и главным образом эпическим. Рассматривая традицию ранних иллюстраций к поэме «Шах-наме», Ш. Шукуров обратил внимание на наличие миниатюр, располагающихся в начале книги и не имеющих отношения к сюжету повествования. На этих миниатюрах чаще всего фигурировало изображение тронной сцены на фоне цветущего сада. Подчеркнем, что для наших обобщений было бы достаточно лишь богато украшенного растительным орнаментом фронтисписа.

Началу книги в области живописного оформления рукописи соответствует именно фронтиспис, который, независимо от характера его исполнения (изобразительного или орнаментального) отсылает к концепту *таухид* как универсальной модели мироздания. И тронная сцена в саду, и пышный растительный орнамент фронтисписа представляют собой символы красоты Божественного творения. Здесь связь с весенними и садовыми, растительными мотивами в словесном искусстве, где выступают субститутами темы *таухид* выглядит еще более наглядной: сад – метафорический эквивалент Мира (и райского сада), царь на престоле – образное воплощение единобожия и единовластия. «Символика тронной сцены под деревом, – пишет исследователь, – связывается с универсальными мифологическими представлениями о соответствии царя и мирового дерева как “центра мира”... Религиозный человек не мыслил себе мира, движения без установления определенной точки отсчета, нахождения “центра мира”. Нахождение же такой точки, установка “центра мира” равнозначны рождению мира. Именно этим объясняется особое внимание поэтов и художников к тронным сценам в начале литературного и живописного повествований. Тронная сцена в этих случаях мыс-

лится как своеобразная точка отсчета или начало всего литературного и живописного повествований»⁴.

Аналогичной смысловой нагрузкой не мог не обладать и орнамент, оформляющий «вход» в книгу. Удивительное созвучие нашим соображениям обнаруживает название одной из глав книги М.Б. Пиотровского «О мусульманском искусстве», которая знаменательно озаглавлена «Единобожие и орнамент». Автор пишет: «Орнамент стал одной из главных, если не главной сферой мусульманского искусства. Оно по преимуществу является орнаментальным и абстрактным. Осмелимся предположить и заявить, что это связано с пониманием Бога, с попыткой рассказать о нем не только словами, но и художественными элементами, абстрактным орнаментом рассказать об абстрактном. Повторяющийся орнамент ненавязчиво, но упорно и скрыто приучает человека к ощущениям, которые сродни многим представлениям об Аллахе, едином, единственном и непостижимом добром Творце»⁵.

Таким образом, среди других тем персидской классической поэзии *тахид* выделяется не только своим особым содержательным статусом, прямо включенным в сферу мировоззренческих построений. Особый содержательный статус влечет за собой и особое положение тематических блоков *тахид* в структуре текста: им отведена роль «двери» или «врат», входа в повествование, и в этом смысле они представляют собой словесный аналог фронтисписа, совпадая с ним и по функции, и по возможным образным воплощениям. Разворачивание темы единобожия в художественном пространстве классической персидской поэзии может быть представлено как своего рода модель того механизма, посредством которого мусульманская религиозная традиция осваивалась национальным сознанием иранцев, в каких формах она укоренялась в культуре, становилась ее неотъемлемой частью. Этот механизм действует на всех уровнях смыслополагания, интерпретации, структуры многообразных жанровых типов персидской классической поэзии, созданных в разных литературных кругах, как религиозных (суфийских, исмаилитских), так и светских (придворных). Естественно, что включение элементов мусульманской картины мира в художественную систему персидской

⁴ Шукуров Ш.М. «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. М., 1983. С. 92–93.

⁵ Пиотровский М.Б. О мусульманском искусстве. СПб., 2001. С. 39.

классической литературы наиболее ярко проявилось в творчестве приверженцев мусульманского мистицизма.

Вопросы и задания

1. К какому периоду относятся первые литературные контакты арабов и иранцев? В каких культурных центрах они происходили?
2. Какова была роль иранцев в развитии мусульманской культуры периода расцвета Арабского Халифата (вторая половина VIII – IX вв.)?
3. Что собой представляло социально-культурное движение *шуубийя*? На какое положение Корана это движение опиралось?
4. Какой вклад внесли представители движения *шуубийя* в процесс развития арабоязычной литературы Халифата?
5. Что такое арабо-иранский литературный (шире – культурный) синтез? В чем он проявился?
6. Какую роль сыграла тема «утверждения единобожия» (*таухид*) в становлении эпического и лироэпического жанра в персидской классической поэзии?

Литература

Бертельс Е.Э. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы / Е.Э. Бертельс. – М.: Наука, ГРВЛ, 1960.

Коран: перевод и комментарии И.Ю. Крачковского. – Изд. 2-е. – М., 1986.

Крачковский И.Ю. Абу Нувас о сасанидской чаше с изображениями / И.Ю. Крачковский // Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. – Т. 2. – М.-Л., 1956.

Рейснер М.Л. Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса / М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисова // Лирика: генезис и эволюция. – М.: РГГУ, 2007.

Фильштинский И.М. История арабской литературы. V – начало X века / И.М. Фильштинский. – М.: Наука, 1985.

Фролов Д.В. Эстетические мотивы в Коране / Д.В. Фролов // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. – М., 1995.

Шукуров Ш.М. Художественное творчество и проблема теодицеи / Ш.М. Шукуров // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. – М., 1995.

Тема 2

ПРОРОК МУХАММАД И ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ АРАВИИ В ДОИСЛАМСКОЕ И РАННЕИСЛАМСКОЕ ВРЕМЯ

В некоторых востоковедных работах укоренилось мнение об отрицательном отношении пророка ислама к поэзии. Об этом, казалось бы, свидетельствует и текст Корана (сура «Поэты»). Однако из истории известно, что среди сподвижников Пророка были поэты, которые стали выразителями его идей. Очевидно, что поэтическая культура аравитян была очень сильным идеологическим инструментом, от которого Пророк в своей деятельности отказаться не мог. Такое внешнее противоречие объясняется тем, что в период пророческой миссии Мухаммада существовало два совершенно разных типа поэзии, к которым Пророк проявлял разное отношение.

В арабской традиции концепция слова начала складываться в доисламскую эпоху в условиях устно-авторского творчества племенных поэтов. В этот период устная поэзия арабов выполняла ряд важных социальных функций, «служила универсальным средством фиксации сведений о происходящем и происходившем в прошлом, представляла собой особый вид социальной памяти: само слово *аш-шир* (поэзия) первоначально значило “знание”, “ведение”»⁶. Поэт (*ша'ир*), в соответствии с представлениями доисламских арабов, был, наряду с прорицателем (*кахин*) и оратором (*хатиб*), связан со сверхъестественными существами – шайтанами и джиннами, считавшимися их вдохновителями. Все три категории носителей слова играли в племени близкие по своему характеру роли, осуществляя общение с потусторонним миром, а потому роль поэта в жизни племени была очень важна, а сам он – уважаем и почитаем. Арабам-бедуинам была свойственна вера в магическую силу слова, о чем свидетельствуют, например, сохранившиеся стихотворные проклятия в адрес врага, заговоры и другие тексты ритуально-магического назначения. По всей видимости, в сферу деятельности племенных поэтов и прорицателей входила и разного рода заклинательная практика.

⁶ Грязневич П.А. Развитие исторического сознания арабов (VII–VIII вв.) / П.А. Грязневич // Очерки истории арабской культуры V–XV вв. Очерк второй. М.: Наука, ГРВЛ, 1982.

Таким образом, этот период дает нам архаические представления о поэте-ведуне, вдохновляемом сверхъестественным существом. Многочисленные рассказы о джиннах-вдохновителях поэтов содержатся в «Книге песен» («Китаб ал-агани») Абу-л-Фараджа ал-Исфахани (897–967) и других арабских поэтических антологиях. Многие современники Мухаммада находили сходство его речей с речами прорицателей и поэтов, да и он сам, когда ему только начали приходиться откровения, страшился того, что становится *кахином* или *ша'иром*. Страхи были отчасти обоснованные, поскольку форма пророческой речи Мухаммада была сходной с предсказаниями прорицателей – это была рифмованная и ритмизованная проза, *садж* (*садж'*). В доисламскую эпоху *садж* широко использовался в Аравии – это был инструмент импровизации, специфическая форма речи, имевшая мнемотехнические функции, т. е. предназначенная для запоминания. Такая форма речи применялась в практике магических действий и была тесно связана с языческими верованиями аравитян. Применялся *садж'* также и в пословицах и поговорках, в торжественных речах. Еще одной популярной формой импровизации, близкой к *саджу*, был *раджаз*.

Одолеть первоначальные страхи Пророку помогли его жена Хадиджа и ее двоюродный брат Варака, которые убедили Мухаммада, что с ним происходит то же самое, что некогда происходило с пророком Моисеем (Мусой), – с ним говорит Господь. Естественно, что одной из актуальных задач Пророка было размежевание с племенными институтами, связанными с владением словом. В тексте Корана содержатся характерные свидетельства этой борьбы. В частности, приводятся слова язычников, называвших Мухаммада «одержимым поэтом»: «Ведь он, когда им говорили: “Нет божества кроме Аллаха!” – возносились и говорили: “Разве мы в самом деле оставим богов наших из-за поэта одержимого (*ша'ир маджнун*)?”» (Коран 37, 34–35). В Коране имеются и другие свидетельства подобного рода, которые отделяют пророческую речь Мухаммада от магической речи языческих прорицателей и поэтов-ведун: «Поистине, это – слова посланника благородного! Это не слова поэта (*ша'ир*). Мало вы веруете! И не слова прорицателя (*кахин*). Мало вы припоминаете! Ниспослание от Господина миров» (Коран 69: 40–43). В Коране, таким образом, содержится обоснование различной природы и источника происхождения пророческой речи и языческой магии слова. На это указывают известные *айаты* суры «Поэты»: «Не сообщить ли Мне

вам, на кого нисходят сатаны? Нисходят они на всякого лжеца, грешника. Они извергают подслушанное, но большинство из них лжецы. И поэты (*шу'ара*) – за ними следуют заблудшие. Разве ты не видишь, что они по всем долинам бродят и говорят то, чего не делают, кроме тех, кто творили добрые дела и поминали Аллаха много. И получили они помощь после того, как были угнетены...» (Коран 26, 221–228). Для понимания дальнейшего развития представлений о поэзии в культуре ислама для нас важны следующие положения, зафиксированные в Священном писании:

- 1) племенных поэтов вдохновляют шайтаны, демонические существа, нашептывающие им ложные речи;
- 2) племенные поэты – лжецы, отвращающие людей от истины, т. е. веры в единого Бога;
- 3) среди поэтов есть такие, которые вступили на путь истинной веры, и они будут спасены.

В период пророческой деятельности Мухаммада и под воздействием его проповеди отношение к племенным поэтам-язычникам и их слову начинает меняться. Столкновение Пророка с племенными поэтами и прорицателями было продиктовано его стремлением отмежеваться от языческой словесности, обосновать собственное право на владение особым, пророческим словом, отличным по своей природе и происхождению от лживых (*казиб*) речей, порождаемых демонами. Противопоставляя себя племенным поэтам, Мухаммад утверждал истинность слов, ниспосылаемых ему из божественного источника, который именовался Духом Святым (*рух ал-кудус*) или Духом Верным (*рух ал-амин*). Комментаторская традиция ассоциирует эти коранические формулы с Божьим вестником Джабраилом, через которого Мухаммаду ниспосылался Коран.

Таким образом, мнение об отрицательном отношении ислама к поэзии нельзя назвать корректным. По существу, оно распространялось только на доисламских племенных поэтов-ведунов, олицетворявших в глазах Пророка язычество. Мухаммад совершенно иначе относился к поэтам из своего ближайшего окружения, принявшим ислам и ставшим его панегиристами, таким, к примеру, как Ка'б ибн Зухайр, Хассан ибн Сабит. Он поощрял их творчество, о чем свидетельствует, например, хадис, обращенный к Хассану: «Читай [стихи] и Дух Святой (*рух*

ал-кудус) пребудет с тобой». Очевидно, что Мухаммад утверждал новый статус поэта, который черпает вдохновение из того же божественного источника, что и Пророк.

С развитием нового сознания, связанного с переходом арабов к монотеизму и государственности, поэты все менее остаются ведунками. На это, в частности, указывает трансформация представлений о лжи в стихах, зафиксированная со временем в арабской средневековой литературной критике. Понятие лжи в поэзии частично утрачивает свой оценочный характер и становится синонимом поэтического вымысла. Свидетельством этому процессу являются известные афоризмы, например, такие: «От поэта требуют красоты речи, истину же ищут у пророков» или «Наилучшая поэзия – наилживейшая». Примирение средневекового арабо-мусульманского общества с доисламской поэзией происходит уже на основе ее переосмысления в категориях авторского письменного творчества и объяснения с позиций нормативной теории стиха.

Пророку Мухаммаду приписывается высказывание, соотносящее красноречие с колдовством (*сихр*): «Воистину, есть некое колдовство в красноречии (*байан*)». В процессе развития арабо-мусульманской поэтической культуры и ее осмысления в теории в VIII–X вв. сложилось и стало общим местом представление о поэзии как о дозволенном колдовстве или дозволенной магии (*ас-сихр ал-халал*). Как отмечают специалисты, из трех составляющих, обеспечивавших высокий авторитет племенного арабского поэта – вдохновенность джиннами, защита интересов племени и мастерство слова – в исламскую эпоху сохранилась только последняя.

По мере перехода арабской поэзии из кочевой среды в городскую мастерство слова все больше стало ассоциироваться с трудом ремесленника, мастера, изготавливающего «прекрасные вещи» (ювелирные украшения, ковры, ткани и т. д.). Формула «дозволенная магия», «дозволенное колдовство» постепенно стала использоваться как определение высшей границы технического мастерства. С другой стороны, благодаря традиции поэтического творчества, освященной авторитетом Мухаммада, поощрявшего стихотворцев из своего ближайшего окружения, в мусульманской литературе постепенно развивается и концепция поэта-пророка, чей дар воспринимается как ниспосланный свыше. Концепция поэзии как мастерства активно культивируется в придворной среде, в которой

поэтапно складывается среда литераторов-профессионалов, обеспечивающих и политические, и эстетические нужды высшего сословия. Концепция инспирации, боговдохновенности поэта находит сторонников в среде приверженцев различных религиозно-мистических доктрин, что находит прямое отражение в их творческом самосознании.

* * *

Изменяющиеся социально-исторические условия способствовали переосмыслению представлений о поэзии, заложенных в Коране, однако они прочно закрепились в сознании носителей мусульманской культуры и были освящены именем пророка Мухаммада. Удивительный по своей яркости образец развития этих представлений дает творчество персидского поэта-проповедника и распространителя исмаилитской религиозной доктрины Насир-и Хусрава, в творчестве которого получили новую интерпретацию мотивы противостояния правды и лжи в поэзии. Руководствуясь устойчивым представлением о силе воздействия стиха на слушателя, укоренившемся в средневековом Иране, он превратил поэтическое слово в один из действенных инструментов религиозной проповеди. Не будучи удовлетворенным результатами деятельности придворных стихотворцев, Насир подвергает критике ремесло наемного панегириста, построив ее по аналогии с коранической инвективой в адрес племенных поэтов. Приведем один из характерных фрагментов известной касыды поэта «Не порицай свод цвета голубого лотоса...»:

Смотри, о брат⁷, 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.

⁷ Поэт обращается к своему собрату по перу, придворному стихотворцу.

Пророк тому вручил науку истины,
Кого счел достойным этого преимущества⁸.

Нашему Харуну потому даровал ее Муса,
Что не было у него силы против того самирита⁹.

То, что ты пишешь – оковы знаний и мысли,
Оно – словно путы, стреноживающие боевого коня¹⁰.

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 сидит¹¹,
Подобает тебе укорачивать дерзкий язык.

Сколько можно описывать самшит и тюльпан,
Лик, подобный луне, и амбровые завитушки?

⁸ Имеется в виду четвертый из праведных халифов, ‘Али; в бейте нашли отражение шиитские предпочтения автора.

⁹ 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. У Харуна не хватило красноречия, чтобы остановить их и образумить, и лишь когда Муса вернулся со скрижалями и передал дарованную истину брату и всему народу, люди вернулись к поклонению единому Богу, см. [Коран, 7: 138 (142) – 150 (151)]. «Нашему Харуну» – Харун и Муса здесь метафорически замещают халифа ‘Али и пророка Мухаммада, от которого ‘Али воспринял слово истины, ср. б. 35, где Имам времени, т. е. восприемник ‘Али, противопоставлен самириту.

¹⁰ Имеется в виду, что сочинения придворного поэта и секретаря не несут знания людям, а лишь запутывают и обманывают их.

¹¹ Согласно придворному этикету, поэт читал стихи стоя, а музыканты играли сидя.

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 Зарр¹²,
Делает Махмуда восхваление ‘Унсури!

Я тот, кто не мечет перед свиньями
Драгоценный жемчуг слов [языка] дари.

Я укажу тебе путь, перед кем тебе сгибать обручем
В поклоне свой тополиный стан.

Перед тем склоняется мудрец в поклоне, кого Господь
Избрал среди людей для водительства;

Перед тем, справедливость которого сотрет
С лица земли образ тирании,

[Перед] Имамом времени, который никогда не творил
Перед шиитами колдовства самирита.

<...>

Как считает меня некто ослом, подобным себе –
Разве ярмо походит на перстень?

Не видит он, как перед ним мои стихи и проза
Обращают в шелк низкосортную бумагу¹³.

¹² ‘Аммар б. Йасир и Бу Зарр (Абу Зарр ал-Гифари, ум. ок. 653) – сподвижники пророка Мухаммада, в числе первых принявшие ислам.

¹³ «Низкосортная бумага» – *кагаз-и дафтари*, во втором значении – «бумага тетради», т. е. бумага, на которой пишет сочинитель.

Прочитай оба моих *дивана*, чтобы увидеть
Бухтури, который стал единым целым с ‘Унсур¹⁴.

Разочаровавшись в современной ему светской поэзии, ее целях и предметах описания, Насир-и Хусрав подвергает резкой критике придворных поэтов-профессионалов, занимавшихся стихотворством, с его точки зрения, ради получения материального вознаграждения. Уже в начале отрывка намечается одна из ключевых установок поэта-проповедника, предопределяющая критерии оценки совершенного поэтического слова. В соответствии с предложенным Насиром делением творений Господа на пророков, людей и животных, даром слова наделены только первые два разряда. Однако речь пророков отличается от речи людей по своему качеству, как чудо пророчества (*найгамбари*) отличается от колдовства (*сахури*), как сокол отличается от куропатки. Слово придворного панегириста, определяемое как колдовство¹⁵, не может достичь предела пророчества, поскольку искажено страстями и пороками, главным из которых является ложь. Критика профессионального поэта, входящего наряду с секретарем (*дабиром*) в состав средневековой придворной администрации, построена как характеристика его положения слуги при господине. Проведший первую половину жизни в среде придворных чиновников и великолепно знавший дворцовый этикет, Насир оценивает положение стихотворца как унижительное, рабское, намекая на обычай, в соответствии с которым поэт декламировал стоя, тогда как певец (он же музыкант-виртуоз) играл на инструменте и пел сидя. Отрицательную оценку Насир дает и основным предметам поэтизации, и жанрам придворной касыды. Он считает *васф*, описание, сосредоточенное на феноменах брэнной земной красоты, бесполезным и «пустым», а *мадх*, восхваление, посвященное недостойным адресатам – считает продиктованным алчностью и лживым. Очевидно, что обвинение придворных поэтов во лжи в контексте сравнения речей поэта и пророка, является намеком на коранические контексты, которые цитировались

¹⁴ Бухтури, ал-Бухтури (821–897) – знаменитый арабский поэт-панегирист эпохи аббасидского халифата.

¹⁵ Мотив поэзии как колдовства содержит намек на известную формулу определения поэзии как «дозволенного колдовства» (*сахр-и халал*), которая приписывается пророку Мухаммаду.

выше. Прибегая к традиционной для всей мусульманской словесности ссылке на авторитет Корана, поэт-проповедник создает идеологический фундамент для своей инвективы в адрес современных ему придворных институтов и таким образом включает дискутируемую им проблему в смысловое поле ислама.

Исходя из этого, Насир-и Хусрав подвергает осуждению «увеселительную», услаждающую функцию слова, которая в придворной поэзии выдвинута на первый план и доминирует над поучительной. Интересно, что Насир разделяет мнение своих придворных оппонентов о непосредственном воздействии натуры адресата на качество стихов. Поэтому источником лжи в панегирической поэзии он считает, прежде всего, несовершенство адресата восхваления. Идеальным объектом славословия Насир-и Хусрав называет семью Пророка (*ал-и расул*) и его потомков, поборников справедливости, хранителей мудрости и сокровенного знания, воспринявших от Пророка высшую духовную власть – имамат. При правильном выборе адресата, утверждает поэт, панегирик становится совершенным и преобразует даже грубую бумагу, на которой его начертали, придавая ей ценность дорогостоящего шелка, парчи (*диба*). Характерно, что Насир развивает сравнение идеальной поэзии с шелковой тканью, которое встречалось у придворных поэтов Рудаки и Фаррухи. Подчеркнем, что осуждение ремесла придворного мастера славословий не исключает того, что Насир-и Хусрав, как любой прославляющий свое мастерство поэт, объявляет себя замыкающим звеном в «цепи» арабо-персидской поэтической традиции, к которой принадлежали и его «идеологические противники». В финальную часть приведенного фрагмента, которая одновременно является концовкой всей касыды, включены устойчивые тематические клише самовосхваления поэта (*фахр*). В ней автор сравнивает свое мастерство с поэтическим искусством двух своих предшественников – перса ‘Унсури и араба ал-Бухтури, т. е. стихотворцев, прославившихся именно как панегиристы. В других касыдах Насир-и Хусрава также упоминаются известные всем имена арабских и персидских поэтов, которые встречались в стихах его предшественников и знаменовали собой «цепь традиции». Помимо ал-Бухтури из арабских поэтов в Диване Насир-и Хусрава упоминаются Набига Зубйани, Джарир, Хассан б. Сабит, из персидских авторов помимо ‘Унсури названы Рудаки и Кисаи Марвази. За безусловный образец Насир берет

стихи Хассана б. Сабита и Рудаки, а Кисаи фигурирует только в отрицательных контекстах и служит символом устаревшей поэзии, например: «Если стихи Кисаи состарились и ослабели, // Стихи Худжжата полны силы, свежи и молоды» или «Его (Худжжата) стихи – румийская парча (*диба-и руми*), // Тогда как стихи прославленного Кисаи – грубошерстная ткань (*киса*)».

Из сказанного выше вытекает, что Насир-и Хусрав четко осознавал свои проповеднические и творческие цели и использовал для их реализации не только авторитет Священного Корана, но и предшествующую придворную поэтическую традицию, которая давала ему фонд мотивов и образный язык в качестве материала для новых интерпретаций и переосмыслений. Вклад Насир-и Хусрава в развитие персидской поэзии, прежде всего дидактических жанров, невозможно правильно оценить без учета его «философии творчества», основанной на концепции поэта-пророка как носителя Благого слова. В одной из своих программных касыд Насир дает развернутую картину нисхождения Благого слова (*сухан-и ник*) из сферы божественной в феноменальный мир. Поэтическое творчество описывается в образах пророчества, а миссия истинного поэта представляется как избранничество. Смысловым ядром касыды выступает мотив обновления поэзии, в ней декларируется роль истинного поэта и назначение поэзии, несущей людям Благое слово:

О многоречивый Худжжат! Неси тетрадь
И с кончика пера пролей перлы своих речей.

Пусть обильны и пространны твои речи –
Прекрасного и благого много не бывает.

Прославлен шах, чьи дары обильны,
Пусть и тяжело тебе под бременем его даров!

Обнови речь (*сухан*), смыслы (*ма'ани*) которой устарели,
Как старую землю весной – рассыпающая перлы туча.

Похорошела от твоего Благого слова неказистая тетрадь,
Тетрадь хорошеет от слова, одежда – от крахмала.

Из души, полной знания, изливается лишь прекрасное Слово,
Из чистого кувшина льется только чистая вода.

Что есть маринад речи? – Значения и [их] выражение.
Новой-новой сделаешь речь, коль притек к тебе свыше маринад.

В стихах (*ши 'р*) не надо бояться повторения слов,
Ведь красивое (*нагз*) Слово от повтора улучшается.

[В нем] маринад Божий, [его] вкус, дивный аромат и цвет –
Пришли от яблок, померанца, грецкого ореха¹⁶, айвы и граната.

Новый урожай с виноградной лозы в этом году порадовал тебя,
Хотя в прошлом и в позапрошлом году она тоже плодоносила.

Для разумных мужей семя Слова – это мудрость и знание,
О разумный, посади семя Слова в землю сердца!

Станешь избранным, когда оставишь после себя Благое слово,
Ибо именно оно осталось от Пророка Избранного!

Его вера благодаря Слову обрела славу по всей земле,
Посредством слова она взошла на вращающийся купол¹⁷.

Зачин цитируемой касыды целиком построен на мотивах «философии творчества» и оформлен как поучение с элементами самовосхваления. Отметим ряд основополагающих для Насир-и Хусрава моментов, относящихся как к области содержания поэзии, так и к области словесного выражения. Авторским своеобразием отличается подход Насир-и Хусрава к проблеме краткости и пространности поэтической речи. В противоположность многим поэтам, которые отстаивали краткость как достоинство речи, Насир-и Хусрав, руководствуясь, по-видимому, проповедническими целями своего творчества, говорит о допустимости «многозначности» и оправдывает наличие словесных повторов. Повто-

¹⁶ В оригинале *джуз*, что также означает и «мускатный орех».

¹⁷ Возможно, аллюзия к кораническому сюжету о ночном путешествии Мухаммада и его вознесении (*ми'радж*) к Престолу Божьему.

рение одного и того же мудрого совета или афоризма в нескольких различных вариантах характерно для поэзии Насир-и Хусрава и является осознанной установкой, имеющей целью облегчить запоминание сентенции слушателями. Возможно также, что в поэтике Насир ориентируется на слово Пророка, ибо Коран изобилует прямыми словесными повторами.

Требование новизны в данном контексте соотносится с темой «старых и новых песен», характерной для всего раннего этапа истории персидской литературы, однако имеет особый философско-религиозный оттенок: поэт видит свою цель в сложении новых стихов, которые превайдут все «старые речи» не внешней красотой выражения, а подлинной мудростью. Идея обновления стиха реализуется в образах весенней календарной поэзии и ассоциируется с цветением. В иранской словесности весеннее пробуждение природы являло собой устойчивую метафору сотворения мира. Насир-и Хусрав посредством этой метафоры связывает созидательную деятельность боговдохновенного поэта с ее высшим прототипом, созидательной деятельностью Творца. Подобно тому, как феноменальный мир представляется отражением мира сущностного, творческий акт метафорически повторяет Божественное творение, бесконечно стремясь к своей идеальной первооснове, и при всей бледности подобия именно к ней и возводится.

В приведенном отрывке содержится наиболее последовательное выражение концепции поэта-пророка. Дар Слова, описываемый Насир-и Хусравом как «маринад Божий» (*ачар-и Худай*), ниспослан (букв. «притек») поэту и служит первопричиной создания вдохновенных и полных новизны и свежести благих стихов. Мотив вдохновения, как пищи или питья, принадлежит к наиболее популярным в рамках темы «поэт о поэзии», он имеет множество вариаций у персидских авторов домонгольского периода (ср. с реализацией этого мотива у Манучихри, Мас'уда Са'да Салмана). К нему не раз обращался и Насир-и Хусрав. В приведенном фрагменте вначале дано сравнение поэтического слова с чистой питьевой водой (*агар*), а далее приведено ключевое уподобление Благого слова вкусной пище, приготовленной с помощью «маринада Божьего», т. е. ниспосланного поэтического дара. Вкусовые, ароматические и цветочные качества «маринада» поэзии автор связывает со свойствами

различных плодов осени – яблока, померанца, грецкого или мускатного ореха, айвы и граната. Наконец, поэт намекает на то, что его новое и благое слово – это вино нового урожая; напомним, что «вино» – старинная и устойчивая метафора слова и его преобразующей и целительной силы. Кроме того, продукты виноградарства – вино или уксус – традиционно составляют основу «маринада». Таким образом, картина создания совершенных стихов, начавшись с образа обновления слова как весеннего цветения, завершается образом обильного плодоношения, сбора урожая, выращенного «мужем разума» из семени слова, посаженного в землю сердца.

Далее в стихотворении прямо высказана идея родства поэзии и пророчества, поскольку Насир выражает уверенность в избранничестве истинного поэта, оставляющего в память о себе Благое слово. Одновременно этот мотив служит выражением вечности и нетленности слова, т. е. одной из реализаций распространенного в мировой литературе мотива «памятника». По мысли Насир-и Хусрава, истинная поэзия должна бесконечно стремиться к пределу пророчества. Поэт, осознавший свою миссию как наставническую, должен украшать свою речь мудростью, передавать слушателям истинное знание об устройстве мира и его законах. Отводя совершенному поэту особое положение, Насир отводит ему место между обычными людьми и пророками. О себе он говорит так: «Узнай меня на пути Пророка, // Не считай меня поэтом, хоть я и поэт». Таким образом, учение о Благом слове и концепция поэта-пророка служат основой «философии творчества», на которой основана авторская поэтика Насир-и Хусрава. О важности разъяснения природы слова в концепции поэта-проповедника свидетельствует еще одна касыда, которую невозможно не процитировать в связи с темой «пророк Мухаммад и поэзия». В зачине касыды, оформленном как загадка (*лугз, чистан*) загадано слово, причем именно слово поэтическое, что выясняется из разгадки:

Ценимое, как богатство, и мощное, как горы,
Благое, как юность, и пригожее, как красота.

Не старится **оно** телом, напротив, обновляется,
Умножаясь в кружении месяцев и лет.

Его не покидает состояние девственности,
Хотя и пронзали¹⁸ его мужи.

Оно – источник благочестия и истинной веры,
Оно же – источник язычества, многобожия и заблуждения.

<...>

Каждый раз, когда в **нем** бессилён оратор,
И без кашля усиливается у него кашель.
Оно становится обильнее, когда я его складываю пополам,
Ведь перевязь, согнутая вдвое, не становится короче.

Ты можешь пожелать, чтобы **оно** было пылким или хладным,
Но не думай, что это огонь или проточная вода.

Для мудрого мужа **оно** – источник богатства,
Однако ж никто не отнимет **его** у него, как имущество.

Что это такое? – То, чему из уважения
Пророк присвоил титул «дозволенного колдовства»
(*сихр-и халал*).

Слово-невесту никто не одаривал,
Кроме Худжжата, такой красотой, такой силой и статью.

Слово, когда изрек я его горделиво,
Перешло с порога на почетное место в собрании.

Слово было дряхлым стервятником, растерявшим перья,
Благодаря мне оно стало павлином с [ярким] оперением.

¹⁸ В ориг. *бисуда*, от глагола *судан* в значении «сверлить, делать отверстие»; намек на традиционное представление о сочинении стихов как «сверлении жемчужин смысла»; смыслы (*ма'ани*) также уподобляются прекрасным девственницам (невестам или вечно девственным гуриям), «девственными» (*бикр*) именуются и непроверленные жемчужины.

Благодаря мне помолодело увядшее слово,
Словно от чуда Йусуфа седовласая Зулайха¹⁹

К высокому небосводу возносит главу слово,
От избытка гордости, когда я говорю ему: «Звучи!»²⁰

В пределы крепости Благих речей
Не приходил лучший начальник, чем мой талант.

Мне дана царская власть над Словом, но повеление —
Не от меня, а от Пророка и его семьи.

Без споспешествования Семьи Пророка у меня
Не было бы ни способности сочинять, ни дара слова.

Начало касыды представляет собой загадку, отгадкой которой является «слово», причем слово поэтическое, содержит традиционное определение поэзии как «дозволенного колдовства» (*сихр-и халал*), которое приписывается самому пророку Мухаммаду. Насир-и Хусрав утверждает непреходящую ценность слова, строит его метафорическое описание на мотивах нетленности, девственности, вечного обновления и неисчерпаемости. Одновременно поэт выявляет диалектику бытия изреченного слова: оно может служить проповедью истинной веры, а может вести к неверию и язычеству, может становиться горячим, т. е. воспламенять сердца, и холодным, т. е. оставляющим их равнодушными. После разгадывания загадки, в которой Насир применяет образ «слова-невесты» (*'арус-и сухан*) (в дальнейшем чрезвычайно популярный в персидской поэзии), следует самовосхваление поэта, раскрывающее метафору «дозволенного колдовства». Благодаря его таланту «невеста слова» обретает

¹⁹ По преданию, которое получило отражение в персидских поэмах о Йусуфе и Зулайхе, от безответной любви к прекрасному Йусуфу (библ. Иосиф) Зулайха ослепла и поседела, но Йусуф простил ей клевету и чудесным образом вернул зрение и молодость.

²⁰ В ориг. *та'ал*, императив от арабского глагола *та'ала* «подниматься, возвышаться» (в том числе и о голосе), в персидском императив стал употребляться в побудительном значении широкого спектра «давай!», однако, в контексте бейта актуализируется и первоначальный смысл «раздайся громко!».

силу и стать; слово обретает высокий статус, из «дряхлого стервятника» превращается в павлина с многоцветным оперением, молодеет, «словно от чуда Йусуфа седовласая Зулайха», т. е. обновляется, наполняется новым смыслом. Отметим, что последнее сравнение опять-таки указывает на пророческий источник вдохновения истинного поэта, поскольку именно пророческий статус Йусуфа давал ему возможность творить чудеса. Слово истинного поэта возвращается к своему высшему источнику – возносится до небес, его талант выступает хранителем крепости Благого слова, он сам обретает статус «царя слова», однако вдохновляющим началом в его стихах выступает Пророк. Если в придворных панегирических касыдах и *маснави* вдохновителем поэта становится восхваляемый (адресат или заказчик), то в касыдах Насира в этой позиции естественным образом оказывается Пророк или один из его потомков – Имам времени (*имам-и заман*), поскольку именно их поэт-проповедник почитает достойными восхваления.

В творчестве Насир-и Хусрава во множестве представлены прямые заимствования и реминисценции из Корана и хадисов. Эти мотивы выступают в поэтическом творчестве Насира в различных функциях: служат основой создания аллегорических картин, выступают в качестве морально-этических ориентиров, они нашли свое применение в назидах, составляют мировоззренческую основу концепции поэта-пророка и учения о Благом слове как высшей цели поэтического творчества.

Вопросы и задания

1. На каких мировоззренческих основаниях происходило размежевание пророческой речи и поэзии в период становления ислама?
2. В чем главное обвинение в адрес племенных поэтов, содержащееся в Коране?
3. Что такое *садж* и в каких текстах доисламского и раннеисламского времени он нашел применение?
4. Как изменилось представление о поэзии в раннеисламский период по сравнению с доисламской эпохой (*джахилийя*)?
5. Как использовались мотивы, заимствованные из Священного писания и предания ислама, в творчестве Насир-и Хусрава?

Литература

Грязневич П.А. Развитие исторического сознания арабов (VII–VIII вв.) / П.А. Грязневич // Очерки истории арабской культуры V–XV вв. Очерк второй. – М.: Наука, ГРВЛ, 1982.

Куделин А.Б. Аравийская словесность VI–VII вв.: опыт рассмотрения в фольклорно-мифологическом контексте / А.Б. Куделин // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. – М.: Наследие, 1999.

Коран: перевод и комментарии И.Ю. Крачковского. – Изд. 2-е. – М., 1986.

Пиотровский М.Б. Коранические сказания / М.Б. Пиотровский. – М.: Наука, ГРВЛ, 1991.

Рейснер М.Л. Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса / М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисова. – Лирика: генезис и эволюция. – М.: РГГУ, 2007.

Тема 3

ТЕЧЕНИЯ В ИСЛАМЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ОСОБОГО ТИПА. ОСНОВЫ ПОСТРОЕНИЯ АЛЛЕГОРИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

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 эзотерических 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*). Они считали себя «подключенными» к тому же божественному 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-и хал*), 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, т. е. ниспослания поэтического дара свыше. Концепция же мастерства – овладения суммой профессиональных навыков владения словом, не только отодвигалась на второй план, но и в ряде случаев подвергалась острой критике (см. ниже, например, у исмаилита Насир-и Хусрава, у суфия Санаи 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» (*лисан ал-гайб*).

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 [знания]» (*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, являющуюся целью любого познавательного процесса, применим метод истолкования, родственной методу *та'вил*. Именно об этом говорит Насир-и Хусрав в одной из касыд, описывая звездное небо и обращаясь к своему юному ученику:

Лик этого 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 исаилитов также и представление о необходимости прохождения определенного Пути, состоящего из ступеней познания и совершенствования личности. Для познания Истины (Бога) обязательно руководство опытного наставника (старца, шейха у суфиев, имама у исаилитов).

* * *

Суфийская доктрина формируется под влиянием философских идей неоплатоников и религиозной практики мусульманских аскетов, набравшей 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 сподвижников 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» (*асхаб ас-сафа*), и к слову «чистота» (*сафва*), и к греческому понятию «мудрость» (*софия*), и к кабалистическому термину «абсолютная бесконечность» (*аин 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, облада-

ющие 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 – *накибандийа, 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 ритуала, получившего название *сама‘* (букв. «слушание»). Иногда подобная поэзия носила импровизированный характер и слагалась прямо в ходе совершения ритуальных действий.

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 требуется вести праведную жизнь по *шари‘ату*, что является непременным условием продвижения к познанию Истины. По преодолении всех стадий Пути, которые обычно именуется стоянками (*макам, манзил*), 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 пере-

осмысленном виде всю традиционную образность, связанную с путешествием, дорогой, дорожными тяготами и страхами.

На ранней стадии формирования суфийская литература обнаруживает тесные связи с нуждами проповеди и ритуала, т. е. сугубо функциональна, а потому первые сочинения насыщены религиозной терминологией, вырабатываемой в ходе мистической практики различных братств. Наиболее употребительными в литературе оказываются термины, знаменующие продвижение взыскующего по Пути познания. Большинство суфийских братств единодушны 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»). Наряду со стабильными и достигаемыми практикой ступенями духовного роста (*макам*) суфии выделяли и кратковременные озарения, называемые *хал* («состояние»). Эти вспышки, эмоционально воспринимаемые как полное единение с Богом, считались ниспосылаемыми свыше и не зависящими 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 категории 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). Финальный этап постижения Истины 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 устойчивого соединения с Абсолютом при жизни, другие придерживались противоположного взгляда. К примеру, известный представитель раннего этапа развития суфийской литературы на персидском языке ‘Абдаллах Ансари (см. далее) 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*), а сам суфий выступает в роли поклоняющегося (*‘абид*) или влюбленного (*‘ашук*). 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 так же 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 или покаянная поэзия), который содержал мотивы ухода от мирской жизни, осуждения пороков

человека и общества, суетности бренного мира и необходимости очищения от грехов путем отрешения от соблазнов. В суфийской традиции жанр *зухдийат*, постепенно пополнявшийся заимствованиями из непоэтических жанров (Коран, хадисы, философские и религиозные 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. Дидактические произведения, уже не настолько связанные с устной проповедью, надолго сохраняют свою прозопоэтическую форму (ср., например, «Гулистан» Саади).

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 старого репертуара и представляли собой животную басню, исторический анекдот, эпизод 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 персонажей 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 эзотерическом 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 наиболее почитаемых старцев, 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 толка ислама начал формироваться примерно с середины VIII в. Движение исмаилитов возникло в результате раскола в среде шиитов, большинство из которых признали седьмым имамом сына Джа'фара ас-Садика – Мусу ал-Казима (ум. в 799 г.), 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 в среде 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 дина-

стии 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 главе каждой области (*сахиб-джазира*).

Развитие миссионерской деятельности, в которой приверженцы исмаилизма видели одну из своих коренных задач, оказало влияние на выбор приемов проповеди и характер вовлечения в нее сугубо художественных средств выразительности. Практика суфийских братств также включала миссионерскую деятельность как один из важнейших элементов аскетического образа жизни (институт странствующих дервишей, живших милостыней и практиковавших в качестве бродячих проповедников). 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. При значительных расхождениях в способах обретения сокровенного знания суфии и исмаилиты были во многом солидарны в приемах обращения со словом как с одним из действенных инструментов общения с аудиторией. Сходятся они и в выборе объектов своей проповеднической деятельности. По мнению специалистов-религиоведов, у истоков доктринальных построений обоих течений стоит один и тот же круг теоретических источников. Среди них одно из важных мест занимают «Послания Братьев чистоты» (*Рисалат ихван ас-сафа*), в которых можно одновременно увидеть зачатки исмаилитских философско-религиозных концепций и учения суфиев о мистическом Пути и основных стоянках. Следы влияния этого энциклопедического свода мусульманской мистики можно обнаружить в поэтических произведениях исмаилита Нисир-и Хусрава и суфия Санаи.

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 пред-

ставить 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 (ум. 1111) может пониматься как «прядильщик», великий суфийский поэт ‘Аттар использовал в качестве литературного псевдонима (*тахаллус*) профессиональное имя «аптекаря» (или «парфюмера», «москательщика»).

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 *сама*’, стихи не только приобретали новый статус, но и реализовывали те возможности, которые заложены на уровне их подсознательного восприятия. Усилия поэтов-мистиков были направлены, прежде всего, на развитие лирической поэзии малых форм (рубай, газель), отвечавшей задачам создания специфической духовной атмосферы, погружавшей участников ритуала в состояние транса 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 (*газал*) и пиршественной (*хамрийат*) 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 *Харабат* (букв. «развалины», «трущобы») и его обитателей. Реальное существование таких кварталов в мусульманских городах подтверждается сохранением термина в современной городской топонимике. Например, квартал с таким названием 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 мусульманских городах в эпоху Средневековья определялась их маргинальным положением в социальной 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 (*гумар-хана*) и питейные заведения (*май-хана*). Поскольку в эпоху Средних веков мусульманам строго запрещалось занимать-

ся 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 пестрыми в конфессиональном отношении. 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 персидском 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» (*пунуд ва аубаи*). В естественном языке эта часть городской социальной терминологии имела устойчивые отрицательные коннотации, о чем и свидетельствуют данные историографии. 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 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 1050) 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.

Подчеркнем, что поэт строит мотив бейта соблюдения соответствия (*танасуб*) двух традиционных феноменов красоты возлюбленной – локон и уст, двум персонажам – *ринду* и вору, которые, как и уста и локон, образуют семантическую пару. Таким образом, с точки зрения ‘Унсури лексемы «*ринд*» и «вор» входят в единое семантическое пространство. Поэт использует данную лексику с целью подчеркнуть характер красавицы, которая в персидской традиционной любовной лирике часто опи-

сывалась как жестокая плутовка, своими уловками, словно вор, похищающая сердца простодушных влюбленных.

Младший современник ‘Унсури, поэт того же круга Манучихри Дамгани, 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, рубаб²¹ 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,
Хорошо, что есть вино, кебаб и рубаб!

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 вовлеченными 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 характер, может быть назван Баба Кухи Ширази (ум. 1050). По мнению Е.Э. Бертельса, под поэтическим псевдонимом Баба Кухи скрывался авторитетный шейх и теоретик суфизма Ибн Бакуйя. 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 газель достаточно рано приобретает характер «персонажной» лирики, сохранявшийся в течение веков. Наряду с социальной терминологией в то же семантическое поле, связанное

²¹ *Рубаб* – один из струнных щипковых музыкальных инструментов, часто упоминается в газелях.

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 не только термины, обозначающие вероисповедание – ‘христианин’ (*марса*), ‘маг, зороастриец’, ‘огнепоклонник’ (*атиш-нарас*), ‘идолопоклонник’ (*бут-нарас*), 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. 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 теми, которые соотносились с христианством. 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 суфийские поэты любые изображения, неважно скульптурные или живописные, именуют идолами (*бут*). Необходимость создания подобных текстов, по-видимому, определялась прямой ориентацией суфийских миссионеров на состав аудитории, отклика которой можно было добиться только на позициях веротерпимости и устранения противоречий между различными религиями и культурами.

Представленный 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, апеллировала к представителям различных, главным образом низших сословных страт средневекового города, вырабатывала способ изъяснения, диктуемый пестротой религиозного состава населения ираноязычного ареала, в частности наличием зороастрийских, христианских, буддийских и других религиозных сообществ, исконно присутствовавших в регионе и тесно связанных с его домусульманским прошлым.

Персидская религиозная поэзия XI века 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. *мантик ат-тайр*, перс. *забан-и мурган*). На ранней стадии этот язык лишь вырабатывает систему символических обозначений и аллегорических соответствий, не обладая еще ни качествами сложившейся терминологической системы, ни тем более общепринятым нормативным поэтическим «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», вовлеченные в процесс распространения религиозно-мистических учений. 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. Таким образом, начав свое развитие как сугубо функциональная сфера литературы, персидская религиозно-мистическая поэзия постепенно осознает себя как часть изящной словесности, подчиненная ее внутренним законам. Несмотря на острую критику в адрес придворных стихотворцев-профессионалов поэты, приверженцы суфизма и исмаилизма, творили в системе тех же канонических правил, что и их собратья при дворе. Они, соответственно, использовали выработанные в светской стихотворной практике приемы украшения поэтической речи и способы трансформации традиционных мотивов, хотя их набор и частотность заметно менялись. Например, используя прием транспозиции (*накл*), поэты религиозно мистического направления, по существу, наладили «постоянный канал» переноса мотивов из непоэтических жанров в поэтические. Результатами работы этого «кана-

ла» стали как прямые цитаты из Корана, так и многочисленные реминисценции, благодаря которым, в частности, и возникали дополнительные значения устойчивых элементов поэтических топосов.

Вопросы и задания

1. На основе какого метода комментирования Корана сформировался язык религиозно-мистической литературы? В чем суть этого метода?
2. Какие течения в исламе оказали влияние на развитие литературы?
3. Какие задачи ставили перед собой создатели религиозно-мистической литературы на первом этапе ее формирования?
4. Какая социальная среда оказалась основным потребителем литературы религиозно-мистического направления? Как это повлияло на формирование поэтического языка?
5. Какие правила нормативной поэтики применяли создатели аллегорического языка?

Литература

1. *Бертельс Е.Э.* Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев / Е.Э. Бертельс // Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. – М., 1965.
2. *Бертельс Е.Э.* Основные моменты развития суфийской поэзии / Е.Э. Бертельс // Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. – М., 1965.
3. *Бертельс Е.Э.* Происхождение суфизма и зарождение суфийской литературы / Е.Э. Бертельс // Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. – М., 1965.
4. *Бертельс А.Е.* Насир-и Хусрав и исмаилизм / А.Е. Бертельс. – М.: ГРВЛ, 1959. – С. 51–247.
5. *Рейснер М.Л.* Метод аллегорического комментирования Корана (*та'вил*) и символический язык персидской поэзии XI–XII вв. / М.Л. Рейснер // Вестник Московского университета. – Сер. 13. – Востоковедение. – № 4. – 2003. – С. 96–110.
6. *Рейснер М.Л.* Средневековый город в «сокровенном языке» персидской поэзии (XI–XIV вв.): социальная и конфессиональная лексика / М.Л. Рейснер // Культурно-языковая парадигма и языковые процессы:

слово, язык, словесность в истории культуры. – М.: Институт Языкознания РАН, 2011.

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

8. Шиммель А. Мир исламского мистицизма / А. Шиммель; пер. с англ. Н.И. Пригариной и А.С. Раппопорт. – М., 1999.

Тема 4

ТВОРЧЕСТВО ПЕРВЫХ СУФИЙСКИХ ПОЭТОВ: ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И АВТОРСКИЙ ОПЫТ ‘АБДАЛЛАХ АНСАРИ

Одним из самых ранних суфийских поэтов, писавших на персидском языке, является ‘Абдаллах Ансари (1005–1088). Как большинство первых поэтов-мистиков, он был одновременно и крупным теоретиком суфизма. С его именем связана стандартная легенда об обращении в суфизм посредством знакомства со странствующим проповедником. В данном случае в роли наставника будущего старца выступает Абу-л-Хасан Харакани, о чем весьма красочно в форме рифмованной прозы повествует сам Ансари: «‘Абдаллах был бедуином, шел он по пустыне в поисках живой воды, и вдруг встретил он Хасана Харакани. В нем он обрел источник живой воды. И столько воды из него выпил, что не осталось ни ‘Абдаллаха, ни Харакани. Старец Ансари – сокровищница замкнутая, а ключ от нее – в руках Харакани».

Что же касается реальной биографии Ансари, ее детали до нас практически не дошли. Известно, что он родился в Герате в 1005 г. в семье выходцев с Аравийского полуострова, возводящих свой род к сподвижникам Пророка – *ансарам*. Уже в школе он обнаружил удивительную память, работоспособность и поэтический 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). Таким образом, Ансари повторяет устойчивую формулу, которую можно найти и в антологиях, и в трактатах по поэтике. Она говорила о том, что Ансари считал себя подключенным к поэтической традиции и был знаком с ее основными достижениями.

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-суфийя*), составленный на средневековом гератском диалекте вслед за одноименным арабоязычным сочинением 'Абд ар-Рахмана ас-Сулами Нишапури (940/41–1021/22). Ансари принадлежит одна из самых 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 этапов пути к мистическому прозрению (*маназил, макаमत*). Самым 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.А. 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 собраниях,

о чем свидетельствует как содержание памятника, так и его форма – рифмованная проза (*садж*) 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 ниществе» 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 о Сулеймане» и др.). Проповеди Ансари расцвечены также эпизодами из жизни суфийских шейхов Джунайда Багдади, Хасана Басри, Абу Йазид Бистами²², 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 общества в условиях катастрофы проявляют себя вопреки предписанным им нормам поведения. В подобном ключе выдержаны касыда Катрана, сложенная по поводу землетрясения в Тебризе, касыда Фаррухи на смерть султана Махмуда Газнави, касыда Анвари на пленение султана Санджара Сельджукида тюрьками-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?

Из приведенного фрагмента следует, что события, происходящие в мире людей, поэт сопоставляет с природной катастрофой (горной лавиной, пожаром, потопом). Причиной бедственного положения

²² 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) Бистами (ум. 875 или 878) – знаменитый шейх, сторонник экстатического направления в суфизме.

в обществе является то, что люди предпочли мирские страсти совершенствованию души:

Я вижу мир в развалинах, а в нем людей – в неведении:
Ради тяги к дольному 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 этических норм и религиозных обычаев. Это отшельники, муфтии, судьи, правители, аскеты, чтецы Корана и т. д. Вот что, например, говорится о власти имущих:

Правители ведут себя с подданными как волки в стаде,
Будто никогда не было в них милости и сострадания.
У богачей на двери сердца прочен замок скупости,
Они не смыкают уста пустых посул и не раскрывают
ладонь щедрости.

Перечень социальных типов, забывших о нормах праведности, 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 нескольких стихах прегрешения суфиев – жадность, лицемерие, погоня за славой, лживость, злоба – являются не только продолжением рассуждения о падении нравов, но и попыткой обрисовать сущность истинного подвижника, который должен быть свободен от этих страстей и являть собой образец благородства и духовной чистоты, что прямо провозглашается далее в тексте:

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 (регламентированный 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 соблазнов 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 переключки 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 ‘адитов, хотя и не упомянутого 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 *зухдийат*, а с призывами к преодолению плотских страстей, продвижению по пути духовного совершенствования и познания Бога и, в конечном счете, к спасению души. Земная жизнь человека понимается Ансари как дорога 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 воспитанием души, достигает посмертного блаженства. В соответствии с доктриной мистического 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:

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 касыды, посвященной традиционной теме странствия по пустыне, *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 – сокровище загадок.

Автор указывает на то, что первая часть газели посвящена метафорическому описанию пути к стоянке «терпение» (*сабр*). Следует отметить, что Ансари, подобно другим первопроходцам мистической поэзии, создает вторичные смыслы традиционных образов индивидуально-авторским усилением, 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, он предлагает своему слушателю радоваться и ликовать, поскольку душа героя вскоре обретет искомое блаженство в единении с Божественной возлюбленной (Истиной). Для усиления положительного эмоционального настроения автор использует не только любовную и пиршественную, но и сезонную – весеннюю 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 лексический фонд жанра весенней календарной лирики, однако в газели Ансари они связаны, прежде всего, 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 *хамрийат*, неизменными 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 кораническими 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.

Аллегорический 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, стремление к Божественной возлюбленной противоположно 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 в газели Ансари, где 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 отворачись.

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 твоём, 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 описания переживаний человека, предстоящего перед Богом.

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 (*хаджв*) 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, рассуждая о быстротечности земной телесной красоты, использует стандартные образные элементы традиционного для любовной лирики «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 назидательный пример для рождающихся, и мы [живое] увещание для проходящих» (перевод В.А. 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 в канон суфийской поэзии малых и средних форм – 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 жизни 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[йя] 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 заимствованных 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, в *хамрийатах* Манучихри, этот мир подвергался осуждению, тогда как в поэзии суфийской он становится постоянным местом обитания положительного героя, как правило, называемого *рунд*. Вокруг этого образа группируется идея нищенства, внутренней свободы от религиозных условий и запретов, презрения к лицемерию и показной праведности. Предающийся винопитию персонаж воплощает мистика, приобщивше-

гося 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, начиная 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 сию 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-хри-

стианин) из газели предлагает герою испить 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 именуется 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 канона персидской газели. 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 существенном 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.

Вопросы и задания

1. Назовите основные жанры творчества Абдаллаха Ансари и дайте им краткую характеристику.
2. Каковы основные источники заимствования мотивов в поэтическом творчестве Ансари?
3. Какие способы трансформации традиционных мотивов использует Ансари?
4. Какова роль Баба Кухи Ширази в развитии персидской газели?
5. Какие новые мотивы и персонажи появляются в газели Баба Кухи Ширази? С какой социальной средой они связаны?
6. Дайте сравнительную характеристику лирики Ансари и Баба Кухи Ширази.

Литература

Бертельс Е.Э. Две газели Баба Кухи Ширази / Е.Э. Бертельс // Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. – М., 1965.

Бертельс Е.Э. Космические мифы в газели Баба Кухи / Е.Э. Бертельс // Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. – М., 1965.

Жуковский В.А. Песни Хератского старца / В.А. Жуковский // Восточные заметки. – СПб., 1895.

Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X–XIV века) / М.Л. Рейснер. – М.: Наука, ГРВЛ, 1989. – С. 54–95.

Рейснер М.Л. О характере любовной символики в поэтическом творчестве Абдаллаха Ансари (XI в.) / М.Л. Рейснер // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 13. – Востоковедение. – 1991. – № 1.

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

Рейснер М.Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды / М.Л. Рейснер. – М.: Наталис, 2006. – С. 141–144.

Тема 5 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 Кубадияны (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, когда ему было около 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» (Сафар-нама) 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 Каабы, 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].

столица фатимидского Египта, описан 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 исмаилитов 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 визир 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 му-

дростей» (*Джами' ал-хикматайн*). Знарок 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 традиционному методу толкования Корана, получившему название *тафси́р* и подразумевавшему историко-филологический и законоведческий комментарий к священному тексту.

Другой трактат Насира – «Путевой припас странствующих» (*Зад ал-мусафарин*), по мысли автора, являлся систематическим сводом, «канон» 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 чисто богословского трактата «Лик веры» (*Ваджх-и дин*). Он содержит толкование ряда положений шариата при помощи исмаилитского метода *та'вил*. Чисто философские проблемы в нем почти не затрагиваются. Вместе с тем в этом сочинении трактуются вопросы, которые в значительной мере проясняют характер его поэтического творчества. Например, в главах 3 и 4 подробно трактуется понятие «знание» (*'илм*), 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 поэм – *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 ярким противником любого пустословия, в том 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 преимущества²³.
Нашему Харуну потому даровал ее Муса,
Что не было у него силы против того самирита²⁴.
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.

²³ Имеется в виду четвертый из праведных халифов, ‘Али; в бейте нашли отражение шиитские предпочтения автора.

²⁴ 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.

Ты избрал своей профессией стихотворство,
А кто-то другой избрал пение и музыку.
Ты стоишь там, где певец сидит²⁵,
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 Зарр²⁶,
Делает Махмуда восхваление ‘Унсури!
Я тот, кто не мечет перед свиньями
Драгоценный жемчуг слов [языка] дари.

(Перевод М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисовой)

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 (*рух ал-амин*) или Дух святой (*рух ал-куд(у)с*), то есть архангел Джабраил. Поощряя поэтов из своего окружения, таких

²⁵ Согласно придворному этикету, поэт декламировал стоя, а музыканты играли сидя.

²⁶ ‘Аммар б. Йасир и Бу Зарр (Абу Зарр ал-Гифари, ум. ок. 653) – сподвижники пророка Мухаммада, в числе первых принявшие ислам.

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 касыды 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 боговдохновенное происхождение поэтического слова и уподобляет себя пророку. В одной из своих касыд он описывает нисхождение вдохновения с высот мира горного:

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 граната.
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», т. е. правящего фатимидского халифа, однако этот адресат фактически приравнен к членам «семьи Пророка», т. е. персонажам мусульманской священной истории, поскольку поэт ему лично своих произведений 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 сложения касыд, 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 как основанием 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 *наурузийа*:

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 касыд с 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.
Уверуй в день исполнения судьбы, ибо для твоих глаз
Науруз стал исполнением судьбы трав...
Взгляни, как мертвые растения возродились из семени,
А те, у которых не было семян, канули в небытие.
[Духовное] знание – это семя людей, и люди существуют ради знания,
По их знаниям людям воздается за добро и зло.

Реализуя в своей касыде устойчивую топику сезонных вступлений, поэт не разбивает ее монолитности, а прибегает к ее объяснению в духе мусульманских эсхатологических представлений. Толкование помещено в переходе (*тахаллус*) от вступления к целевой – дидактической – части касыды, в результате чего зачин приобретает характер аллегорической картины. В целом ряде текстов с календарными зачинами Насир-и Хусрав использует тот же прием комментирования, полностью соответствующий методу *та'вил*.

С сугубо дидактической целью поэт использует и малые лирические жанры. В небольшом по объему разделе кыт'а имеются как стихотворения, построенные на прямом наставлении, так и напоминающие по форме притчу или басню. Таковы, например, стихотворения в форме кыт'а о чинаре и тыкке и возгордившемся орле. Вот первая из них:

Слышал ли ты, как под чинарой тыква
Выросла и догнала ее за двадцать дней.
Спросила она у чинары: «Сколько тебе дней?»
Ответила чинара: «Мне больше тридцати лет».
Засмеялась над ней [тыква]: «Я тебя за двадцать дней
Переросла. Что за медлительность, ответь!»
Ответила ей чинара: «Сегодня, тыква,
Еще не время нам с тобой тягаться.
Завтра дохнет на нас с тобой ветер Михргана,
Тогда и выяснится, кто из нас трус, а кто смельчак».

В этой притче Насир-и Хусрав использовал древнюю форму прения (*муназара*), превратив ее в развернутую метафору одного из людских пороков – хвастовства. В другой басне, которая начинается словами «Однажды орел поднялся со скалы...», поэт высмеивает хвастовство и гордыню. Парящая птица хвастается высотой своего полета и остротой зрения: «сегодня вся земная поверхность – у меня под крылом», «если взмою в вышину, то оттуда увижу песчинку на дне морском...». Но за гордыню судьба наказывает заносчивого орла:

Негаданно из засады жестокий стрелок
По воле рока пустил прямо в него стрелу.
В крыло орла вонзилась та разящая стрела
И низвергла его с облаков на землю...
Сказал он: «Удивительно, она ведь из дерева и железа,
Откуда же у нее такая скорость, и быстрота, и легучесть?»
Посмотрел он на стрелу и увидел на ней свои перья,
И сказал тогда: «К чему рыдать – от нас то, что в нас».
Худжжат, выкинь из головы гордыню,
Посмотри, что стало с орлом, который возгордился.

Этот текст являет собой тип эзоповой басни, в которой орел, пораженный стрелой, оперенной его же перьями, служит олицетворением человеческой гордыни.

Чтобы представить картину литературной деятельности Насир-и Хусрава сколько-нибудь полно, невозможно обойтись без краткого описания его «Книги путешествия». Несмотря на то, что это прозаическое сочинение, а настоящее пособие посвящено в основном поэзии, кажется целесообразным дать здесь его характеристику, поскольку содержание

книги имеет множество параллелей с тематикой стихотворных произведений автора.

«Книга путешествия» Насир-и Хусрава – еще одно из немногих дошедших до нас прозаических произведений раннего периода персидской литературы. Когда она написана – точно неизвестно, а сохранившийся текст является, по всей видимости, поздней редакцией первоначального варианта, из которого изъяты наиболее яркие свидетельства шиитской ориентации автора. Тем не менее приверженность Насира исмаилитским ценностям явно проступает в его описаниях Египта, который рисуется в «Сафар-нама» некой «землей обетованной», образцом всеобщего благоденствия и справедливости: «Никто из них (жителей Мисра) не опасается султана, не страшится шпионов и доносчиков и вполне уверен, что султан никого не станет притеснять и никогда не позарится на чужое добро. У жителей я видел там такое богатство, что если я расскажу про это или попытаюсь описать, жители Персии мне не поверят. Богатство их я не смог ни сосчитать, ни исчислить, и такой спокойной жизни, как люди ведут там, нигде не видел» (перевод Е.Э. Бертельса). В больших подробностях описывает автор изобилие египетских базаров, где одновременно торгуют цветами и плодами, созревающими в разные сезоны. Он удивляется честности египетских торговцев, которые никогда не обманывают покупателей, а тех, кто совершает этот грех, ждет заслуженное наказание – ехать по всему городу верхом на осле и публично каяться в содеянном. Иногда автор отмечает даже самые мелкие поразившие его подробности быта, как, например, то, что при покупке продавцы дают покупателю упаковку – «стекло, или фаянсовый горшок, или бумагу, так что покупателю не нужно ничего брать с собой для упаковки».

С точки зрения жанрового состава книга Насир-и Хусрава представляет собой довольно сложную и мозаичную картину. С классическими произведениями мусульманской географической литературы «Сафар-нама» роднит стремление к описанию «диких» («*аджа'иб*», соответствующий латинский термин – *mirabilia*). Традиционная географическая литература состояла из трех ответвлений: «науки об определении положения городов» (астрономическая география), «науки о путях и государствах» (описательная география), «науки о чудесах стран» (космография с оттенком чудесного). Из них в книге Насира широко представлены две линии. Можно выделить типичные элементы описательной геогра-

фии, такие, например, как маршрут следования, определение расстояний между различными точками пути, границы между государствами и т. д. Не менее представительны и элементы «науки о чудесах стран», т. е., по выражению И.Ю. Крачковского, рассказы об «особенностях, которых нет в других странах». В «Книге путешествия» во множестве обнаруживаются случаи описания специфических минералов, растений и животных, характерных только для данной местности и неизвестных аудитории, к которой адресуется автор. Помимо характерных черт географического сочинения в «Сафар-нама» можно наблюдать первые ростки ставшего позже популярным на средневековом мусульманском Востоке жанра «дневных записей», получившего в арабских странах название «ар-Рихла» («путешествие», «поездка»), о котором И.Ю. Крачковский писал: «Часто эти путешествия связывались с *хаджжем*, но далеко не всегда он стоит на первом месте, что мы уже видели в “Сафар-нама”; еще чаще они представляют впечатления от “годов скитаний”, вынесенные молодым ученым, который в первую очередь стремится познакомиться со своими учителями и встречными учеными, нередко забывая про все другие стороны жизни»²⁷. При доминирующей роли мотивов паломничества и пристальном внимании к «чудесам стран» в орбиту повествования автором вовлечен многообразный и разнородный в жанровом отношении материал.

В «Сафар-нама» включены краткие зарисовки важных для автора встреч в ходе путешествия. Среди тех, с кем встречался и беседовал или в чьих родных местах побывал Насир-и Хусрава, оказались такие известные личности, как персоязычный поэт из Тебриза Катран (ум. после 1072). Насир посещал город, где правил выдающийся арабский поэт и философ ал-Ма‘ари (973–1058), чье краткое жизнеописание он приводит. Упоминает он также целый ряд ученых и богословов, с которыми вел ученые диспуты (в ряде случаев упомянуты и обсуждаемые вопросы). Для оживления рассказа в текст «Сафар-нама» помимо отдельных исторических анекдотов введены диалоги и своеобразные «жанровые сценки» бытового характера, иногда с юмористическим оттенком (см., например, сценку с «харзевильским бакалейщиком»; рассказ о шестидесятилетнем арабе-бедуине, не сумевшем запомнить короткую суру

²⁷ Крачковский И.Ю. Избр. соч. Т. IV. Арабская географическая литература. М.-Л., 1957. С. 303.

из Корана). Часто такие «вставные» эпизоды, представляющие собой либо краткое жизнеописание, либо анекдот, включают изречение, приписываемое герою рассказа или остроумный афоризм, являющий собой авторский комментарий к происшедшему. Так, повествование о поэте ал-Ма'ари и его отшельническом образе жизни завершается его собственным ответом на заданный вопрос: «Кто-то спросил его: – Господь великий, благословенный даровал тебе все это богатство, почему же ты все отдаешь другим, а сам не пользуешься? – Мне принадлежит только то, чем я пользуюсь, – дал он ответ». Рассказ о молодом невежественном *устаде* из Симнана, который представлял себя последователем Ибн Сины, заканчивается остроумной авторской ремаркой: «Если он сам ничего не знает, чему же он может учить других?».

Отметим, что единственная стихотворная вставка в «Сафар-нама» принадлежит перу самого Насир-и Хусрава и располагается в завершающей главе произведения, что свидетельствует о ее композиционной функции оформления концовки сочинения, о чем можно судить по другим персидским прозаическим сочинениям:

Если долго в этом мире длятся беды и страданья,
Все ж и счастью, и горю здесь всегда конец приходит.
День и ночь для нас ничтожных свод вращается небесный,
День уйдет, ему на смену тотчас же другой приходит.
Мы из странствия вернулись... Из него вернуться можно,
В путь другой уйдем, оттуда к нам никто уж не приходит...
(перевод Е.Э. Бертельса).

По содержанию, это типичные стихи «на случай», посвященные окончанию путешествия. Их форма – *кыт'а* – вполне соответствует назначению, поскольку именно она часто служила для создания стихотворений по конкретному поводу, в том числе и экспромтов.

Наличие анекдотического и легендарного материала, в том числе и назидательного характера, сближает «Книгу путешествия» с литературой *адаба*, предназначенной для воспитательно-познавательных целей. Очевидно, что, ориентируясь на запросы аудитории, которые Насир-и Хусрав отлично знал, он придал своему «дневниковому» повествованию не только познавательный, но и в значительной мере занимательный и назидательный характер.

Вопросы и задания

1. Какие изменения внес Насир-и Хусрав в канон персидской касыды?
2. Каковы основы критики придворной профессиональной поэзии в творчестве Насир-и Хусрава?
3. Какова роль метода *та'вил* в построении поэтической аллегории в касыдах Насир-и Хусрава?
4. Какое место занимают афористические (*хикмат*) и аллегорические (*масал*) элементы в поэтике Насир-и Хусрава?
5. Каково назначение поэзии с точки зрения Насир-и Хусрава? Что он вкладывает в понятие Благое слово (*сухан-и ник*)?
6. Дайте общую жанровую характеристику «Книги путешествия» Насир-и Хусрава. Какое место занимает эта книга в проповеднической деятельности Насира?

Литература

Бертельс А.Е. Насир-и Хусрав и исмаилизм / А.Е. Бертельс. – М.: ГРВЛ, 1959.

Бертельс Е.Э. Насир-и Хусрау и его взгляд на поэзию / Е.Э. Бертельс // Избранные труды: История литературы и культуры Ирана. – М.: ГРВЛ, 1988.

Додыхудоева Л.Р. Поэтический язык как средство проповеди: концепция «Благого Слова» в творчестве Насира Хусрава / Л.Р. Додыхудоева, М.Л. Рейснер. – М.: Наталис, 2007.

Додыхудоева Л.Р. «Книга путешествия» («Сафар-нама») Насир-и Хусрава в русских переводах / Л.Р. Додыхудоева, М.Л. Рейснер // Восточная классика в русских переводах. Обзоры, анализ, критика. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2008. – С. 47–78.

Рейснер М.Л. Насир-и Хусрав (1003/4-1077): поэзия как проповедь. Статья / М.Л. Рейснер // Вестник Московского университета. – Сер. 13. – Востоковедение. – № 4. – 2004. – С. 150–164.

Тема 6

ПОЭТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ САНАИ: СИНТЕЗ СВЕТСКОЙ И РЕЛИГИОЗНОЙ ТРАДИЦИИ В ЛИРОЭПИЧЕСКОМ И ЛИРИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Санаи (ок. 1048 – после 1126) по праву считается первым великим персидским поэтом-мистиком. Его биография является типичной для поэтов XII в., в определенный момент осознавших свою несвободу в придворной среде и стремившихся 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 III 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 Санаи отходит от светской жизни, берется за изучение богословия и обращается к суфийским идеям. Из Балха поэт совершает паломничество и вновь возвращается в этот город, где у него, видимо, были друзья и покровители. По воле обстоятельств снова оказавшись в центре светского скандала, Санаи 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. Санаи 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-хакаик*) 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, Санаи 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 Санаи 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 Санаи 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. Образность некоторых его произведений тоже может указывать на его шиитские, возможно, исмаилитские симпатии. Однако в его Диване имеется также и касыда, восхваляющая Абу Ханифу²⁸, которая позволила некоторым комментаторам говорить о нем, как о сунните. В любом случае, Санаи в своих сочинениях проявляет исключительную веротерпимость, что, видимо, и послужило причиной необычайной популярности его стихов и возможности их бытования в среде приверженцев различных религиозных течений и школ в исламе.

Излюбленные дидактико-философские темы Санаи, 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 Санаи продолжает традиции, заложенные в творчестве ‘Абдаллаха Ансари и Насир-и Хусрава. В его Ди-

²⁸ Абу Ханифа (699–767) – богослов и законовед, основатель и эпоним одного из толков (*мазхаб*) в исламе, носящего название ханафитского.

ване, 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 Санаи к максимальному усложнению поэтической задачи. В данном случае речь идет об использовании сложной книжной образности, а также об увеличении количества упомянутых социальных типов (их число доведено до 23):

Падишах, охваченный вожделием и алчностью,
Обратил лицо к сереброгрудым [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*²⁹ 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
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*.
Мутакаллимы на путях иллюзий
Озабочены лишь доказательствами давности и новизны...
Лекарь, стремясь к получению халата и хорошей репутации,

²⁹ *Кибла* – направление на Мекку при мусульманской молитва, обозначаемое в пространстве мечети специальной нишей (*михраб*).

Думает только о болезнях.

Крестьянин ради приобретения средств к существованию
[Занят] лишь выючными и верховыми животными,
денегами 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 питье 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 султানে
Один занял место другого в свите.

Простолюдин глазует на мир,
Чтобы увидеть, как кто-то сражается за качество и количество.

Каждый волосок ошетинился 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 несправедному обогащению.

Где тот, кто ради Истины пребывает в храме?

Все эти занятия, обычаи и страсти

Для **идущих путем Истины** – [лишь] идола.

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 ‘Абдаллаха Ансари, картину падения нравов. «Занятия, обычаи и страсти», о которых говорит Санаи 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 Санаи 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. С точки зрения образности и поэтической техники касыда Санаи гораздо сложнее касыды Ансари, и, очевидно, тяготеет к произведениям на близкие темы, созданным в придворной среде. Ближе всего она стоит к касыде Фаррухи, сложенной на смерть султана Махмуда Газнави. С другой стороны, по композиции она напоминает исходный образец – касыду Ансари. По содержанию произведение Санаи целиком состоит из инвективы, демонстрирует единство темы и отсутствие ярко выраженных частей и переходов между ними. Соответственно, в композиционном плане эта касыда является одночастной. Тяготение к одночастной модели касыды обнаруживается в большинстве произведений Санаи, созданных в этой жанровой форме. Не составляет исключения и весенняя касыда, в которой перечисляются названия птиц. Она также восходит к хорошо развитой традиции составления поздравительных касыд, приуроченных к празднованию Нового года – Науруза, и представлена множеством образцов в панегирической поэзии XI–XII вв.

Картина пробуждения весенней природы, выдержанная в духе классических образцов жанра *наурузийа*, при ближайшем рассмотрении представляет собой сложную философско-религиозную аллегория 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 метафорическое описание 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 славословят Господа, помяная 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 именовалась *зикр*. На это и намекает поэт, назвавший соловья в одном из бейтов термином *музаккир*, т. е. «совершающий *зикр*». Таким образом, касыда получает и второе толкова-

ние: 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 горноста, Теперь ей стало жарко, и она оделась в лен.

Павлин распускает хвост,

Как только завидит издали кейанский венец на голове **улода**.

Далее в касыде продолжается этот перечень птиц. В нем упоминаются еще один вид горлинки (*мусича*), ворон, 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*, в то время как горлинка сравнивается с чтецом Корана³⁰:

[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».

Мадждуд³¹, [ныне] ты приблизился к этому положению,

Оттого что старость вдруг прислала к тебе осень.

³⁰ Характерно, что образ горлинок (голубей), читающих Коран, встречается в весенней касыде Манучихри, представителя газнавидской школы придворных поэтов.

³¹ Мадждуд, Мадждуд ад-Дин – имя Санаи, которое в этом тексте он упоминает вместо своего литературного прозвища, тахаллуса.

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 (*масбахату*)» (Коран 24:41). Одновременно касыда Санаи является специфической проекцией ритуального поминания имен Божьих, распространенного в том числе и в среде суфиев (*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 «*Санаи-нама*». 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.

Атмосфера *зикра* создается не только ключевой отсылкой к кораническому тексту, которая лежит в основе переосмысления традиционной календарной топики, но и упоминанием в ряде бейтов коранических эпитетов Аллаха (Податель, Всемогущий, Вседержитель и т. д.).

Мотив поминания птицами божественных имен не может не вызвать еще одну ассоциацию с кораническими образами, содержащимися в следующих айатах Корана: «Мы даровали Дауду и Сулайману знание. И сказали они: “Хвала Аллаху, который дал нам преимущество пред многими из Его рабов верующих!” И унаследовал Сулайман 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 великого религиозного философа Ибн ал-‘Араби утверждает, что знание, дарованное Сулайману (т. е. 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» (перевод А.В. Смирнова).

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 арабоязычным энциклопедическим сводом «Посланий Братьев чистоты» (*Рисаил 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 (или к Кайумарсу, или к Бивараспу, т. е. Заххаку) депутацию, состоящую из выбранных представителей каждого вида животных и пернатых. Фрагмент эпистолы, 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 каждой птицы подчиняется единой модели и начинается так: «Вот соловей, а вот его краткая молитва...». Философский свод «Послания Братьев чистоты», предположительно датированный XI веком, считается источником, созданным в религиозных кругах близких к исмаилизму, однако в некоторых эпистолах можно обнаружить и зачатки суфийских доктрин. В любом случае этот свод может быть охарактеризован как памятник зарождавшейся в исламе эзотерической мысли. В этой связи обращение Санаи к прозе «Посланий» как к одному из источников заимствования мотивов выглядит вполне закономерным. 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.

Особый интерес представляет касыда Санаи, в которой автор рассуждает о назначении мистической поэзии, о соотношении в ней смысла и словесного выражения, о роли истинного поэта. В начале касыды поэт обращается к проблеме проявления божественного начала в феноменальном мире, одной из форм которого служит существование духовного смысла в оболочке материального слова. Однако он отдает себе отчет в том, что высший смысл не может быть полностью передан в земном человеческом слове. Дар, данный пророкам, для поэта является лишь предметом вечного стремления:

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 поведал о том, что скрыто за завесой.
Моя боль 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 все же
Не помещаются, слово в сердце имеет язык в качестве переводчика.
И все же, когда я размышляю, все становится прекрасно
Оттого, что Тот, кто знает этот смысл, имеет в посредниках душу.
Божественным я сделал свое имя, и свяжу себя с Ним,
Если 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.

Уже в этом фрагменте Санаи формулирует поэтическое кредо: он считает заблудшими тех, кто связал свою поэзию не с поисками божественной истины, а со службой земным правителям. Далее он говорит об этом еще более открыто, прибегая к самоуничижению:

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 человеку мелкому и подлому
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.

Осуждая себя за служение недостойным, и понимая несовершенство собственных творений в передаче мистического знания, поэт тем не менее считает духовные искания и попытку передать их в слове своей миссией:

Придет в движение и заоблачный мир, если я прочитаю один бейт,
Чему же ты удивляешься, когда и невежда издает стоны.
Из океана разума по Джейхуну смыслов
В сторону духовного ковчега плывет мой язык.
Не всякий, имеющий уши, услышит эти стихи,
И не всякий прочтет, кто имеет язык.

Рассуждения о роли и назначении поэта, являвшиеся органической частью тематики жанра самовосхваления (*фахр*, *фахрийа*), в творчестве

поэтов религиозно-мистического направления приобретают особую роль. Наряду с резким осуждением придворной профессиональной поэзии они содержат элементы концепции поэта-пророка.

В огромном разделе газелей, который в Диване Санаи насчитывает более 600 текстов, не наблюдается явного преобладания любовных стихотворений, что заметно, например, в близком по времени Диване Анвари. В составе лирики Санаи широко представлена пиршественная газель, которая практически уравнилась 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 риндана*) и теснейшим образом связан с рядом основополагающих суфийских доктрин. Наряду с идеями самопознания и самосовершенствования, жертвенной любви к Богу, освобождения человеческого духа от оболочки бренного тела, препятствующей восхождению души к вершинам божественного знания, поэт проповедует отказ от мирских благ и нищенство. Именно апология нищенства, дервишества составляет один из краеугольных камней мировоззрения Санаи. На этом фундаменте строится система образных противопоставлений, отражающих взгляд поэта на добро и зло, грех и добродетель, веру и неверие.

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 и 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 брэнной ямине мы обрели просветление!
Хотя мы [и прежде] были далеки от алчности,
Теперь мы обрели царский престол в довольстве малым.
Мы от этих суетных близких, словно чужие,
Отвернулись и стали близки к Истине.

Приведенный фрагмент написан в полном соответствии с традицией восхваления праведников, достигших высших ступеней суфийского зна-

ния. При этом речь ведется не от лица одного героя, а от имени группы людей, объединенных общей судьбой, прошедших путь послушничества и достигших вершин сокровенного знания. Эти мотивы во многом сродни мотивам ученичества у Ансари. В той же газели Санаи идеи прихода к праведности через нищенство выражены в финальных бейтах:

Мы не поднимали голов, пока не стали владыками 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 мы все обрели благодаря нищенству.
Доколь ты по своему невежеству будешь порицать нас, нищих,
Ведь мы обрели сияние, [что льется] из чистой груди Санаи.

Вслед за предшественниками Санаи включает в свои газели имена знаменитых суфийских шейхов, которые являются общепризнанными моральными авторитетами. Однако в отличие от Баба Кухи Ширази, посвящавшего целые газели воспеванию идеала праведного поведения, Санаи включает их имена в состав пиршественных газелей:

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 единостии и радости –
Что Бистами, что Ибрахим Адхам, [что] Джунайд и Шибли,
[что] Ма‘руф Кархи³²,
[Что] Хабиб (эпитет Мухаммеда) и Адам, и ‘Иса, [сын] Марйам.
Пей вино страсти к ангелам ради Истинного бытия,
Пока не достигнут блаженства душа и сердце твои.

Данная газель показательна тем, что наряду с именами суфийских святых и знаменитых шейхов Санаи называет имена коранических пророков. Одной из характерных черт суфизма было символическое истол-

³² Ибрахим Адхам (ум. между 776 и 783) знаменитый подвижник, герой многочисленных легенд. Шибли (ум. 946) – ученик Джунайда, сторонник умеренного направления в суфизме. Ма‘руф Кархи (ум. 815/16) – представитель умеренного крыла суфизма.

кование сюжетов и персонажей Священного писания и некоторых эпизодов священной истории, принадлежавших иудейской, христианской и мусульманской традициям.

Кроме того, анализируемый текст являет собой образец последовательного символического осмысления мотивов винопития, на что указывает Санаи во втором бейте газели. Следуя суфийскому представлению о смысле и назначении поэзии, поэт вносит в газель дидактико-философские мотивы, внедряя их в ткань любовного или пиршественного стихотворения и создавая тем самым все более сложную и разнородную смысловую структуру текста. Так, в Диване поэта имеется целый слой любовных (или любовно-мистических) газелей с ярко выраженной этической окраской. Упрекая жестокою 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.

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, автор стремится создать гармоничное равновесие «внешнего» текста и «внутреннего» подтекста газели, ибо метафора вечной и непреходящей красоты, по его мнению, сама должна быть прекрасна.

Привлечение в суфийскую газель традиционных приемов и образов придворного *васфа* значительно расширяет группу «природных» сравнений, которые применяются при создании канонического портрета красавицы. Этот фактор облегчал процесс проникновения пейзажных элементов в газель, что дало 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 твоём 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 четырнадцатидневную луну,
Убери с лица разметавшиеся кудри.

В то же время в любовной газели Санаи находит выражение чисто суфийская традиция аллегорических картин, не связанных непосредственно с традиционными ситуациями любовной лирики, а почерпнутых из других тематических полей:

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.

Вспомним, что Ансари уже изображал тяготы тернистого пути познания Истины как изнурительный караванный переход через пустыню, а 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. далее, например, описание долины любви в газели ‘Аттара). Что касается анализируемого примера, то созданную в нем аллерию любви можно возвести к стихотворению Раби‘и Киздари, правда, там этому мотиву отведен всего один байт. Кроме того, приведенный текст имеет отчетливые аналогии в мистико-философской поэме Санаи «Странствие рабов Божьих».

Изменение облика газели к XII в. определяется, в значительной мере тем, каким предстает ее центральный герой. Постепенно нарастающая политематичность газели влечет за собой наложение друг на друга нескольких традиционных «масок», отчего герой становится носителем нескольких качеств: влюбленный, вероотступник, кутила и завсегдатай квартала кабачков, истинный мистик, взыскующий Истины и размышляющий над проблемами Бытия.

В центре газели Санаи, несомненно, находится «низкий» герой, занимающий одно из последних мест на сословной лестнице. Этот герой функционирует в группе традиционных персонажей, которые у Санаи представлены в виде целостной системы оппозиций: нищий и султан, идолопоклонник и правоверный мусульманин, пьяница и блюститель нравственности. Истина и добро всегда оказываются на стороне гонимого героя, который внешне представляется носителем отрицательных качеств.

Значительная часть газелей Санаи, в которых действует указанная система оппозиций, носит характер городских. В газелях этого рода постоянно встречаются слова «квартал», «улица», «переулок» (*куй, куча*), «город» (*шахр*). Этот слой поэтической лексики обнаруживает тенденцию к превращению в клише, например: «Твой квартал стал садом для

влюбленных, его орошают слезы из моих глаз», «...в квартале каландаров мы впали в ничтожество», «...в квартале кабачков сто тысяч раз поцелуй во хмелю землю, ведь там пребывает опьяненная возлюбленная» и т. д. Слова «квартал», «улица», «жилище» могут сочетаться и с абстрактными относящимися к суфийской символике понятиями «квартал печали», «квартал смысла», «квартал влюбленности», «квартал сердца».

Группа положительных персонажей городской газели Санаи представлена, прежде всего, завсегдаем квартала кабачков (*харабати*), хитрецом и кутилой (*каллаш*), а также «сбродом» и «чернью» (*аубаи*). По частоте употребления в Диване за ними следует *ринд* со сходной группой значений.

К группе отрицательных персонажей – антагонистов истинного подвижника в лирике Санаи относятся аскет (*захид*), блюститель городской нравственности (*мухтасиб*), начальник городской стражи (*шихна*) и праведник (*парса*).

В характеристике основных персонажей суфийской газели ключевую роль играет их отношение к истинной вере. Называя себя идолопоклонниками (*бут-параст*) 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 даже истого мусульманина. «Старец магов», предлагающий герою нарушить обет воздержания от вина, в символике Санаи был воплощением идеи наставника, приобщающего послушника к «вину истинного знания».

Идеи суфийского братства, коллективного, совместного радения или медитации представлены у Санаи в целом спектре образов: собрание (*маджлис*), пирушка, пир (*базм*), общество кружок (*халка*, *махфал*). Отождествление ритуала радения с веселым пиршеством, сопровождающимся пением и танцами, привлекает в суфийскую газель традиционные образы музыканта и певца, наводит ее названиями музыкальных инструментов и названиями ладов иранской классической музыки. Пе-

речисленные образы создавали специфическую атмосферу вокруг героя газели, способствовали эстетизации описания психологических состояний взыскующего Истины.

Таким образом, несколько ипостасей героя Санаи (любовная, гедоническая, медитативная) как бы отражаются друг в друге, что обеспечивается общим мистическим подтекстом газели. Подобную интерпретацию образа героя можно найти в газели с *радифом* «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 и иноверцу –
И маги берут огонь [для своего храма] из моего ада 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 монахи ткут для меня *зуннары* каждую ночь.

Собрание газелей в Диване Санаи демонстрирует рекордное по сравнению с предшественниками разнообразие мотивов и способов их сочетания внутри текста. Можно сказать, что в его творчестве тематика газели практически предстает в том виде, в котором она приобретет каноническую законченность в лирике таких признанных мастеров-лириков, как Са‘ди и Хафиз.

Вопросы и задания

1. На какие образцы ориентируется Санаи в построении и тематике касыд? Что нового он внес в канон дидактико-философской касыды?
2. Охарактеризуйте касыду Санаи «Четки птиц» (*Тасбих ат-туйур*). На каких источниках базируется ее аллегорическая интерпретация?

3. Какова концепция поэтического вдохновения в творчестве Санаи? На какую традицию она опирается?

4. В чем проявляется синтез придворной и суфийской традиций в лироэпическом (касыда) творчестве Санаи?

5. Как проявляется синтез светской и суфийской газели в лирике Санаи?

Литература

Бертельс Е.Э. Избранные труды: история персидско-таджикской литературы / Е.Э. Бертельс. – М.: ГРВЛ, 1960. – С. 402–455.

Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X–XIV в.) / М.Л. Рейснер. – М.: Наука, ГРВЛ, 1989. – С. 96–152.

Рейснер М.Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды / М.Л. Рейснер. – М.: Наталис, 2006. – С. 306–324.

Тема 7

КАНОН СУФИЙСКОЙ ПОЭЗИИ И РАЗВИТИЕ ПРИДВОРНОЙ СТИХОТВОРНОЙ ТРАДИЦИИ В XII ВЕКЕ: МУ·ИЗЗИ – АНВАРИ – ХАКАНИ

Если в XI в. придворная и религиозно-мистическая традиции активно противостоят друг другу и развиваются, практически не пересекаясь, то в XII в. ситуация меняется. Некоторые поэты, пройдя профессиональную выучку в придворной среде, оставляют светскую литературную карьеру и отдают свой талант служению Истине (Сана'и), другие склоняются в своем творчестве к назидательной и религиозной тематике, слагают стихи в порицание профессии поэта-панегириста (Анвары, Хакани). В среде придворных поэтов остаются и ярые противники мистической поэзии, но и они отчасти попадают под влияние общей литературной моды. Наряду с открытой полемикой с поэтами-суфиями в их сочинениях можно найти образцы применения образности, которая вошла в лирику благодаря развитию суфийской поэтической традиции. Среди последних самым крупным поэтом был первый поэт сельджукид-

ского двора, *амир аш-шу'ара* Му'иззи (1048/49 – между 1126 и 1153). Он получил должность «эмира поэтов» по наследству от отца, тоже поэта, известного под именем Бурхани. Начав карьеру еще при Малик-шахе, при его преемнике султани 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 султани 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 газелях Му'иззи, как и в касыдах, в основном сохраняет верность придворной традиции, стремится противостоять проникновению в свою поэзию 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 сторонись 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 (*сид-*

жада) 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 (*масбих*).

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 представляющая идолом и побуждающая влюбленного к идолопоклонству, окazyвается ревностной мусульманкой, готовой заковать его в 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.

Наиболее 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 твоём 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 облакает ее в типичную для

любовной поэзии лексику (бледность, кровавые слезы, опечаленное сердце, нарушение обета и т. д.). Характерной чертой газелей Му'иззи является отсутствие в них авторской подписи в *макта'*. Его подпись – *тахаллус* – встречается только в касыдах. Отсутствие подписи в газели – явление достаточно редкое для этой эпохи, хотя некоторые придворные поэты продолжают придерживаться придворной нормы и не включают свое имя в текст газели, например, современник Му'иззи Адиб Сабир Тирмизи (ум. в 1143 или 1152) или представители исфаханской школы поэзии рубежа XII–XIII вв.

Признанным корифеем придворной поэзии XII в. считается Анвари. Литературная традиция в лице поэта XV в. Джами выделяет Анвари, творчество которого свидетельствует о том, что он находился в центре духовных исканий своей эпохи.

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 в Тусе, 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 Тус. Предания о том, как Анвари перехитрил Му'иззи, передают Даулатшах Самарканди в «Тазкират аш-шу'ара» и Хондемир в «Хабиб ас-сийар».

Придворная карьера Анвари при султани Санджаре была не менее успешной, чем карьера его предшественника Му'иззи. Анвари надолго пережил своего патрона, смерть которого последовала в 1157 г., и в 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 стихий-

ного 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 унижительному 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 своего времени.

Поворот судьбы заставил его пересмотреть свои взгляды на профессию придворного стихотворца и осудить прежнее занятие в философско-дидактических кыт'а, напоминающих по своему 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».

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 [поэт], 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,
немошного раба, избавил по своей милости,

Упаси меня Бог [отныне] слагать газели, славословия и поношения,
Ведь я довольно притеснял свою душу и угнетал разум.

Анвары, 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 Анвары о побудительных причинах сочинения стихов базируются 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 умилоствление (*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 Анвары и мотивы концовки типичны для жанра *зухдийат*.

Перу Анвары 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 земледелии³³.

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 ремеслом мусорщика лучше, чем стихотворством.
(Перевод М.Л. Рейснер и Н.Ю. Чалисовой)

В тексте этой касыды можно без труда обнаружить следы влияния инвектив Насир-и Хусрава в адрес придворных панегиристов, однако разница состоит в том, что для Анвари эта касыда является осуждением своей собственной придворной карьеры.

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 уравнились с касыдами). Поэт ставит свою подпись в значительной части стихотворений (в 111 из 322), хотя в своих высказываниях он остается

³³ Халид б. Валид – полководец, современник Мухаммада, 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 станут 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.

верным старому 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 у 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 с *радифом* «не вмещает» идея сверхчувственности восприятия 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 настолько 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 сокрытого 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?

Приведенная газель являет собой характерный пример лирического творчества Анвари, она стала столь популярной, что на нее составляли ответы поэты последующих веков. Наряду с Сана'и Анвари двигался по пути синтеза светской и религиозной традиции в персидской поэзии. Именно на почве этой уже синтезированной единой традиции выросли гении Саади Хафиза.

Одной из интереснейших фигур этой эпохи был старший современник Низами, закавказский поэт Хакани. Будущий поэт родился в Ширване, о чем свидетельствуют строки из его поэмы «Дар двух Ираков» (*Тухфат-и 'Иракайн*). Датой его рождения считают 1120 или 1121 год. По происхождению Хакани был выходцем из городского ремесленного сословия. По данным, содержащимся в произведениях Хакани, его дед 'Усман был ткачом, а отец 'Али – плотником. Из стихов же можно почерпнуть сведения о том, что его мать была христианкой несторианского толка, но попав в плен к мусульманам, приняла ислам.

Судьба поэта весьма типична для своего времени. Служилые панегиристы все более чувствуют зависимость от вкусов заказчика, который отнюдь не всегда был идеалом правителя или образцом добродетели. Хакани остро ощущает свое унижительное положение в дворцовой атмосфере постоянного соперничества, клеветы, доносов. Единственной возможностью для поэта покинуть ненавистную среду было паломничество к святым местам. На протяжении жизни Хакани дважды предпринимает хадж в Мекку, первый раз в 1156 г., а второй раз – между 1170 и 1180, чтобы хотя бы на короткое время вырваться из «ширванского плена». После первого паломничества поэт завершает свою единственную поэму «Дар двух Ираков», которая представляет собой стихотворную «книгу путешествия» (*сафар-нама*) или «книгу о паломничестве» (*зий-арат-нама*). Мотивы недовольства пребыванием в Ширване и Шемахе звучат уже в этой поэме:

Тюрьма для меня – жилье мое,
Каждый волос [на моем теле] – приставленный ко мне [доносчик],

Из путников, странствующих по миру,
Ко мне не допускают даже и ветер.

Горе [мне], если хоть шаг я ступлю по дороге!
Увы [мне], если хоть раз я вздохну из глубины души,

Злоречивый доносчик завяжет узелком этот вздох,
Запечатанным снесет его к его величеству шаху.

(Перевод Е.Э. Бертельса)

Порица Ширван, поэт предается воспоминаниям о тех благодатных местах, которые он посетил во время путешествия. В поэме и некоторых касыдах можно найти противопоставление Ширвана Хорасану, который представляется поэту идеальным царством и пределом его мечтаний:

В чем причина того, что мне отправиться в Хорасан не позволяют?
Я – соловей, а мне побывать в цветнике не позволяют.

Не найти в садах Хорасана птицы, подобной мне.
А мне, увы, там побывать не позволяют.

Невозможно повезти ларец с перлами на иракский базар,
Если побывать в Хорасане мне не позволяют.

Нет-нет, бьет источник живой воды в Хорасане.

[Но] поскольку я не Хизр, отправиться к нему мне не позволяют.

(Перевод Е.О. Акимовской)

Естественно, что высказывания против Ширвана, содержащиеся в поэме, не могли не навлечь на поэта гнев его высоких покровителей. Шаху Ахсатану доложили о недозволенных речах, и Хакани оказался в тюрьме Шабаран, в которой томился и погиб другой поэт закавказского круга – Фалаки. Сколько времени Хакани провел в темнице – неизвестно, однако в его Диване имеется несколько касыд, принадлежащих к жанру *хабсийат* («тюремные элегии»), которые явно перекликаются с аналогичными произведениями Мас‘уда Са‘да Салмана и Фалаки. Самым знаменитым произведением этой тематики в творчестве Хакани считается так называемая «Христианская касыда», адресованная византийскому кесарю Андронику I Комнину (1123–1185), которого поэт просит о заступничестве. Касыда, сложенная в заточении, насыщена христианскими мотивами, которые, впрочем, в некоторых случаях имеют и четкие коранические параллели. Вот ее начало:

Небо движется вкривь еще более чем почерк христиан,
Я у него в цепях, подобно монаху.

Разве нет Духа Божия в этом монастыре, раз сделался
Таким Даджжалем этот покрытый голубой глазурью купол?

Мое тело согнуто, как нить Марйам,
Сердце, словно иголка 'Исы прямое...

Дни мои облачились в одежды монахов,
Из-за этого я каждую ночь, как монах, возвышаю голос.

Трубным гласом [рыданий] на рассвете я раскалываю
Крестовину оконца на этой зеленой крыше.

(Перевод Н.Ю. Чалисовой)

Нарисованная поэтом картина, связанная с его пребыванием «в оковах», построена на «христианских» ассоциациях: я в оковах похож на монаха в веригах, тело мое худо и согбенно, как сложенная пополам тонкая нить, которой шила покрывало для алтаря Марйам (Дева Мария), мои дни в узилище темны, как одежды монахов и т. д. Центральная часть касыды, в которой поэт, взывающий к справедливости, порицает своих мусульманских покровителей, и даже, как кажется, намерен отвернуться от ислама, также изобилует христианской терминологией – именами иерархов, названиями толков христианства, упоминанием Святой Троицы, распятия. Поэт строит целую серию мотивов на различных эпизодах предания о рождении 'Исы (Иисуса). Касыда эта, как и многие другие касыды Хакани, может служить образцом книжной учености и головоломной сложности.

Под конец жизни поэт, потерявший старшего сына и жену, все же покидает ненавистный Ширван и переезжает в Тебриз. Но и там, если судить по стихам, его продолжают преследовать несчастья. Потеряв уже в Тебризе и второго сына, поэт остается совершенно один. О последних его годах судить очень сложно, однако можно предположить, что он вел отшельнический образ жизни. С опорой на средневековые источники точно установить дату его смерти невозможно. Скорее всего, она приходится на 1198/99 год. Поэт был похоронен на знаменитом «Кладбище поэтов» в Тебризе, там же где Катран. До наших дней могила Хакани не дошла, так как старое кладбище было разрушено во время одного из многочисленных землетрясений. На его месте ныне возведен своеобразный мавзолей-музей, на стенах которого располагаются выполненные в условной манере портреты всех поэтов, которые некогда были похоронены на этой земле.

Стремление Хакани не только к внешней, но и к внутренней свободе находило выражение в тематике его стихов, в которых большое место занимают религиозно-мистические мотивы. Мистическое мирозерцание и отшельничество были в эпоху Хакани единственной реальной альтернативой тому образу жизни, который поэт вел при дворе. Подобные настроения облекались в форму традиционных мотивов *зухдийат* (аскетическая или покаянная лирика), содержащих жалобы на несправедливость судьбы, сетования на тщету мирскую, осуждение людских страстей и пороков. Хакани все более ощущает себя преемником поэтов, противопоставивших себя придворным панегиристам – Насир-и Хусрава и Санаи. Характерно, что в одном из стихотворений в форме кыт'а поэт называет себя последователем:

Пришел я в этот мир, чтобы сменить Санаи,
По этой причине отец дал мне имя Бадил (т. е. замена).
(Перевод Е.Э. Бертельса)

В творчестве Хакани можно наблюдать не только движение касыды в сторону дидактико-философской и рефлексивной тематики, но и очевидное усложнение ее образного и композиционного рисунка. Именно Хакани закрепил в каноне касыду с множественными зачинами, всегда выделяемыми повторением парной рифмы, как в *матла*' . Количество таких зачинов может достигать до пяти. Он продолжил традицию Санаи в сочинении дидактико-философских касыд с арабскими названиями. Названия таких касыд Хакани – «Зерцало чистоты» (*Мир'ат ас-сафа*), «Язык птиц» (*Мантак ат-тайр*), «Увеселение душ» (*Нухзат ал-арвах*) – аналогичны названиям поэм типа «Сад истин» Сана'и, «Сокровищница тайн» Низами, «Язык птиц» 'Аттара, «Восход светил» Амира Хусрава Дихлави. Даже если не сам Хакани, а последующая традиция присвоила его касыдам такие названия, понятно, что они должны были восприниматься как особый способ маркировки поэтического текста и указывать на философско-назидательную направленность сочинения. Именно эти касыды привлекали внимание поэтов следующих поколений и вызвали к жизни череду ответов в творчестве Амира Хусрава («Река (море) праведников» – *Дарйа-и абрар*), Джами («Море тайн» – *Луджжат ал-асрар*, «Полировка духа» – *Джила ар-рух*), Навои («Подарок размышлений» – *Тухфат ал-афкар*). В любом случае, вся традиция легко возводится к ка-

сыде Сана'и, которая получила название «Молитва (четки) птиц» (*Tas-bih at-tu'ayir*), о которой речь шла ранее.

Тяготение Хакани к рефлексивной и дидактической тематике привело к сокращению доли панегириков в его касыдах. Традиционные восхваления в касыдах Хакани все больше уступают место описанию мусульманских святых или вознесения пророка Мухаммада, восхвалению единства Божьего (*tauxid*) и славословию в адрес Печати пророков.

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,
Каждым своим словом я привел на испытание балагуров и болтунов.

Те, кто судят справедливо, считают меня мастером,
Ведь из мыслей и словес я создал новую манеру, а не следую древней.

Восхваления собственного таланта занимают особое место в касыдах Хакани. При том, что автор называет себя мастером (*ustad*), создавшим «новую манеру» (*шива-йи таза*), он, опираясь на опыт предшественников, которые творили в жанре дидактико-философской касыды, связывает свой дар с божественным источником и развивает концепцию поэта-пророка. В одной из касыд этим мотивам придана особенно яркая форма:

Нет в краю Слова падишаха лучше, чем я.
В [этом] мире управление государством Слова передано мне.

Для девственной Марйам [поэтического] значения я – Дух Святой,
Для мира поминания высоких качеств я – властелин...

Испытывает ревность к моим стихам сердце Хассана Сабита,
От руки моей прозы получил подзатыльник Сабхан Ва'ил³⁴.

Нанизывающие ожерелья колдовства от меня получают
посредничество,
Фальшивомонетчики стихов у меня перенимают [знание] алхимии.

³⁴ Характерно, что течение всего домонгольского периода в самовосхвалении Рудаки, Насир-и Хусрава и Хакани повторяются имена ряда арабских поэтов и ораторов.

Где бы ни опустилась подкова Бурака³⁵ моего таланта,
Небеса делают из нее острый меч ради [исполнения] приговора.

В Предвечности не ради славы на главу моего благородства
возложили венец,
В грядущей Вечности телу моего отшельничества
по праву вручат *каба*.³⁶

Не увидишь меня в распоряжении слуги алчности,
С тех пор как надо мною властвует падишах довольства малым...

Горьки мои упреки и сладки мои хвалы в адрес людей моего времени,
Из зрелого винограда готовят вино, а из незрелого – глазную мазь
(*тутийа*).

Мое владычество и мой язык – ключи к сокровищнице небес,
И эти два притязания подтверждены хадисами Избранника.

Я близок к сокровищнице, а они – метельщики [в квартале]
вождедения,
Я – светильник разума, а они – пораженные дневной
слепотой страстей...

Красоте Йусуфа завидовала горстка неблагодарных,
Слово Ахмада (т. е. Мухаммада) называла заблуждением
кучка недостойных.

Поэт применяет весь арсенал своих знаний для создания оригинального образа, использует терминологию наук, ремесел, торговли, искусств. Виртуозно владея всем арсеналом украшенного стиля, Хакани применяет его в реализации философских, рефлексивных и дидактических мотивов, создавая новый облик таких жанров как *таухид*, *зухдийат*, *фахр* и т. д.

³⁵ Бурак – мифический конь, изображаемый с женским лицом, на котором пророк Мухаммад совершил ночное путешествие к престолу Аллаха (*ми'радж*).

³⁶ *Каба* – род верхней одежды, кафтан. Традиционный объект дарения государя подданному за верную службу.

Автор прибегает к оригинальным транспозициям мотивов. Например, описывает Черный камень в Каабе через традиционные феномены красоты возлюбленной (лик, локоны):

Каабу в изгибах и кольцах локонов узрят,
Точку ее родинки на той гранитной скале узрят.

Душу отдадут за ту родинку и те локоны
Влюбленные, когда тот прекрасный оливковый лик узрят.

Юпитер влюбился в те локоны, и лик, и родинку,
Вот почему небеса его смятнным и безумным от любви узрят.

Ты спросишь: «Почему бело, как молоко, кольцо того локона,
А в той черной родинке чистейшую амбру узрят?»

Кааба – невеста с давних пор, неудивительно, что у нее
Локоны старческие, а родинку на юном лике узрят.

Кольца локонов приобретают цвет старости,
А цвет родинки по-прежнему таким [ярким], как *галий*³⁷, узрят.

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 «Молитва птиц». Значительная по объему и составляющая 67 бейтов, касыда «*Мантик ат-тайр*» имеет два вступления, первое из которых содержит описание рассвета и краткое восхваление главной мусульманской святыни – Каабы. После возобновления парной рифмы 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 небольшом пространстве стиха рекордное количество сезонных слов.

³⁷ *Галий* – ароматическая смесь мускуса и амбры, традиционное в средневековом Иране косметическое средство для бровей и волос.

Вздохнуло утро, плотно закутанное в пеструю чадру –
Пропитались ароматом амбры веревки шатра небожителей.

Засверкала жемчужным блеском поверхность меча утра,
Перевилась кольцами кольчуга облаков.

Под кафтаном утра, украшенным лисьим мехом – кольчуга облаков,
Его золотая шапка блеском похитила бобровую шапку ночи...

Солнце вытянуло вперед копьё и похитило серьгу у месяца,
У этого копьё из червонного золота, а у того серьга из чистого серебра.

Ночь на арабский манер была закутана в лиловый бурнус,
Так почему же солнце, подобно арабу, замахнулось [на нее] копьём.

Снова на плечах солнца – золотой плащ,
Вернулось оно, подобно арабам, к вратам Каабы.

Твоя правда, Хакани! Кааба способна отличить
Стремящегося к кормушке от [собирающего] путевой припас
для Судного дня.

Истинный муж ищет Каабу, а дитя [стремится] к игре в кости,
Коль скоро ты стал мужем веры, не отвращай лица от Каабы.

Кааба есть полюс истинной веры, она – отшельник
в [своей] неподвижности,
Ни один полюс сам не может быть волнуемым вращением.

Вокруг него совершают ритуальное хождение [вращающиеся]
светила,
Воистину вокруг полюса вращает мельницу небо.

По существу приведенный выше фрагмент представляет собой вполне самостоятельное произведение – небольшую касиду с восхвалением религиозной святыни в финале. После возобновления парной рифмы текст как бы начинается сначала, хотя первые его стихи связываются с предшествующей частью через тему утра:

Солнце погнало Рахша³⁸ в золоченой сбруе в сторону утра,
Поскакал он к полной кормушке с кладом Каруна³⁹ в стремени.

Небо, подкрашенное сурьмой, сплелось в цепь облаков,
Благоухающая алоэ земля оделась в тонкий шелк трав.

День походит на свечу в ночи, лучистую и горделивую,
Ночь походит на светильник среди дня, догорающий
и едва теплящийся.

Птицы, словно дети, обученные грамоте,
Соловей, славословящий Бога, стал старостой в школе.

Вчера сад снова пригласил [на прием] новорожденные [цветы],
Их пиршество окропила туча расплавленным серебром.

Каждому из них дала лужайка халаты из желтой и красной [ткани],
Принес им халаты ветерок, раскрасило их солнце.

В начале пиршества сад зажег свечу *розы, нарцисс*
Поспешил на прием с золотым подносом.

На такое пиршество слетелись птицы,
[Когда] ночь стала тоньше волоса, а луна, как смычок *рубаб*.

Хакани вводит в картину весеннего сада бейты, описывающие смену ночи днем и связывающие первый зачин со вторым. В то же время в описании весеннего сада содержатся бейты, предвосхищающие упоминание птиц и цветов в следующем фрагменте касыды. Более того, в этом эпизоде заложена идея превосходства соловья над другими птицами (ср. с касыдой Санаи), что предвещает «развязку» повествовательной части касыды и вплотную связано с ее религиозно-мистическим значением.

Наступает весеннее утро, раздаются голоса птиц – они ведут между собой спор, который и дал название всей касыде:

³⁸ Рахш – конь легендарного богатыря Рустама, героя «Шах-нама» Фирдоуси.

³⁹ Карун – легендарный богач, чье имя упоминается в Коране, соответствует библейскому герою по имени Корей.

Кукушка сказала: «Прежде других восславлю
цветы фруктовых деревьев,
Ведь пчела из их горьких лепестков делает закуску
для сладкой слюны».

Соловей сказал: «*Роза* превосходит цветок яблони,
Потому что ветка – лишь слуга, ведущий коня,
а роза – Его Величество Шах».

Куропатка (*кумри*) промолвила: «*Кипарис* прекрасней
царственной розы,
Ведь малейшее дуновение ветра разрушает купол розы».

Скворец сказал: «По мне, так кипарис хром, *тюльпан* лучше него –
Он привел в волнение степные просторы».

Голубка возразила: «Нет, тюльпан двуцветен,
одноцветная *лилия* лучше его,
Поскольку она походит на письмо добродетельных».

Серая куропатка сказала: «Травка приятней лилии,
Потому что она – *фатиха*⁴⁰ на страницах сада,
когда открываются [его] двери».

Попугай сказал: «*Жасмин* лучше зеленой травы,
Ведь он взял аромат у амбры, а цвет – у чистой камфары».

Удод промолвил: «*Нарцисс* краше жасмина,
Ведь он есть трон Джамшида и венец Афрасйаба».

Все приведенные выше фрагменты рассматриваемой касиды 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», но и благодаря «ступенчатому» рас-

⁴⁰ Хакани сравнивает едва пробившуюся травку со священными письменами Корана. *Фатиха* – открывающая сура Корана. Второе полустишие бейта имеет второе значение: «Она (травка) – *фатиха* на страницах сада, когда начинается [его] глава».

положению 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 (Кааба), которая в сознании носителя мусульманской традиции является высшей точкой земного пространства. Именно Кааба 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. Волей автора идея поисков Истины, метафорически представленная 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 предпочтительное соотношение описания и повествования в общей схеме соположения мотивов. Эта часть так же, как и предыдущая, содержит упоминание птиц и элементы беседы:

Все общество направилось к вратам [дворца] **птицы** ‘Анка за тем,
Чтоб разрешить спор, ведь она – халиф птиц, судья
и абсолютный монарх.

Хранители царских покоев закричали на них,
Что, мол, это – святилище величия, что приема добиться трудно.

Сказала **кукушка**: «Мои стоны спалили свод лазурного неба!
Где страж сего двора? Если он не [выйдет], я подожду эту завесу!»

Птицы перед вратами сбились в кучки, [смущенные]
роскошью [сего] места,
[Пока] кукушка горячо препиралась с привратником.

Когда же страж доложил птице ‘Анка о происшествии,
Она [сама] вышла и подобающим образом ответила на их просьбу.

Соловей поклонился ей и сказал: «С добрым утром!»
А она, само собой, ответила: «Доброго утречка!»

Соловью, которому отводится особая роль во всех более ранних сюжетах с участием птиц, в касыде Хакани дается право приветствовать царя. Далее в касыде просьба о третьей суде излагается от лица горлинки:

«Мы принесли к тебе свою головную боль,
Хотя весна устранила из жизни всякую головную боль
ароматом розовой воды.

Узнай же, что вскачь прилетел конь весны.
Мир после старческого слабоумия вновь обрел силу молодости.

Так много кругом выросло *базилика*! К кому же нам обратиться взор?
Кто из царей законный? Какова, по-твоему, истина?»

‘Анка подняла голову и молвила: «В этой семье у одной красавицы
Ладони выкрашены хной, у другой локоны подкрашены басмой.

Все эти юные растения – непорочные дети гурий,
Вкушавшие то молоко, то вино из [райских] источников.

Хотя все они прелестны, но *роза* всех милей,
Ибо она ведет свой род от Пророка, а другие произошли
от земли и воды».

Приведенный отрывок, отмеченный живостью и шутивным очарованием жанровой сценки, сообщает всей касыде некоторые свойства небольшой поэмы. В этой части текста появляются новые персонажи (привратник 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 третьей судеи в их споре, избрав розу повелительницей цветов. Связав избранность розы с избранничеством пророка Мухаммада, поэт направляет 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, где он выступает как воитель, «который взмахом и ударом меча превратил в уголья престолы султанов, в кебаб – неустрашимые сердца львов».

Следует отметить, что для касыд Хакани характерны концовки в форме молитвы (*ду'а*), выделяемой прямым обращением к Богу. В данной касыде эта молитва содержит характерные для творчества Хакани мотивы порицания Ширвана, утверждения бессмертия поэзии и просьбу о божественном заступничестве:

Восхваление розы Пророка – память о Хакани,
Оттого что при подсчете Господь наделил его
неисчислимыми дарами.

У кого хватит силы унизить мою речь в глазах чужих,
Кто бросит в грязь драгоценное зерно жемчужины?

О Господи! Избавь его от этого узилища,
Ведь Ширван – это язва городов, а недруги – исчадь тварей земных!

Будь защитником его души среди этих неразрешимых трудностей,
Ведь до Тебя скорее доходят молитвы скитальцев.

Творчество Хакани оказывается связанным узами преемственности с наследием Ансари, Насир-и Хусрава, Санаи. В то же время стиль его стихотворных произведений демонстрирует вершину развития украшенного стиля, который культивировался именно в придворной среде.

Творчество придворных поэтов XII в. показывает, что процесс взаимодействия религиозно-мистической и светской поэзии в этот период шел весьма интенсивно. Религиозно-мистическая поэзия все более становится явлением художественной культуры и завоевывает новые и новые жанровые пространства. Синтез двух традиций окончательно закрепил дидактические и афористические элементы в газели, что во многом предопределило ее облик в творчестве Саади. В касыде назидательное и рефлексивное начало практически уравнилось в правах с панегириче-

ским, что в дальнейшем способствовало ее восприятию не только как официального восхваления, но и как формы выражения сложнейших философско-религиозных идей.

Вопросы и задания

1. Как проявляется воздействие канона религиозно-мистической поэзии у разных авторов XII в.?
2. Какие мотивы и образы суфийской лирики приобрели наибольшую популярность среди придворных поэтов?
3. Какие поэты из числа религиозных мистиков оказали наиболее сильное воздействие на развитие поэзии при дворе в XII в.?
4. Как проявился синтез светской и религиозно-мистической традиции в касыде?
5. Как проявился синтез светской и религиозно-мистической традиции в газели?

Литература

Крымский А.Е. Низами и его современники / А.Е. Крымский. – Баку: Элм, 1981. – С. 389–436.

Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X–XIV в.) / М.Л. Рейснер. – М.: Наука, ГРВЛ, 1989. – С. 96–52.

Рейснер М.Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды / М.Л. Рейснер. – М.: Наталис, 2006. – С. 314–324.

Рейснер М.Л. Образ поэзии в поэзии: литературная рефлексия в персидской классической поэзии X–XIV вв. (*касыда* и *маснави*) / М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисова // М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2010. – С. 200–208.

Тема 8

РАЗВИТИЕ ЖАНРА СУФИЙСКОЙ ДИДАКТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ – САНАИ, АТТАР, РУМИ

Началом развития религиозно-дидактического эпоса на персидском языке следует считать творчество поэтов XI в., причем не только суфиев, но и исмаилита Насир-и Хусрава. Ставя перед литературой новые, прежде всего проповеднические задачи, ранние мистики и проповедники бурно развивавшихся религиозных доктрин искали наиболее действенные способы общения с аудиторией. На первом этапе это была публичная проповедь (*маджлис*), в которой религиозные постулаты и морально-этические сентенции снабжались приличествующими случаю иллюстрациями, в том числе примерами из Священного писания (Коран) и преданий (хадисы), эпизодами из жизни легендарных мудрецов, правителей, житийными историями о святых, наставниках и отшельниках. Почерпнутые из разных источников, эти иллюстрации часто были именно тем материалом, который возбуждал наибольший интерес слушателей, создавал необходимый проповеднику эмоциональный настрой и облегчал восприятие базовых положений проповеди. Первыми сочинениями такого рода можно считать прозапоэтические произведения Ансари, в которых использовались и коранические сюжеты, и комментарии к хадисам, и авторские стихотворные произведения. Форма рифмованной и ритмизованной прозы (*садж*'), в которую облечены сочинения Ансари, с одной стороны, связывала традицию религиозной проповеди с Кораном, а с другой – давала простор для перенесения мотивов религиозной проповеди в поэзию. На том же этапе создаются и первые чисто поэтические образцы религиозно-дидактического эпоса – это небольшие поэмы «Книга счастья» (*Са'дат-нама*). В этих поэмах безраздельно господствует дидактика и гномика (афористические высказывания), повествовательный элемент практически отсутствует. Тем не менее рубрикация и распределение дидактико-философского материала по разделам и главам уже напоминают будущую структуру классических дидактических поэм, прежде всего поэм Санаи.

Если прижизненная слава Санаи 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 Санаи впервые озаглавил таким же образом и философскую кассиду «*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 Санаи 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 происхождение дара истинного поэта и стремление его речей к пределу пророческой мудрости 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 притч 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 ('*акл*). В трактовке понятия разума Санаи 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 (*хилм*), служить благим целям, а не личной выгоде. В поэме Санаи 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» Санаи 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 его языке.

Пятая глава поэмы посвящена любви и содержит характеристику любимого и любящего. Эта часть «Сада истин» в наибольшей степени окрашена суфийскими настроениями, поскольку 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, Санаи 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 Санаи, 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 жанрах. В касыде оно являлось неотъемлемым атрибутом *васфа*, присутствующего в *рахил* (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 Господа, на котором он говорит с людьми. Описание ночи, включенное в поэму Санаи, несомненно, произвело огромное впечатление на Низами и оказало влияние на соответствующую главу поэмы «Сокровищница тайн» (*Махзан ал-асрар*).

Шестая глава «Сада истин» – об «универсальной душе» (*ан-нафс ал-кулли*). «Универсальная душа» в этой главе 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, Санаи 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.

Санаи повторяет этот мотив практически дословно, что, впрочем, как и многие другие примеры, свидетельствует о прямой преемственности Санаи по отношению к Насир-и Хусраву, чьим проповедническим и художественным опытом он воспользовался и в поэмах, и в касыдах. Санаи говорит об этом 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, Санаи 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 Санаи, впервые заданы основные параметры жанра религиозно-дидактического эпоса, которому была суждена долгая жизнь не только в персидской литературе, но и в тех литературных традициях Ближнего и Среднего Востока, которые были ориентированы на нее как на классический образец. Четкое содержательное и формаль-

ное выделение вводных глав и заключения, единообразное оформление разделов, сочетание рефлексивного 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 Санаи развивал некоторые черты, присутствовавшие в ранних произведениях бессюжетного дидактического эпоса, которые принадлежали перу Насир-и Хусрава – «Книга просветления» (*Раушанаи-нама*) и «Книга счастья» (*Са'дат-нама*). Об этом свидетельствует, прежде всего, общность тематических рубрик, представленных в соответствующих главах поэм Санаи 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 посвящены 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. Санаи 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.

Санаи 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 (Сраоша и Рашну в пехлевийской книге, Вергилий в поэме Данте). В поэме Санаи в качестве такого проводника выступает «Светлый старец», в образе которого персонифициро-

вана «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 видит области, населенные людьми разных вероисповеданий, которые прекрасны, но слепы, ибо не видят дальше различий в вере. Далее в качестве примеров религиозной ограниченности предстают люди, слепо следующие догматам веры (*арбаб-и таклид*), убежденные в своей непогрешимости (*арбаб-и занн*), тчецы 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 загробный мир» в персидской литературе разрабатывались не часто, традиция жанра «мистического путешествия», заложенная Санаи, развивалась весьма плодотворно. По существу, знаменитая поэма Фарид ад-Дина 'Аттара «Язык птиц» (или «Беседа 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, выступают в качестве аллегорического изображения человеческих страстей и пороков, которые странствующий в поисках Истины должен преодолеть ради достижения своих целей.

Реальный объем эпического наследия 'Аттара также очертить довольно трудно. Его перу, вне всякого сомнения, кроме знаменитой поэмы «Язык птиц», принадлежит целый ряд небольших поэм. Что касается таких малых поэм 'Аттара, 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 ряд *маснави*, к которому принадлежит и якобы вызвавшая скандал поэма «Проявление чудес» (*Мазхар ал-'аджаиб*), которые дают 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 о том, что тот «для поисков смысла дал мне дорожный припас».

Славу великого поэта-мистика 'Аттару принесла его самая крупная поэма «Язык птиц» (*Мантик ат-тайр*). Подобно Хакани, который использовал это выражение для названия касыды, 'Аттар поместил его в заглавие *маснави*, связав, таким образом, весь текст с кораническим преданием о Сулеймане, которому было даровано знание «языка птиц». Конструкция поэмы проста и изящна, она позволила автору в доступной и легко запоминаемой форме изложить по существу все положения доктринального суфизма, придав им вид увлекательного повествования о том, как птицы отправились на поиски своего царя. Сюжет путешествия птиц в горную страну Каф, где обитает Птица Птиц – Симург, являющийся рамкой для многочисленных вставных рассказов, по всей вероятности, имел какой-то старый доисламский источник. В период

распространения ислама отголоски этого сюжета возникали в трактатах философов и мистиков – «Послания Братьев Чистоты», труды Ибн Сины, ал-Газали и др. Однако ‘Аттар скорее всего ориентировался на их поэтические обработки в касыдах предшественников, таких как Санаи и Хакани. Символика сюжета, по своему смыслу напоминающего поэму Санаи «Странствие благочестивых», просматривается гораздо более четко, чем в произведении предшественника. Птицам предстоит преодолеть семь долин (*вади*), символизирующих стоянки мистического пути – *тариката*. Им даны соответствующие названия – долина искания (*талаб*), долина любви (*‘ишк*), долина познания (*му‘арифат*), долина самодостаточности (*истигна*), долина единобожия (*таухид*), долина изумления (*хайрат*), долина нищенства (*факр*). Мудрый удод, вестник Сулеймана, уговоривший других птиц отправиться на поиски царя и ведущий их по этому пути, ассоциируется со старцем-наставником. В конце тяжкого пути в живых остаются лишь тридцать птиц (*си мур*). Они достигают дворца Симорга, где беседуют с привратником, который вручает им некое послание, содержащее рассказ о Йусуфе и его братьях, объясняющий птицам все, что с ними произошло в пути. Прочитав эту грамоту, птицы духовно прозревают и получают возможность лицезреть Симорга, который является им как зеркало, по своему сиянию сравнимое с солнцем:

Солнце близости [к Богу] с порога [дворца Истины] воссияло,
От света его у всех [птиц] душа воссияла.

Обратив взор к Симоргу, тридцать птиц видят в нем самих себя, что должно иллюстрировать идею самопознания как пути к Богу и конечно-го слияния с его сущностью. Таким образом, сам сюжет рамочной истории поэмы призван нести символическую нагрузку.

По сравнению с поэмой Санаи «Сад истин» в поэме «Язык птиц» ‘Аттара гораздо более заметную роль играют иллюстративные рассказы. Из достаточно лапидарных и схематичных «эскизных набросков» (Е.Э. Бергельс) они превращаются в небольшие романы. Особенно популярен в Иране рассказ о шейхе Санаане и девушке-христианке, который исследователи считают кульминационным пунктом поэмы. Рассказ, который стали именовать «Аскет и христианка» (*Парса у тарса*), по существу представляет собой «поэму в поэме» и может считаться

законченным образцом любовно-мистического эпоса. Стержнем повествования является столь характерная для 'Аттара оппозиция внешнего рисунка поведения героя и внутреннего смысла его поступков. Логика развития сюжета напоминает житийную историю Халладжа и ее поэтические воплощения в газелях. В начале сказания старец описывается как образец внешнего благочестия, поборник аскетической жизни:

Шейх Санаан был старцем, верным своему обету,
Совершенством превосходил то, что я о нем говорю.
Был он шейхом в храме в течение пятидесяти лет,
Окруженный четырьмястами мюридами и полный совершенства.
Каждый мюрид из его окружения, удивительно,
Не отдыхал от аскезы ни днем, ни ночью
Деяние и знание у него подружились,
И явное, и скрытое, и сокровенные тайны познал он.
Около пятидесяти раз он совершал *хадж*,
А малое паломничество было жизнью, которую он вел.
Сам он молился и держал строжайший пост,
Ничем в сунне он не пренебрег.
Первосвященники, приходившие к нему,
Перед ним становились сами не свои.
Постиг все тонкости сей духовный муж,
В свершении чудес и достижении стоянок силен...

Здесь в сюжете наступает резкий поворот, который вводится мотивом вещего сна:

Снился ему несколько ночей подряд такой сон,
Как будто из храма он отправился в Рум,
И там будто бы поклоняется идолу долгое время.
Когда увидел этот сон бдящий мира сего,
Сказал: «Увы! О горе, настало время,
Йусуф удачи угодил в колодезь,
Опасность встала на его пути.
Не знаю я, как скоро душу избавлю от этой печали,
Расстанусь с душой, если выиграю веру»...
В конце концов, тот умудренный учитель
Мюридам своим сказал: «Выпала мне работа,
Надо скорее отправляться в Рум,
Чтобы скорее разъяснилось значение сна».

Разъяснение сна ожидало его в виде девушки-христианки, любовью к которой он воспылал:

Шейх отдал [свою] веру и приобрел христианство,
Продал благоденствие, купил позор.
Страсть так овладела его душой и сердцем,
Что утратил он надежду на сердце и пресытился жизнью.
Сказал: «Если вера ушла, где сердце?!
Непростое дело – страсть к христианке».

Далее в рассказ включено развернутое описание красоты христианской девушки, которое демонстрирует авторское владение техникой *васфа* и с точки зрения средневековой поэтической практики служит достойным украшением сюжета.

Как и во многих других любовных поэмах, герой, отстаивающий свое чувство, вызывающее недоумение или даже осуждение окружающих, вступает со своими оппонентами в спор (ср. диалог-спор Фархада и Хусрава в поэме Низами):

Чтобы утешить его все друзья
Собрались в ту ночь, едва заслышав его стенания.
Один из собравшихся сказал: «О, величайший из шейхов!
Ступай, и это искушение с себя смой».
Шейх ответил: «Сегодня ночью кровью сердца
Я сотню раз уже совершил омовение, о незнающий!»
Тот другой спросил: «Где твои четки?
Разве могут без четок дела твои быть праведными?»
[Шейх] ответил: «Четки я выбросил из рук,
Чтобы суметь препоясаться *зуннаром*».
Тот другой сказал: «О, древний старец!
Если впал ты во грех, покайся!»
[Шейх] ответил: «Я уже раскаялся в благочестии и озарении (*хал*),
Я каюсь в своем старчестве и неосуществимом озарении».
Тот другой сказал: «О, ведающий тайны!
Восстань, [внутренне] соберись в молитве!»
[Шейх] ответил: «Где *михраб* лика той красавицы,
Чтобы не было у меня другого занятия, кроме молитвы».
Тот другой сказал ему: «До каких пор будешь продолжать эти речи?
Ступай, и в уединении вознеси молитву Господу!»

[Шейх] ответил: «Если бы лик моего кумира оказался передо мной, Молитва пред ее ликом была бы прекрасной».

Тот другой сказал: «Неужто раскаяния в тебе нет?

И о мусульманстве своем неужто не печалишься?»

[Шейх] ответил: «Никто не раскаивается глубже, чем я

В том, что не стал влюбленным раньше».

Тот другой сказал: «Див тебе путь заступил,

Вдруг стрела разлучающих [с верой] вонзилась в твое сердце».

[Шейх] ответил: «Диву, что заступает мне путь, скажи –

Заступи, ибо он делает это ловко и красиво».

Тот другой сказал: «Все, что я узнал,

Свидетельствует о том, что старец сбился с пути».

[Шейх] ответил: «Я совершенно свободен от славы и позора,

Стекло лицемерия разбил я о камень».

Тот другой сказал ему: «Твои старые друзья

Переживают за тебя, и их сердца разрываются».

[Шейх] ответил: «Поскольку христианское дитя весело,

Сердце не ведает о страданиях других».

Тот другой сказал ему: «Сговорись с друзьями,

Чтобы нам нынче ночью вновь отправиться к Каабе».

[Шейх] ответил: «Если нет Каабы, есть монастырь,

В Каабе я трезв, а в монастыре пьян».

Тот другой сказал ему: «Нынче же соберись в путь,

Чтобы оказаться в Хараме⁴¹ и испросить прощения».

[Шейх] ответил: «Склонивши голову на пороге той красавицы,

И спрошу я прощения. Оставь меня!»

Очевидно, что в основе этого диалога лежит часто встречающееся у ‘Аттара противопоставление внешнего и внутреннего в поступках героя. Внутренняя искренность любви, пусть и облеченная в форму иноверия и осуждаемая окружающими, оказывается выше праведной веры, признающей себя лишь во внешних проявлениях благочестия.

Творчество Фарид ад-Дина ‘Аттара представляет собой важную веху развития поэзии за пределами придворной среды. ‘Аттар, в отличие от своего предшественника Санаи, воспитанного в традиции придворных поэтических школ, практически не испытал влияния «украшенного сти-

⁴¹ Харам – букв. «святылище», одно из традиционных наименований Каабы.

ля». И все же в его сочинениях язык суфийской поэзии обнаруживает уже черты сложившейся системы, обладающей внутренней логикой, стройностью и законченностью. При кажущейся простоте изъяснения стихи ‘Аттара обладают не только философской глубиной, но и известным изяществом. Что касается эпических произведений, то в них поэт являет себя как великолепный рассказчик, мастерски владеющих как малой, так и средней и крупной формой повествования. Совершенно очевидно, что роль повествовательного материала в философско-дидактическом эпосе постепенно возрастает, а чисто доктринальные элементы все больше выступают в форме различных иносказаний и аллегорий. В целом в этот период суфийская литература отдалается от своего «функционального» полюса, постепенно утрачивая непосредственную связь с ритуальной практикой и становясь все более «литературой», «изящной словесностью». ‘Аттар внес существенный вклад в процесс канонизации суфийской образной «терминологии», что в значительной мере предопределило и облегчило впоследствии ее превращение в универсальный язык поэзии.

Одним из величайших поэтов-мистиков признанно считается Джалал ад-Дин Руми, вошедший в историю под почетным титулом Мавлана. Он родился в 1207 г. в Балхе. Незадолго до монгольского нашествия его отец – авторитетный богослов в государстве Хорезмшахов – под влиянием разногласий с властями вместе со всей семьей покинул родные края. После долгих странствий по городам Ближнего Востока семья обосновалась в Малой Азии (Руме), в городе Конья. Обстановка, в которой рос Джалал ад-Дин, влияние отца, лично занимавшегося воспитанием и образованием сына, рано сказались на его интересах и занятиях. Будущий поэт продолжает изучать основы суфизма и после смерти отца (1231) под руководством одного из его учеников. В том же году он занимает место отца в медресе и вскоре начинает самостоятельную проповедническую деятельность. Размеренная жизнь, прерывавшаяся лишь поездками в Дамаск и Алеппо для совершенствования образования, длилась до встречи со странствующим суфием Шамс ад-Дином Табризи (1244), чьи взгляды представляли собой соединение постулатов мусульманского нормативного богословия, братства *каландарийа* и школы Абу Йазид Бистами. Все последующие события, рассказанные в многочисленных легендах, выглядят как результат душевного слома, круто изменившего

жизненный уклад Джалал ад-Дина. Резкая перемена в поведении Джалал ад-Дина была воспринята его ближайшим окружением как своего рода болезнь. Руми признает Шамс ад-Дина своим наставником, вместе с другими его послушниками участвует в суфийских радениях, а в последствие переносит их и в стены медресе, что до него никогда не практиковалось. Притом, что взаимоотношения Шамса Табризи и Джалал ад-Дина Руми окружены разного рода преданиями, наставник Руми – лицо историческое. До нас дошел сборник его изречений, собранных учениками – «Речения» (*Макалат*). Он отрицал любые культовые и ритуальные предписания, не признавал религиозных различий между людьми, утверждая, что сущность любой религии есть вера в Бога, а не ритуальные ее отправления. Общение с Шамсом открыло Руми неведомый доселе мир мистических переживаний и экстатических упражнений, а трагическое исчезновение учителя пробудило в нем поэтический дар. Под сильнейшим влиянием культивировавшийся в этом кругу ритуальной практики сложилась лирика Джалал ад-Дина Руми, вошедшая в его «Великий *диван*, или Диван Шамса Табризи». Газели этого собрания представляют собой едва ли не самый проникновенный образец суфийской лирики на персидском языке.

Особую известность автору принесла «Поэма о скрытом смысле». Позднейшие суфийские авторы относятся к этому произведению с глубочайшей почтительностью, расценивая «*Маснави-йи ма 'нави*» как своего рода священную книгу. Характерно в этом смысле высказывание Джами (XV в.), который написал: «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 Санай (XII в.) и 'Аттара, чтобы в нем излагалось бы то, что служит предметом занятий и бесед учителя. Естественно, что при сочинении «*Маснави*» поэт опирался на глубокую традицию составления суфийских дидактико-философских поэм. Символична еще одна легенда, связавшая двух великих суфийских авторов и повествующая о встрече ребенка Джалал ад-Дина и престарелого 'Аттара. Провидя в мальчике своего преемника, 'Аттар передал ему рукопись своей поэмы «*Илахи-наме*».

«*Маснави-йи ма 'нави*» – это творческий итог всей жизни Руми-поэта. Поэма создана как стихотворное руководство для членов основанно-

го им братства. Внушительный по объему текст содержит 25632 бейта, т. е. лишь вдвое уступает «Шах-нама» 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 переложений, переводов, а также многочисленных комментариев, как «Маснави». Поэма свидетельствует о незаурядной эрудиции автора. Мавлана, 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, считавших, что сущность (*зам*) Бога непознаваема, а поддаются постижению лишь Его атрибуты (*сифат*). Инструментом познания выступает интуиция и чувство беспредельной любви к Господу. 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 в поэме можно обнаружить устойчивый и единый принцип композиции большинства отдельных малых структурных единиц: теза (мистический постулат), ее подтверждение (коранический аят 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. Поэма 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 Санаи в первую главу «Сада истин», где она иллюстрирует понятие единства Божия (*таххид*). У Руми пришедшие не могут разглядеть слона из-за полной темноты, у Санаи 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 прерывающихся 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: «Подшли 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 пророка 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 удачи, 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 каза*) 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 необходимости знания о том, что единство и взаимопонимание стоят выше различия языков, иллюстрирует известная притча о четырех попутчиках, не сумевших достичь согласия из-за того, что не знали язык друг друга:

Шли вместе турок, перс, араб и грек.
Им дал дирхем какой-то человек.
Случилось так, что дармовой дирхем
Им четверым принес несчастье всем.
Промолвил перс: «Я был бы очень рад
Купить *ангур!*», что значит виноград.
«Аллах нас сохрани, – сказал араб, –

Зачем *ангур*, приобретем *эйнаб*».
Вмешался турок: «Прекратите шум,
Зачем *ангур*, *эйнаб*, возьмем *узум!*»
Сказал четвертый, тот, что греком был:
«Коль покупать, так покупать *стафил!*»
Кричали зло, и спор их был таков,
Что дело вмиг дошло до кулаков.
Они тузили, знанья лишены,
Друг друга без причины, без вины.
О, если б повстречать им знатока,
Что знал бы все четыре языка.
Сказал бы он, что можно на дирхем
То приобрести, 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 согласие.

(Перевод Н. Гребнева)

Эта популярная притча 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 явления. 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 афо-

ристические 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 валишь на здоровую»);

«Кто ищет, тот 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 суфийских 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 тому, кто вступил 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 Бога. 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 (о них см. выше). Они замещены кратким прозаическим предисловием на арабском языке, за которым следует знаменитая «Книга свирели» (*Най-нама*), первые 18 бейтов которой по преданию были записаны собственноручно Руми. Позднейшей традицией это вступление к поэме рассматривалось как самостоятельное произведение и вызвало множество подражаний на разных языках. Образ свирели после Руми прочно закрепился в суфийской символике как обозначение души мистика, тоскующей в разлуке с истинным бытием, частью которого она являлась в Предвечном Бытии (*азал*):

Послушай свирель, как она поет,
Она жалуется на боль разлуки:
«С тех пор как меня срезали, разлучив с зарослями тростника,
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 размером *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 аллегорическая притча. В тексте часто встречаются прямые обращения к ученику, который записывает диктуемый Руми текст. Автор жалуется на муки, ко-

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 эти внешние несовершенства с лихвой компенсируются общим поэтическим настроением и грандиозностью замысла. Сам автор видел в своем детище, прежде всего, 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 первоначально поставленной задачи. Его гениальное произведение воспевало совершенство и красоту человека, веру в его разум, утверждало веротерпимость и мир, осуждало тиранию и узость религиозного догматизма. Это делает творчество Джалал ад-Дина Руми одной из вершин средневекового гуманизма в литературе Ирана.

Развитие религиозно-дидактической поэмы в персидской литературе XI–XIII вв. показывает, как из области сугубо функциональной (проповедь и наставление, предназначенное ограниченному кругу учеников) эта жанровая разновидность эпической поэзии двигалась к новым формам художественного постижения мира и духовного опыта человека.

Вопросы и задания

1. Каковы генетические корни религиозно-дидактической поэмы на персидском языке?
2. Опишите два основных типа построения религиозно-дидактической поэмы – бессюжетный и сюжетный.
3. Дайте сравнительный анализ построения поэмы Санаи «Сад истина» и поэмы ‘Аттара «Язык птиц».
4. Как развиваются традиции суфийской дидактики в поэме Джалал ад-Дина Руми «Маснави-йи ма‘нави»? Какие способы композиционной и тематической организации автор использует в поэме?
5. Какова роль повествовательного материала в поэме Руми?
6. Каким образом Руми использует в своей поэме опыт предшественников?

Литература

Бертельс Е.Э. Избранные труды: История персидско-таджикской литературы / Е.Э. Бертельс. – М.: ГРВЛ, 1960. – С. 402–455.

Бертельс Е.Э. Основные линии развития суфийской дидактической поэмы в Иране / Е.Э. Бертельс // Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. – М.: ГРВЛ, 1965.

Шиммель Аннемари. Мир исламского мистицизма / перевод с английского Н.И. Пригариной, А.С. Раппопорт. – М.: Алетея, Энигма, 1999. – С. 235–254.

Тема 9

ЛИРИКА И АГИОГРАФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ‘АТТАРА: ОБРАЗ СТАРЦА ХАЛЛАДЖА

По религиозным взглядам ‘Аттара можно причислить к приверженцам довольно крайних форм мистицизма. Он тяготеет к движению *маламатийа*⁴², о чем свидетельствуют многие стихи его Дивана, а также включение жития такой спорной фигуры, как Мансур Халладж, в «Тазкират ал-аулийа». 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.

⁴² 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 гордыни, дающий возможность скрытно заниматься подвижничеством, противостоя лицемерию и показному благочестию.

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 возлюбленной. 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, подчеркнута недостижим:

Если ты влюбленный – любимая далеко,
Если ты жаждущий, предмет твоего желанья – 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 там [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 лирику исповедальную. Подобный исповедальный тон характерен и для сложенных им касид.

Одним из интересных явлений в лирике ‘Аттара является перенос некоторых мотивов из агиографической прозы в газель. Если в дидактическом эпосе поэтическая обработка житейных сюжетов была явлением в жанровом отношении закономерным и в достаточной мере предсказуемым, то в чистой лирике, каковой была газель, включение таких мотивов было авторским опытом ‘Аттара и аналогов в лирике других поэтов не

имеет. В его Диване можно выделить целую группу газелей, посвященных Халладжу, как правило, начинающихся словами «Наш старец...». Среди них выделяется большая по объему сюжетная газель с описанием его мученичества:

Наш старец пробудился на рассвете,
От порога мечети попал к виноторговцу.
[Оставив] круг людей религии,
Он опоясал (букв. окружил) 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.
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 *гебрам*.
Сто тысяч душ за Него отдано, ибо
Души правдивейших [изначально] вверились Ему».
Изрек он это и тяжело 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-асрап*).
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 праведников.
В жилище груди и на просторах сердца
Сказание о нем указывает путь 'Атгару.

Сразу бросается в глаза, что приведенная газель сильно превышает стандартный объем стихотворений этой формы. В последнем стихе автор называет свое произведение «сказанием», «историей» (*кисса*), прямо указывая на повествовательный характер газели. Поэт излагает эпизод житийной истории Халладжа – обвинения толпы и побиение камнями – на языке газели. Виной старца оказывается не знаменитое его изречение «Я есть Истинный Бог!», а винопитие, которое ставит его в ряды веротступников. Любопытно, что газель помимо имени автора подписана и посмертным *лакабом*, т. е. почетным прозвищем Халладжа. Таким образом, 'Атгар применил тот прием, который впоследствии многократно использовал в своем Диване Джалал ад-Дин Руми, подписывая газели именем учителя Шамса Табризи. Прижизненным прозвищем Халладжа было «Трепальщик хлопка тайн» (*Халладж ал-асрап*), 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 'Атгара. Именно образ старца, отождествляющего себя с Истиной, как нельзя лучше иллюстрировал идею внешнего нарушения нормативных предписаний 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 духовные авторитеты, призванные судить его. Так, легенда гласит, что 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 ведаёт Бог».

История Халладжа в житийном изложении ‘Аттара хорошо известна специалистам. Биографии суфиев, изложенные в «Тазкират ал-аулия», имеют устойчивую композиционную структуру, реализованную и в зикре (т. е. поминании) Мансура 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 – сообщения 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 убийства Халладжа и рассказ о снах, в которых он являлся собратьям после своей мученической кончины.

При внешнем несходстве историй о Халладже, рассказанных одним и тем же автором в разных жанрах, параллельное прочтение газели и жития выявляет, прежде всего, их своеобразное структурно-композиционное подобие. Рифмованному зачину жития, включающему основные специфические для Халладжа в ряду других святых старцев характеристики («убиенный раб Бога на пути любви к Богу», «лев в чашобе 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 – тариата. 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 и речения старца), а в бейты 17–19 уместилась вся сцена восхождения на лобное место и казни. И наконец, заключительные бейты 20–22 повествуют о посмертной судьбе Халладжа, «путеводной» для последова-

телей, что соответствует концовке зикра – вещим снам, содержащим написание для последователей. Указанные композиционные соответствия подтверждают наличие в газели внешнего, «биографического» сюжета, псевдоаналогичного житийному, поскольку газель как бы притворяется рассказом – кисса.

Рассмотрим, однако, как трансформируются и оформляются конкретные мотивы жития в бейтах газели. Первый бейт газели, указывающий на самый общий ее смысл и являющийся ключом ко всем последующим, говорит о переходе 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 (шуджа‘) и бесстрашного (буков, «вышедшего из рядов», сафдар). Однако конкретные сходения газели и жития обнаруживаются, например, в одной из первых характеристик старца в житии «маст у бикарар у шурида-йи рузигар» (опьяненный, мятущийся и приведший в смятение эпоху). Сразу за ней следует определение «‘ашик-и садик» (искренний влюбленный), что совмещает 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. 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, Джунайду 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.

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 дает возможность увидеть и внутреннюю мотивировку: путь обратного переодевания из одежды людей «внешнего» в одежду людей «внутреннего» знания. В этих бейтах задается основная антитеза, моделирующая все остальные образные противопостав-

ления – 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”». 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 одного из последователей Халладжа. Ему привиделось, что в Судный день Халладж стоял с чашей вина в руке и без головы. На вопрос о том, что это значит, Халладж ответил: «Он (Господь) вручает чашу обезглавленным» (чаша = голова). С помощью образа чаши, который во многих словарях поэтических терминов (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 есть Истинный 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 «анал-хакк». Винопитие Халладжа в рамках жития 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 («уверенность», «уверенное знание»), где также со-

держится прямое указание на трагические последствия этого занятия (лишение головы)⁴³.

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), а оценка ситуации с точки зрения старца выражена в следующем его речении: «Величие природы (хулк) в том, чтобы презрение людей не оказывало на тебя действия, после того как ты приобщился к Истине».

Отношение внешнего и внутреннего, шариата и тариката в понимании 'Атгара и Халладжа растолковано в двух рассказах жития; в первом говорится о том, что у человека, наказывавшего Халладжа палочными ударами, не дрогнула рука, ибо по шариату он поступал правильно, – здесь шариат 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 славны тем, что из-за силы таухида укрепились в шариате. А ведь таухид – основа шариата, тогда как доброе мнение – ответвление.

Таким образом, 'Атгар в житии разрешает противоречие между внешним и внутренним содержанием биографии Халладжа, который сам о себе, сидя в тюрьме, говорил: «Я послан для охраны шариата».

⁴³ Указание в персидском переводе на пору питья вина – месяц *таммуз* – не может быть случайным (в арабском оригинале этого стихотворения в «Тазкират» стоит *би-с-сайфи* «в летнюю пору»). Хотя *таммуз* по-персидски также имеет обобщающее значение «жаркой летней поры», но 'Атгар, 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, которые могут быть соположены с канонизированными в житии этапами казни Халладжа.

В газели предваряющие концовку бейты (18–19) также призваны разрешить, «снять» антитезу, поскольку после упоминания о ступеньке лестницы, ведущей к эшафоту, сопоставляют саму казнь Халладжа с ми 'раджем (ночным путешествием) Мухаммада. Прямая параллель к этим бейтам – высказывание Халладжа о том, что ми 'радж истинных мужей происходит на лобном месте (букв. виселице), а также о том, что рассказать о тайне, связующей его с Истиной, можно лишь на месте казни.

Ряд рассмотренных противопоставлений (мечеть – питейный дом, одежда людей веры – зуннар, люди внешнего – люди внутреннего, вера – неверие, вино отступничества – вино истины, шариат – тарикат, кара – награда) подкрепляется скрытой антитезой в бейте 19: «Поскольку старец отдал душу, совершив свой ми 'радж, // 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. Таким образом, старец становится «Хранителем тайн» путем их разглашения. В бейте обыгрывается и антитеза, построенная на скрытом противопоставлении самого распространенного прижизненного *лакаба* Халладжа «Халладж ал-асрар» («Трепальщик хлопка тайн») и обретенного посмертного *лакаба* «Махрам ал-асрар» («Хранитель тайн»). Концовка газели соответствует финалу жития и призвана знаменовать посмертную славу святого. В финальных бейтах, после того как в ми 'радже казни 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 описательность, 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 свергивание 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 рас-

сказах жития. В одном из них рассматриваются взаимоотношения суфия с категорией времени: «[Халладжа] спросили: “Наделен ли познающий (‘ариф) [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. А значение этих слов таково: ли ма ‘аллах вактун (“время для меня есть, [когда я] – совместно с Богом”))».

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”⁴⁴. Он сказал: “Нам все равно – Багдад или пустыня”».

Очевидно, что рассмотренная газель и приведенные фрагменты жития Мансура Халладжа имеют не просто пересекающиеся зоны мотивов, но и то, что эти мотивы обладают общностью семантического построения, продиктованного особой ролью понятий «внешний» (*захир*) и «внутренний» (*батин*). Сообразно своему мировоззрению ‘Аттар, к примеру, нередко строит образ на основе слов, которые дают два противоположных смысла в зависимости от контекста («кара» и «награда», «скрывание срама» и «затемнение смысла»).

В других газелях о Халладже эти черты выражены менее последовательно, поскольку в них отсутствует прямая связь с сюжетной структурой жития. Однако все газели этого цикла обладают общностью мотивов и сходством их интерпретации. Приведем для сравнения одну из остальных пяти газелей, образующих своеобразный цикл:

Наш старец опять снес пожитки к виноторговцу,
Предал хирку огню и ухватился за зуннар.
Своим двуличием он нанес религии такой урон,
[Что] на ристалище богохульства он обыграл [всех] богохульников.
Он внял [призывным] крикам риндов, избрал путь каландаров,
Обновил обычаи магов, обесценил достоинства праведников.

⁴⁴ 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 местом обитания багдадских шиитов.

В религии он обрел казнь, поставил на кон голову,
Девяностолетнюю [приверженность] религии отнял у благочестивого.
Вино Харабата выпил он до дна (дурд), обрел вкус вина Любви,
Любовь одержала над ним победу и вмиг лишила разума.
Когда он вкусил вина познания в обители Величия,
То заковал ноги естества в кандалы и протянул руки к тайнам.
Он встал в ряды влюбленных и сделал их ремесло своим,
И стал таким мастером, что посрамил 'Аттара.

Данная газель выбрана нами по той причине, что внешне в ней ничто не указывает на принадлежность к «циклу» Халладжа. По содержанию она относится к тому типу газелей, которые получили название *газал-и риндана* («газели в духе риндов»). В таких стихотворениях, которые впервые появились в XI в. (см. ранее), постоянным местом действия выступает квартал городских трущоб (Харабат), а в роли персонажей представлены его обитатели – завсегдатаи кабачков, гуляки и пьяницы, плуты и азартные игроки. Именно они и обозначают в суфийской газели носителей высшей духовной свободы, истинных искателей сокровенного знания. Этот мир в наибольшей степени подходил для выражения идей, приверженцем которых рисуется Халладж в «Тазкират ал-аулия». Притом что в газели отсутствует прямое указание на связь текста с именем багдадского мученика, ряд мотивов прямо перекликается с той газелью, которая была рассмотрена ранее. Во-первых, это открывающий бейт, в котором представлен тот же мотив «смены локуса», с той лишь разницей, что в данном случае речь идет не о передвижении героя из мечети в питейный дом, а говорится о том, что старец, отправляясь к виноторговцу, покидает и суфийскую обитель. Это становится понятно из второй части бейта, поскольку говорится, что старец предает огню свое дервишеское одеяние – власяницу, *хирку*. Пожитки свои он отдает в заклад за вино, т. е. лишается любой, даже минимальной собственности. Далее в газели следует блок традиционных мотивов, описывающих обращение к мистическому познанию Бога как отказ от «внешнего знания». Для непосвященного старец оказывается не только иноверцем (магом, носящим *зуннар*), но и богохульником, лицемером, ранее притворявшимся ревностным приверженцем внешнего благочестия. Мотив этот в XII в. становится неотъемлемой частью репертуара суфийской газели, но в контексте творчества 'Аттара приобретает сугубо авторский

смысл. Если иметь в виду историю Халладжа, то становится ясным, что мотив этот отвечает за уже знакомую нам идею несовпадения внешнего поведения персонажа и внутреннего смысла его поступков и речей. То, что внешне кажется проявлением веры и благочестия, на поверку может оказаться пустой оболочкой, не одухотворенной истинной жаждой духовного совершенствования. Достаточно ясным указанием на связь с историей Халладжа может служить мотив казни как неминуемого наказания за богохульство и вероотступничество. Этот мотив и является ключом к потаенному смыслу газели. На тот же «халладжийский» подтекст указывают другие мотивы и даже отдельные лексические единицы. Как в большой повествовательной газели, старец и в данном случае имеет эпитет «пьющий до дна», который должен обозначать полную решимость героя следовать избранным путем, отсутствие страха перед неизбежным воздаянием. Еще одним указанием на историю Халладжа служит мотив кандалов, поскольку в житии подробно рассказывается о его пребывании в темнице. Приведем этот рассказ: «Передают, что в первую ночь его заточения пришли [люди] и не увидели его в темнице. Обшарили всю темницу, но никого не 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 во 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 третью ночь меня прислали обратно для охраны шариата. Придите и сделайте свое дело!».

Передают, что в темнице он за день и ночь сотворил тысячу раку́атов молитвы. Сказали ему: «Ты ведь говоришь: “Я есть Бог”, кому же ты молишься?» Он ответил: «Мы себе цену знаем!».

Передают, что в темнице было триста душ народу. Когда 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 здоровья (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 выйти отсюда, ведь двери темницы на запоре?» Он подал знак, и [в стене] показались дыры. «Теперь

бегите», — приказал он. [Люди] спросили: «А ты не пойдешь?» Он ответил: «У нас с Ним есть тайна (сирр), 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» (Перевод М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисовой). Предпоследний бейт газели («Когда он вкусил вина познания в обители Величия, // То заковал ноги естества в кандалы и протянул руки к тайнам») по смыслу находится в полном соответствии с приведенным фрагментом *зикра* Халладжа. В газели в метафорической форме говорится о том, что Халладж предстоял Богу, после чего подавил в себе все проявления телесных желаний и подготовил себя для познания высших духовных тайн.

Отметим еще одну любопытную особенность этой газели. Ее концовка, как и финал основной газели о Халладже, может быть интерпретирована в назидательном ключе. Рассказ о старце служит примером для подражания для самого автора газели. В другой газели можно обнаружить еще более явное указание на житие как на моральный ориентир. В последних двух бейтах содержится и прямое цитирование слов Халладжа, и мотив следования по его стопам:

Еще я спросил: «Ты повторил “ана-л-хакк” на месте казни?»
Он ответил: «Да, повторил» – и отправился на место казни.
Когда сердце узнало, что ‘Аттар затосковал по этому пути,
Оно ради ‘Аттара пошло по стопам старца.

Отметим также, что процитированная газель содержит вопросы к старцу, вложенные в уста самого автора газели, и ответы Халладжа, что также имеет соответствия в содержательном составе жития, в котором традиционно представлена часть, оформленная как вопросы учеников и ответы старца-учителя.

Сопоставление ряда газелей ‘Аттара, поэтически осмысляющих эпизоды житийной истории старца Халладжа, показывает совпадения не только на уровне внешнего событийного ряда, но и на уровне оформления отдельных тематических блоков, а также на уровне аллегорических интерпретаций тех или иных мотивов. Перевод структуры и тематики жития на язык газели не всегда был последовательным и полным, о чем свидетельствует повествовательный характер и нестандартный объем

основной газели цикла. Индивидуально-авторский эксперимент ‘Аттара по «вживлению» житийных сюжетов и персонажей в газель оказался уникальным. До него некоторые суфийские поэты, например, Баба Кухи Ширази и Санаи упоминали в своих стихах имена известных учителей и подвижников, таких как Бийазид Бистами, Джунайд и др. Баба Кухи не только упоминал в газелях имя Халладжа, но и цитировал его знаменитую формулу “ана-л-хакк”. Тем не менее только ‘Аттару удалось осуществить реальный перенос (*накл*) агиографических мотивов и частично даже повествовательной стратегии жития в газель. После ‘Аттара «сюжет» перехода старца из мечети в кабачок, или Харабат становится одной из стандартных ситуаций в суфийской лирике, о чем свидетельствует, прежде всего, собрание газелей Хафиза.

Вопросы и задания

1. Какие концепции суфизма в наибольшей степени отразились в лирике ‘Аттара? Дайте общую характеристику концепции *маламати*.
2. Почему ‘Аттару оказался близок образ старца Халладжа? Какие черты этого персонажа истории суфизма подчеркнуты в его житии?
3. Каким образом в газелях, посвященных Халладжу, раскрывается драматическое несовпадение внешнего (*захир*) и внутреннего (*батин*) смысла поступков лирического персонажа?
4. Какова связь газелей с житийной историей Халладжа в «Тазкират ал-аулийа» ‘Аттара?
5. Какова специфика газелей ‘Аттара, посвященных старцу Халладжу и как они повлияли на дальнейшее развитие газели?

Литература

Рейснер М.Л. «Я есмь Истинный Бог»: образ старца Халладжа в лирике и житийной прозе ‘Аттара / М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисова // Семантика образа в литературах Востока. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – С. 121–158.

Тема 10

РАЗВИТИЕ СУФИЙСКИХ ИДЕЙ В ДИДАКТИКЕ СААДИ (ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Одним из величайших достижений персидской классической литературы по праву считается творчество шейха Муслих ад-Дина Саади Ширази (начало XIII в. – 1292). Несмотря на то, что поэт носил почетное прозвище шейх, как правило, прилагаемое к именам суфийских наставников, доподлинно неизвестно, к какому братству принадлежал поэт. Еще один парадокс состоит в том, что традиция считает Саади поэтом по преимуществу светским. Между тем основные морально-этические принципы, на которых строится его популярная дидактика, выросли именно на фундаменте суфийских идей и поведенческих норм.

Будущий поэт остался сиротой примерно в возрасте 10 лет, и в первую половину жизни на его долю выпало множество испытаний. Тем не менее Саади удалось стать стипендиатом прославленной багдадской медресе Низамийа, где он слушал лекции знаменитых историков и филологов, авторитетнейших богословов и суфийских проповедников. Юный Саади, живой и деятельный от природы, по всей видимости, тяготился занятиями в медресе с их зубрежкой и скучными для него лекциями, о чем он свидетельствует на страницах своих произведений. Но закончив обучения, он покинул Багдад и пустился в странствия по Ближнему Востоку.

Монгольское завоевание, неурядицы в Фарсе, желание повидать мир заставили Саади более 25 лет скитаться вдали от родных мест. Лишь к концу 50-х годов XIII века он возвратился в Шираз. За время странствий побывал в Месопотамии, Малой Азии, Сирии, Египте, Аравии. Его жизнь была полна приключений, которые могли бы стать основой для книги путешествий. Однако Саади 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 Саади главным образом подвизался в качестве бродячего суфийского проповедника, в чем ему помогало совершенное знание арабского языка. Некоторые исследователи считают, что его назидательные произведения являются авторской пере-

работкой на персидском языке его же устных проповедей, составленных по-арабски. 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 Саади предпочел независимость, большинство его произведений посвящено этому правителю и его сыну принцу Са'ду, в честь которого поэт взял свое литературное прозвище (*тахаллус*). Под конец жизни Саади стал весьма состоятельным человеком и 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 Саади 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 Саади 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 автора на классификацию его произведений и порядок их рубрикации. В Куллийате выделен раздел прозаических посланий (*рисала*), которыми открывается собрание сочинений (существует мнение, что часть из этих посланий является позднейшей интерполяцией). Далее следуют два знаменитых дидактических произведения «Гулистан» и «Бустан». Присутствие названных разделов собственно и отличает Куллийат Са'ди от традиционного Дивана, по законам которого располагаются все остальные разделы: касыды (арабские, персидские и «пестрые»), поминальные элегии (*марсийа*), строфические стихи, газели, рифмованные афоризмы в форме кыт'а (*сахибийа*), стихи в рифмовке маснави, кыт'а, рубаи, разрозненные бейты (*фард*). Некоторые списки Куллийата включают также порнографические стихи, носящие название *хабисат* («Безобразия»,

или «Мерзости»), однако авторство Саади большинством исследователей оспаривается.

«Гулистан» (1257) – «Розовый сад» – произведение, написанное рифмованной и ритмизованной прозой (*садже*), обильно «инкрустированное» стихотворными вставками. По форме «Гулистан» восходит, по всей видимости, к известному проповедническому трактату ‘Абдаллаха Ансари «Тайные молитвы» (*Мунаджат*). Что касается содержания сочинения Саади, 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» Саади она практически сведена до минимума, что особенно заметно при сопоставлении с его 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» автор 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 светской дидактической прозы, включая

и обрاملенные 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 гуманизм и «ласковую терпимость» (выражение К. Чайкина) с практической, подчас приспособленческой, моралью. Необычайное долголетие афоризмов «Гулистана» объясняется тем, что читатель находил в нем советы на все случаи жизни, и потому его автор без преувеличения оставался в Иране и в Афганистане «властителем дум» вплоть до начала XX столетия.

Саади отдавал себе отчет, что реальная жизнь полна несовершенств, несправедлива и далека от идеальных представлений. Значительный слой его рассказов и содержащихся в них наставлений дает читателю рецепты практического жизнеустройства в несправедливом и жестоком мире. Считая, например, стяжательство губительной страстью и порицая ее в главах «О нравах дервишей» и «О преимуществах довольства малым», автор, тем не менее, не только оправдывает богатых и власть предержащих, но и восхваляет их, как, например, в главе «О влиянии воспитания». В рассказе 19-м названной главы содержится «Спор Саади 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 он говорит: «О, друг, богачи – это источник жизни бедняков, сокровище для отшельников, убежище для странников и приют для путешественников. Они несут много забот, чтобы других спасти от невзгод» (перевод Р. Алиева). Саади 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). В данном случае объектом восхваления Саади служит меценат, на средство которого совершаются богоугодные дела, а отнюдь не всякий богач.

Читатель найдет в «Гулистане» множество советов о том, как создать себе хорошую репутацию или, выражаясь словами Саади, «доброе имя»

(*никнами*). В одной из газелей он так выразил значение доброй славы в жизни человека:

О Саади, человек, снискавший доброе имя, никогда не умрет,
Мертв тот, чье имя никогда не приведет как образец добронравия.

Проповедуемый Саади стиль поведения и взаимоотношений с людьми продолжает линию практических советов, содержащихся в знаменитом зеркале «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, сочинитель 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 Саади, черпающих из его книг поучения и афоризмы сообразно своим интересам и вкусам.

Суть творческой личности восточного поэта, которую столь полно воплотил в себе Саади, 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.

Лукавство и мудрость сочетаются в произведениях Саади с поразительной органичностью. Уровень житейского практицизма не исключает, а скорее предполагает наличие более высокого философско-религиозного уровня осмысления мира и человека. В «Гулистане» этот принципиально иной уровень понимания законов бытия представлен

очень ярко. 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!

Саади 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 Саади, обращенные сильным мира сего, что особенно последовательно проявилось в рассказах главы «О жизни царей». В своих рассуждениях о законах справедливого мировластия Саади опирается на традицию, которую в суфийском дидактическом эпосе заложил Санаи и в романическом эпосе блестяще развил Низами.

Наставляя монархов в искусстве управления подданными, Саади 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)

Саади 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 в советах мудрецов, чем последние в обществе царей». Афоризмы, отражающие воззрения поэта-дидактика на справедливое государственное устройство, рассыпаны по всему тексту «Гулистана». Суть этих воззрений выражена не только в форме положительных утверждений и наставлений, но и в виде инвектив и осуждений, характерным образцом которых можно считать следующее высказывание: «Два человека – враги государства и веры: жестокий царь и невежественный отшельник». Составитель «Гулистана» предъявляет не менее высокие требования к обладающим знанием и мудростью: они должны служить идеалам нравственности и добродетели, претворять свои знания в дело. Для него «ученый без добрых дел – пчела, не дающая меду»; «кто учился наукам и не применил их на деле, похож на человека, вспахавшего на воле землю, но не посеявшего семян».

Саади впервые в практике дидактического жанра часто использует факты собственной жизни, облекая их в форму притч, анекдотов, остроумных историй.

Из цепи этих рассказов воссоздается его биография – биография главного героя. Он предстает в самых различных ситуациях, в повседневной жизни и в исключительных положениях. Читателю он является то как уставший путник, бредущий по горячим пескам к святым местам, то как мулла-проповедник, то как участник научного диспута с дамасскими богословами, то как пленник крестоносцев, заставивших его копать рвы близ города Триполи. Он страдал от лишений, знал горечь разочарований в людях, испытывал унижения, но изведal 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

Саади за годы странствий: купцов, караванщиков, дервишей, ученых, знаменитых суфийских шейхов и законовевов, 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, Йа'куб, 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 повествовательных элементов, их сюжетная законченность и острая занимательность смягчают в творении Саади 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 Саади отговорил его от задуманного, сказав: «Тебе ведь известно, что недолговечны розы в садах..., мудрецы же говорят: “Что непостоянно, то любви недостойно!”». Далее он 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 Саади «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 Санаи и 'Аттара. Однако при сходстве содержания поэмы Саади с образцами суфийских *маснави* ряд формальных и содержательных характеристик, выявленных в свое время известным советским иранистом К.И. Чайкиным, свидетельствует в пользу того, что существовала и, по всей видимости, была хорошо известна во времена Саади другая традиция в назидательном жанре, ориентированная на житейские наставления. На эти соображения наводит, прежде всего, размер, которым сложен «Бустан». Санаи, 'Аттар и Низами пользовались для своих дидактических поэм следующими поэтическими метрами: «Странствие благочестивых» и «Сад истин» Санаи сложены метром *хафиф*, «Сокровищница тайн» Низами – метром *сари*’, «Язык птиц» 'Аттара – метром *рамал*. Саади выбрал для своей поэмы размер *мутакариб*, ассоциировавшийся с жанром героической эпопеи, прежде всего с «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 *Панднама-йи Ануширван* («Книга советов Ануширвана»), приписываемая поэту XI в. Шарифу. По всей видимости, данный образец восходит к еще более раннему источнику – *Афарин-нама* («Книга сотворения») Абу Шукура Балхи (X в.). Последняя поэма дошла до нас во фрагментах повествовательного и назидательного характера, написанных также *мутакарибом*. Названные произведения, помимо ряда формальных признаков (поэтический метр, композиция), роднит и применение такого приема, как подтверждение дидактических сентенций изречениями знаменитых исторических личностей или легендарно-мифологических персонажей.

«Гулистан» и «Бустан» отличает афористичность стиля, обилие авторских пословиц и поговорок по образцу фольклорных, что следует считать особым проявлением индивидуальной манеры Саади. Ту же специфику можно отметить и в его лирических произведениях, т. е. жанрах средневековой поэзии, в которых назидательные мотивы отнюдь не всегда поощрялись современной критикой.

Широта тематики, богатство содержания и высокие художественные достоинства обеспечили дидактике Саади небывалую популярность на Ближнем и Среднем Востоке. Появились многочисленные ответы-под-

ражания «Гулистану». Самым известным из них можно считать «Весенний сад» (*Бахаристан*) Джами (XV в.). Следует упомянуть также «Книгу смятенного» (*Китаб-и паришан*) Ка'ани (XIX в.), а также менее известные произведения: «Путевой запас странников» (*Зад ал-мусафирин*) Мира Хусайни (XIV в.) и «Картинная галерея» (*Нигаристан*) Джувайни (XIV в.). «Бустану» подражал поэт XIII в. Низари Кухистани, создавший по образцу этой поэмы «Книгу руководства» (*Дастур-нама*). Ее можно считать своеобразной пародией на произведение Саади, так как Низари поучает своих читателей в искусстве винопития. По всей видимости, Низари великолепно знал все произведения своего великого современника 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:

Саади – 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)

Высказывание Низари при всей его критической направленности дает очень важную характеристику творчеству Саади. Он говорит равно с каждым человеком, не проводя границы между посвященным в тайное мистическое знание и тем, кто не следует по пути проникновения в сокровенные божественные тайны. Главным критерием оценки человека для Саади являются те качества, которые отличают его от животного – разум, способность обуздывать стихийные страсти, способность к состраданию и любви и т. д.

Своеобразием манеры Саади в газели следует считать тот назидательный дух, которым проникнуты все произведения этого автора. Газель, по мнению средневековой литературной критики, не была предназначена для советов, наставлений, проповедей и мудрых изречений (*насихат, ва'з, хикмат*). Благодаря индивидуально-авторским достиже-

ниям великого поэта, газель принимает и адаптирует в своем каноне изящные афоризмы, шуточные и серьезные советы, моральные сентенции, которые особым образом перестраиваются и начинают функционировать по внутренним законам ее поэтики. Художественный опыт Саади 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*), поэт 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 глубокий общечеловеческий смысл. В этой связи, как представляется, можно говорить о том, что устойчивые дидактические мотивы суфийской лирики получают в газелях Саади новое истолкование. Его «проповеднические» газели выходят за рамки обращения учителя к послушникам, т. е. 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 изблюбленных наставлений Саади, 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, Саади «говорит равно с каждым», учит всех людей, а не избранных, проповедует человеческое достоинство вообще. Поэтому дидактика Саади выступает вне своей прямой связи с установкой на обретение сокровенного знания. При этом сохраняется идейная связь дидактики Саади с концепцией совершенного человека.

Философской задачей этот мыслитель считает выделение той суммы качеств, которая делает человека человеком. Саади воспевает чувства, движения человеческой души, осиянные светом разума. Поэтому уподобление человека животному, являющемуся для поэта символом стихийных побуждений и неуправляемых страстей, в лирике 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 – ничтожнейшим из животных.

В этической системе Саади разум не противопоставляется чувству, и с этой точки зрения он примиряет те способы продвижения по пути самосовершенствования, которые в свое время предлагали суфии (сердце) и исмаилиты (разум).

Самую большую группу газелей Саади составляют любовные, в Куллийате можно обнаружить множество любовных стихотворений с сильной 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 Саади приводит ссылку на историю Хусрава, Ширин и Фархада, изложенную в поэме Низами, говоря:

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, Саади 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. Саади 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 аллегорического 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 по-этом как реальный уход каравана, по мере удаления которого в душе героя нарастает тоска. Неизъяснимость мистического переживания, с постоянством подчеркиваемая в лирике 'Аттара, сменяются узнаваемостью, своего рода естественностью описываемого чувства, которое при этом не перестает быть выражением сокровенного духовного опыта:

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

Дар Саади гармонически сочетать различные мотивы в рамках одной газели ярко проявился в текстах, сочетающих трепетность любовной лирики 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 воротае.
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 у осмрительных.
Уселся я в компании благородного сброда,
Смыл [вином] все, чему меня научили эрудиты.
Кто знает лекарство от недуга Саади,
Ведь поражены той же болезнью [сами] врачеватели.

Есть в этой газели и своеобразный любовный зачин, ибо первые четыре стиха посвящены свиданию счастливых влюбленных, и дидактическая часть, и возвращение к мотивам начала, и неожиданный финал. Из картинке 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 ироническом 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 сре-

ди чистосердечных *риндов*, «благородного сброда» (*джаванмардан-и аубаи*). В газели сочетается не только назидание, насмешка и выражение чувств, но и уживаются разные тематические типы газели – «в духе влюбленных» и «в духе *риндов*». Советы служат для Саади своего рода «соединительной тканью», образующей одновременно плавные и парадоксальные переходы между тематическими блоками газели.

Газель четко делится на три достаточно обособленных фрагмента, но плавность переходов делает «стыки» между ними практически незаметными. Мастерство Саади 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.

Творчество Саади, как дидактика, так и лирика, оказалось важнейшей вехой превращения языка религиозно-мистической поэзии, развивавшегося в течение XI–XII вв., в универсальный поэтический словарь, которым пользовались все поэты, независимо от их мировоззрения. При этом именно Саади придал универсальный характер не только принятой в среде суфийских и исмаилитских авторов форме аллегорического изъяснения, но сделал общедоступными основы суфийской этики, построив на основе учения о совершенном человеке свою шкалу моральных ориентиров. Виртуозное обращение с повествовательным, в том числе и автобиографическим материалом, введение афористических элементов в лирическую поэзию, лукавый юмор и философская глубина – вот те черты неповторимой авторской манеры Саади, обеспечившей ему любовь всех, кто говорит и думает по-персидски, а затем и мировую славу истинного мудреца и наставника.

Вопросы и задания

1. Какие жизненные обстоятельства повлияли на творчество Саади? Как они отразились в его сочинениях?
2. На какие традиции дидактических сочинений опирается «Гулистан» Саади? В чем секрет многовековой популярности «Гулистана»?
3. Каков состав иллюстративных рассказов в «Гулистане» и что собой представляют стихотворные вставки в этом сочинении?
4. В чем специфика газелей Саади? Каковы основные черты авторской манеры Саади в газели?

5. Как можно охарактеризовать место Саади в истории персидской классической газели?

6. Как Саади использует канон суфийской газели?

Литература

Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X–XIV в.) / М.Л. Рейснер. – М.: Наука, ГРВЛ, 1989. – С. 153–173.

Шейх Муслех-эд-Дин Са'ди. Бустан. Вступительная статья, перевод и примечания К. Чайкина / *Шейх Муслех-эд-Дин Са'ди.* – М.: Академия, 1935.

Тема 11

ХАФИЗ – СОЗДАТЕЛЬ УНИВЕРСАЛЬНОГО ЯЗЫКА ПОЭЗИИ

Благодаря творческим усилиям Саади тематический репертуар персидской газели обогатился новыми возможностями, поскольку в нем закрепились и стали частью канона те блоки мотивов, которые развивались лишь в поэзии, создаваемой внутри различных религиозных сообществ. Будучи мистиком по настроению и типу изъяснения, Саади тем не менее не чуждался общения с придворной средой, а потому успешно продолжил традицию панегирической газели, берущей начало в творчестве профессиональных придворных стихотворцев XII в., таких как Анвари и Хакани. Панегирик в газели был до определенного момента еще более чуждым тематическим элементом, чем назидание и проповедь, однако и он в силу ряда исторических и литературных причин оказался вовлеченным в газель и нашел в ней свое место. Способ реализации мотивов восхваления в газели был продиктован ее формой и поэтикой, которые сложились ко времени ее расцвета. Перенос этих мотивов из касыды в газель имел свою историю и специфическую стратегию, основой которой была именно многозначность языка газели, созданная в ходе взаимодействия поэзии с суфийской доктриной и ритуальной практикой. В рамках одного текста могли сосуществовать любовно-мистический и панегирический аспекты восприятия. На хвалебную направленность

газели нередко указывал только ее финал, в котором наряду с «подписью» автора могло появляться либо имя восхваляемого лица, либо какой-то намек на адресата. Одним из видов панегирика в газели стало восхваление городов. «Мотивы городского патриотизма» (выражение З.Н. Ворожейкиной) были частью канонического репертуара касыды, но постепенно вместе с другими блоками мотивов были перенесены в газель. Саади одним из первых включил в свои газели строки, посвященные родному Ширазу, процветание которого под эгидой атабеков Фарса подразумевалось в панегирическом подтексте газели.

Таким образом, к XIV в. газель подошла по существу одной из наиболее универсальных по тематике форм персидской поэзии, потеснив с лидирующей позиции прежнего лидера – касыду. Земляк Саади, гениальный мастер газели Хафиз, получил в свое распоряжение практически идеальную форму реализации самой широкой палитры лирических тем и ситуаций, которая только имела в персидской классической лирике. Хафизу оставалось лишь распорядиться всем этим богатством, используя свой неповторимый поэтический дар.

Полное имя поэта – Шамс ад-Дин Мухаммад, а к его полному имени обычно добавляют титул хаджа («господин»). Источники позволяют лишь приблизительно представить его жизненный путь. Будущий поэт родился в 20-х гг. XIV века в Ширазе, в семье, принадлежавшей, скорее всего, 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 получил профессию чтеца Корана. По своей профессиональной принадлежности (*хафиз* – «хранящий в памяти [Коран]») 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 горо-

де является своего рода визитной карточкой Ширази 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 Хафиза, так как в то время он был безнадежно влюблен в известную ширазскую красавицу Шах-Набат. Направляясь в сороковой раз к гробнице шейха и проходя мимо дома Шах-Набат, Хафиз неожиданно получил приглашение зайти. Поэт провел у красавицы всю ночь и лишь под утро, покинув гостеприимный кров, вспомнил об обете. Он стремглав бросился к месту своего бдения и разразился горькими слезами. Он стал истово молиться и, в конце концов, после бессонной ночи уснул. В этот момент перед Хафизом предстал «некто смуглый и весь в зеленом» (это, судя по цвету одеяния, мог быть праведный халиф ‘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 крошечной 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 насыщен религиозно-философской терминологией и содержит идею са-

мопознания как пути к Истине. Далее в газели ночь, о которой повествует Хафиз, сравнивается с «Ночью предопределения» (*шаб-и кадар*), т. е. с моментом ниспослания Корана. Таким образом, первая часть текста целиком построена 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 дали⁴⁵.

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 куцах
Были украшением тетради [из лепестков] шиповника и розы.

⁴⁵ Вторая часть бейта может быть переведена и так: «Награда за терпение, ведь мне [откусить] от сахарного леденца дали».

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 покрывала с лица 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 боговдохновенности поэта 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 в *макта* – 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, 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 него достанет мудрости воздержаться от подобных авантюр:

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

Достаточно часто подобные намеки на конкретные жизненные обстоятельства ускользают от глаз современного исследователя, ибо они облечены в форму привычных мотивов любовной и мистической газели.

Об этом свидетельствуют, например, интерпретации мотива дорожных тягот и страхов, весьма характерные для лирики Хафиза. В газели, открывающей Диван поэта, есть бейт:

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

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 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 тростниковая дудочка».
Всей душой восприми этот совет, о Хафиз,
Ибо, если ты переживешь падение, к тебе придет слава.

С одной стороны, эти строки явно продолжают мысль Хафиза, содержащуюся в начале газели, о том, что в смутные времена благоденствует невежество и вероломство, тогда как достойный и мудрый пребывает в нищете (в чем можно усмотреть отсылку к некоторым характерным мотивам рубаи Омара Хайяма). 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 бутылка 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*.⁴⁶
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 гони-

⁴⁶ Поэт использует как нарицательное обозначение царя имя одного из сасанидских правителей – Хусрава II Парвиза.

тель «веселых кварталов», установивший в своей столице Ширазе строжайшие порядки.

Нравственный приговор своей эпохе Хафиз облакает 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. Продолжает хайямовскую тематику и образ «прокинутого свода», таящего опасность для человека и превращающего в прах могущественных царей. Случаи заимствования мотивов у Хайяма 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 турки –
праздничное угощение.

Не нуждается совершенство милой в моей несовершенной любви.
Что проку прекрасному лицу в румянах, сурьме и мушке?
Несравненная красота Йусуфа заставила меня понять,
Почему любовь вывела Зулайху из-за завесы целомудрия.
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 и дидактико-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 в дервишеском одеянии, в дерзости: «Я покорил весь мир ради возвеличения Самарканда и Бухары. Как ты смеешь раздаривать их за какие-то родинки...» На что поэт остроумно отвечал: «Ты видишь сам, о повелитель мира, до какой нищеты я дошел из-за такой расточительности». В соответствии с преданием, жестокий покоритель мира не наказал, как намеревался, а наградил поэта за находчивость и красноречие. На самом деле эта встреча – лишь легенда, на самом деле 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 Омара Хайяма (бейты 2 и 8). Упоминание топонимов, связанных с Ширазом, конкретизирует абстрактную идею ценности земной жизни человека. За обращением к возмутителям городского спокойствия в 3-м 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: несо-

вершенная любовь, сверхчувственная красота, т. е. красота Абсолюта, ни от чего не зависящая и ни в чем не нуждающаяся, любовь Зулайхи к Йусуфу как выражение мистической любви и т. д. При этом, описывая некую условную ситуацию в терминах традиционной мистической лирики, Хафиз находит ей аналог в обыденной жизни, перечисляя бытовые предметы, окружающие красавицу (румяна, краска для подведения бровей и ресниц, родинка-мушка).

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

Сближение «земного» и «мистического» планов 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 возлюбленной 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 Саади «человек – животное», Хафиз выстраивает собственную оппозицию «*ринд* – животное», с одной стороны, приписывая ринду идеальные черты «человечности» по Саади, 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 Саади выглядят в газели Хафиза вполне серьезно. Так, опираясь на идею Саади о необходимости создания «доброе 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 Музаффариды (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 ответил: «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 пред-

шественниками и для объединения единиц поэтического текста, и для формального членения внутреннего пространства лирического стихотворения. Наряду с лексически значимыми *радицами*, 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» изошренности, но так и не перешагнула этот рубеж. Эту «предельность» состояния газели в XIV в. остро ощутил корифей поэзии на фарси XV в. ‘Абд ар-Рахман Джами (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 границы чуда... А так как в его стихах нет и следа вычурности, его прозвали *лисан ал-гайб* («Язык тайны»))» (перевод Е.Э. Бертельса).

Газели Хафиза в сознании многих поколений литераторов и знатоков словесности – персов, таджиков и афганцев стали символом неподражаемости, синонимом совершенства, а сам поэт – эталоном вдохновенного служения Поэзии. Многозначность его стихов, их таинственная связь с миром мистического породила особую традицию гадания по его Дивану.

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.

Вопросы и задания

1. В чем проявляется универсализм поэтического языка в газели Хафиза?
2. Как реализуются мотивы авторского самосознания в лирике Хафиза?
3. Какова концепция поэтического вдохновения в творчестве Хафиза, какие традиции она наследует?
4. Как проявляются профессиональные навыки Хафиза («хранящий в памяти Коран») в его поэтическом творчестве?
5. Приведите примеры использования коранических мотивов, образов, персонажей в лирике Хафиза (пример: разбор газели о ниспослании поэтического дара).
6. Каковы оценки поэтического дарования Хафиза в последующей литературной традиции?

Литература

Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X–XIV в.) / М.Л. Рейснер. – М.: Наука, ГРВЛ, 1989. – С. 174–206.

Пригарина Н. Хафиз. Газели в филологическом переводе. Ч. I. / Н. Пригарина, Н. Чалисова, М. Русанов. – М.: РГГУ, 2012.

Тема 12

РАСЦВЕТ ЛЮБОВНО-АЛЛЕГОРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АБД АР-РАХМАНА 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 отправился в Самарканд, где начал заниматься у сотрудника Улуг-бека – Кази-зада Руми и других выдающихся ученых. Вернувшись в Герат, Джами удивил всех своей эрудицией. Еще 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 придворного чиновника или ученого Джами вступает на путь суфизма. Своим наставником он избирает Са'д ад-Дина Кашгари (ум. в 1456 г.), связанного в прошлом с основателем крупнейшего дервишеского братства *накибандийа*. 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 как литератора рос, но придворным поэтом он не стал. Однако к его советам прислушивался не только правитель Герата. Высокий духовный статус 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 поэмы «Золотая цепь» адресована другому правителю Малой Азии султану Байазиду II (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 хоронил весь правящий дом, 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 (Саади, Амира Хусрава Дихлави, 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 частно-

стях... Поэтому мне представляется целесообразным составить такое собрание сочинений, чтобы зеркалом 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, Джамии собрал свои монорифмические стихотворения в три Дивана: «Начало юности» (*Фатихат аш-шабаб*, 1479), «Средние жемчужины ожерелья» (*Васитат ал-'укд*, 1489), «Завершение жизни» (*Хатимат ал-хийат*, 1491). Отметим, что хронологический принцип собирания Диванов и заглавия, которые соответствовали времени написания стихов, был подсказан Джамии его другом и учеником Навои, который в свою очередь последовал ему при составлении собственных Диванов на староузбекском языке.

Перу Джамии принадлежит также широко известное прозаическое подражание «Гулистану» Саади под названием «Весенний сад» (*Бахаристан*). Это произведение написано в 1487 г. в поучение сыну и посвящено Султан-Хусайну Байкара. В предисловии к «Бахаристану» Джамии указывает, что следует «Гулистану» Саади, отсюда и форма рифмованной прозы (*садж*) со стихотворными вставками. «Бахаристан» состоит из введения, восьми глав – «садов» (*рауза*) и заключения. Тематика глав у Джамии во многом совпадает с таковой у Саади, 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 Джамии 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, Саади, Хафиз и др. Талант Историка литературы и критика позволил Джамии высказать глубокие суждения о своих предшественниках, выделив признанные вершины и подчеркнув сильные стороны каждого. К примеру, он назвал Фирдоуси, Анвари и Саади тремя пророками персидской литературы: первого – в героических сказаниях (*хамаси*), второго – в восхвалениях (*мадх*), третьего – в любовной лирике (*газал*). Еще одна глава «Бахаристана» не имеет параллели у Саади – это глава восьмая, в которой собраны басни и притчи, где персонажами выступают животные.

Стоит упомянуть и составленное Джами «Собрание эпистол» (*Рисала-и муниша'ат*), содержащее переписку поэта с его современниками – дервишами братства *накибандийа*, приближенными Султан-Хусайна, государями сопредельных стран, друзьями и учениками. В предисловии к сборнику автор сообщает, что, не считая себя мастером эпистолярного жанра, и 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 именуется этими поэмами «Семь престолов».

С другой стороны, в составе «Семерицы» легко выделяется пятиричный цикл поэм, созданный в ответ на «Пятирицы» Низами и Амира Хусрава Дехлеви, о чем поэт недвусмысленно заявляет в поэме «Книга мудрости Искандара»:

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

В эпическом творчестве Джами тоже во многом проявил себя как новатор, внесший существенные изменения как в структуру «Пятирицы»,

так и в порядок выбора сюжетов. 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» (*мунаджжат*). Помимо этого в интродукции присутствуют пространное рассуждение о назначении слова и три «собеседования» (*субхат*) 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. Вторая часть «*Хамсе*» Джами – суфийско-дидактическая поэма «Четки праведных» (*Субхат ал-абрар*), посвященная Султан-Хусайну Байкара. Джами изменяет структуру «Пятерицы», заменив любовно-авантюрный роман о Бахраме Гуре назидательной бессюжетной поэмой. Законченная в 1482 г. поэма распадается на 40 глав-*'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 маснави. «Четки праведных» последовательно дают характеристику суфийских «стоянок» – ступеней на пути постижения Истины.

Еще одно значимое изменение, которое Джами внес в пятеричный эпический цикл, касается замены сюжета одной из любовных поэм. Любовно-мистическая поэма «Йусуф и Зулайха», написанная Джами в 1483 г., должна была по его мысли заместить поэму о Хусраве 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, «правдива». Традиционно снабженная обширными вводными главами, поэма «Йусуф и Зулайха» содержит разнообразные и многочисленные рассуждения о назначении поэтического слова, соотношении слова и смысла, «лжи» и «правды» в поэзии и т. д. Джами

сохраняет кораническую основу сюжета о Йусуфе, сыне Йа'куба, которому в Священном писании ислама отведена просторная сура 12. Однако история, рассказанная Джами, существенным образом отличается от коранического предания не только наличием целого ряда добавленных эпизодов, но и тем, что она создана по канону любовно-романической поэмы и учитывает весь богатый предшествующий опыт, в том числе и поэмы на сюжет о любви Хусрава и Ширин. Приведем для наглядности оглавление поэмы Джами, которое дает четкое представление о построении сюжета:

1. Начало речи.
2. Славословие и восхваление.
3. В утверждение единства Бытия.
4. Речь о мудрости Любви.
5. О благих свойствах речи.
6. Начало истории и рождение Йусуфа.
7. О качествах красоты Зулайхи.
8. Зулайха видит во сне Йусуфа.
9. Пробуждение Зулайхи ото сна. Зулайха скрывает свою печаль от приближенных.
10. Кормилица расспрашивает Зулайху о ее состоянии.
11. Зулайха второй раз видит во сне Йусуфа.
12. Зулайха третий раз видит во сне Йусуфа.
13. Цари нескольких стран присылают послов свататься к Зулайхе.
14. Прибытие посла от визира Египта ко двору Зулайхи.
15. Отца Зулайхи отправляют в Египет.
16. Зулайха видит визира Египта в шелку шатра.
17. Зулайха прибывает в Египет и ее приветствует народ.
18. Жизнь Зулайхи в разлуке с Йусуфом.
19. Братья начинают завидовать Йусуфу.
20. Йусуф видит во сне, как ему поклонились солнце, луна и одна-надцать звезд.
21. Братья хотят взять Йусуфа с собой в пустыню.
22. Братья уводят Йусуфа в пустыню и бросают его в колодезь.
23. Караванщики извлекают Йусуфа из колодца и увозят в Египет.
24. Зулайха видит Йусуфа.
25. Зулайха покупает Йусуфа с аукциона, заплатив двойную цену.

26. Зулайха прислуживает Йусуфу.
27. Йусуф рассказывает Зулайхе о превратностях пути и тяготах пребывания в колодце.
28. Зулайха выказывает страсть к Йусуфу.
29. Йусуф хочет быть пастухом.
30. Зулайха жаждет свидания с Йусуфом, а он проявляет к ней равнодушие.
31. Зулайха посылает Йусуфа в сад.
32. Служанки красуются перед Йусуфом, он не выделяет ни одной из них.
33. Зулайха излагает просьбу кормилице, и та советует ей построить дворец.
34. Описание того, как украшает себя Зулайха.
35. Седьмые покои.
36. Прибытие визира Египта в момент свидания Йусуфа и Зулайхи.
37. Грудное дитя свидетельствует невиновность Йусуфа.
38. Египетские жены осуждают Зулайху и ранят руки ножом любви.
39. Йусуф отправляется в темницу.
40. Йусуф приветствует заключенных и толкует их сны.
41. Освобождение Йусуфа из темницы, смерть визира Египта, одиночество Зулайхи.
42. Страдания Зулайхи в разлуке после смерти визира Египта.
43. Йусуф отказывается от женитьбы, пока Зулайха остается язычницей и соглашается на брак, когда она принимает единобожие.
44. Заключение брачного договора между Йусуфом и Зулайхой.
45. Кончина Йусуфа и смерть Зулайхи в разлуке с ним.
46. Завершение книги.

Даже при беглом знакомстве с разбивкой материала по главам становится ясно, что история Йусуфа и его семьи (предательство братьев, тоска Йакуба по потерянному сыну, поездка братьев в Египет за хлебом для народа Ханаана и т. д.) в поэме Джамии либо изложены кратко, либо опущены вовсе. На первый план повествования выдвигается судьба Зулайхи, ее любовь, ошибки и разочарования, страсти и заблуждения. Узловыми в поэме становятся те эпизоды коранического сказания, которые связаны с поворотными моментами жизни Зулайхи – покупка Йусуфа, попытка его соблазнения, разорванная сзади одежда, домашний суд над

Йусуфом, приглашение египетских жен, поранивших руки при виде Йусуфа. Очевидно, что художественный замысел Джами состоял в том, чтобы показать эволюцию героини под воздействием истинной любви. При этом поэт показывает не только преобразование Зулайхи, но и трансформации любви от пагубной страсти до очищающего душу чувства. Джами прямо связывает плотскую страсть Зулайхи, которой она охвачена в начале истории, с язычеством, неверием (*куфр*), тогда как верная и жертвенная любовь, к которой героиня приходит, пережив страдания и лишившись внешней, телесной красоты, оказывается сродни исповеданию единобожия (*таухид*).

После традиционных глав интродукции и первой повествовательной главы, содержащей рассказ о рождении Йусуфа, в поэме следует обширный блок глав, целиком посвященный обстоятельствам жизни Зулайхи. В них повествуется о том, что Зулайхе – прекрасной дочери царя Таймуса – трижды является во сне юный красавец, который обещает ей свою любовь и называет себя визиром Египта (*'азиз*). Девушка ждет исполнения вешего сна, и вскоре из Египта прибывают послы просить у царя руки его дочери для своего *'азиза*. Зулайха с радостью отправляется в путь, но при свидании со своим нареченным с ужасом видит, что он – безобразный старик. Далее автор вновь возвращается к Йусуфу и повествует, как 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. Зулайха решает купить Йусуфа на аукционе как домашнего раба, и покупает его за двойную цену, ибо узнает в нем красавца, являвшего ей во сне. Здесь Джами вносит существенное изменение в кораническую историю, в которой говорится, что Йусуфа купили за небольшие деньги.

Благодаря своей мудрости Йусуф приобретает уважение и получает высокую должность в доме своего господина. Зулайха, воспылав страстью к рабу-чужеземцу, дважды пытается соблазнить юношу, но Йусуф не отвечает на знаки внимания со стороны госпожи. Тогда по ее приказу строители возводят дворец, состоящий из семи покоев. В последнем, седьмом покое стены расписаны искусным художником: на фресках были изображены любовные сцены с участием Йусуфа и Зулайхи. Джами дает подробное описание этих покоев, которые представляют собой специфический инструмент соблазнения:

В тех покоях везде художник
Поместил изображения Йусуфа и Зулейхи.

Вместе сидели, как возлюбленная и влюбленных,
Обнявшись в любовном порыве.

Также и потолки того покоя
Были везде расписаны изображениями луны и солнца.

Удивительно, луна и солнце, как пара влюбленных,
Из одного ворота показали головы.

На каждом розовом кусте
Две ветки сплетались друг с другом.

На коврах везде раскрывшиеся цветы,
Парами дремали в объятьях неги.

Проще говоря, в этих покоях не было места,
Где не было бы [изображения] тех двоих.

Обращает на себя внимание тот факт, что близость влюбленных изображается художником не только буквально, но и символически, в изображениях растений, птиц, светил. Йусуфа приводят в эти покои и, любуясь настенными росписями, он проникается мыслью о возможной близости с Зулайхой. Потеряв голову, он лишь чудом избегает сетей искусительницы. В это время появляется супруг Зулайхи и требует разобраться в семейном скандале. В пользу невиновности Йусуфа свидетельствует грудной ребенок. Этот эпизод, как представляется, связан с мотивом чудес, которые творятся Йусуфом по воле Господа. В поэме прямо не говорится о пророческом статусе Йусуфа и его даре творить чудеса. Тем не менее ряд мотивов (заговоривший младенец, свидетельствующий на суде в пользу Йусуфа, возвращение молодости и красоты Зулайхи) должны подчеркнуть его особую природу избранника Божия.

Зулайха же, стараясь оградить своего возлюбленного от увлечения другими женщинами, добивается его заточения. Толкование Йусуфом вещего сна фараона спасает его от темницы, и он становится намест-

ником правителя. Важные для коранической истории Йусуфа эпизоды, связанные с приходом братьев в Египет, их прощение Йусуфом и чудо возвращения зрения отцу героя, Йакубу, в поэме Джами отсутствуют. Главную роль в повествовании играет Зулайха, перипетии ее любви и дают основные вехи развития сюжета. Финальная часть поэмы также строится на развитии ее образа.

Проходят годы. Муж Зулайхи умирает, она же по-прежнему любит Йусуфа. Оставив свои роскошные палаты и переселившись в убогую хижину, красавица со временем превращается в дряхлую старуху. Однажды она приходит к дому *'азиза* Египта, но ее не пускают к Йусуфу, пока она не разбивает идола, которому поклонялась. Йусуф узнает в нищей старухе Зулайху, ее верность прежней любви трогает его, и, проникнувшись к ней жалостью, решает сочетаться с ней законным браком. Испросив позволения Господа на этот брак, он получает высшее разрешение. Благодаря своему пророческому дару, Йусуф совершает чудо, и к Зулайхе возвращаются молодость и красота. Герои сочетались браком, однако после смерти они оказались разлученными – их похоронили в могилах, расположенных на разных берегах Нила. Так Зулайху постигла посмертная кара за ее прежние прегрешения – она не могла в мире ином соединиться навеки с безгрешным своим супругом Йусуфом. Подобно Низами, который сначала приводит своего героя Хусрава к счастливому соединению с возлюбленной, а потом все же наказывает его за прежние грехи, Джами показывает, что и Зулайха получила посмертное воздаяние за прежние проступки перед Господом.

Поэма Джами представляет собой редкий для иранской суфийской традиции пример персонификации души мистика, взыскующего Истины не в мужском, а в женском образе. Любовь Зулайхи под воздействием внутренней красоты, чистоты и благородства Йусуфа постепенно превращается из плотской страсти и одержимости, не брезгующей сомнительными средствами, в самоотверженное глубокое чувство. Последующее решение героя жениться на Зулайхе подготовлено самоотверженным героиней, оказавшейся способной к духовному подвигу во имя любви. Благодаря описанию эволюции чувства влюбленной героини, Джами выстраивает линию преемственности своей поэмы по отношению к роману-прототипу, в которой любовь к Шириной способствовала совершенствованию главного героя. В смысле логики

построения сюжета поэма Джами действительно может считаться ответом на поэмы на сюжет о любви Хусрава и Ширин, и в особенности первоисточник, поэму Низами, в которой последовательно выстраивается история внутреннего преобразования героя под воздействием истинной любви.

Некоторые добавленные Джами элементы сюжета, например, вещи сны, строительство дворца, украшенного портретами, усиливают сходство поэмы Джами с классическими образцами персидского романического эпоса, созданными с использованием исконно иранского материала. Напомним, что строительство дворца как элемент развития сюжета присутствует в поэмах Низами «Хусрав и Ширин» и «Семь красавиц» и, естественно, повторяется в ответах на них. Однако, при точном следовании всем канонам средневекового романа, автор посчитал возможным отойти от традиции использования «языческих» сюжетов и героев и обратиться к кораническому сказанию.

Заменяя 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 походов, 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. Джамии 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. Джамии весьма подробно описывает «житейские» проблемы, встающие на пути влюбленных: мать предупреждает Лайли о пагубности людской молвы и сплетен для чести, девушки, отец Лайли, прибыв 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 встречается 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 застаёт Кайса, неподвижно стоящего в той же позе, что и при их расставании, и даже птица свила гнездо в его волосах. Маджнун не узнаёт Лайли, ведь духовная страсть так поглотила его, что внешний облик возлюбленной (*сурат*) ему уже не нужен. Джамии 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 и Лайли, завещав похоронить ее рядом с любимым.

Ряд второстепенных эпизодов, не встречающихся ни у Низами, ни у Амира Хусрава, усилили бытовую сторону описания происходящего в поэме Джамии, увеличив дистанцию между реальным и аллегорическим планом восприятия текста. Следует отметить, что версия известного сюжета, предложенная Джамии, полностью отражает индивидуально-авторские особенности его манеры повествования. Сочетание ярких описаний, житейской и психологической достоверности рассказа

со сложными мистическими трактовками является «визитной карточкой» всех его поэм на любовные сюжеты.

Кроме того, поэта XV в. отличает особое отношение к своему творению: вместо традиционного самовосхваления, иногда принимавшего форму самоуничтожения, 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*⁴⁷!»
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.

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-Мамуна (IX в.), Ибн ал-‘Араби (IX в.), а также Абу ‘Али ибн Сине. По всей видимости, Джами опирался на ту версию сюжета, которую использовал Хунайн ибн Исхак и которая считается переработкой греческого оригинала, повествовавшего о любви юноши Саламана и его кормилицы Абсал. В вариантах, использованных философами, Саламан и Абсал – юноши-друзья или братья.

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

⁴⁷ *Данг* – разменная монета, мелкие деньги.

была приглашена юная и прекрасная кормилица Абсал, телесную красоту которой Джамии 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 таким образом препятствует 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 Джамии 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 натики*), 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, самоожжение 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 романтических поэм введении в текст множества притч назидательного характера, представляющих собой отдельные главы, иллюстрирующие те или иные высказывания персонажей или повороты сюжета. Любопытно, что среди таких иллюстративных глав-притч есть и краткое изложение истории соблазнения Йусуфа Зулайхой, прежде всего эпизод строительства дворца. Вот как эта глава выглядит в тексте поэмы:

Рассказ о Зулейхе, украсившей стены дворца своими прекрасными изображениями, чтобы Йусуф, куда бы ни посмотрел, увидел ее лицо и испытал к ней влечение

Взгляни на Зулейху, чья душа была полна надежды,
Она построила дворец белый, словно сердце суфия.

Не было в нем ни резьбы и живописи,
Стены в нем были по цвету, как зеркало.

Позвала он тогда искусного художника,
Чтобы он повсюду написал ее портреты.

Когда не осталось ни одной стены без ее изображения,
Возрадовалась она и призвала Йусуфа.

Совлекла покрывало со своего прекрасного лика,
Рассказала ему о своем желании.

Хотя Йусуф разговора с ней избегал,
Он видел ее лицо, куда бы ни поворачивался.

Когда он увидел ее лицо перед собой,
В нем зародилось желание близости с ней.

Склонился он к тому, чтобы утолить ее желание,
Сахаром желания наполнить ее уста.

Но против страсти его довод нашелся,
Целомудрие через Бога своего он постиг.

Отдернул руку от того, чего желал,
От наслаждения в этот миг он отказался.

Таким образом, эти главы, служащие не развитию действия, а его толкованию, играют роль вставных эпизодов, для которых основное 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.

Отметим в заключение, что поэмы Джами ярко характеризуют тенденции развития любовно-романического эпоса на заключительном этапе его развития в классический период. Автор XV в., с одной стороны, отходит от прямого следования традиции в выборе сюжетов, изыскивая все новые источники пополнения репертуара персидского средневекового любовного романа, с другой стороны, Джами проявляет необычайную творческую изобретательность в использовании элементов канона для изложения новых историй, почерпнутых из разных по своему происхождению источников. В качестве специфических черт индивидуальной манеры Джами можно отметить склонность к подробному описанию красоты материальных объектов феноменального мира в сочетании со сложными философско-мистическими интерпретациями сюжетных и образных элементов и дидактической направленностью повествования. Характерными для Джами являются также унаследованные от Саади мудрость и житейский практицизм, проявившиеся в трактовке некоторых эпизодов любовных сказаний (например, в поэме «Маджнун и Лайли»). Выделяет поэмы Джами также ироническая трансформация мотивов авторского самосознания, и внимание к проблемам наставничества и воспитания. Творческое наследие Джами, в том числе и его

любовно-мистические поэмы, рисует его не как «последнего классика» золотого века персидской литературы, а скорее как фигуру переходную, ярко отразившую сложные процессы изменения не только в литературе, но и в духовном климате эпохи в целом.

Вопросы и задания

1. Каков состав «Пятерицы» Джами? Чем он отличается от традиционного образца, данного Низами?
2. Какие любовно-романические поэмы обнаруживаются в составе «Пятерицы» и в составе «Семерицы» (*Хафт ауранг*)?
3. Перечислить источники, которые использовал Джами при выборе сюжетов для своих любовно-романических поэм.
4. Дать сравнительную характеристику коранической истории Йусуфа и ее реализации в поэме Джами.
5. Выделить элементы индивидуально-авторской интерпретации традиционного сюжета в поэме Джами «Маджнун и Лайла».
6. Дать жанровую характеристику поэмы «Саламан и Абсал», проанализировать роль вставных новелл в поэме.

Литература

Алиев Г.Ю. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока / Г.Ю. Алиев. – М.: Наука, ГРВЛ, 1985. – С. 99–105.

Бертельс Е.Э. Джамии / Е.Э. Бертельс // Избранные труды. Навои и Джамии. – М.: ГРВЛ, 1965. – С. 209–282.

Кримський А.Ю. Джамий (1414–1492) (на русск. яз.) / А.Ю. Кримський // Вибрані схождознавчі праці в п'яти томах. Том IV. Іраністика. – Київ, 2008. – С. 305–364.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ СУФИЙСКИХ ТЕРМИНОВ

‘акл-и фа‘ал – «Действенный разум», философско-религиозная категория, обозначающая одну из внешних божественных эманаций.

Ал-и расул – «Дом Пророка». Под этим термином шииты и исмаилиты подразумевали ближайших родственников пророка – Али ибн Абу Талиб (двоюродный брат и зять пророка Мухаммада), Фатима (дочь пророка Мухаммада, супруга Али), Хасан, Хусейн (сыновья Али и Фатимы, внуки Пророка).

‘ариф – букв. «познавший», суфий, достигший высокой стадии посвящения.

ахл-и батин – букв. «люди внутреннего знания». Так называли сторонников аллегорического метода комментирования Корана, называемого *та‘вил*.

ахл-и захир – букв. «люди внешнего знания». Так называли себя сторонники традиционного, буквального толкования Корана, называемого *тафсир*.

‘ашик – букв. «влюбленный», одно из постоянных обозначений мистика в поэзии, как термин полностью синонимично понятию *‘абид* (букв. «поклоняющийся Господу»).

вара‘ («осмотрительность») – название одной из стоянок (макамат) суфийского Пути.

да‘ва, да‘ват – букв. «призыв», исмаилитская миссионерская деятельность по вербовке новых членов общины.

да‘и – исмаилитский проповедник-миссионер.

джазира – термин, в исмаилизме обозначающий каждую из областей, на которые был поделен весь мусульманский мир и в которых велась исмаилитская миссионерская деятельность.

забан-и мурган – букв. «язык птиц», перевод на персидский язык коранического словосочетания *мантик ат-тайр*, общепринятое метафорическое обозначение потаенного языка суфиев.

завийа – одно из названий суфийской обители.

захид – аскет, один из отрицательных персонажей суфийской газели, антагонист *ринда*.

зикр – букв. «помянуть», ритуал помянутия божественных имен и атрибутов (*исма ва сифат*). В суфийской практике приобрел ряд специфических черт, сблизивших его ритуалом *сама* ‘, имевшим в ряде суфийских братств сугубо экстатический характер. Термин применялся также в суфийской агиографической литературе для обозначения жанра жития.

зуннар – специальный пояс, который в мусульманских государствах должны были носить представители других конфессий (христиане, зороастрийцы и др.).

зухд («воздержание») – название одной из стоянок (*макамат*) суфийского Пути.

зухдийат – аскетическая или покаянная лирика, наиболее распространенный жанр религиозно-дидактической поэзии.

‘*илм* – высшее духовное знание в исмаилитской терминологии.

имам-и заман – букв. «Имам времени» в исмаилитской традиции так именовался носитель имамамата на данном историческом этапе. В поэзии Насир-и Хусрава наряду с «Домом Пророка» выступает в качестве объекта восхваления.

инсан ал-камил – «Совершенный человек», в соответствии с учением Ибн ал-Араби, это человек, овладевший тайной мироустройства, полностью явивший в себе связь Бога и мира.

истилахат ас-суфийа – лексические единицы естественного или поэтического языка, которые в суфийских текстах, благодаря дополнительным религиозным значениям, приобрели характер терминов. Этот терминологический словарь фиксировался в специальных сочинениях.

истилахат аш-шу‘ара – поэтический словарь, который первоначально совпадал с *истилахат ас-суфийа*, а позже стал использоваться большинством поэтов независимо от их религиозных взглядов.

итма’нина («душевное спокойствие») – название одного из мистических состояний (*ахвал*).

йакин («уверенность») – название одного из мистических состояний (*ахвал*).

калантар – странствующий суфий.

кахин – прорицатель в доисламской Аравии, один из носителей племенной традиции словесной магии.

кафир – «неверный», «вероотступник». В терминологии суфийской газели термин получил положительное толкование и служил выражением веротерпимости и смирения истинного мистика.

курб («близость») – название одного из мистических состояний (*ахвал*).

макам – «стоянка», обозначающая стадию, степень суфийского мистического Пути и достигаемая путем аскетических упражнений, медитаций и других духовных практик под руководством наставника.

маджлис – «собрание», «прием». В суфийской терминологии может обозначать проповедническое выступление учителя, а также и ритуальное собрание с пением и музыкой.

маламатийа – из популярных этических концепций в суфизме. Ее суть – «порицание есть отказ от благополучия». Приверженцы этой концепции считали, что совершение поступков, вызывающих общественное неодобрение есть путь смирения гордыни, дающий возможность скрытно заниматься подвижничеством, противостоя лицемерию и показному благочестию.

манзил – «стоянка», синоним термина *макам*.

мантик ат-тайр – «язык птиц», выражение из Корана, связанное с пророческими историями Дауда и Сулеймана. Суфии стали называть так свой потаенный язык.

ма'рифат – мистическое знание.

махабба («любовь») – название одного из мистических состояний (*ахвал*).

ми'радж – ночное путешествие Пророка, когда Мухаммад достиг престола Аллаха. Суфии толковали этот коранический сюжет аллегорически, подразумевая достижение суфием истинного бытия, т. е. «бытия в Боге».

музаккир – «поминающий», «читающий проповедь».

мунаджат – ночная молитва, молитва, совершаемая наедине. Так часто назывались суфийские поэтические или прозаические произведения, обращенные к Богу, или те главы интродукции к поэмам, в которых поэт обращался с молитвой к Господу.

мухтасиб – городской чиновник, первоначально ведавший соблюдением мер и весов на базаре, а также следивший за номенклатурой то-

варов в части их дозволенности с точки зрения шариата. Постепенно институт мухтасибов превратился в средневековых мусульманских городах в своеобразную «полицию нравов».

мушахада («созерцание») – название одного из мистических состояний (*ахвал*).

пир – *перс.* «старый, старец», в суфийской терминологии – наставник или глава братства, синоним арабского термина «шейх».

рух ал-кудус, рух ал-амин – в Коране Дух Святой, Дух Верный. В комментаторской традиции ассоциируется в Джибрилом, ангелом, через которого Мухаммаду ниспосылался Коран.

раджа' («надежда») – название одного из мистических состояний (*ахвал*).

рида' («покорность») – название одной из стоянок (*макамат*) суфийского Пути.

ринд – *букв.* «хитрец, мошенник, плут»; «гуляка, пьяница». Один из ключевых персонажей суфийской газели, обозначающий истинного мистика.

сабр («терпение») – название одной из стоянок (*макамат*) суфийского Пути.

садж' – *букв.* «воркование голубки», рифмованная ритмизованная проза, которой пользовались доисламские племенные прорицатели. В той же форме сложен Коран.

сама' – *букв.* «слушание», суфийский ритуал, сопровождавшийся пением стихов, призванный погрузить участников в состояние религиозного экстаза, транса (*хал*).

сахиб ал-джазира – верховный эмиссар исмаилитской духовной иерархии, которому подчиняются все проповедники-миссионеры в данной области мусульманского мира.

сихр – колдовство, в том числе и словесная магия, подвергшаяся осуждению в Коране.

таваккул («упование на Бога») – название одной из стоянок (*макамат*) суфийского Пути.

та'вил – *букв.* «возвращение к началу», метод аллегорического комментирования Корана, впервые предложенный мутазилитами.

тарикат – букв. «путь», терминологическое обозначение суфийского пути совершенствования и богопознания, а также обозначение понятия «братство» или «устав».

тасбих – хвалебная молитва, четки.

тафсир – традиционный комментарий, основной жанр коранической экзегезы, состоявший из филологического, исторического (хронологического) и юридического разделов.

тауба («покаяние») – название одной из стоянок (*макамат*) суфийского Пути. Этот термин мог также обозначать вступление на мистический путь, обращение в суфизм.

таухид – утверждение единобожия в исламе, соответствует формуле «Нет мистического пути» – достижением индивидуальной душой единения с Богом.

унс («дружба») – название одного из мистических состояний (*ахвал*).

факих – букв. «нищий», странствующий суфий, живущий подаянием.

факр («нищета») – название одной из стоянок (*макамат*) суфийского Пути.

фана' («самоуничтожение») – одно из ключевых понятий суфийской доктрины, обозначающее полное растворение индивидуальной души в Абсолюте.

хакикат («истинное бытие») – этап совершенствования мистика, который следует за тарикатом. Большинство теоретиков суфизма полагали, что этого этапа при жизни достигают немногие. К примеру, Абдаллах Ансари считал, что этот уровень постижения Истины достигается душой мистика лишь посмертно.

хайрат («изумление») – название одного из мистических состояний (*ахвал*). Именно в этом состоянии изображали средневековые художники-миниатюристы Маджнуна, у которого в волосах птица свила гнездо.

хал, мн. *ахвал* («состояние») – мистическое озарение, спонтанно возникающее у суфия и считающееся милостью Божьей, в отличие от «стоянки», достигаемой усилиями мистика.

ханака – одно из названий суфийской обители.

Харабат (букв. «развалины», «трущобы») – один из городских кварталов, занимавший, видимо, маргинальную позицию в структуре сред-

невекового мусульманского города. В суфийской поэзии постоянное место действия.

хирка – традиционная одежда суфия из грубой шерсти, власяница.

худжжат – букв. «доказательство», один из высших титулов исмаилитской духовной иерархии. Насир-и Хусрав использовал этот титул в качестве своего литературного прозвища, тахаллуса.

ша‘ир – первоначально в доисламской Аравии так именовались носители словесной магии, поэты-ведуны. Позже этот термин стал относиться к поэтам в профессиональном понимании слова.

шаук («страсть») – название одного из мистических состояний (*ахвал*).

шейх – букв. «старик, старец», «духовный вождь». В суфийской терминологии – наставник или глава братства.

шихна – градоначальник или глава городской стражи. В суфийской газели является гонителем истинно влюбленных в Бога обитателей квартала Харабат.

عبدالله انصاری

Абдаллах Ансари

КАСЫДА. ГАЗЕЛИ «НОЧЬ ТЕМНА...», «В ДЕНЬ СМЕРТИ...»

* * *

این چه سیل است این چه این چه ویل است این چه طوفان است و دود
این چه قهر است این چه دهر است اهل گیتی را چه بود
سینها از کینها دان گشته بی نور صفا
کلبه دلها ز غلها مانده بی شمع شهود
عالمی بینی خراب و مردم غافل درو
در پی دنیا زیان آخرت را دیده سود
آتش فتنه هزاران شهر دل را سوخته
ربع مسکون را گرفته تیغ انکار و جحود
نه بکا و ژاله در درگه حضرت قبول
نه دعا و ناله را برسوی عیبش صعود
نی نیازی در نماز و نی پیامی در قیام
نه حضوعی در رکوع ونه شهودی در سجود
زاهدان از کدس قدس زرع شرع احمدی
دانه معنی نکفته مگر جز گفت و شنود
مفتیانرا یوسف جان مانده در چاه جاه
هر یکی خود را عزیزی کرده در مصر وجود
عابدان خودپرست و نفس پرور ظاهرند
کبست کو از دود غفلت باطن خود را زدود
قاضیان میل تمامی کرده سوی سیل ویل
بهر رشوت کرده ضایع وضع احکام و حدود
حاکمان خود بر رعایا همچو گرگی در رمه
گوئیا هرگز در ایشان رحمت و رافت نبود
منعمانرا بر در دل قفل بخلی استوار
نه زبان لغو بسته نه گشاده دست جود
زاهدانرا روز روزه حبله در یوزه است
شب برای صید دلها دام ایشان در سجود
خواجگانرا بنده خود کرده است آمال مال
حرص دنیائی عنان از دست ایشان در ربود
حافظانرا بنگری حق ناشناس و ناسپاس

در عطاهای الهی در کفورند و کنود
 صوفیان از سیر خوردن روی دل کرده سیاه
 بهر دنیا سرخ چشم و طپاسان کرده کبود
 طالب نوش است اکنون صوفی سجاده نشین
 رزق و تزویر است ایندم خرقها تار و پود
 کی بود صوفی کسی کاندر پی صورت بود
 صیبت و وجد و نام جوید بر سرش بادب عمود
 کی بود صوفی کسی کو نفس را بر حق گزید
 دوست را از بهر دشمن بیوفائیها نمود
 کی بود صوفی کسی کو خفته باشد تا سحر
 آه دلسوز ندارد هر دم از شوق و دود
 کی بود صوفی کسی چنان خرطبع کو از حرص خویش
 می نخواهد تا کسی را باشد از گاوی غدود
 کی بود صوفی کسی کز آتش شوق اله
 می نسوزد جان او در مجمر تن همچو عود
 کی بود صوفی کسی کو در ره اسلام و دین
 کذب گوید چو نصاری بغض دارد چو یهود
 صوفی صافی که باشد آنکه او را جلق حسن
 چون بدی دید از برادر درجزا نیکی فزود
 صوفی صافی که باشد آنکه بی دیدار یار
 گر همه دارالقرار است او نخواهد خلود
 ساقی باقی سقهم ربهم فرموده است
 ورنه عاشق را بجنت رغبتی اصلا نبود
 ای مزور صدق باید تا گشاید بر تو راه
 کی شوی ای بنده صالح تا ننالی همچو عود
 پیر انصاری تو در صغرا لکن آهسته باش
 چون زیان کردن بمردم در پی دنیا چه سود

بروز مرگ چو روز فراق یاران است
 کسیکه دست من آمد گرفت یاران است
 گمان مبر که بمیرم ز مرگ و گردم خاک
 ز سوی یار چو باران لطف باران است
 بماتمم مگری زارزار و نوحه مکن

که آن نفس نفس صور وصل جانان است
 جنازه ام چو بویی تو از فراق منال
 که دست دوست در آن دم بگردن جان است
 بیا و بر سر تابوت من تماشا کن
 ببانگ نای و دف و مطربی که خوشخوان است
 مرا بگور در آری بگو مبارک باد
 مگو دریغ که تاریک و تنگ زندان است
 که راه گور ره گلشنست بر دل ما
 هوای خاک لحد فصل نوبهاران است
 زخ بوبسته و در گور خفته ام منگر
 که مرغ روح من اندر خروش و جولان است
 کفن بوبین که به از جامه گشت رد بر من
 سر او منزل من در ریاض رضوان است
 شراب و شربت من شد ظهور در دل خاک
 غذای جانده جانم جمال جانان است
 زیارتم چو بیائی بیا تو پاکوبان
 که بزم مقبره ما مقام مستان است
 یقین که مستی انصاری از رخ ساقیست
 که شعر تو سبب مستی حریفان است

* * *

طریق مضیق است و راه مخوق	شبی تیره است و مهی در خسوف
نه امکان رفتن نه جای وقوف	نه زادی در انبان نه آبی به مشک
ز پس دشمنان کشیده سیوف	ز پیش ازدهای گشاده دهان
نه همراه مشفق نه یار عطوف	بس آنکه تن سست و مرکب ضعیف
زهی مشکل ار حق نباشد رؤوف	چنین وادی سخت و جای مهیب
اگر مرد صافی و پوشیده صوف	سلاح صلاحیت شکیبائی است
چو گنج رموز از طلسم حروف	مراد از تو صبر است انصاریا

بابا کوهی شیرازی

Баба Кухи Ширази

ДВЕ ГАЗЕЛИ

* * *

در قبول خدمت پیر مغان	بسته ام زَنار گبری بر میان
در سجودم روز و شب پیش بتان	بر در دیری نشینم روز و شب
نیست جز جام شراب ارغوان	طاعت و تسبیح و ذکر و فکرم
حلقه ای از زلف ترسا زادگان	کرده ام روز ازل در گوش جان
جام بر کف چو ماه آسمان	دیدم اندر دیرترسا زاده ای
دیدمش روشن که شد او جانِ جان	خنده زد بر روی ما چو آفتاب
پیش خورشید جمال دلستان	بر مثال نره می‌کردم بسر
تا به بینی در دلت حق را عیان	ساغری پر کرد و گفت اینرا بنوش
حضرت حق بود پیدا و نهان	نوش کردم دیدم آنمعنی که گفت
محو شد در قعر بحر بیکران	قطره ای زان باده تا کوهی چشید

* * *

تا بیابم ز خرابات نشان و خبری	دوش از صومعه درمیکده رفتم سحری
آن یکی بود چو خورشید دگر چون قمری	بر در دیر مغان مغبجان را دیدم
سینه بر سینه من زد ز صفا سیم بری	از سر صدق و صفا دست در آغوشم کرد
گفت ما را بجز این نیست بعالم هنری	بوسه ها بر لب من داد و قدح پیش آورد
دیدم از پرتو دیدار بجان در اثری	نوش کردم قدحی چند از آن جام طهور
بر من از عالم اسرار گشادند دری	کشف شد سرّ ازل به ابد در یکدم
گفت بشناس مرا از خود و از هر بشری	گوش جانرا بگرفت و قدحی دیگر داد
هر چه بینی بجهان خشک و تری خیر و شری	گفت کوهی که منم جمع به اسماء و صفات

ورس خرصان
دی اصق "راعشا ناوی د"

Насир-и Хусрав
КАСЫДЫ «НЕ ПОРИЦАЙ НЕБОСВОД ЦВЕТА
ГОЛУБОГО ЛОТОСА...»,
«ВОТ БЫ МНЕ ИЗМЕНИТЬ ЖИЗНЬ К ЛУЧШЕМУ...»,
«ПРИТЧА ОБ ОРЛЕ»

برون کن ز سر باد و خیره سری را	نکوهش مکن چرخ نیلوفری را
نشاید ز دانا نکوهش بری را	بری دان از افعال چرخ برین را
جهان مر جفا را، تو مر صابری را	همی تا کند پیشه، عادت همی کن
میفکن به فردا مر این داوری را	هم امروز از پشت بارت بیفکن
مدار از فلک چشم نیک اختری را	چو تو خود کنی اختر خویش را بد
به افعال مانده شو مر پری را	به چهره شدن چون پری کی توانی؟
به عیوق مانده لاله طری را	بدیدی به نوروز گشته به صحرا
چرا زو نپذیرفت صورت گری را؟	اگر لاله پر نور شد چون ستاره
همی برنگیری نکو محضری را؟	تو با هوش و رای از نکو محضران چون
ز بس سیم و زر تاج اسکندری را	نگه کن که ماند همی نرگس نو
حکایت کند کله قیصری را	درخت ترنج از بر و برگ رنگین
ازیرا که بگزید او کم بری را	سپیدار مانده است بی هیچ چیزی
نجوید سر تو همی سروری را	اگر تو از آموختن سر بنابی
سزا خود همین است مر بی بری را	بسوزند چوب درختان بی بر
به زیر آوری چرخ نیلوفری را	درخت تو گر بار دانش بگیرد
به دانش دبیری و نه شاعری را	نگر نشمری، ای برادر، گزافه
مر الفعدن نعمت ایدری را	که این پیشه ها است نیکو نهاده
مر الفعدن راحت آن سری را	دگرگونه راهی و علمی است دیگر
نماند همی سحر پیغمبری را	بلی این و آن هر دو نطق است لیکن
خطر نیست با باز کبگ دری را	چو کبگ دری باز مرغ است لیکن
که شایسته دیدش مر این مهتری را	پیمبر بدان داد مر علم حق را
نبوده است دستی بران سامری را	به هارون ما داد موسی قرآن را
چو زنجیر مر مرکب لشکری را	تو را خط قید علوم است و، خاطر
نباشی سزاوار جز چاکری را	تو با قید بی اسپ پیش سواران
شه شگنی و میر مازندری را	ازین گشته ای، گر بدانی تو، بنده
یکی نیز بگرفت خنیاگری را	اگر شاعری را تو پیشه گرفتی
سزد گر ببری زیان جری را	تو برپائی آنجا که مطرب نشیند

رخ چون مه و زلفک عنبری را؟ که مایه است مر جهل و بد گوهری را دروغ است سرمایه مر کافری را کند مدح محمود مر عنصری را؟ مر این قیمتی در لفظ دری را به سجده مر این قامت عرعری را گزیده‌ستش از خلق مر رهبری را ز روی زمین صورت جائری را بر شیعتش سامری ساحری را نه عیبی بجز همتش برتری را نشانده در انگشتی مشتری را به تعویذ خیرات مر خیبری را ازو صورت و سیرت حیدری را که در دست چشم خرد ظاهری را به طاعت، برون کردی از سر خری را اگر جویدی حکمت باقری را چه ماند همی غل مر انگشتی را؟ چو دیبا کند کاغذ دفتری را؟ یکی گشته با عنصری بحرّی را	صفت چند گویی به شمشاد و لاله به علم و به گوهر کنی مدحت آن را به نظم اندر آری دروغی طمع را پسند است باز همد عمار و بوذر من آنم که در پای خوگان نریزم تو را ره نمایم که چنبر کرا کن کسی را برد سجده دانا که یزدان کسی را که بسترده آثار عدلش امام زمانه که هرگز نرانده است نه ربیبی بجز حکمتش مردمی را چو با عدل در صدر خواهی ن بشو زی امامی که خط پدرش است ببین گرت باید که بینی به ظاهر نیارد نظر کردی نور علمش اگر ظاهری مردمی را بجستی ولیکن بقر نیستی سوی دانا مرا همچو خود خر همی چون شمارد؟ نبیند که پیشش همی نظم و نثرم بخوان هر دو دیوان من تا ببینی
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

В данной касыде содержится наиболее известное порицание профессии придворного поэта, вышедшее из-под пера Насир-и Хусрава. Помимо обвинения во лжи, которое ориентировано на кораническую ассоциацию и отсылает к столкновению пророка Мухаммада с племенными поэтами-ведунами, инвектива содержит рассуждение о порочности восхваления недостойных правителей и никчемности описания внешности красавиц. В других своих сочинениях на сходные темы поэт-дидактик называет панегирик жанром лживым, а любовную лирику жанром развращающим, связывая темы придворной поэзии с людскими страстями и пороками. Придворную поэзию Насир часто уничижительно называет болтовней (*жаж*), применяя при этом слова из низкого стилистического регистра. Несмотря на общее отрицательное отношение Насир-и Хусрава к придворным поэтам-профессионалам он признает их мастерство и в финальных строках касыды, посвященных самовосхвалению, сравнивает себя с двумя выдающимися придворными панегиристами – арабом ал-Бухтури и персом Унсури.

هر چ آن به است قصد سوی آن کنم
 من خاطر از تفکر نیسان کنم
 از نثر و نظم سنبل و ریحان کنم
 وز لفظهای خوب درختان کنم
 من نیز روی دفتر بستان کنم
 از نکته‌های خوب گل‌افشان کنم
 آنجا ز شرح روشن باران کنم
 از بیت‌های گلشن و ایوان کنم
 جایی فراخ و پهن چو میدان کنم
 یکی امین دانا دربان کنم
 بنیاد این مبارک بنیان کنم
 در قصر خویش یکسره مهمان کنم
 خانه همی نه از در نادان کنم
 از خوردنیش عاجز و حیران کنم
 معنی خوب و نادره را جان کنم
 من بر سخنت صورت انسان کنم
 زلف خمیده و لب خندان کنم
 اندر نقاب لفظش پنهان کنم
 پشتش به پیش خویش چو چوگان کنم
 او را به دست فکرت سوهان کنم
 چون آینه ز خواندن فرقان کنم
 آسان به زهد و طاعت یزدان کنم
 از خفته دست بر سر کیوان کنم
 اکنون از آن لباسش عریان کنم
 خیزم به تیغ طاعت قربان کنم
 از خویشتن به پیش که افغان کنم؟
 دشوار دهر بر دلم آسان کنم
 ماننده زبانه میزان کنم
 بفرایم و ز شرش نقصان کنم
 در دست و پای و گردن شیطان کنم
 من نفس را ز کرده پشیمان کنم
 بر کاروان دیو سلیمان کنم
 باری به تیغ عقل مسلمان کنم
 افسار او ز حکمت لقمان کنم
 من قصد سوی درگه رحمان کنم

شاید که حال و کار دگر سان کنم
 عالم به ماه نیسان خرم شده است
 در باغ و راغ دفتر دیوان خویش
 میوه و گل از معانی سازم همه
 چون ابر روی صحرا بستان کند
 در مجلس مناظره بر عاقلان
 گر بر گلپوش گرد خطا بگذرد
 قصری کنم قصیده خود را، درو
 جایی درو چو منظره عالی کنم
 بر درگهش ز نادره بحر عروض
 مفعول فاعلات مفاعیل فع
 وانگه مر اهل فضل اقالیم را
 تا اندرو نیاید نادان، که من
 خوانی نهم که مرد خردمند را
 اندر تن سخن به مثال خرد
 گر تو ندیده‌ای ز سخن مردمی
 او را ز وصف خوب و حکایات خوش
 معنیش روی خوب کنم وانگهی
 چون روی خویش زی سخن‌آرم، به قهر
 و ر خاطرم به جایی کندی کند
 جان را چو زنگ جهل پدید آورد
 دشوار این زمانه بد فعل را
 دست از طمع بشویم پاک انگهی
 گر در لباس جهل دلم خفته بود
 وین جسم بی‌فلاح آسوده را
 و ر عیب من ز خویشتن آمد همه
 خیزم به فصل و رحمت یزدان حق
 اندر میان نیک و بد خویشتن
 هر ساعتی به خیر درون پاره‌ای
 تا غل و طوق و بند که بر من نهاد
 گر دیو از آنچه کرد پشیمان نشد
 گر نیست طاقتم که تن خویش را
 آن دیو را که در تن و جان من است
 از قول و فعل زین و لگامش نهم
 گر تو نشاط درگه جیلان کنی

تا خویشان به سیرت سلمان کنم
تن را رهی و بنده ایشان کنم
بر نامه معالی عنوان کنم
روشن به سان ماه به سرطان کنم
دل را چو درج گوهر و مرجان کنم
یک «این پیرهن بپفکن و فرمان کنم
در مجلس امیر خراسان کنم»
من درد جهل را به چه درمان کنم؟
بر طمع آنکه توبره پر نان کنم؟
من تن چگونه بنده ترکان کنم؟
تا چون فلان خسیس و چو بهمان کنم
من گرد او ز بهر چه دوران کنم
گر تن به نان چو گربه گروگان کنم؟
تا خویشان چو غول بیابان کنم؟
پس من چگونه خدمت دیوان کنم؟
حکمت همی مرتب و دیوان کنم
گه رودکی و گاهی حسان کنم
برتر ز چین و روم و سپاهان کنم
چون آفتاب روشن برهان کنم
بگمارم و شبان و نگهبان کنم
نثر آنچنان و نظم از اینسان کنم
زیرا همی قرار به یمگان کنم
بر شیعت معاویه زندان کنم

سوی دلیل حق بنهم روی خویش
زی اهل بیت احمد مرسل شوم
تا نام خویش را به جلال امام
زان آفتاب علم و دل خویش را
وز برکت مبارک دریای او
ای آنکه گوئیم به نصیحت هم
تا سخت زود من چو فلان مر تو را
اندر سرت بخار جهالت قوی است
کی ریزم آبروی چو تو بی‌خرد
ترکان رهی و بنده من بوده‌اند
ای بد نصیحت که تو کردی مرا
گینیت گریه‌ای است که بچه خورد
از من خسیس‌تر که بود در جهان
دین و کمال و علم کجا افکنم
از فضل تا چو غول بمانم تهی
این فخر بس مرا که به هر دو زبان
جان را ز بهر مدحت آل رسول
دفتر ز بس نگار و ز نقش سخن
واندر کتاب بر سخن منطقی
بر مشکلات عقلی محسوس را
زادالمسافر است یکی گنج من
زندانم مناسبت جهان، من چنین
تا روز حشر آتش سوزنده را

یونزغ یی‌ان‌س

دی‌اصق "راعش‌ان‌اوی‌د"

Махмуд Газнави Санаи

КАСЫДА О ПТИЦАХ. ГАЗЕЛИ

چو خلد برین کرد، زمین را و
خورشید ببیمود مسیر دوران را
کاید حسد از تازگیش تازه جوان را
رضوان بگشاید همه درهای جنان را

آراست جهاندار دگر باره جهان را
زمان را
فرمود که تا چرخ یکی دور دگر کرد
ایدون که بیاراست مر این پیر خرف را
هر روز جهان خوشتر از آنست چو هر شب

گویی که هوا غالیه آمیخت بخروار
گنجی که به هر کنج نهان بود ز قارون
ابری که همی برف ببارید ببری
آن ابر در بار ز دریا که برآید
را

پر کرد از آن غالیه‌ها غالیهدان را
از خاک برآورد مر آن گنج نهان را
شد غرقه بحری که ندید ایچ کران را
پر کرده ز در و درم و دانه دهان

از بس که ببارید به آب اندر لولو
رنجی که همی باد فزاید ز بزیدن
کوه آن تل کافور بدل کرد به سیفور
بر کوه از آن توده کافور گرانبار
را

چون لولو تر کرد همه آب روان را
بر ما بوزید از قبل راحت جان را
شادی روان داد مر آن شاد روان را
خورشید سبک کرد مر آن بار گران

خاکی که همه ژاله ستد از دهن ابر
چندان ز هوا ژاله ببارید بدو ابر
از رنگ گل و لاله کنون باز بنفشه
شبگیر زند نعره کلنگ از دل مشتاق
آن لکلیک گوید که: لک الحمد، لک الشکر
قمری نهد از پشت قبای خز و قاقم
طاووس کند جلوه چو از دور به بیند
موسیجه همی گوید: یا رازق رزاق
زاغ از شغب بیهده بریندد منقار
پیوسته هما گوید: یکیست یگانه
گنجشک بهاری صفت باری گوید
هر گوید هو صد بدمی سرخ کبوتر
چرغان به سر چنگ درآورده تذروان
شارک چو مودن به سحر حلق گشاده
آن شیشکاکان شاد ازین سنگ به آن سنگ
آن کبک مرقع سلب برچده دامن
بنگر به هوا بر به چکاوک که چه گوید

تا بر کند آن لاله خوش خفته ستان را
تا لاله ستان کرد همه لاله ستان را
چون نیل شود خیره کند گوهر کان را
وز نعره زدن طعنه زند نعره زنان را
تو طعمه من کرده‌ای آن مار دمان را
اکنون که بتابید و ببوشید کتان را
بر فرق سر هدهد، آن تاج کیان را
روزی ده جانبخش تویی انسی و جان را
چون فاخته بگشاده به تسبیح زبان را
تا در طرب آرد به هوا بر ورشان را
کز بوم به انگیزد اشجار نوان را
در گفتن هو دارد پیوسته لسان را
تسبیح شده از دهن مرغ مر آن را
آن ژولک و آن صعوه از آن داده اذان را
پاینده و پوینده مر آن پیک دوان را
از غالیه غل ساخته از بهر نشان را
خیر و حسنت بادا خیرات و حسان را
ناطق کند آن مرده بی‌نطق و بیان را
از مرگ همی قهر کنی مر حیوان را
بی‌آب ملک صبر دهد مر عطشان را
گوید که خدایی و سزایی تو جهان را
تو خالق خلقانی صد قرن قران را
راز تن بی‌قوت و بی‌روح و روان را
بر امت پیغمبر، ایمان و امان را
جبار نگهدار، این کون و مکان را
آراسته دارید مر این سیرت و سان را

بلبل چه مذکر شده و قمری قاری	برداشته هر دو شغب و بانگ و فغان را
آید به تو هر پاس خروشی ز خروسی	کی غافل، بگذار جهان گذران را
آوازه برآورد که: ای قوم تن خویش	دوزخ مبرید از پی بهمان و فلان را
دنیا چو یکی بیشه شمارید و ژیان شیر	در بیشه مشورید مر آن شیر ژیان را
در جستن نان آب رخ خویش مرزید	در نار مسوزید روان از پی نان را
ایزد چو به زنار نیستست میانتان	در پیش چو خود خیره میندید میان را
زان پیش که جانتان بستاند ملک الموت	از فیضه شیطان بستانید عنان را
مجدود بدینحال تو نزدیکتری زانک	پیریت به نهمار فرستاده خزان را

Касыда Санаи, в ряде изданий именуемая «Молитва птиц» или «Четки птиц» (روی طلا حی بس ت), может быть причислена к традиции весенних календарных стихотворений, которая культивировалась в придворной среде. Мастером весенних зачинов с перечислением разных поющих птиц был известных поэт Манучихри, служивший при Газнавиде султана Мас'уде, преемнике Махмуда Газнави. Санаи, некоторое время служивший при дворе одного из последних представителей этой династии – Бахрам-шаха, не мог не знать касыд Манучихри. Однако, применяя опыт Насир-и Хусрава, давшего образцы аллегорической касыды, использует календарные мотивы в новом ключе, сообщив им религиозно-мистический смысл с помощью нескольких ясно читаемых отсылок к Корану. Стоящее в заглавии касыды слово «молитва» встречается в Коране в значении «хвалебная молитва», причем в едином контексте с упоминанием птиц. Благодаря началу касыды, где говорится, что Творец заново украсил мир, весь текст воспринимается как метафорическое описание сотворения мира, когда все творения в единой молитве восславили премудрость Господа. При этом данная интерпретация вовсе не исключает и другого возможного понимания смысла, заложенного в подтексте касыды. Поминающие имена Аллаха (ءامس ا) птицы символизируют суфиев, отправляющих ритуал, известный под названием *зикр*. На это указывает эпитет соловья – поминающий Бога (رکندم). Выделение соловья как главного в совершении зикра, возможно, отсылает к арабоязычным философским посланиям о птицах, прежде всего посланиям Братьев чистоты, в которых соловью отдается преимущество перед другими птицами, приносящими свои молитвы Творцу.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Учебное издание

Рейснер Марина Львовна

**ПЕРСИДСКАЯ
РЕЛИГИОЗНО-МИСТИЧЕСКАЯ
ПОЭЗИЯ XI–XV вв.**

Учебное пособие

Корректор *Е.А. Волошина*
Компьютерная верстка *А.И. Галиуллиной*
Дизайн обложки *М.А. Ахметова*

Подписано в печать 03.11.2015.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Формат 60x84 ^{1/16}. Гарнитура «Times New Roman». Усл. печ. л. 13,02.
Уч.-изд. л. 9,12. Тираж 200 экз. Заказ 262/5.

Отпечатано в типографии
Издательства Казанского университета

420008, г. Казань, ул. Профессора Нужина, 1/37
тел. (843) 233-73-59, 292-65-60