

Н.И.Пригарина



ИНДИЙСКИЙ СТИЛЬ

*и его место
в персидской
литературе*



Российская академия наук
Институт востоковедения

Н.И.Пригарина

ИНДИЙСКИЙ
СТИЛЬ
*и его место
в персидской
литературе*

(вопросы поэтики)



Москва
Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
1999

УДК 820/89(100-87).0
ББК 83.3(5Ирн)
П75



Ответственный редактор
Н.Ю.ЧАЛИСОВА

Редактор издательства
В.В.ВОЛГИНА

Пригарина Н.И.

П75 **Индийский стиль и его место в персидской литературе**
(вопросы поэтики). — М.: Издательская фирма «Восточная
литература» РАН, 1999. — 328 с.
ISBN 5-02-017918-3

В книге рассматриваются вопросы поэтики индийского стиля — основного стилистического направления персидской литературы постклассического периода (XVI—XVIII вв.). Большое внимание при этом уделяется классической литературе, ее традициям, поэтике, влиянию суфизма на ее формирование. История трех основных стилей персидской литературы — хорасанского, иракского и индийского — трактуется как единый процесс, в котором литература индийского стиля представляет собой закономерный результат предыдущего литературного развития. Большое внимание уделяется тем универсалиям, которые позволяют воспринимать индийский стиль как интегральную часть персидской литературы и в то же время характеризуют его специфику. Вопреки расхожим представлениям о XVI—XVIII вв. как о времени упадка и застоя в литературе, поэзия индийского стиля была блестящим продолжением и творческим обновлением традиций классической персидской литературы. В Приложении приводятся тексты и переводы газелей индийского стиля и комментарии к ним.

ББК 83.3 (5Ирн)

Научное издание

Пригарина Наталья Ильинична

Индийский стиль и его место в персидской литературе
(вопросы поэтики)

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения РАН*

Редактор *В.В.Волгина*. Художник *Э.Л.Эрман*. Технический редактор *О.В.Аредова*
Корректоры *Е.В.Карюкина, И.Г.Ким*. Компьютерная верстка *Е.А.Пронина*

ЛР №020910 от 02.09.94

Подписано к печати 02.03.99. Формат 60×90¹/₁₆. Печать офсетная. Усл. п. л. 20,5
Усл. кр.-отт. 20,9. Уч.-изд. л. 20,1. Тираж 600 экз. Изд. № 7692. Зак. № 38

Издательская фирма «Восточная литература» РАН
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

ООО «Пандора-1»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

ISBN 5-02-017918-3

© Н.И.Пригарина, 1999

ВЫРАЖЕНИЕ БЛАГОДАРНОСТИ

Считаю своим приятным долгом выразить благодарность всем, кому я обязана замыслом этой книги и возможностью ее написания. Прежде всего я хотела бы вспомнить уже ушедших моих учителей: Алексея Аркадьевича Старикова — от него я впервые узнала о волшебном мире персоязычной литературы Индии; Иосифа Самойловича Брагинского — он говорил со мной об изучении индийского стиля как о деле всей жизни начинающего востоковеда; Азера — он научил меня воспринимать персидскую поэзию во всем богатстве ее глубинных ассоциаций; Зоэ Ансари, с щедростью истинного знатока открывшего мне мир Галиба.

Я всегда буду благодарна Е.П.Челышеву, — по его совету я обратилась к поэзии Икбала. Я глубочайшим образом признательна г-ну Али Асгару Шердусту, который, зная о дефиците и недоступности научной литературы, касающейся индийского стиля, прислал мне из Ирана книги, без которых плодотворное исследование было бы невозможно. Профессор Мухаммад-Нури Османов, с которым меня связывает долгая дружба и научное сотрудничество, безотказно давал мне книги из своей знаменитой библиотеки и привез в подарок из командировки в Иран диваны Файзи и Урфи. Мой коллега Мухаммад Хусейн Бехруз не только выручал меня книгами, имевшимися лишь в его библиотеке, но и, не считаясь со временем, консультировал мои переводы и сверял напечатанные мной для данной книги персидские тексты. Наталья Юрьевна Чалисова оказала мне бесценную помощь в качестве ответственного редактора и особенно в том, что касалось переводов. Она, кроме того, дала мне уроки компьютерного набора персидских текстов. Я глубоко признательна Сергею Анатольевичу Старостину, который сам установил созданную им программу СТАРЛИНГ в мой компьютер.

Я не могу не поблагодарить членов моей семьи, поддерживавших меня в период работы над книгой. Мой муж — В.М.Тихомиров был всегда первым, кого я посвящала во все свои научные замыслы, и первым же строгим критиком при их воплощении в текст книги. Мой сын Василий и дочери Лиза и Тата, а также мой зять А.Мейснер сделали все, чтобы облегчить мне освоение компьютера и набор книги. Г.Дружинин приходил на помощь в самые ответственные моменты подготовки рукописи к печати.

Я с благодарностью вспоминаю С.С.Цельникера, посоветовавшего мне дать текст на персидском языке, и испытываю искреннюю признательность ко всем коллегам и друзьям, прочитавшим рукопись книги и сделавшим ценные замечания, особенно Т.Я.Елизаренковой, И.М.Фильштинскому, П.А.Гринцеру, М.Л.Рейснер, Ш.М.Шукурову и сотрудникам Отдела литературы Института востоковедения РАН Л.А.Аганиной, Л.А.Васильевой, Дж.Дорри, Д.С.Комиссарову, И.В.Стеблевой, А.А.Суворовой, А.С.Сухочеву.

ВВЕДЕНИЕ

Книга посвящена стилевому направлению постклассической новоперсидской литературы (XVI — первая половина XVIII в.), получившему название «индийский стиль». Индийский стиль рассматривается в контексте истории персидской литературы; показано, как внутренние процессы ее развития приводят к структурным сдвигам в поэтике.

Впервые концепция истории персидской литературы как истории смены основных стилистических направлений была представлена видным иранским ученым М.Т.Бахаром в его труде «Стилеведение. История развития персидской прозы» (Тегеран, 1942) [Бахар]. Согласно этой концепции, на практике имевшей распространение и применительно к поэзии, в персидской литературе до второй половины XVIII в. последовательно господствовали три стиля — хорасанский (X—XII вв.), иракский (XIII—XV вв.) и индийский. Во второй половине XVIII в. на смену индийскому в Иране пришел стиль «литературного возрождения» (по названию литературного движения *Базгаиш-е адаби*, декларировавшего возврат к «величественному хорасанскому» стилю в касыде и «изящному иракскому» — в газели).

Однако если проблемы поэтики хорасанского и иракского стиля уже стали предметом обстоятельного научного изучения в восточной и отечественной литературе (см. [Османов; Ворожейкина] и указанную там литературу), то индийский стиль остался наименее изученным теоретически. Как отмечал Я.Рипка, единства мнений о нем не существует ни в восточном, ни в западном литературоведении и «совершенно неясно, в чем заключается его сущность» [Рипка, с. 336]. Отчасти это объясняется недостатком внимания к литературе постклассического периода, что связано с весьма распространенным мнением об этом периоде как о времени упадка, эпигонства и застоя. Во многом этот взгляд обязан концепциям «литературного возрождения», объявившего стиль предшествующей эпохи заумным, вычурным, темным и изобразительно перегруженным.

Индийский стиль привлекал внимание восточных филологов и авторов антологий (XVII—XIX вв.). Итоги их представлений были в известной степени подведены Шибли Ну'мани, который дал перечень основных категорий индийского стиля в терминах

средневековой поэтики в фундаментальном труде «Персидская поэзия или история персидской литературы» (Ше'р ал-'Аджам йа тарих-е ше'р ва адабийат-е Иран, т. 3) в 1907 г., написанном на языке урду.

Оживление интереса к теоретическим проблемам индийского стиля отмечается начиная с 50-х годов как в иранском, так и в европейском и отечественном литературоведении. В статье «К вопросу об „индийском стиле“ в персидской поэзии» (1956) Е.Э.Бертельс подчеркивает существование многих неясностей, связанных с дефиницией, названием, характеристикой и генезисом индийского стиля, и намечает круг проблем, требующих разрешения [Бертельс. К вопросу].

Откликом на эту статью была статья итальянского ученого А.Баузани «Вклад в определение индийского стиля» (1958). А.Баузани попытался выявить некоторые специфические черты поэтики индийского стиля в сравнении с предыдущими этапами литературного развития и уловил основное его внутреннее противоречие — тенденцию к соблюдению «формальной гармонии» персидского стиха и освобождению от нее (сочетание лексики «базара» и псевдофилософии, как он это назвал).

В 1971 г. выходит в свет монография З.Ризаева (Ташкент). В центре внимания автора — содержательный аспект индийского стиля. Одновременно обсуждается вопрос о его основоположниках и идеологах. Работа вызвала острую критику в силу разных причин, в частности из-за значительной модернизации объекта исследования (см. [Ризаев]).

Опубликованная в 1973 г. монография немецкого ученого В.Хайнца «Индийский стиль в персидской литературе» наиболее близка задачам стилеведения. В.Хайнц ставит вопрос о непрерывности поэтического развития в персидской литературе и основное внимание уделяет специфике словоупотребления в индийском стиле (см. [Хайнц]).

Большой интерес представляет собой сборник иранских ученых «Саиб и индийский стиль» (1-е изд. — Тегеран, 1977; 2-е, дополненное и расширенное, — 1992). Основные категории индийского стиля, намеченные еще Шибли, трактуются в нем на примере творчества Саиба. В большинстве случаев, однако, все они интерпретируются в терминах персидской поэтики.

Проблеме типологии индийского стиля посвящена работа Р.Зиполи «Почему индийский стиль называют на Западе „барокко“?» (Тегеран, 1984). В ней на примере тематики и образности проводится сопоставление поэзии Саиба и сонетов итальянских представителей барокко (маринистов) и делается вывод о типологически разном характере этой поэзии (см. [Зиполи]).

По своим идейным установкам заслуживает внимания небольшая статья М.Магомеди «К вопросу об индийском стиле в

персидской поэзии на материале Саиба Табризи» (1989), в которой на примере Саиба впервые сделана попытка связать определенные клише индийского стиля как особого стиля поэтической речи с некоторыми идеологическими особенностями эпохи Великих Моголов в Индии. В статье дана критика некоторых утверждений З.Ризаева (см. [Магомеди]).

Кроме этих специальных работ индийскому стилю посвящены статьи, части общих монографий и статей по персидской литературе Г.Алиева, А.Н.Болдырева, Э.Брауна, З.Н.Ворожейкиной, Э.Иар-Шатера, А.М.Мирзоева, Я.Рипки, З.Сафа, Дж.Моррисона и Ш.Кадкани, В.Кирмани, А.Тагирджанова, А.Фирузкухи, Шавката Шукурова, Ш.Шамухамедова, Хуршид ул-Ислама и др.

Тем не менее проблема понимания сущности индийского стиля как особой поэтической системы все еще не имеет удовлетворительного решения. Европейские авторы в лучшем случае оперируют перечнем признаков индийского стиля, по сути своей восходящим к Шибли и повторяющимся в работах общего и специального характера. То же относится и к восточным авторам, причем их построения зиждутся на категориях и терминах восточной поэтики и герметичны для европейской науки, требуя своего переосмысления и перекодирования в рамках современного понимания поэтики. Очевидно, что анализ индийского стиля ждет осознания его специфики по сравнению с предыдущими стилями — хорасанским и иракским.

Здесь оправданным представляется такой подход к изучению стилистической эволюции, в результате которого можно было бы выявить специфику индийского стиля как следствие исторического развития персидской литературы. Достижения в области востоковедного литературоведения, философии и религиоведения способствуют выработке комплексного решения этой проблемы.

Наиболее актуальным является в этой связи исследование индийского стиля в системе исторического развития трех стилей с точки зрения его поэтики и его места в персидской литературе.

Для решения указанной задачи необходимо выделить строгие научные критерии описания персидской литературы на основе ее поэтики и уяснить узловые тенденции ее эволюции. Это требует поисков фундаментальных закономерностей и выявления единых универсалий, сообщающих единство литературному процессу.

Учет религиозно-философского фактора, каковым был для средневековой литературы суфизм с его философией и практикой, позволил бы создать научно обоснованную картину действия механизмов преемственности и инноваций, способствующих сохранению и обогащению системы ценностей в духовной культуре. Это дало бы возможность выработать новый подход к эстетическому и художественному значению опыта литературы ин-

дийского стиля, увидеть в этой литературе эстетически ценный результат внутреннего развития одной из величайших художественных традиций мира.

Методологической основой исследования является сочетание внутренней и внешней точек зрения на объект исследования. К внутренней точке зрения относятся: взгляд на поэзию, какой ее видит сама литература, отражающийся в преемственности поэтических традиций на протяжении всего времени существования поэзии; саморефлексия — оценка, зафиксированная в различных памятниках литературы — комментариях на поэтическое творчество, тазкере, словарях, трактатах, в первую очередь трактатах по поэтике и риторике; точка зрения суфийских авторов на текст, имеющаяся в трактатах по суфизму; основные концепции литературного творчества, в частности понимание его цели как поисков Слова и Смысла, наиболее адекватно отражающих Реальность и множественность бытия в его единстве в Боге; аппарат описания литературного явления, принятый у восточных филологов и литературоведов.

К внешней точке зрения относятся современные научные представления о структуре и функционировании поэтического текста, основах системного анализа текста, понятия интертекстуальности, теоретико-литературного дискурса, герменевтики как учения о принципах понимания и толкования текстов, выбор аппарата описания на основе современных научных представлений об анализе текста. Сочетание этих двух точек зрения в каждом отдельном случае и на протяжении всего исследования характеризует подход к изучаемому явлению.

Не менее важен критерий единства и непрерывности литературного процесса в литературе на персидском языке, применяемый в данном исследовании. Следствием его является вывод о наличии универсалий для описания этого процесса. Основание для этого положения автор видит в существовании единого литературного языка на протяжении всей истории новоперсидской литературы, в концепции включения предшествующего литературного опыта в литературную деятельность, в постоянстве оценок и эстетических требований к художественному произведению. Литературный процесс понимается средневековыми художниками и теоретиками литературы как следование лучшим образцам, стремление к новизне и оригинальности в собственном индивидуальном творчестве. Уже в постклассический период литературное сознание фиксирует и смену основных стилевых направлений эпохи в каждый период развития литературы — хорасанского, иракского и индийского стилей.

И наконец, существенную основу системного анализа литературного творчества представляет исследование внелитературных факторов и их влияния на структуру текста. Таковыми в

персидской литературе являются в первую очередь учение ислама и его мистико-философского течения — суфизма, а для рассматриваемого периода — религиозные искания индийских философов и мыслителей (в частности, поиски мировой религии и религиозного мира Акбаром и его окружением и Дара Шикохом и реакция на них ортодоксального суфизма).

Этот подход определил цели и задачи исследования. Рассмотрение индийского стиля и его места в персидской литературе предполагает решение следующих задач:

- установление границ современного понимания термина индийский стиль;

- определение места индийского стиля в истории персоязычной литературы Индии;

- обсуждение вопросов авторского стиля и стиля эпохи, типологии и аппарата описания индийского стиля;

- выявление наиболее стабильных стилевых тенденций на протяжении исторического развития персидской литературы как единого целого;

- изучение универсальных принципов построения бейта как фундаментальной основы стиха в персидской поэзии; определение его структуры и образного содержания;

- введение понятия поэтической нормы и классификация фигур по моделям, рангу, степени суггестивности и уровню их реализации;

- трактовку изменений поэтической нормы, внесенных в развитие литературы суфизмом, и выявление категорий, общих для религиозно-философского, т.е. суфийского, и художественного освоения действительности;

- интерпретацию специфических категорий поэтики, приписываемых индийскому стилю;

- осмысление роли интертекстуальных связей в поэтике газели индийского стиля в синхронном и диахронном аспектах;

- анализ содержательных и формальных категорий индийского стиля в терминах философии и поэтики;

- анализ структурных особенностей бейта в газели индийского стиля.

Фактическим материалом исследования стали диваны персидских поэтов, тексты поэтики персидской литературы, трактаты по суфизму, комментарии на поэтические произведения (*шарх*), словари суфийской терминологии. Помимо этого автором использовались труды по истории и теории персидской литературы и суфизму как отечественных, так и зарубежных исследователей. Среди них следует выделить Г.Ю.Алиева, Е.Э.Бертельса, А.Н.Болдырева, И.С.Брагинского, А.М.Мирзоева, Б.Я.Шидфар, а также А.Ахмада, А.Баузани, М.Т.Бахара, Э.Йар-Шатера, М.Занда, Ш.Кадкани, В.Кирмани, Ж.Лазара, Л.Массиньона, Дж.Мейсами,

А.Корбена, Я.Рипку, В.Хайнца, Шибли Ну'мани, А.Шиммель, Х.Хасана и др.

Автор опирался также на теоретические достижения отечественной науки и выводы исследователей, полученные в последние годы в работах А.Афсахзода, В.И.Брагинского, З.Н.Ворожейкиной, П.А.Гринцера, М.С.Киктева, А.Б.Куделина, Р.Мусульманкулова, Н.О.Османова, М.Л.Рейснер, В.С.Семенцова, А.В.Смирнова, И.В.Стеблевой, И.М.Фильштинского, Д.В.Фролова, Н.Ю.Чалисовой, Ш.Шукурова и автора этой книги.

Данная работа представляет собой обобщающее исследование, посвященное индийскому стилю и его месту в персидской литературе. Попытка системного описания литературного процесса с точки зрения его универсалий предпринимается впервые в отечественной и зарубежной иранистике.

Индийский стиль — одно из трех основных стилистических направлений в литературе на персидском языке. Время его распространения — постклассический период — XVI—XVIII вв. Его истоки общепринято возводить к гератской поэтической школе и последователю традиций этой школы Баба Фигани (ум. 1519).

Как термин это словосочетание имеет позднее происхождение, когда были сделаны попытки осмысления этого явления и установления его места в общелитературном процессе в XIX в., до этого наиболее распространенными были такие его определения, как *тарз-е тазе* (новая манера), *шиве-йе хасс* (особый стиль) и т.п.

Другие названия, относящиеся к литературному комплексу, определяемому как индийский стиль, — сефевидский стиль, исфаханский стиль, иногда предлагаются и некоторые другие варианты. Происхождение этого стиля не было непосредственно связано с Индией, однако время его становления и распространения совпало с миграцией поэтов сефевидского Ирана ко дворам правителей Индии Великих Моголов и многочисленных меценатов. Отождествление поэзии индийского стиля с Индией стимулировалось еще и тем, что литературное развитие Ирана с середины XVIII в. пошло другим путем, и с этого времени до начала второй половины XX в. большинство иранских литературоведов сохраняли негативное отношение к индийскому стилю.

Среди крупнейших представителей индийского стиля тем не менее в основном мы встречаем либо иранцев по происхождению, либо выходцев из Центральной и Средней Азии. Это Урфи Ширази, Назири Нишапури, Саиб Табризи, Шаукат Бухари, Зухури Туршизи, Калим Кашани и многие другие, о которых пойдет речь в данной работе. Другие поэты, такие, как Файзи Файязи, Гани Кашмири, Насир Али Сирхинди, Шейх Мухсин

Фани, Зебунниса, Бедиль, были уроженцами Индии. Многие иранские поэты навсегда связали свою жизнь с Индией, изучали ее обычаи, историю, литературу и философию, а также мистическую практику представителей различных религий. Фактически индийский стиль не до конца утратил свое значение и в XIX в. в литературах Афганистана и Средней Азии, а также в персоязычной литературе Индии, особенно в произведениях региональных литераторов. Он оказал большое влияние и на литературу урду, которая в XIX в. во многом следовала его традициям. Произведения, написанные в индийском стиле, встречаются в литературе Афганистана, а также в персоязычных литературах Синда, Пенджаба, Кашмира и других регионов Индии и в XX веке. Это свидетельствует о том, что уже в качестве стилизации в литературах нового времени все три стиля сохранили свое историческое место. Они могут сосуществовать, например, в творчестве одного поэта.

Изучение особенностей поэзии индийского стиля позволяет опровергнуть довольно распространенную точку зрения на постклассическую литературу позднесредневекового типа как на воплощение упадка и застоя в персоязычной литературе.

Будучи результатом внутреннего развития многовековых стилистических и жанровых тенденций предшествующих периодов, индийский стиль является преемником стилистических открытий иракского стиля и его естественным продолжением.

В индийском стиле можно выделить два периода: ранней поэзии (середина XVI — середина XVII в.) и поздней (вторая половина XVII — первая половина XVIII в.).

Индийский стиль стремится к внешнему упрощению стилистической манеры, краткости, афористичности, снижению высокой поэтической лексики. Однако неприкосновенными остаются старые образность и символика, поэтому все попытки «упрощения», стремление к лаконизму и поиски выразительности на этом пути в конечном счете выливаются в усложнение структуры, усиление суггестивности текста и увеличение роли подтекста и сказываются в возрастающей образной и смысловой нагрузке пространства бейта — единицы поэтической речи в персидской поэзии. Этим достигается необычная емкость и многозначность поэтического образа, усиливающаяся постоянно проявляемой авторами заботой о создании новых образов, новых поэтических тем и сюжетов.

Эти процессы приводят к новому усложнению поэтического выражения, примером которого служит творчество Бедили. Проза индийского стиля продолжает и во много раз усиливает традицию орнаментальности, и все это вместе создает репутацию головоломности и запутанности индийского стиля. Надо сказать, что в большой мере она отвечает истине.

Для индийского стиля обычным становится обращение к наиболее сложным фигурам поэтической речи, описываемым в поэтиках. Огромное внимание уделяется, например, фигурам, отвечающим за своего рода «гармонию формы». В то же время в поэзию вводится большой пласт разговорной лексики, идиоматических оборотов и других средств, служащих увеличению экспрессии, но эту формальную гармонию нарушающих.

Нарушение всеобъемлющего принципа «словесного соответствия», т.е. стилистической гомогенности и семантической связанности лексики бейта, путем введения лексики другой стилистической окрашенности — простонародной, разговорной, а главное, лексики, отражающей новые для традиционной персидской поэзии реалии, связанные с бытом, изменением взглядов на окружающую действительность, природу, наконец, попытки отразить перемены, наблюдаемые в этой действительности, меняют словесную ткань поэзии, острая, порой огрубляя и прозаизируя ее. Это позволяет расширить границы классических жанров литературы, оставаясь при этом в рамках традиции.

Большое развитие получают особые диалогические формы поэзии, суть которых состоит в создании поэтических ответов на произведения своих предшественников. В них поэты стремятся к новым трактовкам поэтических мотивов, дают волю поэтической фантазии и обновляют темы своих предшественников, понимая новизну в поэтическом ремесле именно как обновление старого и создание «необычного нового» — «*ма'ни-йе бигане*»^{*} — необычных смыслов. Одновременно чрезвычайно высоко ценится литературная игра — создание загадок, хронограмм, требующих расшифровки, различные формальные упражнения с графикой и словом и т.п.

Огромную роль в развитии литературной жизни и определенных черт ее, связанных с распространением индийского стиля, играли поэтические ристалища — *мушаира*. Участие широких слоев городского населения в литературной жизни привело к увлечению составлением своего рода антологий новых поэтов — поэтических альбомов (*джунг, баяз*). Многие особенности развития поэзии этого стиля дали основания Е.Э.Бертельсу высказать предположение, что в определенной степени индийский стиль знаменует передвижение поэзии по социальной лестнице и расширение круга потребителей поэзии, изменение социального

^{*} Термин *ма'ни* (араб. *ма'на*, мн.ч. *ма'ани*) будет встречаться в этой работе в обеих формах — персидской и арабской в зависимости от его помещения либо в контекст персидского языка, либо в контекст арабо-персидской теоретической поэтики. В последнем случае ввиду билингвизма ранних трактатов по поэтике сложилась традиция передачи этого термина в арабской форме как *ма'на*, мн.ч. *ма'ани*.

состава поэтов. Благодаря этому расширяется и кругозор самой поэзии.

Разные жанры по-разному реагируют на эти изменения. В индийском стиле особое распространение и популярность приобретает газель. Однако в силу многих особенностей, прежде всего устойчивости своей жанровой формы, традиционности тематики и т.п., газель оказалась и наиболее герметичной для новых реалий, в частности индийских, широко вошедших, например, в эпическую поэзию.

Поэтому именно на примере газели наиболее отчетливо прослеживаются структурные изменения, порождающие новую стилистику, а с ней и новое отношение к действительности.

Будучи интегральной частью персидской литературы, основным стилевым течением ее постклассического позднесредневекового периода, индийский стиль, по нашему убеждению, подлежит анализу и рассмотрению именно в системе персидской литературы — ее поэтологической нормы и суфийского контекста. Для данной работы мы избираем этот путь исследования, тем самым оставляя за ее пределами множество не менее важных и требующих пристального изучения и кропотливого анализа аспектов индийского стиля.

В центре внимания автора находятся процессы, происходившие в поэтике персидской литературы на протяжении ее существования, логически приведшие к возникновению индийского стиля и его процветанию в течение двух с половиной веков на огромной территории распространения персидского языка, включая Иран, Афганистан, Среднюю Азию и Индостанский субконтинент.

ВСТУПЛЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ ИНДИЙСКОГО СТИЛЯ

Множество раз процессы обновления в истории культуры начинались с деклараций о возврате к старому и отрицания недавнего прошлого. Так случилось и во второй половине XVIII в. в Иране с возникновением литературного движения «Базгашт-е адаби» — «Литературное возрождение» (букв. «Литературное возвращение»).

Идеологи этого движения заявили о возрождении простого и величественного стиля литературы X—XII вв. — *хорасанского*, а также изящного *иракского* стиля периода XIII—XV вв. И соответственно об отказе от стиля предшествующей литературной эпохи XVI — первой половины XVIII в.

Речь идет о стиле, за которым в более позднее время закрепилось название *индийский*.

В востоковедном литературоведении сложилось устойчивое представление о времени господства хорасанского и иракского стилей, совпадающем с классическим периодом в персидской литературе, как о «шести веках славы». Начинаясь с «Адама поэтов» Рудаки (ум. 940/41), этот период завершается Джами (1414—1492) — «„последним классиком“, по традиционному определению европейской иранистики» [Занд, с. 213].

Конечно, подобная оценка не подразумевает какого-то особого «бесславия» последовавших затем еще пяти веков в истории этой литературы. В отличие от многих средневековых литератур мира персидская не сошла со сцены в более позднее время, а преемственность ее традиций была настолько велика, что и в XX в. ее литературный язык остался практически доступным образованному читателю.

Вводя понятие «новоперсидская литература», Ян Рипка подчеркивает: «Новоперсидская литература включает в себя всю литературную продукцию на этом языке, начиная с ее древнейших памятников до нашего времени. Время ее существования приблизительно совпадает с периодом ислама в Иране» [Рипка, с. 116].

Наука, проложившая черту между именем Джами и последующими веками, в качестве основного аргумента в пользу это-

го разграничения выдвигала небольшой, но весомый список имен — по одному-двум на каждый век: Рудаки, Фирдоуси, Низами, Руми, Саади, Амир Хосров, Хафиз, Джами (добавим сюда Хайама, скорее по протекции европейского вкуса, чем по убеждению самой литературы).

Противопоставить равноценный этому список поэтов, принадлежащих к последующим пяти векам, пока не решились ни сами историки персидской литературы, ни авторы трактатов по поэтике и антологий, ни литературные критики. Возможно, этот факт литературного самосознания следует считать достаточно значимым, ибо на Востоке, вся культура которого пронизана почитанием авторитетов, литературное самосознание — одно из наиболее устойчивых и консервативных проявлений традиции.

Считалось, что за расцветом гератской школы, которую возглавлял Джами, последовал период угасания классической традиции, возобладаало господство формализма, эпигонства и упадничества, причем такое мнение было присуще и европейскому, и, пожалуй, в первую очередь иранскому литературоведению XIX — начала XX в.

То, что на рубеже XV и XVI вв. произошла определенная смена эстетических ориентиров, признают практически все, да это и трудно отрицать. Литература как бы вобрала в себя и выразила своим состоянием те социально-исторические процессы, негативные с точки зрения единства и целостности традиции, которые доминировали в персоязычном ареале начиная с XVI в. И прежде всего это относится к Ирану.

Распад ранее единого в культурном отношении пространства был обусловлен политическими, социально-экономическими и религиозными причинами. В этом пространстве резко обособился один из самых богатых культурными традициями регион — сефевидский Иран. Он противопоставил суннитскому окружению ислам шиитского толка, объявив его официальной идеологией сефевидского государства. Шиизм и до того был одним из направлений религиозной мысли в Иране, но отнюдь не доминирующим. Малек ош-Шоара (Мухаммад Таги) Бахар отмечает: «Шиизм имел в Иране свою историю. Шиитами были города Хелле, Неджеф, Кербела, Кум, Кашан, Сабзавар и весь Мазандеран... Шиитами были такие поэты, как Рудаки, Кисаи Марвази, Фирдоуси, Насир-е Хосроу Алави, такие ученые, как Абу Али Ибн Сина и Хаджа Насир. Тем не менее вся культура Ирана была ориентирована на суннитскую веру. Говорили „илм-е Али“ (наука Али, имеется в виду особо почитаемый шиитами халиф Али. — *Н.П.*) и „адл-е Омар“ (справедливость Омара, Омар — несправедливый халиф с точки зрения шиитов. — *Н.П.*), упоминая

Пророка, произносили здравицу „четырем друзьям“ (т.е. четверем праведным халифам, которых признают сунниты. — Н.П.). Суфизм тоже носил суннитский характер... *Ханака, текие, соу-ме'е, завие* — все места уединения суфиев были постоянно на устах, но никто не связывал их с шиизмом» [Бахар, т. 3, с. 253].

В исторической перспективе шиизм оказался удачно найденным и успешно примененным фактором национально-государственной консолидации, хотя и достигнутой крайне жестким и порой кровавым путем. «Несмотря на то что эта династия, мы говорим о династии Сефевидов, расправлялась с суннитским мазхабом жестоко, непримиримо и свирепо, до такой степени, что те люди, которые не принимали шиитскую веру, подвергались казням и истреблению, как повествуют о том многочисленные современники и прочие люди, к свидетельствам которых могут обратиться читатели, нужно сказать, что в стране воцарилось единомыслие (*йексуи*) и распри и междоусобицы, постоянно раздиравшие страну, прекратились», — пишет Шибли Ну'мани [Шибли, т. 3, с. 2].

Но это же привело к разрыву множества традиционных культурных связей с другими государственными образованиями этого времени или к трансформации этих связей, порой весьма болезненной. Трещины пробежали не только в местах религиозно-политических сдвигов, они прошли и по «лингвистической карте», закрепив за каждым из обособлявшихся при этом «матери-ков» языковые особенности, ему присущие, — лексические, фонетические и даже грамматические. Это отразилось и в названиях вариантов литературного языка: фарси, фарси-дари (кабули), таджики, фарси-йе хинди (хиндустани), т.е. — персидский, дари или кабульский, таджикский и персидский язык Индии.

Особой приметой времени стало воцарившееся почти на всей литературной карте двуязычие и многоязычие. В Малой Азии, Иране и Средней Азии это было персидско-тюркское литературное двуязычие, в Афганистане дари—пашто, в Индостане в зависимости от регионов партнерами фарси становились языки урду, бенгали, синдхи, панджаби, кашмири и т.п. Наконец, уже не трещины, а границы пролегали между литературой на фарси и вернакулярных языках, ставших впоследствии национальными.

Только в современных Иране и Таджикистане утвердилась традиция персидско-таджикской литературы, тогда как в Афганистане возникли и существуют до настоящего времени параллельно живые литературные традиции на двух национальных языках — фарси-дари и пашто. Что касается Индостанского субконтинента, там, где раньше царила персоязычная литература, развились национальные и практически угасла могучая и славная некогда литература на фарси.

Как это ни покажется странным, можно назвать даже точную дату ее окончательного ухода со сцены в Индостане — 21 апреля 1938 г. Это день, когда завершился жизненный путь Мухаммада Икбала, последнего великого поэта, писавшего в Индии на этом языке. Икбал начал свой путь в литературе урду, но, обратившись к персидскому языку, создал такие произведения, которые позволили ему занять в ираноязычном мире место великого поэта персидской литературы.

В XVI—XVII вв. Иран также отдал дань билингвизму, явлению верхушечного происхождения, связанному с засильем тюркского элемента в правящих кругах двора и войска¹.

Иран по сравнению с другими регионами дальше ушел в языковом развитии от классического литературного образца, в то же время, во многом сохраняя за собой роль источника письменной литературной и языковой нормы. Наличие такой нормы было особенно существенным для Индии, где отсутствовала естественная языковая среда, создаваемая этническими иранцами. Носителями языка фарси в Индии были в основном пришлые люди — жители Ирана, Хорасана и Мавераннахра, Балха, Бадахшана и их потомки.

Для поэтов двери гостеприимной Индии были распахнуты настежь, и выходцы из Герата, Самарканда, Бухары или Ходжента могли рассчитывать на столь же горячий прием, как гости из Шираза или Исфахана и других признанных литературных центров Ирана². Для индийцев все эти центры объединяла принадлежность к единому силовому полю великой культуры.

Между тем формировавшийся в период XVI—XVII вв. язык урду запечатлел более основательное знакомство с живой речью войскового контингента наемников из Средней Азии и Афганистана, нежели с языковой литературной нормой Ирана, восприняв лексику языка фарси в фонетическом облике этих регионов (см. [Зограф]).

Таким образом, если основной тенденцией предыдущих шести веков было создание единого культурного пространства в фарсиязычном ареале, то пришедшие им на смену следующие пять веков были временем распада этого единства и возникновения национальных государств и идеологий, языков и литератур.

После первых «шести веков славы» оставалось общее культурное наследие, право на которое всех и каждого не вызывало сомнений, а любые притязания на единоличное владение должны были казаться абсурдными. Наследие последующих «пяти веков» относилось уже к разным пользователям, можно сказать, на юридических основаниях: доля его, принадлежащая Ирану и признаваемая им как собственность, не оспаривалась никем, часть его мирно копилась по углам некогда исторически единого ареала — где пылится и до сих пор, по сути дела не востребо-

ванная, часть всегда воспринималась как общее наследие Индии и центральноазиатского региона, к которым в XVII в. присоединился и среднеазиатский [Рипка, с. 336], тогда как в Иране о ней и знать не хотели. И наконец, еще одна часть оказалась из тех драгоценных вин, которым рано или поздно настает свой черед.

Тут-то и объявились наследники, заявившие, что именно в их сады тянутся корни тех лоз, что некогда родили вино.

Как известно, тема наследственной распри неисчерпаема и по праву относится к бродячим сюжетам мировой литературы. В нее можно было бы внести немало увлекательных, а порой и отталкивающих подробностей из истории борьбы и за наследие персидской литературы, равно как и отказа от него! Однако оставим детективную часть этой истории на долю беллетристов.

В первые шесть веков на всем пространстве то последовательно, то одновременно, то новые на месте старых вспыхивали огоньки литературных центров, которые разгорались затем с необыкновенной силой, и сияние этих светочей на литературном небосклоне было видно из любой точки ираноязычной ойкумены. Равно прославлены были литературные центры Тебриза, Исфахана, Шираза и Герата, Бухары и Самарканда, Мерва и Нишапура, Коньи и Лахора, Ганджи и Ходжента, да и мало ли еще какие!

В последующие три века дымка шиизма затягивает горизонты Ирана, тускнеет блеск его прославленных литературных столиц, но особенно ярко и призывно загораются светильники Дели, Лахора, Голконды и Биджапура, Хайдерабада (Декан) и Агры. И там расцветает слава поэтов, в чьих нисбах — именах по месту происхождения или проживания — сохраняются наименования таких городов Ирана, как Исфахан, Мешхед, Амуль, Кашан, Тебриз, Шираз и многие другие. Оттуда ведут свое начало новые поэтические величины эпохи, обретшие в Индии гостеприимный кров, а кто и вторую родину.

Несмотря на стабильность литературного развития с его единым для всего времени и пространства литературным языком, средневековый и позднесредневековый периоды в литературе на персидском языке характеризуются изменениями в идеологии, видении мира, происходившими хотя и достаточно плавно и постепенно, но все же имевшими отчетливые временные рамки. Названным изменениям отвечает и трансформация художественных вкусов. В первую очередь это сказывается в изящной словесности. Наиболее обобщенно подобные процессы можно интерпретировать как смену господствующих стилей эпохи.

Впервые концепция истории персидской литературы как история смены основных стилистических направлений была пред-

ставлена видным иранским ученым М.Т.Бахаром в его труде «Стилеведение. История развития персидской прозы» [Бахар].

Согласно Бахару, начиная с X в. сменилось всего три основных стиля, а именно хорасанский, иракский и индийский. Во второй половине XVIII в. на смену индийскому в Иране пришел стиль «литературного возрождения», который являл собой теоретически «возврат» к первым двум — хорасанскому в касыде и иракскому — в газели.

Следует, по-видимому, согласиться с З.Н.Ворожейкиной, которая замечает, что «концепция трех стилей, разработанная в литературоведении Ирана и принятая некоторыми европейскими учеными, не располагает еще ясностью сравнительных характеристик и точностью научных формулировок» [Ворожейкина, с. 240].

И хорасанскому стилю, которому приписывается простота и величественность, и иракскому, славящемуся своим изяществом, «литературное возрождение» в Иране попыталось дать новую жизнь. Естественно, что в свете новых эстетических требований обесценивался опыт индийского стиля, довольно изощренного и манерного, порой предельно усложненного. В результате этого послеклассическая литература на персидском языке оказалась как бы под негласным запретом вкусов нового времени, оставив своего рода белое пятно в истории литературы Ирана. Стоит добавить сюда названные выше обстоятельства: века самостоятельного языкового развития регионов фарсиязычного ареала, неизбежные искажения некоторых языковых норм, языковой снобизм иранцев — только этого было бы достаточно, чтобы относиться к поэзии индийского стиля, нашедшей себе убежище за пределами Ирана, как к неким литературным задворкам, лишь портящим впечатление от величественного фасада. К тому же само определение стиля как индийского включало значение периферийности, оторванности от центра. Между тем названия «хорасанский» и «иракский» связаны с топонимией исторического Ирана (под Ираком имеется в виду так называемый иранский (аджамский) Ирак, Загрос — граничащая с современным Ираком иранская территория).

Амири Фирузкухи был первым в XX в., кто выдвинул возражения против применения термина индийский стиль. Он заявил, что ни в одном тазкире, включая тазкире Лутф Али-бека Азера «Аташкаде», в котором давалась уничижительная оценка «старому» стилю (т.е. тому, что мы называем индийским) в пользу нового стиля «литературного возрождения», не употребляется это словосочетание, а речь идет только об «особой манере» или «особом стиле». А.Фирузкухи приводит множество аргументов в пользу его генетической связи с творчеством исфаханских поэтов

и предлагает именовать его исфаханским [*Фирузкухи*. Вступление, с. 5—6].

По этому поводу Е.Э.Бертельс писал: «Термин *сабк-и хиндустани* (т.е. индийский. — *Н.П.*) зародился довольно случайно и значительно менее оправдан, чем принятый у иранских литературоведов *сабк-и туркистани* (другое название хорасанского стиля. — *Н.П.*), обозначающий классическую поэзию X—XI вв., действительно почти целиком сложившуюся в Мавераннахре и Хорасане» [*Бертельс*. К вопросу, с. 439].

Таким образом, термин «индийский стиль» принимают не все современные исследователи. Иногда предлагается называть индийским стиль только тех поэтов, которые были уроженцами Индии и чье творчество датируется не ранее чем XVII в. или еще позже — XVIII—XIX вв. (Гольчин Маани, см. [Комиссаров, с. 7; *Фирузкухи*. Возражение, с. 66]). При этом поэзия XVI в. и поэты — выходцы из Ирана, которых было в Индии большинство, оказываются вне границ этого термина.

Помимо сужения временных и географических рамок этого явления предлагается также вместо названия «индийский стиль» пользоваться терминами «исфаханский стиль» либо «сефевидский» — по названию той правящей династии, при которой, собственно, и отмечается наиболее сильная миграция, а проще говоря, бегство иранских поэтов от ригоризма шиитских претензий Сефевидов. Ведь кроме всего прочего, с воцарением шиизма выяснилось, что создавать хвалебные касыды следует только в честь святых и мучеников шиизма имамов Хасана и Хусейна, самого Пророка и его зятя Али, что отменяло такой «хлебный» жанр, как придворная касыда, предназначенный куда менее святым адресатам, но зато платившим наличными.

Даже те ученые, которые согласны с применением термина индийский стиль, зачастую сопровождают его употребление уточняющим определением «так называемый». Е.Э.Бертельс начинает свою статью «К вопросу об „индийском стиле“ в персидской поэзии» словами: «Вопрос о генезисе так называемого индийского стиля...» [*Бертельс*. К вопросу, с. 437]; Я.Рипка пишет: «В восточном и западном литературоведении не существует единства мнений о так называемом индийском стиле» [Рипка, с. 336], более того, Е.Э.Бертельс, а вслед за ним и А.Н.Болдырев просто называют его «пресловутым» [*Бертельс*. К вопросу, с. 439; *Болдырев*. У истоков, с. 13].

В этой связи возникает вопрос, а есть ли что-нибудь «индийское» в индийском стиле? Какое отношение имеют к нему Индия и индийцы?

Участие Индии в литературном развитии поэзии и прозы на фарси есть обстоятельство не только известное всем, но и насчи-

тивавшее если не шесть, то уж по крайней мере пять веков славного существования до начала XVI в. Абу-л-Фарадж Руни и Мас'уд-е Са'д-е Салман, Амир Хосров и Амир Хасан Дехлеви, Зия ад-Дин Нахшаби и ряд других литераторов безоговорочно включаются в историю классической персидской словесности всеми историками литературы. Другие, менее известные, но более многочисленные составляют ее «фоновый поток», а на самом деле — активный и изумляющий многообразием проявлений и своей жизнеспособностью организм, колоритное порождение «земли и воды» Индии.

Ян Рипка пишет, что индийский стиль «окончательно сложился на *индийской почве* в произведениях поэтов *персидского и таджикского происхождения* (выделено мной. — Н.П.), какими были Урфи Ширази, Назим, Саиб и ряд других» [Рипка, с. 336].

Таким образом, на первый вопрос, есть ли что-нибудь индийское в индийском стиле, Рипка дает положительный ответ (почва), на второй, какое отношение имеют к нему Индия и индийцы, — скорее отрицательный, в пользу иранцев и таджиков.

Е.Э.Бертельс в упомянутой работе считает, что едва ли можно сказать, что этот стиль развился в Индии [Бертельс. К вопросу, с. 439]. Амири Фирузкухи настаивает на его иранском происхождении, подчеркивая, что, по сути дела, он является продолжением иракского стиля [Фирузкухи. Вступление, с. 6].

Наиболее часто встречается мнение о том, что индийский стиль возник в недрах гератской школы, первым его представителем был Фигани (род. в первой половине XV в.), которому приписывается ученичество у Джами. Среди предшественников называют также имена Мохташема Кашани и Вахши Бафки, «стиль которых был промежуточным между стилем „фарси“ (стилем Саади и Хафиза) и исфаханским», а основателями, помимо Фигани, — Лисани Ширази и шейха Азари [Фирузкухи. Вступление, с. 5]. Е.Э.Бертельс считает роль Фигани преувеличенной, потому что у него не встречается ничего, что могло бы объяснить природу «резкого изменения в стиле газельной лирики» [Бертельс. К вопросу, с. 437].

Ян Рипка отмечает, что характерная черта поэзии Фигани — «простота выражения и подлинность чувств» [Рипка, с. 274].

Здесь мы сталкиваемся с определенным противоречием как у Е.Э.Бертельса, так и у Я.Рипки. Если поэзия Фигани мало чем отличается от поэзии гератской школы, что же все-таки породило настойчивые утверждения о стиле нелепостей — «фиганийат»³, т.е. о каких-то непривычных и режущих слух новациях Фигани (удачных или «безобразных» — *кабих*, но таких, которые воспринимаются как новшество), использованных затем другими литераторами? Ведь сама поэзия Фигани получила высокую

оценку и у современников, и в более позднее время. Эта оценка отразилась и в словах Я.Рипки. И вряд ли речь может идти о каких-то неуклюжих поползновениях на творчество, исходящих от бездарного поэта.

Если же Рипка прав в том, что стихам Фигани свойственны «простота выражения и подлинность чувств», то это трудно совместить с его же мнением о гератской школе, стиль которой он считает вычурным и напыщенным, так что соответственно вычурность и напыщенность индийского стиля можно истолковывать как наследие гератской школы [Рипка, с. 337].

В сноске к главе, посвященной Фигани, Ян Рипка продолжает эту тему: «От Шибли не укрылось влияние Фигани на последующие поколения, проявляющееся, по его мнению, в сжатости, одном из главных признаков Фигани. Шибли даже возлагает на Фигани ответственность за укрепление этого свойства, доходящего до опасной загадочности, но Е.Бертельс категорически не соглашается с этой точкой зрения» [Рипка, с. 410].

Подобные беглые характеристики — «сжатость, доходящая до опасной загадочности» — порой сами требуют расшифровки, хотя, как представляется, многие авторы пытаются осмыслить именно эту особенность стиля Фигани, высоко ее оценивая: «Стиль Баба Фигани — это тот же стиль классиков (*кудама*), и разница, существующая между ними, заключается только в необыкновенной простоте, в способе сочетания слов (*таркиб-е алфаз*) и пылкости (*сузнаки*) его стихов», — пишет Сухейли Хвансари (цит. по [Хуршид ул-Ислам, 1-е изд., с. 137]).

В этой связи возникает еще одна проблема — проблема простоты и сложности поэзии Фигани и соответственно простого и сложного в индийском стиле.

Поиски истоков индийского стиля уводят некоторых исследователей от Фигани в глубь веков и назад в Индию. В пользу этой тенденции говорит и высказываемая некоторыми западными и восточными учеными и поддержанная в отечественном востоковедении мысль об Амуре Хосрове Дехлеви (1253—1325) как родоначальнике индийского стиля. Данная точка зрения была аргументирована А.Н.Болдыревым в ряде устных выступлений и затем высказана в статье «У истоков „индийского стиля“». А.Н.Болдырев склоняется к тому, что личный поэтический опыт Амира Хосрова и его теоретические сочинения, посвященные проблемам стилистики, послужили отправной точкой для эволюции в сторону формирования индийского стиля.

Попутно возникла еще одна, до тех пор совершенно не обсуждавшаяся в иранистике кандидатура — Алишер Навои. Он выдвигается в качестве основоположника индийского стиля З.Ризаевым, автором монографии «Индийский стиль в поэзии на фарси конца XVI—XVII вв.». При этом сходную роль З.Ризаев

отводит также узбекскому поэту XVII в. Баба Рахиму Машрабу, подобно Навои писавшему помимо тюрки на персидском языке⁴.

Несомненно, что принадлежность Навои к гератской школе, его творчество на фарси под поэтическим псевдонимом Фани, близость к Джами, его роль в литературах на тюркских языках, наконец, высокое общественное положение не исключают его участия в формировании индийского стиля и в персоязычной литературе наряду с другими представителями этой творческой манеры. Проблема индийского стиля в тюркоязычных литературах и роль Навои хотя и представляют значительный интерес, но в данном случае уведут нас от тех вопросов, которые в первую очередь связаны с законами внутреннего развития персидской литературы и персидского языка и его стилистики.

Но дискуссия об основоположниках косвенно все же связана с тем, каков вклад самих индийских поэтов в создание и становление индийского стиля. Известно, что Амир Хосров Дехлеви писал свои произведения во времена господства иракского стиля и сам мэтр этого стиля Хафиз создавал поэтические ответы на его газели.

Что касается Баба Фигани и поэтов, перечисленных Яном Рипкой как представителей индийского стиля, — все они сплошь иранцы и таджики.

В поисках подходов к этой проблеме остановимся на двух ее аспектах: «физическом присутствии» Индии в поэзии индийского стиля (и пребывании иранских поэтов в Индии) и сохранении непрерывности литературного развития персидской литературы как исторически единого целого, ее интегрального единства, т.е. включенности региональных ее ответвлений в общность, воспринимаемую литературным самосознанием.

Не будем касаться сейчас литературных величин, так сказать, местного значения. Но, говоря об индийском стиле, действительно невозможно обойти молчанием фигуры высшего ранга, к которым принадлежали поэты — выходцы из Ирана и Средней Азии.

Между тем в газели Урфи практически нет ничего такого, что заставило бы нас признать в ней нечто иное, нежели привычную персидскую словесность. То же относится и к газели Файзи (1555—1595), поэта высочайшего класса, уроженца Индии. Стиль Саиба Табризи (1601—1667), величайшего поэта XVII в., оказал большое влияние на поэзию Галиба (1797—1869) и Икбала (1877—1938), но это по-прежнему персидская словесность, лишь миновавшая еще один век своего развития.

Саиб провел в Индии сравнительно немного времени — около 8 лет, тогда как другие иранские поэты, прибывавшие в Индию, оставались там на всю жизнь. Конечно, многие из них были популярны и в Иране, но ни в какое сравнение с этой популярностью не идут слава и богатство, выпадавшие в Индии на

долю таких поэтов, как Урфи, Саиб, равно как и их соотечественников Нав'и (ум. 1580), Назири Нишапури (ум. 1614), Зухури Туршизи (ум. 1615), Малика Куми (ум. 1615), Талиба Амули (ум. 1627), Калима Кашани (ум. 1650), Шауката Бухари (ум. 1695), перечислять можно долго.

Еще меньше интереса в Иране проявлялось к поэтам, не являвшимся уроженцами Ирана, например к Бедилю (1654—1720). Возможно, это связано с тем, что у него уже Индия присутствует, если уместно так выразиться, в каждом нерве его поэзии — это заметно и в появлении концепций, продиктованных индийской философией, индийских реалий, образов мистической практики как индийских суфиев, так и йогов и подвижников других религий Индии.

Но возвращаясь к поэзии XVI—XVII вв. с той точки обзора, какую дает творчество Бедили, исследователь неожиданно для себя замечает, что в разной степени эти особенности уже давно исподволь стали появляться в персоязычной поэзии Индии и гораздо раньше, чем в XVI—XVII вв.! Реалии Индии, сведения о ее философии и религиозной жизни, ее мистических учениях и их практике, описания ее природных условий и ее общественно-политической жизни мы найдем уже в поэзии Мас'уд-е Са'д-е Салмана и Амира Хосрова Дехлеви.

И несомненно, все это богатство духовной жизни Индии и ее культуры становилось неотъемлемой частью художественного мира поэтов, подвизавшихся при дворах Великих Моголов, особенно Акбара, а также при дворах местных владык на территории практически всего Индостана.

Словом, позаимствовав образ у Мирзы Галиба, скажем, что вся бурная, разноязыкая и многоконфессиональная духовная и культурная жизнь Индии просвечивает сквозь ее персоязычную литературу, как соты сквозь мед.

Об этом пишет и исследователь персидской литературы и в частности поэзии Амира Хосрова Дехлеви узбекский ученый Шаислам Шамухамедов: «На наш взгляд, при определении и исследовании идейных истоков индийского стиля необходимо обратить внимание на соотношение тонкой индийской философии и высоко отточенной формы литературы на фарси (иракский стиль). Мы не проводили специального исследования, однако интуитивно чувствуется, что индийский стиль, кроме всех тех качеств и истоков, о которых говорят некоторые исследователи, на наш взгляд, кажется синтезом глубоко развитой индийской философии и высокой техники стиха на фарси» [Шамухамедов, с. 73]. Ш.Шамухамедов подчеркивает, что понятие индийской философии подразумевает разнообразие философских школ, «так как и поэзия индийского стиля неоднородна в философском отношении» (там же, с. 99).

«Нам не кажется, что этот стиль ошибочно назван индийским, — продолжает он, — как утверждают иранские ученые Фирузкухи и Хумаюн Фаррох, и не „случайно“, как пишет З.Ризаев, а в этом определении заключен особый резон. Многие представители этого стиля, переехав в Индию из соседних стран, продолжительное время оставались там, общались с учеными, изучали языки Индии и т.д., или же родились и выросли там, хотя их предки вышли из Средней Азии, Ирана и других стран (например, Хосров Дехлеви, Зебуннисо, Бедиль и др.). Безусловно, их поэтический талант развивался на традициях персидско-таджикской поэзии, но в силу вышеизложенных обстоятельств индийский способ мышления не мог не оказать большого влияния; также необходимо рассматривать возникновение и развитие этого стиля как результат исторического развития предыдущих (например, иракского) стилей» [Шамухамедов, с. 74].

Для того чтобы понять формы того присутствия Индии, о котором идет здесь речь, нам придется признать прежде всего, что в разных литературных жанрах они могут овеществляться по-разному. Весьма герметичной остается для всех этих реалий газель.

Наиболее проницаемыми для них оказываются нарративные жанры, в первую очередь романическое и религиозно-философское маснави, а также их производные — исповедальные жанры *саки-наме* и *муганни-наме* («Книга кравчего» и «Книга певца», гениально выделенные в жанровые подразделения в «Западно-восточном диване» Гёте!). Важное место принадлежит также традиции философской касыды, заложенной Урфи, в его творчестве меняющей свое жанровое назначение панегирика на жанр философского осмысления бытия. И совершенно особое место в системе жанров позднесредневековой литературы занимает поэтическое следование образцу, имеющее разные названия, детализирующие применяемые поэтом приемы — *татаббу*, *тазмин*, *истикбал* и др. Возможно, эти содержательные особенности оказали влияние не только на функционирование жанровой системы в позднесредневековый период, на предпочтительное развитие одних жанров за счет других, но и на внутренние структурные сдвиги внутри одного жанра.

Наконец, как следует трактовать явную устойчивость стиля и одновременно не менее явную его эволюцию? Ведь уже в XVII в., как отмечает Ян Рипка, «в Индии и Средней Азии не было ни одного писателя, который не находился бы под влиянием индийского стиля, даже если не был его сторонником» [Рипка, с. 337]. И тем не менее, как подчеркивает Хайнц, автор единственной на западноевропейском языке монографии об индийском стиле, в нем в предельной степени сохранилась преемственность по отношению и к хорасанскому (туркестанскому),

и иракскому стилям. Все попытки этого автора обнаружить в индийском стиле что-то новое неизбежно оканчиваются чисто-сердечным признанием того факта, что данное явление уже наблюдалось в предшествующих стилях и в арсенале исследователя остается только сравнительная степень, которую он применяет, чтобы показать, что в индийском стиле то или иное явление встречается *ч а щ е*, используется *ш и р е*, проникает *г л у б ж е* или имеет *б о л е е* сложную структуру [Хайнц, с. 14—15].

Пытаясь выбраться из этой достаточно тупиковой ситуации с определением «индийский», мы пока еще не успели выяснить, каким содержанием нагружен второй компонент этого словосочетания — «стиль». Коль скоро термин «индийский стиль» является переводом с персидского *сабк-е хинди*, обратимся к трактовкам этого слова как термина.

М.Т.Бахар пишет, что корень *сбк* в арабском языке значит расплавление и литье золота и серебра, но в литературе последнего столетия слово *сабк* метафорически употребляется как «особая манера/стиль в поэзии или прозе» и приблизительно соотносится с европейским понятием «стиль» [Бахар, т. 1, с. *дж*].

В современном языке словарное значение *сабк* — стиль в изобразительном искусстве и литературе.

М.Т.Бахар отмечает, что внимание к стилю произведения проявляют уже авторы тазкире сефевидского периода, определяя его как «следование предшественникам» (*тари́ка-йе мотакаддамин*), образ действия (*тарз*), манера (*ада*) и т.п. Впервые употребление термина *сабк* в ряду *тарз—тари́ка—сиййак—шиве* (метод, манера) встречается у Риза-Кули-хана Хидаята в «Маджма' ал-фусаха» (1878) [Бахар, т. 1, с. *сад*]. Однако уже автор XVIII в. Лутф Али-бек Азер в тазкире «Аташкаде» иногда употребляет слово *сабк* вместо *тарз* или *ада* (там же, с. *йай*).

Терминологическое употребление в научной литературе словосочетания «индийский стиль» относится к сравнительно позднему времени (конец XIX — начало XX в.). Это название закрепилось окончательно лишь тогда, когда потенциал стиля был в принципе исчерпан, а запоздалое, как это характерно для восточной традиции, его критическое осмысление только началось. Дело в том, что продолжительное время для характеристики этого стиля достаточным было определение *тарз-е тазе* (новый способ [письма]), *шиве-йе хасс* (особая манера) и т.п.

Во многих работах по иранистике авторы ссылаются на определение термина «стиль поэзии», данное Бахаром: «Стиль поэзии, — пишет Бахар, — это совокупность слов и выражений и способ их сочетания между собой (*таркиб-е анха*) с точки зрения законов языка, те их смысл и значение, которые каждое слово имело в [определенную] эпоху, способ поэтического мышления (*тарз-е тахаййол*) и выражение этого поэтического мышления

как духовного состояния поэта, которое обусловлено влиянием окружения, социальной обстановкой, [состоянием] науки, материальной и духовной жизнью... Все, что проистекает из этой совокупности (*коллийат*) и придает особую окраску (*аб-о-ранг*) стихотворению, мы и называем поэтическим стилем (*сабк-е ше'р*)» (цит. по [Дастгейб, с. 1]).

Согласимся, однако, с тем, что данное определение требует дополнительной интерпретации, поскольку практика показывает, что законы языка для всех одинаковы, тогда как способы сочетания слов у всех поэтов разные, и по каким законам надо их сочетать, чтобы получился хорасанский, иракский или индийский стиль, — вопрос настолько тонкий, что ответ на него потребовал бы немалых усилий.

Как отмечает З.Н.Ворожейкина, М.Бахар трактует термин *сабк* широко, «как способ познания действительности» [Ворожейкина, с. 240]. Л.С.Пейсиков подчеркивает, что у Бахара «единство мысли и формы или значения и внешнего образа составляет основу стиля» [Пейсиков, с. 16].

Мы уже имели свидетельства того, что многие исследователи видят в индийском стиле нечто большее, чем область стилистических предпочтений. «Прежде всего отметим, — пишет М.Магомеди, — что „индийский стиль“ — целое литературно-художественное направление со свойственной ему идейной платформой и эстетическими установками. Поэтому любой анализ „индийского стиля“ только с точки зрения формальных особенностей будет неполным» [Магомеди, с. 106]. Добавим, что только содержательный анализ также будет страдать неполнотой.

В монографии «Исфаханская школа», посвященной становлению иракского стиля в персидской поэзии на примере поэтов XII—XIII вв. исфаханского поэтического круга, З.Н.Ворожейкина сделала краткий обзор взглядов на индийский стиль как в отечественной, так и в зарубежной иранистике⁵.

Как представляется, автор ставил перед собой задачу, опираясь на труды Н.Османова в области хорасанского стиля, в наибольшей степени отвечающие стилеведческим задачам из всех отечественных работ по иранистике, посвященных этому периоду, спроецировать на них достигнутые ею самой результаты исследования иракского стиля и вкупе с обзором стиля индийского дать некоторую общую картину развития «трех стилей». Здесь мы вкратце перечислим приводимые ею точки зрения, попутно, по необходимости, давая им оценки.

З.Н.Ворожейкина начинает обзор с мнения Я.Рипки, который отмечает в индийском стиле «некоторые черты барокко: искусственность и манерность, многоступенчатую сложную симметрию образов... принцип параллелизма в построении бейтов, стихоголоволомку... фантастическое обоснование как ведущий художе-

ственный прием» [Ворожейкина, с. 242]. Это определение, по мнению автора, дополняют и развивают наблюдения А.Т.Тагирджанова, основанные на анализе стихов и теоретических трактатов Амира Хосрова Дехлеви.

А.Т.Тагирджанов подчеркивает «терминологическое расширение поэтического словаря, преобладающее значение аллегорий и отвлеченных, абстрактных понятий» (там же). Заметим, что эти наблюдения могли бы иметь вес только в том случае, если Амир Хосров был бы признан представителем индийского стиля, а временные границы возникновения последнего были бы соответственно отодвинуты в XIII в. В противном случае перечисленные особенности с таким же успехом могут быть отнесены и к иракскому стилю, господствовавшему в это время.

А.М.Мирзоев, по словам З.Н.Ворожейкиной, призывает искать причины возникновения индийского стиля «в исторической и общественной обстановке... не только Мавераннахра и Хорасана, но также и Индии» (там же). И здесь хочется заметить, что частично хорасанский стиль складывался и на индийской почве, а исторические и особенно социально-политические условия Индии великолепно отразились уже в персоязычной литературе Индии XII в.

З.Ризаев помимо идей, связанных с Навои, выделяет как важные признаки индийского стиля «философскую окрашенность произведений, гуманистическое начало и развитую систему смысловых (?) сравнений» (там же). За исключением последней, не совсем внятной дефиниции, две предыдущие опять же не отражают никакой специфики индийского стиля, поскольку свойственны двум остальным в не меньшей степени. Что касается гуманизма и гуманистического начала литературы на персидском языке, то помимо, так сказать, житейского понимания гуманизма в литературе как обращенности к человеку и его проблемам, признанием за человеческой личностью определенных прав и обязанностей, существует проблема гуманизма, поставленная Ренессансом в культурах Европы. Но и в этом отношении гуманистическое начало не должно было бы, с точки зрения Ризаева, приписываться только индийскому стилю⁶.

Что же касается философичности, то не будет преувеличением сказать, что каждый большой персидский поэт одновременно и глубокий философ.

Наконец, И.С.Брагинский, по словам З.Н.Ворожейкиной, находит в индийском стиле «все признаки декадентства: вычурность, цветистость, усложненную образность, нарочитую туманность» (там же)⁷. Это черты, если разобраться, характерные и для предыдущего литературного развития. Например, туманность или темнота смысла приписывается самому яркому представителю иракского стиля — Хафизу (Бромс, см. [Притчет, с. 121]).

Упоминает З.Н.Ворожейкина и Г.Ю.Алиева — автора кратких очерков персоязычной литературы Индии — единственной монографии, посвященной этой теме в отечественной иранистике, но мнения его не приводит.

Говоря же о «статьях, докладах и разделах в больших трудах А.Н.Болдырева», исследовательница ссылается, к сожалению, только на одну упоминавшуюся здесь работу, хотя интересную и ценную, но вместе с библиографией занимающую всего четыре страницы печатного текста.

Как ни удивительно, в этом обзоре отсутствует упоминание о Е.Э.Бертельсе, который не только одним из первых выступил со статьей об индийском стиле, но и давал, как всегда, меткие и убедительные оценки этому явлению в других своих работах.

Не говорится в обзоре также и об известной статье А.Баузани, на которую ссылаются все исследователи, и в частности Я.Рипка [Рипка, с. 410, см. к с. 279]. Баузани одним из первых среди европейских авторов попытался найти критерии, определяющие поэтику индийского стиля, причем в его наблюдениях соединились как традиционные, так и современные взгляды на предмет.

К сожалению, не помогает созданию объективной картины эволюции трех стилей и обзор стилистических исследований, посвященных другим стилям, поскольку все они построены на совершенно различных принципах, не поддающихся обобщению при простом соположении. Если, допустим, в исследовании Н.Османова дан в основном структурально-статистический анализ хорасанского стиля, то ни одна из упоминаемых работ о других стилях не идет по этому пути и не в состоянии продолжить характеристику эволюции стиля в русле этого замысла.

Поэтому мы вынуждены признать, даже исходя из обзора, представленного в работе З.Н.Ворожейкиной, что в отечественной иранистике пока еще не найден критерий для сравнения одного стиля с другим, не выделены универсалии, которые могли бы служить основанием для такого сравнения, не говоря уже о том, что не существует такой школы стилистического, которая могла бы предложить единый подход для всех трех стилей, подобно тому, как это сделано для хорасанского стиля в трудах Н.Османова и его учеников, использующих статистические принципы.

Таким образом, попытка найти общие критерии для описания «трех стилей» с помощью наблюдений и обзора З.Н.Ворожейкиной не совсем удастся. Отчасти, возможно, виноват и некоторый ираноцентризм этого обзора, поскольку точкой отсчета в исследованиях об индийском стиле и в любом о нем упоминании не может не быть фундаментальный труд индийского уче-

ного Аллама Шибли Ну'мани «История персидской литературы» — его знаменитое произведение «Ше'р ал-Аджам». Как мы вскоре убедимся, именно к нему восходит большая часть суждений и характеристик, а также наиболее доказательных критериев и дефиниций, касающихся интерпретации индийского стиля.

Необходимо сразу сказать о вкладе индийских и пакистанских ученых в эту область науки. В Индии за последнее время издана серия монографий под руководством профессора Абида, посвященных отдельным периодам персоязычной литературы Индии. Именно этому региону принадлежит приоритет в издании большинства памятников персоязычной литературы.

Важную роль в изучении творчества Бедия начинает играть афганское литературоведение. В Афганистане издан на современной текстологической базе и Куллийят (полное собрание сочинений) Бедия.

Серьезные усилия предпринимались также в Таджикистане, где работал большой и очень квалифицированный коллектив специалистов по позднесредневековой литературе Средней Азии и Индии на фарси. Таджикскими учеными продолжены исследования в области индийского стиля, основу которых заложили труды С.Айни, А.М.Мирзоева и Халиды Айни. Огромное количество уникальных рукописей этого периода, свидетельствующее о непрекращавшихся культурных связях между двумя регионами, служит великолепной источниковедческой базой для издания текстов.

Наконец, косвенно мы уже упомянули об узбекской школе исследования индийского стиля. Будучи в эвакуации в Ташкенте во время Отечественной войны 1941—1945 гг., Е.Э.Бертельс издал статьи на узбекском и русском языке, посвященные Бедилю. Общеизвестно, что на территории современного Узбекистана Бедиль был не менее популярен, чем на территории современного Таджикистана, особенно если учесть, что Самарканд и Бухара были с незапамятных времен не только таджикоязычными городами, но к тому же славились как центры ираноязычной культуры и образованности.

В Узбекистане самаркандским ученым Шавкатом Шукуровым в 80-е годы была написана докторская диссертация и осуществлено большое число научных публикаций, посвященных Бедилю. Мы ссылались уже и на работы Ш.Шамухамедова, следует упомянуть и возникшую в Узбекистане школу исследователей литературы на фарси.

В Иране отношение к индийскому стилю было достаточно противоречивым, однако можно говорить о том, что во второй половине XX в. интерес к нему вспыхивает с заметной силой. Это происходит, в частности, благодаря публикации дивана и

куллийата Саиба Табризи, предпринятой Амири Фирузкухи, и его вступительным статьям к этим изданиям.

Об остальных работах, появившихся в Иране за последнее время, мы будем упоминать по мере рассмотрения выявленных в исследовании проблем.

Предпринятый обзор проблематики индийского стиля позволяет отметить, что существует ряд вопросов, до сих пор остающихся дискуссионными или не нашедшими адекватного решения. В первую очередь к ним относится роль Индии и индийцев в становлении и формировании литературы индийского стиля. Общему взгляду на историю персоязычной литературы Индии и посвящена следующая глава.

ЭКСКУРС В ИСТОРИЮ ПЕРСОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИНДИИ

Даже согласившись с тем, что индийский стиль развился на базе гератской школы, т.е. вне пределов Индии, нельзя не признать, что основные коллизии, с ним связанные, протекали на ее территории. Вот почему разговор о характеристиках и различных оценках индийского стиля нам хотелось бы предварить кратким экскурсом в историю персоязычной литературы Индии, уделив главным образом внимание литературному процессу в целом. Вспомним также, что Ян Рипка назвал Индию почвой, на которой этот стиль обрел условия для своего дальнейшего процветания.

Персоязычная литература Индии — термин, предложенный известным иранистом А.А.Стариковым (1892—1962) в его диссертации (1945) «Из эпического творчества Эмира Хосрова Дехлеви. Райские сады и Черная новелла» взамен существовавших в отечественном востоковедении выражений «персидская литература Индии» и «литература Индии на персидском языке», «индо-персидская литература». Все три термина, если вдуматься, отражают весьма парадоксальное явление, не имеющее аналогов в других литературах, поскольку речь идет о традиции, просуществовавшей десять веков, о литературе, давшей миру имена несравненных художников слова.

Между тем в предисловии к своей книге «Персоязычная литература Индии. Краткий очерк», изданной в 1968 г. и до сих пор остающейся единственной монографией на эту тему, Г.Алиев подчеркивает, что эта литература Индии «как явление индийское» оставалась вне поля зрения не только иранистов, даже индологи не выделяли ее из состава национальных литератур Индии в самостоятельную ветвь древа индийских литератур. Г.Алиеву пришлось еще раз (эту тему открыл А.А.Стариков, который, к сожалению, не оставил завершенной монографии) настаивать на том, что такая литература существует и имеет право на собственную историю. Другими словами, для того, чтобы создать труд по истории персоязычной литературы Индии, Г.Алиеву пришлось отстаивать гипотезу о наличии предмета исследования!

Более того, Г.Алиев уделяет много внимания как бы праву всерьез обсуждать достижения этой литературы, поскольку уко-

ренившаяся в это время в иранистике «теория двух культур» — феодально-аристократической и народной сурово осудила персоязычную литературу Индии (развивавшуюся, как известно, в основном при дворах местных властителей) за ее придворно-аристократическую сущность¹. Г.Алиев убедительно показал, что создание духовных ценностей этой литературой, народное миссионерство суфийских подвижников и с некоторого времени почти поголовное послушничество придворных поэтов и самих императоров и вельмож у шейхов суфийских братств, наконец, существование довольно большого числа поэтов, либо не участвовавших в придворной жизни, подобно Бедилю, либо, подобно Амиру Хосрову, избиравших амплуа придворных хронистов и историков своего общества, а не панегиристов², — все это (и, добавим от себя, многое другое) говорит о ней как о неотъемлемой части духовной жизни Индии и ее культуры, а следовательно, и народов Индостанского субконтинента.

Одним из доводов в пользу «феодально-аристократического» характера персоязычной литературы Индии был персидский язык³. Стоит ли напоминать, что он не относился к числу языков, исторически бытовавших в Индостане, и что в пределах субконтинента за всю историю не было автохтонного этноса, для которого он был бы родным. Поэтому и само бытие этой литературы, и необычайный ее культ даже в теперешних Индии и Пакистане, свято хранимая в народе память о ее поэтах, великолепная, по сравнению с другими странами, сохранность ее рукописей и столь огромный объем всего, созданного ее авторами, что он намного превосходит всю литературную продукцию на персидском языке за пределами субконтинента, — все это, поистине, одно из чудес Индии!

Слухи о чудесах Индии не давали спать многим завоевателям, и первые сведения о набегах мусульманских конкистадоров в Индию относятся к началу VIII в., когда в 712 г. отряды Мухаммада ибн Касима — арабского военачальника — вторглись из Южного Ирана в Синд и за два года присоединили к Халифату Синд и Мульта. Образовавшееся там небольшое арабское наместничество стало своего рода мусульманским анклавом — первым в этой стране. Решающим фактором для истории и для рассматриваемой нами литературы было вторжение войск Махмуда Газнави, начавшееся в 1000 г. Семнадцать походов на протяжении двадцати пяти лет завершились присоединением обширных областей Индии к империи Махмуда, территория которой охватывала большую часть современных Афганистана, Ирана и Средней Азии.

Несмотря на провозглашенный Махмудом лозунг священной войны, якобы вызванной «необходимостью» беспощадной борьбы с «идолопоклонниками индусами», включение Индии в дар

ал-ислам («область ислама», противопоставляемая *дар ал-харб* — «области войны»), и в частности разрушение им индуистских храмов, на месте которых он возводил мечети, многие современные исследователи находят в завоевательной деятельности Махмуда и определенные исторически прогрессивные черты. Простота догматов его веры и более демократическая концепция социальной организации, чем в противостоявших ему религиях Индии, сыграли важную роль в историческом развитии Индии. Джавахарлал Неру в своем «Открытии Индии» писал, что походы Махмуда внесли много нового в духовную и экономическую жизнь Индии.

И уж определенно много нового появилось в литературе поэтов газневидского придворного круга, сопровождавших в походах своего сюзерена. Махмуд, тюрк по происхождению, собрал вокруг себя блистательный круг придворных поэтов.

Унсури Балхи, воспевший подвиги Махмуда, писал в одной из своих касид:

Заградил он (т.е. Махмуд) путь неверию, вырвал корень многобожия,
Вместо капища поставил мечеть и мимбар.
Во всей стране неверных, которую он разорил,
Не искал он ничего, кроме благоволения Бога и благоволения Пророка
(пер. Е.Э.Бертельса).

Эта идеология иконоклазма в неизменном виде дошла почти до наших дней. Так, Мухаммад Икбал в стихотворении «Жалоба» писал в 1912 г.:

Мы (т.е. мусульмане. — *Н.П.*) не боролись за власть,
Разве жизнью жертвуют только за богатство?
Если бы Твой (Аллаха. — *Н.П.*) народ умирал за золото и мирские блага,
Мы бы торговали идолами вместо того, чтобы их разрушать
(см. [Пригарина. ПМИ, с. 96]).

Махмуд действительно разрушил знаменитого «идола Сомната»⁴, действуя подобно пророку Мухаммаду, вынесшему из Каабы — аравийской святыни мусульман — доисламских идолов. Это событие отражено не только в знаменитой «Сомнатской касиде» Фаррухи Систани, также принадлежавшего к поэтам газневидского круга, но и в «Сомнатских касидах» других авторов, а также в фундаментальном труде аль-Бируни (973—1049) «Индия». Все это впоследствии стало неисчерпаемым источником поэтических мотивов в творчестве всех персидских поэтов.

В это же время Индия заявляет о себе разными способами: появлением в поэзии некоторых слов из индийских языков, топонимов, отражающих географию походов Махмуда, «индийскими» именами собственными, до неузнаваемости искаженными в персидском написании и произношении.

Административным центром областей, вошедших в империю Газневидов, стал Лахор, по своему блеску и культурному значе-

нию быстро превратившийся в «Малую Газну». Фарси был языком двора, армии и канцелярии в Газне, что привело к его использованию в тех же функциях и в Индии. Там было введено делопроизводство на фарси, для чего понадобилось большое число людей, знающих этот язык. А поскольку именно составление деловых бумаг требовало, согласно давнишней мусульманской традиции, больших литературных способностей, образованности, владения всеми тонкостями риторики, появление канцелярии как бы с закономерностью порождало и круг интеллектуальной элиты, создававшей питательную среду для процветания литературы. Все это способствовало притоку переселенцев из западных областей газневидской империи.

Когда же после распада империи Газневидов в XII в. на месте прежней провинции возник Делийский султанат — самостоятельное мусульманское административное образование, ему понадобилась собственная канцелярия и потребовалось большое количество чиновников, желательно местного происхождения, причем делопроизводство продолжалось на фарси. Новые центры литературы и науки возникли в Пешаваре, Санаме, Сиалкоте, Ханси и, наконец, Дели, который стал столицей мусульманских владений в Индии. Династия Гуридов (гулямов), возглавившая Делийский султанат, собирала при дворе в Дели и богословов, и суфиев, и историков, и поэтов. К работе в канцелярии были привлечены и представители индусской интеллигенции, как правило, выходцы из касты каястхов (писцов) и некоторых других. Впоследствии многие индусы приняли участие и в литературном творчестве на фарси. Все это привело к расширению социальной базы персидского языка. С тех пор традиция эта сохранялась и была прервана только в 1835 г., когда английские колониальные власти ввели в качестве языка делопроизводства и канцелярии урду (или хиндустани).

При дворах мусульманских властителей Индии — больших и малых возникла и литературная жизнь, причем тогда же начался приток поэтов из других регионов распространения персидского языка. Это явление было постоянным, и в разное время менялась только его интенсивность.

Широкий культурный обмен способствовал созданию единого литературного пространства, и таким образом деятельность местных литературных кругов с самого раннего времени вписывалась в общий культурный контекст персоязычного региона. Уже в XI в. местные поэты Накук и Абу-л-Фарадж Руни (ум. 1091) становятся известны за пределами Индостана. Уроженцем Индии был и блестящий поэт, писавший уже не только на персидском и арабском, но, по некоторым свидетельствам, и на языке хиндави (предтече урду и хинди), Мас'уд-е Са'д-е Салман (1040/49—1122). Имена этих поэтов упоминаются в боль-

шинстве авторитетных источников, причем и Руни, и Мас'уд считаются классиками персидской литературы. Сведения об их литературной деятельности свидетельствуют о существовании значительного литературного круга в Лахоре, заложившего основы персоязычной литературы в Индии.

Руни — признанный мастер касыды. В его творчестве Индия предстает не «областью войны», как у газневидских поэтов, а родной, для которой важнее всего покой и справедливое правление.

Мас'уд вошел в историю литературы как зачинатель жанра *хасбие* — стихов, написанных в заключении. Нестабильность политической и социальной жизни всегда ставила под удар мастеров слова на Востоке, и Индия не была исключением. Трагической оказалась и судьба Мас'уда, из-за наветов своих литературных врагов и частой смены враждовавших друг с другом правителей, при дворе которых ему приходилось нести службу панегириста, он провел в заключении почти семнадцать лет. Его тюремные послания характеризуют высокую силу духа и стойкость перед ударами судьбы. Особенностью касыды Мас'уда стала связь со временем и событиями, во многом событиями его собственной жизни. Ему приписывается также обращение к таким формам, до тех пор не использовавшимся в персидской литературе, как *мустазад* (особая строфическая форма, предназначенная для вариаций на определенную тему), и создание еще одного жанра — *шахрашуба*, короткого стихотворения, чаще всего рубаи, в котором воспевались красота и достоинства представителей городских средних слоев, ремесленников, торговцев, врачей, причем речь, как правило, шла о привлекательных юношах этих профессий.

Поэты лахорского круга — уже истинные индийцы. Это видно по тем нотам любви к стране и родному Лахору, которые звучат в поэзии Мас'уда.

В это же время начинается распространение суфизма на территории Индии. И здесь необходимо упомянуть шейха Абу-л-Хасана Али ал-Худжвири ал-Джуллаби (ум. 1071), получившего в Пенджабе прозвище Датта Ганджбахш (Учитель, дарующий сокровище). Датта Ганджбахш был назначен главой суфийского братства Джунейда Багдади в Лахоре и проявил себя не только как проповедник, но и как поэт, излагавший на фарси свои мистические переживания. В историю суфизма он вошел как автор первого на фарси трактата по суфизму «Раскрытие скрытого за завесой» («Кашф ал-махджуб»), излагающего историю и основные положения суфизма⁵.

К XII в. относится активизация деятельности проповедников и распространение суфийских братств на территориях, находящихся под властью Гуридов. Происходило неизбежное — встреча лицом к лицу ислама и индуизма. И здесь необходимо отдать

должное суфиям, которые, по всеобщим свидетельствам, шли в гущу народа с проповедью «идей согласия, дружелюбия, с миссией любви» (Тара Чанд). Они считали нужным проповедовать любовь к «врагу», а ханаки их были открыты для представителей всех вероисповеданий и всех слоев общества. Они часто устраивали свои обители в индуистском окружении, но никого не обращали в ислам силой.

Довольно скоро проповедь суфизма приобретает региональные особенности. Как отмечает Азиз Ахмад, «не совсем обычной чертой индийской агиологии являлось изложение парабол, заимствованных из апокрифической и религиозно-мистической традиций индуизма для иллюстрации реалий *тарики* (суфийского Пути постижения истины. — Н.П.)» [Азиз Ахмад, с. 135].

Наиболее известными братствами, уже в XII—XIII вв. оказывавшими огромное влияние на духовную и культурную жизнь, были Чиштие, Сухравардие, Кадирие, Кубравие, Хайдарие, а также Хваджаган — предшественники Накшбандие. Некоторые из орденов особенно близко воспринимали влияние индуистских религиозно-мистических и аскетических течений, несмотря на то что ни отшельничество, ни аскеза не приветствовались в исламе. Так, представители братства Шаттари жили в лесах на травяной диете. *Зикр* (ритуальное произнесение имен Аллаха для достижения экстатического состояния) их требовал полного одиночества и чистоты. *Зикр* начинался с *калимы* (символа веры), повторы ритуальных формул совершались на языках фарси и хиндустани. Некоторые выражения *зикра* заимствовались прямо из индуистской мистической практики. Формула «O-hi-hi» являлась реминисценцией упанишадской службы [Азиз Ахмад, с. 137].

Суфии, как правило, знали местные языки и своим поведением, проникновением в человеческую природу и жизненным опытом, полученным в путешествиях и общении с самыми разными людьми, умели привлечь к себе и простой народ и знать. Когда одному шейху (это был Баба Фарид) некто протянул ножницы, тот сказал: «Мне нужны не ножницы, а игла, я не разрезаю, а сшиваю».

Как пишет индийский ученый К.А. Низами, XIII в. был временем великих личностей ордена Чиштие. Первый проповедник этого ордена Хаджа Муин ад-Дин Чишти (ум. 1236) прибыл в Индию после долгих странствий и обосновался в Адждмере, среди раджпутов, где особенно не любили пришельцев. И тем не менее он снискал всеобщую любовь, а гробница его и по сей день является местом паломничества и слывет чудотворной. Шейху приписывают диван газелей из 1100 бейтов. Его *тахаллус* (поэтический псевдоним) — Муин-е Мискин. Язык его прост, а некоторые строки его газелей стали образцом для подражаний и поэтических ответов. Таков, например, знаменитый бейт, на кото-

рый отвечали многие поэты Индии и который сам выглядит как ответ на строки Рашид ад-Дина Ватвата (XII в.) «С гор сель не-сется все быстрее, однако, * Когда перед ним встает море, он замедляет бег» (цит. по [Шамс-и Кайс, с. 207]):

سیل را نعره از آن است که از بحر جداست وآنکه با بحر در آمیخته خامش ماند

Сель ревет потому, что разлучен с морем,
Как только он сольется с морем — утихнет.

Среди учеников шейха Муин ад-Дина и продолжателей его *силсила* (цепочки суфиев) были шейх Кутб ад-Дин Бахтияр Каки (ум. 1236), Фарид ад-Дин Гандж-е Шакар (ум. 1265), Низам ад-Дин Аулия (1253—1325) и др. Существенным было то, что во многих орденах проповедь в первые века распространения суфизма велась на персидском языке. Для суфийских «слушаний» (*сама*) требовались литературные тексты, что служило стимулом для создания газельной лирики на фарси. Деятельность братства Чиштие в Дели совпала с расцветом делийского литературного круга и творчества Амира Хосрова Дехлеви — величайшего поэта и послушника шейха Низам ад-Дина Аулия, возглавлявшего братство Чиштие.

Амир Хосров был новатором во многих областях литературы. В первую очередь он прославился как создатель нового литературного жанра — поэтического «ответа» на «Пятерицу» («Хамсе») Низами (1140—1209). Е.Э.Бертельс отдавал предпочтение оригиналу, «Пятерице» Низами, возможно, это связано с тем, что изучению Низами он отдал много лет своей жизни. Ему вторит Ян Рипка: «У него (Амира Хосрова. — Н.П.) не хватает философской глубины и социального заострения, свойственных Низами. Однако как раз это снижение уровня до стиля барокко было во вкусе эпохи» [Рипка, с. 249]. Популярностью тем не менее «ответ» Амира Хосрова пользовался несравненной⁶.

Он смело ввел индийскую тематику в жанр хроникально-исторической поэзии, создав романическую поэму (маснави) «Довал-рани и Хизр-хан» и ряд произведений, посвященных событиям придворной жизни и политической деятельности делийских султанов, которых на его веку сменилось семь.

Именно в маснави «Довал-рани и Хизр-хан», пожалуй, самом «индийском» из его произведений, рассуждая о достоинстве языка, который он называет *хинди*, Амир Хосров сравнивает его с персидским и арабским и отдает ему предпочтение перед персидским. Он пишет:

غلت کردم گراز دانش زنی دم نه لفظ هندی ست از پارسی کم
بجز تازی که میر هر زبان ست که بر جمله زبانها کامران ست
دگر غالب زبانها در ری و روم کم از هندی ست شد ز اندیشه معلوم

Я ошибся. Если заговоришь о знании,
То индийская речь не хуже персидской.
Кроме арабского языка, вождя языков,
Служащего для всех образцом,
В большинстве своем все языки от Рея до Рума
Уступают хинди, что стало ясно по размышлении
[Амир Хосров, с. 103].

Амир Хосров был признанным мастером газели. Размышляя о преемственности в литературном процессе, А.Афсахзод отмечает: «Как ни удивительно, Хосров еще до Хафиза, правда без особого подтекста и бунтарства, использовал суфийские термины как в своих светских газелях любовного содержания, так и в мистико-любовных стихах. Поэтому использование философско-суфийской терминологии в лирике Хафиза, Камала и Джами правильнее считать скорее развитием и продолжением традиции Хосрова, конечно, учитывая при этом влияние газелей Саади» [Афсахзод, с. 145]. Надо сказать, это признание очень многозначительно, а небрежное замечание «правда без особого подтекста», возможно, следует отнести за счет недостаточной изученности этой проблемы, так же как в случае с утверждением о нехватке философской глубины у Амира Хосрова.

Индия в творчестве Амира Хосрова занимает столь значительное место, что в нашем кратком обзоре невозможно уделить достаточное внимание этой теме. Скажем только, что и современная тематика, события придворной жизни, военная хроника, предания и литературные памятники Индии и многое другое находят отражение в его поэзии. Приведем здесь только один пример — поэму «Девять небесных сфер» («Нух сипахр»), написанную в 1318 г. Она посвящена Кутб ад-Дину Мубарак-шаху (1316—1320) и содержит историю его завоевательных походов, но при этом исполнена патриотизма по отношению к Индии. Композиционно поэма разбивается по «сферам».

В третьей сфере поэт приводит 10 доказательств преимуществ Индии перед другими странами. Эти доказательства таковы: 1) повсюду в стране видны признаки учености; 2) жители владеют многими языками; 3) жители других стран приезжают в Индию в поисках мудрости; 4) создателем геометрии «*хандаса*» является брахман по имени Аса (*хинд-Аса*), Птолемей в «Альмагесте» и Евклид опираются на «хандасу»; 5) «Калила и Димна» — древний пример мудрости Индии переведен на парси (фарси), турки и тази (арабский); 6) индийцы изобрели шахматы; 7) геометрия, «Калила и Димна» и шахматы доставляют радость всему миру; 8) мелодии Индии зажигательны, как огонь; 9) мелодиями можно зачаровать газель; 10) в Индии есть такой чародей слова, как Хосров.

В этой же поэме описаны культура, история, верования, языки Индии, ее климат, охота и празднества. В девятой — высшей сфере говорится о поэзии и ее роли:

Если поэзия не остается в сердце народа,
То и ту, которая уже существует, считай никогда не рождавшейся!

На основе древнеиндийских преданий написана поэма «Туглук-наме», рукопись которой была утеряна, а потом найдена и во времена Джахангира и по его распоряжению дописана Хайати.

Амиру Хосрову приписывается также сочинение под названием «Достоинства поучений» («Афзал ал-фаваид») — собрание изречений шейха Низам ад-Дина.

Наконец, нужно сказать еще об одной части его наследия. Амир Хосров — автор пятитомного труда по риторике и поэтике «Хосроевы чудеса [красноречия]» («Э‘джаз-е Хосрови»). В этой работе содержатся трактаты по лексикологии, эпистолярному искусству, притчи, а также описание поэтических фигур и рассматриваются некоторые вопросы стилистики. Именно на основании этого произведения А.Н.Болдырев и предложил вести отсчет происхождения индийского стиля от Амира Хосрова. Кроме того, Шибли Ну‘мани во втором томе своего труда отметил стилистическое новаторство Амира Хосрова⁷. Считается даже, что Амир Хосров был знаком с санскритской классической поэтикой Дандина.

Гробница Амира Хосрова, круглый год усыпанная лепестками роз и украшенная гирляндами цветов, расположена в Дели рядом с усыпальницей шейха Низам ад-Дина. Время не коснулось ее.

Амир Хасан Дехлеви — друг и современник Амира Хосрова, так же как и он бывший послушником шейха Низам ад-Дина, оставил жизнеописание шейха, озаглавленное «Полезности сердечные» («Фаваид ал-фуад»), одно из первых в персоязычной литературе Индии сочинений такого рода. Амир Хасан был тонким лириком и автором изящных газелей. Он прославился также своей «Поэмой о любви» («Ишк-наме»). Это суфийская аллегория, построенная на истории любви мусульманина и индуски.

Расцвету Делийского литературного круга в XIII — начале XIV в. сопутствовало появление и развитие литературных центров в Мультаме, Пешаваре, Сиалкоте, Диалпуре, Ханси и других районах и городах Делийского султаната. В них ведется большая литературная работа.

Одной из жанровых особенностей персоязычной литературы Индии были многочисленные подражания «Шах-наме» Фирдоуси. В них восхвалялись деяния и военные подвиги князьков и правителей местных династий, описывавшиеся в духе прославленной поэмы Фирдоуси. Одним из первых произведений такого

рода было историческое маснави поэта Исами (род. 1311) «Победы султанов» («Футух ас-салатин»), посвященное ратным делам делийских султанов. Оно получило название индийского Шах-наме («Шах-наме-йе Хинд») и вызвало множество подражаний. «Футух ас-салатин» остается и ценным историческим источником этого периода.

Исторические прозаические хроники продолжают традиции арабо-персидских исторических сочинений. Важность этих произведений как исторических источников необычайно велика. Так, придворный историк Айбека и Ильтутмышы Садр ал-Амин Мухаммад Хасан Низами Нишапури написал хронику «Венец следов, [оставленных добрыми деяниями]» («Тадж ал-маасир»), а Минхадж ад-Дин Усман ибн Сирадж ад-Дин Джужджани — знаменитые «Насиравы разряды» («Табакат-е Насири»), историю мира ислама, доведенную до 15-го года правления Насируддина Махмуда — 1259 г. и содержащую 23 «разряда». Как и многие литераторы, ал-Джужджани был поэтом, ему довелось продолжить начатую Мас'уд-е Са'д-е Салманом линию тюремной поэзии, поскольку за незначительную провинность он так же, как и его предшественник, оказался в зиндане. Из знаменитых продолжателей этой традиции назовем Барани (1286—1356) и его ценнейший труд «Историю Фирузшаха» («Тарих-е Фирузшахи»).

Следует упомянуть и о начале деятельности антологистов. Как и многие его соотечественники, гонимый страхом перед войсками Чингизхана бежит в Индию блистательный Мухаммад Ауфи, уроженец Бухары (1176—1232), автор первой дошедшей до нас антологии персоязычной поэзии «Сердцевина сердцевины» («Лубаб ал-албаб»). Она содержит образцы произведений 329 авторов IX—XIII вв. Традиция создания антологий, продолжавшаяся и в дальнейшем, сохранила много бесценных источников по истории персоязычной литературы⁸.

Постоянная религиозно-мистическая и философская практика приводит к созданию огромной отрасли — трактатов на суфийские темы, житийной литературы. Наиболее известным из ранних произведений можно считать трактат ал-Джуллаби (Датта Ганджбахша) и жизнеописание и речения (*малфузат*) Низам ад-Дина Аулия, которые мы уже упомянули. Это также продолжающаяся вплоть до начала XX в. живая и продуктивная ветвь персоязычной литературы, получившая особенное распространение на Севере — в Синде, Кашмире и Пенджабе⁹.

Первая половина XIV в. отмечена появлением обрамленной прозы Зия ад-Дина Нахшаби (ум. 1350). Его «Книга попугая» («Тути-наме») является персидской переработкой сюжетов памятника санскритской литературы «Семьдесят рассказов попугая» («Шукасаптари»).

Если в это время происходит стабильное обращение авторов-мусульман к произведениям древнеиндийской литературы, то наряду с этим в литературный процесс активно включаются немусульмане, одним из наиболее известных среди них считается поэт-брахман Динкар [Г.Алиев, с. 73].

Начиная со второй половины XIII в. расцветает мультанский литературный круг, собравший блестящих поэтов и историков литературы, распавшийся в 1286 г. в связи с участвовавшими набегами монголов. Однако в Синде продолжается литературная деятельность на персидском языке. Особенно известными поэтами этого времени являются Джам Джуна и шейх Хаммад Джамали, чьи произведения отмечены суфийскими мотивами.

В конце XIV в. нашествие полчищ Тимура привело к падению Делийского султаната и на долгие годы парализовало творческую деятельность Делийской, Лахорской и более мелких школ Северной Индии. Поэты, суфии, художники и музыканты бегут из бывшей столицы. Принято считать, что XV в. в истории персоязычной литературы Индии представляет собой «белое пятно», и действительно, ни Дели, ни Лахор не дают в это время крупных имен. Однако литература продолжает развиваться на периферии, и в XV в. происходит становление и упрочение литературных центров Джаунпура (Шарки), Малвы, Гуджарата, Бенгалии, Голконды и Биджапура, а также некоторых областей на севере, которых нашествие не коснулось, и Кашмира, правитель которого откупился от Тимура [Г.Алиев, с. 75].

Кашмир в XV в. стал одним из очагов персидской образованности и учености. При пятидесятилетнем правлении султана Кашмира Зайн ал-Абидина (1420—1470) была, в частности, создана переводческая школа, в которой осуществлялись переводы с санскрита и на санскрит. Именно там Муллою Ахмадом впервые были сделаны переводы «Махабхараты» и «Раджатарангини» — истории правителей Кашмира. Одновременно с персидского на санскрит была переведена поэма Джами «Юсуф и Зулейха». Также именно в этой переводческой школе была сделана первая версия перевода «Океана сказаний» («Катхасаритсагара»), получившая название «Бахр ал-асмар» и впоследствии по распоряжению императора Акбара переведенная заново Халикдадом Аббаси и названная (более персианизированно) «Дарйа-йе асмар».

При династии Лоди (1451—1526) увеличивается автономия правителей Делийского султаната, что способствует возникновению новых литературных центров и усилению культурного обмена между ними. Многие султаны Лоди были меценатами, а султан Сикандар Лоди был довольно известным поэтом, писавшим под поэтическим псевдонимом Гулрух. Он привлек к преподаванию в открытых им школах множество знаменитых уче-

ных своего времени и также покровительствовал переводческой деятельности.

В процесс создания персоязычной литературы включаются новые слои немусульманского населения Индии — назовем здесь зороастрийцев по религии, в Индии именуемых *парсами*, которые некогда покинули Иран из-за религиозных гонений и нашли убежище в Гуджарате. Они давно слились с местным населением, утеряли свой язык и приняли гуджерати. Однако и этот регион выдвинул ряд персоязычных авторов, среди которых достоин упоминания Бахман Кейкобад ибн Хормозйар, автор «Повести о Санджане» («Кисса-йе Санджан») — истории переселения зороастрийцев в Индию.

Гуджарат, как и другие районы Индии, представлен в это время комментаторской, агиографической литературой, трудами по грамматике и лексикографии персидского языка.

В XV в. региональные литературы на персидском языке активно вбирают в себя фактуру индийской жизни, осваивают местные предания и литературные формы, вступают во взаимодействие с литературами на других языках, относящимися к другим религиям. Большое участие в литературном процессе принимают суфии, например, выдающийся деятель ордена Чиштие Хаджа Банданаваз Гисудераз (ум. 1422). Основным языком его проповеди становится кхари боли, или урду, но и на персидском языке он оставил поэтическое собрание «Друг влюбленных» («Анис ал-ушшак»).

В XIV—XV вв. суфизм проникает «в массы обращенных и полуобращенных индусов» [Азиз Ахмад, с. 136]. Результатом этого, по мнению Азиза Ахмада, можно считать развитие движения бхакти «как народной замены прозелитическому притяжению суфийского гуманизма» (там же). В XV в. Кабир создает свое направление Кабирпантх, основанное на эклектическом объединении мусульманских и индуистских представлений, в основе которых лежит культ Рамы (там же). Кашмирская поэтесса Лал Дед находит точки соприкосновения шиваизма с учением ордена Накшбанди (там же).

Как отмечает Азиз Ахмад, своеобразные процессы диффузии идей происходят с обеих сторон: «Начиная с XV в. суфии в Индии как будто бы начинают замечать сходство между формулой доктрины онтологического монизма Ибн Араби и сведениями, полученными из вторых рук, о существовании подобных доктрин в Веданте» [Азиз Ахмад, с. 138]. И самым примечательным в этих процессах, тянувшихся иногда столетиями, было сходство в восприятии суфийскими орденами индуизма. «Все крупнейшие ордена в Индии — Чишти, Кадири, Накшбанди — показывают одинаковый подход к индуизму, начинающийся враждебностью, проходящий фазу сосуществования и завершающийся терпимо-

стью и пониманием» (там же). И немалую роль в этом процессе сыграли поэты.

С подобным взаимообменом связано еще и двуязычие суфиев, их обращение к местным языкам в своих миссионерских и проповеднических целях.

Среди наиболее известных поэтов XV в. следует упомянуть Джамали Канбу (ум. 1535), Азари Асфараини (ум. 1461), Муллу Назири Туси (ум. ок. 1460 г.), Ису Ланготио (XV в.) и Джама Ниндо (ум. 1508).

Новая эпоха в развитии персоязычной литературы Индии начинается с XVI в. Два важных политических фактора обуславливают ее специфику: установление правления Великих Моголов в Индии (1526 г.) и династии Сефевидов в Иране. В большинстве своем Великие Моголы были покровителями искусства, меценатами, а многие из них и сами — одаренными литераторами.

Династия Великих Моголов номинально просуществовала до середины XIX в., во всяком случае придворные дарбары (приемы) и должность царя поэтов (*малек аш-шуара*) сохранялись до самого конца, наступившего 19 сентября 1857 г., когда английские войска вошли в Дели, объявленный столицей восставшей Индии, и последний император, бывший в то же время известным поэтом, Бахадур-шах Зафар был низложен и сослан в Бирму.

Поколение литераторов, возмужавшее после разгрома восстания, заложило основы литературы нового (и новейшего) времени.

Вплоть до первой половины XIX в. персоязычная литература Индии (равно как и литература урду) сохраняла все черты средневековой литературы. Как мы увидим далее, это касалось и ее идеологии, и функциональных особенностей, и тематики. Это отражалось и в ее системе жанров, и в системе изобразительных средств, в характере литературной критики и академических представлениях о литературной норме.

В ней можно выделить два периода: 1 — раннемогольский (XVI — первая половина XVII в.); 2 — позднемогольский (вторая половина XVII в. — первая половина XVIII в.). Однако она сохранилась и в последующие времена, так что можно было бы выделить и период распада Могольской империи (вторая половина XVIII в. — первая половина XIX в.). Несмотря на то что эта периодизация проведена по «династийному» принципу¹⁰, весьма часто подвергавшемуся справедливой критике, и, как каждая периодизация, достаточно условна, мы избираем ее по двум причинам. Прежде всего потому, что она в ходу у ряда тех индийских авторов, на работы которых мы опираемся в нашем исследовании, и знания и интуиция которых в данной области не вызывают сомнения. Вторая причина связана с конкретными данными биографий и творческой активностью наиболее значительных поэтов эпохи.

Могольские императоры, начиная практически с Хумаюна (1530—1540, 1553—1556), который правил с большим перерывом, но присутствие которого на политической сцене длилось около четверти века, и кончая Аламгиром Аурангзебом, правившим 49 лет (1658—1707), были политическими долгожителями. Акбар, следовавший за Хумаюном, правил 49 лет (1556—1605), Джахангир — 22 года (1605—1627), Шах-Джахан — 29 лет (1628—1657). И в эти достаточно продолжительные периоды вписываются с удивительной четкостью судьбы поэтов, принадлежащих к придворным кругам каждого из венценосных владык или к литературным кругам при дворах других крупных вельмож¹¹.

После Аурангзеба начался распад империи, и XVIII в. отмечен лишь периодами небольшого затишья на фоне бесконечных войн и восстаний. Кроме того, наступает период бурного развития литературы урду, и из великих персоязычных поэтов начала XVIII в. можно назвать лишь Бедиля (1644—1720). В пятидесятилетнее политическое затишье первой половины XIX в., связанное с полной утерей фактической власти Великими Моголами и сохранением их номинального правления в условиях британского владычества, окончившееся Индийским народным восстанием 1857—1859 гг., укладываются начало и расцвет творческой жизни Мирзы Галиба (1797—1869), поэта одинаково великого в своем творчестве и на урду и на персидском языке.

Первый период, начиная со второй половины XVI в., был временем истинного процветания для придворных литературных кругов при дворах разного масштаба. Относительная политическая стабильность и меценатская деятельность Акбара, Джахангира и Шах-Джахана способствовали привлечению и щедрой оплате многочисленных литературных талантов со всех концов Индии и ираноязычного мира¹².

Собственная склонность к поэзии и природная литературная одаренность Моголов, ученичество у знаменитых поэтов своего времени, их духовные поиски в условиях многоконфессиональной Индии свидетельствуют о незаурядности многих представителей этого рода. Они стремятся урегулировать мирным путем отношения между разными религиозными общинами путем диалога, философского диспута, взаимодействия разных культур и добиваются небывалого расцвета интеллектуальной жизни общества. Нормой становится широкий культурный обмен между литературными кругами разных областей Индии, его питает постоянный приток поэтов из Ирана, не только привлекаемых чудесами Индии и щедростью ее меценатов, но и порой гонимых трудностями жизни на родине. В Индии расцветает библиотечное дело, огромные деньги тратятся на переписку и украшение рукописей миниатюрной живописью, закупку редких манускриптов и укомплектование великолепных библиотек. Все это

выдвигает Индию в культурные лидеры ираноязычного ареала в области персидской литературы.

Эффективная культурная политика стимулирует расцвет литературы. Особенно выделяется своим блеском литературный круг Дели при Акбаре. Среди его участников такие поэты, как Урфи, Назири, Нав'и, Аниси Шамлу, Хайати. Место царя поэтов занимают Газали Мешхеда, а с 1587 г. — Файзи. При дворе Джахангира в Дели — Талиб Амули, на Декане — Зухури. При Шах-Джахане царем поэтов становится Калим Кашани. Постоянный накал литературной жизни поддерживают приезжающие теперь уже сотнями поэты из Ирана, в обычае также переезд поэтов от двора к двору и смена покровителей.

Религиозно-просветительские усилия Акбара, его поиски новых путей для достижения духовного единства создают атмосферу интереса к индийской культуре, что находит свое отражение и в литературе. Так, Файзи впервые в литературе на фарси обращается к классическим сюжетам санскритской литературы и перерабатывает их в жанре любовно-романического маснави. Достоянием мировой литературы является его поэма «Наль и Даман», написанная на сюжет из Махабхараты о Нале и Дамаянти. На русском языке она известна в переводе В.А.Жуковского с немецкого перевода Рюккерта¹³.

Определенные новшества появляются и в традиционных жанрах: в творчестве Зухури «Саки-наме» («Книга виночерпия»), до тех пор не имевшая жанрового оформления, обретает форму маснави и лирико-исповедальные черты. Касыда в творчестве Урфи отличается особой философской направленностью и суггестивностью, до того присущими лишь газельной лирике. Расцветают жанры шарады, хронограммы, загадки (см. [Хади Хасан]). В лирике индийский стиль становится доминирующим, захватывая также и прозу (Зухури).

Культурным событием огромной значимости было создание при дворе Акбара переводческой школы под покровительством Хан-е Ханана (1557—1628). Выдающаяся переводческая школа была создана также при дворе принца Дара Шикоха (1615—1659). Благодаря таким выдающимся мастерам, как братья Файзи и Абд ал-Кадир Бадауни (ум. 1595), и предтече научного перевода Дара Шикоху в духовный и научный фонд персоязычной литературы и обслуживаемого ею ареала, а с ним и всего мусульманского мира, вошли сокровища древнеиндийской и современной индийской культуры: Упанишады, Махабхарата, «Рамаяна» Тулсидаса и многое другое.

Необычайного расцвета достигает и литературная деятельность суфийских братств самых разных направлений. «Божественная религия» (*дин-е илахи*) Акбара и концепция «всеобщего мира» (*сулх-е кул*) Дара Шикоха создают реальные предпосыл-

ки для индуССко-мусульманского синтеза и идеологии слияния мусульманской и индуистской культур. Однако это чрезмерное, с точки зрения мусульманской ортодоксии, свободомыслие вызвало резкую реакцию духовенства. Как рост охранительных тенденций в исламе можно рассматривать последующее ужесточение религиозной политики Аурангзебом. Его главным лозунгом было спасение ислама. В угоду этому, как считают многие исследователи, он готов был отказаться от единственно возможного в условиях Индии режима, благоприятствующего мирному сосуществованию разных конфессий. По замечанию проф. Ризви, он спас ислам, но потерял Индию.

Литература времен Аурангзеба и следующего полувека характеризуется увеличивающейся сложностью индийского стиля. Творчество выдающихся поэтов этого времени, среди которых много выходцев из Ирана, — Мухсина Фани (ум. 1670), Саиба Табризи (1601—1677), Гани Кашмири (ум. 1688), Шауката Бухари (или Бухараи) (ум. 1695), Насира Али Сирхинди (ум. 1697), Зебуннисы Махфи (ум. 1702), дает высокие образцы лирической, мистической и философской поэзии.

В стихах поэтов этого периода заметно «снижается» образ лирического персонажа, вместо возвышенных помыслов ему приписываются заботы о хлебе и воде. Однако именно это обращение к земным заботам и страданиям современника, снижение лексики не ради парадоксальной остроты выражения, а как признание ее права на существование для описания подobaющих коллизий, приводит, с одной стороны, к резкой прозаизации и сентенциозности стиля, в частности газели, с другой же стороны, рождает яркие, неслыханной силы и убедительности образы, совершенно новые для поэзии на персидском языке.

Поэзия, философская проза и эпистолярное наследие Бедия завершают этот блистательный период. Бедиль — последний великий поэт литературы на фарси начала XVIII в. Еще один великий поэт, писавший уже на двух языках, — Мирза Галиб прославится почти через сто лет. Однако это не значит, что после смерти Бедия в 1720 г. традиция угасает окончательно.

Еще почти два века в Синде и Пенджабе, Кашмире и Малве (Бхопал), а также во множестве прежних литературных центров продолжается интенсивная литературная жизнь. К сожалению, эти периоды изучены гораздо меньше, произведения поэтов малодоступны и зачастую существуют в небольшом числе экземпляров, порой даже в единственном, хранящемся в личной коллекции какого-нибудь библиофила. В отличие от созданий всеми признанных мастеров слова, произведения местных поэтов остаются достоянием узкого круга любителей поэзии (см. [Гаффаров]).

Интересной особенностью литературы этих регионов является постоянное обращение к местным романическим сюжетам.

Персидская поэзия севера Индостана в XVIII—XIX вв. буквально переполнена обработками сюжетов Сасси и Пунну, Хир и Ранджха, Сохни и Махинвал, издавна бытовавших в Синде, Кашмире, Пенджабе и Мультаме. В персидских переработках они обретают суфийский подтекст и мистическую многозначительность, однако в полной мере сохраняют местный колорит и верность народному преданию. Имеющиеся в этих и других сюжетах индуистские реалии находят подобающую трактовку. Например, индуистский обряд *сати* — самосожжения вдов на погребальном костре мужа — интерпретируется в суфийском духе как духовное единение душ, освобожденных от брэнной оболочки, наступающее после смерти.

Поэты Сати (ум. 1735), Абу-л-Вахаб (1739—1826), Маил (1768—1835) и множество других практически не известны за пределами своих регионов, однако, возможно, со временем их язык и стиль будут высоко оценены не только историками литературы, но и более широким кругом современных читателей.

В поэзии Мирзы Галиба, в его суждениях и оценках персоязычная поэзия Индии, особенно поэзия могольской Индии, как бы обрела второе дыхание. В его видении литературного процесса многое может показаться парадоксальным, но несомненно одно, все его суждения заслуживают пристального внимания. Вспомним слова его современника Пушкина: «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная».

Известны его стихи, как бы намечающие вехи литературного процесса на персидском языке:

ز خسرو نوبت به جامی رسید ز جامی سخنی را تمامی رسید
ز جامی به عرفی و طالب رسید ز عرفی و طالب به غالب رسید
علائی چو به جای غالب نشست ورق بر درید و قلم در شکست

После Хосрова настала очередь Джамии¹⁴,
Благодаря Джамии поэзия достигла полного совершенства.

От Джамии [традиция] перешла к Урфи и Талибу,

А от Урфи и Талиба достигла Галиба.

Когда же Алаи (местный поэт. — Н.П.) сел на место Галиба,
И бумага порвалась, и калам сломался!

Он вступает в поэтическую переключку с многими поэтами, но особенно дороги ему Урфи, Назири, Саиб, Шейх Али Хазин, Зухури и Бедиль. Немало из того, что он пишет о могольской поэзии, не только имеет ценность авторитетного свидетельства знатока и пользователя, но и помогает уяснить место данного явления в литературном процессе. Мы не раз будем обращаться к его суждениям как к мнению одного из наиболее проницательных критических умов в истории индо-мусульманской культуры. По своей жанровой принадлежности, тематике, религиозно-философской соотнесенности поэзия Галиба представляет

собой литературу позднесредневекового типа и являет образец индийского стиля как в поэзии на урду, так и на персидском языке. И в то же время Галиб — прямой предшественник литературы Нового времени.

Следующее поколение литераторов делает бескомпромиссный выбор между старым и новым в пользу ценностей новой эпохи. Несмотря на то что персидская литература Индии отходит во второй половине XIX в. далеко на задний план, все же литераторы нового поколения — Алтаф Хусейн Хали и Шибли Ну'мани обращаются к творчеству на персидском языке. Шибли и Хали создают великолепные литературоведческие произведения, посвященные классической персидской поэзии. Труд всей жизни Шибли — «Персидская поэзия» («Ше'р ал-'Аджам», 1907), с необыкновенной глубиной и проникновенностью трактует историю персидской литературы, включая сюда и персоязычную литературу Индии. Нам уже довелось упоминать, что его суждения о поэзии и поэтике индийского стиля до сих пор признаются индологами и иранистами как наиболее авторитетные и достоверные.

Окончательный переход на рельсы нового и новейшего времени совершается в персоязычной литературе Индии в поэзии Икбала. Даже по сравнению со своими старшими современниками Хали и Шибли Икбал уходит вперед в своих литературных поисках. В русле основных тенденций литературы урду он воспринимает романтизм, но его поэзию трудно назвать чисто романтической. Его мировосприятие, понимание задач поэзии, поиски единства и целостности мира, наконец, его озабоченность судьбами человечества позволяют отождествить его искания с исканиями неоромантиков в литературах разных стран, из которых по времени и мироощущению он оказывается ближе всего к поэтам «серебряного века» России и неоромантикам Испании и Латинской Америки. Но в его поэзии также имеются черты индийского стиля, его образности и фразеологии.

Мухаммад Икбал — великий поэт Востока, духовный отец пакистанской нации, сейчас признан не только в Пакистане и Индии. Афганцы всегда высоко ставили его поэзию, таджики и иранцы также оценили его большие заслуги в области персидской литературы и отдают ему должное, его произведения переведены на многие европейские и восточные языки.

И персидская классика, и персоязычная поэзия Индии занимают в его творчестве большое место. Он много цитирует могольских поэтов, вступает с ними в перекичку, они становятся персонажами его произведений. Интересно, что в поэзии Икбала на персидском языке основное место уделяется представителям классической персидской литературы, тогда как в поэзии на урду

он чаще упоминает и цитирует (на персидском же языке) таких поэтов, как Урфи, Бедиль, Файзи и др.

Объясняя, почему он пишет на персидском языке маснави «Таинства личности», Икбал как бы отвечает Амиру Хосрову Дехлеви, в XIV в. отстаивавшему достоинства «хинди» перед персидским.

Икбал пишет во «Вступлении» в поэму «Таинства личности» (1915):

گر چه هندی در عذوبت شکر است طرز گفتار دری شیرین تر است

Хотя хинди в сладости своей подобен сахару,
Стиль персидской поэзии еще сладостней.

Это лишнее свидетельство того, насколько вошла персоязычная поэзия Индии в плоть и кровь индийских литератур, составляя с ними нерасторжимое единство. Но и о самой персоязычной литературе Индии можно сказать словами Томаса Манна, который в своем романе «Иосиф и его братья» описал изменения, происшедшие с Иосифом Прекрасным за семь лет его пребывания в Египте: «Теперь все клетки его тела были построены из египетского материала и рот его, привыкший произносить египетские слова, изменил свою форму».

ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ
И ПОЭТИКИ ИНДИЙСКОГО СТИЛЯ

В 1956 г. Е.Э.Бертельс еще не был уверен в существовании индийского стиля. В своей статье «К вопросу об „индийском стиле“ в персидской поэзии» он писал: «Прежде всего, если признать реальное существование этого стиля, надо постараться установить, в чем же, собственно говоря, заключаются его характерные черты, и, исходя из этой базы, наметить круг поэтов этого стиля. Когда это будет сделано, можно будет проследить генезис и развитие этого стиля, в данное же время, когда иранисты вопросами стиля почти не занимаются, дать конкретные ответы на все основные вопросы, конечно, еще нельзя» [Бертельс. К вопросу, с. 59]¹.

За годы, прошедшие с момента написания этих строк, европейская востоковедная наука не особенно продвинулась в изучении индийского стиля. Так, немецкий ученый В.Хайнц писал в 1973 г.: «Призыв Е.Э.Бертельса к углублению подобных изысканий был в Европе поддержан только Баузани, который последовал рекомендации выработать дефиницию индийского стиля» [Хайнц, с. 16]. Но, по мнению Хайнца, в том, что касается освоения европейцами этого стиля, здесь можно поставить точку. Надо сказать, что и в отечественной науке положение не слишком изменилось, если не считать нескольких небольших статей и пассажей в работах общего характера на эту тему. На таджикском языке написан ряд диссертаций, посвященных отдельным авторам, а также ряд предисловий, предпосланных публикациям текстов различных поэтов индийского стиля. Вспыхнувший в Иране во второй половине XX в. интерес к этому периоду был ознаменован не только множеством прекрасных изданий текстов, но и появлением концепции сефевидской литературы.

В статье «Сефевидская литература — прогресс или упадок?» (1974) Эхсан Йар-Шатер дал следующее объяснение термину сефевидская литература. «Следует сначала определить, что мы понимаем под сефевидской литературой. Грубо говоря, эта литература включает в себя художественную прозу и поэзию, написанную на персидском языке в течение XVI и XVII вв. Временной промежуток совпадает более или менее с правлением сефе-

видской династии в Персии (1501—1722), Великих Моголов в Индии до смерти Аурангзеба (1526—1707). Можно продлить этот период примерно на полвека, в течение которого персидская литература в обеих странах следовала своим прежним курсом. В Персии это приведет нас ко времени установления династии Зендов (1750); в Индии к концу действительного правления Великих Моголов (1761); в Османской империи примерно к дате смерти Махмуда I (1754)» [Йар-Шатер, с. 218]. Соответственно и стиль этой литературы именуется *сефевидским*.

В недавно вышедшей книге «Толкование на газели Саиба Табризи» (Тегеран, 1992) ее автор доктор Хосейн Мухаммад-заде Сиддик настойчиво предлагает отказаться и от этого названия. Он пишет, что Саиб Табризи «является создателем нового стиля в истории персидской литературы, который автор считает нужным называть *азербайджанским* и который раньше назывался индийским» [Сиддик, с. XVIII].

Со своей версией корней этой литературы выступают и афганцы. Согласно концепции Пуханда Хабиби, источником литературы Индии и Средней Азии на персидском языке является литература Афганистана. Во-первых, исторические Газна, Герат, Балх, Систан, Буст — родина многих великих поэтов (с чем невозможно не согласиться). Во-вторых, именно с «бирюзоподобного прекрасного неба этой страны засверкали звезды поэзии в бесконечных просторах Индии, степях Мавераннахра (Хабиби называет эту территорию Ма-вара Джейхун — то, что находится за рекой Амударьей. — Н.П.) и Туркестана. Падишахи литературы, друзья этой пречистой земли распространили по всему миру Востока свою афганскую литературу, культуру и просвещение» [Хабиби, с. 106].

Однако вернемся к программе, намеченной Е.Э.Бертельсом. Рассмотрим ее более внимательно. Прежде всего мы должны решить, реально ли существование этого стиля? На самом деле, это не такой уж пустой вопрос. Если признать аргументацию сторонников концепции сефевидского стиля, то предмет исследования просто теряет очертания. Если принять мнение Гольчина Маани или Амири Фирузкухи о том, что поэтами индийского стиля могут называться поэты только начиная с XVII в., или только писавшие стихи на территории Индии, или, наконец, только индийцы по рождению, предмет исследования сужается и дробится. Если же согласиться с мнением М.Т.Тагирджанова и А.Н.Болдырева об Амире Хосрове как основоположнике индийского стиля, то просто теряет смысл всякое разбиение на три стиля по хронологическому принципу. Наконец, если принять концепцию азербайджанского стиля, то нам следует направить свои усилия в сторону, прямо противоположную Индии!

Следующая проблема — необходимость установить, в чем заключаются характерные черты стиля, и, «исходя из этой базы, наметить круг поэтов этого стиля». Невольно возникает вопрос, как же, собственно говоря, устанавливать черты стиля, если неизвестен круг поэтов, к нему принадлежащих? А в то же время как определить круг поэтов, не имея точного представления о том, что являет собой индийский стиль?

Допустим, общепризнано, что Саиб и Бедиль являются поэтами индийского стиля (хотя с первой кандидатурой иранцы теперь могут не согласиться, поскольку отнесли Саиба к исфаханской и сефевидской, а также азербайджанской школе). Но можно ли, изучив поэзию Бедилья, экстраполировать обнаруженные в ней черты на поэзию раннего периода? Итак, вопрос состоит в том, можно ли найти универсальные черты индийского стиля, изучая индивидуальные стили разных авторов. Есть ли гарантия того, что те черты, которые мы выделим как принадлежащие данному стилю, не окажутся индивидуальной особенностью данного автора?

Этот вопрос также заинтересовал В.Хайнца. Наибольшую стилистическую и творческую свободу в персидской поэзии он связывает с хорасанским стилем.

«Что касается оригинальности поэта, — отмечает он, — которая в более поздние стилевые эпохи вследствие конвенционального характера персидской поэзии станет проблемой собственного творчества, представители этого (т.е. хорасанского. — Н.П.) стиля находятся в своеобразном и выгодном положении. Поскольку здесь они не имеют предшественников, то могут первыми чеканить образы, сравнения и метафоры без какой-то особой обусловленности, вызванной необходимостью сравнивать себя с предшественниками. В последующие столетия, когда литературные творения возникают к жизни в различных ареалах распространения персидского языка, начинает развиваться новое стилевое ощущение, воплотившее себя в так называемом иракском стиле» [Хайнц, с. 4]. Однако уже в иракском и индийском стилях «высокая степень условности персидской поэзии, которая проявляется в индивидуальных творениях поэтов, сужает границы и в большинстве случаев не оставляет возможности дифференцировать индивидуальный стиль и стиль эпохи» (там же, с. 18). В доказательство условного характера этой поэзии В.Хайнц ссылается на Э.Брауна, который писал: «Сейчас будет совершенно ясно, насколько в высшей степени конвенциональной и искусственной может быть персидская поэзия. Не только поэтические размеры и выбор рифмы, но последовательность тем, дозволенные сравнения, уподобления и метафоры, вариации риторических украшений и тому подобное, все это — дань условности, идущей от XI или XII в.» (там же).

Если мнение Хайнца насчет невозможности дифференцировать индивидуальный стиль и стиль эпохи признать справедливым, то это могло бы несколько облегчить участь смельчака, решившего делать какие-то выводы на основании индивидуального стиля автора о стиле всей эпохи.

Но тут же возникает и сомнение в резонности этого суждения, поскольку начитанный иранец, афганец или таджик, без всякого сомнения, способен различать индивидуальные стили разных поэтов, например, отличить Урфи от Файзи и Назири. Вспомним по этому случаю Галиба, который упорно настаивал на том, что стиль Зухури превосходит стиль всех других поэтов. Или, допустим, исследователи Саиба утверждают, что существует особый стиль Саиба (*сабк-е Саиб*). Можно даже сказать, что для Галиба с его необычайно развитым зрительным восприятием стиль каждого поэта персонифицировался в каком-либо зрительном образе. Однажды он описал воздействие на свою Музу раннемогольских поэтов, которых он, кстати сказать, оценил намного позже, чем более сложных и изощренных позднемогольских. Это описание, само по себе будучи образчиком индийского стиля, создает еще и особое ощущение живой поэтической преемственности традиции.

«Хотя натура моя — божественный вестник Суруш — изначально была избранной в речах и ищущей одобрения, из-за поспешности избрала она следование тем, кто не знает дороги, а их хождение кривыми путями приняла за неверную походку опьяненных мистическим вином. И это продолжалось до тех пор, пока своими метаниями я не возбудил к себе сострадания тех, кто шел впереди (т.е. поэтов-предшественников. — *Н.П.*) и кто, по счастью, оценил мою способность идти в ногу со спутниками. У них защемило сердце от стыда за меня. Они опечалились из-за моих метаний и учительски взглянули на меня. Шейх Али Хазин со скрытой усмешкой заставил меня увидеть мои заблуждения, горечь взгляда Талиба Амули и молнии, сверкавшие в глазах Урфи Ширази, уничтожили на ступнях моих идущих ног ту субстанцию, которая вынуждала меня совершать неподобающие метания из стороны в сторону. Зухури со всем пылом своей души привязал к моей руке амулет, а к поясу дорожный припас. Назири с его своеобразной беспечной походкой бросил вызов и моим движениям» [*Галиб*. Пандж аханг, с. 138—139].

В следующей затем фразе Галиб описывает те изменения в его собственном стиле, которые произошли под воздействием этих поэтов. «И теперь, согласно доброму предзнаменованию о блестящем воспитании и учебе у этих мудрецов, обладающих величием ангелов, мое выплясывающее перо обрело *плавность поступи фазана*, а скрип его стал *звуком свирели*. По блеску оно

уподобилось *павлину*, а полет его стал напоминать полет *птицы Анка*» (там же).

Не вдаваясь сейчас в расшифровку всех характеристик, которые предубежденному глазу могут показаться набором претенциозных красот, подчеркнем только, что каждая из них содержательна. В чем заключается это содержание, возможно, станет яснее под конец этой книги. Напомним лишь, что походка фазана отождествляется с плавной поступью красавицы, звук свирели — символ гностика, устами которого вещает божественная истина, павлин — символ рая, а птица Анка — волшебное существо, невидимое для глаз непосвященных, напоминающее птицу Феникс. В философии Ибн Араби птица Анка является символом третьей ступени неоплатонической эманационной триады — всеобщей природы или первоматерии [Кныш]. И каждый из этих символов так или иначе соотносится с главными задачами поэзии, которую в этом контексте олицетворяет перо.

Правда, следует признать, что немногие из европейских исследователей способны уловить эти стилистические различия, так сказать, «на слух». Но это еще не доказательство их отсутствия.

Не исключено, что особенности индивидуального стиля поэтов просто следует искать не там, где их ищет европеец. Ведь может же быть, что диапазоны поэтических частот, воспринимаемых европейским и восточным слухом, разнятся между собой! И особенно это относится к индийскому стилю. Недаром Хайнц постоянно подчеркивает неуловимость нюансировок этого стиля. И кстати, находит этому довольно примечательную, хотя и не им первым обнаруженную причину: тогда как европеец, естественно, ждет от поэзии эмоциональности и, так сказать, чувственных мотивировок поэтической логики, персидская поэзия во главе с индийским стилем предлагает ему интеллектуальную игру и рационалистические упражнения с поэтическим словом.

Но есть и еще одно, пожалуй, самое главное соображение. Европейские востоковеды зачастую молчаливо предполагают, что восточный исследователь, числящий себя литературоведом европейской школы, а не просто составителем поэтических антологий — *тазкиренивисом*, — должен работать в системе тех же понятий и ценностей, что и европейское литературоведение, основанное на аристотелевской поэтике и ее традициях.

Как известно, попытки арабо-мусульманского и в том числе иранского классического литературоведения воспринять категории поэтики Аристотеля как систему не увенчались успехом несмотря на то, что за это брались крупные ученые и философы (см. [Мусульманкулов. Поэтика, с. 9, 164, примеч. 55 и указанную там литературу]; ср. также [Борхес]). Основным ее языком на

протяжении многих веков был язык нормативной поэтики и та система понятий и терминов, которая вытекала из учений '*илм ал-бади*' (риторики и поэтики).

Многие европейские ученые при подборе материала для своего исследования ясно отдают себе отчет в том, что в ряде случаев нельзя полагаться на собственное восприятие. Столкнувшись с этой проблемой, В.Хайнц писал: «Приведенные здесь интерпретации, стилистические оценки и выработка критериев — плод более чем семилетних изысканий автора в области индийского стиля. Это касается и переводов и толкований всех стихов *за двумя исключениями* (выделено мной. — Н.П.). То, что в изложении о словарном запасе, используемом в индийском стиле, отдельным словам дается оценка „простонародное“, следует понимать таким образом, что эти слова редко или почти никогда не употребляются авторами предыдущих стиливых эпох. Поскольку весь объем этой литературы не может быть обработан в течение одной жизни, мы будем в этой работе упоминать как простонародные только те слова и обороты, оценки которых в этом качестве базируются на проработках иранских авторов. Эти оценки даны на основании цитат из Саиба и Калима, указанных Мо'таманом Зайн ал-Абидином („Тахаввол-е ше'р-е фарси“, Тегеран, 1960) и на основании цитат из Назири, указанных Шибли Ну'мани („Ше'р ал-Аджам“). Второе исключение относится к толкованию всех стихов Бедиля и их переводу» [Хайнц, с. 2]².

Надо сказать, что такой подход представляется не только оправданным, но и вызывающим доверие к автору. Редко, но приходится сталкиваться в работах, посвященных этому периоду, с некоторым «вольным» обращением авторов с традицией, в частности с традицией прочтения и интерпретации отдельных текстов. Между тем даже в странах ираноязычных, в частности среди таджиков, достоверным считалось знание текстов Бедиля, только полученное от наставников, что уж говорить про «выученный» персидский язык!

Как деликатно выразился на этот счет Шавкат Шукуров в автореферате своей докторской диссертации, посвященной Бедилу: «Но если неискушенный в его творчестве читатель думает, что он сумеет при первом знакомстве постичь все секреты поэзии Бедиля, то он безусловно ошибается» [Шавкат Шукуров, с. 22]³.

Для разбора текстов индийского стиля Хайнц использует довольно небольшой по объему материал. Собственно говоря, за исключением проблем традиции и «простонародности», которые он рассматривает на примере бейтов, основное внимание он уделяет разбору касыды Урфи и газели Бедиля, которые он считает достаточно репрезентативными с точки зрения характеристики стиля этой поэзии. Впрочем, это не умаляет никоим образом значения его работы.

Тем не менее Р.Зиполи, например, ставит в вину А.Баузани «цитатное» знание индийского стиля. Он считает недостатком метода А.Баузани использование им цитат из поэтов индийского стиля, заимствованных из работ других авторов, для построения своих концепций [Зиполи, с. 25]⁴.

Здесь можно обратиться к другому примеру — монографии З.Ризаева (1971), построенной на большом фактическом материале и привлечении множества рукописей и редких источников. Но такой ценный факт, как использование большого и оригинального материала, в значительной мере теряет свою привлекательность из-за другого недостатка, который кроется в непонимании особенностей семантики и символики рассматриваемой поэзии.

Отправной точкой построений З.Ризаева служит весьма произвольное допущение о том, что Алишер Навои является основоположником индийского стиля в персидской поэзии, а все развитие этой поэзии шло путем дальнейшей интерпретации его философских взглядов, породивших «пантеистические дебаты» среди поэтов разных веков и периодов. Суть же этих дебатов, равно как и самих взглядов Навои, заключается в том, что они глубоко антирелигиозны и столь же глубоко материалистичны. (Автор, по-видимому, полагал, что таким образом он доказывает ценность этой литературы.)

Естественно, что в текстах, которыми автор оперировал, постоянно встречаются два центральных понятия суфийской метафизики *истинного (хакики)* и *метафорического, иллюзорного (маджази)*. Противопоставление истинного и метафорического в этих текстах в пользу истинного, например истинного и метафорического миров, рассматривается автором как неопровержимое доказательство материалистических взглядов того или иного автора, возникших к тому же неизбежно под влиянием «пантеистической системы» Навои⁵.

«Гератский поэт Назим Харави, — пишет З.Ризаев, — написал немало строк, возражая против положений, выдвинутых прогрессивными поэтами XVII в. Однако после долгих колебаний и поисков он пришел к пониманию, что мир бесконечен и, следовательно, нечего искать другого бытия вне этого мира, ибо действительность находится во всем и везде:

ناظم از صفحه دل پاك كند نثر مجاز هر كه نظم خوش ديوان حقيقت شنود

Назим очищает со страницы сердца *аллегорическую* прозу,
Чтобы каждый услышал приятную поэзию дивана *действительности*

[Ризаев, с. 59].

Для человека, изучающего поэзию любого региона с классической мусульманской культурой от Магриба до Малайзии, будет ясно, что слово «аллегорический» (*маджаз*) относится

к тому, что мы называем реальным миром, или миром житейской прозы, тогда как мир истины (*хакикат*) — мир горний, божественный, единственно соотносимый с высшим Бытием. Неумение решить этот простейший тест говорит о профессиональной неподготовленности, и дальше «исследование», исходящее из подобного понимания, вернее, полного непонимания законов средневековой по своему типу культуры, следовало бы просто сбросить со счетов.

Тем не менее книга издана, физически существует и, как мы видели, даже отчасти введена в научный оборот. Что касается примеров в арабской графике, извлеченных автором из редких рукописей и в некоторых случаях даже подобранных в определенной системе, публикация их несомненно является ценной и позволяет использовать их как тексты.

К сожалению, понимание их автором в подавляющем большинстве случаев абсолютно превратно, переводы предельно непонятны (это еще можно объяснить тем, что для автора русский язык не является родным), содержат массу буквализмов и свидетельствуют о том, что автор не признает существующих словарей, толкований суфийской лексики (*истилахат аш-шуара*) и все силы отдает «материалистической» интерпретации текстов, представляющих культуру, основанную на религиозном мировоззрении. Приведем еще один пример.

Стараясь по текстам стихотворений воссоздать интеллектуальную атмосферу того времени, о котором идет речь, З.Ризаев ставит своей задачей реконструировать темы и проблемы, оживленно обсуждавшиеся в литературных кругах и вызывавшие полемику. Но, к сожалению, он не исходит из конкретной индийской действительности, о которой, к слову сказать, сохранилось множество исторических свидетельств. Не обращает он внимания и на традиционные предметы обсуждения, всегда стоявшие в центре внимания общества, столь много значения придававшего литературному творчеству: достоинства поэзии, темы и поэтическое их выражение, преимущества того или иного способа отражения действительности, как «аллегорической», так и «истинной», выразимость и неизреченность истины, словом, на все то, что было предметом споров и полемики на протяжении всех предшествующих веков и продолжало в индийском стиле свое существование.

И наконец, он ни разу не упоминает происходившие именно в Индии при дворах Акбара и Дара Шикоха, а соответственно и в меньшем масштабе повсеместно, дискуссии, связанные с религиозными новшествами этих правителей и мыслителей — религиозными концепциями *дин-е илахи* — «божественной религии» и *сулх-е кул* — «всеобщего мира».

Все это проходит мимо внимания З.Ризаева, а его рассуждения базируются в основном на сопоставлении текстов, понимаемых им совершенно прямолинейно и к тому же во всеоружии поисков атеизма и материализма. Так, он пишет о Шаукате Бухарии: «Когда Шавкат стоял на позициях саморастворения в божестве, он писал:

رفتم از خود چون به طفلی از زمین برخاستم قد کشیدم از سر دنیا و دین برخاستم
همنشین بودیم ما و آسمان در یک زمین او چنین برخاست از جا من چنین برخاستم

Подобно младенцу, я поднимался с земли и лишался чувств (т.е. падал), Я рос, взбираясь на вершину мира и религии.

Мы с небом (имеется в виду бог) были собеседниками на одной земле, Как оно, так и я поднялись с места.

Здесь Шавкат указывает на то, что когда он был молодым и стоял на позиции слияния с богом, он лишался чувств (т.е. саморастворялся в божестве). Однако с возрастом он идейно зрел и наконец поднялся на „вершину мира и религии“, т.е. проник в суть мира и религии и понял, что вера в бога не имеет под собой почвы (выделено мной. — Н.П.)» [Ризаев, с. 88].

Попробуем дать другой перевод, поскольку данный автором недостаточно понятен.

«Я расстался с собой, когда в детстве поднялся с четверенек. Я потянулся еще выше и превзошел мирские и религиозные [обязанности]. Мы с небом оказались соседями по одной и той же причине (букв. „на одной и той же почве“) — оно [отделилось от Земли] по-своему, я по-своему». Толкование: речь идет о божественной любви, под влиянием которой суфий проходит этап исполнения шариата (мирских и религиозных обязанностей), а затем, достигнув определенной степени совершенства, становится свободным от этих обязанностей. Путь вверх по духовной лестнице сделал лирического персонажа равным по высоте небу несмотря на то, что у каждого из них был свой путь к возвышению, — Небо отделилось от Земли в день творения, а лирический персонаж — в момент достижения внутренней свободы и избавления от условностей.

Такое толкование подкрепляется и сатирой Шайдо Худжанди на это стихотворение, приводимой З.Ризаевым:

او چنان برخاست اینجا ما چنین برخاستیم همنشین بودیم ما و آسمان در یک زمین
بوالهوس لاف محبت میزند دیوانوار آگماز سوز و گداز عشق کی باشد چنین

«„Оно поднялось сюда своим путем, а я — иным. Мы с небом оказались соседями по одной и той же причине“ — Сластолюбец, как полоумный, болтает о любви. Да как такому узнать, каковы огонь и страсть любви!»⁶.

Автор предисловия к монографии И.С.Брагинский считает, что до работы Ризаева исследования индийского стиля «не отличались глубиной и тщательностью разработки». Для работы Ризаева же характерны «во-первых, полнота и тщательность филологического изучения вопроса (примеры которых мы уже видели. — *Н.П.*), во-вторых, осуществление на подобной филологической базе перехода от описательства к теоретическому обобщению и концептуальности» [Ризаев, с. 3]. Относясь «критически» к выводам своих предшественников, автор стремится «поновому подойти к проблеме индийского стиля», что позволяет ему обосновать «новую оригинальную концепцию». Эта концепция «опирается на всестороннее исследование десятков рукописных диванов поэтов XVII в., внимательно прочитанных (часто впервые в литературоведческой науке) автором, на множество тазкира и баязов (как правило, тоже рукописных). Ни один из исследователей индийского стиля не подводил под свои исследования такой значительной филологической базы» (там же).

Новизна подхода З.Ризаева, по мнению автора предисловия, заключается в том, что он «не ограничился изучением формы, а центр внимания перенес на содержание»⁷.

Именно это, по мнению И.С.Брагинского, позволило З.Ризаеву обнаружить в поэзии индийского стиля «вольнодумное содержание, причем поэтические выразители его умело использовали нарочито усложненную, претенциозную форму для преодоления цензурных рогаток ортодоксального ислама». Это первое.

Помимо того, З.Ризаев «раскрыл и острую полемичность поэзии индийского стиля», и, наконец, «ему удалось расшифровать смысл поэзии этого стиля в целом и отдельных ее компонентов» [Ризаев, с. 4].

И.С.Брагинский допускает тем не менее, что в концепции Ризаева имеются спорные моменты, однако «основное ядро концепции можно считать убедительно доказанным, поэтому выразим уверенность в том, что оно будет признано востоковедческой литературной наукой».

В свете данной концепции у И.С.Брагинского возникает два вывода. Первый заключается в том, что литература XVI—XVIII вв. «не является сплошь упаднической, эпигонской литературой „веков молчания“»⁸.

Второй вывод касается типологии индийского стиля. Ведь «если рассматривать классическую поэзию на фарси (IX—XV вв.) как поэзию иранского Ренессанса, то поэзия XVI—XVIII вв. представляет, возможно, выражение своеобразной разновидности Барокко. Как известно, в последних исследованиях литературоведов-„западников“ выявляется, что литература Барокко — это не просто упадок, отход от достижений Ренессанса. Творческая мысль, даже отступая, как бы подготавливается к новому рывку,

продолжает мучительно искать новое и двигаться вперед. И в литературе Барокко, в частности, обнаруживаются проявления народной, вольнодумной и сатирической тенденции, порой гораздо более демократичной, чем иные проявления Ренессанса». Эта аналогия вселяет в автора надежду на то, что «расшифровка идейного содержания индийского стиля, по-новому раскрывая сильные стороны литературы на фарси XVI—XVIII вв., наведет на мысль о том, что в этой литературе можно найти выражение (конечно, весьма своеобразное) некой общей закономерности мирового литературного процесса». И.С.Брагинский имеет в виду нахождение последовательности Ренессанс — Барокко, которое докажет, что мировой литературе присущ западноевропейский путь развития как единственно возможный.

Впрочем, оставим последнее слово за Рикардо Зиполи, который постарался серьезно вникнуть в проблему соотношения барокко с индийским стилем.

Доклад Р.Зиполи «Почему в западных странах принято называть индийский стиль барокко?» был издан в сопровождении ряда статей и заметок иранских ученых, откликнувшихся на это выступление (см. [Зиполи]).

Среди иранских ученых, чьи статьи помещены в сборнике, вышедшем под одноименным названием, мы встречаем имена Амири Фирузкухи, Бастани Паризи, Дабирсияки, Хакеми, Махдави Дамгани, Мохаккека, Тораби, Вазири Мокаддама и Зарйаба⁹.

Р.Зиполи видит цель своего исследования не в том, чтобы дать характеристику индийского стиля полным и подробным образом. Цель его одна — понять, правильно ли применение термина барокко к индийскому стилю, столь распространенное среди западных ученых. Р.Зиполи считает, что индийский стиль до сих пор исследован недостаточно.

Положение несколько изменилось лишь в последнее время. Тем не менее можно назвать имена ученых, внесших свой вклад в изучение этого направления, это (в алфавитном порядке) Амири Фирузкухи, Баузани, Бертельс, И.Брагинский, Э.Браун, Мирзоев, Мо'таман, Ризаев (Зиполи называет его Ризаева), Рипка, Сафа, Хайнц, Шафии Кадкани, Шибли Ну'мани и др.

При этом следует отметить, что часто к индийскому стилю применяют то название, которое дали ему первыми иранисты Запада, а именно — барокко. Используя этот термин, западные исследователи, по мнению Р.Зиполи, избавляли себя от лишних разысканий в этой области, а западному читателю это название было понятно, поскольку вызывало определенные ассоциации, тогда как термин индийский стиль для них мало что говорил. Поверхностные наблюдения и частичные совпадения такого рода, как пристрастие к метафорам, присущее обоим направлени-

ям, близость их существования по времени, все это и некоторые другие моменты позволяли применять этот термин без особых раздумий. Другими словами, продолжает Р.Зиполи, эти две школы сравнивались без всякого учета социальных, исторических и литературных условий их существования. Не принимая во внимание литературные и культурные обстоятельства их возникновения, их «превращали в каких-то ошипанных птиц» самым простым и далеким от истинного положения вещей образом, тогда как каждая из этих школ представляла специфику литературного развития своей традиции.

Р.Зиполи считает, что до последнего времени положение оставалось прежним. Даже в ценной работе Хайнца говорится о гиперболизированной метафоричности того и другого стиля и запутанности (*ничидаги*) формы (*лафз*) и содержания (*ма'ни*), но вывод из этого делается только о том, что между этими направлениями существует и сходство и различие, на чем рассуждения немецкого ученого и кончаются.

Алессандро Баузани также писал о сходстве двух направлений, причем он предостерегал от их поверхностного сопоставления. Однако, по мнению Р.Зиполи, он уделял основное внимание содержанию (*мохтава*), тогда как известно, что каждое литературное явление имеет две стороны — формальную и содержательную (*калеб ва мохтава*), причем обе они, и форма и содержание, т.е. *лафз* (*калеб*) и *ма'ни* (*мохтава*), имеют одинаковую важность. Согласно Ельмслеу, когда речь идет о форме и содержании, необходимо различать план выражения и план содержания. Поэтому план выражения (*лафз*) в слове зависит от связи и организации звуков, тогда как план содержания (*ма'ни*) зависит от связи и организации элементов смысла [Зиполи, с. 26]. Зиполи отмечает, что уже ал-Джурджани указывал на существование плана выражения (*сурат ал-ма'на*)¹⁰.

По мнению Зиполи, поэты считали, что ни одна из этих сторон не может превалировать над другой, поскольку и форма и суть — две составляющие одного образа. Он приводит пример из Саиба, в котором поэт говорит о неразрывности *лафз* и *ма'ни*:

لفظ و معنی را به تیغ از یک دیگر نتوان برید کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا

Лафз и *ма'ни* нельзя отделить друг от друга даже мечом,

Где тот, Саиб, кто отделит *душу* от *душеньки*

(т.е. согласится на разлуку с возлюбленной и останется жив. — Н.П.)?

* * *

گر چه بی بال کند معنی نازک پرواز لفظ پاکیزه پرو بال کند معنی را

Хотя утонченный смысл совершает полет без крыльев,

Чистое слово придает смысл оперенье и крылья для полета¹¹.

Но даже и в том, что касается, казалось бы, такого трюизма, как «неразъемность» формы и содержания (известный образ этой неразъемности — лист бумаги Соссюра, на котором с одной стороны написано содержание, а на другой словесная оболочка, захотев разрезать этот лист, мы неизбежно разрываем и смысл и содержание [Зиполи, с. 27]), как мы увидим вскоре, все обстоит не так просто¹².

В своих разысканиях Р.Зиполи хочет учитывать содержательную форму и внутреннюю форму стихотворения и полагает необходимым ограничить предмет рассмотрения областью образных элементов (*энасер*) содержания стиха¹³.

Зиполи, подобно Хайнцу, также ставит вопрос о распознавании индивидуальных стилей в персидской поэзии. Он считает, что «персидские стихи не особенно отличаются друг от друга именно в плане содержания (*маде*), и детально засвидетельствовать наличие эволюции в персидской поэзии можно по-настоящему только с точки зрения внутренней и внешней формы плана выражения (*сурат-е мохтава ва сурат-е калеп*). Очевидно, что исследователь, опирающийся только на изучение плана содержания, сделать этого не сумеет и ему не удастся выявить разницу между двумя бейтами, двумя газелями, между произведениями двух поэтов или между двумя стилями. Ясно также, что такой исследователь не сможет даже определить разницу между двумя поэтами одной школы» [Зиполи, с. 28].

Какой же выход из этого положения? Р.Зиполи считает, что методы исследования должны базироваться на детальной и полной проработке диванов различных поэтов и на основе выявления тончайших различий, основанных на изучении формальных и содержательных сторон стиха. На базе подобного обследования и точного описания особенностей стиха можно выявить сначала поэтические школы и их последователей, а затем уже приступить к определению характерных черт каждого поэта, каждой школы в сравнении с поэтами других школ (как мы видим, этот план представляет собой детализацию плана Е.Э.Бертельса!).

Добавим от себя, что подобный путь несомненно мог бы дать много, если бы существовала отработанная методика, имелись бы признанные универсалии, служащие основанием для сравнения, и армия исследователей, готовая трудиться на этом поприще. Пока же все это можно отнести к области прекраснотушних мечтаний, тем более что даже в данном докладе предъявленные методические установки не всегда представляются достаточно непротиворечивыми и продуманными в деталях.

Во всяком случае, тут же Зиполи цитирует известного исследователя литературы Забихолла Сафа, к мнению которого он присоединяется, что, на наш взгляд, полностью отрицает самый замысел исследования, предлагаемого Зиполи.

З.Сафа пишет: «Те ученые, которые прибегают к делению на стили в персидской поэзии с момента ее возникновения до XIII в. хиджры, пользуясь понятием трех стилей — хорасанского, иракского и индийского, действуют опрометчиво. Между стихами разных поэтов хорасанского и иракского стилей или даже индийского иногда существуют такие различия, что и человек неискушенный замечает их с первого взгляда. Между этими поэтами действительно нельзя найти ничего объединяющего, кроме самых общих и свойственных всей персидской поэзии качеств, и с этим могут спорить разве только те, кто разделил этих поэтов на разные группы, найдя каждой из них свое наименование» (цит. по [Зиполи, с. 29]).

В качестве основы для сравнения индийского стиля и барокко Р.Зиполи выбирает диван Саиба и сборник сочинений итальянских поэтов-маринистов. Он считает, что оба источника относятся к одному времени и возникновению обоих феноменов литературы предшествовали две богатейшие традиции, которые и оказали влияние на становление данных школ, чье появление можно уподобить рождению Минервы из головы Юпитера, облаченной в доспехи и во всеоружии, а отнюдь не нагой.

В обеих литературах, продолжает Зиполи, придворная поэзия проявляла свою зависимость как от адаба, так и от правил куртуазного поведения. Постепенно развитие литературы приводит в итальянской поэзии к отказу от канцоны в пользу сонета, в персидской — к переходу от касыды к газели. Вершинами смыслового и духовного богатства, обретенного обеими литературами, было творчество Петрарки и Хафиза.

Поэты следующего периода не в состоянии подняться до высот, завоеванных их предшественниками. В литературе появляются эпигоны Петрарки (течение *бембизмо*) и Хафиза. Тассо и Джами являют собой как бы две тенденции этого периода — освоения традиций и пророчества грядущих перемен.

Совершенно ясно, что оба этих поэта никак не отделяли себя от традиций предыдущего периода. И тем не менее их деятельность заложила основы и подготовила появление двух новых литературных движений (*нахзат*), возникших в двух отдаленных друг от друга странах. Произошло это не только без отмены предыдущих правил и традиций, но, напротив, на их основе. По поводу персидской поэзии кто-то из великих сказал, что «персидская поэзия обвилась вокруг себя, и благодаря этому возник индийский стиль». Что касается Марино, то он заметил: «Остатки мраморных изваяний прошлых веков, используемые при строительстве новых зданий, служат украшению этих новых построек» [Зиполи, с. 34].

Однако это не означает, что между двумя течениями не наблюдается существенной разницы.

В Италии процессы эволюции в поэзии имеют две стороны. Первая заключается в том, что внешние изменения, которые можно отметить в литературе этого периода, дали этой поэзии новизну и свежесть. Другая — в том, что отсутствие обновительных тенденций в смысловой и идеологической сфере привело к ее закату. Если применять понятия латинской риторики, то можно было бы сказать, что исчезает искусство создания нового — *инвенцио* (*ибда*), тогда как фразеология — *диспозицио* — и красноречие — *элокуцио* выходят на первый план. При этом теряются связи с традицией, и слова начинают обозначать сами себя, а не прежние понятия и мысли [Зиполи, с. 35]. Можно добавить, замечает Р.Зиполи, что произведения этих поэтов (маринистов. — Н.П.) из-за отсутствия концептуальной глубины и органичности вообще теряют связь как с жизненными реалиями, так и с духовным наследием.

В творчестве Саиба это с такой очевидностью не наблюдается. Основанием для сравнений этих двух явлений может, по мнению автора, служить их отношение к традиции. Так, Марино, поэт, по имени которого назван весь круг авторов, объединенных в рассматриваемом сборнике, заявляет: «Я уверен, что осведомлен о правилах поэзии лучше всех ученых, имею больше сведений, и о других правилах я знаю то, что с их помощью можно в определенное время эти правила нарушать. И это — лучшее из правил».

Саиб также высказывает сходные мысли:

ميان اهل سخن امتياز من صائب همين بس است كه با طرز آشنا شده ام

Среди поэтов таково твое отличие, Саиб,

Что ты знаком со стилем, и того уж достаточно¹⁴.

Но основную разницу между двумя школами, по мнению Р.Зиполи, составляет *разное употребление элементов стиха*. Под элементами стиха автор имеет в виду такие элементы плана содержания (*мохтава*), как «соловей и роза» (*гул ва булбул*), «лицо и роза» (*рух ва гул*), «кипарис и возлюбленная» (*сарв ва маашук*)¹⁵.

Однако обращает на себя внимание тот факт, что в приведенном Зиполи перечне не выдержаны логические основания для объединения этих элементов в единый ряд. Первая пара представляет собой то, что в данной работе мы будем называть оппозицией мотивов, отмеченных, кстати, в работах А.Баузани¹⁶. Эта содержательная категория отражает отношения, заложенные традицией, между субъектом и объектом в любовной паре, а в суфийской интерпретации — между Богом и суфием. Аналогичные отношения выражены в оппозициях «мотылек—свеча», «соломинка—янтарь» и множестве других.

Две остальные пары представляют собой предмет сравнения и образ сравнения и относятся к области изобразительных

средств или к плану выражения. Разница между первой и последующими парами заключается в том, что в двух последующих парах предмет сравнения не закреплен именно с данным образом сравнения и образ сравнения может меняться, никак не влияя на предмет сравнения. В то же время оба члена первой пары равноценны.

Если механизмы сравнения достаточно произвольно действуют при выборе образа сравнения (поэт волен сравнить стан красавицы не только с кипарисом, но и с буквой алеф, а также найти другие образы сравнения, хотя, разумеется, и их круг закреплен традицией и каждое новое сравнение придиристо рассматривается на предмет дозволенного или порицаемого новшества — *бидаат*), то в противопоставлении мотивов такой свободы нет.

Продолжая оперировать понятием «элементы», Р.Зиполи замечает, что их роль и использование разнятся у маринистов и Саиба.

Прежде всего, у маринистов они встречаются чаще и находятся в сравнительно простых отношениях между собой. В стихах Саиба же этих элементов меньше, но в их соединениях между собой возникает большая усложненность. «Поэт использует силу своей мысли на исследование элементов, поэтому один элемент сочетается с несколькими либо несколько — с одним таким образом, что появляется как бы решетка или сеть, имеющая особое устройство и законы функционирования. По словам видного исследователя Саиба и историка литературы Шафии Кадкани, возникает „новая система связей между элементами образа“» [Зиполи, с. 38].

Зиполи придает этим различиям мировоззренческое значение, вслед за Саидом Арбабом Ширани связывая эту особенность поэзии Саиба с характерным для индийского стиля отношением к поэтической теме (*мазмун*). «Сопоставляя различные стороны событий одно с другим, описывая одну тему в разных ракурсах, поэт не только переходит с помощью одного к описанию другого, но и фиксирует то общее мировидение, которое заключает в себе связь между всеми уровнями бытия», — пишет Ширани (цит. по [Зиполи, с. 37]).

Несмотря на разницу в сочетании элементов, которые обнаруживают несходство упомянутых направлений, в них можно выявить и общие черты. Например, в обеих школах существуют определенные правила и особые способы сочетания элементов, предполагающие специальную систему и особый порядок. Но их применение порождает разные результаты. Если Восток, по мнению Р.Зиполи, демонстрирует большую глубину и тонкость содержательной формы, усложненности связей, отражает силу и богатство эмоций, то у маринистов поверхностность, отсутствие

интеллектуального начала и связи с жизнью приводят к тому, что «поэзия выражает лишь беспокойство и смятение, эмоции вымученные и не имеющие под собой почвы».

Каждое из этих направлений поэзии отражает состояние общества своего времени, «ибо и на Востоке, и на Западе поэты не были носителями своих личных мнений, они были языком и зеркалом своего общества» [Зиполи, с. 40].

Причины различия этих направлений, рассмотренных с точки зрения изобразительной техники стиха, по мнению автора, как раз и заключаются в разных общественных условиях, порождающих разное самоощущение личности. У маринистов это выливается в отчуждение человека от себя и от общества из-за страха и отчаяния, испытываемого им от своей беспомощности. Поэтому же элементы стиха на все сто процентов оказываются формулами, лишенными жизненного наполнения, будь то реального или метафорического, *сохраняют связь только с контекстом своего стихотворения.*

Этому, по мнению Р.Зиполи, способствует и изменение роли поэта в общественной жизни времен Саиба и маринистов. Известно, что в эпоху Петрарки и Хафиза поэт считался избранной личностью, видевшей свою цель в том, чтобы воспеть величие человека в прекрасных стихах.

В XVII в. человек и его внутренний мир теряют свою роль эпицентра мироздания. Мысль поэта устремляется к множественности проявлений внешнего мира. Примером этого служат такие детали, как щель в стене в персидских стихах и муравей в итальянских, упоминаемые необъяснимое множество раз... Человек уходит со сцены, и присутствие его обозначается самым косвенным образом, так что созданное человеком и применяемое им в обиходе занимает его собственное место. Таковы в этой поэзии разные предметы: серьги, ковры, браслеты, фонтаны, колонны и т.д. При этом маринисты довольствуются каталогами элементов ради того, чтобы создать поэтический мир, независимый от реальности, от истинности или метафоричности элементов, от их новизны и традиционности и существующий только на бумаге. Мир отъединен от поэта, его поэзия не позволяет судить о реальном характере, а рисует лишь его страх и одиночество.

Мир Саиба также далек от действительности, но он *сохраняет верность традиционным ценностям элементов*, которые в содержательном плане наполнены темами (*мазмун*), и с помощью элементов, хранящих эти прошлые смыслы, поэт выстраивает новые смыслы и выражает свои взгляды, опираясь на устойчивость литературных традиций [Зиполи, с. 42—43].

Те же существенные различия при внешне сходных приемах Зиполи видит и в отношении к природе у Саиба и маринистов.

Саиб, по мнению Парвиза Натела Ханлари, на которого Р.Зиполи ссылается, выражает в своей поэзии отношение к природе, свойственное индийскому стилю в целом: «В индийской манере, — пишет он, — формы соприкосновения поэта с природным миром изменяются, внешний взгляд уступает место внутреннему. Поэт больше не включен в природу, но природа заключена в поэте. Не важно то, что происходит во внешнем мире, состояние поэта таково, что внешние события возникают в его сознании». Разница между Саибом и маринистами подобна той разнице, которая существует между театром теней и состоянием расплавленной магмы, вытекающей из пышущего огнем жерла и подернутой по краям легкой пленкой [Зиполи, с. 45].

Наконец, элементы в стихах не ограничены обозначением природных явлений, но включают в себя научные факты, культурные и бытовые реалии. Так, в стихах маринистов появляются часы, в стихах Саиба — стеклянное зеркало, попавшее в Шираз из Венеции.

И Саиб и маринисты имеют вкус к выбору странных и причудливых элементов, в то же время запутанных и трудных для описания, которые они вводят с необычайным искусством. В Италии маринисты идут первыми этим путем. Саиб же следует традиции. Но именно его традиционность резко отделяет его от маринистов.

И наконец, самое существенное различие двух направлений — последующее развитие поэзии. У маринистов имелась предшествовавшая традиция, но эта традиция на них оборвалась. После них появились поэты, отрицавшие этот стиль. В Иране также не захотели продолжить школу Саиба. Однако за его пределами — в Индии, Турции, Афганистане (и, добавим, в Азербайджане) традиция эта получила расцвет не только в персоязычной литературе, но и в литературах на вернакулярных и национальных языках.

Таков взгляд итальянского ученого на правомерность соотношения барокко и индийского стиля. Несмотря на то что он не использует таких понятий, как литературные направления, и не обращается к таким категориям, проводящим грань между индийским стилем и барокко, как литература средневекового типа и литература нового времени, — с их помощью он мог бы обойтись в некоторых случаях без сложных построений, — он достаточно последовательно проводит сравнения, убеждающие в разнотипности и разнорезультативности двух явлений. Из его рассуждений следует, что название барокко применяется к индийскому стилю неоправданно по самой своей сути, что индийский стиль и барокко отражают разные состояния общественного и индивидуального опыта.

Даже в том случае, если кто-то согласится считать предшествующие периоды литературного развития в Италии и странах

Востока ираноязычного ареала настолько сходными, чтобы можно было безоговорочно принять концепцию Ренессанса в литературах Ирана и Индии, придется признать, следуя логике Р.Зиполи, что в Италии после периода Ренессанса действительно возникает барокко как трагическая реакция на последующее развитие событий, тогда как после иранского «Ренессанса» литература снова приобретает и продолжает еще несколько веков сохранять свой средневековый (глубоко традиционный, по словам Зиполи) характер.

Дискуссия по докладу Р.Зиполи складывалась из отзывов — кратких или пространных, — присланных иранскими учеными в ответ на полученный ими текст доклада. Как это обычно и бывает, в них не столько дискутировались положения, выдвинутые докладчиком, сколько каждый из авторов предлагал свою собственную концепцию и свое видение тех или иных сторон литературного процесса.

Все же несколько основных моментов можно считать общими и повторяющимися в ряде статей. Прежде всего это возвращение к проблеме названия рассматриваемого явления. Участники дискуссии делятся здесь на два лагеря — решительных противников названия «индийский стиль» и тех, кто, не вдаваясь в обсуждения, использует это понятие. Наиболее резкие возражения выдвигает Амири Фирузкухи, повторяя уже упоминавшиеся нами формулировки и мотивы, и предлагает употреблять название сефевидская или исфаханская школа [*Фирузкухи. Возражения*].

Другая тема — типология. Проблема соотнесения индийского стиля с барокко оказалась довольно далекой для большинства иранских участников обсуждения, да и вряд ли кто-то из них достаточно глубоко был знаком со школой маринистов, для того чтобы оценить пафос доклада. Вряд ли можно было ожидать и того, что поэзия маринистов породит какие-то устойчивые ассоциации с индийским стилем. Но, как отмечает С.Тораби, если, по мнению Р.Зиполи, можно обнаружить схождения между барокко и индийским стилем на почве *мазмунафарини*, *хаялпардази*, а также метафоры и намека, то подобные же основания для сравнений существуют между английской метафизической школой поэзии XVII в. и индийским стилем. На их близость с точки зрения *мазмунсази* (полный синоним *мазмунафарини*) и других признаков указал иранский ученый Арбаб Ширани (см. [Ширани; Зиполи, с. 76]).

И последний вопрос — соотнесение структуралистских построений Зиполи и выделенных им «элементов» с традиционными концепциями арабо-персидской поэтики, трактующими вопросы соотношения формы и содержания — *лафз* и *ма'ни*, а также проблемы, касающиеся таких категорий, как *ма'на* (образ, идея, мотив), *хаял* (мысль, фантазия, воображение) и *мазмун* (тема).

По первому вопросу дальнейшая дискуссия представляется нам уже мало что дающей, поскольку условность названия «индийский стиль» достаточно очевидна, и в конце-концов от того или иного исследователя и его «проиндийских», или «проиранских», или даже «проазербайджанских» симпатий зависит употребление того или иного названия. Оставим же за каждым автором право использования того термина, который кажется ему наиболее подходящим, что же касается данной работы, не будем изменять традициям русской востоковедческой школы, принимавшей название «индийский стиль» (пусть даже «так называемый» и «пресловутый»!).

Типология индийского стиля как явления средневековой или позднесредневековой литературы также достаточно освещена Зиполи, и к обсуждению этого вопроса можно будет вернуться в ходе дальнейших исследований, когда составитсa более полное представление об этом явлении как определенной системе ценностных и художественных категорий, вводимых в оборот этим стилем.

Остановимся несколько более подробно на последнем вопросе. Прежде всего необходимо заметить, что сам Зиполи обращается к той же терминологии, что и восточные авторы, скажем, Тораби или Фирузкухи, а именно оперирует терминами *лафз*, *ма'ни*, *мазмун* и т.п., но понимает их в основном как форму, содержание, тему и дальше строит свой структурно-семиотический анализ, не замечая, что в ряде случаев он игнорирует исторически сложившиеся в культуре соотношения этих категорий и специфику их понимания восточной поэтикой при описании с их помощью литературного текста. Поэтому абсолютно прав был А.Баузани, который призывал учитывать особый характер терминологии и норм поэтики в литературах арабо-мусульманского ареала и говорил о необходимости изучать методику восточных филологов.

А.Баузани обратил внимание на трудности, вытекающие из обращения к разным языкам описания: «Некоторые восточные исследователи, — пишет он, — иногда вникали в такие тонкости вопроса, что для нас достаточно трудно постигнуть их. По сути дела, мы не в состоянии вникнуть в их научно-исследовательскую терминологию (выделено мной. — Н.П.), поскольку этот язык мало изучался востоковедами. Поэтому наша обязанность взглянуть на эту проблему более широко и глубоко и провести тончайший анализ бейтов этого (индийского. — Н.П.) стиля для того, чтобы постичь полным и доскональнейшим образом внешние (формальные) и внутренние (сущностные) особенности этого стиля» (цит. по [Зиполи, с. 24]).

Вот эта-то необходимость, ставшая в настоящее время настоятельной, — вникнуть в научную терминологию восточных

авторов и постичь с ее помощью те тонкости, которые доступны им и проходят мимо нашего внимания, оказываясь вне диапазона воспринимаемой нами информации, — является особенно существенной проблемой при изучении индийского стиля.

Это касается и категории *мазмун*, или поэтической темы, как она трактуется иранскими учеными. Здесь необходимо упомянуть интересные соображения Сейида Мухаммада Тораби, статью которого мы уже упоминали.

«Одним из важнейших свойств этого стиля, известного как индийский, — пишет Тораби, — является остроумие и меткость [речений] поэтов этой манеры (*тарз*), а также обращение к *мазмунафарини* (т.е. созданию темы. — Н.П.) гораздо более частое, чем до распространения этого стиля, поскольку до этого периода в основе поэтического творчества лежало соблюдение своего рода равенства между словом (*лафз*) и смыслом (*ма'ни*). Однако чем дольше существовала поэтическая традиция, тем более перегруженной становилась чаша смысла на поэтических весах»¹⁷. В результате в индийском стиле некоторые краткие бейты обрели столь богатый и возвышенный смысл (*ма'ни-йе боланд*), что это не может не поражать читателя [Тораби, с. 70]. В качестве примера автор приводит два таких бейта:

عمر اگر خوش گذرد زندگی خضر کم است ور به سختی گذرد نیم نفس بسیار است

Если жизнь протекает благополучно, то не хватает
и долголетия Хизра,

А коли проходит она в тяготах, то и одного мига предостаточно
(Рафи Казвини).

شبهای هجر را گذراندم و زنده ایم مارا به سختجانی خود این گمان نبود

Я провел много ночей в разлуке и остался жив,
Я и не подозревал в себе такого бездушия!

(Шекиби) [Тораби, с. 78].

«Это превалирование поэтической мысли (*ма'ни*) и поэтической темы (*мазмун*) подмяло под себя форму выражения (*лафз-о-важеха*) и было столь велико, что погрузило поэтическую речь в омут трудности и затемненности смысла, особенно из-за того, что редкостные значения и свежие мысли (*нукта*) попали в объятия сравнений, аллегорий, метафор и намеков» [Тораби, с. 70], — продолжает автор. Он делает сноску, в которой просит читателя обратить внимание на выделенные в приводимых им бейтах лексические обороты (*таркиб*), составленные по принципу существовавших в поэзии фразеологизмов, но использующие непривычные лексические связи:

نواى ناله نى مىرسد به غارت هوش تو برق تازى اين نى سوار را درياب
 Стои мелодии флейты достигает [степени] *грабежа рассудка*,
 Оцени молниескорость этого наездника на палочке!
 (Салек Йезди).

چون زلف سنبل ابيات من پریشان بود نداشت طره شیرازه روی دیوانم
 Подобно *локонам гиацинта* разрознены
 (букв. «растрепаны». — Н.П.) бейты [моих стихов],
 Нет у лица моего Дивана *локона-скрепы*
 (Саиб).

بس که لبریز است گلشن از بهار جلوه ات بال بلبل آشیان گردید و از پرواز ماند
 Настолько переполнен цветник *весной твоего блистательного появления*,
 Что крылья соловья *стали гнездом* и отказались от полета
 (Джужа-йе Табризи).

Таким образом, чрезвычайно большое место в стихотворении отводилось для обнаружения и выявления узкого и ограниченного смысла, так что стихотворение не могло донести до читателя или слушателя все то, что поэт был намерен высказать [Тораби, с. 78, 70].

Тораби считает, что начало этому «темному стилю» положил Санаи Мешхеди (ум. 1588), а вслед за ним — Зулали Хвансари (ум. 1615), обогнав своих предшественников в употреблении изощренных сравнений и метафор.

Такие поэты, как Урфи, Фигани и Санаи, много внесли в развитие этого стиля, и, по словам З.Сафа, можно считать Урфи одним из столпов того огромного здания, которое так или иначе строится поэтами начала XVI—XVII в. Саиб ссылался также при этом и на роль Фигани:

از آتشین دامن به فغانی کن افتاد صائب اگر تتبع دیوان کس کنی
 Из огнедышащих избири Фигани и следуй ему,
 Саиб, если будешь подражать (*татаббу*) чьему-либо дивану.

И здесь хотелось бы остановить предпринятый нами обзор для того, чтобы вернуться к его истокам. Ибо какие бы мы ни обсуждали проблемы, так или иначе оказывается, что впервые они были затронуты Шибли Ну'мани. Те исследования и статьи общего характера, принадлежащие Баузани, Бертельсу, Йар-Шатеру, Варису Кирмани, а также монография Хайнца, о которых мы уже упоминали, по нашему убеждению, заслуживают в ряде случаев более пристального внимания. К ним и некоторым другим трудам нам предстоит еще не раз обращаться в других главах в связи с намеченным во введении кругом вопросов. Однако сейчас вернемся к 3-му тому «Персидской поэзии»,

в котором индийский ученый приступил к описанию «Последнего периода персидской литературы, или литературы новейшей эпохи».

Но все же как быть с алгоритмом, предложенным Е.Э.Бертельсом? Похоже, что быстрого нахождения ответов на вопросы он не сулит. Однако в запасе у нас остается еще один путь, кстати, весьма успешно применяемый в практике мусульманского правоведения — *'илм ал-фикх*. Он именуется *таклид*, или следование авторитетам. Сам Е.Э.Бертельс также как бы предусмотрел этот путь — обращение к авторитету Шибли!

Дело в том, что Шибли Ну'мани не только определил главные черты индийского стиля, не только указал основных поэтов этого направления и разобрал творчество шести из них, выделив особенности их творческой манеры, он, кроме того, дал ясные указания касательно генезиса и развития этого стиля, что входит в план, намеченный Е.Э.Бертельсом. Сам Евгений Эдуардович поставил под сомнение кандидатуру Фигани как зачинателя стиля, но поскольку Шибли начинает повествование о стиле именно с Фигани, мы получаем возможность еще раз обсудить выдвигавшиеся Е.Э.Бертельсом возражения против этой фигуры.

При этом обращение к труду Шибли оставляет полный простор для дальнейшей исследовательской работы. Отнюдь не в укор будь сказано, но большинство восточных авторов, особенно это относится к литературоведам прошлого и начала нашего века, настолько свободно парят в воздухе литературных фактов и, так сказать, поэтической фактуры, что у них не возникает потребности хоть разок опуститься на грешную землю, чтобы разъяснить суть того или иного явления, увиденного их острым взором с высоты птичьего полета. Зачастую им достаточно привести серию примеров для того, чтобы пояснить свою точку зрения, тогда как понимание этих примеров и их перевод для западного исследователя — наиболее трудоемкая часть работы. Поэтому, обращаясь к исследованиям такого рода, зачастую приходится не только размышлять над научными проблемами, в них обсуждаемыми, но и трактовать представленные в них тексты как источник, нуждающийся в дополнительном изучении и интерпретации. Однако, учитывая малую доступность рукописных источников и многих редких востоковедных и текстологических изданий, трудно переоценить тот материал, который уже подобран, а порой и расклассифицирован или содержит указание, определяющее его принадлежность к той или иной группе текстов.

Шибли начинает с описания событий XVI в. в Иране, установления правления Сефевидской династии и религиозных гонений на суннитов во имя упрочения шиизма в стране. Однако в XVII в., пишет Шибли, уровень культуры и цивилизации пошел вверх, «и в каждой вещи сверх меры стали проявляться тонкость

и изысканность, и это в огромной степени повлияло на литературу, так что в поэзии развились исключительное изящество и утонченность» [Шибли, с. 3]. Правящая династия Сефевидов, «в высшей степени обладавшая образованностью и склонностью к поэзии, проявляла большой интерес к литературе и, принадлежа к ценителям поэзии, способствовала ее развитию» (там же). Так, шах Аббас однажды следовал со своей свитой и увидел известного поэта Хакима Шифаи, шедшего своей дорогой. Шах из почтения к нему немедленно пожелал сойти с лошади, тогда как Хаким пытался настойчиво удержать его от этого. Тогда вся свита спешила, выразив таким образом свое уважение к поэту.

Такие же исторические анекдоты Шибли приводит, описывая страсть к поэзии Великих Моголов, поэтическую одаренность многих представителей этого рода, присущие многим из них критический талант и проницательность знатоков и ценителей изящной поэтической речи. Император Джахангир, например, обладал тонким литературным вкусом. Шибли пишет, что если он высказывал какое-то мнение о поэте, то «к этому бывало трудно что-нибудь прибавить».

Общеизвестно, что талантливый поэт Талиб Амули долгое время подвизался при дворе. Но титул Царя поэтов был пожалован ему только тогда, когда он по-настоящему подтвердил превосходство перед другими поэтами, «доказав всю основательность своих притязаний на это место». Сам Джахангир осветил это событие так: «В тот год (14-й год правления) Талиб Амули надел халат почетного отличия Царя поэтов, поскольку по уровню своего поэтического творчества он превзошел всех остальных, и в ряду поэтов он обрел высшую ступень». После этого, продолжает Шибли, он избирает несколько бейтов из стихов Талиба, «так что лучше этого не мог бы сделать и сам поэт» [Шибли, с. 5].

Шибли приводит еще один выразительный анекдот о том, что Хан-е Ханан предложил в качестве образца для поэтического следования (*тарх*) полустигии (*мисра*). Поэты Мурад Сафави и Мирза Мурад написали газели на этот *тарх*. Поскольку бейт был оборван, Джахангир произнес экспромтом *матла* — первый стих газели. Указанная *мисра* между тем была взята из газели Джами. Джахангир, вспомнив всю газель, делает в своем труде «Тузук-е Джахангири» следующее замечание: «Когда стало очевидно, что *мисра* принадлежит моулане Абд ар-Рахману Джами, в моей памяти всплыла вся газель: кроме тех строк, которые волею судеб вошли в поговорку, больше ничего примечательного там не было, — написана газель была очень просто и ровно» [Шибли, с. 6].

И помимо коронованных особ в Индии было огромное число любителей поэзии. Абд ар-Рахим Хан-е Ханан и Абу-л-Фатх Гилани создали академию для поэтов, «чтобы благодаря ей по-

эты совершенствовались в своем искусстве и достигали приличествующего прогресса» [Шибли, с. 9].

Шибли считает, что новизна и высокие качества персидской поэзии, обретенные ею в Индии, на индийской почве обязаны, в частности, педагогической и просветительской деятельности Абу-л-Фатха Гилани.

Тазкире «Маасер-е Рахими» по этому поводу отмечает: «Все талантливые и расположенные к поэзии люди этой эпохи твердо уверены в том, что новизна (*тазегуи*), которая считалась тогда похвальной среди поэтов и которой подчинили свою поэзию и шейх Файзи, и моулана Урфи Ширази и другие, была следствием действий и указаний Хакима Абу-л-Фатха Гилани. Точно так же царская щедрость и благородство Хан-е Ханана, его тончайшее понимание поэзии оказывали на всех сильное воздействие и были подобны живой воде. Он основал в Ахмадабаде обширную библиотеку и собрал в ней редкие и прекрасные книги всех родов и видов. Одна из важных особенностей этой библиотеки состояла в том, что в ней хранились диваны известных поэтов, переписанные ими самими. Большинство поэтов были служащими этой библиотеки.

Здесь также давались образцы для составления газелей (*тарх*) и поэты собирались на *мушаиры* (состязания поэтов. — Н.П.). Сам Хан-е Ханан принимал участие в этих собраниях как ценитель, поощряя поэтов, и на предлагавшиеся образцы сам сочинял газели» [Шибли, с. 10].

Иранский поэт, дервиш и суфий, Расми Каландар посвятил Хан-е Ханану касыду, в которой отмечает его воспитательную роль по отношению к таким поэтам, как Урфи, Файзи, Назири, Инша, Шекиби, Хяяти, Нав'и.

Среди наставников поэтов необходимо упомянуть также Али-Кули-хана, Хан-Замана, Хана Азама Кукольташа, Зафар-хана и Гази-хана. Все они покровительствовали многим поэтам и литераторам, чьи имена вошли в историю этой литературы. Занимая высокое положение в обществе (что порой делало их жертвами придворных интриг, как это было с Хан-Заманом), они использовали его для поддержки поэтов и поощрения поэтических талантов.

Мир Гази, например, имел должность правителя (остандара) Кандахара, и все поэты, направлявшиеся в Индию из Ирана и Средней Азии, становились его гостями и пользовались его гостеприимством. Зафар-хан — правитель Кашмира, был человеком столь высоких достоинств, что даже Калим и Саиб Табризи воспринимали его как учителя и наставника. Саиб составлял свой диван, прислушиваясь к его советам.

Но была и еще одна форма развития и поощрения поэтического творчества. Шибли пишет: «Одной из важных причин

прогресса поэзии было оживление, которое внесли *мушаиры*. И до этого поэты создавали газели по образу и подобию газелей мастеров. Но с указанного времени, т.е. со времени Фигани, стала действовать такая система, при которой в доме какого-нибудь ценителя поэзии из эмиров собирались поэты, и все приносили с собой газели, написанные на основании заранее распространенного образца, и читали их. Это вызывало большое оживление поэтического творчества, а иногда и приводило к прямым стычкам между двумя поэтами-соперниками. Целью здесь было превосходство над соперником, и поэтому каждый проявлял предельное внимание к тому, чтобы добиться совершенства в своих стихах, а это способствовало достижению прогресса в поэзии» [Шибли, с. 15].

Таким образом, можно подвести итоги той эволюции, которую претерпела персидская литература послеклассического периода. Они, по мнению Шибли, таковы:

1. Развитие газели. Несмотря на то что в этот период произошли большие изменения во всех жанрах — касыде, маснави, газели и рубаи, — эта эпоха была эпохой газели. И в газели имелись разнообразные направления (*шиве*).

Первым Шибли называет *вакеагуи* (букв. «рассказ о событиях») и *муамилабанди* (букв. «заключение [любвонной] сделки»). Имеются в виду любовные перипетии и отношения влюбленных. Ранее считалось, что такой жанровой характеристикой обладает газель Саади и Амира Хосрова, однако в указанный период эти произведения составили особый разряд газели, и основателем его считается Мирза Шарафджахан, везирь иранского шаха Тахмаспа. Шибли отмечает, что в его библиотеке имеется диван Мирзы Шарафджана, и приводит такие примеры этой манеры:

با هر که بینمش چو پرسم که کیست این گوید که این ز عهد قدیم آشنای ماست
نهان ازو به رخس داشتیم تماشائی نظر به جانب من کرد و شرمسار شدم
چنان گوید جواب من کز آن گردد رقیب آگه به مخفل گر من بی دل ازو حرفی نهان پرستم

Когда я увидел ее во всем великолепии, когда спросил, кто же это?
Мне отвечают, да это наша давнишняя подруга!

Украдкой я бросил взгляд на ее лицо,
Она метнула на меня взор, и я застыдился.

Она отвечает мне так, что об этом сразу узнает соперник,
Когда в собрании, потеряв голову от страсти
(букв. «[потеряв] сердце»), я молю ее подать мне тайный знак.

Из поэтов, пишущих в этом жанре, Шибли называет Вахши Йезди, Али-Кули Майли, Али Наки Камраи. Вахши Йезди, поясняет он, был пьяницей и гулякой и более всего имел дело с

базарными красотками, и «его манера, конечно, выходила за пределы умеренности». Он также первым начал писать в жанре *васухт*.

Философия. Проникновение философии в газель. Основы этого в большой степени заложил Урфи Ширази. Однако дальнейшего развития философская газель не получила.

Масалийе. Утверждение, в доказательство которого приводятся поэтические доводы. Основатели этого направления — Калим, Али-Кули Салим, Мирза Саиб и Гани. Указанный стиль порождает необыкновенную выразительность, и применение его в поэзии продолжается до настоящего времени.

Тагаззол. Смысл этого термина заключается в том, что страсть и любовное чувство излагаются в необычайно выразительной форме (букв. «в эффективных словах»). Несмотря на то что подобные описания присущи газели искони, Назири Нишапури, Хаким Шифаи и Али Наки сделали их особенно наглядными и яркими. Разница, которая существует между этой группой поэтов и сочинителями *вакеагуи*, заключается в том, что последние, как правило, описывают любовную страсть к базарным красоткам, тогда как объектом описаний *тагаззола* не являются базарные возлюбленные и красавицы и пошлая и разгульная любовь к ним.

Хаялбафи и мазмунсази (букв. «плетение образа, фантазии» и «создание темы»). Эта манера (*шиве*) распространена во всей новой поэзии, однако наиболее яркие представители ее — Джелал Асир, современник Шах-Джахана, а также Шаукат Бухари, Касем Диване «и другие пловцы в этом водовороте».

2. Касыда. Урфи заложил новый стиль в касыде, однако особенного развития касыда не получила.

3. Маснави. Шибли считает, что развитие маснави в этот период шло по нисходящей линии и его успехи не сравнимы с высотами, завоеванными газелью. Здесь можно отметить Файзи. Однако то, что в основном требовалось от маснави — простота выражения, — уступило место изощренности, превратив некоторые маснави в своего рода газель.

4. Рубаи. Рубаи в рассматриваемый период получило большое развитие. Все философские вопросы нашли отражение в рубаи. Сахаби Астрабади, современник шаха Акбара, например, написал 80 тысяч рубаи, сплошь посвященных философским проблемам.

Все предыдущие рассуждения, продолжает Шибли, были посвящены родам поэзии, однако новизна и свежесть, проявившиеся в стиле и манере изложения, могут быть в общих чертах описаны следующим образом.

1. Древние и средневековые поэты никогда не выражали мысли сложным и запутанным способом. Напротив, от поэтов позднего времени требовалось сложное и изощренное изложе-

ние, и эта запутанность по большей части происходит оттого, что темы (*мазмун*), которые требуют для своего изъяснения нескольких бейтов, поэты пытаются вместить в один. Отсюда возникает два вида сложности: первый — из-за глубины философской мысли и необходимости сказать многое в немногих словах, и второй — от неудачно выбранных метафор и гипербол, которые затемняют смысл выражения.

Пример сложности первого рода дает бейт из поэта Кудси, который Шибли разбирает во всех деталях. Приведем здесь этот анализ, поскольку он ярко иллюстрирует высказанное суждение и также дает представление о *понимании* таким глубоким знатком, как Шибли, текстов этого рода.

عیش این باغ باندازه يك تنگ دل است کاش گل غنچه شود تا دل ما را بگشاید

Радости этого сада соразмерны сердцу, сжатому [тоской],
О, если бы роза стала бутоном, чтобы открыть мое сердце!

Замысел поэта, говорит Шибли, состоит в том, что сад мироздания — сад маленький и жалкий, и размер его таков, что только человек с сердцем, сжатым тоской, чувствует себя в нем хорошо. Поэтому оказывается невозможным, чтобы в этом саду одновременно расцвели и роза и мое сердце. Это заставляет поэта высказать такое пожелание: о если бы роза могла вернуться в состояние бутона, тогда бы могло появиться место, и мое сердце, сжатое [тоской], могло бы раскрыться.

А теперь, продолжает Шибли, взглянем на эту тему с философской стороны. Цель поэта высказаться на такую тему: если в мире что-то делается в пользу и к выгоде одного человека, то другому это может принести вред и убыток. Один падишах завоевал город, другой при этом потерпел поражение. Как ни смотри на этот замысел (*ма'на*), он никак не рассчитан на один бейт. А попытаетесь выразить все это в одном бейте, обязательно появится усложненность [Шибли, с. 18—19].

И второй пример.

گوشه‌ها را آشیان مرغ آتش‌خواره کرد برق عالم‌سوز یعنی شعله غوغای من

Превратила уши в гнездо птицы, питающейся огнем,
Молния, испепеляющая мир, то есть пламя моих стенаний.

Смысл стихотворения таков, поясняет Шибли: вздохи, которые я испускаю, настолько горячи, что от них отделяются языки пламени, и эти языки пламени попадают в уши людей, так что уши наполняются огнем, и в результате птица, питающаяся пламенем, чья еда — огонь, прилетев, устраивает в ушах гнездо, ибо здесь для нее всегда готова еда. Но поскольку человеческому разуму трудно вообразить, как из-за пламенных вздохов уши человека могут превратиться в алтарь огнепоклонников, вот и

получается то, чему читатель может быть свидетелем — замысел поэта воспринимается нелегко [Шибли, с. 19].

2. Большая часть *мазмун*ов и *ма'на* этого периода строится на основе *ихама* в том смысле, что берется буквальное значение слова, а потом устанавливается его истинное значение, и на основании этого строится *мазмун*.

امروز نیم شهره عالم ز ضعیفی عمریست که از ضعف فتادم بر زبانها

Я прославился в мире своей слабостью не с сегодняшнего дня,
Я всегда славился своей слабостью.

Следует знать, что идиоматическое выражение «бар забан офтадан» значит «становиться известным», однако буквальное значение этого выражения — «попадаться на язык», и смысл в том, что здесь *мазмун* строится на буквальном значении. Поэт говорит, что его слабость и бессилие получили огласку не с сегодняшнего дня, о них уже судачат давным-давно. Поскольку идиоматическое значение «бар забан офтадан» — «становиться известным, знаменитым», это значение является правильным, однако, используя буквальное значение, поэт доказывает слабость, утверждая, будто он настолько слаб, что в своей слабости оказался во власти сплетен.

Если из поэзии этой эпохи исключить фигуру *ихам*, вместе с ней уйдет половина всей поэзии, заключает Шибли [Шибли, с. 20].

3. Выдающееся качество поэзии этого периода состоит в изысканности и тонкости метафоры (*исти'ара*) и свежести сравнения (*ташбих*). Когда происходит расцвет цивилизации, наряду с изысканностью и изощренностью всех предметов и принадлежностей быта и культуры возникает подобная же изысканность и изощренность в сфере мысли и воображения. Так, скажем, метафора «глаза — ковер для дороги» (*чаимха фарш-е рах анд*) была красивой для своего времени. Однако Назири говорит:

Поцелуй хотел бы распространить (расстелить) место жительства
на твою щеку,

Но-из-за ковра лбов не было пути на том месте для него.

Поцелуй хотел бы, найдя место для остановки своего каравана, стать обитателем ее улицы, однако улицу ее устилает такое количество лбов [совершающих обряд преклонения], что места для поцелуя не нашлось [Шибли, с. 20].

Шибли подчеркивает, что на фоне всеобщего увлечения искусством изысканной метафоры свежесть, новизна и даже изящество метафоры Талиба Амули остаются непревзойденными.

4. Среди прочего в этот период появляется множество вновь образованных слов и разнообразных новых словосочетаний. На-

пример, раньше употребляли выражения *мейкаде* (букв. «дом, жилище, обиталище вина». — *Н.П.*) и *атешкаде* (букв. «обиталище огня», «алтарь огнепоклонников». — *Н.П.*), теперь же в дело пошли *нештаркаде* (букв. «обиталище ланцетов») и *Марьям-каде* («место обитания Марии»). Или, например, раньше говорили «один цветник роз», «одна лужайка роз», теперь стали говорить «одна улыбка» и «одно объятие розы» или «один глаз взгляда» [Шибли, с. 20].

И последнее, о чем надо упомянуть, говорит Шибли, это то обстоятельство, что много смысла (*ма'ни*) вкладывается в небольшое количество слов:

به دور گردی من از غرور میخندد حریف سختگمانی که در کمین دارم

Над тем, как я держусь в стороне из-за гордости, смеется
Мой недруг с крепким луком, что сидит в засаде на меня.

Речь идет о том, поясняет Шибли, что герой влюбился в красавицу, однако держится от нее в стороне и не приближается к ней, чтобы не стать мишенью для ее любовных стрел, однако возлюбленная смеется над этими попытками остаться в стороне, мол, куда он денется от меня! Обратите внимание, что если бы поэт не употребил при изложении этого смысла выражения «дургарди» (букв. «блуждание вдали». — *Н.П.*), ему ни при каких обстоятельствах не удалось бы выразить этот смысл в одном слове (т.е. бейте. — *Н.П.*) [Шибли, с. 21].

Таково в довольно подробном переводе-пересказе содержание обобщающей части у Шибли, относящейся к индийскому стилю. Остальные узлы, говорит он, будут развязаны при более детальном рассмотрении творчества отдельных поэтов — представителей этого стиля. Здесь же нам хотелось бы еще раз подчеркнуть, что Шибли даже в этом кратком обзоре сосредоточивает практически весь круг вопросов (может быть, за исключением чисто европейской проблемы барокко), которые остаются в центре внимания востоковедов все последующие годы.

Это относится и к проблеме основоположника данного стиля. Несмотря на то что разные авторы предлагают разные кандидатуры на эту роль, все так или иначе сходятся на одном: почву для возникновения индийского стиля подготовил период расцвета гератской школы, а в традициях гератской школы было *следование* творчеству мастеров предшествовавшей эпохи. Большое место в творчестве Джами и Навои (Фани) занимало «подражание» (*татаббу*, *назирагуи*) Амиру Хосрову (см. [Шамухамедов]), что, безусловно, перекидывает мостик к Амиру Хосрову Дехлеви в поисках корней стиля.

И большинство авторов, в том числе и цитированные нами, не обходятся без упоминания Баба Фигани, в творчестве кото-

рого, по всей видимости, впервые наиболее отчетливо и проявились те парадоксальные черты, которые в той или иной форме с разной степенью отчетливости, накапливаясь, давали о себе знать и в творчестве старых мастеров, а в более концентрированном и системном виде стали принадлежностью стиля поэтов послеклассического периода. Во всяком случае, традиция связывает начало этого стиля именно с Фигани. «Все знатоки и авторы тазкире, — пишет Шибли, — единодушны в том, что переворот, который произошел в средневековой поэзии и который послеклассическая эпоха (*доур-е навин*) закрепила окончательно, так что ее называют позднейшей эпохой и периодом тонкости и остроты [ума], был совершен Фигани» [Шибли, с. 22].

О Фигани известно очень мало. Очень рано было отмечено, что стихи его настолько необычны, что производят странное впечатление, и слово «фиганият» стало нарицательным для обозначения различных поэтических нелепостей (тазкире Аухади) [Шибли, с. 22]. Фигани имел встречу с Джами, однако тот не одобрил его стихов¹⁸, и Фигани отправился в Тебриз. Тем не менее все признают его обновителем поэзии. Множество выдающихся поэтов, таких, как Назири, Вахши, Урфи и др., считали его своим наставником и следовали ему в поэзии (т.е. писали многочисленные поэтические ответы).

Шибли подчеркивает, что все перечисленные им особенности индийского стиля присутствуют у Фигани и развиты в поэзии его последователей [Шибли, с. 22].

По сути дела, весь раздел о Фигани из труда Шибли Е.Э.Бертельс повторяет в своей статье «К вопросу об „индийском стиле“ в персидской поэзии». Он приводит слова Валиха Дагистани, цитируемые Шибли, о том, что Фигани — «создатель нового искусства (*фани*); до него никто таким стилем стихов не писал» [Бертельс. К вопросу, с. 57]. Однако Е.Э.Бертельс, изучивший диван Фигани, считает, что мнение Валиха Дагистани сильно преувеличено. «Конструкция фразы у Фигани действительно иногда очень запутанна, и понять его мысль не всегда легко, но он пользуется *все тем же шаблонным набором образов, повторяя тысячи раз говорившиеся до него фразы* (выделено мной. — Н.П.)» (там же). Е.Э.Бертельс отмечает, что иногда в поэзии Фигани «звучат простота и искренность». Он приводит в пример одну газель, однако подчеркивает, что эта газель в диване Фигани — исключение. «Большей частью мы находим у него метафоры, довольно обычные для гератских поэтов XVI в. *Нельзя забывать, что это — время перелома в этой лирике* (выделено мной. — Н.П.). Меняется и круг потребителей поэзии, да и социальный состав самих поэтов.

Если когда-то поэзия была своего рода *прерогативой* феодальной аристократии, то к XVI в. она (в форме газели) уже

больше связана с городским населением, купечеством, ремесленниками, отсюда и ряд новых черт, из которых особенно характерно своего рода „снижение образа“, применение сравнений и метафор, необычных для придворных сфер, вовлечение в газель мотивов, так сказать „не приличествующих“ утонченному вкусу феодала. Особенно характерны в этом отношении многие газели Саиба Табризи: тут и терминология базара, и упоминания о различных ремеслах» [Бертельс. К вопросу, с. 58].

«Поэтому, — заключает Е.Э.Бертельс, — при всем уважении к покойному Шибли Ну‘мани все же согласиться с тем, что Баба Фигани — родоначальник всего этого движения, трудно» (там же).

Вывод, к которому приходит Е.Э.Бертельс, заключается в том, что «пресловутый „индийский стиль“ — явление не географическое, не национальное, а в известной степени социальное. Он знаменует собой передвижение поэзии по социальной лестнице...» (там же, с. 59)¹⁹.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что Е.Э.Бертельс не соглашается увидеть в Фигани зачинателя нового стиля на том основании, что в его стихах используется «шаблонный набор образов», и, хотя из-за запутанной синтаксической конструкции понять его мысль не всегда легко, это еще не основание для того, чтобы видеть в этом залог нового стиля. Однако существование индийского стиля как знака передвижения поэзии по социальной лестнице, явления, совпадающего по времени с моментом перелома в лирике, Е.Э.Бертельс в конце концов признает.

Как нам представляется, у Шибли и Бертельса речь все же идет о разных вещах. Шибли характеризует Фигани как *зачинателя новой поэтики* (ср. *фанн* у Валиха Дагистани), тогда как Евгений Эдуардович основной упор делает на развитие историко-литературного процесса, отмечая, в частности, и изменение в социальном составе потребителей поэзии, и движение ее по социальной лестнице.

Одновременно Ян Рипка, говоря об отражении социальной организации общества в поэзии, «проводит параллель между обращением влюбленного к возлюбленной, как это рисуется в лирике, и обращением поэта к подданным Бога-царя» [Йар-Шатер, с. 255].

Критикуя «социальную» теорию индийского (или сефевидского) стиля, Эхсан Йар-Шатер справедливо отмечает, что предложенная Бертельсом и другими «социальная теория носит слишком отрывочный характер, чтобы обеспечить внятное объяснение развития персидской литературы» (там же).

С этим нельзя не согласиться. Однако существенно то, что в данном случае Е.Э.Бертельс предлагает не столько социально-

историческое объяснение стилистических новаций индийского стиля, сколько естественное понимание феномена индийского стиля как особого *направления* в персидской литературе послеклассического периода.

В нашем исследовании основное внимание уделяется индийскому стилю. Однако и в этом случае учет различных аспектов, характеризующих индийский стиль как особое направление литературно-исторического процесса, зачастую оказывается необходимым.

Некоторые исследователи литературы считают, например, что поэзия *вакеагуи*, указанная Шибли как одна из составляющих индийского стиля, может также рассматриваться как одно из литературных направлений того периода.

Так, в уже цитированной нами статье Тораби говорится о существовании других направлений и стилей в период наибольшего распространения индийского или сефевидского стиля. Такова, на его взгляд, школа «реализма» — *воку* или *вакеагуи*, которая базировалась на самом деле на расхождении накопленного в повседневной жизни внутреннего опыта и в поэзии проявила себя гораздо раньше, чем появился и развился стиль сефевидского периода. Школа «реализма» достигла совершенства и подарила множество первоклассных произведений [Тораби, с. 71].

Автор предисловия к сборнику поэзии этого направления Гольчин Маани писал, характеризуя его особенности: «Задача поэтов этой школы заключалась в том, чтобы выражать состояние любви и [чувства] влюбленного так, как это было на самом деле, отражать в стихах то, что происходило между влюбленным и возлюбленной, т.е. писать *простые стихи без украшательства, без словесной мишуры, поэтических гипербо* (выделено мной. — Н.П.)... Что касается языка представителей „школы реализма“, то в нем не было жонглирования словами и замысловатого содержания, не употреблялись двусмысленные и непонятные обороты и т.п. Мысль выражалась четко и ясно, отражая действительность, какою она была» (цит. по [Комиссаров, с. 6—7]).

Как можно видеть, простота поэзии этого направления резко противопоставляется сложности индийского стиля в целом.

В эту же категорию включаются и стихи *«васухт»*. Это — «вид стихов реалистического направления (*вукугуи*) и является его ответвлением. Это название применяется к стихотворениям, содержащим отказ от возлюбленной» (цит. по [Комиссаров, с. 8]).

Применение термина «реализм» несколько сбивает с толку, несмотря даже на употребление кавычек, тем не менее частично о характере этого творческого метода можно судить и по отношению Бедиля к поэтам *вакеаневисам* или *вакеанигарам* (описывавшим события или рисовавшим события), который, как пишет о том Ш.Шукуров, «в резкой форме осуждает вакеанависов-

вакеанигаров, своего рода доносчиков императора Аурангзеба» [Бедиль. Куллийат, т. 2, Рубайат, с. 428] [Шавкат Шукуров, с. 26].

Правда, в отличие от Тораби Гульчин Маани считает, что индийский стиль появился на сто лет позднее, чем это принято считать, т.е. в XVII в., и пришел на смену «школе реализма» [Комиссаров, с. 9].

Таким образом, можно подвести некоторые итоги. Понимание сущности и трактовка индийского стиля разными исследователями во многом зависит от того, подходят они к этому явлению с точки зрения поэтики и стилистики или рассматривают его как творческий метод, основанный на определенной идеологии (сумме идей), порождающий литературу особого направления. Здесь особенно существенны социально-политический, религиозно-философский, географический аспекты.

Системный подход к изучаемому явлению, несомненно, не может и не должен игнорировать указанных выше аспектов изучения, но во главу угла он ставит все же внутренние закономерности литературного, поэтического, стилистического, языкового развития. А названные выше социально-политические, религиозно-философские, географические и другие факторы составляют тот контекст, в котором рассматривается «протекание» (Тынянов) этого явления.

Одним из необходимых условий понимания традиционной трактовки индийского стиля и связанного с этим истолкования используемой восточными авторами терминологии должна быть интерпретация этой терминологии как определенной самодостаточной системы в рамках избранного в данной работе подхода.

Вторым условием, на наш взгляд, должно быть осознание места индийского стиля как поэтической системы в истории и традиции персоязычной литературы.

Собственно говоря, подобный подход дает возможность увидеть эволюцию поэзии крупным планом на фоне рассматриваемого в перевернутый бинокль историко-литературного контекста, а не наоборот. Поэтому такое значение приобретают проблемы традиции и воздействия ее механизмов на структуру образа, вопросы использования средств художественной выразительности и поэтической нормы.

В первую очередь обратимся к истории становления индийского стиля с точки зрения литературной традиции.

ОТ ХОРАСАНСКОГО
К ИНДИЙСКОМУ СТИЛЮ

Формирование структуры бейта и складывание его стилистики — процесс, в котором отражаются закономерности исторического развития литературы на персидском языке. Бейт — основная единица поэтической речи в поэзии на этом языке. Он состоит из двух полустиший — мисра, и его принято приравнивать к стиху европейской поэзии (хотя в литературе можно часто встретить сравнение бейта с двустушием, а мисра — со стихом).

Неоспоримым достоинством и постоянным мерилom эстетической ценности поэтического стиля с точки зрения теории поэтической речи считается труднодостижимая простота — *сахл-е мумтани*‘.

В поэтике автора XII в. Рашид ад-Дина Ватвата «Сады волшебства в тонкостях поэзии» говорится: «*Сахл-и мумтани*‘ — это стихи, которые кажутся легкими, но подобные им сложить трудно» [Ватват, с. 170]. В более поздних поэтиках это определение повторяется с небольшими модификациями (см. [Кашифи, с. 30]).

О стихах Рудаки уже в XX в. Садриддин Айни писал: «Не будет ошибкой, если мы скажем, что поэзия устода Рудаки отмечена печатью гениальной простоты. Средневековыми теоретиками стиха такая поэзия характеризовалась как „*сахл-е мумтани*‘“ („недоступная простота“), заключающаяся в том, что внешне создается впечатление, будто писать стихи ничего не стоит, на самом же деле этим искусством владеют лишь немногие. Лучшие стихи Рудаки обладают именно этим свойством» [Айни, с. 26].

Постоянство этого стилистического критерия (тогда как имена, приводимые в качестве образца, менялись или, скорее, добавлялись к прежним) отражает устойчивость мира персидской поэзии и отсутствие или по крайней мере слабую фиксацию литературным самосознанием смены направлений и стилей как определяющей черты литературного процесса. Уже с самых первых шагов это высокоорганизованная литература, которая если и может считаться простой, то с большими оговорками.

Л.Массиньон отмечает, что структура различных видов искусств у народов, исповедующих ислам, обнаруживает определенную символическую общность. Основу этой общности французский ученый усматривает в религиозных представлениях му-

сультан (см. [Массиньон]). И действительно, некоторые основные положения мусульманской мысли чрезвычайно важны для поэзии, как и для всей культуры. Ислам придает существенное значение концепту единобожия — *тоухид*, понимая его как единственность Бога (его антоним *ширк* — многобожие) и как онтологическое единство бытия — единство мира в Боге. Из концепции *тоухида* выводится вся метафизика ислама: соотношение единого и множественного, всеобщего и отдельного, возможного и действительного, вероятного и необходимого и т.п. (см. [Абу Али Сина, с. 142]). *Тоухид* — тот уровень единения, на котором исчезают противоречия между категориями [Бертельс. Суфизм, с. 111]. Поэтому отдельное может стать всеобщим, малое оказаться великим, взятым в другом масштабе.

И в этом смысле бейт стилистически изоморфен структурным единицам других видов изящных и прикладных искусств, в своем малом диапазоне выражая всю полноту законов поэзии как целого и в то же время общие для данного уровня культуры символические взаимосвязи единого и части (см. [Шидфар, с. 159 и указанную там литературу]).

В сочетании принципов монизма и каноничности всей идейно-эстетической системы и нужно искать ключ к столь трудно осмысливаемой современным европейским сознанием образной, стилистической и смысловой завершенности и самостоятельности бейта, которую персидская поэзия довела до предела. «И согласно тому, что говорят ученые... стихи должны быть такими, чтобы каждый бейт замыкался на самом себе и не зависел в организации смысла и упорядоченности лексики от другого бейта... И чем больше подобная зависимость, тем более ущербен бейт. Короче говоря, такой смысл (требующий переноса — *тазмин* — из бейта в бейт. — Н.П.) более свойствен арабской поэзии... В персидской же литературе этого рода явления бывают главным образом в стихах шутивных или сказанных экспромтом», — пишет автор поэтики XV в. Атаулла Хусайни [Хусайни, с. 180].

Симптоматично, что в большинстве поэтик правила поэтической речи вообще разрабатываются на основе бейта, включая сюда вопросы композиции жанровой формы: композиция произведения описывается только через посредство тех бейтов, которые либо служат рамкой произведения (*матла* — первый, *макта* — последний бейты газели и касыды), либо маркируют смысловые переходы от одной части произведения к другой (тематический переход — *гуризгах*, перенос типа анжамбемана — *тазмин* и т.д.).

Некоторые строфические формы (*мусаммат*, *тарджибанд*) рассматриваются как развитие бейта в строфу.

В газели обособленность бейта используется как один из формообразующих принципов.

В произведениях крупной формы — маснави — бейт обособляется парной рифмой обеих мисра. Структура его подчинена общим законам организации бейта. Однако в силу особенностей повествовательного текста в маснави на первый план выступает логическая связь между бейтами.

Возникает вопрос, каков тип отношения к действительности данной литературы? Н.О.Османов на примере ранней поэзии убедительно доказал, что в ней господствует так называемый пересоздающий тип литературного творчества (см. [Османов]).

Особенность его и порождаемой им стилистики заключается в постоянном движении к абстрагированию и идеализации того материала, который составляет поэзии действительность. Как пишет Л.Массиньон, «в исламской поэзии поражает прежде всего неодушевленность метафоры. Ее пытаются сделать нереальной» [Массиньон, с. 57]. Конкретность и типизация свойственны этой литературе в неизмеримо меньшей степени.

Пересоздание действительности происходит в рамках канона (красиво то, что соответствует канонам красоты), который определяет тематику и сюжеты, диктует самый образ восприятия красоты, отбирает и закрепляет с помощью традиции одни явления и осуждает другие. Литература «пересоздает» действительность, весьма основательно стирая «случайные черты», включая и индивидуальные. При этом на основе идеализации и абстрагирования материала она вырабатывает особый язык, приспособленный к задачам пересоздающего типа литературы (см. [Мусульманкулов. Автореферат, с. 28]).

Всякий раз, когда в поэзии IX—XI вв. стройный стан сравнивается с кипарисом, на первый план выступает комплекс значений слова «кипарис», тогда как неповторимость красоты стана, вызвавшего ассоциации с кипарисом, поэта совершенно не интересует [Османов, с. 69—71]. Создается впечатление, что целью сравнения является не субъект (стан), а объект сравнения (кипарис) и усилия поэта направлены не на постижение действительности через метафору, а скорее на постижение метафоры с помощью действительности. Естественно, что подобный механизм не позволяет воспроизвести «природу или явление» в их «конкретно-чувственной данности» [Османов, с. 27], а дает их идеализированный, обобщенный и символизированный аспект.

Предмет сравнения или иного тропа — понятие логическое, в поэзии оно реализуется в качестве *мотива* (тематического мотива, как называет его Е.Э.Бертельс [Бертельс. Иран, с. 425]) — неразложимой единицы текста, наименьшей из которых является слово. Сочетающиеся с мотивом элементы тропов образуют семантическое поле данного мотива. Совокупность элементов, входящих в семантическое поле мотива, составляет лексико-семантический цикл. В лексико-семантическом цикле можно вы-

делить семантические классы, образуемые лексическими рядами (будем называть их лексико-семантические ряды). Рассмотрим это явление на примере мотивов *лица* и *волос*, зафиксированных уже в поэзии IX—X вв. (см. [Османов. Раздел «Каталоги мотивов для лирического героя»]; см. также [Занд. Локон]).

В лексико-семантическом цикле мотива «лицо» можно выделить следующие классы значений (классификация проводится на материале каталогов Н.О.Османова. Эпитеты в классификации приводятся в той форме, в которой они употребляются в стихах):

1) класс *цвета* (белого, красного): серебряное, серебро, тюльпан, рубин, вино, яхонт;

2) класс *света*: блестящее, блистающее, огонь, солнце, день, Сатурн, Луна, месяц азар;

3) класс *запаха* (запах цветов и благовоний яркого — белого или красного — цвета): роза, камфора, жасмин (в силу своей амбивалентности семантика данного класса может трактоваться как цветочная или связанная с ароматом, в зависимости от того, по какому признаку проводится противопоставление);

4) класс *позитивных качеств*: море красоты, утешающее сердца, нежное, изящное, письмо с добром, шелк, сад;

5) класс *негативных качеств*: угрюмое.

В лексико-семантическом цикле мотива «волосы» можно выделить следующие классы значений:

1) класс *цвета* (черного, белого): черный ворон, войско негров, черный агат, эбен, вар, цвет агата, молоко, хлопок;

2) класс *тьмы*: длинная ночь, черная ночь, туча, шапка;

3) класс *запаха* (запах благовоний темного цвета): мускусные, мускус, амбра, амбровые, рассыпающие амбру, базилик, базиликовые;

4) класс *формы*: буква нун, буква джим, касыда нуния, касыда айния (формы букв нун, джим и айн — изогнутые, как локон, нуния и айния — рифмы касыд, оканчивающиеся на эти буквы), цепь, коготь сокола, чоуган, аркан, рябь на воде от ветра, обруч, кривые, завитые, изогнутые скорпионом, с опрокинутой вниз головой, подобные обручу;

5) класс *подвижности*: скрученные, переплетенные, отвернувшиеся, разломанные, сложенные вдвое, подвижные, беззаботные, помешанные, полные змей;

6) класс *негативных качеств*: язычество, предательство, ночь еретика.

Когда оба эти мотива вступают во взаимодействие в бейте, они либо сопоставляются, либо противопоставляются. Примеры их соположения в бейте (всего 14) в поэзии IX—X вв. приводятся Н.О.Османовым [Османов, с. 63 (в арабской графике)]¹. Раз-

мещенные по соответствующим классам значений, они дают такую картину соположения самих классов:

1. *Цвет* темный — *цвет* светлый: вар — серебряный, рейхан (темная душистая травка) — луна.

2. *Тьма* — *свет*: ночь — день, туча — солнце, шапка — луна.

3. *Аромат* (благовоние темного цвета) — *аромат* (благовоние или цветков яркого цвета): амбра — жасмин, галие (вид благовония) — алая роза.

4. *Форма* — *цвет* (или *свет*): гиацинт — аргуван, гиацинт — луна, гиацинт — Сатурн, скорпион — тюльпан, лук (оружие) — тюльпан, лук (оружие) — роза.

Мотивы волос и лица не теряют своего значения и в более позднее время. Примеры из касыды поэта XI в. Унсури показывают, что образы, построенные на противопоставлении и сопоставлении этих мотивов, продолжают имеющуюся традицию.

نه شگفت است ار بگردد زلف جانانه جانور گونه رخساره جانان بدو در جان شود

Неудивительно, если локоны красавицы окажутся одушевленными,
Их воодушевляет цвет лика возлюбленной

[Унсури, с. 52].

Сопологаются локон (*зулф*) и лицо (*рухсаре*). Локон здесь коррелят волос. В бейте содержится образ движения, поворота головы красавицы с разлетающимися кудрями. Эпитет локона — одушевленный (*джанвар*), передающий свойство лика возлюбленной одушевлять, давать душу. Сопоставление осуществляется по классам значений *подвижность* — *цвет*. Фигура *таджнис*, троп — *исти'ара* (метафора).

В следующем бейте мы встретимся с другим примером построения образа:

گر بخندد يك زمان آن لب شكر گردد گران ور بچنبد يك زمان آن زلف مشك ارزان شود

Если засмеются губы, сразу подорожает сахар,
Если шевельнется тот локон, сразу подешевеет мускус

[Унсури, с. 52].

Образ динамичен, передает улыбку и движение головы красавицы. При виде ее белоснежных зубов, как бы сделанных из чистого сахара, люди понимают, что весь сахар у нее во рту, и спрос на этот товар поднимается в цене из-за недостатка в мире сахара. От движения ее мускусных прядей распространяется такой сильный аромат мускуса, что сам мускус падает в цене — от избытка товара: он уже не так нужен, поскольку благоухания волос предостаточно. Бейт основан на синтаксическом параллелизме, первая и вторая мисра сопоставлены синтаксически. Однако семантически они противопоставлены по оппозиции: до-

рого — дешево. Фигура *тазадд* (противопоставление). Таким образом, противопоставление и сопоставление одинаково значимы для этого бейта. В следующем бейте:

ماه رخسارش همی در غالیه پنهان شود زلف مشکینش همی بر لاله شادروان شود

Луна ее лика прячется в галие,

Ее мускусный локон опускается пологом на тюльпан

[Унсури, с. 52], —

содержится образ волос, закрывающих лицо. В первой мисра луна прячется в благоуханном галие, т.е. за тучей волос, во втором — локон превращается в полог, закрывающий тюльпан от посторонних взоров. Галие и полог — метафоры волос. Метафора для лица — луна, тюльпан — символ лица. Уподобление волос галие и мускусу — традиционны, полог и завеса — в поэзии IX—X вв. не зафиксированы (естественно, речь идет о дошедших до нас текстах, которые обследовал Н.Османов). Семантически обе мисра параллельны: лицо — прячется — в галие, тюльпан — занавешивается — локоном. Лицо и локон противопоставлены по классам *свет — цвет/запах* (благовоние темного цвета): луна — галие; цвет (яркий) — цвет/запах (благовоние темного цвета): тюльпан — мускусный [локон]. В обоих примерах темный цвет связан с ароматом.

Отметим важный момент развития мотива волос — их функцию служить завесой лица. Троп — *исти'ара*.

بس نباید تابروشن روی و موی تیره گون مانوی را حجت اهریمن و یزدان شود

Не составит труда в свете ее лица и мраке ее волос

Для манихейца увидеть доводы в пользу существования Ахримана и Йездана

[Унсури, с. 52].

Образ строится на резком контрасте по классу *свет — тьма*, поскольку в зороастрийско-манихейском пантеоне Йездан — предводитель светлых сил, а Ахриман — темных. Лицо — свет, довод в пользу существования Йездана, локон — тьма, довод в пользу существования Ахримана. Фигура *мураат ан-назир* (парная симметрия). Те же образы, связанные с религией, находим в следующем бейте:

حلقه زلفش اگر دعوی به رنگ کفر کرد نور رخسارش همی اسلام را برهان شود

Если кольца ее локонов заявляют о свойствах (*ранг* — букв. «цвет») язычества, То свет ее лика — довод в пользу ислама

[Унсури, с. 52].

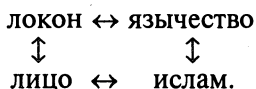
Это образ двойственного отношения к возлюбленной, поскольку цвет ее волос толкает к дурным помыслам, а лицо — к благим. Фигура *тазадд*. Противопоставление по классам *свет —*

тьма, поскольку слово «язычество» (*куфр*) — символ черного цвета. Язычество и ислам составляют в данной культуре два полюса, и рассматриваемое противопоставление легко генерализуется по оппозиции *хорошо — плохо*: ислам — неверие.

Бейты, рассмотренные выше, взяты из *насиба* (вступительной части) одной касыды Унсури. Нельзя отказать этому насиму в мастерстве развития темы, в высокой поэтической технике. Общей чертой описания является, однако, его непластичность, ни один из приведенных бейтов не идет дальше «локализации» локона вокруг лица, и поэт озабочен не передачей конкретно-чувственной стороны образа, пространственной связи изображаемого явления в ряду ему подобных или последовательной сменой состояний лица, передающей живое движение. Главная его цель — указать на те потенции, которые отводятся явлению художественным сознанием или традицией².

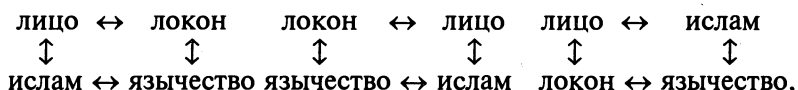
Подведем итоги нашего беглого обзора. В первую очередь обращает на себя внимание устойчивость связей мотива и элементов, составляющих его лексико-семантический цикл. Семантика последних почти не меняется по отношению к предыдущей традиции. Пополнение лексико-семантических рядов того или иного мотива новыми элементами, не зафиксированными предыдущей традицией (точнее, ее памятниками, дошедшими до нас), происходит по тем же правилам, по которым эти ряды строились раньше, а именно в соответствии с семантикой выделенных для поэзии IX—X вв. классов значений.

Существенным признаком организации структуры бейта является параллелизм, на основе которого возникают сопоставления и противопоставления частей мисра. Одним из частых примеров параллелизма можно считать случай, когда два мотива и их семантические поля в первой мисра со-противопоставляются с такой же конструкцией во второй мисра, так что первый член со-противопоставления в первой мисра сопоставляется с первым членом со-противопоставления во второй мисра, а второй член первой мисра сопоставляется со вторым членом во второй мисра. Этот тип параллелизма создает, как говорят математики, коммутативную диаграмму, в которой каждый член соотносится с другим определенным образом по принципу сопоставления или противопоставления. Например:

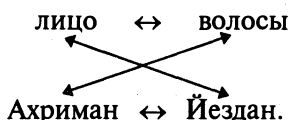


Здесь каждый член этой диаграммы сопоставим с каждым другим или противопоставим каждому другому. Локон сопоставляется с язычеством и противопоставляется лицу и исламу,

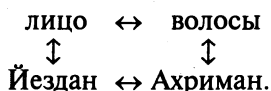
лицо противопоставляется язычеству и локону и сопоставляется с исламом, ислам противопоставляется язычеству и локону и сопоставляется с лицом, и, наконец, язычество сопоставляется с локоном и противопоставляется лицу и исламу. Очень легко представить себе и другие конфигурации бейта, например:



или другое расположение мотивов по принципу хиазма, когда противопоставление и сопоставление пространственно будут как бы перекрещиваться. Например:



Однако, «раскрутив» эту «скрученную» диаграмму, мы получим все тот же основной каркас бейта:



Образ возникает на пересечении ассоциаций, вызванных сопоставлением этих мотивов и их семантических полей в бейте.

Можно отметить тенденцию к генерализации противопоставлений по моделям религии и метафизики. В этом случае следует говорить об оппозициях, которые могут быть сняты только на уровне *тоухида* (т.е. абсолютного единения, снятия всех противоположностей в Абсолюте).

Принадлежность элемента мотива к одному из классов наделяет этот элемент способностью вступать в оппозицию с элементами противоположных классов, что создает в языке литературы область искусственных антонимов, тогда как нахождение в одном классе превращает их в искусственные синонимы.

Мы видели, с какой легкостью поэт переходит от разговора о локонах и лице красавицы к теме ислама и неверия, всего лишь двигаясь по шкале искусственной синонимии и антонимии мотивов локона и лица, света и тьмы, язычества и ислама. Это помогает заметить еще одну особенность поэтического текста — его структурную близость к суфийским. И действительно, как раз во времена Унсури суфизм заявил о себе не только в области религиозной, но и литературной практики.

Е.Э.Бертельс пишет: «Основы суфийских учений были достаточно широко разработаны уже в X — начале XI в., особенно хорасанской группой суфиев, в которую входили такие видные шейхи, как Абу Абд ар-Рахман ас-Сулами (ум. 1021)... ал-Кушайри (986—1074), Абу Саид Мейхенский (967—1049), Абу-л-Хасан Харакани (ум. 1033). В это время налицо были все суфийские учения — от крайней экстатики Харакани... до умеренных попыток... ал-Кушайри. Все эти течения уже успели тогда найти свое отражение и в поэзии» [Бертельс. ИПТЛ, с. 523].

Однако, несмотря на готовность литературы — внешнюю и внутреннюю — к выражению суфийских идей, понадобилось еще некоторое время, чтобы канон признал суфийскую литературу, а стихи суфийских поэтов стали предметом рассмотрения поэтики наравне со стихами придворных поэтов. Одна из ранних поэтик — «Сады волшебства в тонкостях поэзии» Рашид ад-Дина Ватвата (XII в.) обходится без упоминания суфийских поэтов, завоевавших известность в XI—XII вв. По замечанию Н.Ю.Чалисовой, «в трактате [Ватвата] ни разу не упомянут Фирдоуси, а также крупнейшие поэты-суфии. И эпос, и суфийские маснави, возможно, были, на взгляд Ватвата, слишком „просты“ стилистически, чтобы служить хорошими иллюстрациями сложных поэтических примеров» [Чалисова, с. 64]. Отсюда следует также, что стилистическая сложность к этому времени уже была возведена в канон и простота воспринималась чуть ли не как прозаизм: Ватват считает образцом недоступной простоты стиль поэта XI в. Фаррухи, однако его цветистая поэзия (разумеется, на взгляд автора данного исследования) никак не производит такого впечатления. Литература того времени не расширяла областей поэзии путем освоения новых слоев действительности. Напротив, вся система описания, как бы не зависевшая «от природы предмета» (по словам Н.О.Османова), приводила к тому, что предметом поэзии все чаще становилось не переживание действительности, а переживание поэтом своих знаний о ней. Поэтому так велики были роль «культурного переживания» (В.М.Жирмунский), «ученость» поэзии, ее тесная связь с наукой своего времени. Источниками образов персидской поэзии служили мифология, религиозная литература, исторические реалии, литературные персонажи, такие науки, как минералогия, ботаника, зоология, астрономия и астрология, химия и алхимия, география, военные науки, и, так сказать, спорт — шахматы и поло [Османов, с. 133]. Для понимания некоторых поэтов XII в., отличавшихся «ученостью» стиля, уже их современникам требовался комментарий [Адабиёт, ч. 1, с. 118].

Отраженно рост сложности поэзии проявляется в развитии парафразы, правильное прочтение которой требует владения ка-

талогом образов и мотивов предшествующей традиции. Например, сами современники считали образцом сложного стиля стихи Анвари (XII в.):

دوش سلطان چرخ آئینه‌فام آن که دستور شاهراست غلام
از کنار نبردگاه عفق چون به دست غروب داد زمام
دیدم اندر سواد طره شب گوشوار فلک ز گوشه بام

Вчера вечером, когда султан зеркального свода,
Верный, преданный слуга шаха,
На краю поля битвы горизонта
Вручил поводья в руки заката,
Я увидел во мраке кудрей ночи
Серьгу небосвода с края крыши

[Адабиёт, ч. 1, с. 117].

Приведенный отрывок служит парафразой сообщения «зашло солнце, настал вечер, взошла луна». Именно в это время у филологов и у самих поэтов возникает ощущение «затертости» образа, структурной перегруженности бейта, которое приводит касыду — основной вид поэзии X—XI вв., на грань кризиса. В бейте, уже достаточно четко организованном, появляются «надуманность», расчет, почти математическая выверенность [Бертельс. ИПТЛ, с. 507]. Одна и та же действительность, описываемая в одних и тех же выражениях и словах, требует головоломной техники для того, чтобы гальванизировать интерес к ней (о сходных процессах в арабской поэзии см. [Шидфар, с. 133]). Высокая степень организованности бейта и отдаленность образа от предмета изображения, т.е. разрыв с конкретной действительностью, составляют идеальную базу для символизации.

Техническая изощренность и ученость поэзии панегирика, осознание исчерпанности поэтически продуктивных идей, круг которых с самого начала был почти неизменен, порождают центробежные тенденции: появление и упрочение более простого стилистически жанра газели и утверждение в поэзии суфийской идеологии, давшей всей литературе на персидском языке особое направление на многие века.

В принципе «идеологическая революция», совершенная суфизмом, выразилась в окончательном отрыве образа от породившей его действительности и в невозможности без дополнительного кода прочесть в нужном смысле текст поэтического произведения. В системе изобразительных средств поэзии также произошел переворот: клише, давно утратившие свою поэтическую новизну, стали использоваться для обозначения другой — религиозно-философской реальности и, таким образом, из тропов, так или иначе описывавших действительность, превратились в религиозно-философские символы. Процесс этот известен

достаточно хорошо, остановимся лишь на тех преобразованиях, которые эта революция привнесла в бейт.

Суфийское учение сохраняет для литературы коллизии и перипетии любовного переживания: разлуку, свидание, красоту возлюбленной, ее коварство и непостоянство, но вносит в их описание концептуальность. Любовь выступает теперь не только как повод для *васфа* — описания красоты возлюбленной, но и как центральный аспект учения суфиев — как мистическая любовь, цель которой все то же единение — *тоухид* и мироощущение которой — единство бытия, *вахдат ал-вуджуд*. Интересно отметить возросший удельный вес самого слова «любовь» (*ишк*) в поэзии. Концептуальными становятся не только различные признаки и перипетии любовного чувства, но и все известные способы описания возлюбленной, ее иконография, в том числе пресловутые локон и лицо. Довольно скоро фиксируется и теоретическое обоснование сложившейся литературной ситуации. Толкование значений различных технических терминов суфизма (*истилахат*) берут на себя трактаты (*рисале*), посвященные правилам поведения, образу жизни, правильному, с точки зрения суфия, пониманию слов и деяний Пророка, суфийских праведников и подвижников.

Высоко ценится и занимает важное место в истории литературы трактат шейха Махмуда Шабистари «Цветник тайн» (1319), написанный в форме маснави. В этом трактате, построенном как беседа наставника с учеником, шейх отвечает на вопросы взыскующего истины. Вначале Шабистари излагает философско-метафизические основы суфийской концепции, а в последних главах поясняет смысл используемых суфиями поэтических выражений (*истилахат аш-шуара*), в числе которых и пара «локон—лицо». Этой теме посвятил одну из интереснейших в отечественной иранистике работ Е.Э.Бертельс. Он привлек также комментарий Лахиджи на Шабистари, что позволяет понять дальнейшее развитие традиции.

Вопрос, на который должен ответить Шабистари, формулируется так:

چه خواهد مرد معنی زان عبارت که دارد سوی چشم و لب اشارت
چه جوید از سر زلف و خط و خال کسی کاندر مقاماتست واحوال

Что имеет в виду знаток, употребляя выражение,
Указывающее на глаз и уста?

Что ищет в кончике локона, родинке и пушке

Человек, проходящий этапы (*макамат*) пути и сменяющий
мистические состояния (*ахвал*)?

[Шабистари, с. 97].

В ответ на этот вопрос (мы коснемся только указанного мотива) можно выделить несколько существенных моментов. Прежде

всего, проводится аналогия между устройством чувственного мира и красотой лица, в котором «все на своем месте» [Шабистари, с. 84]. Атрибуты истины (*сифат*) имеют своим источником любовь, и пара «лицо—локон» иллюстрирует связь субстанционального и акцидентального (лицо и локон суть разные проявления истины). Прозвучав (т.е. войдя в сферу называемого), слово (*лафз*) становится принадлежностью чувственного мира (*махсусат*). Мир Высшего смысла (*Ма'ни*) ищет свое чувственное выражение в словах. Возникает вопрос: «Откуда для каждого смысла, найденного любовью, взять словесное выражение (*тадбир-е лафзи*)?» Сложность этой задачи заставляет пойти на то, чтобы «подобие смысла» сделать «выражением смысла». Дальнейшим рассуждением доказывается, с одной стороны, возможность выражения смысла словом, а с другой — неполнота этой возможности.

Нисхождение божественного смысла в мир представляет собой систему последовательного отбрасывания и умножения теней³: чувственное подобно тени, а все слова — «тени „первого слова“»⁴. Поскольку путь не что иное, как разворачивание абсолютного разума (*акл*), смысл и слово, их соотношение подчинены общему закону мироздания:

تناسب را رعایت کرد عاقل چون سوی لفظ معنی گشت نازل

Соответствие (*танасуб*) принял во внимание разумный,
Когда в слово (*лафз*) снизошел смысл (*ма'ни*)

[Шабистари, с. 97].

Таким образом, слово должно соответствовать смыслу настолько, насколько удастся достичь этого соответствия:

ولی تشبیه کلی نیست ممکن ز جستجوی آن میباش ساکن

Хотя полное их подобие (*ташбих*) невозможно,
Будь стоек в его поисках

[Шабистари, с. 85].

Далее следует чрезвычайно важное для суфийской доктрины⁵ рассуждение о роли слова, произносимого в мистическом состоянии, составляющее тайную и невыразимую часть учения⁶:

بگفتم وضع الفاظ و معانی ترا سربسته گر داری بدانی

Я сказал о соположении слов и смыслов,
И если тебе доступно скрытое, ты поймешь

[Шабистари, с. 98, вариант по примеч., с. 118].

В приведенных бейтах мы находим реплику фундаментальной концепции логико-грамматической модели арабо-мусульманской поэтики, *лафз* и *ма'на* — слово и смысл. В средневековой философии «буквы» и «слова» суть указующие подобия ве-

щей, они им изоморфны (*мушакиля*) и соответствуют (*мунасиба*)» (ал-Кирмани, цит. по [Смирнов, с. 43]). Термин *танасуб* — соответствие — также применяется в нормативной поэтике. Он обозначает соответствие в подборе однородной лексики в данной поэтической фигуре и имеет еще ряд названий. Е.Э.Бертельс называет *танасуб* сцеплением по смежности [*Бертельс*. Иран, с. 417]. Кроме того, корень *нсб* содержится в наименовании одного из главных принципов построения бейта, отмеченных Шибли для индийского стиля, — словесное соответствие, или *мунасибат-е лафзи*. (Можно вспомнить также *насиб* касыды, слово, в котором также имеется этот корень.) В поздних поэтиках оппозиция *лафз* — *ма'на* служит аналогией поэтических фигур: относящихся к форме — *лафзи*, относящихся к смыслу — *ма'нави* и общих — *муштарак*⁷.

В суждениях Шабистари об особенностях языка суфиев легко заметить глубокую аналогию с концепцией поэтической речи и соотношении в ней слова и смысла, равно как требованию поисков соответствия между словом и суфийской мыслью находится аналогия в требовании строгого стилистического отбора при построении художественной речи.

Каково же соотношение слова и мистического смысла при разговоре о локоне и лице? Если суфий встречает указание на локон, он, как отмечает Шабистари, одновременно сталкивается со следующими указаниями на его качества: изгибы локона — цепи Маджнуна⁸; завиток — кривизна, побеждающая прямоту⁹, кривизна, заставляющая страдать ищущего пути¹⁰ (т.е. суфия), локоны, становящиеся цепями для сердец и оковами для душ. Встряхивание локонами ведет к исчезновению язычества — их неподвижность порождает отсутствие истинно верующих. Кольцо локона является силком смуты. Обрезанный локон подобен более короткой ночи, когда лучше виден день, локон — грабитель каравана разума, завладев которым он завязывает узлы на разуме¹¹. Локон не бывает в покое, и от его движения наступают утро и ночь (когда он открывает и закрывает лицо). Благоухание локона опьянило Адама. Сердце имеет знак локона, оно не бывает в покое. И наконец, локон приводит сердце в волнение, так как в момент, когда он открывает лицо, сердце вспыхивает огнем¹².

Комментарий Лахиджи позволяет «тому, кто не знает» узнать, что содержится в стихах о локоне и лице. Так, например, бейт одного поэта:

ای جمله جهان در رخ جانبخش تو پیدا
وی روی تو در آئینه کون هویدا

О, весь мир очевиден в дарящем жизнь лике твоём,
А лицо твоё явно в зеркале бытия —

говорит о том, что «все заключено в абсолюте, но отражением абсолюта является нереальный мир, который представля-

ет только как бы тень мира реального» [*Бертельс. Суфизм*, с. 117].

Комментируя Шабистари, Лахиджи отмечает, что «эманация [божественной] мощи» (*таджалли-йе джалали*) создает «воображаемую нереальную множественность окружающего нас физического мира», длина локонов есть «указание на бесконечность форм проявления бытия и множественность идей», поэтому каждое «оформление в идею» закрывает и занавешивает единую сущность, т.е. Истину. «Кривизна локона — проявление противоречий номинальных и атрибутивных». «Лицо — указание на божественную субстанцию», — отмечает Лахиджи [*Бертельс. Суфизм*, с. 114—115]. Легко видеть, что там, где у Шабистари теоретическое положение выражено символически (кривизна локона, его длина и т.п.), Лахиджи дает его теоретическую экспликацию, вводя соответствующие термины метафизики.

Мы можем сказать теперь, что набор лексико-семантических рядов известных нам мотивов «локон и лицо» основан на «научном подходе», классификация по признаку сближения семантики приобретает еще одно — метафизическое основание. Категориам метафизики: единичность — множественность, реальность — иллюзорность, субстанциальность — акцидентальность, номинальность — атрибутивность и т.п. строго соответствуют мистические значения тропов и символика. Так, неполноту смысла и противоречия номинального и атрибутивного, субстанционального и акцидентального отражает символика кривизны, цепи, сбивания с истинного пути, заблуждения и т.д. Соответственно символизируются и такие метафоры, как локон — скорпион и др. Теперь ничто не мешает нам трактовать пару «локон — лицо» как оппозицию, подкрепленную метафизически (см. [*Бертельс. Суфизм*, с. 119]).

Вопрос о том, с какого рода литературой мы имеем дело — суфийской или несуфийской, если в тексте встречается подобная оппозиция, корректируется указаниями традиции и сведениями, которыми мы располагаем о жизни поэта. Так, Амир Хосров Дехлеви был активным участником суфийского братства Чиштие, послушником шейха Низам ад-Дина Аулия. О некоторых его газелях точно известно, что они исполнялись на суфийских слушаниях — *сама*⁴, о других этих сведений нет. Считается, что Унсури не был суфийским поэтом, однако его строки, приведенные в этой главе, могут без единой натяжки быть интерпретированы в духе Шабистари и Лахиджи, как и многие строки тех поэтов, которые заведомо не были суфиями, — Мас'уда и Муиззи (см. [*Бертельс. ИПТЛ*, с. 401]). В плане структуры образа Низами является суфием. Отмеченные Е.Э.Бертельсом расчет, выстроенность, присущие стилю Муиззи, в целом характерны именно для суфийского поэтического образа. Однако ранняя

суфийская поэзия, сохраняя эти качества, в принципе отказывается от чрезмерной изобразительности, что приводит к необычайному упрощению стилистики. Этому способствуют отмеченные выше глубинное упорядочение структуры образа и четкая градация выразимого, т.е. того, что можно сказать о предмете, и тайного, т.е. того, что подразумевается с учетом мистического знания о нем. Парафраза уступает место символу, а проблема символических значений переходит в ведение специальной суфийской литературы: словарей, трактатов, комментариев.

Захватывая все слои поэтической лексики, дихотомически распределяя ее по полюсам оппозиций и группируя по сопоставляемым частям в бейте, система «мотив — оппозиция мотивов — образ» закрепляет искусственную синонимию, антонимию, омонимию, а также искусственную парадигматику, образующую ассоциативные связи на религиозно-философском уровне. Поэтому мотылек и соловей, свеча и роза становятся синонимами, а соловей — свеча и мотылек — роза — антонимами в этой системе.

Нужно отметить основательность глубинного упорядочения лексики суфийской поэзии на метафизических основах. Со своей стороны, теория поэтической речи (*'илм ал-бади'*) также стремится к упорядочению, лексико-семантическому выравниванию языка поэзии, так сказать, на поверхности, в первую очередь — на пространстве бейта.

Рассуждение о важности единого стилистического подхода к построению художественной речи мы встречаем у автора поэтики XIII в. Шамс-и Кайса Рази. Разбирая фигуру *тафвиф* (букв. «сплетение, соответствие»), он пишет: «*Тафвиф* состоит в том, что стих основывают на приятном метре, сладостных словах, устойчивых оборотах речи, верных рифмах, легких сочетаниях [слов] и изящных значениях, с тем чтобы стих был доступен пониманию и для уразумения и уяснения его не было нужды в глубоких и пронизательных соображениях. Такой стих свободен от далеких метафор, неправильных иносказаний, лживых сравнений и повторяющихся словесных уподоблений (*таджнисат*). И каждый бейт в нем прочтен сам по себе как по форме, так и по значению, нуждаясь в другом и завися от него лишь с точки зрения [соположения] значений и упорядочения (*тансиқ*) речи. Словесные формы и рифмы [в стихе] размещены на подходящих им местах, и вся касыда являет собой единство слога и единство манеры. Обороты речи в ней не бывают то высокими, то низкими, а значения — то упорядоченными, то беспорядочными, и соблюдается [правило] совместимости словесных форм и их соответствия друг другу» [Шамс-и Кайс, с. 202].

Атаулла Хусайни отмечает: «То, что называют тафвифом, частично относится к соблюдению соответствия (*мураат ан-назир*), а частично входит в „противопоставление“ (*мутабика*), т.е. если

упомянутые гибкость и соответствие друг другу достигаются путем сопоставления (*такабил*), то входят в фигуру „соблюдение соответствия“, а если достигаются путем противопоставления, то входят в фигуру „противопоставление“» [Хусайни, с. 169]. Соблюдение соответствия называют еще *мутанасиб* или *танасуб*. Таким образом, если в суфийском трактате Шабистари это концепция мистического соответствия слова и смысла, то в поэтике это одна из разновидностей поэтических фигур.

Если правила, относящиеся к поэтическому языку, служат тому, чтобы найти наиболее удачные слова для наиболее полного выражения поэтического смысла или форму, ближе всего соответствующую содержанию, то аналогичные им правила построения суфийского текста направлены на то, чтобы скрыть «тайну» от непосвященных, зашифровать смысл в символике. «„Семантическая неопределенность“ суфийского текста должна намекать на переплетение двух планов содержания» в данном тексте, относящегося к истине и метафорического [Удам, с. 8].

Стихи немистических поэтов XI—XII вв. Манучехри, Фаррухи, Муиззи, Анвари и Хакани, как пишет французский исследователь Лазар, «не говорят больше того, что в них сказано (достоинство их в том, что они говорят об этом особенно приятным образом), слова там имеют свой обычный смысл: розы там — розы, поцелуи — поцелуи, а пьянство — последствие питья сока лоз. Это то, что можно назвать поэтическим языком первого порядка» [Лазар, с. 61].

Языком второго порядка Лазар называет конвенциональный язык мистической поэзии, интерпретацию кода которой мы могли видеть на примере Шабистари и Лахиджи. Это — поэзия Аттара, Руми и других суфийских поэтов. Символическое значение терминов с течением времени становится неотъемлемой принадлежностью его семантики, и таким образом само слово превращается в обозначение (сигнификат) для нового обозначаемого (там же, с. 64).

Однако, отмечает Лазар, уже ко временам Хафиза мистический стиль сделался модой, что заставляет думать, что он вполне мог, в свою очередь, быть использован для выражения других вещей, стать сам по себе обозначением для нового обозначаемого. И это будет поэтический язык третьего порядка (там же).

Хотя поэзию Хафиза называют «язык тайны», «язык сокровенного» (*лисан ал-гайб*), вопрос о ее прямой связи с суфизмом до сих пор остается открытым. Говоря об особенностях этой поэзии — а это поэзия иракского стиля, — Лазар отмечает: «Каждый стих, взятый отдельно, ясен, однако он окружен ореолом ассоциаций, которые заставляют подозревать или чувствовать за собой целый мир. Но помимо всего после чтения газели цели-

ком испытываешь ощущение тайны; после того как понять буквальный смысл каждого из стихов, создается впечатление, что не понято еще ничего, и то, что поэт хотел сказать, находится за пределами буквального смысла, короче говоря, что стихи имеют смысл символический» (там же, с. 59). Разбирая газель Хафиза, Лазар отмечает, что для ее понимания необходимо знание всей поэзии Хафиза, создание словаря его поэтического языка.

Но сейчас можно сказать, продолжает Лазар, что это язык, «регистр которого относительно узок (те же темы и те же мотивы, повторенные бесконечное число раз), но благодаря его символической структуре на нескольких уровнях он обладает несравненным богатством резонансов. Достаточно одного или нескольких хорошо подобранных слов (ср. *танасуб*. — Н.П.), между которыми существует тонкая гармония, чтобы разбудить целый сонм эхо, отзывающихся на разных глубинах. Здесь, без сомнения, кроется секрет этой уникальной поэзии» (там же, с. 71). Теории «резонансов» Лазара безусловно соответствует суфийская концепция последовательного отбрасывания теней, которая распространяется также и на поэтическую речь, как это мы видели у Шабистари.

Большинство исследователей отмечают, что в XIII—XIV вв. в персидской поэзии окончательно утверждается газель как основное направление поэзии и что перелом в этом отношении произошел уже в XII в. Поскольку газель проста стилистически и структурно, это оказывает влияние и на стиль касыды, упрощая его [Адабиёт, т. 1, с. 275].

В своей монографии «Индийский стиль в персидской литературе» В.Хайнц сравнил два произведения хорасанского и иракского стиля — отрывок из произведения Рудаки, в котором воспевается вино, и одну газель Хафиза.

Рудаки:

می آرد شرفا مردی پدید آزاده نژاد از درم خرید
می آزاده پدید آرد از بداصل فراوان هنر است اندر این نبید
هرآن که که خوری می خوش آن که است خاصه چو گل و یاسمن دمید
بسا حصن بلندا که می گشاد بسا کره نوزین که بشکنید
بسا دون بخیلا که می بخورد کریمی به جهان دربراکنید

Вино обнаруживает благородство человека,

[Отличие] свободнорожденного от купленного за дирхемы [раба],

Вино отличает благородного от подлого,

Много хороших свойств в этом напитке.

Любое время, в которое ты пьешь вино, — хорошее время,

А особенно когда цветут роза и жасмин.

Много неприступных крепостей, которые вино покорило,

Много необъезженных жеребят, которых вино укротило.

Много презренных глупцов, которые [когда] выпили вино,
Распространили по миру щедрость

[Рудаки, с. 40. Пер. Е. Брагинской, 4-й бейт с уточнением].

Хафиз:

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست	دری دگر زدن اندیشه تبه دانست
بر آستانه می خانه هر که یافت روی	ز فیض جام می اسرار خانقه دانست
زمانه افسر رندی نداد جز به کس	که سرفرازی عالم در این کلاه دانست
ورای طاعت دیوانگان ز ما مطلب	که شیخ مذهب ما عاقلی گنه دانست
هر آن که راز دو عالم ز خط ساقی خواند	رموز جام جم از نقش خاک ره دانست
دلَم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان	چرا که شیوه این ترک دلّیه دانست
ز جور کوکب طالع سحرگهان چشمم	چنان گریست که ناهید دید و مه دانست
خوش آن نظر که لب جام و روی ساقی را	هلال یکشبه و ماه چارده دانست
بلند مرتبه شاهی که نه رواق سپهر	نمونه ز خم طاق بارگه دانست
حدیث حافظ و ساغر که میزند پنهان	چه جای محتسب و شکنه پادشه دانست

Каждый путник, который познал путь к питейному дому,
Сочтет нелепой мысль стучаться в какую-нибудь другую дверь.

Каждый, кто нашел путь к порогу кабака,
По милости кубка познал тайны суфийской обители (*ханака*).

Времена увенчают короной гуляки-ринда лишь того,

Кто понял, что превыше всего в мире этот колпак.

Не требуй от меня отказа от обычаев безумцев,

Ибо шейх нашей религии считает рассудительность грехом.

Каждый, кто прочел тайну двух миров в пушке [над устами] виночерпия,

В дорожной пыли увидел иносказания кубка Джамшида.

Сердце мое не потребовало от нарциссов виночерпия правдивости,

Ведь оно знало все уловки этого вероломного турка.

От притеснения светила моей судьбы утром мои глаза

Так рыдали, что Венера заметила и месяц узнал.

Да славится тот взор, что в крае чаши и лике виночерпия

Увидел серп молодого месяца и лик полной луны.

Да будет славен шах, который в куполах девяти небесных сфер

Увидел лишь небольшой изгиб ниши своего дворца.

Об истории Хафиза и кубка, что он опрокидывает тайком,

Узнал не то что *мухтасиб* и городской староста, а сам падишах.

Разбирая оба текста (в переводе мы практически оставили толкование автора), В.Хайнц пишет: «В этой газели времени расцвета иракского стиля в творчестве его величайшего мастера мы уже обнаруживаем зачатки совершенно нового стиливого течения. Высокоразвитая метафорика, исполненная намеков, позволяет понять, что простое изложение просьбы или взыскание благосклонности не является главной задачей поэта. В подтексте обнаруживается эстетическая точка зрения. Сплетение слов или мыслей в стихах такого направления сочетается везде, где это возможно, с формальными средствами, риторическими фигурами типа разделительных или соединительных паронимий

(таджнис-е тамм, таджнис-е мукаррар и т.д.)... И он всегда будет выдерживать изначальное направление хода своих мыслей, причем никогда, увлеченный ассонансами и другими возможностями языкового материала, он не перестанет соблюдать свой замысел, как это часто случается в более позднее время.

Слово осознается в холодных размышлениях и воспринимается как подобающее мысли украшение, оно никогда не будет при этом трактоваться как самодовлеющее, как сила, существующая сама по себе.

Для поэта оно не более чем носитель смысла и гораздо менее — способ выражения чувств (которыми персидский поэт переполнен несравненно в меньшей степени, чем поэт, принадлежащий к другой литературной общности), и по силе выражения впечатлений слово это не претендует ни на что другое помимо того, что служит избранной манере употребления.

Мысль же остается ясной и простой, за исключением случайной перегруженности метафорикой. Это порождает конвенциональный запас слов, известных всем.

Тема вина у Рудаки в первом стихотворении еще представлена совершенно прямо и материально, как реальное вино, и дана к тому же без риторических излишеств, Хафизом же она переносится уже в сферу символического. Каждый троп служит для выражения соответствующего чувства в мире мистики. Таким образом, выявляются следующие соответствия: путник означает путешествующего по мистическому пути ради приближения к Богу, кабаk указывает на место, где человек общается божьей благодати, символизируемой через вино. Шапка — чувственный объект — принадлежит суфию. Безумец — тот, кто, будучи влюблен в Бога, в делах этого мира проявляет безрассудство. Пушок виночерпия по внешнему подобию сравнивается с коранической арабской вязью, выступая также как параномасия. Стих значит: тот, кто распознает в физической красоте отражение духовной, знает о непостоянстве, бренности земных дел. В чаше мифического царя Джамшида отражался весь мир, подобно этому в следе ног, имеющем вид чаши, можно узреть отпечаток духа в материи и то, как его замечает ветер времени. Бог, как возлюбленная, неразличим под завесой черных кудрей нашей человеческой слепоты, его господство неисповедимо, коварно и жестоко, подобно господству турка-завоевателя. Нарцисс — метафора для глаз возлюбленной, луна — для ее лица, край чаши имеет форму полумесяца. С употреблением фигур речи относительная картинность, зрительная выразительность становится конкретизацией абстракции „бренность“, в которой воплощено внешнее изображение путника, на чем построен первый стих.

Таким образом, это стихотворение в иракском стиле строится на разворачивании своих конвенциональных метафор как некая

последовательность сплошь ясных и понятных мыслей» [Хайнц, с. 7—9].

Развитие формалистических тенденций, сыгравшее столь большую роль в достижении стилистической простоты и изящества, в дальнейшем привело к новому усложнению стиля и затем новому преодолению создавшейся сложности на этапе индийского стиля. Вспомним оценки поэзии Баба Фигани как поэзии простой и изящной. Какова же цена этой простоты?

Можно для примера сравнить газель Джами и Фигани. Эту работу проделал отчасти А.Афсахзод в своей монографии «Лирика Абд ар-Рахмана Джами». Он сравнивает с газелью Джами, имеющей редиф *джуда* — «отдельно», поэтический ответ на нее Фигани — газель с тем же редифом. (Отметим, что газель Джами, в свою очередь, является поэтической переключкой с газелью Амира Хосрова с тем же редифом.)

Вывод, к которому приходит исследователь, заключается в том, что газель Фигани оказывается очень близка к стихотворению Джами. «Однако Фигани не просто использует размер, рифму, редиф, лексику и художественные средства стихотворения-образца, но и стремится к оригинальности и самостоятельности своего „ответа“, поэтому он дает несколько иной поворот трактовке темы разлуки, описывая не вообще ее тяготы, а душевное состояние влюбленного именно в момент его страданий вдали от любимой. Кроме того, акцент на образе „душа и тело“ и зависимости души от тела (согласно средневековым представлениям) придает газели новую смысловую окраску, что особенно подчеркивается третьим бейтом» [Афсахзод, с. 249]. Третий бейт таков: «Если душа разлучается с телом, а тело с душой, что за печаль?! О Боже, лишь бы боль, что ты причиняешь, не была разлучена с душой и телом!» При анализе второй пары газелей Джами и Фигани А.Афсахзод среди особенностей поэтического ответа Фигани выделяет то, что у Фигани основу газели составляет не пейзажная зарисовка, как в газели Джами, «а как бы рассказ о явлениях осенней поры» [Афсахзод, с. 250], что примечательно, поскольку отвечает особенностям индийского стиля, отмеченным как Зиполи, так и некоторыми иранскими учеными, на которых он ссылается.

А вот газель Фигани, которая также обращает на себя внимание особенностью своей интонации, чувством одиночества и самоотрешения, выраженным в простых и изысканных образах, но и с применением богатого арсенала поэтической техники:

جائی روم که خود نبرم راه سوی خویش	تا چند درد سر کشم از گفتگوی خویش
آن خوبتر که خوی کنم هم به خوی خویش	چون من به خوی کس نیم و کس به خوی من
چندانکه تا ابد نکنم جستجوی خویش	خوش حالتی که در طلب گم شوم ز خود

بی رنگم آنچنان که در این بوستان چو گل
 روشدن دلان چو آئینه از غایت صفا
 تا شد کمند زلف تو پیوند جان من
 صید دلم رمید ز هر تار موی خویش
 رندیست دل شکسته فغانی خاکسار
 بر سنگ امتحان زده صد ره سبوی خویش

Доколе буду мучиться от своих речей,
 Забраться бы в такое место, где до себя не доберешься!
 Раз уж я не по нраву другим, да и другие мне не по нраву,
 Пора приноровиться к тому, что таков мой норов!
 Прекрасно состояние, когда в поисках [Тебя] я потерял себя,
 Верно, до скончания века и не вспомню о себе!
 Ни к чему не вожделея, в этом саду я словно роза,
 Чья душа не ведает о своих ароматах и красках.
 Те, чья душа светла, напоминают зеркало в его чистоте,
 Видят отражения других лиц, не видя своего.
 Когда аркан твоего локона связал себя узами с моей душой,
 Мое сердце уподобилось дичи, трепещущей каждым волоском.
 Фигани — жалкий пьяница с разбитым сердцем,
 Сотни раз он испытывал камнем прочность своего кувшина с вином
 [Фигани, газель 349].

С этой газелью, особенно с первыми ее бейтами, удивитель-
 но перекликаются известные строки Галиба:

Найти бы такое место, где никого бы не было,
 Не было бы ни собеседника, ни понимающего мой язык.
 Я хотел бы построить дом без дверей и стен,
 Чтобы не было ни соседа, ни привратника.
 Коль заболею, чтобы никто не спешил с заботами,
 А умру, чтобы не было плакальщиков
 [Галиб. Диван-е урду, с. 105].

Отметим, наконец, последствия формализации, которую мы рассматриваем как обращение к языку третьего порядка, пользуясь выражением Лазара, или, возвращаясь к нашим наблюдениям, на уровне искусственной парадигматики. Это означает, что конвенциональный язык суфиев и предложенная ими система становятся обязательной частью общего поэтического языка, который в принципе может быть подвержен тем же операциям, что и естественный образный язык поэзии. Этому уровню развития языка и соответствует появление индийского стиля.

Одной из особенностей индийского стиля является «сжатость» («опасная сжатость» Рипки). В отличие от длиннот Анвари, перифразой которых были слова «Солнце зашло, наступил вечер», в поэзии индийского стиля простой пересказ содержания бейта всегда будет во много раз превосходить его объем (см. [Пригарина. Галиб, с. 54]).

Разбирая особенности употребления поэтической фигуры «сложное сравнение», А.М.Мирзоев в книге, посвященной поэ-

ту Бинаи, приводит в пример бейт, в котором содержится эта фигура:

خال در حلقه زلف که نمایان شده است دیده ماست که به روی تو حیران شده است

Родинка, что стала видна в кольце локона,

Это мой зрачок, пришедший в изумление от твоего лица.

А.М.Мирзоев пишет: «В этом бейте поэт сравнивает родинку, видную через колечко кудрей, со зрачком глаза, а кроме того, вкладывает в этот бейт такой смысл: родинка, проглянувшая через колечко кудрей, настолько увеличила красоту возлюбленной, что даже глаза смотрящего на нее пришли в смятение» [Мирзоев. Бинаи, с. 413]. Эта интерпретация А.Мирзоева, признанного знатока поэзии и крупнейшего специалиста, чью точку зрения на значение данного бейта мы едва ли осмелимся оспорить, требует тем не менее дополнительного истолкования. Непонятно, почему родинка увеличила красоту возлюбленной. Как это следует из данного текста? На уровне языка первого порядка, когда «слова выражают только то, что они выражают», здесь можно констатировать лишь применение фигуры «сложное сравнение» (обычное сравнение: родинка в кольце локона подобна зрачку). Движение ассоциаций как бы запущено по кругу. Это подкрепляется наличием в бейте слова *халке* — кольцо, а также сравнением неподвижного зрачка, находящегося в центре радужной оболочки глаза, с родинкой, заключенной в кольцо локона. Взгляд влюбленного, в смятении устремленный на «лицо», говорит о том, что это лицо красавицы, но по-прежнему неясно, почему родинка увеличила красоту ее лица.

Однако ряд признаков заставляет нас искать здесь язык второго порядка. Большинство значимых слов в бейте зафиксированы различными словарями суфийских терминов как *истилахат аш-шу'ара* (технические термины суфийской поэзии). Это слова *хал*, *зулф*, *руй*, *халке*, *диде*, *хайран* — соответственно родинка, локон, лицо, кольцо, глаз, смятение.

В «Цветнике тайн» Шабистари «родинка» объясняется следующим образом: «На той щеке есть точка родинки беспримесности, Что является сутью центра океана бытия» [Шабистари, с. 100]. Согласно словарю суфийских терминов «*Мир'ат-е уишак*», она — «свидетельство единства субстанционального (*затийе*), когда она на лице, то она — центр единственности величия лика истины и середина отдельности определенного. Черная точка сердца человека, которая является центром небесных сфер бытия, имеет местом проявления эту родинку» [Бертельс. Суфизм, с. 147]. Согласно словарю мистических значений «Дивана Шамса» Руми, слово *хайран* относится к тому, «кто по причине силы свидетельствования или обнаружения могущества Истины приходит в такое отчаяние, что из него происходит распознавание»

[Куллийят-е Шамс, с. 532]. Поэтому если перевести этот бейт на язык второго порядка, то интерпретация его будет примерно следующая. Родинка — суть единства божественной субстанции и внешнее проявление внутренней сущности человека. Когда глаз обнаруживает родинку, окруженную кольцом локона, т.е. атрибутами мира множественности, заблуждений и тягот, он повергается в уныние. Однако проистекающее из безнадежности и уныния суфия распознавание проявлений могущества Творца возвышает познающего до истинного понимания божественной сущности. Это напоминает особое творческое отчаяние суфия, испытываемое в полночь (символ наибольшего мрака) и побеждаемое верой в могущество Творца. Пройдя через это отчаяние, суфий видит «солнце в полночь» (см. [Шиммель. Руми]).

Становится понятно смятение, испытываемое суфием при виде родинки, окруженной кольцом локона, т.е. при постижении всего трагизма земного бытия, и переходе к новому видению мира и ощущению его величия и красоты. То, что еще недавно представлялось ему символом безнадежности и источником страдания, теперь является перед ним в своем истинном свете, и суфий распознает красоту родинки, понимая, что она только увеличила красоту лица. Таким образом, толкование А.Мирзоева несомненно отвечает уровню языка третьего порядка, когда все предыдущие уровни толкования подразумеваются сами собой.

Поэзия индийского стиля, не порывая со сложившейся традицией, расширяет сферу поэтического освоения действительности. Образцом этого может служить следующий образ Урфи:

ز قحط نان به مهمانی عسی بجز يك نان فلك در خوان ندارد

هنر در نان کجا یابد که عسی به گردون رفت و جز يك نان ندارد

Из-за недостатка хлеба при угощении Исы

На скатерти небосвода нет ничего, кроме одной лепешки (т.е. луны. — Н.П.).

Да и как он проявит хлебосольство, если сам Иса

Забрался на небеса и не имеет ничего, кроме одного хлеба

[Урфи. Диван, с. 33].

Если рассмотреть эти бейты с точки зрения концепции Лазара, то следует отметить, что уровень языка второго порядка (Иса, т.е. Иисус, небеса, притча о хлебе и тысяче голодных) не актуализирован, иначе потребовалось бы истолкование содержащейся в бейте аллюзии как символа удовлетворения духовного голода. Между тем, по сути своей, у Урфи это образ нехватки хлеба и физического голода тысяч людей из-за отсутствия заступника. Перевести этот образ в план не религиозно-философской, а конкретно-чувственной реальности, как делает поэт, значит сразу перейти к языку третьего порядка. Этот переход, как видно на примере из Урфи, и дает те прорывы в область несимволиче-

ского, которые А.Баузани, говоря о Бедиле, назвал даже программой антисимволизма [Баузани.Бедиль и Галиб, с. 187].

Однако и у Бедили эти «прорывы» не приобрели достаточно завершенную форму. Как правило, в индийском стиле эксплуатируется стабильность символических связей мотива. Эта стабильность позволяет, сколь угодно далеко отходя от метафизической почвы, находить все больше «странных сближений» и снова возвращаться в лоно суфийской метафизики и ее технических терминов.

Приведем в пример такой бейт Бедили:

خانه ویرانی بر روی آتش من آب ریخت سوختنها داشتم چون شمع تا کاشانه بود

Разруха (*ханевейрани*) моя пролила воду на мой огонь,

А ведь пока у меня было гнездо, я горел, как свеча

(текст по [Ризаев, с. 161])¹³.

Для того чтобы понять, о чем идет речь в этом бейте, представим себе такую картину: горит обитель (дом, гнездо), огонь заливают водой. Остается залитое водой пепелище. Огня больше нет. Однако сохранились воспоминания о том времени, когда в обители этой горела свеча, освещающая все вокруг. Дом был обжитым родным гнездом. Но тепло домашнего очага кончилось, когда остались от него только руины. Само состояние бездомности (разрушенности дома, руинности) погасило в душе человека свет, который раньше сравнивался с горящей в доме сердца свечой. Эта разлука с гнездом вызвала в душе лирического персонажа столь глубокие переживания, что с ними несравним сам пожар, от которого сгорело гнездо. Но как может жить человек, если в душе его больше нет огня? Ведь горение присуще только любящему сердцу, а сердце, разбитое чувством отчаяния и безнадёжности, сравнимо с состоянием разрухи, с отбушевавшим пожаром, пепелищем, залитым водой. Но сердце само стало причиной угасания огня — ведь именно бедствие и пролило (*рихте*) воду (*аб*) на (*пу*) огонь, а это намек на то, что честь (*абру*, букв. «вода лица») утрачена (*рихте*, букв. «пролита»). Кто же виноват в этом позоре? Скорее всего, то страдание, которое привело к отчаянию и неверию и которому пока еще недоступно созерцание «солнца в полночь». Между тем дом — символ сердца — должен содержаться в чистоте и готовности к приходу в него возлюбленной. Так, в словаре «*Мир'ат-е ушшак*» сказано, что дом есть «присоединенное бытие (*вуджуд-е изафи*) и частичное местопребывание [божества]». Бейт, приводимый в пример в словарной статье *хане* (дом), таков:

برو تو خانه دل را فرو روب مهیا کن مقام و جای محبوب

Ступай, вымети [чисто] дом сердца,

Приведи в должный вид место пребывания для возлюбленной

[Бертельс. Суфизм, с. 147].

В бейте Бедиля мы сталкиваемся с выражением сомнения по поводу одной из основных доктрин — о местопребывании Бога в душе истинно верующего. Это сомнение (*ханевейрани* — букв. «разрушенность дома») и порождает страдание. Оно, однако, связано с определенной философской установкой поэта, о которой говорится в одном из его писем. Цитируя это письмо, А.Баузани отмечает: «Мы находим мысль глубокую и весьма оригинальную для индо-персидской культуры его (Бедиля. — Н.П.) времени: „В извечной определенности внешних проявлений видимого мира каждая определенная форма истинна по своей сути. Не прибегай в сомнении к иносказаниям и метафорам. Не считай каплю морем, а море множеством капель“. Другими словами, мистические и неоплатонические метафоры отслужили свое, и нам они больше не нужны. Видимые черты вещей реальны сами по себе, а не как зеркало какой-то более глубокой истины или мира абстрактных идей. Капля есть капля, а море есть море, оба понятия равноценны в эстетическом восприятии их как таковых; они не требуют символической интерпретации» [Баузани. Бедиль и Галиб, с. 186]. Е.Э.Бертельс также отмечал, что Бедиль «не ликвидирует материю, не превращает ее в „кажущийся“ мир» [Бертельс. Иран, с. 350]. В плане наших рассуждений интерпретация мысли Бедиля, высказанной в бейте, отражает этот пессимизм, который для поэтов позднемогольского периода становится одной из определяющих характеристик субъективизма, философии неподвижности и стоицизма, единственного, что они могут противопоставить враждебности аллегорического бытия, т.е. тяготам земной юдоли. Именно эта позиция литературы, отразившаяся в творчестве раннего Галиба и поэтов XIX в. в Индии как на урду, так и на персидском языке, вызвала резкую критику Мухаммада Икбала, противопоставившего ей философию витализма и активности.

Цитата, комментируемая А.Баузани, свидетельствует еще об одном изменении — эволюции суфийских учений, отразившей духовную жизнь позднесредневекового общества. Если иракский стиль в основе своей связан с концепцией *вахдат ал-вуджуд* (единство Бытия), то в индийском стиле отражается в разной мере реакция на суфизм этого толка и популярность в Индии концепции *вахдат аш-шухуд*, признающей реальность множественности проявлений бытия как свидетельства (*шухуд*) божественного единства. Этому «реалистическому» подходу способствовали многие обстоятельства духовной жизни Индии, не в последнюю очередь — поиски синтетической религии Акбаром и его окружением. «Вольнодумие», с которым ислам не мог смириться, вызвало резкую отповедь шейха Ахмада Сирхинди (род. 1564), одного из религиозных мыслителей и «обнови-

телей» ислама (его почетным прозвищем стало *Муджаддид-е алф-е сани* — Обновитель второго тысячелетия [ислама]).

Следствием этого были и многие важные идеологические перемены, подготовившие изменение картины художественного мира в литературе второй половины XIX — начала XX в. О тотальности изменений в художественной практике персоязычной литературы Индии говорить, конечно, не приходится, на почве этого субконтинента всегда уживались рядом самые разнообразные традиции, однако существует несколько примеров, на которых следовало бы остановиться. Так, З.Ризаев заметил настойчиво повторяющийся в прочитанных им диванах поэтов мотив «*вус'ат-е машраб*», который он истолковал в свойственной ему манере прямолинейного понимания текстов как свидетельство о проповеднической деятельности узбекского поэта Машраба (дивана Машраб — безумный Машраб был поэтом-суфием, который вел дервишеский образ жизни). Он перевел это словосочетание как «диапазон Машраба», считая его доказательством признания философии Машраба, проистекавшей из философии Навои, а употребление этого мотива — свидетельством обсуждения проблем суфийской космогонии и мироздания, разумеется, с материалистическим уклоном. Его не смутило, что такое словосочетание встречается в поэзии задолго до появления в Индии Машраба.

В философии корень *вс'* связан с понятием «*вместимости сердца*» (*вус'*) — его «способность вмещать безграничность бытия неограниченна; реализация ее и означает достижение тождественности с Богом и миром» [Смирнов, с. 84].

Согласно М.А.Магомеди, выражение *вус'ат-е машраб* может быть истолковано как «широта [религиозного] поведения» (Магомеди дает перевод «широта характера»), а его употребление связано непосредственно с обсуждением проблем религиозного свободомыслия и строгого следования установленным догмам в связи с концепциями Акбаровой синтетической религии и религиозной толерантности Дара Шикоха, названной им «Всеобщий [религиозный] мир» (*сулх-е кул*) [Магомеди, с. 107].

«Вообще, многое в творчестве представителей „индийского стиля“ перекликается с реформаторской деятельностью Акбара, — пишет М.Магомеди, — который созданием эклектического по своему характеру вероучения старался преодолеть религиозные и этнические противоречия, добиться духовного единства народов, населяющих Индию. Видимо, в том, что поэты так упорно и целенаправленно распространяли идею „широты характера“, важную роль играли именно условия Индии, та морально-идеологическая атмосфера, которая образовалась в годы правления Акбара и продолжалась при его преемниках» [Магомеди, с. 108].

Одной из примет меняющейся и продолжающей в то же время оставаться неизменной художественной картины мира могут служить и изменения в незыблемых правилах классической поэтики — это, по словам А.Баузани, в первую очередь нарушение «формальной гармонии стиля», ранее диктовавшейся этикетной стороной поэтического бытия, представлениями о «соответствии» слова и стиля. Другими словами, механизм «словесного соответствия» расширяет диапазон допустимых этим эстетическим требованием сочетаний слов в бейте, включая просторечные и «низкие»:

جهان استخوانیست بی مغز صائب به پیش سگ انداز این استخوانرا

Мир — это высосанная кость, Саиб,

Брось эту кость собаке!

Одновременно продолжается постоянная работа по выравниванию лексико-семантической структуры бейта, о которой говорилось в начале этой главы.

По мнению А.Баузани, особая склонность к употреблению и образованию новых абстракций (ср. «разрушенность дома»), субстантивированных инфинитивов, полуперсонифицированных идей и метафорическая игра с этими объектами, равно как и расширение круга так называемых «базарных сравнений», т.е. снижение стиля, является следствием освобождения стиля от законов формальной гармонии [Баузани. Вклад]. Но до тех пор пока поэзия остается в рамках традиционной поэтики, эти изменения лишь вносят дополнительное усложнение в структуру образа, подобно тому как зеркала, поставленные одно против другого, создают иллюзию дополнительной глубины. Усложнение образа все более перегружает и остраивает бейт, требуя все более и более изощренного восприятия для понимания этой «игры в бисер». От подобной сложности остается всего один шаг к новой простоте, но его суждено было сделать лишь поэзии Нового времени.

Анализ эволюции образного содержания бейта при движении литературы от хорасанского стиля к индийскому выявляет непрерывность традиции, опирающейся на такую теоретическую базу, как обособленность бейта, и на стремление к достижению стилистической простоты на фоне постоянного усложнения стиля в ходе литературного процесса. Важной характеристикой этого развития оказывается наличие единой теоретической основы как для эволюции образного содержания бейта и шире — системы поэтической изобразительности, так и для метафизической интерпретации поэтического образа. В первом случае — это тенденция к постоянному «приведению в соответствие» *лафз* и *ма'на* поэтической речи с помощью нормативной поэтики, в

другом — поиски их метафизического соответствия средствами суфийской теоретической мысли.

Это заставляет нас обратиться к двум проблемам, важным для понимания механизмов эволюции: к нормам, существующим в литературном самосознании, и к тем нормам суфизма, которые создают контекст литературного творчества.

Прежде всего поставим перед собой вопрос, существуют ли некие универсальные подходы к пониманию природы поэтической изобразительности и ее закономерностей в такой традиционной области иранской словесности, как нормативная поэтика?

Возможно, ответ на этот вопрос поможет нам понять также, какие потенции для дальнейшего развития, упрощения и усложнения стиля лежат в основе представлений о поэтической изобразительности, получившей столь значительное развитие в индийском стиле.

ПОЭТИЧЕСКАЯ НОРМА

Трактаты по классической арабо-мусульманской поэтике, которые излагают «науку о новом, дивном поэтическом стиле» (*'илм ал-бади'*) [Киктев, с. 38] или о приемах украшения поэтической речи [Чалисова, с. 9], имеют учебное и нормативное назначение и служат руководством в деле овладения различными приемами «украшения» поэтической и прозаической речи и правильного их употребления.

Будучи руководством по практической поэтике, они содержат перечни эвфонических и риторических приемов¹ и их описание. Сюда включены название фигуры речи, ее модель, в некоторых случаях — рассуждения о достоинствах и недостатках, иллюстративные примеры из прозы или поэзии.

До нашего времени дошло считанное число авторитетных текстов по поэтике персидской литературы². Эти тексты составляют единую традицию вплоть до XV в., следуя друг другу в порядке описания фигур, их характеристиках и оценках. Иранские филологи были добросовестными продолжателями арабских, заложивших основные направления риторики и поэтики и принципы трактовки фигур, основанные на логико-грамматических представлениях арабской науки о языке.

Мы уже не раз отсылали читателя к трактату по поэтике XII в. Рашид ад-Дина Ватвата, на этот раз целью нашей будет более пристальное рассмотрение самого трактата. Это произведение одно из самых ранних из имеющихся на сегодняшний день в распоряжении ираниста произведений на эту тему. Все внимание автора сосредоточено на ранней персидской поэзии (поэтика Ватвата касается также арабской литературы) X–XI вв. По наблюдению многих исследователей (см., например, [Шукуров. Иран] и указанную там литературу), XII в. — время написания этого труда — время окончательного формирования основных эстетических и художественных принципов иранской культуры, становления ее новых жанров и форм. В это же время происходит упрочение суфизма как основной религиозно-философской практики в духовной жизни региона.

Правда, по своему содержанию поэтика Ватвата никак не касается этих процессов, в ней, скорее в духе традиции, подводятся итоги предшествующего периода.

Цель трактата заключена в объяснении того, как лучше воплотить в художественном, «украшенном» слове мысль поэта. Следовательно, в отличие от Шабистари его характеризует установка на *принципиальную выразимость смысла в слове* при помощи правильно подобранных средств и способов выражения. Таким образом, жанр поэтики оказывается противопоставленным тем, что имеют другую установку, а именно — на *принципиальную невыразимость смысла в слове*, на семантическую неопределенность текста, в наибольшей степени проявляющуюся в суфийских текстах. Два типа текстов характеризуются разным отношением к основным логико-грамматическим понятиям *лафз* и *ма'на* (форма, слово и смысл, значение).

Для первого типа текстов характерно требование правильного оперирования *лафз* ради более точной и эффективной передачи *ма'на*, для второго — *ма'на* принципиально невыразимо в *лафз*.

Эти особенности отводят каждому из типов текста собственное место в культурном контексте своего времени. Это как бы внешняя точка зрения на предмет. Другая характеристика может быть дана на основании внутренней, авторской точки зрения, выраженной в заголовке трактата — «Сады волшебства в тонкостях поэзии». Слово «волшебство» здесь намекает отчасти на традиционное толкование поэзии как «дозволенного волшебства». Зато слово «сады» чрезвычайно многозначительно.

В последнее время появилось много работ о роли садовой символики в классической литературе и культуре иранцев (см., например, [Шукуров. Охота; Мейсами и указ. там литературу]). Совершенно очевидно, что слово «сады» не просто кокетливая виньетка в начале текста, а определенное культурологическое отождествление, которое мы постараемся уловить. «Через создаваемые (в физическом или духовном пространстве) сады, — пишет Дж.Мейсами, — человек выражает не только свою концепцию идеального состояния и стремление вновь обрести его, но также и ощущение связи с Природой, модель Космоса и собственного места в нем. Земной сад... отличается от природного пейзажа тем, что он — вымысел, созданный в соответствии с планом (факт, относящийся не только к литературным садам, но и к реальным)... Сам сад становится идеальным местом, если в нем соблюдаются принципы соразмерности составляющих его элементов» [Мейсами, с. 229—230, пер. Л.Ниязи].

Каковы же эти принципы? По описанию садов, с точки зрения садово-парковой архитектуры, персидские сады относятся к регулярным и имеют строгий геометрический план. Сад ориентирован по четырем сторонам света: он рассекается четырьмя каналами, и поэтому ему присуща строгая четырехчастная структура, символизирующая космос и четыре реки жизни. Несмотря на геометрическую планировку, размещение растений в саду

производит впечатление естественности их произрастания. В центре сада могли быть построены беседка, павильон или даже дворец (в зависимости от степени открытости архитектурных форм, обеспечивавших свободную циркуляцию воздуха и внутреннюю связь между интерьером и окружением). Некоторые растения имели символическое значение и в этом качестве размещались на его территории (см. [Лорье, с. 27]).

На первый взгляд какого-либо отношения к реальному персидскому саду «Сады волшебства» Ватвата не имеют. Трактат производит впечатление «неорганизованного»: кроме названий поэтических фигур и их разновидностей в нем практически отсутствует иная рубрикация. Последовательность изложения автором никак не мотивируется, что отмечают и современные исследователи текста. С точки зрения (внешней) европейского читателя, чье представление об иерархии поэтических тропов сложилось на базе Аристотелевой поэтики и риторики, как размещение фигур, так и самый их набор этой иерархии не отражают и кажутся достаточно бессистемными.

Анализируя эти особенности, Н.Ю.Чалисова — переводчик и автор вступительной статьи и комментария — отмечает, что «под понятие фигуры *бади'* (*сан'ат*) подводятся довольно разнородные с точки зрения европейской поэтики явления» [Чалисова, с. 36]. Последовательность 55 основных фигур, по мнению автора вступительной статьи, не позволяет, хотя бы имплицитно, произвести членение по уровню их описания или выделить вообще какой-нибудь принцип размещения их друг за другом так, а не иначе. В связи с этим одну из задач описания текста Н.Ю.Чалисова справедливо видит в осмыслении принципов внутренней организации текста поэтики. «Вообще на первый взгляд расположение фигур в трактате представляется довольно хаотичным, — пишет исследователь. — Однако более детальное рассмотрение показывает, что определенный композиционный порядок можно проследить. Уже тот факт, что каждый автор по-своему располагает фигуры³, свидетельствует о внимании, уделявшемся теретиками композиции трактатов» [Чалисова, с. 41].

Исходя из того, что «порядок расположения глав⁴ не случаен», Н.Ю.Чалисова делит весь текст на основные однородные группы и выделяет ядро (*асл*) в группе однородных фигур, характеризующееся какой-то упорядоченностью, и отдельные «второстепенные, периферийные для данной группы» фигуры, которые могут быть «разбросаны по трактату» [Чалисова, с. 41]. Кроме того, наряду с этим «рациональным принципом» выделяются: «а) принцип авторитета предшествующей традиции... более важные и древние приемы сдвигаются к началу трактата, а менее важные, новые отодвигаются к его концу; б) принцип аналогии, в том числе формальной: рядом располагаются фигуры, которые

каким-то образом связаны ассоциативно, в частности подобием названий...» [Чалисова, с. 41—42].

Помимо этой формы организации автор выделяет пять более или менее упорядоченных групп приемов, «промежутки между которыми заполняют расположенные более или менее случайно периферийные фигуры разных групп или фигуры, которые существуют в ХС (Хадаик ас-сихр. — Н.П.) *изолированно* (выделено нами. — Н.П.)» [Чалисова, с. 43]. При этом оказывается, что смысловые (*ма'нави*) по более поздней классификации тропы, в особенности такие, как антитеза (*мутададд*), метафора (*исти'ара*), сравнение (*ташбих*) и гипербола (*играк фи-с-сифа*), разбросаны максимально (их порядковые номера соответственно 8, 11, 22, 46). Все эти, а также другие указанные во вступительной статье случаи говорят довольно определенно о том, что отыскание мотивированной композиционной связи между различными фигурами и группами фигур как некой внешней формы организации трактата наталкивается на самые неожиданные препятствия, такие, как «случайность» положения, «разбросанность» или «изолированность» фигур. С точки зрения европейского наблюдателя (а она, напомним, — внешняя) кажется, что было бы логичнее группировать фигуры в другом порядке.

Более органичной для осмысления композиции текста выглядит попытка Н.Ю.Чалисовой подойти к пониманию материала поэтики Ватвата с точки зрения внутренней, т.е. с позиций учения арабских грамматистов о единстве *лафз* и *ма'на*, формы и смысла или — в расширительном значении — внешней формы и семантики *части слова, слова или высказывания в речи (калам)*, а также о взгляде на поэзию «как на высшую ступень упорядоченности речи» [Чалисова, с. 44].

В этой связи поэтическая речь рассматривается в двух аспектах: словесно-формальном и образно-смысловом. По мнению автора рассматриваемого исследования, Ватват в своем трактате преимущественно уделяет внимание фигурам словесно-формального плана. «Теоретическое описание строится на выделении элементов языковых форм, в которых может проявиться подобие или же, напротив, различие». Тексты объяснений фигур помогают вычленить эти элементы. Слова могут различаться только по значению, полностью совпадая по форме, т.е. быть омонимами [Чалисова, с. 45]. Кроме того, подобие слов может быть рассмотрено как «полное совпадение двух слов как по форме, так и по значению, т.е. фактически повтора одного и того же слова... полного несовпадения слов и по форме и по значению» (последнее в трактате, по мнению Н.Ю.Чалисовой, не рассматривается⁵). Исходя из объяснения моделей поэтических фигур, построенных либо на подобии, либо на различии *слов* (фигуры 1—10), Н.Ю.Чалисова выделяет два ряда фигур [Чалисова, с. 46]:

«Фигуры первого ряда объясняются через соотнесение с полюсом тождества, за счет перечисления элементов различия в подобных формах, фигуры второго ряда, наоборот, строятся на установлении элементов сходства».

Однако, как отмечает автор, выявление рассмотренных структур в фигурах 3, 4, 6, 7 и 1, 2, 5, 9, 10 «представляет собой в какой-то мере реконструкцию на базе объяснительных текстов трактата» [Чалисова, с. 48], охватывая лишь часть фигур (сюда не «вписалась» фигура 8 — антитеза, *тададд*, перс. *тазадд*), и связи между группами фигур остаются по-прежнему не выясненными. Тем не менее рассмотрение двух рядов данных фигур в предложенном автором аспекте позволяет установить как внутреннюю взаимосвязь двух видов фигур, основанную на трактовке совпадений и различий в словах, так и внутреннюю взаимосвязь внутри каждой группы. Самый путь реконструкции на базе объяснительных текстов представляется нам весьма продуктивным, и именно этим путем мы хотели бы следовать дальше.

Особенность композиции рассматриваемой поэтики Ватвата, равно как и других, созданных до XV—XVI вв., заключается в том, что в них без всякой видимой системы располагаются подряд ритмические, графические, смысловые, композиционные и другие фигуры. Соположить существующую в тексте субординацию, отмеченную Н.Ю.Чалисовой, с аристотелевской практически не удастся. К тому же принципы образования поэтических фигур в разных традициях могут не совпасть, да и то, что считается украшением речи в одной традиции, может и не быть таковым в другой. Проблема эта заслуживает отдельного изучения, поскольку установление генезиса тропов может вызвать дополнительные уточнения в коннотациях [Садур, с. 21; Гринцер, с. 26].

Вот почему представляется разумным искать ответы на поставленные вопросы прежде всего во внутренней точке зрения — в определениях принципов и правил организации поэтической речи.

Коль скоро поэтики рассматриваемого типа имеют собственное назначение в системе литературных текстов, фиксируя сложившуюся практику и служа определенным эталоном для правильного построения и украшения художественной речи, естественно предположить, что сам Ватват в пояснительных текстах воспроизводит основные традиционные модели этих способов и принципов организации.

Как представитель средневековой мусульманской учености с ее страстью к разрядам и градациям, автор просто не может не быть классификатором, а следовательно, не иметь, хотя бы в подсознании, строгой, логически непротиворечивой основы для своих построений!

Да и слово «сады» в заглавии — в «сильном месте» текста (О.Винокур) наводит на мысль об особой «ухоженности» текста, сравнимой с любовно распланированными садами мусульманской парковой архитектуры, нашедшими отражение в миниатюрной живописи, поэзии и прозе. С точки зрения семантики культуры это должно подтвердить правомерность предпринимаемых поисков организации.

Как уже говорилось, *'илм ал-бади'* зиждется на учении о языке, на логико-грамматических представлениях о соотношении элементов (*лафз* — *ма'на*). Понятия эти в поэтике Ватвата применяются — ограничительно — к элементам речи или отдельного слова, к слову и расширительно — к единицам большим, чем слово [Чалисова, с. 45]. Неудивительно было бы, если бы эти логико-грамматические представления оказались центральным моделирующим принципом.

Если это допущение верно для текстов данного типа (его общекультурологическую значимость мы уже отмечали), то в первую очередь его следует проверить на самом «посадочном материале» нашего «сада».

В описаниях фигур имплицитно выделяются четыре уровня рассмотрения: элементы речи и слова, слово, бейт и произведение в целом. К каждому из этих уровней также применимы (и применяются автором) понятия *лафз* (Л) и *ма'на* (М) — форма и содержание.

У самих Л и М есть четыре степени свободы: на всех указанных уровнях теоретически они могут быть реализованы следующим образом.

1. Или элементы Л (Лэ), или элементы М (Мэ).

2. Л и М как единство (ЛМ).

3. Л и М как сочетание (Л+М).

4. Л и М как автономия (Л, М).

Л и М как понятия формы и содержания могут быть детализованы таким образом.

1. План выражения: 1.1 внешняя форма; 1.2 внутренняя форма (зависит от уровня описания).

2. План содержания.

Рассмотрим на материале трактата возможности их сочетания. Каждая фигура строится на соположении двух или более элементов: Л1э, Л2э... слов: ЛМ1с, ЛМ2с... бейтов: ЛМ1б, ЛМ2б и т.д.

1. На уровне *элементов речи и элементов слова* теоретически могут быть задействованы: элементы внешней формы слова, элементы внутренней формы слова, элементы значения слова. Практически на основании описания фигур выделяются следующие элементы: ритм; буква *рави*; графическая форма букв; элементы огласовки; буквенные; фонетические; морфологические.

Рассмотрим случай соположения элементов двух слов Л1э, Л2э. Может быть установлено:

- 1) полное совпадение элементов: Л1э = Л2э;
- 2) частичное их совпадение: Л1э # Л2э;
- 3) противопоставление: Л1э — Л2э;
- 4) частичное расхождение: Л1э =/ Л2э⁶.


Противопоставление (3) может быть как позиционным — противопоставление элементов, расположенных в конце и начале, так и инверсионным, например, зеркальное расположение элементов в слове. Частичное расхождение (4) не сводится к частичному совпадению (2) и выделяется в отдельную группу на основании описания модели (например, расхождение в части графических элементов двух слов при совпадении фонетической части элементов, например, Л1э *граф* =/ Л2э *граф*, тогда как Л1э *фон* = Л2э *фон*).

II. На уровне слова могут быть актуализированы:

- 1) форма слова: Лс;
- 2) номинация слова: Мс;
- 3) слово как единство формы и значения (форма/смысл): ЛсМс;
- 4) слово как сочетание формы и значения (форма+смысл): Лс+Мс;
- 5) слово как автономия формы и значения (форма—смысл): Лс, Мс.

На уровне слова возможны логические операции как между элементами формы и элементами смысла двух слов, так и между двумя словами.

Рассмотрим случай, когда слово задействовано как сочетание формы и значения (форма+смысл) (4). Сочетаний формы и значения двух слов может быть четыре:

	м о д е л ь	з н а ч е н и е
I. Л1с = Л2с М1с = М2с	ЛМ1с = ЛМ2с	повтор слова
II. Л1с ≠ Л2с М1с # М2с	ЛМ1с # ЛМ2с	синонимия
III. Л1с = Л2с М1с ≠ М2с	Л1, 2с 	омонимия
IV. Л1с ≠ Л2с М1с ≠ М2с	ЛМ1с — ЛМ2с	антонимия

Как мы увидим, данные четыре модели являются универсальными и соответствуют четырем логическим операциям, единым для фигур всех уровней. В обобщенном виде они предстают как *отождествление, уподобление, расподобление, противопоставление*. (Исключение составляют некоторые фигуры, в основе которых лежит не оперативный прием, а соблюдение чисто эстетических требований, в частности композиционных, которые в данном трактате также понимаются эстетически, но их место в трактате особое, о чем речь пойдет ниже.)

III. На уровне *бейта* все те же самые операции применимы к Л и М бейта — Лб и Мб. Их взаимодействие характеризует бейт как *единство* (ЛМб); бейт как *сочетание* плана содержания и плана выражения (Лб + Мб) и *автономию* плана выражения и плана содержания бейта (Лб, Мб). План выражения имеет внешнюю и внутреннюю формы. Возможно также использование элементов внешней и внутренней формы бейта и элементов плана содержания бейта. К последним могут относиться слова и словосочетания, а также отдельные строки (*мисра*) бейта. Один бейт может иметь две формы, например фонетические — (1)Лб и (2)Лб, и два или несколько значений (мотив бейта), как подряд, так и одновременно (1)Мб и (2)Мб.

IV. На уровне *произведения* действуют те же закономерности, и теоретически можно ожидать появления фигур речи, относящихся к произведению как *целому* (ЛМп), произведению как *сочетанию* Л и М (Лп + Мп) и произведению как *автономии* Л и М (Лп, Мп). Кроме того, могут быть отдельно рассмотрены план содержания произведения (Мп), план выражения (Лп) и их элементы. План выражения имеет внешнюю форму и внутреннюю форму.

Здесь хочется вспомнить, как Ибн Кутайба в «Книге поэзии и поэтов», написанной между 850 и 870 гг., использовал понятия *лафз* и *ма'на* при классификации поэтических текстов в целом. По Ибн Кутайбе, поэтические тексты бывают четырех видов: «1) с хорошим *лафзом* и хорошим *ма'на*; 2) с хорошим *лафзом* и плохим *ма'на*; 3) с плохим *лафзом* и хорошим *ма'на*; 4) с плохим *лафзом* и плохим *ма'на*» [Куделин. Поэтика, с. 59].

Теперь попробуем соотнести предложенную выше схему с ее реализацией в конкретных фигурах для того, чтобы получить реальное представление о ранжировании материала в «Садах волшебства». Хотелось бы узнать, соответствует ли переход от уровня к уровню реальному движению композиции от фигуры более простой к фигуре более сложной, и если это так, то каким образом происходит наращивание сложности в понимании автора трактата. В поисках порядка, а значит, организации (и красоты) зададимся вопросом, совпадают ли наши представления о красоте и порядке с теми, что существуют в рассматриваемой

культуре. И здесь нам опять должна помочь аналогия с персидским садовым искусством. Ведь персидский сад сочетает четырехчленную структуру с естественным (хотя и тщательно продуманным) размещением растительности. Не может ли оказаться, что в тексте трактата не нужно искать тот строгий порядок размещения фигур, который необходим для учебного и научного текста с нашей, внешней, точки зрения на предмет. Во всяком случае, мы уже сейчас можем говорить по крайней мере о трех четырехчленных структурах на его площади — четыре уровня, на которых «размещены» элементы речи и элементы слова [1], слово [2], бейт [3] и произведение [4]; четыре горизонтальных членения — выявленные нами модели фигур, которые организуют горизонтальный план «Сада», и четыре класса логико-грамматических структур, основанных на развитии каждой модели и членящих весь текст поэтики по вертикали (напоминая деревья, которыми засажены террасы сада на разной высоте).

Теперь же обойдем «Сады» с начала и до конца. Вслед за Н.Ю.Чалисовой рассмотрим первую группу фигур (увеличив эту группу на одну фигуру), с 1 по 11, содержащих «различные виды „формального“ подобия слов и словесного параллелизма» [Чалисова, с. 42]. Напомним, что из этой группы ранее выпала фигура 8 *мутададд* (антитеза) и в нее не попала фигура 11 — *исти'ара* (метафора), ибо их нахождение в группе, трактуемой как эвфоническая, действительно объяснить невозможно. Н.Ю.Чалисова объясняла подобное размещение фигур принципом авторитета [Чалисова, с. 42].

Однако если брать эту группу в целом, то можно заметить, что исходный уровень описания этих фигур — элементы формы речи и элементы формы слова [1] и элементы слова [2]. Несмотря на то что ряд фигур имеет позиционный характер, т.е. трактуется размещение слов в бейте (например, фигура *радд ал-аджуз...*) или ритмических конструкций в произведении, букв в рифме или редифе, — описание фигур и их понимание связаны либо с Лэ, либо с Лс и Мс. В обобщенном виде они распределяются по указанным четырем классам таким образом (характеристика дана в терминах, соответствующих уровню описания):

I. Полное совпадение элементов формы: 1; 3; 5; 5.1; 9.2.

II. Частичное совпадение элементов формы: 3. 6; 4; 7.5; 10.

III. Расхождение элементов формы: 3.1; 3.2; 3.4.1; 3. 4.2; 3.7; 5.2; 5.3; 7.2; 7.4; 7.6.

IV. Инверсия, противопоставление элементов формы: 3.3; 6.1; 6.2; 6.3; 8.

Появление семантики (Мс) передвигает фигуру на уровень слова, и на этом уровне терминология описания изменяется:

I. Повтор слова: 7.1; 7.3.

II. Однородность, синонимия: 7.5; 10; 11.

III. Омонимия: 3.1; 3.4.1; 7.2; 7.4; 7.6.

IV. Антонимия: 8.

Естественным образом некоторые фигуры оказываются одновременно принадлежащими к обоим уровням — это объясняется трактовкой их, имеющейся в описании. Но наличие элемента *Мс* становится бесспорной семантической границей уровня, тем переключателем (шифтером, по терминологии Р.Якобсона), который осуществляет в данной группе сдвиг с уровня на уровень.

В тексте данного трактата из четырех групп фигур, выделенных по четырем моделям на уровне слова, к случаям синонимии можно отнести только иллюстрации к фигуре 10. Зато можно наблюдать случаи искусственной синонимии (хотя основные примеры последней в трактате расположены намного дальше) или омонимии (7.6), возникающие в фигурах, модель которых построена либо на использовании однородности, либо на искусственном сроднении слов, либо на противопоставлении по форме и значению.

В пользу того, что подобная трактовка моделирования фигур не противоречит и внутренней точке зрения традиции, свидетельствует более поздний, чем Ватват, текст поэтики Шамс-и Кайса, который в описании полного *таджниса* (фигура 3.1) подчеркнул наличие двух слов, «совпадающих по словесной форме (*лафз*) и различных по смыслу (*ма'на*)» [Чалисова, с. 176], т.е. приоткрыл тот механизм создания фигур, работу которого мы здесь последовательно реконструируем.

Важно, что при достаточной универсальности выявленной схемы не все ее ячейки у Ватвата заполняются равномерно, тем самым оставляя простор для последующих филологов, классифицирующих поэтические фигуры.

Для понимания порядка фигур (или объяснения присущего трактату беспорядка в их расположении) важно то, что внутренняя субординация между горизонтальными классами отсутствует, таким образом, размещение фигур по горизонтали в порядке их моделей (I—IV) может не отражать последовательности их расположения в трактате по отношению друг к другу. Положение в вертикальных рубриках по классам отражает усложнение моделей.

Если продолжить аналогию с садом, можно было бы сравнить четыре класса фигур, построенных по четырем моделям, с четырьмя частями сада, ориентированными по четырем странам света, с растениями, соответствующими этой ориентации.

При такой интерпретации порядка вопрос о месте фигуры 8 — антитезы — даже не возникает, поскольку она появляется в трактате на уровне слова среди других фигур этого уровня и трактуется слово как сочетание *лафз* и *ма'на*. Осталось только «пристроить» метафору (фигура 11). Определение ее модели,

согласно описанию ее структуры, выглядит следующим образом: $L1c = L2c$, $M1c = /M2c$, поэтому $LM1c \neq LM2c$, что позволяет отнести ее в класс уподобления. Этому способствует то обстоятельство, что у Ватвата в дефиниции и примерах, иллюстрирующих правило, *исти'ара* (метафора) рассматривается в границах слова. (Об этой особенности текста Ватвата см. более подробно [Чалисова, с. 184—185].) *Исти'ара*, таким образом, естественно входит в группу фигур, описанных на уровне слова, и при этом не менее логично оказывается границей этой группы, ибо следующая за ней группа фигур относится к уровню бейта. Метафора же открывает особый по значимости метод оперирования Л и М, основанный на признании их *автономности*.

И здесь также следует сослаться на внутреннюю точку зрения на это явление. Дело в том, что осознание автономии Л и М слова в метафоре знаменовало разрушение представления о тождестве «вещи» и «имени вещи», и, как показывает М.С.Киктев, учение об использовании «имени одной вещи для называния другой» было великим открытием арабских поэтов и филологов VIII—IX вв. [Киктев, с. 39].

Представляется уместным остановиться на таком понятии, как ранг фигуры, для разговора о котором *исти'ара* дает богатый материал. Впервые упоминание ранга в трактате появляется в дефиниции фигуры 2: «Как ни достойна фигура *тарси'*, когда на помощь ей приходят другие средства, такие, как *таджнис* и прочие, она становится еще выше рангом (*боландтар*)» [Чалисова, с. 87, 229]. Это свидетельствует о наличии в сознании классификатора (в системе его ценностей) представления о цензе или ранге фигур. По какому принципу образуется ценз в трактате, не объясняется, поэтому нам придется самостоятельно определять меру «высоты» той или иной фигуры.

До *исти'ары* (фигура 11) шло как бы плавное повышение уровня от элементов речи и слова к слову как целому. Слово как графическое и фонетическое целое появляется впервые в фигуре *полный таджнис* (3.1). Одновременно, в силу наличия в описании модели этой фигуры указания на значение (номинацию) слова — Мс, появляется и уровень слова, ибо фигура может рассматриваться как ЛМс. Однако пока это скорее исключение, с первой же разновидности *таджниса* (3.2) вплоть до фигуры *маклубат* (6) описание моделей дается на уровне Лэ, несмотря на окказиональное возникновение в поле зрения содержательной стороны слова. В дальнейшем слово выступает как сочетание Лс и Мс. При этом вплоть до фигуры 10 включительно результаты всех операций сохраняют декоративный, т.е. украшательский, а не образный характер. Лишь *исти'ара* знаменует появление образности в языке поэзии, несомненно более высокого, чем до тех пор, металогического стиля⁷.

Разрыв Л и М, обретение ими автономии в данном случае являются механизмом повышения ранга фигуры⁸.

Итак, какие именно изменения происходят в этой пограничной ситуации? В метафоре Лс и Мс обретают самостоятельную ценность, к тому же их автономия олицетворяет новый принцип актуализации каждого из элементов при построении фигур в дальнейшем. Происходит своего рода семантический сдвиг от автологического к металогическому стилю, от декоративности к метафоричности. Семантически слово уже не равно самому себе, а приобретает характер тропа. Метафорой завершается ряд фигур, обыгрывающих слово как таковое, и в дальнейшем, как мы увидим, слова в трактате рассматриваются в контексте бейта, как элементы его лексики, образности, содержания и т.п.

Этот переход маркируется группой «хуснов» — в буквальном смысле — «красот». С внешней точки зрения заметно двойное композиционное значение этой группы в трактате. Выступая как целое в отношении Лб и Мб, *хусны* одновременно относятся к архитектонике поэтического произведения — в плане внутренней формы и содержания. Поскольку единственный вид поэтического произведения, о котором идет речь в трактате, — *касыда*, *хусны* структурируют ее внутреннюю форму: зачин (*хусн ал-матла*) — фигура 12, переход от описательной к панегирической части (*хусн ат-тахаллус*) — фигура 13, завершающий бейт (*хусн ал-макта*) — фигура 14 и, наконец, изъявление просьбы — центральный момент традиционной *касыды* (*хусн ат-талаб*) — фигура 15.

Примеры двойственности фигуры относительно уровня мы уже отмечали на примере полного таджниса (3. 1). То же можно сказать и о фигуре *радд ал-аджуз*, которая относится к позиции слова в бейте (внутренняя форма бейта), но по своей семантике ориентирована на модель слова.

Группа *хуснов* не подлежит распределению по классам I—IV. По аналогии с садом это скорее каналы, отделяющие элементы слова и речи и слово от бейта и произведения.

Следующую группу фигур — 16—21 — объединяет появившееся в их описании осознание той двуплановости смысла, которую М.С.Киктев возводит к метафоре. Кроме того, вводится условие, которое мы определяем как суггестию. Так, в фигуре 16 предметы... «напоминают друг о друге», в фигуре 18 поэт строит восхваление так, что слушатель *полагает*, будто он стремится упрекнуть, в фигуре 20 поэт завершает мотив, а потом возвращается к нему, *напоминая* о нем прямо или косвенно, и, наконец, само название фигуры 21 (*ихам*) обозначает «заставить задуматься». Определение этой фигуры следующее: «Он (прием. — Н.П.) заключается в том, что дабир или поэт использует в прозе или стихах слова, имеющие два значения, одно из которых обычное,

а другое — редкое. Когда эти слова достигают слушающего, мысли его тотчас обращаются к привычным значениям, тогда как в виду имеются как раз редкие значения» [Ватват, с. 127]. В фигурах 17 и 18 подчеркивается двуплановость восхваления и двойной смысл восхваления и порицания.

Другими словами, начиная с фигуры 16 требуется определенная встречная деятельность читателя, который должен высказать некое предположение о характере данного приема. Это, кстати, один из тех моментов, которые крайне затрудняют практическое освоение поэтики не носителями данной культуры. В большинстве случаев читатель «со стороны» и не заметит наличия фигуры, заключающейся в том, что «поэт объединяет в бейте однородные предметы... такие, как луна и солнце, стрела и лук», или в том, что «в одном восхвалении раскрывается и другое похвальное качество», и уж никак не сможет сообразить, что при этом от него требуется что-то вспомнить, угадать и что нужно вообще напрягать мысль!⁹

Что говорить о значительном количестве фигур, построенных на различного рода сроднениях, в частности, употреблении однокоренных слов, которое вряд ли будет восприниматься как достоинство в том же европейском тексте¹⁰. И ведь эти правила действуют в персидской поэзии и в наши дни, если поэт не модернист, а классицист, как Икбал, например. Но и в модернистской поэзии — в иранском «новом стихе» (*ше'р-е ноу*) сохраняются в латентном виде и получают своеобразное развитие многие принципы, о которых здесь шла речь.

Органичность подобного моделирования и осмысления фигур в нормативной поэтике несомненна. Это видно как раз на примере фигуры 16 *мураат ан-назир* (букв. «соблюдение соответствия», другое название фигуры — *танасуб* или *мутанасиб*). У Ватвата она описана довольно лаконично, хотя он как практикующий поэт подчеркивает ее эстетическую значимость: «Эти бейты (содержащие данную фигуру. — Н.П.) покинули пределы примечательного и вступили в область неподражаемого» [Чалисова, с. 123]. Но в поэтической практике на протяжении следующих веков эта фигура, вернее, ее модель, развивается в важный стилистический принцип, характеризуемый таким отбором изобразительных средств, благодаря которому происходит стилистическое «выравнивание» текста. Мы уже упоминали о нем в предыдущей главе и подчеркивали, что он приобретает особое значение в индийском стиле. В бейте, как отмечают теоретики этого стиля, она образует формальное словесное соответствие (*мунасибат-е лафзи*). Подобный прием рассчитан на «сбывшееся читательское ожидание», по выражению В.Шкловского, т.е. все на те же предположения о значении слова или тропа.

Отмечая в названной группе фигур появление нового свойства — суггестивности (представленного внутренней точкой зрения при описании), мы можем говорить и о более высоком ранге этих фигур с точки зрения внешней. Здесь уместно определить, что же такое ранг с точки зрения внешней. Думается, что это степень сложности тех умственных операций (указания на них даются с внутренней точки зрения), которые требуются для реконструкции модели фигуры. В этом смысле *ихамные* фигуры оказываются сложнее, чем метафора (*исти'ара*). В самом деле, для того, чтобы родилась *исти'ара*, достаточно было позаимствовать имя, предназначенное для одной вещи, и передать его другой [Ватват, с. 184], тогда как для построения фигуры *ихам* необходимо сперва как следует «задуматься» и самостоятельно сконструировать ту модель двойственности, двуплановости одного и того же явления и слова, которая в *исти'аре* возникает как бы сама собой¹¹.

Подчеркнем еще раз, что наши суждения о ранге имеют внешний характер; это лишь гипотеза, объясняющая последовательность расположения фигур в трактате от более простой модели к более сложной, причем степень сложности мотивируется тем, как сам автор трактата интерпретирует данную модель.

В этом же смысле следующая группа фигур — 22.1—7 — *ташбихат* (т.е. сравнения) оказывается более высокой по рангу, чем предыдущая; модель сравнения требует больше умственных усилий и логических операций для понимания и построения, чем того требовали предыдущие фигуры. Это допущение не так-то просто принять, если исходить из школьных воспоминаний о принадлежности сравнения к простейшим тропам¹².

Сложность модели сравнения прежде всего отражается в авторских дефинициях, осмысляющих двуплановую структуру сравнения: что-либо уподобляется чему-либо по одному из его признаков (предмет сравнения и образ сравнения), причем правильность модели поверяется «обратной теоремой»: «Лучше и достойнее то сравнение, которое можно перевернуть и, уподобив образ сравнения (*мушаббах бихи*) предмету сравнения (*мушаббах*), сохранить ясность речи и верность смысла» [Ватват, с. 130].

В семи разновидностях сравнения выделяются: абсолютное, с условием, с намеком, уравненное, обратное, скрытое, с предпочтением. Эти градации свидетельствуют об утонченности в разработке темы, о суггестивности моделей (условие, намек, скрытость), усиленной в определениях и описаниях каждой модели. Так, последняя из них описывается следующим образом: «...поэт сравнивает что-то с чем-то, а затем возвращается к этому и предмет сравнения ставит выше образа сравнения и отдает ему предпочтение» [Ватват, с. 136].

Уровень описания группы *ташбихат* можно понять как автономию плана содержания и плана выражения элементов внутренней формы бейта. Здесь также выделяются повтор, частичное совпадение, омонимия и антонимия модели. Однако понятия Л и М соотносятся в данном случае с предметом сравнения, образом сравнения, средствами сравнения и признаком сравнения.

Следующую за сравнением группу фигур 23—31 объединяет сохранение принципа суггестивности. Фигуры 23, 24 построены на сроднении некоторых классов лексики. В фигуре 24 впервые в трактате появляются синонимы естественного языка (ср. фигуру 10, о которой говорилось выше), но в этой и предыдущей фигурах правила их построения предусматривают возможность искусственной синонимии, а также антонимии (фигура 23; см. [Чалисова, с. 136, пример 340])¹³.

Группу фигур 25, 27, 28, 31 объединяет также ситуация появления нескольких М в одном бейте (речь идет уже о М как о замысле или мотиве бейта, см. [Куделин. Мотив]). Они могут воплощаться и в небольших отрезках речи, и в законченных синтагмах — пословицах или прямой речи.

Фигуры 26, 29 — чтение двумя размерами одного бейта (фигура 26) — относятся и к внешней форме бейта, и к сочетанию внешней формы бейта и внутренней формы произведения — двойной сквозной рифме (фигура 29).

Таким образом, если фигуры 23, 24 тяготеют к уровню семантики слова, то уровень следующих — автономия Мб, Лб, причем последняя распространяется и на произведение в целом.

В данном случае вопрос о ранге фигур может увязываться с экстенсивностью описания, при котором в действие включаются все более крупные парадигмы: словосочетания, вводное предложение, пословица, прямая речь, с одной стороны, и внешняя форма бейта наряду с внутренней формой произведения — с другой.

Один из наиболее интересных вопросов, которые перед нами ставит текст Ватвата, — высокое, в нашей градации, положение фигур, обыгрывающих «особенности арабской графики или относящихся только к письменной форме текста» [Чалисова, с. 40]. Речь идет о группе фигур 32—41. Сюда же входят фигуры, построенные на «возможностях графики» [Чалисова, с. 40]. С точки зрения уровня их образования это разные виды автономии формы бейта — автономия графическая, автономия элементов внутренней формы бейта; внешней формы бейта и т.д. Так что их нахождение здесь логично.

Но сохраняют ли эти фигуры уже набранный предыдущими уровень суггестии, ведь именно это в конечном счете может оправдать их высокое положение? Да и правомерен ли такой во-

прос по отношению к, казалось бы, чисто формальным фигурам?

Можно положительно ответить на этот вопрос, причем отметив два следующих аспекта. Прежде всего в пользу высокого положения фигур говорит высокая степень их энигматичности. Действительно, *мувашишах* (фигура 32), например, реализуется, если выбрать из бейта слова, написанные чернилами другого цвета, чем остальные, изменить в некоторых словах огласовки и точки (т.е. меняется звучание и значение слов) или в *мурабба* (фигура 33) надо прочесть один столбец сверху вниз, а другой — снизу вверх, после чего возникнет новое значение текста. Новое формальное качество текста появляется, если изменить язык изложения (часть бейтов или строк пишется по-персидски, часть по-арабски и т.д.). Завершается этот раздел группой загадок, анаграмм и зашифровок.

Но есть в этой группе и некоторые фигуры чисто буквенные. Например, весь текст пишется буквами без точек или буквами, имеющими диакритические точки, только буквами, не соединяющимися при письме, или только буквами, соединенными либо по две, либо по три, либо словами, составленными целиком из соединяющихся между собой букв. Говоря об этом втором плане буквенных фигур, хотелось бы вспомнить об особой роли арабской графики в мусульманской культуре. О сакральном характере этого явления культуры существует большая научная литература (сошлемся здесь на одну из последних работ — книгу Ш.Шукурова, в которой рассматривается эта проблема в контексте иранской культуры, см. [Шукуров. Иран и указанную там литературу]). Нас же сейчас интересует только проблема суггестии как одной из существенных характеристик ирано-мусульманской культуры XII в. Мы уже говорили о значении суфизма в культуре этого периода, но также отмечали и то, что текст трактата находится за пределами «моды» на суфизм. Вполне естественно, что в культуре одновременно сосуществуют тексты, не имеющие в своей основе суфийских моделей, и тексты суфийские.

Если под текстами культуры понимать объекты, составляющие контекст ирано-мусульманской культуры, то в первый ряд попадают алфавит, грамматика, зеркала, поэтики, словари и др. Их особенностью является их функциональность, а определенность их содержания не предполагает иного толкования и применения, чем то, которое вытекает из их функций.

Вторая группа включает все, что так или иначе связано с учением, обычаями и правилами поведения суфиев: произведения поэтов-суфиев, язык суфиев, словари технической терминологии суфиев — *истилахат аш-шуара*, трактаты по суфизму, наконец, объекты, с которыми имеет дело суфий и которые приобретают сакральное значение: молитвенный коврик, одеяние из

грубой шерсти — хирка, войлочный колпак — кулах, места уединения — завии, ханаки, даргахи и т.п. Семантика этих «текстов» отличается принципиальной неопределенностью, смысл их с трудом выразим в слове, а само их существование символично и индуцирует символизм во всем, с чем они соприкасаются. Так, вещи суфия символизируют состояние его души и степень продвинутости на Пути, а каждая малость свидетельствует о глубинных тайнах Бытия. И, конечно, эта символизация не обошла арабский алфавит — одну из наиболее эстетичных и эстетизируемых составляющих арабо-мусульманских представлений о гармонии и красоте Бытия.

Примеров символизации арабского алфавита на протяжении многих веков развития культуры предостаточно. Трактовки его могут в корне противоречить друг другу, но в целом в этом процессе обыгрываются характерные черты алфавита, в частности, наличие или отсутствие диакритических точек. Так, в одном из средневековых трактатов описывается семь сущностных характеристик «божества или мира, которыми являются жизнь, знание, воля, мощь, слух, зрение, речь», и семь противоположных качеств, как-то: «смертность, незнание, отсутствие воли, слабость, глухота, слепота, немота...» Символически эти характеристики связываются с буквами, отмеченными или не отмеченными диакритическими точками [Фролова, с. 22]. Таких примеров очень много. В.Минорский, приводя фотографию знамени мистической секты *али илахи* в Иране, обращает внимание читателя на преувеличенно большую точку под буквой «ба» в *басмале* (формула «Во имя Аллаха милостивого и милосердного») и приводит объяснение членов секты, которое сводится к тому, что Коран — это басмала, а «ба» — первая буква и начало формулы и в ней — весь Коран, а точка под «ба» — суть буквы и содержит в себе весь ислам! В газели Джами буква «даль», не имеющая точки, завидует родинке у ротика возлюбленной, ибо, имея она эту точку, она стала бы буквой «заль». Абу-л-Файз Файзи Файйази, автор комментария на Коран «Блеск вдохновения» (*Savate' al-ilham*), создал свой труд, не применив ни одной буквы с точками, а в ответ на упрек в том, что это *бидаат* — порицаемое новшество, возразил, что в формуле калимы *ла илаха илла-ллах* вообще нет ни одной точки, тогда как эти слова включают всю мусульманскую веру.

Несмотря на то что в тексте поэтики Ватвата отсутствуют какие-либо намеки на мистическую трактовку буквенных фигур, не кажется невероятным, что их включенность в трактат и их весьма высокое положение в нем могут быть связаны с особой позицией графики в культуре.

Чисто графическая, не отягощенная семантически форма некоторых фигур, которые также лишь с натяжкой поддаются размещению на четырех «территориях Садов», рождает еще одну

ассоциацию с образом сада: с той архитектурной формой — павильоном или дворцом, который воздвигается в центре сада, на пересечении каналов, свободным для доступа воздуха со всех концов сада, объединяющим внешнее пространство сада и внутренние объемы помещения.

Замыкающие эту группу фигуры 41—45 относятся к случаям, касающимся двуплановости смысла бейта (41), дублирования (по существу, той же двуплановости) языка, двуплановости авторства одного произведения (45). Фигуры же 43 и 44 просто представляют собой жанр загадки — текст, имеющий как бы два значения: внешнее и зашифрованное. Сuggestивность этих фигур также отражена в некоторых случаях в их описании. Например, в фигуре 41, «для того чтобы произвести изменение точек и огласовок (*масхиф*), следует с помощью старания и размышления найти границы [новых] слов» [Ватват, с. 151—152], или в фигуре 43 — «на расшифровке этого приема проверяется талант критика и острота его мысли» [Ватват, с. 155].

Следующая за этой группой фигура *играк фи-с-сифа* (гипербола) является пограничной. Она предполагает новый уровень суггестии, поскольку в ее образовании участвует *подразумеваемая* норма, отход от которой в сторону ее преувеличения составляет суть мыслительной операции.

Это почти не отражено в объяснении фигуры, однако по модели эта фигура действительно более сложная, чем *исти'ара и ташбих*. Ведь в образовании их принимают участие конкретные элементы Лс и Мс либо ЛМ образа сравнения и предмета сравнения и т.п., тогда как один из компонентов модели *играк фи-с-сифа* лишь подразумевается и, более того, требует реконструкции¹⁴.

Модели следующих фигур 47.1—6 и 48 оперируют лексическим составом бейта как единства. Это компактная группа фигур — «объединение, разъединение и распределение [лексики]», а также «разъяснение явного и скрытого» — продолжает линию семантической классификации языка художественного произведения. Здесь синонимами, омонимами и антонимами становятся те слова, которые поэт или писец (*дабир*) хочет увидеть сродненными или противопоставленными, причем его волюнтаризм регулируется мощным аппаратом традиционных представлений о том, что является очевидным или подразумеваемым признаком для этой операции [Ватват, с. 159]. Так, в «описании объединения с разъединением» приведен пример (47.4), разбор которого может хорошо проиллюстрировать эту мысль:

Я и ты — мы оба из желтых роз,
Но я по цвету, а ты по аромату.

Пояснение автора: «В этом бейте он (поэт. — Н.П.) сопоставил себя и возлюбленную в сравнении с желтой розой, а потом разъединил по цвету и запаху» [Ватват, с. 161].

Дело в том, что желтое, как [увядающая] роза, лицо само по себе — искусственный синоним (вернее, метоним) страдальца, иссохшего и увядшего от любовных мук¹⁵. Данная коннотация имеет в мусульманской поэтической традиции универсальное значение. Однако в приведенном примере возлюбленная сравнивается с желтой розой не по цвету (обычное противопоставление по классу цвета: желтое [лицо] влюбленного — розовое [лицо красавицы]), а также не по классу аромата, а по классу цвет [и] аромат. Если раньше этот класс мы рассматривали через призму амбивалентности в нем признаков цвета и аромата, то здесь они мастерски использованы автономно, что делает образ весьма изощренным. Имеется в виду, конечно, не аромат увядшей розы, а аромат розы желтого цвета (домыслим от себя — аромат чайной розы). В этом примере «желтая» означает не желтый цвет увядшей розы (по существующему в персидской поэзии правилу), а именно одну и ту же желтую розу, чисто формально связавшую страдание и цветение молодости — желтый лик страдальца и благоуханную свежесть предмета его любовных мук!

Вообще же страсть к «объединению, разъединению и распределению» объектов по самым разнообразным признакам, можно сказать, в крови у средневекового Востока, особенно она усиливается в суфизме с его постоянным стремлением выделять атрибуты сущего, исследовать их индивидуальную и специфическую природу и затем, объявив различия несущественными, само различие (*имтийаз*) — ошибкой мудрствующего разума, находить почву для тотального объединения всего со всем. Интересной особенностью некоторых фигур этой группы является их принадлежность сразу к двум, а то и трем классам — синонимов, омонимов и антонимов, что также вносит дополнительную сложность в их модель.

Фигура 48 близка к 47.2 [Ватват, с. 198] и также построена на искусственной синонимии и антонимии.

Заметим, что фигуры этой группы, как и 16 и 3, обеспечивают стилистическое выравнивание текста по типу *танасуба*, чем достигается та «гомогенность», которую Мерен отметил в отношении *таджниса* [Ватват, с. 175].

Мы приближаемся к воротам Садов. До конца трактата осталось всего семь фигур (49—55), хотя еще небольшое их число — три (59, 60, 61) — помещено в завершающую главку, названную «Слова, вошедшие в обиход знатоков этого искусства» [Ватват, с. 168].

Но фактически последней фигурой — границей территории сада — является *ибда'* — фигура 53. До этой фигуры расположено еще четыре. Три из четырех оперируют семантикой бейта как целого: фигура 49 за счет огласовки одного слова меняет смысл бейта на противоположный; 51 — сочетает в бейте противоположную семантику восхваления и поношения; 52 — включает в

бейт мудрые мысли и жалобы на судьбу, что создает многоплановость семантики бейта как целого.

Фигура 50 — редиф, т.е. относится к произведению в целом и характеризует его внешнюю форму, но помимо этого редиф является элементом лексического состава бейта. Редиф, наконец, влияет и на внутреннюю форму произведения, поскольку употребление в качестве редифа значимого слова, повторяемого в каждом бейте, оказывает несомненное влияние на его содержание.

Фигура 53 — *ибда'* требует от произведения в целом «новизны поэтических мотивов, красоты слога, упорядоченности, избегающей вычурности (*такаллуф*)» [Ватват, с. 318], становясь как бы логическим завершением трактата. Эти требования, как по мнению самого автора трактата, так и переводчика и комментатора, относятся к теории украшения речи в целом и выражают «самую сущность теории украшенной речи...» [Чалисова, с. 199]. Поэтому, исходя из «садовой» логики, да и просто из представлений об эстетических взглядах иранцев, можно о последних двух фигурах, следующих за *ибда'*, сказать, что это *гол-е сар-е сабад* (роза, поверх корзинки [с цветами]) или, согласно таджикской поговорке *хиштаки сари танур* — последний кирпичик на печи, или *сабадчин* — остаток урожая, уместающийся в одной корзинке. Речь идет о фигурах 54 и 55 — риторический вопрос¹⁶ и «красота мотивации» (*хусн-е таалил*). Р.Мусульманкулов интерпретирует последнюю как «двойную мотивацию», часто, при рассуждениях об индийском стиле, эта фигура — одна из наиболее употребительных именно в этом стиле, именуется «фантастическое обоснование». У авторов других поэтик можно найти четыре вида этой фигуры [Мусульманкулов. Поэтика, с. 48].

Еще раз возвращаясь к фигуре *ибда'*, нельзя не заметить, что она перекликается с эстетическим пафосом *хуснов* (фигуры 12—15). Дело в том, что в *хуснах* высказывается требование, чтобы «первый бейт касыды» был «естественным и искусным» и в «изящной форме» выражал «редкие и свежие значения» (фигура «красота первого бейта» — *хусн ал-матла'*), чтобы переход к восхвалению происходил «наилучшим образом и приятнейшим способом, достигая при этом плавности звучания и изысканности значения» (фигура «красота перехода» — *хусн ат-тахаллус*), чтобы касыда заканчивалась «красивыми выражениями и изысканными значениями» (фигура «красота последнего бейта» — *хусн ал-макта'*), а просьба выражалась «изящным образом и приятным способом» и поэт стремился к «совершенству выражений и значений» (фигура «красота требования» — *хусн ат-талаб*).

Другими словами, *ибда'* имеет аналогию с другими фигурами трактата, приведенными раньше, оказываясь как бы их репликой, но более усложненной. Это позволяет нам заметить еще

одну особенность текста. Если сейчас посмотреть на него «сверху вниз», как бы с высоты последних фигур, можно заметить вертикальные планы сада, то ли террасную архитектуру, то ли просто цепочки растений, сбегаящих вниз по склону. И там мы увидим, что на более высоких точках расположены более сложные по модели фигуры, а на более низких участках — близкие им по типу, но с уменьшающейся степенью сложности модели или какими-то другими модификациями.

Так, от фигуры 55 — «красота мотивации» — можно проложить тропку к фигурам, построенным на вставлении одного *ма'на* бейта в другой, и тогда в этот ряд попадают фигуры:

52 — ал-калам ал-джами' — вставление мудрых мыслей, жалоб на жизнь;

45 — тадмин — включение в стихи стихов другого автора;

42 — ат-тарджима — передача персидскими стихами смысла арабского бейта;

35 — ал-муламма' — одна строка или один бейт пишется по-арабски, другой по-персидски;

31 — ас-суал ва-л-джаваб — вопрос и ответ;

28 — ирсал ал-масалайн — приведение двух пословиц;

27 — ирсал ал-масал — приведение пословицы;

25 — и'тирад ал-калам — прерывание речи вставкой;

20 — ал-илтифат — завершение мотива и возвращение к нему пословицей, пожеланием или как-нибудь иначе.

От фигуры 54 ат-та'аджжуб — риторический вопрос, к фигурам:

30 — таджухул ал-'ариф — поэт, хотя знает, притворяется незнающим.

От фигуры 51 — истидрак (в бейте хула переходит в хвалу) — к фигурам:

19 — таакид ал-мадх би-ма йушбиху-з-замм — подтверждение похвалы таким образом, будто поэт стремится отступить от нее;

17 — ал-мадх ал-муваджжах — похвала, в процессе которой является еще одно достойное качество хвалимого.

От фигуры 50 — мураддаф — редиф, цепочка фигур, касающихся рифмы, ее разновидностей и ритма:

34 — мусаммат — саджирование бейта;

29 — зу-л-кафиятайн — две рифмы ставятся рядом;

10 — тадмин ал-муздавидж — употребление сдвоенных слов в садже;

9 — ал-и'нат — глубокая рифма или добавочная буква в рифме;

2,1 — тарси' маа-т-таджнис, тарси' — деление отрезков речи по ритмической модели слов.

От фигуры 49 мутаалал — изменение смысла бейта от восхваления на поношение при изменении огласовки одной буквы слова в бейте к фигурам:

41 — мусаххаф — то же самое, но если изменить точки и огласовки;

18 — мухтамил ли-д-диддайн — то же самое — бейт читается и как хула и как хвала. Во всех трех фигурах основа модели одинаковая.

Точно такая же модель, только относящаяся к форме бейта, встречается в фигуре 26 муталавин — в ней один и тот же бейт можно прочесть двумя и большим числом размеров.

Фигура 48 — тафсир ал-джали — разъяснение неясного коррелирует с фигурой 21 — ихам — употребление слова с явным и неявным значением, о котором нужно догадаться.

Группа фигур 47.1—6 — джам' ва тафрик ва таксим — объединение, распределение и разделение — коррелирует с фигурами:

24 — тансик ас-сифат — перечисление характеристик одного слова;

23 — сийакат ал-адад — перечисление как однородных ряда имен;

16 — мураат ан-назир — установление подобия или соблюдение соответствия;

3.1—7 — таджнис — сроднение или формальное подобие.

Фигура 46 — играк фи-с-сифа — гипербола соединяется с фигурами:

22 — ташбихат — сравнения;

11 — исти'ара — метафора;

8 — мутададд — антитеза.

От фигуры 44 — лугаз — загадка, к фигурам:

43 — му'амма — зашифровка имени или слова;

41.1 — ал-мусаххаф ал-музтараб — угадывание границ слова;

32 — ал-мувашишах — угадывание бейта или пословицы в графически зашифрованной форме.

Буквенные фигуры от 41 и вниз перекликаются с буквенными фигурами первого десятка.

Подобная группировка фигур не единственно возможная. Так, Н.Ю.Чалисова приводит несколько подобных рядов, набранных снизу вверх, и объединяет в них все фигуры трактата на основании несколько иных принципов (в частности, меняя последовательность их размещения) (см. более подробно [Чалисова, с. 39—41]).

Подведем итоги этого анализа. Он подтверждает наличие уже в XII в. высоко интеллектуализированного и трезвого, расчетливого отношения к поэтической изобразительной технике. Выявленные в процессе исследования четыре основные модели обра-

зования фигур в поэтике подтверждают репутацию 'илм ал-бади' как открытой системы, дальнейшее развитие которой происходит по тем же правилам. Это видно и на материалах последующих поэтов, в которых новые фигуры и разновидности старых образуются по данным моделям в плане их дальнейшего усложнения и заполнения имеющихся пробелов в уже существующей системе. В целом, за незначительными исключениями, сохраняется и порядок представления фигур. Появление нового взгляда на типологию фигур речи и классификация их на словесные (*лафзи*), образные (*ма'нави*) и словесно-образные (*лафзи-ва-ма'нави*) перестраивает и порядок их репрезентации в поэтике (см. [Мусульманкулов. Поэтика, с.15]). К XVI в. теряется соблюдавшееся прежним порядком расположения понятие о ранге фигур. Однако ранний материал — трактат Ватвата дает основания для утверждений о том, что в индийском стиле большую роль играют фигуры, основанные на суггестии, — *ихам*, сложное сравнение, гипербола, красота обоснования и др. Техническая сложность и изощренность индийского стиля — не новация, а лишь развитие той невероятной изощренности персидской словесности, которая достаточно убедительно выступает уже в оценке литературного самосознания XII в. Но эти сложность и выстроенность — на наш взгляд, составляющие самую суть персидской поэтики, — являются и самым важным фактором сохранности традиции, поскольку построенное по *правилам* воспринимается *правильно*, с наибольшим пониманием *правил игры*, а следовательно предполагает включенность, участие читателя, *знание* им этих *правил*.

Отметим также, что логико-грамматическая концепция, основанная на понятиях *лафз* и *ма'на*, является основополагающей на всех уровнях построения фигур речи в поэтике Ватвата, и четыре вытекающие из нее модели практически описывают все фигуры трактата, за исключением тех, в которых содержатся эстетические требования к «украшенной речи». Особую роль играет осознание автономии *лафз* и *ма'на* на уровне слова в метафоре и далее для внешней и внутренней формы плана выражения части бейта или бейта, плана содержания частей бейта или бейта в зависимости от уровня описания¹⁷.

Если для суфийских текстов был отмечен разрыв между планом выражения и планом религиозно-мистического содержания, то сходный процесс выявляется и в фигурах поэтической речи, в образовании которых участвует принцип суггестивности и энигматичности, и для правильного их осмысления требуется встречная работа мысли по выявлению авторского замысла. В индийском стиле это, в частности, находит свое отражение в бурном развитии жанров *му'амма*, *лугза* и хронограммы. Но в поэтике за этой особенностью не просматривается религиозно-мистическая

концепция. Трактат Ватвата — хорошее тому подтверждение, поскольку он вообще не касается проблем суфизма и суфийской литературы. Таким образом, можно зафиксировать как бы параллельную для обоих направлений — мистического и поэтического — тенденцию к суггестивности содержания и поэтической формы, т.е. фигур, украшающих речь.

Наконец, нельзя не вернуться еще к одной особенности поэтической нормы, теоретически осмысленной уже в XII в.: к упорядочению структуры бейта. Большое количество фигур отвечает за набор и распределение «соответствующей» лексики в бейте; автор трактата также достаточно четко оперирует понятиями, относящимися к *лафз* и *ма'на* бейта.

Констатация этого факта открывает для нас по меньшей мере возможность подхода к той терминологии, которой оперирует большинство теоретиков индийского стиля вплоть до нашего времени.

Иракский стиль, по мнению ученых, содержал в себе практически все черты, проявившиеся впоследствии в индийском стиле¹⁸. Поэтому важным этапом нашего исследования должно стать изучение взаимодействия обеих тенденций — поэтической нормы и того суфийского контекста, в котором происходило развитие иракского стиля на примере произведения этого стиля¹⁹.

Обратимся к газели Хафиза, которая позволит нам получить представление о бытовании персидской поэзии в контексте культуры, находившейся под всеобъемлющим влиянием суфизма, и о том воздействии, непосредственном или косвенном, которое ощущает на себе такая форма словесности, как газель.

ВЛИЯНИЕ СУФИЗМА НА ФОРМИРОВАНИЕ ЯЗЫКА ПЕРСИДСКОЙ ПОЭЗИИ

Выбор для наших целей газели Хафиза не случаен. Дело в том, что вопрос о принадлежности Хафиза к тому или иному суфийскому братству, а также вопрос о суфийском характере его поэзии до сих пор остается дискуссионным. Существует мнение, что поэзию Хафиза не следует трактовать как суфийскую. Это мнение столь распространено среди ученых (как западных и отечественных, так и прямых наследников хафизовских традиций), что с ним невозможно не считаться¹. Иную, достаточно устойчивую точку зрения о Хафизе, мистике и суфии, представляет, например, известный иранский философ и историк суфизма Сайид Хосейн Наср, который вполне однозначно относит Хафиза вместе с Джами к «поздним знаменитым поэтам-суфиям» [Наср, с. XIII].

Даже если первая точка зрения справедлива, тем более интересно получить ответ на вопрос, каково влияние суфизма на Хафиза как поэта иракского стиля.

Начнем с того, что газель Хафиза — символ недостижимого поэтического идеала. Совершенство поэтической мысли, смелость, свобода, ироничность и проникновенная искренность удивительным образом сочетаются с каким-то таинственным свечением каждого слова и его многомерностью, волнующим единством формы и сути.

В глазах читателей Хафиза, и прежде всего суфиев, гениальное владение словом было не чем иным, как божественным даром, знаком прикосновения поэта к миру сокровенного, а сам он — орудием Тайны, ее языком (*лусан ал-гайб*). Ведь трудности, которые испытывали суфийские авторы, чувствовавшие свое бессилие перед необходимостью выразить невыразимое, были, по сути дела, и трудностями языковыми. Свидетельство тому — опыт многих поколений суфийских авторов, в том числе и таких знаменитых, как Ибн Араби и Махмуд Шабистари, и их раздумья над способами выражения мистической истины в слове.

Для обычной художественной литературы существовала нормативная поэтика, которая разрабатывала правила построения

«украшенной» речи, исходя из грамматического учения о соответствии формы (*лафз*) и значения (*ма'ни*) слова или поэтического высказывания. Она требовала логической выверенности изобразительных средств поэтического языка, строгого лексического соответствия всех элементов поэтической речи.

В отличие от нее суфийская концепция речи зиждилась на идее семантической неопределенности текста, представлении об онтологическом несоответствии *лафз* и *ма'ни*. Поясняя сложность решаемой суфием задачи выражения мистического опыта, Мирза Галиб писал в маснави «Сурьма для глаз»:

راز وحدت بر نتابد گفتگو حرف حق را در نیابد گفتگو

Тайна единения не переносит огласки,

Речами не передать слов истины

[Галиб. Куллийят-е фарси, с. 97].

Известный французский иранист Ж.Лазар, изучая символический характер газели Хафиза, сделал ряд интересных замечаний о ее языке; смысл его суждений заключается в том, что газели Хафиза присуща некая сверхъестественная выразительность, многозначность и многоступенчатость ассоциаций (см. [Лазар]). Даже если полагать, что сам Хафиз суфием не был, этими свойствами его газель во многом обязана идеям и практике суфизма, упрочившимся в художественном пространстве Среднего Востока, Центральной и Средней Азии.

Будем исходить из того, что Хафиз принадлежал своему времени, определенной культурной традиции, на дальнейшее развитие которой его творчество оказало огромное влияние. Впрочем, эти слова так и останутся общим местом, если не наполнить их историко-культурным содержанием. Разумеется, культурная традиция — понятие настолько широкое и всеобъемлющее, что в данной главе возможно обращение лишь к ограниченному числу ее аспектов. Мы изберем область объективных суфийских коннотаций², обусловленных теми стабильными дополнительными элементами значений, которые возникли в языке в результате распространения суфизма в персидской поэзии.

Современная лингвистика признает, что в «национально-гомогенных языковых коллективах» возникает своя особая система объективных коннотаций, оказывающая влияние на последующее развитие языка. Под объективной коннотацией в данном случае понимаются «семантические характеристики слов, вплотную примыкающие к их парадигматическим характеристикам... это те семантические характеристики слов, которые, по А.А.Потебне, относятся к „дальнейшему“ значению слова. Это, наконец, кандидаты на вхождение в семантическую структуру слова (и следовательно, в парадигму языка)» [Трошина, с. 138].

Нет ни малейшего сомнения в том, что религиозное, а не национальное единство было определяющим в средневековых общностях. Поэтому если заменить слово «национальный» словом «религиозный», то понятие языка «религиозно-гомогенного коллектива» хорошо применимо к средневековой мусульманской культуре и к языку суфизма. Языковая интервенция суфизма достигается бытованием арабского языка как сакрального и персидского как языка суфийской проповеди, тогда как вернакулярные языки перенимают из указанных суфийские модели. Как показывает история, механизмы возникновения объективных коннотаций и вхождения их в «дальнейшее» значение слова (в разных национальных языках) бесперебойно работают на протяжении многих веков и в разнообразных языковых ареалах: от Анатолии (Рума) до Явы поэтические метафоры «жемчуг», «мотылек», «свеча», «океан» имеют одинаковые суфийские коннотации, что не в последнюю очередь создает ощущение общности мусульманской культуры.

Очевидно, что в средневековой языковой модели особую роль приобретает уровень метаязыка суфийской доктрины. Эзотерический характер суфизма крайне осложняет процесс образования объективных коннотаций. Эта ситуация регулируется обращением к «словарю», фиксирующему суфийские значения слов. Во многих случаях только «культурное» знание способно заполнить этот разрыв между семантической структурой слова и парадигматикой языка. Неудивительно, что в ряде случаев в художественном произведении возникают как бы два самостоятельных текста: один — поэтический, относящийся к плану выражения, другой — суфийский — из области интерпретации содержания.

Однако помимо объективных в языке каждого поэта возникает еще и область собственных, субъективных коннотаций, отражающих ассоциативно-образные представления, господствующие в его художественном мире. Поэт рассчитывает при этом на читателя, имеющего достаточное представление о предмете. Впрочем, он может и не заботиться о равной осведомленности своей аудитории.

Таковы две стороны одного процесса — субъективная и объективная. Читатель, особенно если это не современник поэта, стремясь постигнуть, что имел в виду последний, что он подразумевал, поверяет собственную, субъективную интерпретацию коллективным опытом — традицией чтения того или иного автора. Несомненно, каждый отдельный читатель заново воссоздает для себя культурный мир поэта в соответствии с тем кодом, которым владеет сам.

«Перед первым поколением читателей, — отмечает М.Риффатер, — стоит меньше проблем, требующих разрешения, чем перед последующими поколениями. К сожалению, историк на-

ходит в этом основание для того, чтобы предпочесть первоначальное прочтение текста: оно используется как стандарт, на фоне которого все последующие прочтения предстают ущербными. Это коренная ошибка: сменяющиеся толкования текстамонумента неотделимы от его монументальности. Позднейшие прочтения так же легитимны, как и первоначальное прочтение: и первые и последние составляют часть единого феномена» [Риффатер, с. 30].

Остается понять, как в тексте газели Хафиза соотносятся суфийские элементы с несуфийскими, составляют ли эти первые систему, как они коррелируют с суфийскими доктринами того времени.

В силу того что определяющим фактором иранской культуры времен Хафиза был суфизм (как его философия, так и практика), поиски закономерностей поэзии Хафиза приведут нас к суфийским учениям. Разрабатываемые многочисленными школами и направлениями, эти учения отличаются друг от друга индивидуальной спецификой и религиозно-философским отбором в каждом данном направлении и школе. Е.Э.Бертельс подчеркивал существование этого «индивидуального подхода»: «Связь принадлежащих к одной „цепочке“ (*силсила*) дервишских поэтов не менее очевидна (чем то, что объединяет суфийскую поэзию в целом. — Н.П.), ибо каждый орден продолжает и развивает основные учения его основателя. Если мы пока не в состоянии вскрыть эти связи, то только потому, что изучение философских позиций отдельных дервишских школ еще и не начато. Потребность в стихах, выражающих именно традиции данного ордена, прекрасно отмечена в предании о том, как сложилась знаменитая поэма Джалал ад-Дина Руми „Маснави“. Ему было указано, что дервиши его ордена читают „Мантик ат-тайр“ („Беседа птиц“) Аттара и „Хадику“ Сана’и. По мнению приближенных к нему лиц, было желательно получить поэму, специально приспособленную к учению маулави... Этим условиям и удовлетворяло „Маснави“» [Бертельс. Иран, с. 266].

Попытки выявить индивидуальное предпочтение Хафизом каких-либо направлений суфизма пока не привели к успеху. Большую помощь могло бы оказать целенаправленное исследование всего корпуса поэзии Хафиза для установления связи творчества поэта с одним или несколькими *силсила*, о которых имеются упоминания в его стихах и сведения в исторических источниках.

Давая оценку поэтического стиля Хафиза на примере одной из его газелей, Ж.Лазар практически не касается поэтической терминологии суфиев (*истилахат аш-шув’ара*) как суфийского пласта лексики. Тем не менее он пишет: «Арберри прекрасно сказал в своих „Пятидесяти стихотворениях Хафиза“ о газели

„Агар ан торк-е ширази“: для того чтобы ее понять и полностью оценить, нужно было бы полностью изучить все предшествующие трактовки содержащихся в ней тем и образов. В действительности, поскольку поэтический язык Хафиза включает в себя все средства, выработанные его предшественниками, то можно мечтать о том, чтобы сделать (если это возможно в принципе, то почему бы не осуществить это на практике!) систематический учет всех тем и мотивов, предшествующих газелям Хафиза, и составить таким образом своего рода поэтический словарь, который был в распоряжении поэта. Тогда можно было бы на достоверной базе с достаточной точностью анализировать словоупотребление Хафиза и те способы, с помощью которых выявляются эффекты, характерные для его стиля» [Лазар, с. 70].

Другими словами, для понимания индивидуального стиля Хафиза необходимо владение субъективными коннотациями, характерными для его поэтического мира, а для понимания характера поэтического стиля эпохи Хафиза важно обращение к области объективных коннотаций.

К XIV в. газель из тематически однородного жанра трансформируется в жанровую форму, и соответственно основные требования к ней переходят в область формальных. М.Л.Рейснер, изучая этот процесс, отмечает: «Процесс превращения газели из категории содержания в категорию формы, начавшийся в поэзии на фарси в XI в., к XIII в. завершился. Однако для его осмысления филологам понадобился еще век» [Рейснер. Газель, с. 37].

К этому времени содержательных требований к газели, влияющих на ее структуру, остается немного. «Газель начинается и кончается единой темой, будь то свидание (с возлюбленной) или разлука. В газели не должно быть вялых бейтов, каждый бейт должен отделяться от предыдущего и сильно отличаться», — пишет Кабул Мухаммад в «Хафт кулзум» (цит. по [Мирзоев. Бинаи, с. 255]).

Что касается тематики газели, то автор «Хафт кулзум» ограничивает ее «описанием красоты возлюбленной, переживаниями и чувствами влюбленного. Дидактические же советы выражаются в других видах поэзии». По мнению А.М.Мирзоева, «Кабул Мухаммад весьма недостаточно характеризует содержание и тематику газели», поскольку в газели затрагиваются «вопросы этики, философии, суфизма, дидактики» и т.д. [Мирзоев. Бинаи, с. 255].

А.М.Мирзоев отмечает, что самостоятельность бейта в газели XIV в. «приобретает характер литературного канона».

Однако многие отечественные авторы, несмотря на мнение филологов о самостоятельности бейта газели XIII—XIV вв., высказывают мысль о существовании неформального единства газели, имея в виду «единство стиля» (Е.Э.Бертельс), особую

смысловую связь между бейтами при отсутствии в газелях некоторых авторов, в частности Хафиза и Камола, логической связи между ними (А.М.Мирзоев).

По мнению А.М.Мирзоева, единство газели определяется поэтическим чувством автора, игрой различных оттенков мысли [Мирзоев. Рудаки, с. 39]. Другие авторы подчеркивают наличие вертикальных семантических связей между лексическими единицами разных бейтов, единство настроения и существование ассоциативных связей (Н.И.Пригарина, М.Л.Рейснер и др.). Наиболее радикальная точка зрения отражена в работе И.В.Стеблевой «Семантика газелей Бабура», которая считает, что «кроме смысловой доминанты (нукте), определяющей соотношенность всех образов газели, в ней должна была сознательно создаваться связь начала газели с ее концом, и, таким образом, предполагалось построение последовательной линейной композиции» [Стеблева. Семантика, с. 60].

В западной научной литературе развернулась длительная дискуссия, начатая А.Арберри, по проблеме единства газели, в которой в конце концов, по словам ее участника Дж.Клинтона, «фокус сместился с проблемы единства персидской лирики к вопросу, что же это такое» [Притчет, с. 123]³.

С лингвистической точки зрения проблема связности поэтического текста на материале европейской поэзии рассматривается в полезной статье Н.Н.Трошиной, на которую мы уже ссылались. Этот автор трактует связность «как взаимозависимость элементов текста, прослеживающуюся на различных уровнях их соотношенности с системой языка», и выделяет семантическую связность как основной вид связности поэтического текста [Трошина, с. 115]. Основным критерий семантической связности (СС) заключается в том, что «смысл предшествующего предложения *предопределяет* (выделено нами. — Н.П.) смысл последующего, из каждого отдельного предложения возможно вывести заключение, общее с заключениями, сделанными в предыдущих предложениях. Признаки СС могут только слабо намечаться благодаря ассоциативным связям слов» (там же, с. 153).

Общая смысловая связность текста складывается из первичной нормативной связности, т.е. эксплицитного смысла текста, и метафорической связности, образующей свою систему денотатов и в соответствии с ней формирующей подтекст (там же, с. 142).

Все эти соображения заставляют нас при рассмотрении текста газели принять во внимание следующее: 1) мнение о существовании связи *матла* и *макта* (благодаря либо общей теме, либо обращению к одному и тому же лицу) [Мирзоев. Рудаки, с. 280]; 2) проблему содержания газели (в частности, выделенный «Хафт кулзум» вопрос о дидактике); 3) идею о связности текста газели (попытаемся вынести собственное суждение о характере этой

связности). Для этого изберем газель Хафиза, в которой встречается суфийская терминология (хотя практически она есть во всех его газелях). А затем попробуем проанализировать доступными нам методами структурирующую роль этой терминологии.

Вот эта газель в подстрочном переводе:

بلبل ز شاخ سرو بگلبنانگ پهلوی	میخواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا که آتش موسی نمود گل	تا از درخت نکته توحید بشنوی
مرغان باغ قافیه سنجند و بذلهگو	تا خواجه می خورد به غزلهای پهلوی
جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد	زنهار دل میند بر اسباب دنیوی
خوش فرش بوریا و گدائی و خواب امن	کین عیش نیست درخور اورنگ خسروی
درویشم و گدا و برابر نمیکنم	پشمین کلاه خویش به صد تاج خسروی
این قصه عجب شنواز بخت واژگون	مارا بکشت یار بانفاس عیسوی
چشم به غمزه خانه مردم خراب کرد	مخموریت مباد که خوش مست میروی
دهقان سالخورده چه خوش گفتبا پسر	کای نور چشم من بجز از کشته ندروی
می خور به شعر بنده که دلتنگیت مباد	بعد از تو خاک بر سر اسباب دنیوی
ساقی مگر وظیفه حافظ زیاده داد	کاشفته گشت طره دستار مولوی

1. Вчера соловей с ветви кипариса трелями [в ладу] пехлеви
Давал урок этапов [постижения] сути (*макамат-е ма'нави*).
2. То есть: Приди, ибо явила роза огонь Мусы,
Чтобы от дерева ты узнал суть единения (*нукта-йе тоухид*).
3. Птицы сада слагают стихи и разводят приятную болтовню,
Чтобы хаджа пил вино под звуки газелей на пехлеви.
4. Джамшид ничего не взял с собой из этого мира, кроме рассказа о чаше,
Берегись! Не привязывай сердце к мирским благам!
5. Хороши подстилка из циновки, нищенство и безмятежный сон,
Эти радости недоступны царскому престолу.
6. Я дервиш, нищий и не сравню
Свой войлочный колпак с сотней венцов Хосрова.
7. Вникни в эту удивительную историю о неверном счастье:
Меня убила подруга [животворным] дыханием Исы.
8. Глаза твои лукавым взглядом разрушили жилища людей,
Да не испытать тебе похмелья, когда ты радостно идешь,
опьяненная [своей красотой]!
9. Как хорошо сказал старый дехканин сыну:
«О светоч глаз моих, что посеешь, то и пожнешь!»
10. пей вино с моими стихами, чтобы не поддаваться тоске,
А после нас — пропади они пропадом, все мирские блага!
11. Разве дал вина сверх меры виночерпий Хафизу,
Что распустилась его моулавийская чалма!

Данный текст содержит 11 бейтов по Форути («Зубда»), в других изданиях (Казвини, Ханлари, Инджави, Азиза Ахмада, Шанбезода) число бейтов колеблется от 9 до 10. В ряде использованных нами публикаций отсутствуют бейты 6 и 10. Обращает на себя внимание критикуемый средневековыми специалистами прием дублирования рифмующихся слов: бейты 4 и 10, где в кон-

це строки полностью повторяется сочетание *асбаб-е дунйави* (мирские блага). Возможно, поэтому бейт 10 исключен из ряда текстов как интерполяция. Бейт 6 также исключен из ряда текстов.

Начнем разбор газели с того, что примем точку зрения исследователей Хафиза, отрицающих его связь с суфизмом. В этом случае попробуем не придавать конструктивного значения имеющейся в ней терминологии и реалиям и прочтем согласно настоятельной рекомендации некоторых авторов газель как светское лирическое стихотворение, использующее суфийские понятия в общекультурном контексте.

В матла (бейте 1 газели) поэт рисует такую картину: с кипариса доносится благозвучное пение персидского соловья, проповедующего учение об этапах духовного постижения сути, Истины. Можно предположить, что соловей поет о своей любви к розе, о страданиях, сопряженных с этой любовью.

Песня соловья звучит трелями в ладу пехлеви — старинной иранской мелодии.

Место действия — ветвь кипариса, время — вчера (ночью).

Заметим, что в этом пересказе нам почти не понадобились суфийские пояснения к термину «этапы [постижения] сути».

В бейте 2 раскрывается содержание проповеди соловья. Он обращается к слушателям — зовет их в сад, где розовый куст пылает огнем Мусы (библ. Моисей). Это — указание на коранический эпизод, когда Муса попросил Господа явить себя (7:139), или на другой, когда Господь говорил с Мусой из кустарника (28:30) либо когда Аллах воззвал к Мусе из огня (20:11—14). Во второй мисра объясняется, что вся эта красота существует для того, чтобы слушатель узнал от дерева суть единения. Можно, правда, предположить, что речь идет о кусте алых роз (*дерахт-е гол* — куст алых роз), поскольку в предыдущей мисра встречается слово роза (*гол*). Суфийский термин *тоухид* можно связать с преданием о Мусе, поскольку суть божьего единства была открыта ему из огня. Содержание бейта, стало быть, сводится к призыву: «Приди посмотри, как ярко цветут розы, подобно объятую огнем кусту, откуда Аллах говорил с Мусой».

В бейте 3 описан сад, в котором щебечут птицы, они как бы слагают стихи, пробуют рифмовать ради того, чтобы некий хаджа пил вино под персидские газели. Как мы увидим дальше, в одном из комментариев [Гандж-е мурад, с. 442—443] указано, что хаджа — определенный человек, Туран-шах, поэтому, согласившись принять во внимание это пояснение, мы вынуждены будем учитывать его при прочтении бейта. Следовательно, в этом бейте рисуется идиллическая картина приятного времяпрепровождения.

Невольно возникает вопрос о том, почему так настойчиво подчеркивает поэт язык птиц.

Многие читатели, возможно, приписали бы этим бейтам персидскую утонченность, с какой описывается изысканное пение соловья над розой. Но не навеем ли это представление Пушкиным и Уайльдом — теми «культурными переживаниями», которыми европейское сознание обязано филоориентализму. Ведь эта традиция до сих пор продолжает оказывать влияние на создание стереотипа восточной эстетики в сознании западного читателя! Словом, образ бейта 3, возвращая нас к бейту 1, заставляет задуматься о действительном смысле предпринятого нами лобового подхода к их интерпретации.

Однако бейт 4 на первый взгляд приносит явное облегчение: он сентенциозен и читается как бы совершенно однозначно и без загадок. В первой мисра упомянут мифический царь Джемшид. Согласно «Шах-наме» Фирдоуси, он правил тысячу лет и тогда на земле Ирана был золотой век. Царь владел изумрудной чашей, отражавшей весь мир, поэтому знал, что творится в разных концах его державы, и мог принимать мудрые, справедливые решения. Но под конец жизни его обуяла гордыня, он утратил благодать и, как и все смертные, покинул мир, не сумев взять с собой ничего из принадлежавших ему несметных сокровищ, не помогла ему и безграничная власть над миром.

Во второй мисра содержится призыв не привязываться к «мирским благам» (букв. «к материальным ценностям бытия»). Однако возникает новый вопрос: если это прямая дидактика, как увязать ее с дефиницией газели, данной автором «Хафт кулзум»?⁴ Если это не дидактика, то что же? И почему после радостных картин беспечного питья вина, наслаждения красотой весеннего сада, поэзией появляется некто с кислым лицом проповедника — ампула, постоянно осмеиваемое Хафизом, — и изрекает прописные истины о непрочности земного бытия? К тому же создается впечатление, что проповедь исходит от лирического субъекта газели или от самого автора. Одно дело жанр маснави, когда смена тем мотивируется проповедническими задачами, другое — газель, где объединяющим моментом обычно считается настроение. А между тем если первые три бейта мы — чисто внешне — восприняли как персидскую миниатюру на тему «пирушка в саду», то в бейте 4 само настроение газели меняется крайне резко.

Следующий бейт 5 как бы развивает мысль предыдущего, хотя по настроению противопоставлен ему. В нем говорится о том, что нищему уготованы радости большие, чем обладателю престола. Какие же это радости? Подстилка из циновки (другой вариант — «время циновки»), нищенство и безмятежный сон. Умозрительно достоинства нищенства и циновки, конечно, можно признать, но почему, если ищешь радости (*эйш*), не выбрать славную, полную услад жизнь Джемшида с ее чудесами?

Бейт 6, отсутствующий, как мы уже упоминали, в ряде изданий, поясняет «сорт» нищенства, одобряемый героем газели. Бейт этот действительно более похож на интерполяцию по чисто техническим свойствам — не только по повтору конца строки, но и по параллелизму смысла в отношении к предыдущему. Но и в этом случае, ставя под сомнение его аутентичность, воспользуемся содержащейся в нем иллюстрацией. Итак, нищий не просто нищий, он еще и дервиш, носящий шерстяной *кулах* (вид войлочного колпака), и этот головной убор дороже ему, чем бриллиантовый венец иранских шахов. Можно, конечно, продолжать верить, что дело по-прежнему сводится к морализаторству по Бернсу:

Кто честной бедности своей
Стыдится и все прочее,
Тот самый жалкий из людей,
Трусливый раб и прочее.

Но газель от этой интерпретации становится все скучнее и скучнее, а загадки все прибавляются.

Кроме того, нас ждет очередной тематический перескок, поскольку в бейте 7 появляется жестокая возлюбленная «с дыханием Исы». По преданию, Иса (Иисус) оживлял мертвых своим дыханием. То же свойственно и красавице, дарующей жизнь всем, кроме лирического субъекта, которого она убивает. Это наводит на мысль о «перевернутости» (*важсун*) счастья, о необычайных последствиях встречи с возлюбленной.

В бейте 8 развивается мотив жестокой по своей натуре красавицы. (Заметим, что до сих пор семантическая связность рассматриваемого поэтического текста наблюдается не более чем между двумя-тремя бейтами, а затем следует разрыв⁵.) Образ построен на противопоставлении состояний опьянения и похмелья. Кокетство красавицы действует разрушительно на влюбленных, но в ее опьяненности собственной красотой и в ее безнаказанности таится опасность для нее самой — опасность похмелья после опьянения и осознания содеянных ею жестокостей.

После этого в бейте 9 снова появляется дидактика с чисто притчевым способом введения темы («Как хорошо сказал имярек») и с весьма тривиальным смыслом «что посеешь, то пожнешь». Это назидание отчасти перекликается с темой похмелья-расплаты предыдущего бейта. Бейт 10 мы исключаем из обзора, повторив лишь свои сомнения в его аутентичности.

И наконец, бейт 11. В нем описано состояние самого лирического субъекта, а именно Хафиза, которого виночерпий одарил вином сверх меры так, что от сладких надежд его голова пошла кругом (букв. «распустилась чалма»), а сам он недоумевает, не

опоил ли его виночерпий. Надо сказать, что обычно виночерпиев упрекают в отсутствии щедрости.

Итак, можно сделать вывод, что газель посвящена цветению сада (бейты 1—3), вину, которое подобает пить в саду (бейты 3, 11), красавицам (бейты 7, 8). Контрастом к этим темам звучат проповеди духовной независимости, отказа от мирских утех, свободы от оков сытого благополучия, воздаяния за грехи (бейты 4—6, 9)⁶.

Вкрапления суфийской терминологии в газели не столь значительны, чтобы исключить возможность ее «светского» прочтения, каковое мы и попытались сейчас предпринять. Можно рассмотреть газель как единство настроения. Между тем от бейта к бейту настроение меняется: шутливо-торжественное в бейте 1, возвышенное (любование красотой природы) в бейте 2, безмятежное (отдых в саду) в бейте 3, затем аскетическое (бейты 5, 6), страдальческое (бейт 7), восторженное, смешанное со страхом (бейт 8), назидательное (бейт 9) и, наконец, состояние эйфории от возлияний (бейт 11).

Рассмотренные в такой (или в иной, если в тексте порядок бейтов другой, что вполне допустимо) последовательности эти переходы настроения как бы создают собственную логику поэтического повествования, его пафос. Оставим в стороне то, что касается орнаментальной характеристики газели, — ее звукопись и украшающие ее поэтические фигуры.

И все же, как говорит Ж.Лазар, создается впечатление, что, притом что понятно все, не понято буквально ничего.

Не вдаваясь сейчас в дальнейшие и, как нам кажется, бесплодные рассуждения, отметим только одну загадку рассмотренной газели: матла и макта ни тематически, ни по набору персонажей, ни по обращению не имеют между собой ничего общего! Можно, конечно, предположить, что автор «Хафт кулзум», создавая свое определение жанра, не имел в виду газели Хафиза, но естественнее другая мысль: должно быть, нам удалось извлечь из газели далеко не все, что в ней заложено.

Посмотрим теперь, не поможет ли нам комментаторская литература. Для начала обратимся к «Бадр аш-шорух» (БШ). В этом шархе (комментарии) мы встречаем следующие пояснения [Бадр, с. 692—693]:

(Бейт 1) соловей — влюбленный; ветвь кипариса — этап божественной любви (*макам*); трели — голос соловья, звучащий во время цветения роз; урок [постижения] сути этапов — выражение (*изхар*) тайн любви (*ишк-у-махаббат*);

(Бейт 2) огонь Мусы — проявление (*таджаллийат*) Истины; дерево — (генеалогическое) древо человека, человеческий род; суть единения (*нукта-йе тоухид*) — (формула) «Я Аллах, нет божества кроме Меня!» (*ана Аллаху ла-илаха илла ана*);

(Бейт 3) птицы сада — страсти бытия (*хавас-е вуджуд*); болтовня — шутки и приятные речи.

Для остальных бейтов в БШ даются пояснения отдельных слов.

В «Гандж-е мурад» (ГМ) дан комментарий также не ко всем бейтам:

(Бейт 1) мелодия (*гулбанг*) — старинная песня дервишей; пехлеви — один из видов пения или старинная мелодия, не вошедшая в «тридцатигласие [мелодий] Барбада» и, возможно, созданная впоследствии (приводятся примеры из Низами и Бандар Рази);

(Бейт 2) суть *тоухида* — Коран (28:30): «И когда он подошел к нему, был к нему зов с правой стороны долины в благословенной роще из кустарника: „О Муса, Я — Аллах, Господь миров!..“». Огонь Мусы — вид цветущих роз;

(Бейт 3) рифмующий (*кафиесандж*) — поэт; шутливый (*базле-гуй*) — благозвучный, сладкопевец; хаджа — Туран-шах;

(Бейт 5) «Будь славной судьба тех людей, которые с мыслью об отдыхе погружаются в безмятежный сон на камышовой циновке»;

(Бейт 7) «Послушай удивительную историю о невезении: я погиб от руки человека, дыхание которого — животворное, как у Исы, — возвращает покойникам жизнь»;

(Бейт 9) Коран (99:7, 8) — тексты аятов не приводятся.

Итак, в двух указанных шархах (БШ и ГМ) дан ряд слов и понятий, а также целых бейтов, нуждающихся в комментарии либо в интерпретации в духе суфизма. Интересно указание на Коран для бейта 9; правда, использовать при переводе этот комментарий нельзя, поскольку приведенные аяты поясняют не терминологию бейта, а сентенцию в целом.

Но, судя по обоим шархам, газель имеет суфийские коннотации только примерно на треть, остальным ее бейтам, на взгляд комментаторов, не требуется мистического прочтения. Тем не менее с помощью приведенных комментариев можно составить небольшой словарь толкуемых понятий и слов (в порядке бейтов):

соловей — влюбленный (БШ)

ветвь кипариса — этап божественной любви (БШ)

трели — голос соловья (БШ); старинная дервишеская песня (ГМ)

пехлеви — древнеиранская мелодия; один из видов пения (ГМ)

урок [постижения] сути этапов — выражение тайн любви (БШ)

огонь Мусы — проявление Истины (БШ); вид цветущих роз (ГМ)

дерево — человеческий род, генеалогическое древо человека (БШ); указание на кустарник, из которого Аллах говорил с Мусой (ГМ)

суть тоухида — «Я — Аллах...» (БШ); Коран [28:30] (ГМ)

птицы — страсти бытия (БШ)

слагающий рифмы — поэт (ГМ)

безмятежный сон — обретение душевного равновесия (ГМ)

«Что посеешь, то и пожнешь» — Коран [99:7, 8] (ГМ)

Как мы видели, в ГМ даются пересказы-пояснения к бейтам 5 и 7, синонимы слов «болтовня», «шутливый» и комментарий к слову «хаджа» из бейта 3.

В БШ встречаем, например, пересказ *макта* (последнего бейта) для пояснения слова «чалма»: «Вред чалме наносит опьянение Хафиза и щедрость виночерпия».

Может быть, с помощью этого словаря удастся извлечь дополнительный, ускользавший до сих пор смысл бейтов?

Бейт 1. Влюбленный, находясь на определенном этапе постижения божественной любви, описываемом как ветвь кипариса, *голосом соловья*, подобающим *времени цветения роз* /исполняя старинную песню дerviшей на мелодию/ *в ладу пехлеви*,

Вчера излагал *тайну любви*.

Бейт 2. То есть: «Приди, ибо роза указывает на *проявление Истины / вид цветущих роз* напоминает огонь Мусы (т.е. огонь, явленный Мусе)»,

Чтобы от *рода человеческого / из куста* ты слышал слова: «О Муса, *Я — Аллах, Господь миров!*» / «Я — Аллах, нет божества кроме Меня!»

Бейт 3. [Чувственные] *страсти бытия* побуждают слагающего рифмы / *поэта* к веселым *шуткам* и *благозвучным* / приятным речам,

Чтобы *Туран-шах* пил вино под пехлевийские газели⁷.

Пояснения к остальным бейтам никаких добавлений к уже предложенной трактовке не дают, за исключением коранической отсылки к бейту 9.

Создается, однако, впечатление, что и новые разъяснения порождают большое число новых вопросов. Так, в бейте 1 остались неясными: а) этап любви, соответствующий «кипарисовой ветви»; б) мистический смысл «времени цветения роз»; в) роль мелодии пехлеви; г) слово «вчера», не получившее трактовки, но, по-видимому, каким-то образом вступающее в корреляцию с понятием «время роз» либо имеющее собственное темпоральное назначение во временном континууме газели.

В бейте 2, во второй мисра, персидское слово *дерахт* имеет значение — «дерево, кустарник». Между тем И.Ю.Крачковский в

айте, указанном комментатором ГМ, переводит арабское слово *шаджарат* как «кустарник». В английском, пальмеровском переводе Корана *шаджарат* дается как «дерево».

Если учитывать возможность перевода *дерахт* как «дерево», тогда либо розы растут на дереве, либо в первой и второй мисра описаны совершенно разные ситуации, т.е. дерево — некий новый субъект действия в бейте, не предусмотренный образным содержанием первой мисра. Словом, и в бейте 2 остаются вопросы-загадки: а) от кого должна быть услышана суть *тоухида*? б) какую из двух указанных формул считать истинной? в) трактовать ли находящиеся в соседних мисра слова «роза» и «дерево» как намек на розовый куст?

В бейте 3 также появилась новая загадка, а он, казалось, был самым ясным из всех: почему чувственные страсти бытия — птицы побуждают поэта петь перед Туран-шахом?

Обратимся к бейту 9. Сура «Землетрясение» в целом дает картину дня Воскресения, а аяты 7, 8 — воздаяния в Судный день: «7. и кто сделал на вес пылинки добра, увидит его, 8. и кто сделал на вес пылинки зла, увидит его». Если мы учтем эту кажущуюся на первый взгляд произвольной отсылку, то заметим, что назидательный характер бейта меняется на пророческий, следовательно, «уменьшается» количество дидактических бейтов газели.

Итак, мы обнаружили, что, несмотря на немалые усилия, предпринятые нами для учета роли мистического подтекста в ряде бейтов, остается все еще много неясного и в самих бейтах, и во вводимой комментаторами БШ и ГМ трактовке терминов, а главное, по-прежнему темными остались ходы поэтической мысли автора. До сих пор не возникало никакого ощущения семантической связности газели в целом, не говоря о линейности ее композиции; также остается открытым вопрос о соотношении матла и макта.

Что касается лексики газели, то благодаря комментариям расширился круг *истилахат аш-шу'ара* (к ним относятся, например, кипарисовая ветвь, соловей, роза, дерево, птицы).

Порой при изучении неясных мест текста большую пользу может принести обращение к переводу, осуществленному в рамках одной культурной традиции⁸. В переводе данной газели на язык урду в примечании к бейту 5 указано, что безмятежность сна на тростниковой циновке достигается лишь при помощи состояния полной нищеты (*факр*). Слово *факр* — важный суфийский термин.

Все это убеждает в том, что необходимо методичное, скрупулезное изучение лексики газели и выявление удельного веса и роли терминологии в ее лексическом составе.

Частично ключ к определению символической лексики уже дала комментаторская литература. Кроме того, в разряд этой

символики попадают термины, обозначающие различные степени постижения в суфизме, т.е. слова, принадлежащие к семантическому полю терминов, имена пророков — словом, все то, что любой мало-мальски осведомленный в суфизме читатель сразу выделит как обладающее основным или дополнительным суфийским значением.

К этим словам, таким образом, относятся категории суфизма и технические термины суфиев. В последнюю группу входят: садовая символика, птицы (согласно БШ), нишета (согласно переводу на урду) и ее оппозиции по модели «нищий — шах», кроме того, такие известные суфийские символы, как вино, любовь, красота, а также имена пророков.

Всего в газели оказалось 83 значащих слова (без предлогов и союзов). Сначала выделим группу терминов символического языка, а остальные слова будем рассматривать в группе лексики естественного языка, разбив их по частям речи (при рассмотрении слов обеих групп соблюдается порядок бейтов).

Слова символического языка⁹

Категории

Макамат — этапы, *ма'нави* — относящийся к сути (1); *тоухид* — единобожие, единение, *нукта* — суть (единения), *атеш* — огонь [Мусы] (2); *анфас* — дыхание (7); *моулави* — братство дервишей, здесь: определение чалмы особого вида, *вазифе* — религиозные обязанности, здесь: мера (11).

Технические термины суфиев

(*истилахат аш-шу'ара*)

Сад, птицы: *шах* — ветвь (1); *дерахт* — дерево, *гол* — роза (2); *баг* — сад (3); *болбол* — соловей, *голбанг* — пение птицы (1); *морг* — птица (3).

Нишета: *асбаб* — предметы (материального мира) (4); *бурйа* — циновка, *амн* — безопасность, покой (5); *гада* — нищий, *пашмин* — шерстяной, *дервиш* — дервиш, *кулах* — шапка (дервиша) (6); *торре* — завиток, здесь: складка (чалмы), *дастар* — чалма (11).

Шахство: *джам* — чаша, *Джамшид* — мифический царь Ирана (4); *хосрови* — царский, *оуранг* — престол (5); *тадж* — венец (6).

Вино: *махмури* — опьянение, *маст рафтан* — опьяняюще двигаться (о походе красавицы) (8); *саки* — виночерпий (11).

Любовь: *йар* — друг, красавица (7); *гамзе* — кокетливое подмигивание, лукавый взгляд (8).

Имена: *Муса* (2); *Иса* (7).

Существительные: *газал* — газель, *хадже* — хаджа (3); *хекай-ат* — рассказ (4); *хаб* — сон, *эйш* — веселье, *фарш* — подстилка (5); *бахт* — счастье, *кессе* — повесть (7); *мардом* — люди, *хане* — дом (8); *чаши* — глаз (8, 9); *песар* — сын, *дехкан* — дехканин, *нур* — светоч (глаз) (9); *Хафиз* (11).

Глаголы простые: *амадан* — приходить, *шенидан* — слышать, *намудан* — показывать (2); *коштан* — убивать (7); *будан* — быть (8); *гофтан* — говорить, *кештан* — сеять, *дорудан* — жать (9).

Глаголы составные: *дарс хандан* — учить, давать урок (1); *мей хордан* — пить вино (3); *дел бастан* — привязываться (4); *дархор будан* — быть достойным (5); *барабар кардан* — сравнивать (6); *хараб кардан* — разрушить (8); *ашофте гаштан* — приходить в беспорядок, *зияде дадан* — давать сверх меры (11).

Прилагательные: *пехлеви* — пехлевийская (мелодия, лад) (1); *пехлеви* — персидский, *кафиесандж* — слагающий рифмы, *базлегуй* — шутливый (3); *донйави* — мирской (4); *хош* — хороший (5, 9); *салхорде* — старый (9); *аджаб* — удивительный, *важгун* — перевернутый, изменчивый (7).

Местоимения: *хиш* — свой (6); *ин* — этот (7); *ман* — я, здесь с изафетом — мой (9).

Наречия: *душ* — вчера (1).

Числительные: *сад* — сто (6).

Междометия: *зинхар* — здесь: берегись (4).

Частицы: *йа'ни* — то есть (2).

Работа по составлению этого «словаря» сразу поставила нас перед лицом некоторых фактов. Во-первых, процент потенциально символической лексики, только выделенный, так сказать, априорно, оказался достаточно высоким — около 43% (36 слов из 83). Во-вторых, уже при формировании словаря естественного языка выяснилось то обстоятельство, что в группе прилагательных, т.е. слов, выступающих в качестве определений, почти половина их также приобрела в контексте газели суфийские коннотации (мирской, пехлеви, слагающий рифмы, шутливый). То же можно сказать и о некоторых существительных (веселье, подстилка, сон) и глаголах (давать урок, привязываться, пить вино).

Это позволяет предположить, что *истилахат* в газели больше, чем казалось на первый взгляд, и символизация лексики естественного языка обусловлена самим принципом построения газели.

Надо отметить, что мы не встали на такой простой путь, как использование словарей *истилахат* (где мы нашли бы и слово *эйш*, и слово *хане*, и многие другие термины), и не попытались прочесть газель «со словарем» (суфийских терминов, разумеет-

ся). Обращение к словарю нарушило бы подход к тексту газели «как он есть».

На самом деле, разбор лексики и суфийской терминологии не самоцель, а лишь средство, с помощью которого мы пытаемся проникнуть в более глубокие слои литературного текста как объекта культуры данной эпохи. В силу этого обратимся к внетекстовым свидетельствам, а именно к трактатам по суфизму, которые помогут понять не только словарное значение того или иного символа, но и его место в определенной системе ценностей. Мы будем пользоваться двумя основными трактатами — «Фусус ал-адаб» шейха Йахьи Бахарзи и авторитетным компендиумом средневековых трактатов с большим количеством ссылок на Хафиза — «Асас ат-тоухид» Аштиани.

Но прежде вернемся к газели Хафиза и бросим взгляд на распределение символической лексики по бейтам.

(Бейт 1) Категории доктрины: этапы постижения; символика сада и птиц.

(Бейт 2) Категории доктрины: суть единения; символика сада, Муса.

(Бейт 3) Символика ценности питья вина, сад, птицы.

(Бейт 4) Символика мирских благ и отказа от них.

(Бейт 5) Символика превосходства нищенской циновки над царским престолом.

(Бейт 6) Символика превосходства дервишеского кулаха над царским венцом (венцом Хосрова).

(Бейт 7) Символика Исы и «убийственной» красоты возлюбленной.

(Бейт 8) Символика вина и жестокости красавицы.

(Бейт 9) Символика дня Воскресения из мертвых и Судного дня.

(Бейт 11) Символика опьянения.

Таким образом, обнаруживается определенный подтекст газели и мотивируемая им некоторая закономерность в последовательности расположения бейтов, дающие себя знать на символическом уровне: изложение доктрины (б. 1, 2), вино (б. 3), отказ от благ и превосходство нищеты (б. 4—6), смерть от дыхания возлюбленной (б. 7), пьянящая сила красоты (б. 8), Судный день (б. 9), опьянение Хафиза (б. 11).

Однако вернемся к интерпретации газели. В матла мы застали соловья за несвойственным ему занятием: он... читает проповедь. Суть проповеди — этапы духовного постижения. Эти слова (*проповедь*, [*постижение*] *сути этапов*) являются ключевыми, а их нахождение в «сильном месте» газели — в матла — дает возможность предположить, что они так или иначе задают тематику газели в целом. Кафедрой соловью служит ветвь кипариса. Согласно БШ, это некий этап духовного постижения, на котором находится сам соловей. Что это за этап (*макам*)?

Несмотря на то что имеющиеся в нашем распоряжении трактаты не называют такого *макама*, известно, что в суфизме, в частности в суфийской иконографии, кипарис — символ «совершенного человека» [Бахтийар, с. 68]. Таким образом, собственный уровень (продвинутость) «проповедника» на пути постижения весьма высок.

Однако для всякой проповеди нужны слушатели, и каждый опытный оратор должен отдавать себе отчет в их подготовленности: «В разговоре с людьми цели и намерения суфиев — совет и руководство и требование спасения; и все, что говорят, говорят они так, чтобы была польза для людей. И правило речей таково, чтобы с каждым велся разговор соответственно его уму и пониманию... А о чем не спрашивают, о том суфий не говорит, а если спрашивают, то отвечает по возможностям спрашивающего... А если спрашивает суфий, то нужно, чтобы он не спрашивал о том, чего он не постиг, что недоступно его этапу постижения и чего он не практикует...» [Бахарзи, с. 57].

Обратим также внимание на форму проповеди соловья — это *гулбанг-е пехлеви*. Толковый словарь таджикского языка приводит это словосочетание в словарной статье «пахлавӣ» с пояснением «лаҳн ва оҳанги паҳлавӣ» (тон речи, напев, мелодия, звук, лад), так что словосочетание можно перевести «в музыкальном ладу, стиле *пехлеви*». Иными словами, проповедь свою соловей произносит, допустим, не на арабский, а на персидский лад или в ладу старинного персидского пения.

И наконец, займемся временем действия. Оно обозначено как «вчера». Существенно, однако, что слово *душ*, как уже упоминалось, имеет значение «вчера ночью». Ночь — важный символ, связываемый с началом духовного постижения (ср. мирадж — небесное путешествие Пророка, совершенное ночью и толкуемое суфиями мистически).

Началом вступления на путь постижения в некоторых суфийских системах считается *макам энтебах* — этап бодрствования. Этот этап, означающий «переход границы неведения», Бахарзи называет первым в духовном пробуждении (*бидари*) в поисках истины [Бахарзи, с. 55]. Естественно предположить, что данный *макам* относится не к уровню соловья-проповедника, а к уровню адресата проповеди, того, кто слушал ночью соловья и при этом бодрствовал телом и душой.

Остальные вопросы, возникшие при вторичном толковании, по сути дела, касаются не текста, а комментария, поэтому сейчас не будем их затрагивать, а перейдем к бейту 2.

В бейте 2 роза являет огонь Мусы. Образ построен не только на внешнем сходстве розы и огня. В суфизме «роза» — термин, имеющий много аспектов. В частности, согласно хадису, «роза —

часть божественного величия» (цит. по [Шиммель, с. 222, 299]), поэтому метафора правомерна и по существу. Кроме того, имеется словосочетание *шаджаре-йе Муса* (букв. «кустарник/дерево Мусы»), которое в словаре Моина дается как *гол-е голаб*, разновидность розы, из которой добывается розовая эссенция. Таким образом, усиливается связь символики розы и Мусы с сутью единения (*нукта-йе тоухид*). Еще одно значение, вытекающее из коннотации «эссенция розы»: суть божественного величия, т.е. «совершенный человек».

Кораническая аллюзия, приведенная в комментарии, ⁶подводит к пониманию еще одной коннотации слова *дерахт* во второй мисра — «родословная», «генеалогическое древо». Следовательно, древо рода человеческого осведомлено о том, в чем суть *тоухида*.

Несмотря на то что для пояснения этой мысли в комментариях приведены коранические формулы, не будем спешить с признанием именно какой-нибудь одной из них, отражающей суть единения. Ведь в бейте 1 не раскрывается содержание *макамов*, так что, похоже, и о том, в чем заключается суть *тоухида*, мы узнаем из дальнейшего разбора газели.

Отметим, что в бейте 2 даже слова естественного языка — простые глаголы «слышать», «приходить», «показывать» — приобретают символический смысл. Таким образом, символическую нагрузку несут все значимые слова бейта.

Бейт 3 также связан с учением об этапах постижения: на стоянке (*манзил*) неведения (*гафлат*), переход границы которой символизирует и начало пути, и первый *макам*, питье вина преследует важную цель. «И другое знай, о послушник странствующий, что оцепенение в опьянении вином любви находится на стоянке неведения и изумления и что цель питья вина — опьянение не ради опьянения, а ради стремления к любви и радости» [Бахарзи, с. 61]. Поэтому для хаджи, пьющего вино, созданы самые благоприятные условия; с их помощью он может воспринять урок соловья, они-то и облегчают для него переход границы неведения. Птицы-поэты именно для этой цели сочиняют газели на понятном для хаджи персидском языке, облекая свои слова в приятную, шутиливую форму.

Подобное понимание бейта также делает символической большую часть его лексики (за исключением конкретного хаджи).

Бейт 4 отражает следующий уровень духовного постижения. У шейха Бахарзи ему предшествует, правда, еще ряд переходных этапов: обращение к Истине (*энабат*), воздержание от запретного (*вара'*), самодисциплина (*мухасибе-йе нафас* — букв. «счет дыхания»), воля (*эрадат*). Однако в проповедь соловья они не попали — либо по причинам техническим, связанным с небольшим размером газели, либо как уже пройденные для слушателя,

возможно практиковавшего их или достаточно подготовленного к переходу на следующий этап. Не исключено и их отсутствие в системе, которой оперирует «проповедник». Во всяком случае, этот бейт обращает слушателя к этапу аскетизма (*зухд*), заключающемуся в отказе от «мира и его соблазнов», по словам Бахарзи, «а *зухд* это то, что все дозволенное в миру ты покидаешь и от мира и его соблазнов лицо отворачиваешь» (*ва зухд ан аст ке халалха-йе дунья ра хаме тарк кони, ва аз дунья ва шахват-е у руй бегардани*) (там же, с. 51).

В бейте использован прием — приведение поэтического примера, притчи, служащих доводом для утверждения некоего правила. В первой мисра приведена притча о царе Джамшиде, тогда как во второй дается перифраз цитированного выше правила духовного постижения: «Не привязывай сердце к мирским усладам». Таким образом, становится ясно, что бейт не следует трактовать как чисто дидактический и что содержащийся в нем элемент назидательности имеет более сложное, религиозно-философское происхождение. Это утверждает нас в нашей гипотезе о неслучайности оговоренного в «Хафт кулзум» условия: нормативность средневековой поэтики отчетливо осознавалась ее авторитетами. Кроме того, бейт 4 составляет единый с предыдущими бейтами контекст и теперь не выглядит инородным телом, произвольно инкорпорированным в «персидскую миниатюру»; напротив, его появление оказывается логически (но не семантически!) мотивированным. О том, каков характер подобной логики, следует подумать особо, с учетом дальнейшего развертывания смысла газели.

«Естественная» лексика бейта подвергается полной символизации.

Бейт 5 знаменует переход к другому уровню постижения — к этапу *факр*, у Бахарзи примыкающему к этапу *зухд*. Значимость этого перехода отмечена у Бахарзи, в частности, вновь введенной нумерацией (до этого номером был отмечен только первый этап): «И затем восьмой макам — нищеты (*факр*), и нищета в том, чтобы ничего не было в твоих руках, и никакого имущества у тебя не было, и сердце твое было бы свободно [от вожделения к тому], чего нет в твоих руках» (там же, с. 51).

Это макам более высокий, чем предыдущий. Если в бейте 4 слушателя предостерегают от привязанности к мирским благам (*зинхар!* — берегись!), то суровый аскетизм призыва сменяется в бейте 5 обещанием безмятежного сна и веселья (*эйш*). Следует заметить, что в таком контексте даже междометие *зинхар* переходит в область символического языка. Слова «веселье» и «сон» оказываются также символически отмеченными.

Пожалуй, именно здесь следует вспомнить важнейшее правило суфийского постижения: «Нельзя переходить от одного мака-

ма к другому, пока не освоишь первого полностью». Это связано, в частности, со сложными психологическими требованиями к суфию в процессе постижения и теми сменами состояния (*хал*), которые возникают, как указывает Бахарзи, в «общении (*муамила*) суфия с Высшей Истиной».

Состояние *факр*, согласно Бахарзи, проходит несколько стадий: *джамали*, *джалали* и *камали*, соответствующих именам Аллаха: Красота, Могущество и Совершенство. Их освоение возможно на уровне «совершенного человека». Первая стадия, соответствующая совершенству Исы, названа *исави*. Она есть место свидетельствования (*шухуд*) о проявлениях (*таджалли*) Красоты. На этой стадии суфию предписано ношение грубых тканей, жестких одежд (что связано с особенностями одеяний Исы). Духом всякого, кто достигает этого этапа, овладевает состояние (*хал*) веселья, а в телесном его здоровье преобладают жар и возбуждение. Поэтому суфию в этом состоянии предписан черный цвет одежды, поскольку другие цвета могут настолько усилить его радость, что он впадет в эйфорию — состояние неуправляемой веселости, перевозбуждения, тогда как цель суфия — уравновешенность (там же, с. 38—39).

Духовные радости, обретаемые при приближении к цели — познанию сути *тоухида*, символизируются понятиями «нищенство», грубая подстилка — «циновка» и противопоставляются тем плотским утехам, которые доступны владыкам «царских престолов».

В бейте 6 (напомним, что он имеется не во всех изданиях) та же ситуация: абсолютное превосходство *факра* обыгрывается на противопоставлении шерстяного или войлочного колпака (*кулах*) суфиев царскому венцу: «Кулах — венец милости, надев его себе на голову, я выбрасываю из головы [мысли] о высокомерии и спеси» (там же, с. 33).

В бейте 7 возникает новая тема — смерть влюбленного при встрече с красавицей. Для других дыхание ее животворно, подобно дыханию Исы, но лирический персонаж газели от него умирает. Интересно, что сам акт свидания или встречи не отмечен, однако легко предположить, что он был: чтобы ощутить дыхание возлюбленной, надо к ней приблизиться. Несмотря на оксиморон (убила животворным дыханием), ограничиться простой констатацией этого факта мы уже не можем. Ассоциативная связь мотива Исы с доктринальной основой предыдущих бейтов убеждает в закономерности избранного пути интерпретации, а то обстоятельство, что мотив Исы соответствует стадии Красоты, делает появление красавицы в данном бейте ожидаемым событием.

Дело в том, что после прохождения этапа *факр* «ничего не остается, кроме погружения в море небытия (*фана*)» (там же,

с. 39). Здесь, кстати, мы, возможно, наконец приблизимся и к пониманию сущности *тоухида* с точки зрения продолжения *макамов* Пути. Ведь до сих пор мы не находили ответа на этот вопрос.

Итак, на сцену выступает истинная причина всех устремлений, движущая сила всех духовных поисков взыскующего. Для достижения цели суфий должен пройти ряд состояний, ведущих к божественной близости, в частности (согласно Бахарзи, по указанному в трактате порядку): созерцания, приближения, надежды, страха, стыда, любви, страсти, задушевной дружбы, уверенности (*йакин*), свидетельствования (*машхуд*). Перипетии газельного повествования передают нарастание этой близости. Достигшие *'илм-е йакин* (уверенного знания) погружаются в *фана* (небытие в Истине), относящееся к стадии *фана-е 'ирфани* (*фана* постижения), *фана-е шухуди* или *фана-е вуджуди*, и достигают единения на том же уровне. Как говорит Бахарзи, наступает последний этап — «то, чему нет букв и слов» (там же, с. 54). Смысл *тоухида* гностически-феноменального (*'ирфани-сифати*) «в том, что в действительности и по существу дела, кроме сути и атрибутов Совершенства и имен Могущества и Милости, во дворце феноменального бытия ничего истинного не существует, и то, что другим представляется в виде феноменов, исчезает в божественных атрибутах величия Высшей Истины и в восходящем свете могущества высшего источника» [Аштиани, с. 209].

Следует отметить, что словами символического языка являются не только «красавица», «дыхание», имя Иса: такие термины, как «счастье», «повесть», «убивать», «удивительный» и «перевернутый», также символизируются, ибо речь идет о неистинности феноменального мира, «перевернутости» его ценностей.

В бейте 8 снова появляется красавица во всеоружии своей губительной красоты. Однако, если в предыдущем бейте она была причиной гибели одного влюбленного, но при этом одаряла других своим животворным дыханием, то в первой мисра данного бейта она сокрушает сердца всех окружающих ее влюбленных одним лукавым взглядом (букв. «разрушает дома». Ср. символику «дом—сердце» у Бедиля. См. гл. 4). Во второй мисра звучит предостережение ей самой. Мистический смысл его заключается в напоминании о похмелье. «Стоит путешественнику вступить на стоянку, где он последовательно переживает состояние единения и разлученности, как его разлученность становится „похмельем“ (*хомар*). Это боль, страстное желание, печаль и скорбь разлуки после того, как *испробован* вкус единения (выделено мной. — Н.П.)» [Читтик, с. 357]. Бейт построен на символике опьянения. «И ступени опьянения — это изумление (*хейрат*) четырех видов: первый — опьянение любовью, вто-

рой — опьянение страхом, третий — опьянение рвением, четвертый — опьянение милостью. Сначала опьянение любовью появляется от постижения истинного Господа, „истина — познание Его“, а опьянение страхом появляется от познания рабом своей души, „каковы ее качества“, а опьянение рвением появляется от уверенности в обязательности исполнения религиозных обрядов, того, что предписано и запрещено по божьему велению, а опьянение милостью появляется от созерцания благодати Всевышнего над собой во всех видах и состояниях искренности рабства» [Бахарзи, с. 59].

Следовательно, такие слова, как «глаз», «люди», «дом», «разрушить», приобретают символические коннотации, поскольку события, описанные в бейте, несут печать символики вина и опьянения и похмелья.

Бейт 9, как уже говорилось, согласно коранической аллюзии, относится к дню Воскресения из мертвых, Судному дню. С Судным днем в некоторой связи находится мифическая способность Исы оживлять неживое¹⁰. Удовлетворимся пока соображениями о том, что Судный день, если таковой здесь имеется в виду, — последнее проявление множественности мира феноменального бытия, и, как писал Мирза Галиб, «если все это изобилие множественности и нанесет убыток единству, то все равно ни одна вещь не выйдет из круга: „Аллах, все сущее объемлющий“ — начиная от мира постоянных сущностей до трубного гласа дня Воскресения из мертвых, суть едина и себе же себя являет» [Галиб. Мехр-е нимруз, с. 218]. Иными словами, окончательное утверждение *тоухида* произойдет после того, как каждому будет воздано по делам его.

Теперь остается убедиться в возможности связать матла и макта, окончательно прояснить образность и символику газели, ее семантическое единство и понять, в каких отношениях состоят два уровня ее языка, на каком основании объединяются разнородные пласты лексики.

Однако независимо от того результата, который дадут нам изыскания в этой области, мы уже теперь можем сказать, что обнаружили линейную, относительно выдержанную, логически стройную композицию газели, но реализованную на уровне подтекста, и что эта композиция представляет собой не что иное, как модель суфийского пути в своей центральной части (бейты 4—11, без 10-го) и описание условий вступления адепта на путь в начальных бейтах газели (1—3). Остается теперь придать линии вид окружности или двух дуг, соединенных в верхней и нижней точках — матла и макта.

Эту связь начала и конца, как кажется, поможет нам понять следующая пространная цитата из трактата «Асас ат-тоухид», в которой описан акт сотворения мира и человека и подчеркнут

существенный для суфизма аспект божественного замысла сотворения Адама как носителя божественного поручения, как «совершенного человека». Мы встретим здесь и сад, и птиц, и много других реалий, которые помогут нам понять ход трансформации естественных языковых единиц в термины языка суфиев и обретение ими «дальнейшего значения».

«Мудрец, который от совершенства своей мудрости и беспредельности могущества желания и намерения украсил „*море вздутое*“¹¹ (52:6) первичной материи, и „*свиток развернутый*“ (52:3) пятой природы, и запись мира бытия и бренности искусными знаками „*кровли вознесенной*“ (52:5), знаками Зодиака и удивительными рисунками сфер небесных и четырех элементов, и сурами ясными, и „*знамениями ясными*“ (29:48), и „*другими — сходными по смыслу*“ (3:5), и тройным порожденным (т.е. минерал, растение, животное. — Н.П.); „*дерево благословенное — маслину, ни восточную, ни западную*“ (24:35), и *маслины ее сияют*, сделал душой животной — *сладчайшими плодами*, „*стекло — точно жемчужная звезда*“ (24:35), — сердцем человеческим, и *свещильником зажженным духа божественного повеления и разума деятельного*, и светом Али — светом эмануирующим, плодоносящим; корону *понес великий „залог“* (33:72) и „*научил... всем именам*“ (2:29), на голову возложил; на стройный стан того первого творения (т.е. человека. — Н.П.) халат *пожалования наместничества великого воздел*; согласно *месил глину Адама двумя руками сорок дней*, сотворил в течение сорока дней любви тот драгоценный жемчуг сути души из глины единства и жара святости и неделимости; эту птицу райского гнезда и соловья райских куш отправил в полет после вхождения в преисподнюю города непроглядного мрака и страны дурной („*а та, которая дурна, — оно* (растение. — Н.П.) *восходит только скудно*“ — (7:56)) — саженица мира порока, смешанного с миром горним божественного повеления и одиночества, и места целомудрия, и праведности, и соединения противоположностей Господа, и опоры устойчивости божественного могущества, и этапа, „*[и был] на расстоянии двух луков*“ (53:9), необходимого и возможного, и слияния двух морей — единства и множественности и мира потенциалов; до краев наполнил винный погреб разума того хмельного трезвостью после преодоления расстояния появления и шагов, и достижения этапа, и „*научил*“ (2:29) человека „*чего вы не знаете*“ (2:28) из источника „*напитком чистым*“ (76:21) уничтожения, исчезновения и освобождения была „*смесь, в которой с инбирем*“ (76:17), близости необязательных к исполнению молитв и [других] религиозных обязанностей, и из „*источника, из которого пьют приближенные*“ (83:28) тайно и „*скрытно*“ (32:17), по секрету; гнездо бытия того Симорга с горы Каф всеобщего разума и горный хребет самотождественности (*анийат*) бытия той Хумай

беспредельного счастья и предводителя правления судьбы и предопределения, и Мусы горы Синайской любви и чистоты с помощью явления священной сущности знамений (*айат*) и своей красоты бесподобной поразил громом небытия (*фана*) сущностного (*зати*), феноменального (*сифати*), актуального (*фе'ли*) и результативного (*асари*) и, лишив заимствованного бытия, с помощью своей вечности (*бака*) вечным и бодрствующим сделал» [Аштиани, с. 5—6].

Выделим в этой картине некоторые существенные для нашего рассмотрения моменты. Такова роль дерева (здесь — маслины) в акте творения: на маслине вырастает плод — душа животная, что оживляет сердце и ум человека. В этой душе — птице райского гнезда и соловье райских кущ (по месту творения человека) — соединены противоположные свойства. Бытие ее «заимствовано», но божественные знамения помогают ей избавиться от «заимствованного» бытия: при виде бесподобной красоты Творца душа ввергается в состояние *фана* (приводятся три его ступени), с тем чтобы приобщиться к вечности (*бака*). Следовательно, душа, осознавшая знамения Творца и пораженная его красотой, впадает в состояние *фана*, а затем — *бака*, благодаря чему достигается единение (*тоухид*), т.е. постигается его суть.

По Аштиани, существует три ступени *фана*: *ирфани* (гностическая), *шухуди* (свидетельствующая), *вуджуди* (бытийная), каждая из которых имеет четыре подразделения: *зати* (сущностная), *сифати* (феноменальная), *фе'ли* (актуальная) и *асари* (результативная). (Даем здесь достаточно условные переводы, основанные на лексическом значении дефиниций.) *Тоухид*, согласно этому же автору, имеет те же градации, и в каждой из них — те же четыре аспекта.

Душа «совершенного человека» обладает возможностью осознания божественного единства: «И Он заповедал сладкопевным соловьям цветника единственности и сладкоречивым попугаям единобожия эту тайну связанности и иносказания обязанности, сказав в словах бесподобного аята „познай Господа своим Господом“ и „кто правит вещью, кроме...“, и птицам высокого полета райского сада потенциалов велел петь в унисон Его единственности» [Аштиани, с. 4—5].

Следовательно, «птицы-поэты» символически могут интерпретироваться как «души», причем если души «необузданные», склоняющиеся к злу, предпочитают видеть множественность проявлений, не осознавая единства их источника, если они обуравяемы страстями, склонны к мирским усладам и испытывают страсть к бытию, то душа «совершенного человека» (сладкопевный соловей сада единственности) знает истину *тоухида*. А истина эта в том, что суть *тоухида* есть обретение душой статуса «совершенного человека», выход на уровни Мухаммада, Мусы и

Исы. И отношение этого «действия (*фе'л*) к высшей истине — отношение тени к отбрасывающему тень, и в самой множественности — единство, и в самом единстве — множественность... так что деяние и какой-либо результат его в мире бытия — ничто, кроме Его действия и Его результата, и иного не было и нет» (там же, с. 210—211).

В «Бахаристане» Абдаррахмана Джами седьмая глава, посвященная поэтам, в том числе Хафизу, названа «Мурган-е кафие-сандж», т.е. «Рифмующие птицы» [Джами, с. 119], а в трактате Аштиани Хафиз отождествляется с «соловьем сада единения познания и сладкопевной птицей розария знания и мудрости» [Аштиани, с. 211], что позволяет нам предположить: соловей, повествующий на «персидский лад» о путях постижения истины в матла, и пьяный Хафиз с распутившейся моулавийской чалмой в макта — один и тот же персонаж, находящийся на уровне «совершенного человека», в конце газели опьяненный созерцанием красоты, прерыванием «заимствованного» бытия и постигающий суть *тоухида*, Истины, предаваясь «созерцанию милости... [виночерпия] во всех... состояниях, которые он испытает благодаря искренности своего [рабского преклонения]».

Но здесь же возникает еще одна параллель. Если кипарис — символ «потенциальной полноты» совершенства и известен как «совершенный мусульманин из-за своей покорности ветру» [Бахтияр, с. 68], то проповедь может приписываться и уровню *камали* (полноты совершенства), соответствующему уровню Мухаммада, затем спускаться до уровня Мусы, на примере которого раскрывается суть *тоухида*, и Исы, а заканчивается на Хафизе. Но поскольку Хафиз и есть соловей и поскольку макта и матла должны быть связаны между собой, возникает образ непрерывного движения по дугам нисхождения и восхождения, свойственного суфийским представлениям о сотворении человека и восхождении его к совершенству.

Какие же выводы можно сделать из этого анализа (хотя и не принятые во внимание многие дополнительные внетекстовые и внутритекстовые факторы)?

Прежде всего следует сказать о языке газели и соответственно о языковых тенденциях послехафизовского периода. Если говорить о воздействии суфизма на культуру, необходимо иметь в виду ту работу по образованию специфических структурных черт этой культуры, которую взял на себя суфизм.

При невероятном усложнении текста, уплотнении его значения и эллиптичности синтаксиса «воспоминание» об имеющихся уровнях значения лексемы и ее коннотациях позволяет применить сравнительно простые и конструктивно логичные правила дешифровки образа, а следовательно, все упомянутые сложности

не препятствуют восприятию текста как эстетически значимого, поэтического.

Механизмы, с помощью которых религиозно-философский подтекст может вызвать «сходные или близкие коннотации» у читателя [Трошина, с. 137], рассмотрены здесь достаточно обстоятельно. По ходу анализа мы показывали, как слова, не имеющие специально символического наполнения, обретают такой смысл, что за пределами символического языка почти не остается значащих слов текста. Что касается суфийских терминов *макамат-е ма'нави* и *нукта-йе тоухид*, то их образному осмыслению фактически посвящена вся газель; это позволяет отметить еще один вид языкового процесса, который Вяч. Вс. Иванов трактует как «надстраивание „образов знаков“ над знаками» [Иванов].

Содержащиеся в *истилахат* коннотации закрепляются традицией, и по прошествии времени их религиозно-философские значения входят в область «дальнейшего» значения слова естественного языка и тем самым в парадигму поэтического языка, который Ж.Лазар обозначает как язык «третьего порядка». В разных литературных текстах этот язык функционирует по-разному. В прозаических, а также других повествовательных текстах он может влиять на правила сочетаемости слов, построение образа, символику, тогда как в поэтическом тексте гораздо более отчетливо выступает постоянная «готовность» поэтической памяти к актуализации подтекста, т.е. всех уровней значений, имеющихся у данной лексемы.

Наконец, рассчитанное на осведомленного читателя (или слушателя) построение газели показывает, что он должен выдвинуть определенную гипотезу о замысле газели, предположить, что Хафиз имел в виду такую, а не иную модель, определяющую данную последовательность изложения и набор символов. Иными словами, в нашем случае мы выявили такой характер построения, который объясняет композицию газели скорее вне ее текста, на уровне подтекста. Особенно хорошо это видно на способе соединения *матла* и *макта*.

Здесь, по-видимому, смыкаются принципы построения фигур речи, основанных на суггестии, и суггестивность, характерная для суфийского текста, что свидетельствует о релевантности для персидской литературы обеих моделей и показывает тенденцию внутреннего развития персидской литературы в целом.

На все остальные вопросы, возникшие при чтении газели без учета такой ее особенности, как суггестивность, мы ответили, разбирая суфийские коннотации газели. Это лишний раз убеждает нас в структурирующем характере суфийской модели (здесь мы не выясняем, какого конкретного братства), влияющей на

композицию, лексику, а также отвечающей за такие черты, как психологизм, этичность и учительность поэзии на данном этапе развития литературы.

Фактически мы имеем дело с живым свидетельством формирования языка третьего порядка.

«ПРОСТОЕ» И «СЛОЖНОЕ» В ИНДИЙСКОМ СТИЛЕ

Все намеченные структурные особенности внутреннего развития персидской литературы закрепились в XV в. блестящим расцветом гератской школы, главными представителями которой считаются Джами и его последователь и духовный ученик Навои.

Творчество Джами хорошо представлено в работах Е.Э.Бертельса. В последнее десятилетие заметным событием в иранистике стала книга А.Афсахзода «Лирика Абд ар-Рахмана Джами». Если Е.Э.Бертельс создал историко-культурную картину развития литературы гератской школы в монографиях «Джами» и «Навои и Джами», то А.Афсахзод в своих работах подвел безукоризненную текстологическую базу под изучение лирики Джами. В написанной им монографии он осуществил также и обстоятельное исследование поэтики трех основных диванов Джами.

Если считать гератскую школу определенным водоразделом между классическим периодом и периодом развития индийского стиля, то отправной точкой для перемен можно признать существовавшее уже на ранних этапах литературы, но окончательно закрепившееся в XV в. создание поэтических ответов — *назирагуи* — на сочинения предшественников также и в лирике. Ставшее стабильным и многосторонним, это поэтическое направление обретаёт в лирике конкретные жанровые формы.

Еще раньше, начиная с Амира Хосрова Дехлеви, можно говорить о возникновении традиции поэтического ответа на «Хамсе» Низами как сложившегося жанра. По форме каждая из создававшихся после него Пятериц следовала образцу Низами с соблюдением жанровых пропорций Пятерицы Низами: первая поэма религиозно-философская, по типу «*Махзан ал-асрар*» («Сокровищница тайн»), затем «*Лейли и Маджнун*», «*Хосров и Ширин*», затем поэма по типу «*Хафт пейкар*» («Семь красавиц») и поэма по типу «*Искандер-наме*». К соблюдению жанровых форм относится также сохранение поэтического размера образца, сюжетов и топики.

К следованию *Хамсе* как жанру необходимо отнести содержательные требования к каждой из поэм. Впоследствии была достигнута определенная свобода в варьировании любовных пар,

иногда создавались дополнительные поэмы («Седмерица» Джами). Многим поэтам принадлежат поэмы, которые должны были составить Пятерицу, но по разным причинам эти замыслы осуществить не удалось (например, Урфи). В Индии среди новых любовных пар, по именам которых получали свое название романтические поэмы, появились и пары «индийского происхождения». Усиливалось также суфийское звучание многих произведений. Эволюция коснулась и трактовок некоторых главных и второстепенных образов (так, в поэме Навои вместо царя Хосрова главным действующим лицом поэмы типа «Хосров и Ширин» стал каменотес и архитектор Фархад). Бурное развитие эта эпическая традиция получила в персоязычной литературе Индии (см. [Бертельс. Низами; Г.Алиев. Низами] и указанную там литературу).

Уже в поэзии Амира Хосрова дух соревнования ясно сказывается в содержании произведений и их поэтике (см. [Магеррамов; Пригарина. «Восемь раев»]).

Каждый поэт вносил собственные творческие изменения в изложение сюжетов, выражавшиеся в появлении новых и замене старых персонажей, добавлении или сокращении числа эпизодов, изменении пропорций, отведенных изложению тех или иных событий. Поэт мог следовать уже не Низами, а Амиру Хосрову, чья версия оказалась в каком-то смысле более подходящим и удобным объектом для поэтического соревнования, чем величественная и сложная стилистически поэзия Низами¹. Об этом говорит и большая частота повторения сюжетных версий Амира Хосрова на протяжении всей истории литературы². Попадая в лирику уже в качестве мотивов, они сохраняют следы своего происхождения. Так, например, мотив Фархада у Икбала определенно исходит из версии Амира Хосрова, а не Низами.

Развитие возможностей, которое давало творческое варьирование, приводило к тому, что в персоязычной литературе на базе синтеза лирической и эпической традиций оформились новые лиро-эпические жанры, такие, как *саки-наме* и *муганни-наме*. В жанровой форме маснави они выделились особым лирико-исповедальным содержанием, тогда как по своему жанровому определению религиозно-философское маснави в принципе представляет собой как бы запись беседы шейха (Бертельс)³. Как показал Ш.Суфиев, у истоков *саки-наме* как жанра находились зачины поэм из Пятерицы Низами с традиционным обращением к виночерпию, «Саки-наме» Хафиза и другие литературные формы, не имевшие на первых порах отчетливой жанровой характеристики (см. [Суфиев]).

Создание поэтических ответов существовало также и в касыде. Первым образцом создания *назира* на известную философскую касыду Хакани было произведение Амира Хосрова Дехлеви

объемом 178 бейтов (см. [Г.Алиев. «Анис»]). Наконец, поэтические ответы создавались и в газельной лирике. Однако наиболее распространенный характер это явление приобретает в творчестве Джами и его современников. А.Афсахзод выделяет корпус газелей Джами, созданных в разнообразных манерах подражания. Как отмечает А.Афсахзод, чаще всего создавались ответы на газель любовного содержания, реже на газели мистические. Наиболее распространенными были ответы на газели, в которых соединяются мотивы светской и суфийской газелей. В любом случае сохранялся метр, рифма и редиф газели, а также ее тема [Афсахзод, с. 123]⁴.

«Необходимо отметить, — пишет А.Афсахзод, — что это литературное явление творческого варьирования выражается в самых различных терминах» [Афсахзод, с. 124]. Так, Джами употребляет термины *джаваб* — «ответ», *татаббу'* — «следование», *мукабила* — «выход навстречу», *тарик* — «в манере», *тарики* — в манере, *тарз* — «в духе», *тавр* — «в стиле», *салика* — «во вкусе», *услуг* — «в стиле». Кроме того, в других памятниках встречаются термины *пайрави* — «следование», *истикбал* — «выход для почетной встречи», *ранг* — «по образу», *таклид* — «подражание», *шиве* — «в стиле» (там же). Наиболее распространенными были термины *татаббу'* и *джаваб*. В современном литературоведении используется обобщающий термин *назира* в значении творческого подражания (там же), другими словами, этот термин имеет более позднее происхождение.

На основании собственных указаний Навои в его диване персидской поэзии, где поэт выступает под поэтическим псевдонимом Фани, А.Афсахзод приходит к выводу, что термину *татаббу'* по своему значению идентичны термины *джаваб*, *истикбал*, *назира*, *пайрави* и иногда *таклид* (там же, с. 125—126). Термин *тавр* и идентичные ему *тарз*, *тарики*, *ранг*, *салика*, *услуг*, *шиве* показывают, что они «написаны в подражание или как следование общей художественной манере этого автора, а не какой-нибудь его конкретной газели» (там же, с. 126). Обобщенно типы подражаний рассматриваются А.Афсахзодом как *назира* и *таклид* — поэтическое соревнование и эпигонство. Развитие этого метода А.Афсахзод датирует второй половиной XV — первой половиной XVI в. (там же, с. 124). Уже в XV в. создаются особые антологические сборники, в которых содержатся серии ответов на определенные произведения. Они получили название «*Радаиф ал-аш'ар*» («Разряды стихов», букв. «стихи, идущие следом»). Так, в одной из рукописей «разрядов», исследованной А.Афсахзодом, содержится 234 оригинальные газели и 1399 ответных, «расположенных в алфавитном порядке рифм и редифов» (там же, с. 129). Авторы этих 234 газелей — тридцать пять.

Традиция *назирагуи*, несомненно, существовала и раньше, А.Афсахзод напоминает об интересных малоизвестных фактах из истории литературы. Так, например, согласно исследованиям А.Афсахова, поэт XIII в. Сайф Фергани «в ответ на одну касыду и 81 газель Саади создал около ста касыд и газелей, причем на девять газелей своего великого современника он написал по два „ответа“. А это означает, что седьмая часть газелей Сайфа написаны как *назира* на стихи Саади, с цитированием его стихов» (см. там же, с. 123 и указанную там литературу).

Тем не менее отчетливые границы это явление начинает приобретать с конца XV — начала XVI в. Этот факт закрепился в литературном самосознании не в нормативных поэтиках, а в тазкире и других литературоведческих сочинениях этого типа: одной из характеристик поэта становится учет его последователей и предшественников, порой со скрупулезно точным подсчетом числа произведений, написанных «вслед», или числа «следований» данному поэту (ср. для более позднего периода [Гаффаров]). Возражая против применения термина «индийский стиль», как и вообще против стилевых разграничений в персидской литературе, Амири Фирузкухи пишет, что, когда авторы тазкире хотели охарактеризовать стиль того или иного поэта, они прежде всего сообщали, чьему стилю он следует [*Фирузкухи*. Возражение, с. 61].

В последующие века каждый поэт считал своим долгом объявить о своих духовных предшественниках. Часто приводится байт Саиба Табризи:

به فکر صائب از آن میکند رغبت خلق که یاد میدهد از طرز حافظ شیراز

Оттого спрос у людей на мысли Саиба,

Что напоминают [его стихи] о манере (*тауз*) Хафиза из Шираза

[*Саиб*. Куллийат, с. 602].

Часто поэты-современники подчеркивали имеющееся между ними духовное родство, следуя стихам друг друга (Калим—Саиб).

Можно высказать предположение, что для закрепления этой традиции в газельной лирике и придания ей характера жанра⁵ существенным оказалось укрепление в Индии института *мушаира*.

Однако поэтика этого жанра все еще требует своего исследования, и самый механизм образования *назира* остается недостаточно ясным, во всяком случае внешнему наблюдателю. Для европейского читателя порой стихотворения, написанные «вслед» или построенные как поэтический ответ, бывает трудно даже сопоставить с образцом в силу неуловимости самих основополагающих принципов, определяющих искусство сложения ответа на газели.

В предыдущей главе мы постарались добросовестно показать то множество неясностей, которое возникает при чтении газели,

когда речь идет о переходе от одной мысли к другой. Для непосредственного восприятия представляет определенное затруднение и требующая истолкования смена образных ходов поэтической мысли. Для читателя, не принадлежащего к данной культуре, проникновение в замысел поэта оказалось возможным только после буквально детективного расследования изменений в значениях каждого слова и способов их соединения между собой, учета лексики и «возникающих между строками» ассоциаций. У многих читателей такое препарирование художественного текста может вызвать справедливое неприятие, поскольку идущее от романтиков убеждение в том, что поэзия спонтанна и воспринимается душой читателя, давно закрепились в сознании современной читающей публики.

Но здесь уже не раз приводились мнения исследователей, совпадающие с нашим глубоким убеждением, о рационалистической выстроенности всего искусства украшенной речи — персидской поэзии, о необычайном порядке, царящем в мире «поэтического беспорядка» и бурных эмоций. Может быть, не лишней окажется аналогия с архитектурой, где смелость решений и легкость и изящество форм базируются на точном расчете и знании свойств материала, на учете законов механики. Иногда и в архитектуре цена мощи и стремления ввысь познается в угадываемой глазом напряженности несущих конструкций:

Но выдает себя снаружи тайный план:

Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила, —
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб и всюду царь — ответ

[*О.Мандельштам. Notre Dame*].

Если перевести слово «готический» как относящийся к Богу, то для восточной литературы средневекового и позднесредневекового типа так же объяснима эта рассудочная пропасть души и литературы, как и для европейского средневековья. И при всем том для восточного читателя это никак не препятствует непосредственному эстетическому переживанию поэзии.

Однако вернемся к зафиксированному литературным самосознанием множеству терминов для передачи специфики восприятия и творческого соревнования или варьирования произведений предшественников. По мнению А.Афсахзода, до сих пор ни в восточном, ни в европейском востоковедении не существует четкого представления о разнице между этими терминами: «Ни в литературоведческих трактатах прошлого, ни в работах современных исследователей таджикско-персидской литературы не

определяются границы, различия и содержание всех этих определений» [Афсахзод, с. 124].

Примером может служить употребление этих терминов самим А.Афсахзодом, иногда вносящее уточнения в представленную им классификацию. По его словам, поэт, отвечающий на ту или иную газель, «должен в любом случае сохранить не только метр, рифму и редиф (если он есть) оригинала, но и его тему» (там же, с. 123). В таком случае этим требованиям должна отвечать группа, объединяемая по типу *татаббу'*, куда входит и *истикбал*.

Тем не менее при анализе *истикбала*, написанного Фигани на газель Джами, выясняется, что Фигани внес модификации в метр газели, соответственно и в произнесение ее редифа (*заде аст* вместо *задест*), наконец, вместо весенней тематики газели Джами темой газели Фигани стала осень (там же, с. 250). Остается только гадать, можно ли считать, что при всех этих отклонениях нарушаются требования к *истикбалу* или они несущественны. Другими словами, здесь еще открытое поле для исследований, требующих описания огромного корпуса газелей того или иного типа. Возможно, со временем будет создана научная классификация разных типов *назира*, основанная на особенностях поэтики каждого из них.

Если остановиться на разбираемом А.Афсахзодом примере, то даже на фоне детального текстологического и историко-культурного анализа этого направления, данного в указанной работе, даже при объяснении формальных различий и сходства между двумя произведениями остается недостаточно ясной сама суть их отождествления. Для постороннего глаза эти две газели внешне имеют между собой мало общего (кроме пресловутого модифицированного метра, модифицированного редифа и измененной темы, указанных А.Афсахзодом). Возвращаясь к этим двум произведениям (мы приводили выше вывод А.Афсахзода для доказательства высокого поэтического мастерства Фигани, см. гл. 4 данной работы), хотелось бы воспользоваться имеющимися оригиналами и переводами для постановки двух проблем. Первая сформулирована выше — это загадка отождествления. Вторая — понимание метода Фигани, его своеобразия, сделавшего его в глазах восточных теоретиков и поэтов одним из основоположников индийского стиля. Вот эти две газели в переводе А.Афсахзода (там же, с. 249—251).

Д ж а м и :

ابر نيسان سايه بان بر طارم گردون زدهست	لاله چتر لعل بر فرش زمردگون زدهست
شاهد رعناست لاله کرده گلگون پيرهن	يا دم قتل محبان دامن اندر خون زدهست
نی خطا گفتم ز زیر خاک بعد از مدتی	آتش داغ شهیدانش علم بیرون زدهست

کرده یا قوتی طبقها را ز زر ناب پر
 بر حریر نیلگون آب حیرانم که باد
 گرچه عکس سبزه در جو زنگ برآئینه است
 بهر تاب خور فکند امروز بر سرهای شاخ
 چون رسد بر لاله ژاله آیدم زان سنگ یاد
 گفته جامی بود سنجیده در میزان لطف
 گویا ضحاک گل بر گنج افریدون زده است
 صد هزاران آژده بی دست و سوزن چون زده است
 زنگ غمرا سیقل از صد خاطر محزون زده است
 شب شکوفه چادری کز قرص مه سابون زده است
 کز تکلف لیلیش بر کاسه مجنون زده است
 حاسد ار طعنی زده است از طبع ناموزون زده است

1. Тучи нисана зонтик от солнца под куполом неба раскрыли,
 Тюльпаны рубиновые шатры на изумрудной подстилке водрузили.
2. Блестящий красавец тюльпан надел красную рубашку,
 А может, в доказательство убийства им влюбленных подол их кровью окрасил.
3. Нет, я ошибся: это из-под земли взметнулось над травами пламя
 Огненных ран им умерщвленных сердец.
4. Наполнил яхонтовые блюда чистым золотом, но донышки черны,
 Словно Заххак поджег сокровищницу Фаридуна.
5. Я дивлюсь на голубой шелк воды: как это ветер
 Без рук и иглы сотни тысяч стражников на нем вышел?⁶
6. И хотя отражение зелени в ручье — будто ржавчина на зеркале,
 Оно очистило ржавчину тоски со ста опечаленных сердец.
7. Чтобы просушить жаром солнца, набросила сегодня на деревья
 Ночь цветастую чадру, вымыв ее мылом, диском луны.
8. Когда попадает на тюльпан роса, мне вспоминается камень,
 Который Лейла специально в чашу Маджнуна бросила.
9. Слова Джамии взвешены на весах изящества, и если
 Завистник попрекает его, то это доказательство его грубого нрава.

* * *

Фигани:

باز نقاش خزان طرح دگرگون زده است
 صاحبان قلم انگشت گزیدند همه
 زهره آهنگ همه راهروان راست گرفت
 طبق زر نشود پیسپر تیر فلک
 نیست در دائره سطح فلک لفظ خبر
 دور بادا خطر چشم بد از دختر رز
 آنکه این نامه سر بسته نوشتست نخست
 ادب از باده مجوئیید که این لعل قبا
 عشق در هر لب جو کوهکنی کرد هلاک
 ساقیا جام لبالب به فغانی پیمای
 رنگها ریخته در هم که دم از خون زده است
 زین رقمها که سر از خامه بیچون زده است
 داستان غلط ماست که وارون زده است
 این همان سختکمانیست که قارون زده است
 اهل همت قدم از دائره بیرون زده است
 که چو خورشید سراپرده به گردون زده است
 گرهی سخت بسر رشته مضمون زده است
 سنگ بر جام جم و خم فلاطون زده است
 با همان سنگ که بر کاسه مجنون زده است
 که به فکر دهند نکسته موزون زده است

1. Снова осень-живописец изменила рисунок:
 Осыпались краски со всего, что дышало жизнью (букв. «кровью». — А.А.).
2. Люди кисти прикусили палец [от изумления]
 Перед рисунками, что появляются из-под неподобного пера.
3. Венера заиграла для идущих [к истине] мелодию «раст»
 («раст», т.е. истины. — А.А.),
 И это наше заблуждение, будто мы шли в обратном направлении.

4. Золотое блюдо не становится мишенью для стрел неба —
Того прочного лука, который натянул Карун.
5. На плоском круге небес нет никаких вестей,
И люди мудрости ушли за пределы этого круга.
6. Да минует опасность дочь виноградной лозы (т.е. вина. — А.А.),
Которая, подобно солнцу, вознесла свой шатер к небу.
7. Тот, кто первым написал этот свиток,
Завязал прочный узел на главной нити содержания.
8. Не ищите учтивости у вина: ведь этот, одетый в рубиновую рубаху,
Бросил камни и в чашу Джамшида, и в кувшин Платона.
9. Любовь на каждом берегу потока убивает любого, срывающего горы,
Тем самым камнем, который она бросила в чашу Маджнуна.
10. О кравчий, принеси чашу, полную до краев, *Фигани*,
Который, представляя твои уста, создал сочный стих.

На первый взгляд две эти газели имеют мало общего. А.Афсахзод недаром отмечает «стремление Фигани к оригинальности» в этом «встречном стихотворении» (*истикбал*). Характеризуя газель Джами, автор дает ей высокую оценку: «Образец представляет собой одну из лучших „весенних“ газелей гератского поэта, — пишет он, — раскрывающую его тонкий художественный вкус, яркий полет воображения и мастерство создания образного рисунка. Искусно используя точные сравнения, приемы противопоставления, олицетворения, образные аналогии, цветовые контрасты холодных и теплых тонов, поэт создает истинное произведение искусства. В то же время газель отличается присущей стихам Джами простотой и естественностью образов, доступных восприятию любого читателя или слушателя (выделено нами. — Н.П.)».

К этому трудно что-нибудь добавить, кроме, пожалуй, того, что вряд ли стихи так уж доступны непосредственному восприятию *любого читателя*. Относится это и к газели Фигани. Возможно, это связано также с некоторыми оттенками перевода, поэтому мы в дальнейшем анализе оставляем за собой право обратиться для уточнений к оригиналам, данным в приложении к книге, а также к оригиналу Фигани, имеющемуся в его Диване (с. 141—142, газель 114).

«Во встречной газели Фигани, — продолжает автор, — описывается осень, которая предстает в виде живописца... Газель Фигани, воспроизводящая осенний пейзаж с характерными для этой поры красками увядания, передает настроение печали, грусти... Газель Джами от начала до конца выдержана в манере непосредственного восприятия лирическим героем природы, у Фигани же основу газели составляет не сама пейзажная зарисовка, а как бы рассказ о явлениях осенней поры. Четвертые бейты и бейты, предшествующие им, в обоих стихотворениях очень близки между собой по содержанию и по художественному оформлению. В целом же о газели Фигани нельзя сказать, что

она картинна, живописна, кроме разве шестого бейта. Однако она обладает целостностью и законченностью газели-образца и в то же время свидетельствует о стремлении Фигани к творческой самостоятельности в искусстве поэтического варьирования» [Афсахзод, с. 250].

Итак, автором отмечены как сходные только четвертые бейты и им предшествующие. Внешне они не имеют между собой ничего общего, кроме слов «блюда... золотом» у Джами и «золотое блюдо» у Фигани в 4-м бейте. Если предшествующими считать третьи бейты (а не все, начиная с первого), то как раз в третьих бейтах происходят совершенно разные события, выраженные абсолютно разными понятиями и словами. Поэтому нам еще предстоит разобраться, в чем же видит сходство в них автор. Но и этих указаний автора недостаточно для того, чтобы оценить как срабатывает в данном случае механизм поэтического ответа⁷. В целях лучшего понимания этого процесса составим словарики каждой газели. Сразу приведем результаты этой работы.

У Джами: имена существительные — 56⁸

имена собственные — 5 (1 — имя автора в макта)

имена прилагательные — 8

местоимения — 1 (вопросительное)

числительные — 2

наречие — 1

причастие — 4

простые глаголы — 3

составные глаголы — 9.

У Фигани: имена существительные — 54

имена собственные — 8 (1 — имя автора в макта)

имена прилагательные — 3

местоимения — 9 (8 указательных)

наречие — 1

причастие — 2

простые глаголы — 8

составные глаголы — 10.

Эта статистика позволяет сделать некоторые выводы. Число существительных в обеих газелях практически одинаково. Прилагательных больше у Джами, что отвечает характеристике более непосредственного описания им пейзажа. Наречия, причастия почти в одинаковом количестве. Числительных у Фигани нет. Зато у него почти в три раза больше простых, а если брать все глаголы вместе, то в полтора раза больше глаголов (свидетельство динамизма его текста). Кроме того, у Фигани больше имен собственных также почти вдвое, что показывает более частое обращение поэта к мифологическим и легендарным параллелям. Большое количество местоимений у Фигани против одного во-

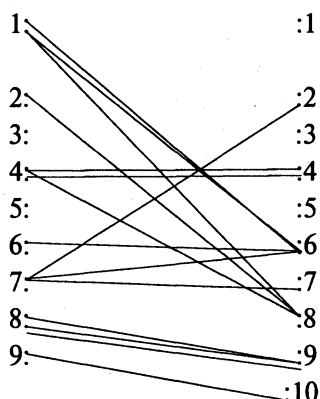
просительного у Джами безусловно также характеризует уточняющий характер изложения.

Повторы лексики у каждого поэта незначительны. У Джами дважды повторяется слово *занг* — ржавчина, три раза *лале* — тюльпан. У Фигани — два раза *джам* — кубок, два раза *даире* — круг.

Теперь сравним лексику Джами и Фигани, ведь как показал А.Афсахзод, сохранение, синонимизация и подбор антонимов к лексике образца — один из характерных признаков «ответа». Встречаются такие пересечения лексики: *джу* — ручей, поток (Дж. 6.1, Ф. 6.2)⁹; *хур*, *хуршид* — солнце (Дж. 7.1, Ф. 6.2); *зарр* — золото (Дж. 4.1, Ф. 4.1); *сар* — голова, начало, часть слова, *сар-реште* — главная нить (Дж. 7.1, Ф. 2.2, 7.2); *санг* — камень (Дж. 8.1, Ф. 9.2); *табак* — блюдо (Дж. 4.1, Ф. 4.1); *касе* — чаша (Дж. 8.2, Ф. 9.2); *гардун* — небосвод (Дж. 1.1, Ф. 6.2); *ла'л* — яхонт (Дж. 1.2, Ф. 8.1), кроме того, употреблены однокоренные слова *мизан* — весы (Дж. 9.1, макта), *моузун* — взвешенный (Ф. 10.2, макта). Из имен собственных в обеих газелях повторяется только имя *Маджнун* (Дж. 8.2, Ф. 9.2). Синонимами являются слова *чатр* — зонт, здесь: шатер, *сайебан* — солнечный зонт (Дж. 1.1, 1.2), *сарапарде* — шатер (Ф. 6.2), *голгун* — алый (Дж. 2.1), *йакути* — рубиновый, красный (Дж. 4.1) и *ла'л* — рубин, алый (Ф. 8.1). Изобразим этот результат графически.

Джами

Фигани



:1 Первая точка двоеточия соответствует первой мисра, вторая — второй.

Мы видим, какая, оказывается, густая сеть лексических переключек наброшена на обе газели. Отметим, что лексически не переключаются третьи бейты, не задействованы в переключке также 5-й бейт Джами и 5-й Фигани. Эти скромные статистические подсчеты заставляют нас по-новому взглянуть на проблему сходства и различия двух стихотворений. Возможно, здесь скрывается и ключ к «новой образности» Фигани.

Вся газель Джамии как бы задалась целью сохранить единство места и времени действия, добиться перехода от одной картины к другой, следуя естественному их чередованию: весна (месяц нисан), расцветает тюльпан (1-й бейт), это жестокий красавец, убивающий влюбленных; он — тот флажок, который водружают на могилах мучеников, в данном случае — мучеников любви к нему (бейты 2, 3). Тема красоты тюльпана продолжается в бейте 4 с привлечением мифологической символики (переход от образа выметнувшегося из-под земли флажка к мотиву борьбы Заххака и Фаридуна — мифологических образов хтонического и солярного божеств, тьмы и света). Затем следует тема ручья, протекающего по зеленой лужайке (мотив зелени, отражающейся в воде ручья, перекликается с мотивом изумрудной зелени в первом бейте). Тема ручья вызывает к жизни символику просветления души и ее избавления от ржавчины-печали (коранический образ «покрыло ржавчиной их сердца») (бейт 6), затем следует описание зацветших деревьев, ждущих рассвета (мыло луны, стирающее цветастую чадру деревьев, — ход вполне в духе индийского стиля!) (бейт 7). Следующий бейт 8 возвращается к мотиву тюльпана с росинкой или градинкой (*жале*) в лепестках и с символикой кокетства Лейли, которая специально (*аз такал-лұф* — букв. «из кокетства, манерничая») бросила камень в чашу для подаяния, протянутую безумным Маджнуном. Все это оправдывает и самохарактеристику в последнем бейте — макта — подчеркнутое изящество (*лұтф*) газели, уравновешенность ее образов (букв. «слова взвешены на весах изящества, метризованы»).

Можно предположить, что понятию изящества соответствует искусство непринужденного и внутренне мотивированного перехода от одного бейта к другому, что при концептуальной для газели законченности каждого бейта дает эффект связности изложения в отсутствие единого сюжета и драматического развития действия в данной газели.

В этом случае создается эффект выделения внутри газели объединенных тематически сегментов, которые служат укрупнению элементов внутренней формы газели. Они фиксируют переходы от одной темы к другой и при этом не используют ни технику, свойственную *газал-е мусалсал* — так называемой «последовательной» газели, ни тематическому стихотворению (объединяемому сюжетом, фабулой и драматургией действия). Тем не менее возникает иллюзия композиционного единства газели.

Первые два ее бейта посвящены живописцу-осени (бейт 1) и художникам («люди кисти» у А.Афсахзода) (бейт 2). Для второй мисра первого бейта хотелось бы предложить другой вариант перевода, соответствующий тексту Дивана (с. 141).

Так намешал краски, что появился оттенок крови¹⁰.

Прежде всего возникает желание истолковать слово *хун* (кровь) как символ красного цвета и сделать вывод о том, что речь идет о багрянце осенней листвы. А.Афсахзод поясняет слово *хун* как жизнь. Однако более распространенные коннотации этого слова связаны со смертью, убийством и кровопролитием, что ближе к описанию жестокой красоты тюльпана у Джами («Изящный красавец тюльпан, он сделал красной рубаху, или в момент убийства влюбленных замочил подол в крови. Нет, я ошибся, это по прошествии времени из-под земли огонь, сжигающий (букв. «ожога») мучеников любви [к нему], выбросил наружу флажок»).

Другая поэтическая коннотация слова «кровь» — вино, «дочь лозы». Поэтому можно понять сочетание *дам аз хун заде аст* как «выпил глоток крови», т.е. вина, отчего и перемешал в беспорядке все краски. Либо еще один вариант — заговорил (*аз чизи дам задан* — говорить о чем-либо) об убийстве (т.е. о смерти, увядании природы). Кроме того, у слова *дам* есть омонимы со значениями — кровь и лезвие, ланцет, хотя и не актуализованные в данном тексте, но перекликающиеся со словом *хун*.

Во втором бейте, как нам кажется, автор не обязательно имеет в виду живописцев. Ведь *сахибкалам* — писец, каллиграф, но еще и знающий и грамотный. Речь в бейте идет о создателе какого-то красиво написанного текста, буквы (букв. «знаки») которого слетели с кончика пера.

Следовательно, возможен и такой перевод:

Люди знающие все до одного прикусили [в изумлении] палец
От этих знаков, что вышли из-под бесподобного пера.

В этом случае бейт 2 может быть истолкован двояко. В смысле, предложенном А.Афсахзодом, когда содержание бейта относится к живописцу-осени, и в другом — как восхваление таланта Джами и газели-образца.

Следующие три бейта переносят внимание читателя к небесным делам (планета Венера в бейте 3, стрелы неба в бейте 4 и круг небес в бейте 5).

В бейте 3 речь идет о Зухре — планете Венере, считающейся небесной музыкантшей.

«*Раст*» — название одного из классических макамов — особой музыкальной формы. Но кроме того, слово *раст* имеет значение «прямой, правильный». Однако здесь есть и тема пути (путников). К тому же слово *аханг* имеет значение «намерение, цель». Слова в мисра подобраны так, что на первый план выступает «музыкальный вариант» (*Зухра* — небесная музыкантша, *аханг* — лад, напев, *раст*). Поэтому бейт можно перевести так:

Зухра заиграла мелодию «раст» для всех путников
[указывающую правильный путь],

А что она перевернула все с ног на голову —
это уж повесть о наших ошибках.

Но у тех же слов есть и астрологическое значение: Зухра — планета Венера, путники — планеты (*рахраван-е гардун* — небесные путники). У Венеры есть два дома в знаках Зодиака — весенний в Тельце (апрель—май) и осенний в Весах (сентябрь—октябрь). Кроме того, Венера имеет фазы, как и у Луны, появляющиеся тогда, когда она дальше всего отстоит от Солнца. Поэтому можно предложить еще один вариант перевода:

Зухра приняла направление всех путников [т.е. планет] за правильное
(т.е. последовала путем всех планет в направлении осени),
А что она повернута вверх ногами — это уж наши домыслы.

Другими словами, Зухра (Венера) знает правильный путь и ведет по нему тех, кто имеет правильные намерения (еще один вариант прочтения *аханг-е хаме рахраван раст герефт*), даже если порой кажется, что с наступлением осени все на небесах и земле встало с ног на голову. Правда, пока неясно, что за путники (если это не планеты) появляются в бейте и куда они направляются. В переводе А.Афсахзода к слову «идущие» в скобках дано пояснение «к истине». Возможно, подобное решение подсказало все то же слово *раст*.

Следующий бейт — четвертый указан как совпадающий с бейтом Джами.

Вернемся поэтому к Джами.

Буквальный перевод первой мисра возможен в двух вариантах:

Сделал яхонтовыми блюда, наполненные чистым золотом,
или

Наполнил чистым золотом яхонтовые блюда.

Также многозначна и вторая мисра. Словосочетание *гол задан* может переводиться как «бросить вызов»:

Словно Заххак бросил вызов сокровищам Фаридуна.

Кроме того, возможен перевод этого оборота как «поджигать что-либо»:

Словно Заххак поджег сокровища Фаридуна.

Правитель Ирана Заххак (в Авесте — трехглавый змей Дахака), по «Шах-наме», действительно поджег дворец Фаридуна, когда тот был еще младенцем, но дворец был тогда пуст и сокровищ не содержал. Сокровищем же Фаридуна стал весь мир, который, по воле Йездана, т.е. Бога, был отдан в его владение

после победы над Заххаком. Помимо всего выражение *гол задан* имеет еще одно значение — «вышивать золотом по парче». Т.е., наполняя яхонтовые блюда чистым золотом, или, напротив, превратив блюда, полные золота, в алый яхонт, тюльпан, выметнувшийся из-под земли, подобно Заххаку, принимается расширять огненными цветами принадлежащий Фаридуну мир весны. («Черных донышек», имеющих в переводе Афсахзода, в тексте мы не находим.)

Мы постоянно встречаем в этих бейтах фигуру *ихам*, заставляющую читателя отбросить «близкий» смысл слова или выражения и искать «далекий» его смысл.

Действие 4-го бейта Фигани, который, по мнению Афсахзода, перекликается с этим бейтом Джамии, происходит на небе и на земле. Ассоциации Фигани еще более сложны. Однако с бейтом Джамии этот бейт объединяет только упоминание блюда, наполненного золотом. Это может быть и блюдо земли, ломающейся от золота осенних плодов. Но даже если предложить это блюдо Небесной стреле (*Тир-е фалак*) — Утариду (Меркурию), то и оно не поможет изменить ход небесных событий. Конечно, стреле взятки не предложишь. Взятку можно дать небесному писцу, каковым считается Утарид. Однако осенью, в ноябре—декабре, когда Утарид приходит в дом Стрельца (*Коус*), что считается неблагоприятным его расположением, он становится в полном смысле слова Небесной стрелой, одним из значений слова *коус* является «лук». Напоминанием об этом служит и слово *лучник* во второй мисра (*сахткаман* — букв. «тяжелый лук»). Кроме того, у слова *тир*, согласно словарю «Фарҳанги забони тоҷикӣ», есть значение «время года, которое идет за летом, осенняя пора». Там же сказано, что Утарид изображался раньше в виде писца. Поэтому возникает внутренняя связь темы осень-художник, осень-каллиграф, осень-писец (Утарид). Слово *пейсипар* означает путник, странник¹¹, а также топчущий, заставляющий подчиниться себе. Во второй мисра слово *сахткаман* — стрелок, а также жестокосердный, немилосердный. Карун — мифологический персонаж — библейский Корей, обладатель несметных богатств, за свою жадность он получил божье наказание — все его богатства были поглощены землей.

Буквальный перевод этого бейта такой:

Даже блюдо золота не заставит подчиниться Небесную стрелу
(т.е. Меркурия. — Н.П.),
Ведь это именно тот лучник, что поразил Каруна.

Другими словами, осенняя пора неотвратима; если с небес посыплются стрелы (буквальное значение сочетания *тир-е фалак* — «стрела неба»), богатства земли обречены осенней порой, они исчезнут, подобно тому как исчезли богатства Каруна, по-

глощенные земель. И никакие попытки откупиться от рока не помогут.

Наконец, последний бейт этой части развивает образ золотого блюда, перенося его на небесные сферы. Слово *табак* — блюдо, встречавшееся в предыдущем бейте, употребляется обычно для обозначения неба. Поэтому и слова «плоский круг неба» оказываются как бы проекцией земного круга-«блюда» на небеса.

Поэт не видит никаких знамений на «плоском» небе, осенью расстилающемся над блюдом земли. Но мудрые люди, люди отважные и высоконравственные (*ахл-е химмат*) не боятся на своем пути к истине сделать шаг за пределы видимого неба, отыскивая истину в горних сферах¹². Поэтому права оказалась небесная музыкантша Зухра, подтверждающая своей игрой верность избранного пути, и путники, идущие к истине, могут довериться ей. С теми же, кто нарушает небесные законы, в частности с такими, как ангелы Харут и Марут, она поступает сурово. Так, ангелы, влюбившиеся в Зухру в образе земной женщины, были ввергнуты в колодезь вверх ногами (ср. слово *варун* — перевернутый в бейте 3).

Следующие три бейта объединены темой вина. В бейте 6 — это дочь виноградной лозы, вознесшей свой шатер до небес, подобно солнцу. Ведь вино, особенно если это вино, просветляющее дух, возносит странника в его путешествии к небесам. Бейт 7 подчеркивает, что в этом таится особая загадка бытия, ибо тугой узел, завязанный на главной нити содержания (*мазмун*) человеческого бытия, — символ трудноразрешимой задачи, и жизнь человека состоит в развязывании этого узла, попытках узнать тайну. Столь же сложную загадку задает газель Джамии, возможно, это намек автора поэтического ответа — Фигани — на то, что в своей газели он стремится разгадать эту загадку, и намек на самого Господа Бога, кто первым «написал этот свиток». В бейте 8 появляется и образ вина, «одетого в рубиновую рубашку». Теперь ясно, что эти три бейта — ответ на четыре первых бейта газели Джамии. Одновременно это ответ на бейт 8. Джамии подчеркивает жестокость красавца тюльпана, раскидывающего свой шатер на изумрудной лужайке. Но осеннее вино еще более жестоко, чем тюльпан весной. Если Лейла совершила свой поступок с беспечным изяществом (*такаллуф*) и тем ранила душу Маджнуна, то от вина нечего ждать изысканного обращения, ибо без всякой учтивости (*адаб*) оно, согласно Фигани, делает то же с кубком Джамшида и глиняным сосудом для вина Платона. Оно напоминает им о бренности бытия и жестокости мира, так как бросить камень в чашу означало еще и дать сигнал к отправке каравана.

Встань, бросил камень в чашу тьмы Восток,
В путь, караваны звезд, мрак изнемог... —

так писал Хаййам.

Эта мысль развивается в 9-м бейте. Любовь предстает в нем не просто в образе изящной Лейли, она грозит смертью (переключка с бейтами 2 и 3 Джами).

Любовь на берегу каждого ручья убивала какого-нибудь Каменотеса
Тем камнем, что был брошен в чашу Маджнуна.

Каменотес, архитектор и скульптор Фархад (*Кухкан*), проживавший ложе для ручья в горах, дабы его возлюбленная царица Ширин не имела недостатка в чистой воде, убил себя, изнемогая от неразделенной любви.

Поэтому и безмятежный ручей Джами, расшитый «без иглы и рук» прихотливыми дуновениями весеннего ветра, в газели Фигани предстает далеко не идиллическим местом — в стране любви нет такого ручья, на берегу которого не вершилось бы ежедневно убийство влюбленных.

Газель Фигани завершается *макта*, также перекликающейся с *макта* газели Джами. Если последний говорит о «весах изящества», послуживших ему для создания газели, то Фигани подчеркивает другой принцип своей техники, именуемый *нукта* — «высказывание изящных мыслей».

Виночерпий, дай Фигани [пригубить] чашу, полную до краев,
Ибо, вспомнив твои уста, он высказал изысканные мысли.

Полная до краев чаша (*лаболаб*) уже содержит намек на губы: *лаб* — губа. Но в персидской поэзии общеизвестны красота и изящество виночерпия; это побуждает поэта к созданию *нукта*. *Нукта* определяется словом *моузун* — взвешенный, изящный, являющимся производным от *мизан* — весы, а также размеренный, метризованный (ср. Джами, бейт 9).

Теперь самое время признаться себе в том, сколь обманчивым было первое впечатление о несходстве газелей Джами и Фигани. Мы видим множество пересечений на самых разных уровнях: размер, рифма, редиф, лексика, семантика, образы, персонажи — все это стало предметом «встречной» газели Фигани¹³.

Если вспомнить суждение Сухейли Хвансари об особенном языковом строе газели Фигани (*таркиб-е алфаз*), о ее пламенности (*сузнаки*), то рассмотренная газель — хорошее тому подтверждение, к тому же дополненное системой откликов на газель-образец. В ней в полную силу заявляют о себе и те черты, которые становятся неперменной характеристикой индийского стиля, в первую очередь двуплановость изложения, основанная на фигуре *ихам*. Правда, вряд ли и здесь возникнет чувство, будто га-

зель Фигани отличается «простотой и естественностью образов, доступных восприятию любого читателя или слушателя».

Между тем Ян Рипка подчеркивал, что Фигани «поэт очень простой и изящный». Хуршид ул-Ислам также говорит о простоте Фигани: «Можно ли сравнить простоту Фигани, его чистую божественную любовь и бедилевскую запутанную логику и еще более запутанный способ изложения?...» [Хуршид ул-Ислам, 1-е изд., с. 139].

Шибли приводит в пример два бейта Фигани:

Красота не в этих кокетливых взглядах, грации и походке,
У кумиров множество таких уловок, которым нет названия.

* * *

О ты, кто сказал, зачем, мол, отдаешь душу за кубок вина,
Спроси у нашего виночерпия, зачем отдает задешево? —

и комментирует последний так: «Взгляните только на изящество изложения. Целью его высказывания было: что представляет собой вино, за которое ты отдаешь душу? Однако для краткости он очень лаконично говорит: почему ты за одну пиалу отдаешь взамен душу? Пьющий вино до такой степени поглощен сладостью и прелестью вина, что понимает это так: почему так дешево ты заплатил за вино? На это он отвечает, я тут ни при чем, спроси у виночерпия, почему он просит за вино столь низкую цену» [Шибли, с. 23].

Здесь мы обращаемся к авторитету Галиба, который размышлял о путях персидской поэзии и ее судьбе в Индии. В письме к Чоудхри Абдул-Гафур-хану Суруру Галиб писал: «В этом письме я возьму на себя смелость и попытаюсь дать градацию поэзии (*мизан*), а уважаемому Сахибу¹⁴ я готов предоставить право распределить по рубрикам поэзию этих господ от Катиля и Вакифа до Бедиля и Насира Али. Первая группа поэтов — от Рудаки и Фирдоуси до Хакани, Санаи, Анвари и т.д. Если не принимать во внимание несущественные различия, их поэзия зиждется на единой стилистической манере (*ваз'*). Затем следует Саади, создавший особый стиль (*тарз-е хасс*). Саади, Джами, Хилали — таких имен немного. Потом Фигани — зачинатель (*мубди*) еще одного особого стиля, принесшего с собой изящные образы (*хайахла-йе назук*) и возвышенный смысл (*ма'ни-йе боланд*). Совершенство в этом стиле было достигнуто Зухури, Урфи и Нав'и. Боже! Как будто сама жизнь излилась в словах! Другие поэты придали этому стилю *живость обиходной речи* (выделено нами. — Н.П.). Это были Саиб, Калим, Салим Кудси и Хаким Шифаи. Ко времени Саади стиль Рудаки и Фирдоуси был уже забыт. Однако стиль самого Саади — „искусство недоступной простоты“ (*сахл-е мумтани'*) — так и не проник в литературу достаточно

глубоко. В более позднее время широко распространился стиль Фигани, а вместе с ним и новое своеобразие (*нае-нае ранг*). Таким образом, существуют три стиля: Хакани, Зухури и Саиба». Поскольку Галиб весьма скептически относился к персоязычным поэтам Индии — своим современникам, продолжение его письма посвящено их критике. «Теперь скажите мне откровенно, — продолжает он, — к какому из стилей может быть отнесена поэзия Мумтаза, Ахтара и т.п.? Несомненно, вы ответите, что они писали в совершенно ином стиле и мы должны считать его четвертым. Что ж, у них действительно свой стиль, возможно даже неплохой, да только не персидский: это индийский стиль. Это монета, но отлитая не на королевском монетном дворе, а фальшивая — вот что это такое!» [*Галиб*. Хотут, т. 2, с. 571—574]. Последнее замечание Галиба лишнее подтверждение того, что использование словосочетания индийский стиль как адекватного термина применительно к кругу поэтов XVI—XVIII вв. имеет более позднее происхождение. Как мы видим, сам Галиб употребляет это определение в уничижительном смысле.

Письмо это очень примечательно, со взглядами Галиба в большой степени перекликаются оценки и вкусы Шибли. Шибли также отмечает, что в поэзии Фигани все особенности индийского стиля были выражены «средне», а развили этот стиль такие поэты, как Урфи, Назири и Шараф Казвини [Шибли, с. 23]. Особая привязанность Галиба к Зухури заставляет его выделить стиль Зухури как иной, чем у Урфи и Саиба. Это верно в отношении его индивидуального стиля, который отличался простотой, однако Варис Кирмани подчеркивает, что и в индийском стиле у одних и тех же поэтов наблюдались разные тенденции [Кирмани, с. 231].

Эта тема выводит нас снова к проблеме простоты и сложности в персидской литературе. Стоит ли связывать простоту литературного стиля с определением *сахл-е мумтани* — «недоступной простоты», о которой мы не раз упоминали в этой работе. Дело в том, что каждый литературный критик в каждую эпоху выдвигает, так сказать, свои кандидатуры на признание за их поэзией этого качества. Как мы видим, Галиб упоминает здесь Саади. Джами в своем «Бахаристане» признает качество «недостижимой простоты» за Камолом Худжанди и более ранним Хасаном Дехлеви — современником Амира Хосрова. Но рассмотрение системы доказательств Джами наводит на некоторые размышления: «У него (Хасана. — *Н.П.*) свой путь в газелях, и предпочитает он преимущественно трудные рифмы, редкостные редифы и приятные размеры, а внимание к ним — основа стихотворения, особенно газели. Несомненно, все это придает очарование его стихам. И хотя они кажутся простыми (везде подчеркнуто мной. — *Н.П.*), писать их нелегко (здесь мы встречаем определение *сахл-е мумтани*), как оно дается в поэтиках. — *Н.П.*). По-

этому о его стихах говорят „недостижимая простота“ (цит. по [Афсахзод, с. 110]).

Видимо, следует твердо усвоить, что недоступная простота — та же большая сложность и изощренность поэзии, какую мы встречаем в индийском стиле уже на каждом шагу. И тем не менее о простоте в этом стиле говорят многие исследователи. «Однако, как бы там ни было, — пишет М.Магомеди, — налицо и другой факт, а именно что многие газели Саиба (так же как и Калима, Гани) отмечены удивительной простотой и искренностью» [Магомеди, с. 112].

Должно быть придется признать, что в отношении индийского стиля мы имеем дело с «простотой» и простотой. Одна из них — недоступная — относится к разряду наиболее трудных для соблюдения видов эстетических требований к искусству. Но есть и другая — связанная с «опрощением» в индийском стиле, его использованием просторечной и разговорной лексики и некоторыми другими особенностями¹⁵. Е.Э.Бертельс отмечает: «Саиб хотя и сохраняет классическую форму, однако, подобно поэтам XVI—XVII вв., „опрощает“ образ» [Бертельс. Иран, с. 359].

В монографии «Индийский стиль и период Базгашта, или признаки индийского стиля в начальный период Литературного возрождения» Ахмад Хатеми одним из существенных признаков индийского стиля называет лаконичность (*иджаз*). Эта черта, как правило, выделяется всеми авторами, например Шибли. Однако Хатеми рассматривает эту категорию как стилеобразующий фактор, хотя, как и большинство категорий, *иджаз* свойствен не только индийскому стилю. *Иджаз* — это изложение высоких мыслей в лаконичной форме. «В стихах этого периода, — пишет автор, — по большей части именно форма преобладает над смыслом и множество оттенков смысла оказываются опущенными. А это — плод утонченности воображения (*барикандиши*) и фантазии (*хаялтардази*), поскольку поэт вынужден вместить обширную тему в один бейт (подчеркнуто мной. — Н.П.). Чем более образным является стих, тем больше он требует ясности формы для передачи этого смысла. Однако поэты индийского стиля настаивают на том, что в подборе слов не следует принимать во внимание настроение слушателя именно для того, чтобы активизировать работу его ума (подчеркнуто мной. — Н.П.) для восприятия стихов. Так, Саиб говорит:

من آن معنی دورگردم جهانرا که با هیچ لفظ آشنائی ندارم

Я стану для мира самым скрытым смыслом,
Ибо не вожу знакомства ни с какими словами»

[Хатеми, с. 15].

Поэты, к которым можно применить эту характеристику, делятся на две группы. В одну входят художники слова, в поэзии

которых при лаконичности выражения смысл остается ясным. Для второй группы характерно проявление неуместной краткости, ибо недостаток слов становится препятствием к ясности смысла и не создает понятного контекста для проникновения в замысел поэта. В некоторых случаях такие тексты представляют собой просто серию шарад. Видимо, это и подразумевал Ян Рипка, который говорил о слишком большой лаконичности, превращающей стих в загадку¹⁶.

Опрощение поэзии связано, как совершенно точно заметил Е.Э.Бертельс, и с передвижением поэзии по социальной лестнице. Многие исследователи упоминают изменение социальных условий существования поэзии, переход ее из дворцов в лавки и базарные кофейни, в которых проповедовали или выступали с речами многие научные авторитеты эпохи. Тут же было и место традиционных встреч поэтов. Завсегдатаи кофейен часто имели при себе джунги или баязы — небольшие книжечки, в которые выступавшие поэты записывали свои стихи по просьбе обладателей джунгов (см., например, [Хатеми, с. 30; *Фирузкухи*. Вступление, с. 10—11])¹⁷.

Примеры обращения поэтов к обиходной разговорной речи и ее идиоматике приводит в своей монографии Хайнц. Хатеми также дает ряд примеров (правда, без комментариев), и некоторые из них достаточно убедительны. Так, например, он цитирует первый бейт первой газели из Дивана Бедиля, весьма головоломный для перевода и понимания. Учítывая, что иранский автор отнес часть лексики этих строк к просторечию, легче понять игру, создаваемую сочетанием высокой и «низкой» лексики:

به اوج كبریا كه در پهلوی عجز استراہ آنجا سر موی گر اینجا خم شوی بشكنی كلاہ آنجا

Бок о бок с зенитом величия пролегает путь ничтожности.

И если [в ничтожестве] ты согбен, как кончик волоса,
то в [зените славы] ходи гоголем

(букв. «заломив шапку»).

Или более простой бейт Калима:

بخیه كشم اگر دندان نماید عیب نیست خنده میارَد همی بر هرزه گردیهای من

Если мой башмак на шве показывает зубы, не беда,

Он просто насмехается над моими бесплодными метаниями.

И наконец, о простоте стиля можно говорить применительно к *вакеагу* (*вуку*, *вукуневиси*) и его разновидности *васухт*. Хатеми определяет стиль поэтов — *вукунигаров*, как простой, не использующий метафор, сложных сравнений и *ихамов*. Простота эта связана и с тематикой — поэзия *вуку* «становится проще: в целом может быть сказано, что единственной устоявшейся чертой этой поэзии был интерес, который поэты проявляли к различ-

ным состояниям влюбленных и к их повседневной жизни; эта тенденция наступает после всей предыдущей практики тяготения к Универсальному, где речь идет о Возлюбленной, Любви и влюбленности и на самом деле имеет свое значение» [Моррисон, Кадкани, с. 148]. По определению Гольчина Маани, эти произведения можно отнести к «реалистической» школе, а индийский стиль появляется только на век позднее (т.е. в XVII в.). Однако остальные исследователи, начиная с Шибли, относят все же это направление к литературе индийского стиля. В отличие от *васухта* посвящен одной теме — расставанию с неверной возлюбленной или порицанию ее за неверность.

«Новый стиль не ломает рамок старой формы, — пишет Е.Э.Бертельс, — но разрушает ее изнутри, уничтожает ее аристократическую отделку. Именно в этом и состоит его значение» [Бертельс. Иран, с. 361]. Но «народной» формы из этого не получается: «созданную им (Бедилем. — Н.П.) форму нельзя назвать народной — его понять труднее, чем *касыды*, написанные в конце XII в...» (там же).

Что же касается «недостижимой простоты», то у каждого изощренного в индийском стиле поэта находятся строки, характеризующиеся этой категорией, которую можно для некоторых случаев определить как эффект спонтанности.

На этом мы заканчиваем поиски простоты в индийском стиле. В своей работе «Сефевидская литература: прогресс или упадок» Эхсан Йар-Шатер дал краткую, но исчерпывающую характеристику проблемы простоты в литературе этого периода: «Чтобы оценить персидскую поэзию, — пишет он, — мы должны помнить, что стремление поэта заключается не просто или главным образом в том, чтобы выразить чувство или мысль, но в том, чтобы преподнести свою идею выразительно. Наслаждение, доставляемое персидской поэзией, включает неперменный элемент — эстетическое удивление (*та'джиб*, букв. «приведение в удивление»). Поэт должен заставить своих читателей восхищаться и поражаться своим мастерством, вместо того чтобы тронуть их душу. Это мастерство состоит не только в способности представить себе поэтическую идею, но, что гораздо важнее, в способности нарядить ее в изощренную, остроумную и крепко скроенную конструкцию. Не выражение, но соответствующее выражение — цель поэта. Ключ к пониманию соответствия в этом контексте — слово мастерство. Для того чтобы достигнуть мастерства в выразительности, поэт опирается на большой набор риторических средств. Главными среди них являются танасуб или мураат-и назир (гармония образов или соответствие поэтических идей), тададд (антитеза), мубалига (гипербола), ихам (двойственность, или амфибология), талмих (аллюзия), ирсал-и масал (иллюстративное обоснование, или аргумент с помощью

иллюстрации или аналогии), *хусн-и таалил* (поэтическое объяснение), *кинайя* (символическое утверждение), *джинас* (аллитеративная игра слов). Простой образ, символ или троп вряд ли возможны. Поэт часто употребляет их для более сложных конструкций. На протяжении XVII в. поэт употреблял риторические фигуры в изобилии, но он стремился комбинировать и скрещивать их, изгибать и закручивать, в процессе этого заменяя выражение аллюзией, декларацию напоминанием, утверждение намеком [Йар-Шатер, с. 236—237].

На деле все эти тенденции вступают во внутреннее противоречие с категорией *иджаз* (лаконичность, краткость). Что же приходится преодолевать поэту в традиции, чтобы добиться краткости вместо объемных перифрастических описаний, характерных, в частности, для касыды или маснави, менее, чем газель, лимитируемых в размере?

Прежде всего это достигается за счет усложнения структуры образа, усиления суггестивности текста, обращения к приему *ихам* и следующим за ним фигурам.

Этим же целям служат *таркибы* и, в частности, генитивные определения — так называются сочетания слов, в которых определением к одному существительному служит другое в генитиве. В языке персидской поэзии это сочетания типа «талисман оцепенения» (*тилисм-е хайрат*), во множестве используемые индийским стилем. В этой работе не раз также заходила речь о композитах, образующих новые слова по типу словообразовательных парадигм языка в целях фиксации новых поэтических идей. Речь идет о сочетаниях типа *ишккаде* (алтарь любви) по парадигме *атешкаде* (алтарь огнепоклонников) и т.п., которые, безусловно, дают возможность более сжатого изложения и относятся к новациям в области словосочетания.

Особой сферой индийского стиля, где лаконизм и простота являются если не синонимами, то взаимно дополняющими понятиями, можно назвать афористичность языка поэтов этого стиля. Лаконичность выражения требует отточенности художественной мысли, владения словом и опирается на идиоматику языка, виртуозно разлагаемую *ихамом* на прямые и не прямые значения. Разговорная речь (*мухавере*) служит также созданию выразительности, но не за счет эффекта ожидания, привычного для поэзии «словесных соответствий», а за счет «удивления», обязанного в этом стиле в первую очередь естественной живости разговорного словечка или оборота на фоне литературной речи:

دعوى عشق زهر بوالهوسى مى آيد دست بر سر زدن زهر مگسى مى آيد

Каждый сластолюбец станет претендовать на любовь —
Еще бы! Ведь хвататься за голову умеет каждая муха!

[Саб. Мунтахабат, с. 293].

ОСНОВНЫЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ И СТРУКТУРНЫЕ КАТЕГОРИИ БЕЙТА В ГАЗЕЛИ ИНДИЙСКОГО СТИЛЯ

В предыдущей главе были представлены некоторые «общие планы» традиции позднеклассического и послеклассического периодов. Это было необходимо для понимания тенденций исторического развития персидской литературы в самый момент смены основных стилевых направлений.

Теперь мы снова возвратимся к пространству бейта, на котором и происходили все эти процессы. Ведь одной из самых острых коллизий в индийском стиле остается постоянное увеличение образной информации, которую должен вместить в себя бейт. Поэт был обязан не упускать тех возможностей, которые предоставлялись ему традиционной системой взглядов на образную структуру бейта, и постоянно изыскивать новые. Эти поиски происходили в двух отчетливо просматривающихся направлениях: в освоении плана образного содержания бейта и его внутренней формы. Понятию внутреннего единства бейта придается огромное значение, этому способствует обособленность бейта, его завершенность в самом себе, принцип ненарушимости границ одного бейта для *ма'на* и *мазмун* (тогда как, напротив, несколько *ма'на* могут содержаться в одном бейте, см. [Куделин. Поэтика, с. 60]). Речь идет о газели, но, как говорил Шибли, это время и было эпохой газели. Именно ее создатели оказывались перед лицом задачи — «вместить образную тему в один бейт» [Хатеми, с. 5]. В один бейт должны были вместиться не просто известные *ма'на*, *мазмун* или *хаял*, но именно новые и неожиданные, требующие нового убедительного поэтического обоснования. В способности к созданию их все критики видят одно из основных достоинств поэзии индийского стиля. Так, одна из типичных характеристик, которую можно встретить у разных авторов, следующая: каждый может увидеть, «какие потаенные *ма'на* и редкостные *мазмуны* извлекает» имярек (в данном случае Саиб) «из мира тайн, являя их огненным языком в страстном изложении» [Фирузкухи. Вступление, с. 15].

Говоря о том, что в стихах Саиба можно найти любой малейший оттенок человеческого переживания, что ему доступны все тонкости человеческого разума, эмоций, сверхчувственного

познания и любовного переживания, Фирузкухи видит основную заслугу Саиба в том, что он находит для всего этого новые *мазмун*ы и *ма'на*, «не оставив ничего невоплощенного из того, что имеет отношение к *мазмун* и *ма'на*». Фирузкухи подчеркивает, что эта особенность заметна либо в некоторых отдельных произведениях, либо в бейтах, подобранных по определенным *ма'на*, если каждый из них имеет завершенную тему (*мазмун-е камели*) [там же, с. 16].

Но как возможно проследить эту особенность? В *мазмунах* одного бейта Саиба, по мнению Фирузкухи, вмещаются темы целых книг (имеется в виду европейская проза), море *ма'на* вливается в этот небольшой сосуд. Автор признает, что в Диване Саиба много неудачных стихов, «далеких и холодных метафор и аллегорий» и не всегда они отвечают требованиям изысканности и красноречия, тем не менее из этого Дивана можно извлечь десять тысяч превосходных бейтов (там же)¹. Другими словами, Амири Фирузкухи видит в Саибе прежде всего создателя прекрасных бейтов², а содержательную сторону его поэзии (темы и мотивы) предлагает рассматривать, сопоставляя избранные бейты и сравнивая их между собой.

Моррисон и Кадкани резюмируют эту особенность: «Следует также указать еще раз, что в индийском стиле „стихи“ синонимичны бейту, тогда как в других стилях „стихи“ означают газель или рубаи, касыду, маснави и т.д. — можно назвать газель индийского стиля собранием стихов, как если бы это было собрание хайку. Каждый поэт индийского стиля, пишущий газель из двенадцати бейтов, на самом деле сочиняет двенадцать коротких независимых стихотворений: соответственно с самого начала возникновения индийского стиля тазкира и джунги заполняются единичными бейтами в индийском стиле, следовательно, классические авторитеты сами осознавали, что между бейтами газели не существовало объединяющего фактора, кроме общего метра и рифмы» [Моррисон, Кадкани, с. 162].

И в этой связи можно говорить о синхронном аспекте мотива и темы. Однако литературное самосознание было серьезно сосредоточено также и на диахронном аспекте интертекстуальных связей.

Второй аспект более тесно связан с традицией создания встречных, или ответных, газелей (*назирагуи*) на произведения предшественников, в частности «подражания» известным мастерам (*таклид*, *татаббу'*). Дело в том, что именно диахронный подход позволяет в большинстве случаев оценить новаторскую сторону рассматриваемых приемов в сравнении с образцом для подражания.

Важно, что в обоих случаях под существование таких серий или комплексов текстов подводилась теоретическая база — срав-

нивались *ма'на*, *хаял*, *мазмун* бейта и оценивались способы их разворачивания и построения.

Тораби, автор уже цитировавшейся в этой работе статьи, пишет: «На самом деле в этот период поэзия продолжила развитие, заложенное XVI веком, и избрала путь в сторону *мазмунафарини*, *хаялпарвари* и простоты языка (*садеги-йе забан*). Названные особенности, вопреки общераспространенному мнению, ни в коей мере не могут служить свидетельством упадка и абсолютного вырождения поэзии. По мнению З.Сафа, те, кто считает период сефевидской поэзии временем упадка и вырождения, выражают мнение поэтов, предпочитающих хорасанский и иракский стили (т.е. поэтов периода Базгашт-е адаби. — *Н.П.*)» [Тораби, с. 71].

Мы уже видели, что начиная с Шибли суждения практически всех пишущих об особенностях индийского стиля прежде всего группируются вокруг понятий *ма'ниафарини*, *мазмунсази*, *хаялбанди*. Содержание этих категорий недостаточно ясно из контекста и требует дополнительного рассмотрения.

Основы указанных композитов, как и многих других в персидском литературоведении, ведут свое происхождение из арабо-персидской поэтики, а также из средневековой философской и эстетической мысли. Как термины они использовались на всем протяжении развития литературы. Вполне действенными они были и в литературной практике Мирзы Галиба, который дает, например, следующую рецензию на прочитанное им произведение: «Все подобралось удивительно хорошо — язык прозрачный, *мазмун* оригинальный, *ма'на* утонченные, изложение содержания прекрасно».

Как мы могли убедиться, эти понятия живы и в восточном литературоведении наших дней.

Однако понимание, перевод этих терминов и их производных на русский язык, равно как терминологическое употребление их перевода, создают определенные затруднения.

В отечественной литературе последнего времени уделяется большое внимание литературоведческим понятиям, содержащимся в арабских и арабо-персидских поэтиках. В научной литературе возникла и определенная традиция толкования и перевода понятия *ма'на*. Так, А.Б.Куделин, а вслед за ним и другие исследователи переводят это слово как *мотив бейта* [Куделин. Поэтика, с. 58]³.

В данной работе нам придется употреблять это сочетание с некоторыми оговорками, поскольку и здесь, и в других работах термин *мотив* применяется нами в значении, принятом русской формалистической школой, как наименьшая неразложимая единица текста, каковой может являться слово⁴, или как тематический мотив, по определению Е.Э.Бертельса (см. гл. 4).

Н.Ю.Чалисова исследовала семантику рассматриваемого термина в контексте поэтических взглядов Шамс-и Кайса (XIII в.), который впервые в истории персидской поэтики высказал теоретические суждения по этому вопросу. Прямой перевод слова *ма'на* — *смысл, суть, значение*. В изложении Шамс-и Кайса наличествуют три уровня трактовки этого понятия, которые Н.Ю.Чалисова считает целесообразным трактовать как «тема—мотив—поэтическое значение» [Чалисова. Язык, с. 78]. К сожалению, и здесь от нас потребуются некоторые оговорки, прежде всего потому, что перевод одного из значений *ма'на* как «тема» не может быть использован в данной работе. Ниже нам придется рассматривать термин *мазмун*, для которого мы, в традиции литературной критики Индостанского субконтинента, избрали перевод «тема».

Н.Ю.Чалисова, рассматривая первый уровень этого термина, отмечает, что «ма'на „с большой буквы“ — это категория, охватывающая все, что не есть форма, — душа или общая идея поэзии» (там же).

Это понимание *ма'на* коррелирует с божественным замыслом каждой вещи или ее устойчивым архетипом — *аййан-е сабита*⁵. Другими словами, мы имеем дело не с одним, а с двумя уровнями — с *ма'на*-архетипом и *ма'на* текста в целом, т.е. божественным замыслом и первой стадией его воплощения — «душой или общей идеей поэзии».

Ма'ани, «которые следует усваивать», — мотив, согласно Н.Ю.Чалисовой, другими исследователями характеризуются, в частности, как семантические инварианты мотивов (А.Н.Болдырев) или «правильные образы» (В.Брагинский). Эти *ма'ани* коррелируют с основным смыслом бейта, закрепленным традицией с помощью каталогов *ма'на* или с помощью интертекстуальных цепочек (Чалисова) бейтов, принадлежащих разным авторам.

Наконец, *ма'ани*, «которые следует создавать» и которые Н.Ю.Чалисова называет «поэтическими значениями», коррелируют со значением или мыслью конкретного бейта конкретного автора, вступающего в диахроническую и синхроническую связь с комплексами текстов, отслеживаемых традицией. Так что возможен и следующий ряд: божественная идея, божественный замысел — душа или общая идея поэзии — семантический инвариант идеи, идейного содержания бейтов и мысль, замысел бейта. Употребление этих терминов зависит от уровня описания⁶.

Поэтому *ма'ниафарини* можно буквально перевести как создание поэтических идей и толковать как идейное содержание бейта.

Роль *ма'ниафарини* в индийском стиле подчеркивают все исследователи. А Мирза Галиб так определяет поэзию: «Поэзия — это создание идей (*ма'ниафарини*), а не нанизывание рифм» (цит. по [Арши, с. 29]). Недаром для такого термина употребляется

компонент *афарини* — создание, творчество. Это напоминает об акте творения (ср. *аламафарини* — сотворение мира).

Поэты этого периода всячески подчеркивают, что их цель — создание новых идей, а не заимствование *ма'на* из произведений старых поэтов⁷.

Муизз ад-Дин Фитрат пишет:

کاسه خالی بود از کاسه دریوزه به شعر بی معنی به از معنی ز مردم بردنست

Пустая чаша лучше, чем чаша нищего,
Стих, не имеющий *ма'ни*, лучше, чем *ма'ни*, заимствованное у других
(текст по [Ризаев, с. 47]).

Идейная наполненность, богатство мысли — неперенное условие творчества. Шаукат отмечает:

تو سعی کن که زند جوش معنی از رقمت خطی که محض سواد است مسابقه قلم است

Ты стремись, чтобы *ма'ни* кипело в твоих начертаниях,
Писать ради письма — лишь соревноваться с каламом
(текст по [Ризаев, с. 46]).

Поиски смысла составляют суть всех устремлений поэта:

خرده بینی نیست صائب ورنه چون خال بتان یک جهان معنی است در هر نقطه ای مضمیر مرا

Саиб, это не мелочность, ведь подобно родинкам кумиров,
Для меня в каждой точке заключен целый мир сокровенного смысла
[Саджади, с. 110].

Ма'ниафарини — концепция, идущая от ранних арабских поэтов, закреплённая поэтиками персидскими. «Обязанность настоящего поэта, согласно Шамс-и Кайсу, — продвигаться по торной дороге стихосложения, развивая имеющиеся поэтические идеи и изобретая новые, а одна из функций критика — прослеживать пути каждого *ма'на* — мотива, т.е., говоря на нынешнем литературном наречии, устанавливать интертекстуальные связи в поэтической традиции на уровне бейта», — пишет Н.Ю.Чалисова [Чалисова. Язык, с. 82].

Обратимся здесь лишь к одному примеру подобного рассмотрения бейта Саиба из большого числа приведенных в статье Саджади:

«Солнце лишено блеска по сравнению с красивым лицом.

Хакани говорит:

ای عارض چو ماه ترا چاکر آفتاب یک بنده تو ماه سرد دیگر آفتاب

Пیش رخ چو ماه تو بنهاده از جمال هر نخوتی که داشته اندر سر آفتاب

О лицо, подобное луне, твой слуга — солнце.

Один твой раб — холодная луна, другой — солнце.

Перед ликом, подобным луне, сложило [к твоим ногам при виде] его красоты
Всю свою гордость, что была в его голове, солнце.

Саиб говорит, сохраняя то же *ма'на*:

نظاره‌اش به نظر اشك گرم می‌آرد شد از عذار تو از بس که آفتاب خجل

Созерцание вызывает у него на глаза горячие слезы,
Настолько солнце устыдилось [при виде] твоего лика.

И это *истикбал* (встречный бейт. — *Н.П.*) на Хафиза:

تویی که خوب تری ز آفتاب شکر خدا که نیستم ز تو در روی آفتاب خجل

Ты лучше солнца, слава Богу,
Ибо перед лицом солнца я не стыжусь за тебя»

[Саджади, с. 118].

В чем особенность и новизна *ма'на* Саиба, автор не отмечает. Однако можно предположить следующее развитие этой поэтической идеи. Названное *ма'на* Хакани Хафизом развивается так: солнце уступает в красоте лику красавицы, поэтому лирический персонаж, оказавшись лицом к лицу с солнцем, не стыдится того, что предпочел солнцу лицо красавицы. У Саиба эта мысль усиливается «красотой обоснования» причинно-следственной связи между воздействием лика и солнца. Непосредственное созерцание солнца вызывает невольные слезы в глазах, тогда как красота лика возлюбленной вызывает слезы восхищения у самого солнца, из-за того что блеск красоты ее лика более значителен, чем блеск солнца, и этим посрамляет его.

Но особенностью поэзии индийского стиля является не только стремление к созданию новых смыслов. Цель поэта — нахождение необычных *ма'на* — *ма'ни-йе бигане*. Тот же Саджади пишет про Саиба: «В нижеследующем бейте поэт явно ставит своей задачей создание новых *ма'на*, которые удачны и привлекательны:

مرا چو معنی بیگانه مغتنم دانند که آشنائی من آشنائی سخن است

Меня ценят как добытчика незнакомых смыслов,
Ибо знакомство, что я вожу, — знакомство с поэзией»

[Саджади, с. 115].

Азад Билграми в своем тазкире «Сарв-е азад» так отметил эту черту поэзии Саиба: «С того утра, когда солнце поэзии осыпало лучами мир славы, никогда *ма'ниафарини* с такой мощью не соединялось с вращающимся небосводом, послушные полки высоких тем (*мазмун*) — бок о бок, толпы необычных смыслов (*ма'ани-йе бигане*) — рабы, готовые к услужению» (цит. по [Саджади, с. 110]).

Эти поиски нового и необычного в поэзии были следствием осознания выдающимися поэтами своего времени застойного характера многовековой традиции повторения одних и тех же стилистических приемов, попыткой с помощью *создания* новых

смыслов продвинуться в постижении высшей действительности, найти ей адекватное выражение. Одновременно это и попытки найти новые трактовки жизненным реалиям в изменяющемся мире. Как отмечает М.Магомеди, проблема нового смысла в поэзии «способствует пониманию литературно-эстетической программы „индийского стиля“» [Магомеди, с. 110]. Если в классической литературе создание нового варианта семантического инварианта или мотива бейта определяло мастерство поэта, то «выдвижением принципа „незнакомый образ“ поэты индийского стиля выступали за введение в газель новых мотивов, — продолжает Магомеди, — за обновление ее образного фонда. Именно это привело к расширению поэтического словаря за счет „непоэтичных“ слов, нарушению „формальной гармонии“ (А.Баузани). Происходит как актуализация старых, так и создание новых мотивов. Понимание безграничности художественного познания действительности, признание способности каждого мастера слова открыть новые, неизведанные пласты в окружающем мире и в сфере человеческих чувств позволяло выдвинуть такую программу» [Магомеди, с. 111].

Эти поиски были подхвачены многими поэтами. Так, Шаукат писал:

به قدر دانش مردم زبان گفتگو دارم به کلکم معنی بیگانه حرف آشنا باشد

Я строю речь в соответствии с осведомленностью человека,
Под моим пером незнакомый смысл является в знакомом слове
(текст по [Ризаев, с. 46]).

М.Магомеди справедливо связывает поиски «незнакомых образов» с перенесением акцента с осуществленного читательского ожидания на неожиданность. «Если для классической литературы „узнавание“ было одним из элементов эстетического восприятия, — пишет он, — то Саиб уже самой постановкой вопроса о „неизвестном мотиве“ переносит акцент с известного на неизвестное. По его мнению, поэтический образ должен быть неожиданным, необычным и „странным“, тем самым удивлять читателя. Именно эта особенность обеспечивает получение от него максимального эстетического наслаждения» [Магомеди, с. 111].

В статье «„Охота за смыслом“ в искусстве Ирана», посвященной интерпретации памятников миниатюрной живописи, Ш.Шукуров рассматривает композицию, в которой изображенный на миниатюре сад призван вызвать устойчивые ассоциации с райским садом. Это заставляет автора сделать акцент на нахождении истины именно в райском саду: «Итак, „охота за смыслом“, — пишет он, — оказывается не просто поэтическим приемом, но глубоко продуманным и прочувствованным в иранской

художественной традиции символическим поиском и нахождением сокровенных истин именно в райском саду» [Шукуров. Охота, с. 99]. Ш.Шукуров подчеркивает, что это свойственно было не только живописцам, но и поэтам этого периода (речь в статье идет о начале XVI в., но наблюдения эти распространяемы на всю рассматриваемую эпоху), которые «буквально охотились за смыслом, называя свое творчество *маанишикар* или *сайд-и маани* (букв. „охота за смыслом“. — Н.П.)» (там же, с. 91).

Естественно в этой связи сделать вывод, что целью этой охоты были не столько усилия превзойти тот или иной поэтический образец, сколько поиски того высшего *Ма'на*, который охватывает «все, что не есть форма», и бытие которого так же запредельно, как райский сад.

И здесь поэты прибегали к помощи воображения, фантазии и поискам новых тем. «Хотя *хаялпардази* и *мазмунафарини* не специфически присущи индийскому стилю... в индийском стиле поэт уделяет преимущественное внимание приведению новых *мазмунов*, утонченности мысли (*барикандиши*) и *хаялпардази*», — пишет Хатеми [Хатеми, с. 13].

Это занятие ощущалось поэтом как трудная работа. Так, Саиб писал:

منه انگشت بر فرقم اگر درد سخن داری که گرد نقطه‌ای صد بار چون پرگار می‌گردم

Не крути пальцем у виска (букв. «не клади палец мне на темя»),
если болееешь за поэзию,

Ибо я кручусь вокруг *точки* сотню раз, подобно циркулю
(текст по [Хатеми, 13]).

В философии Ибн Араби *нуқдѣ* — точка — соответствует понятию Бога как центра универсума [Смирнов, с. 69].

Оценивая стиль Саиба, Шибли также отмечает эти особенности: «У него выработалась особая манера, в каждый момент *хаялбафи*, *мазмун* или *ма'ниафарини* бросаются в глаза, и это характерно для стиля и манеры поэтов позднего времени; при этом он никогда не теряет изящества речи, постоянных изысканности и красоты *таркибов* (сочетания слов) и, наконец, не отказывается от употребления разговорной речи в отличие от других поэтов этой эпохи, которые, если внимательно посмотреть, не придают значения красоте слога и возможностям языка» (цит. по [Саджади, с. 111]).

Как же следует понимать роль *хаял* и *мазмун* в этом контексте?

Начнем с *хаялбафи* или *хаялпардази*. Основой этих композитов является слово *хаял*, которое обозначает мысль, фантазию, современные литературоведы употребляют его также в значении образа.

В арабской философии у Ибн Араби понятие «иллюзорного бытия» непосредственно связано с понятием „воображение — ви-

димось“ (хаяль), которое, если анализировать его в терминах европейской философии нового времени, одновременно и гносеологическое („воображение“) и онтологическое („видимость“, бытийный коррелят „воображения“). „Воображение“ равно присуще всем людям, а потому всем им предстает „мир видимости“» [Смирнов, с. 57]. Это имеет важные последствия, поскольку благодаря «способности „воображения“ (хаяль) человеческая душа видит мир „видимости“, который и отождествляется с иллюзорным бытием тварного мира... Таким образом, логический центр философии перемещается на человека: благодаря способности „воображения“ он является настоящим посредником между Богом и миром, между истинным и иллюзорным бытием» [Смирнов, с. 58].

Фантазия «как специфический способ художественной изобразительности» привлекает внимание восточных перипатетиков, начиная с ал-Фараби, который, по словам Р.Хади-заде, «не только перевел и откомментировал для представителей науки и литературы стран Востока философию и научную систему Аристотеля, но и развил их согласно исторической обстановке эпохи, мышлению и воззрениям народов Средней Азии, Ближнего и Среднего Востока» (см. [Мусульманкулов. Поэтика, с. 6]). По Абу Али Ибн Сине, произведения, которые создаются с помощью фантазии, оказывают сильное воздействие на читателя или слушателя (там же, с. 7). Однако в более позднее время «в трудах известных стиховедов XIV—XV вв. подобные вопросы либо вообще не затрагиваются, либо упоминаются вскользь» (там же, с. 8).

Р.Мусульманкулов ссылается при этом на Джамии, который в начале 7-й главы «Бахаристана» высказывает мысль о необязательности фантазии в поэзии. «В практике древних и мудрецов поэзия — речь, сложенная на основании воображаемых посылок (*мукаддаMAT-e мухаййула*), т.е. состоит в том, что в воображение слушающего внедряются идеи (*ма'ани*), которые могут быть причиной восприятия какой-то одной вещи или отказа от ее восприятия, независимо от того, являются они по сути своей истинными или нет и верит ли слушатель в их истинность или нет. Так, говорят: „Вино — яхонт расплавленный, или текущий яхонт“ или „мед вещь горькая и соленая, отрыгнутая пчелами“. Ученые последнего времени придают в ней значение только рифме и метру. Так что общепризнано, что, кроме рифмы и метра, другое в ней во внимание не принимается. Так, поэзия — речь мерная и рифмованная, а есть ли в ней фантазия или нет, есть ли истинность или ее нет, несущественно» [Джамии. Бахаристан, с. 119]. Не вступая в обсуждение этого тезиса, отметим только, что в следующем затем антропоморфном описании по-

эзии мы тем не менее встречаем слово *хаял* как один из способов ее характеристики:

هیچ شاهد چو سخن موزون نیست سر خوبی ز خطش بیرون نیست
صبر ازو صعب و تسلی مشکل خاصه وقتی که پی بردن دل
کشد از وزن به بر خلعت ناز کند از قافیه دامانش طراز
پا به خلخال ردیف آراید بر جبین خال خیال افزاید

Никакая красавица не гармонична так, как поэзия,
Тайна [ее] красоты не лишена зависимости от ее пушка
(*хатт* — также письмена, письмо. — Н.П.),

Терпению от нее — испытание, и утешение от нее — затруднительно,
Особенно во время похищения сердца.

Надевает на свой стан халат изящества из *метра*,

Окаймляет *рифмой* его полы.

Ноги украшает колокольцами *редифа*,

На чело прибавляет родинку *фантазии* (*хаял*) и т.д.

(там же).

Несмотря на то что категория *хаял* была в ходу на протяжении всей истории литературы, Шибли подчеркивает, что *хаялбанди* (букв. «плетение фантазии») стало одной из характерных черт индийского стиля⁸.

Современная литературная критика Индостанского субконтинента придерживается практически тех же представлений об этой категории, что были характерны и для Шибли, и для Хали. Так, Хуршид ул-Ислам отмечает, что есть два вида *хаялбанди* (букв. «связывания *хаял*»). Первый — когда «поэт освобождается от воздействия реальной действительности и противопоставляет ей свои субъективные чувственные переживания (*зудхисси*), погружаясь при этом в сугубо личные внутренние ощущения. В этом случае его субъективное восприятие дает доминирующую окраску его искусству» [Хуршид ул-Ислам, 1-е изд., с. 136]. Фактически речь идет здесь о фантазии, вымысле, который в стихах к тому же опирается на использование имеющихся идей и тем.

Элементы в мире этой фантазии разобщены, и реальность их связей игнорируется:

گلستان نیست خرم دیده‌ام ز عکس رخسارش ز مژگان خاراها بگرفته بر اطراف دیوارش

Роскошный сад — мой глаз, благодаря отражению ее лика,
Из ресниц я устроил шипы в его стенах

(Бинаи. Цит. по [Мирзоев. Бинаи, с. 414])⁹.

Второй вид *хаялбанди*, по Хуршид ул-Исламу, возникает тогда, когда поэт «на основании некоего ограниченного опыта или с помощью философских умозрений создает свою жизненную концепцию, поднимая изображение жизни на новый уровень и в своих образах и размышлениях стараясь придать ей изыскан-

ность, изящество, праздничность и благородство» [Хуршид ул-Ислам, с. 136]. Можно предположить, что здесь имеется в виду то творческое воображение, которое помогает поэту угадывать связи вещей и событий, по словам Икбала, видеть внутри ветви спящий в ней бутон, пророчествовать о будущем. Надо сказать, что Хуршид ул-Ислам отказывает в этом качестве всем поэтам индийского стиля, кроме Бедия. Думается, что это некоторая недооценка творческих прозрений многих поэтов индийского стиля, и в первую очередь Саиба. Недаром поэзия Галиба и особенно Икбала буквально пропитана образами и идеями Саиба.

Так что речь может идти о двух видах *хаялбанди* — творческом воображении и поэтической фантазии, вымысле. Поэты осознавали, что сама задача создания новых, необычных *ма'на* непременно требовала и полета воображения:

عشرت ما معنی نازك به دست آوردن است عید ما نازك خیالان را هلال این است و بس

Удовольствие для нас — заполучить изысканный смысл,
Праздник для нас, имеющих утонченную фантазию, —
серп молодой луны — и все тут!
(Саиб. Цит. по [Хатеми, с. 13]).

Поэт имеет в виду наступление праздника, следующего после месяца поста, начало которого возвещает появление на небосводе серпа молодой луны. Для людей, имеющих утонченную фантазию, появление нового изысканного образа, подобно появлению на небе долгожданной молодой луны, превращается в праздник. Утонченность серпа молодого месяца соответствует утонченности фантазии.

دهان تنگش از من چشمه حیوان نهان میداشت خطش سر ز ز لب کای تشنه جان من خضر این راهم

Крошечный ротик скрывал от меня источник живой воды,
Пушок появился над губами, словно говоря:
«Эй, жаждущий, я Хизр твоего пути!»

(Молла Джамал Лахори. Цит. по [Хатеми, с. 14]).

Хизр — пророк, покровитель цветения, хранитель источника живой воды. Здесь крошечный ротик красавца, пробивающийся пушок над его губами ассоциируются с источником живой воды и свежей растительностью вокруг него, поэтому он сам становится проводником к источнику живой воды — поцелую в эти губы.

افشای سر عشق بود کار دیده را منصور دان سرشک به مژگان رسیده را

Дело глаза — разглашение тайны любви,
Считай Мансуром слезу, повисшую на ресницах
(Ахмад Намик. Цит. по [Хатеми, с. 14]).

Мансур Халладж — мистик и мученик ислама — «разгласил» тайну божественной любви, воскликнув «Ана-л-хакк!» (Я есмь Истина!). Слеза, повисшая на ресницах влюбленного, так же выдает тайну любви, как Мансур, разгласивший тайну любви в момент казни на виселице.

از دست رعشه‌دار نفس ریخت عاقبت صائب به خاک ساغر سرشار زندگی

Из дрожащих рук выплеснула наконец душу,

Саиб, на землю переполненная чаша жизни

(Саиб. Цит. по [Хатеми, с. 14]).

پای ما در راه عشق از بس که می‌آید به سنگ میرسد در گوش من از کاسه زانو صدا

Сколько раз спотыкается нога о камень на пути любви,

Столько раз доносится до моего слуха звон коленной чашечки

(Гани. Цит. по [Хуршид ул-Ислам, 3-е изд., с. 121]).

Сама поэтика индийского стиля предстает иногда в антропоморфном облике, как портрет возлюбленной:

تواند صورتی دادن خیال آن پری رورا مصور گر کند از بال عنقا خامه مورا

Хазаран معنى باریک باشد بیت ابرورا به غیر از موشکافان کس نفهمد معنى اورا

Может нарисовать в воображении (*хаял*) портрет этой периликой
Художник, если сделает волоски своей кисти из крыльев птицы Анка.

Тысячи тонких смыслов (*ма'ни*) составят бейт бровей,

Кроме тонких критиков, никто не поймет их значения (*ма'ни*)

(Гани. Цит. по [Хуршид ул-Ислам, 3-е изд., с. 191]).

В отличие от терминов *ма'ниафарини* и *хаялбанди*, корни которых уходят в философию, филологическую науку и эстетические учения ранней арабо-мусульманской культуры, никакой специальной теории поэтической темы и ее построения — *мазмунсази*, насколько можно судить, не имеется. При этом термин *мазмун* употребляется достаточно однозначно, и проблем с его переводом не возникает. Он переводится практически адекватно словом «тема». Соответственно и композиты с его участием переводятся как построение темы, плетение темы, создание темы и т.п.

Найти новую тему, порвать с традиционной номенклатурой тем представлялось поэтам индийского стиля непростой задачей:

ازبس که شعر گفتن شد مبتذل در این عهد لب بستن است اکنون مضمون تازه بستن

Поскольку создание стихов в эту эпоху превратилось в пошлое занятие,

То теперь сжать покрепче губы значит создать новую тему (*мазмун*)

(Гани. Цит. по [Хуршид ул-Ислам, 3-е изд., с. 92]).

Саиб писал:

يك عمر ميتوان سخن از زلف يار گفت در بند اين مباحث که مضمون نمانده است

Всю жизнь можно писать стихи о локонах подруги,
Но не пугайся в этих оковах, будто не осталось других тем (*мазмун*)

[Саиб. Мунтахабат, с. 237].

Что же понимают поэты и критики под словом *мазмун*?

В сборнике «Саиб и индийский стиль» имеется три статьи, посвященные созданию *мазмунов* в поэзии Саиба¹⁰. Но ни в одной из них, к сожалению, не дается дефиниция предмета исследования. Лишь однажды появляется указание на то, что понимает автор под термином *мазмун*. В цитированной статье Саджади все рассуждения о *мазмун* и *ма'на* идут как бы через запятую, без всяких пояснений об отличиях одного от другого. Однако, говоря о поэтике «встречных» газелей Саиба, автор замечает, что, отвечая несколькими газелями на одну газель-образец, Саиб вынужденно повторяет многие *мазмуны*, а именно: волна—море; зеркало—полировка; пепел—зеркало; попугай, поэзия, сахар; мусор—море и вода и им подобные. Мы узнаем в этом перечне те опорные слова бейта, которые определяли как тематические мотивы и их оппозиции в бейте. Во всех деталях их структура описана в главе 4. Это позволяет нам, говоря о теме бейта, основываться на содержащихся в бейте оппозициях мотивов. Но и один мотив также может характеризовать тему бейта (например, верность, разлука, траур и т.п.). Тогда *мазмун* бейта можно рассматривать как доминанту в наборе мотивов, а развертывание темы на основе одного или нескольких взаимосвязанных мотивов — как *мазмунсази*.

Анализируя темы и идеи бейтов Саиба, автор упомянутой статьи иногда отмечает и некоторые неясности с их развертыванием, что также представляет большой интерес, поскольку позволяет проникнуть в понимание восточным автором механизмов действия указанных приемов.

Так, он приводит следующий бейт Саиба:

چون زندگی به کام بود مرگ مشکل است پروای باد نیست چراغ مزار را

Когда жизнь в удовольствии, смерть трудна,
Светильнику мазара не страшен ветер

[Саджади, с. 113].

Ма'на — идея этого бейта — представляется автору статьи непонятной. «В этом бейте, — пишет он, — связь *ма'на* двух мисра устанавливается с трудом, притом что первая мисра имеет ясный смысл. Почему светильник мазара не боится ветра? Разве жизнь нравится светильнику мазара и смерть его на ветру затруднительна? Или светильник — человеческая жизнь в том случае, когда жизнь ему в удовольствие, и даже сильный ветер его не пугает, и поэтому это создает трудности для смерти?» [Саджади, с. 114]. Конечно, для более точного толкования необ-

ходимо знать интертекстуальное значение каждого из этих мотивов в творчестве Саиба. Что касается темы этого бейта, она определяется по двум параллельным оппозициям: жизнь—смерть, светильник—ветер. Из этой параллели легко устанавливается отождествление: жизнь—светильник, смерть—ветер.

Выскажем предположение, что при обычном горестном отношении Саиба к жизни возможно негативное прочтение последней мисра: светильник настолько не ценит своей жизни на мазаре (как мало ценит человек брэнное существование, осознавая его временность и непрочность), что его не страшит смерть в образе холодного ветра, ибо гаснуть под порывом ветра — удел светильника на мазаре, открытого ветрам. Сравним с этим бейтом два бейта Галиба с той же темой:

Лишь после смерти стало ясно, как страсть моя пылает сильно,
Неугасим огонь лампы на холмике моем могильном.

* * *

Я умру, и станет прах мой ледяных ветров добычей,
Но уже сейчас бросает в дрожь меня при этой мысли.

В другом бейте Саиба *мазмун* и *ма'на*, по словам Саджади, постигаются с большей доступностью:

کند مژگان من هر گاه دست از آستین بیرون شود گرداب بر کف کاسه در یوزه در یارا

Всякий раз, как ресницы вытягивают руку из рукава,
Водоворот на ладони моря становится нищенской чашей, —

т.е. всякий раз, когда мои ресницы приступают к делу и готовы обливаться слезами, в ладони моря водоворот становится нищенской чашей, иначе говоря, у моих глаз слез больше, чем воды в море, и буря моих глаз сильнее водоворота. Во второй мисра поэт, следовательно, говорит, что море берет на ладонь нищенскую чашу» [Саджади, с. 114]. Как мы видим, для иранского автора нет особенных трудностей в этом бейте; на наш взгляд, он труден хотя бы потому, что невозможно понять, как «ресницы вытягивают руку из рукава». Скорее всего, мы опять имеем дело с *ихамом*. Логика здесь отчасти может быть восстановлена путем обращения к коннотациям слова «рукав». Почти как в дальневосточной поэзии, свойство рукава — намокать от слез. Поэтому и идиома «приступать к делу» (букв. «вытягивать руку из рукава») апеллирует еще и к прямому значению этого оборота: для ресниц пришло время слез, но еще и настала пора осушать их рукавом. Слезы, которые в бейте отсутствуют, реконструируются по мотиву ресниц. Можно отметить еще один вид суггестии, на уровне *мазмун*, когда не называется, но подразумевается компонент конструкции (здесь — слезы). Поэтому бо-

лее последовательной была бы такая интерпретация событий в бейте: как только «рука ресниц» высовывается «из рукава», чтобы подставить ладонь для сбора слез, она наполняется слезами до такой степени, что морская пучина по сравнению с ней выглядит как нищенская чаша, выставленная с просьбой о милостине, т.е. добавлении воды в море.

В статье Самани приводятся в основном бейты, в которых содержатся новые темы. Построение этих тем достигается указанным выше способом. Однако искусство создания темы состоит отчасти и в том, что одним из четырех слов опорного каркаса бейта становится слово (или группа слов), нетрадиционных для данной темы, неожиданных в этом ряду. Отсюда и необычность, «странность» вытекающего из этой темы образа.

Самани приводит один бейт Саиба, поражающий точкой обзора, с которой дается взгляд на Землю, — наблюдение ведется как бы из звездных высей:

چرخ يك حلقه چشم است و زمين مردمکش دو جهان زيروزبر چون دوصف مژگان است

Небосвод будто глаznица глаза, а Земля — зрачок ее,
Два мира — верхний и нижний, будто два ряда ресниц

[Самани, с. 96].

В этом бейте в обычный набор, характерный для мотивов глаз—зрачок—ресницы, четвертым компонентом «кольца» становится слово «мир» (два мира, один из которых горний, а другой — дольний, уподобляются двум рядам ресниц).

Но выявление новых *мазмунов* также требует сравнительного анализа в синхронном и диахронном планах. В синхронном плане материал для анализа предоставляют газели одного автора с повторяющимся сложным редифом. Часто такие газели в творчестве одного автора появляются при написании нескольких ответов на одну газель предшественника. Они заметно сужают тематические возможности бейта в силу того, что редиф становится одним из компонентов темы [Самани, с. 103], и соответственно более отчетливо демонстрируют разницу в ее построении и развертывании.

В плане диахроническом создание новых *мазмунов* хорошо прослеживается на поэтических ответах. В качестве примера Самани приводит *истикбал* Саиба на газель Хафиза. В нем, по мнению автора, отчетливо видна новизна *мазмунов* Саиба. Несмотря на то что иранский автор ограничивается констатацией этого факта, нам придется обратиться к деталям этого процесса, для того чтобы уловить момент образования нового *мазмуна*. Приведем эти две газели:

اگر رفيق شفيقي درست پيمان باش حريف هجره و گرمابه و گلستان باش
شکنج زلف پریشان به دست باد مده مگو که خاطر عشاق گو پریشان باش

زبور عشقنوازی نه کار هر مرغیست
 طریق خدمت و آئین بندگی کردن
 تو شمع انجمنی یک ز بان و یکدل شو
 گرت هواست که با خضر همنشین باشی
 کمال دلبری و حسن در نظربازيست
 دگر به صید حرم تیغ برمکش زنهار
 خموش حافظ واز جور یار ناله مکن
 بیا و همراه این بلبل غزلخوان باش
 خدایرا تو رها کن بیا و سلطان باش
 خیال و کوشش پروانه بین و خندان باش
 نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش
 به شیوه نظر از ناداران دوران باش
 وز آنچه با دل ما کرده‌ای پشیمان باش
 ترا که گفت که در روی خوب حیران باش

1. Если ты верный друг, будь верен договору,
Храни верность и в келье, и в бане, и в розарии.
2. Не отдавай в руки ветра распущенный завиток локона,
Не говори: «Да будут смятенными сердца влюбленных!»
3. Любовные иносказания не дело всякой птицы,
Приди и стань спутником именно этого соловья, поющего газели!
4. Путь служения и устав рабского поведения —
Ради бога, избавь [нас от этого], приди и стань султаном!
5. Ты свеча собрания, пусть твои язык и сердце будут едины,
Узри помыслы и стремления мотылька, улыбнись ему!
6. А если тобой овладела страсть стать собеседником Хизра,
Скройся от глаз Искандара, как источник живой воды.
7. Полнота красоты и прелести в кокетливости взгляда,
По живости взгляда стань одной из избранных эпохи.
8. Больше не вынимай меча ради охоты в святом месте, берегись!
И пусть тебе будет стыдно за то, что ты уже сделала с нашим сердцем.
9. Молчи, Хафиз, и не стнай от притеснения красавиц,
Ведь никто не заставлял тебя, мол, смотри в изумлении на красивое лицо
(цит. по [Назир Ахмад, с. 291, 2-я мисра бейта 9 — по Казвини]).

* * *

ز خارزار تعلق کشیده دامن باش
 ز بخت شور مکن روی تلخ چون دریا
 قد نهال خم از بار منت ثمر است
 در این دو هفته که چون گل در این گلستانی
 تمیز نیک و بد روزگار کار تو نیست
 کدام جامه به از پرده پوشی خلق است
 خودی به وادی حیرت فکنده است ترا
 درون خانه خود هر گدا شهنشاه است
 ز بلبلان خوش‌الحان این چمن صائب
 ز هر چه میکشدد دل از آن گریزان باش
 گشاده‌روی‌تر از زخم با نمکدان باش
 ثمر قبول مکن سرو این گلستان باش
 گشاده‌روی‌تر از راز میپرستان باش
 چو چشم آئینه در خوب و زشت حیران باش
 بپوش چشم خود از عیب خلق و عریان باش
 برون خرام ز خود خضر این بیابان باش
 قدم برون منه از حد خویش و سلطان باش
 مرید زمزمه حافظ خوش الحان باش

(цит. по [Самани, с. 101—102]).

1. Подбирай полу в зарослях колючек привязанности,
Всего, что притягивает твое сердце, избегай.
2. От злосчастья не делай хмурого лица, словно море,
С душой, более открытой, чем рана, встречай солонку.
3. Стан дерева искривляется под грузом благодарности плодам,
Не соглашайся на плоды, будь кипарисом этого сада.

4. В эти две недели [жизни], когда ты словно роза в этом цветнике,
Будь открытее, чем тайны пьющих вино.
5. Не твое дело различать в судьбе плохое и хорошее,
Словно глаз зеркала, равнодушно взирай на красивое и безобразное.
6. Какая одежда лучше, чем самообладание?
Закрой глаза на недостатки людей и будь нагим!
7. Твое «я» забросило тебя в пустыню оцепенения,
Покинь свое «я», стань Хизром в этой пустыне.
8. В своем доме каждый нищий — шахиншах!
Не выходи из своих границ, будь султаном.
9. Из сладкоголосых соловьев этого цветника, Саиб,
Стань послушником мелодий сладкопевного Хафиза.

Сравним теперь обе газели. Прежде всего отметим, что встречающая газель Саиба по опорным словам и их пересечениям, составляющим *мазмун* бейта, имеет множество перекличек с газелью Хафиза. Выделим основные темы перекликающихся бейтов и рассмотрим, каким образом разворачивается в них тема и каким оказывается результат. Таковы бейты: (X1) тема верной дружбы, (C1) тема привязанности¹¹; (X2) тема благосклонности возлюбленной, (C2) отвага перед лицом трудностей; (X3) тема посвященности в тайну [любви], (C4) тема посвященности в тайну [жизни]; (X4) тема свободы и рабства, (C8) тема внутренней свободы и рабства; (X5) тема зависимости, (C3) тема зависимости и независимости; (X6) тема поисков бессмертия, (C7) тема поисков бессмертия; (X7) тема живого кокетливого взгляда возлюбленной, (C5) тема незаинтересованного взгляда; (X9) тема тщетности созерцания красоты, (C6) тема терпимости и требовательности.

В этих же бейтах заметна перекличка мотивов: (X1) друг, договор о дружбе, (C1) привязанность; (X2) растрепанный [локон], (C2) распахнутое сердце; (X3) любовные псалмы, (C4) тайна [жизни]; (X4) служение, рабство, султан, (C8) нищий, падишах, султан; (X5) свеча-мотылек, (C3) кривое деревце, стройный кипарис; (X6) Хизр, живая вода, Искандар, (C7) пустыня, Хизр; (X7) живость взгляда, (C5) взгляд-зеркало; (X9) созерцание красивого лица, (C6) одежда, нагота, глаза. Кроме того, перекликаются (X3) соловей, (C9) соловей; (X9) изумление/оцепенение, (C7) оцепенение. Некоторые из перечисленных мотивов не совпадают словесно, но по функции своей они настолько близки, что мы поставили их в один ряд — (X5) и (C3), например.

Рассмотрим эти перекликающиеся бейты. В бейте 1 Хафиза содержится тема верности договору дружбы. Истинная дружба требует верности и соблюдения верности везде, будь то баня, розарий или келья.

У Саиба в бейте 1 тема заключается в отказе от всех соблазнов и опасностей привязанности в дольном мире. Речь здесь идет о том, что следует избегать всего, что притягивает сердце,

подобно тому как колючки притягивают полу идущего в их зарослях. Но поскольку к слову «колючки» имеется определение — «колючки привязанности», становится ясно, что следует отказаться от любой привязанности (разумеется, кроме привязанности к Богу). То есть если Хафиз считает возможным сохранить узы договора дружбы повсеместно, то Саиб отказывается от всех уз. *Мазмун* этого бейта нов по сравнению с Хафизом.

Бейт 2 у Хафиза построен на мотивах: [растрепанный] локон — [рука] ветра, растрепанный [локон] — влюбленные. Если не вникать в сложную символику локона, то речь идет о том, чтобы возлюбленная не отдавала «в руки ветра» завиток растрепанного локона и не ввергала тем самым в смятение сердца влюбленных¹².

Бейт 2 у Саиба построен на мотивах: злосчастье (*бахт-е шур*) — хмурое (букв. «горькое») лицо (*руй-е талх*), солонка — рана. Сложное сравнение — сердце, более открытое, чем рана, дает понять, что в сердце есть рана и что сердце «с открытым лицом» (*гушадеруйтар* — букв. «с более открытым лицом, [чем рана]») должно встречать солонку [соль на раны] — страдание. Тема бейта — радостное восприятие страданий, отвага перед лицом страданий.

Бейт 3 у Хафиза строится на мотивах: псалмы любви, любовное поведение — птица [всякая], соловей — роза. В свете предыдущих прочтений (см. главу 5) можно предположить, что соловей, знающий иносказания любви (в другом варианте — умеющей слагать псалмы о любви, подобно царю Давиду), — Хафиз. Он просит возлюбленную стать для него источником вдохновения, таким же, как роза для соловья.

Бейт 4 у Саиба строится на мотивах: жизнь — роза, тайна — открытая душа. Человек подобен розе, недолго цветущей в саду, словно распутившаяся роза, он должен быть еще больше открыт постижению жизни, чем тайны тех, кто устраивает попойку в саду и спьяну выбалтывает их. Композит *гушадеруйтар* (с более открытым лицом) повторяется и в этом бейте, но здесь это определение и пьющих вино, и расцветшей розы. Если знаток тайн — соловей, а пьющие в саду разбалтывают тайны, то речь может идти о самих поэтах — Хафизе и Саибе. Таркиб «с более открытым лицом, чем тайны пьющих» — очередной пример сжатости индийского стиля. Сердце человека в саду бытия должно быть распахнуто перед тайнами жизни подобно тому, как сами тайны открываются тем, кто пьет вино в саду. Оставим за словами «пьющие вино в саду» все те коннотации, которые присущи этому мотиву (см. главу 5), но подчеркнем, что здесь они не актуализированы. Таким образом, тема бейта — человек, который будет внимать Хафизу и Саибу, постигнет тайны жизни. В *макта газели* Саиба эта тема повторяется в несколько измененном виде.

В бейте 4 Хафиза тема строится на мотивах: путь [служения], устав [преклонения] — султан. В нем продолжается тема *матла* газели с призывом к верному служению Другу.

В бейте 8 Саиба *мазмун* построен на мотивах: нищий — шах, [тот, кто находится в границах своего] «я» — султан. В своем доме каждый нищий — падишах, и если человек хочет властвовать собой, он должен остаться в границах своего «я». Тогда он будет султаном. Эта рекомендация отличается от готовности Хафиза служить султану, т.е. красавице. Саиб требует от личности самоограничения, советует не выходить за пределы своих возможностей, т.е., зная свои истинную цену и место, в этих пределах оставаться султаном. Таким образом, и этот *мазмун* Саиба отличается новизной.

Бейт 5 Хафиза построен на мотивах: свеча — язык, сердце, мотылек — помыслы. Язык пламени над свечой — свидетельство горения сердца. Мотылек жаждет от свечи — возлюбленной знака благосклонности.

В бейте 3 Саиба тема представлена мотивами: деревце [кривое] — кипарис [прямой], груз [плодов] — [бесплодие]. Груз благодарности, который несет человек, подобен грузу плодов, искривляющих стан дерева. Кипарис не имеет плодов, и стан его строен. Здесь та же тема зависимости решена с помощью других мотивов. Отметим сочетание слов «груз благодарности плодам» (*бар-е миннат-е самар*). Казалось бы, ту же тему можно было бы построить без мотива благодарности (деревце от груза плодов искривляется, кипарис строен, не имея плодов). Но это как бы лишнее слово как раз и показывает природу зависимости. Если у Хафиза мотылек молит свечу о благосклонности, то у Саиба зависимость коренится также в разных свойствах деревьев, но, руководствуясь этими примерами, человек может сам избрать свой путь. При этом он должен знать, что груз благодарности «плодам» искажает природу человека, тогда как отсутствие интереса к плодам деяния делает деяние свободным¹³.

Бейт 6 Хафиза построен на мотивах Хизр — Искандар, источник живой воды. Хафиз оригинально трактует этот *мазмун*. Как известно из легенды об Искандаре, Хизр-пророк шел вместе с Искандаром в поисках живой воды. Искандар заблудился в стране мрака и так и умер, не дойдя до источника, тогда как Хизр нашел этот источник, напился воды и обрел бессмертие. Поэтому, если выбирать в собеседники Хизра, надо отделаться от общества Искандара, скрывшись от него, как скрылся от него источник живой воды (т.е., как комментирует Рахбар, искать уединения от придворной жизни), обретая тем самым вечную жизнь и исполнение желаний. Естественно, тема Хизра и Искандара имеет определенную мистическую наполненность.

Бейт 7 у Саиба повторяет этот *мазмун*, но строится на мотивах «худии» (самость, феноменальное «я») — пустыня [оцепенения], Хизр. Здесь новым является то, что человек должен сам стать проводником к источнику живой воды — своим собственным Хизром. «Я» человека — чудовищная пустыня, если человек хочет найти свой путь, ему необходимо отказаться от феноменального «я»¹⁴, выйти за пределы этой пустыни и отправиться на поиски «Я» субстанционального. Достижение этой цели ведет к вечности в Боге в состоянии *бака фи-л-хакк*, символом чего является живая вода и обретение вечной жизни. Обращает на себя внимание генитивное определение «пустыня оцепенения». Вечное движение Хизра противопоставлено состоянию оцепенения. Отметим также новизну *мазмуна* Саиба.

В бейте 7 у Хафиза тема — ценность живости и кокетливости взгляда (букв. «искусства» (*шиве*) взгляда). Взгляд — глубокий концепт мусульманской метафизики. В данном бейте он наиболее полно выражает отношение Хафиза к своей поэтической деятельности и роли поэта вообще. Напомним, что в этом анализе мы избрали путь объяснения текста из самого текста, в связи с обсуждаемой темой. Поэтому анализ смысла и толкование высказывания здесь заведомо редуцированы, ибо современный подход к чтению Хафиза требует обращения к комментарию. Хафиз осознает, что живость и проникновенность взгляда на мир отличает поэта от других, делает его избранником эпохи. Этот мотив повторяется в *макта* газели Хафиза.

Бейт 5 Саиба также содержит тему взгляда, однако его бейт построен на мотивах зеркало — судьба. Живости взгляда у Хафиза противостоит оцепенелость взгляда зеркала, равно отражающего красивое и безобразное. Если Хафизу доступно различение полноты бытия и его красоты, то Саиб отказывается от оценочной точки зрения. Принимай судьбу, как она есть, не твое дело различать в ней плохое и хорошее. Таким образом, заинтересованности, «живости» взгляда у Хафиза противопоставляется незаинтересованное созерцание у Саиба.

Эта же тема продолжается в бейте 9 Хафиза и бейте 6 Саиба. У Хафиза возникает тема созерцания красивого лица, причем употреблено слово *хайран* — оцепеневший, изумленный (см. бейт 7 Саиба). Созерцание это тщетно, поскольку притеснения красавицы вызывают только стоны. Нечего надеяться на то, что это созерцание что-нибудь изменит в ее поведении.

Бейт 6 Саиба имеет темой поиски такого поведения, при котором человек не зависел бы от суждений окружающих. Для этого предлагается прежде всего закрыть глаза на недостатки окружающих, которые могли бы послужить оправданию собственных, и, сохраняя самообладание, перестать заботиться о любых внешних атрибутах и предстать перед людьми в наготе, ибо нет такой

одежды, которая могла бы скрыть тебя от осуждения людской молвы.

На основании этих примеров можно согласиться с утверждением Самани о новизне *мазмунов* Саиба. Ясно также, что идеям любовной зависимости Саиб противопоставляет свое понимание свободы, скорее стоическое, заключающееся в отказе от любых привязанностей, в равнодушии к ударам судьбы и мнению окружающих, сложностях пути к самому себе.

Одна из особенностей *мазмунов* Саиба, по мнению Самани, его поворот к социальной тематике, что обусловлено спецификой его эпохи, в частности властью святош и ригористическими запретами, которыми славилось сефевидское правление в Иране. Именно это, как уже отмечалось, было причиной постоянной миграции поэтов Ирана в Индию Великих Моголов. Тема притеснителей, святош и угнетателей играет важную роль в его поэзии, делая его, по мнению автора цитируемой статьи, своего рода первопроходцем в социальной тематике.

سنگین نمیشد این هم خواب ستمگران می شد گر از شکستن دلها صدا بلند

Не удалось бы крепко уснуть притеснителям,
Если бы громкий крик поднялся из разбиваемых сердец!

* * *

نرمی ز حد مبر که چو دندان مار ریخت هر طفل نی سوار کند تازیانه اش

Не проявляй безграничной мягкотелости, ибо, если у змеи выпали зубы,
Она становится плеткой в руках дитяти, скачущего верхом на палочке.

* * *

این ناکسان که فخر به اجداد می کنند چون سگ به استخوان دل خود شاد می کنند

Бесчеловечные, что гордятся своей родословной,
Тешат свои сердца, подобно собаке, убажывающей себя костью.

* * *

پاک کن از غیبت مردم دهان خویش را ای که با مسواک دایم می کنی دندان سپید

Очисти свой рот от поношения людей за глаза,
Ты, кто постоянно щеточкой чистит зубы.

* * *

مخور صائب فریب زهد از عمامه زاهد که در گنبد ز بی مغزی صدا بسیار می پیچد

Саиб, не обманывайся насчет благочестия аскета из-за чалмы,
Ведь в куполе, лишенном мозгов, особенно громко раздается эхо!

[Самани, с. 104].

Таким образом, можно сделать вывод, что все три приема — создание смыслов, плетение фантазийных образов и сотворение

тем — относятся к содержательной стороне стиха, за исключением того, что тема имеет более конкретное материальное выражение.

Как мы видим, усилия поэтов сводятся все к той же работе над образным пространством бейта, в котором названные приемы отвечают за его содержание — идейное, образное и тематическое.

В плане развития внутренней формы бейта происходят процессы, обусловленные таким требованием к бейту, как связь первой и второй мисра. Имеется много способов создания внутреннего единства бейтов техническими средствами, например с помощью параллелизма, начиная от ритмико-синтаксических фигур типа *тарси'* и кончая параллелизмом двух оппозиций в первой и второй мисра. В индо-мусульманской традиции используется понятие *ше'р*, относящееся к отдельному бейту, рассматриваемому вне контекста газели. Им, например, широко пользуется Шибли.

Занимаясь проблемой единства и связности газели как целого, Ф.Притчет приходит к выводу, что единство отдельного *ше'ра* представляет собой более органичную систему, чем газель как набор *ше'ров* или бейтов. Сам *ше'р* газели представляет собой отдельное мини-стихотворение, в котором исключительно важно каждое слово. «Отдельный стих более органично увязан со всей совокупностью газельного языка и условностями газели и пересекается с другими стихами из других газелей» [Притчет, с. 132]. На взгляд автора, *ше'р* «составляет интегральное целое с поэтическим космосом, гораздо большим, чем газель, которая его содержит» (там же).

Индийский стиль продолжает развивать эти заложенные в бейте тенденции к укреплению его внутренней структуры. В частности, речь идет о *тамсилнигари* (букв. «создание примеров»), когда первая строка бейта содержит посылку, а вторая — образное или логическое обоснование. Корень первой части композита *мсл*. В философии *мисл* — подобие. «Весь мир — совокупность акциденций, а потому он заменяется каждое мгновение. Но неповторяемость форм не означает, что в каждое мгновение возникает новый мир: изменяя свою форму, сущности остаются теми же. То же, но другое — это „подобие“ (*мисл*): каждое мгновение исчезает сущность и возникает ее подобие» [Смирнов, с. 110].

Концепцию *тамсил* для литературы как «учение о косвенном выражении смысла» впервые разработал арабский филолог Абд ал-Кахир ал-Джурджани (XI в.). *Тамсил* рассматривается как требование интеллектуального анализа, и эстетическое воздействие его «значительно сильнее, чем у напрямик высказанной мысли» [Брагинский В. Типология, с. 134—135].

При проведении приема *тамсилнигари* первая строка бейта отводится под посылку (*да'ва*), а вторая содержит ответ на нее (*джаваб-е да'ва*), иллюстрацию (*тамсил*) или доказательство (*далил*). При этом также сохраняется смысловая и образная соотнесенность двух мисра. «Если они пересекаются несколькими способами, они становятся связанными между собой (*марбут*), обладая свойством связи (*рабт*), эта характеристика является абсолютно фундаментальной в поэтике *ше'ра*, одной из форм технического мастерства, делающего поэта *устадом* и требующегося от ученика — *шагирда*» [Притчет, с. 138].

В индийском стиле *тамсилнигари* выделяется как одна из существенных характеристик его поэтики.

Тамсилнигари в структуре бейта отражает фундаментальную связь между сутью высказывания и ее образной репликой, утверждая «подобие» разных проявлений единой сущности, и требует интеллектуальных усилий «для сравнения двух групп объектов, в каждой из которых эти объекты обладают внутренней взаимосвязью» [Брагинский В. Типология, с. 134].

Мухаммад Сияси считает, что поэтический образ (*имаж*, *хал-е шаиране*) строится на четырех фигурах — сравнение, метафора, аллегория и намек. С самого начала *тамсил* выделяется в поэтиках, однако при этом он часто рассматривается авторами поэтик как особый вид *ташбиха* и *исти'ары*. Другими словами, для построения этой фигуры в том числе используются метафоры и сравнения [Сияси, с. 139]. В статье приводятся примеры отношения к этой фигуре авторов разных поэтик и современных литературоведов. Так, Джурджани в «Асрар ал-балага» считал *тамсил* и *ташбих* одним видом, полагая, что сравнение является более общим видом, а *тамсил* его разновидностью. Словарное значение этого слова — «приведение примера, сравнение чего-либо с чем-либо, образец, пример, подобие, а также притча, пословица и даже сказка и дастан» [Сияси, с. 139].

Шамс-и Кайс считает, что *тамсил* является разновидностью *исти'ары*. «Однако это вид одалживания [слов] путем аналогии, а именно: когда поэт желает намекнуть на некое значение, он приводит слова, указывающие на другое значение, строя из него аналогию искомому значению, и при помощи сей аналогии выражает необходимое ему значение. Так, сказано:

Кому не годятся финики, годятся шипы,
Кому не годится минбар, годится виселица» [Шамс-и Кайс, с. 242].

Автор «Тарджуман ал-балага» считает одним из случаев *балагат* (красноречия) приведение поэтом мудрого изречения в бейте [Сияси, с. 140].

Ватват называет эту фигуру приведением одной или двух пословиц (там же).

Шамс-и Кайс отмечает, что «приведение примера» может быть цитатой из других авторов. Так, для подтверждения правоты своих слов поэт может привести известный бейт или строку из него [Шамси-и Кайс, с. 172].

Современные авторы — Хумай, Сафа и Мо'таман согласны, что *тамсил* — разновидность *ирсал ал-масал* (приведение поговорки, пословицы, по Ватвату) [Сияси, с. 140—141].

Насир ад Дин Туси обозначает *тамсил* термином *истидлал* (приведение доказательств) и пишет: «*Истидлал* — это прием, который с помощью одного сравнения обосновывает приведение другого» (цит. по [Сияси, с. 141]).

Шибли Ну'мани в «Ше'р ал-'аджам» также считает *тамсил* видом *истидлал*. Он пишет: «Способ обоснования зиждется на силе воображения... Поэт новым способом и путем употребления риторических фигур подтверждает свои высказывания, причем это подтверждение в основном базируется на ложной посылке или своего рода гиперболе, однако оно придает окраску таким образом, что читатель ни в коей мере не может отличить ложности от истинности тезиса, но остается очарованным красотой и остроумием изложения и невольно склоняет перед ними голову» ([Шибли, т. 4, с. 27]; цит. по [Сияси, с. 141]).

Одновременно этот прием во многих случаях предполагает употребление гиперболических фигур. Другими словами — во второй строке бейта используются развернутая метафора, гипербола или другое переносное значение сентенции, содержащейся в первой строке. Наряду с *ихамом тамсил* и его разновидности дают пример внутреннего развития тех фигур, которые описываются уже очень ранними поэтиками. Возможно, столь широкое понимание роли метафорического речения дало основание Хуршид ул-Исламу сравнить поэзию индийского стиля с поэзией французской «метафорической школы» — Бодлера, Малларме, Валери и др. Будучи сближением из того же ряда, что и отождествление индийского стиля с европейским барокко, т.е. достаточно произвольным и потому сомнительным, этот подход выявляет природу индийского стиля, если так можно выразиться, по принципу *тамсилнигари*.

В персидской поэзии, равно как и в персоязычной поэзии Индии, *тамсилнигари* не является признаком только индийского стиля. Так, у Амира Хосрова Дехлеви есть касыда, каждая вторая строка бейта в которой представляет собой *тамсил* [Сияси, с. 143]. Но в индийском стиле это наиболее распространенный прием построения бейта.

Другими словами, этот прием также не является чем-то специфическим только для индийского стиля, однако он занимает в этой поэзии заметное место, определяя во многом структуру бейта.

Под *тамсилнигари* в индийском стиле понимается заполнение второй мисра бейта поэтическим доводом в пользу суждения, высказанного в первой.

زاده بدگوهر از پاک‌گوهر ممتاز است مگس سگ ز مکسهای دگر ممتاز است

Рожденные подлыми оставляют позади благородных,
Да ведь и навозная муха крупнее, чем остальные мухи
(Саиб. Цит. по [Хуршид ул-Ислам, 3-е изд., с. 110]).

* * *

سری در عهد من سامان ندارد کسی کو آب دارد نان ندارد

В мой век нигде нет порядка,
У кого есть вода [т.е. честь], у того нет хлеба
[Урфи].

В этом приеме приветствуются именно парадоксальные обоснования. Приведем здесь образец «красоты поэтического обоснования», который трактуется как риторическая фигура:

چون شکست دست و پایم مرهمی دیگر نداشت عاقبت بر خویش بستم تخته تابوت را

Поскольку для переломов моих рук и ног нет другого пластыря,
В конце концов я привязал к себе доски погребальных носилок
(Гани. Цит. по [Хуршид ул-Ислам, с. 196]).

Еще один пример «красоты обоснования» дает бейт Бедиля:

طربها کن گرت آهی و اشکی است سربى مو دراین وادی کلاهی است

Радуйся много, если у тебя остались охи и слезы,
Ведь в этой пустыне лысина — тоже шапка.

Большое место занимает этот прием и в творчестве Урфи:

گر نخل وفا بر ندهد چشم تری هست تا ریشه درآب است امید ثمری هست

Если не плодоносит саженец верности, глаз увлажняется,
Пока корни в воде, есть еще надежда на плоды.

* * *

عاشق هم از اسلام خرابست هم از کفر پروانه چراغ حرم و دیر نداند

Влюбленный страдает и от ислама, и от безбожия,
Ведь мотылек не разбирает, светильник это монастыря или Каабы.

* * *

کمان مبر که تو چون بگذری جهان بگذرد هزار شمع بکشند و انجمن باقیست

Не считай, что, если ушел ты, ушел весь мир,
Ведь тысячи свечей загасили, а собрание вечно
(текст по [Сияси, с. 145]).

По мнению многих авторов, и в том числе автора цитированной статьи Сияси, особую силу этот прием приобретает у Саиба. Однако сам Саиб, который высоко ценил и чужое творчество, услышал однажды бейт Гани Кашмири:

حسن سبزی به خط سبز مرا کرد اسیر دام همرنگ زمین بود گرفتار شدم

Красота юности пленила меня свежим (букв. «зеленым») пушком над губами, Силок был одного цвета с землей, и я попался.

По преданию, Саиб воскликнул: «Я отдал бы все, что сочинил, этому кашмирцу, чтобы взамен он отдал мне этот бейт!»

И все-таки, говоря о приведении поэтических примеров, фигуры «красота обоснования», других видов этого приема, мы по большей части оказываемся в сфере слова, управляемого нормативной поэтикой. В эту же сферу приводит нас и последний вид техники, о котором мы упомянем в этой главе, техники «связывания слов», или *мунасибат-е лафзи*. Мы уделили довольно много внимания искусству *танасуба* — словесных соответствий (см. главу 4) и фигурам, отвечающим за «выравнивание лексик в стихах» (глава 5). Здесь нам остается, по сути дела, только подвести итоги развитию этого искусства.

Как видно было из предшествующего анализа, тенденция к «выравниванию» лексического пространства бейта коренится в сложившемся принципе построения образа в персидской поэзии — с устройством семантических полей мотивов, в которых лексика распределяется самой традицией по семантически однородным классам, а также с существованием множества фигур высокого ранга, «делящих», «соединяющих», «разъединяющих» и «классифицирующих» лексику в русле раз и навсегда намеченной системы ценностей в поэтике¹⁵. Дальнейшее развитие жанра нормативной поэтики убедительно подтверждает это наблюдение, хотя уже в поздних поэтиках происходит разделение фигур речи на словесные, образные и словесно-образные, и большинство фигур, относящихся к связи слов между собой, оказываются в разделе смысловых.

Кроме того, это искусство опять же тесно связано и с вопросом самостоятельности бейта и его стилистической и смысловой законченности, предполагающей и лексико-семантическое единство выражения в бейте.

Выступая на первых порах как система фигур, относящихся к словам в бейте или элементам внутренней формы бейта, в индийском стиле это искусство окончательно приняло характер закона лексико-семантического построения бейта. В частности, мотивы, составляющие *мазмун* бейта, также постепенно силой поэтической традиции стали синонимизироваться и выстраиваться в единые семантические ряды¹⁶. Так, синонимами становятся мотивы «огонь», «свеча», «роза» и «саламандра», «соловей»,

«мотылек» и т.п. Это окончательно превратило *танасуб* в универсальный принцип организации стиха в индийском стиле. В стихах тысяч поэтов эксплуатировались найденные соответствия, что заставило Галиба воскликнуть: «Когда говоришь „чаша“, не обязательно вспоминать Джамшида!» Увы, для большинства стихотворцев это было автоматическим ходом поэтической техники, что вступало в вопиющее противоречие с попытками найти неожиданный образ и высказать новую поэтическую мысль. Другими словами, возникало противоречие между установкой индийского стиля на удивление, неожиданность и сбывающимся ожиданием в ряду словесных соответствий.

Слово оставалось модулем всех измерений в поэтике индийского стиля, что тоже было заложено поэтическим самосознанием, трактовавшим все процессы теоретического осмысления сегмента речи большего, чем слово, как работу с «большим словом»¹⁷. Это также имеет глубокие философские предпосылки. «Из единого и самого по себе простого Слова (синоним бытия для средневекового мировидения), — пишет А.Смирнов, — возникает, если внимательно присмотреться к нему, целый сонм звучаний — смыслов — слов (или „сущих вещей“), возникает мир, центральным скрепом которого является человек — ведь это он увидел мироздание в Боге» [Смирнов, с. 48].

Хуршид ул-Ислам приводит множество примеров на выстраивание словесных цепей, опутывающих поэтическую мысль (3-е изд., с. 128—130). Так, у Гани Кашмири:

تر همجو آسیانہ شد از آب نان ما از تشنگیست خشک زبان در دهان ما

Влажным, как точильный камень, стал от слюны мой хлеб,
Это ведь из-за жажды пересох язык в моей гортани.

Все слова, содержащиеся в бейте, вступают между собой в эту связь: *слюна* (*аб* — букв. «вода»), *точильный камень*, *хлеб*, *влажный*, *сухой*, *жажда*, *язык*, *рот*.

Пример из Джалала Асира:

شیشه بر خارا به صد رنگ زدن پیشه ما بیستون معدن الماس جگر تیشه ما

Разбивать стекло о гранит на сто ладов — мое ремесло,
Бисутун — рудник алмазов, сердце — моя кирка.

Этот бейт содержит намек на деяния Фархада, разбивавшего киркой скалу Бисутун. Словесные соответствия: *стекло*, *гранит*, *Бисутун*, *рудник*, *алмаз*, *кирка*.

Таковыми примерами полнится вся персоязычная поэзия индийского стиля.

Хуршид ул-Ислам отмечает: «В интеллектуальной деятельности этих поэтов (т.е. поэтов индийского стиля. — Н.П.) особым образом выделяется одно: они с помощью слова устраивают охо-

ту за образом (*хаял*). Набор слов *глаз*, *сурьма* и т.п. атакует их сознание, и их сочетание (*таркиб*) само по себе выстраивает некую мысль. Связь слов заменяет связи человеческой жизни...» [Хуршид ул-Ислам, 1-е изд., с. 150].

Если термины *ма'нишикари* или *сайд-е ма'ни* обозначили постоянную охоту поэтов за смыслом, то довольно быстро удастся заметить, что не только неуловимое *ма'ни* становится объектом этой охоты. По сути дела, в поэзии охота ведется за *словом*, призванным воссоздать образ.

Недаром литературоведы отмечают, что поэт тратит порой неимоверно большие усилия, добиваясь словесных соответствий, в расчете на то, что смысл в бейте родится сам собой. Все эти приемы представляются огромным силком, которым поэты, «охотящиеся за смыслом», пытаются уловить то «большое Слово», которое назовет наконец все, «чему нет слов», которое будет наконец полностью соответствовать большому *Ма'на*, явив миру искомый *танасуб* между *лафз* и *ма'ни*.

Подводя итоги, можно сказать, что поэзия индийского стиля в течение длительного исторического времени своего существования вырабатывает ряд структур, которые определяют суть идеологических и стилистических поисков в этой поэзии. Справедливо мнение тех историков литературы, которые видят в индийском стиле продолжение и развитие тенденций, заложенных в литературе и литературном самосознании с самых первых шагов этой литературы. Постоянное сознание преемственности творчества, неразрывной и непрерывной связи с традицией составляет и сильные и слабые стороны литературы индийского стиля. Система, в которую сложились особенности поэтики индийского стиля, заставляет считать это направление определенной и значительной эпохой в развитии позднесредневековой литературы Ирана и Индостанского субконтинента.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос, который стоял перед автором данной работы, заключался в определении места индийского стиля в литературе на персидском языке.

Прежде всего следует отметить, что термином «индийский стиль» принято характеризовать общие стилистические тенденции позднесредневековой литературы на персидском языке постклассического периода на территории Ирана, Средней и Центральной Азии и Индии. Название «индийский стиль» содержит определенную долю условности и в настоящее время подвергается пересмотру иранскими учеными (ср. исфаханский, сефевидский и другие названия, предлагаемые для его определения).

Поэтика индийского стиля все еще недостаточно привлекает внимание исследователей в ее системном виде. Европейские авторы в лучшем случае оперируют перечнем признаков индийского стиля, по сути своей восходящим к Шибли и повторяющимся в работах общего и специального характера. То же относится и к восточным авторам, построения которых зиждутся на категориях и терминах восточной поэтики и достаточно герметичны для европейской науки. Очевидно, что одним из путей анализа индийского стиля было осознание его специфики по сравнению с предыдущими — хорасанским и иракским.

Таким образом, особую важность приобретают попытки создать целостную картину стилистической эволюции и выявить специфику индийского стиля как результата исторического развития персидской литературы. Успехи современного востоковедного литературоведения, философии и религиоведения позволили перейти к комплексному решению этой задачи.

Стремясь выделить строгие научные критерии для понимания эволюции персидской литературы как поэтической системы, автор ставил перед собой цель уяснить стилистические закономерности разных стилевых этапов литературного процесса. Выявление фундаментальных закономерностей и единых универсалий, действующих на всех этапах развития, но каждый раз вступающих в новые соотношения, изменения в поэтике, происходящие под влиянием суфизма, помогли увидеть в смене основных стилевых подсистем в этой литературе достоверную и научно обоснованную картину действия механизмов преемственности

и инноваций. Действие этих механизмов литературной традиции рассматривалось как преемственность системы ценностей в данной культуре. Это позволило по-новому взглянуть на эстетическое и художественное значение опыта литературы постклассического периода и в изощренности и труднодоступности индийского стиля обнаружить закономерный результат длительного внутреннего развития блистательной литературной традиции.

Обзор материалов, посвященных трактовке индийского стиля в научной литературе, привел нас к выводу о необходимости истолкования терминологии и методов научного исследования авторов, пишущих об этом явлении на восточных языках, в терминах современного литературоведения. Дополнительной интерпретации потребовали и суждения европейских исследователей. Это было одной стороной подхода к исследуемой проблеме. Другой стороной стало изучение внутренней точки зрения традиции на проблемы стиля, а также осмысление тех внутренних закономерностей, которые оказали решающее влияние на процесс формирования и исторического развития литературы на персидском языке в разные периоды и в разных ареалах ее существования.

Методологической основой данной работы стало сочетание внутренней и внешней точек зрения на объект исследования. К внутренней точке зрения относятся: взгляд на поэзию, какой ее видит сама литература, отражающийся в преемственности литературных традиций на протяжении всего времени существования поэзии; саморефлексия — оценка, зафиксированная в различных памятниках литературы — комментариях на поэтическое творчество, тазкире, словарях, трактатах, в первую очередь — трактатах по поэтике и риторике; основные концепции литературного творчества, в частности взгляд на его цель как на поиски Слова и Смысла, наиболее адекватно отражающих реальность и множественность бытия в его единстве в Боге; аппарат описания литературного явления, принятый у восточных филологов и литературоведов.

К внешней точке зрения относятся современные научные представления о структуре и функционировании поэтического текста, основах системного анализа текста, понятия интертекстуальности, поэтологического дискурса, герменевтики как учения о принципах понимания и толкования текстов, выбор аппарата описания на основе современных научных представлений об анализе текста. Сочетание этих двух точек зрения в каждом отдельном случае и на протяжении всего исследования характеризовало подход к изучаемому явлению.

Не менее важен был для нас критерий единства и непрерывности литературного процесса в новоперсидской литературе, применяемый в данном исследовании. Основания для этого по-

ложения автор видел в существовании единого литературного языка на протяжении всей истории этой литературы, концепции включения предшествовавшего литературного опыта в литературную деятельность, в постоянстве оценок и эстетических требований к художественному произведению.

Литературный процесс понимался художниками и теоретиками литературы как следование лучшим образцам, стремление к новизне и оригинальности в собственном индивидуальном творчестве и в более позднее время как смена основных стилевых направлений эпохи в каждый период развития литературы — хорасанского, иракского и индийского стилей, приходящих один на смену другому, при сохранении преемственности и тенденции к реактуализации основных достижений этих стилей.

И наконец, существенную основу системного анализа литературного творчества составило исследование внелитературных факторов и их влияния на структуру текста. Таковыми в персидской литературе являются в первую очередь учение ислама и его мистико-философского течения — суфизма, а для рассматриваемого периода — религиозные искания индийских философов и мыслителей (в частности, поиски мировой религии и религиозного мира Акбаром и его окружением и Дара Шикохом и реакция на них ортодоксального ислама и суфизма).

Что же представляется существенным для понимания особенностей стилевого течения, переросшего в одно из самых значительных литературных направлений в истории персидской литературы?

Уже поэзия X — начала XI в. содержит в себе все те структуры и пользуется теми правилами построения, которые в мало измененном виде сохраняются и в периоды ее высших взлетов — в классике на персидском языке, и в периоды ее относительного застоя, а также и в более поздние времена, которым посвящена данная работа.

Рассмотрение структуры бейта и формирования образа в нем указывает на наличие устойчивых принципов организации бейта, одним из наиболее общепринятых среди которых является параллелизм оппозиций мотивов, а также тенденция к достижению «соответствия» его лексического состава.

Распространение суфизма в персидской литературе вылилось в революцию, приведшую к символизации языка, разрыву образа и описываемой им действительности, установке на невыразимость в слове божественных истин. Со временем символические значения переходят в область объективных языковых коннотаций и сами становятся основой для построения образа.

Анализ эволюции образного содержания бейта при движении литературы от хорасанского к индийскому стилю показывает, что важной характеристикой этого процесса является наличие

единой теоретической основы поэтической изобразительности и мистической и метафизической интерпретации поэтического образа. И в нормативной поэтике, и в суфийской литературе в центре внимания находятся фундаментальные концепты *лафз* и *ма'на* и *танасуб*. Новое усложнение структуры бейта завершается поэтикой индийского стиля, в которой суггестивность, символизм, стремление к лаконичности выражения и глубине содержания обретают свою завершенность.

Возвращаясь к вопросам генезиса индийского стиля как результата длительного исторического развития традиции, еще раз подчеркнем высокую степень сложности и изощренности литературной техники уже на самых ранних этапах становления персидской литературы. Если вспомнить образ Р.Зиполи, персидская литература с самого первого момента своего возникновения была подобна Минерве, появившейся из головы Юпитера в полном военном облачении.

Поэтика Ватвата, с опозданием на два века описывающая правила, по которым должна создаваться «украшенная речь», задает последующему движению параметры, которые сохраняются в дальнейшем. Эти параметры — строгое соотношение *ма'на* и *лафз* и их структурирующая роль в образовании фигур речи. Выявленная в процессе анализа внутренняя система субординации фигур помогла сделать выводы относительно некоторых основных тенденций поэтики индийского стиля.

Анализ текста поэтики Ватвата показал, что структурированность и суггестивность поэтического материала на пространстве бейта становятся сущностной характеристикой, обнаруживаемой литературным самосознанием уже на ранних этапах развития литературы. В этом же направлении развивается взаимодействие литературы с суфизмом, делая двуплановость и суггестивность текста его основной характеристикой. Эти тенденции получают преимущественное развитие в индийском стиле в продолжающемся освоении образного пространства бейта и укреплении его внутренней формы. Лаконизм, двуплановость, суггестивность изложения и особенности фразеологии отвечают задаче минимизации изобразительных средств ради достижения «простоты» и изящества стиля, а в случае неудачи приводят к запутанности и пересложненности.

Религиозно-мистическое течение ислама — суфизм, упрочивший свои позиции во всех областях жизни, оказал огромное влияние и на язык персидской поэзии. На первом этапе он способствовал упрощению тех стилистических и структурных сложностей, которые накопились в результате трехвекового развития этой поэзии, помог «сбросить» эти накопления, упростить язык поэтического выражения за счет перевода многих понятий в словарный фонд литературного языка. В результате его воздействия

возник разрыв между планом содержания и выражения в персидской поэзии, преодолеть который позволила лексикографическая работа суфиев, создавших словари наиболее употребительных терминов и выражений (*истилахат аш-шу'ара*) в поэтической речи. Дальнейшее развитие этих тенденций привело к тому, что язык персидской поэзии приобретает двойственность аллегорического (*маджази*) и сущностного (*хакики*) планов выражения. Однако язык поэзии вбирает в себя суфийские коннотации символической лексики и проявляет многоплановость языкового и поэтического мышления в своей практике.

Лазар называет конвенциональный язык мистической поэзии языком второго порядка. Символическое значение поэтических терминов с течением времени становится неотъемлемой принадлежностью их семантики, и само слово превращается в знак для нового обозначаемого. В иракском стиле (ко времени Хафиза) «мистический стиль», по Лазару, начинает приобретать черты языка третьего порядка. Это означает, что конвенциональный язык суфиев и предложенная ими система становятся обязательной частью общепоэтического языка, который в принципе может быть подвергнут тем же операциям, что и естественный образный язык поэзии. Исторически этот уровень изменений закрепляется поэзией индийского стиля. В ней продолжает эксплуатироваться стабильность символических связей мотива.

Некоторые идеологические особенности позднего индийского стиля связаны, по мнению исследователей, с ориентацией на суфийские учения толка *вахдат аш-шухуд* (единство свидетельства) в противовес *вахдат ал-вуджуд* (единства сущего). В отличие от последнего первое признает реальность множественных проявлений бытия как свидетельства божественного единства. Этому «реалистическому» взгляду на мир, а также религиозным поискам Акбара и Дара Шикоха соответствует частый в поэзии этого периода фразеологизм *вус'ат-е машраб* — «широта [религиозного] поведения» [Магомеди].

Отличительной особенностью литературного самосознания является большее внимание к стилевым переключкам между отдельными авторами и к соблюдению комплекса эстетических требований к тексту произведения, нежели к смене стилевых эпох. Речь идет о традиции *назира* (букв. «обзор»). Как фундаментальная черта персидской поэзии — ее интертекстуальные связи реализуют себя в традиции поэтических ответов на произведения предшественников. *Назира* создает комплексы текстов, выстроенных по строгим правилам взаимной переключки, и сохраняет цель — творческое соревнование с образцом для подражания. Распространение этой техники одновременно сохраняло устойчивость определенных стилистических предпочтений и способствовало стилистической эволюции.

В поэзии индийского стиля различные виды *назира* становятся нормой и играют существенную роль в реактуализации предшествующей традиции. Одной из характеристик стиля поэта становится его отбор образцов для «следования». Это положение закрепляется в литературном самосознании с помощью тазкире и других литературоведческих сочинений этого типа, зачастую сопровождаясь скрупулезной статистикой образцов и ответов.

Можно высказать предположение о существовании особого жанра *назира* в персидской литературе, охватывающего все жанровые формы и имеющего существенным признаком обращение к жанровой форме, содержанию, сюжету, теме и использованию изобразительных средств образца.

Именно следование тем или иным образцам в первую очередь создавало в глазах читающей публики и восточных филологов представление об авторском стиле. Одновременно, наряду с общепринятым мнением об индийском стиле (стиле эпохи) как о чем-то усложненном и запутанном, часты указания на простоту стиля различных его представителей. Более того, считается, что изначально индийский стиль вообще проявил тенденцию к простоте (ср. «Фигани — поэт изящный и простой»). Заметим, что смена циклов «сложность—простота» фиксируется неоднократно на протяжении всей истории литературы, в частности, это происходит и одновременно со сменами ее основных стилевых направлений — при переходе от хорасанского к иракскому и от иракского к индийскому стилям, а также от индийского к стилю «литературного возрождения».

Проблема «простоты» и «сложности» в поэзии индийского стиля заставила нас обратиться к тому, как понимались простота и сложность традицией. Критерий «недоступной простоты» (*сахл-е мумтани*'), выдвигаемый поэтиками, подразумевает прежде всего замаскированную сложность (стихи, которые кажутся простыми, но писать которые трудно). Наличие в индийском стиле категории лаконизма (*иджаз*) также проливает свет на характер этой простоты. Она понимается теоретиками как своего рода селекция *ма'на*, отход в подтекст множества оттенков смысла для того, чтобы вместить избранную тему в один байт.

Однако есть и другой вид простоты, о котором можно скорее говорить как об опрощении. Прежде всего это связано с расширением лексических горизонтов персидской поэзии за счет внесения в ее язык «низкой», просторечной лексики и фразеологии. Многие произведения той эпохи демонстрируют сочетание высокой и низкой лексики. Другой род опрощения — словесного, художественно-выразительного и тематического — дает газель *васухт* и *вуку*. В ней не приняты суггестивность, обращение к *ихаму*, сложная метафорика. Это направление явилось естественной частью индийского стиля именно в простоте своих сти-

листических притязаний, как осуществление его «реалистических» тенденций (в смысле средневековой эстетики, разумеется). Этот вид опрошения связан также с конкретизацией образа, присущей индийскому стилю в целом.

Индийский стиль продолжил все тенденции, заложенные в предыдущих стилях, в частности рациональную, выверенную игру со словом и образом. Но лаконизм в конечном счете потребовал дальнейшего усложнения структуры образа, усиления суггестивности, обращения к фигурам высокого ранга. Предпочтение отдается генитивным определениям и созданию абстрактных имен по типу уже имеющихся в языке композитов. Просторечная лексика служит также созданию выразительности, но не за счет эффекта ожидания, а за счет «удивления» (*та'джиб*), обязанного, в частности, естественной живости разговорного словечка или оборота на фоне литературной речи.

Особая роль в индийском стиле отводится различным способам семантического обогащения образного пространства бейта и установлению внутренней связи между двумя его полустишиями (мисра). Поиски резервов происходили в двух отчетливо просматриваемых направлениях: в освоении плана образного содержания бейта и его внутренней формы. Все стилистические изменения оказывают влияние на содержательную сторону бейта, что подкрепляется выдвижением критериев новизны *ма'на*, яркости фантазии (*хаял*), поисков новых тем (*мазмун*). Их новизна проверяется отношением к предшествующей традиции (ср. «текстовый объект» Риффатера) в плане диахронии с помощью системы поэтических ответов и в плане синхронии путем сравнения между собой бейтов одного автора с теми же характеристиками.

С точки зрения содержательной выделяются три категории, характеризующие индийский стиль: *ма'ниафарини*, *хаялбанди*, *мазмунсази*. Они отслеживаются в синхронном и диахронном планах и отвечают за идейное содержание, образно-эстетическую доминанту и тематику бейта.

Укреплению внутренней формы бейта и связанности двух его полустиший способствуют различные виды *тамсилнигари* (приведение примера) и создание в бейте мисра-посылки и мисра-довода, доказательства или примера, что не только усиливает позицию бейта как законченного и самостоятельного высказывания, но и предъявляет к структуре этого высказывания определенные логические требования.

Особое внимание уделяется также выравниванию лексического состава бейта путем подбора «словесных соответствий» (*мунасибат-е лафзи*). Все это в той или иной степени существовало и в поэзии предшествующих периодов, но в индийском стиле приняло характер нормы и составило определенную поэтическую систему.

Возвращаясь к вопросу о месте индийского стиля в персидской поэзии (ради объективной оценки этого и была предпринята попытка совместить «внешнюю» и «внутреннюю» точки зрения), можно констатировать, что индийский стиль виртуозно использует потенции, заложенные в философии, эстетике и поэтике, давая им новую жизнь. Сохраняя верность всем фундаментальным основам ирано-мусульманской культуры, литературы индийского стиля пускаются на «охоту за словом и смыслом», пытаясь уловить силками образности, тематики, словесных ухищрений этот высший смысл, в «новых и странных образах» найти адекватное выражение тайнам бытия, тому, чему, по словам средневекового мистика Махмуда Шабистари, «нет букв и слов».

Однако путь их поисков определяется раз и навсегда заданной системой ценностей, а стремление быть ближе к реалиям жизни выливается в опрошение.

И все же глубина мысли, полет воображения, виртуозность техники, новаторство сообщают индийскому стилю в творениях его лучших художников — таких, как Урфи, Файзи, Назири, Калим, Саиб, Бедиль и множества других, необычайную выразительность, увлекательность интеллектуальной игры и позволяют им подняться до высоких прозрений о жизни.

Поэзия индийского стиля — неоткрытая страна, и исследователей ее ждет немало поразительных находок. Недаром иранский читатель, в свое время отвращенный от принятия индийского стиля вкусами «литературного возрождения» и последовавшего затем литературного периода нового времени в иранской литературе, сейчас открывает для себя Саиба и Бедиль и их современников.

Что же касается Афганистана и Средней Азии, а также Индии и Пакистана — их читатели и поэты никогда не переставали восхищаться этой литературой, следовали ее принципам и в литературных на местных языках, и в персоязычной литературе более позднего времени. Индии и Пакистану же принадлежит честь сохранения и издания многих ее памятников. Еще никто не знает досконально, сколько неизданного таят библиотеки, книгохранилища и частные собрания субконтинента.

Индии выпала великая историческая роль пестования талантов и поощрения литераторов, не имевших достаточно благоприятных условий для творчества у себя на родине, и вполне по праву ее имя осталось и в названии стиля — индийский.

ПРИМЕЧАНИЯ

К ГЛАВЕ I

¹ Амири Фирузкухи считает, что Иран обязан Сефевидам возвращением к персидскому языку в деловой переписке и придворном общении, до этого языком канцелярии и двора был тюркский язык.

² Говоря о причинах притягательности Индии, Амири Фирузкухи отмечает, что обращение поэтов к Индии не всегда имело в своей основе невнимание Сефевидов к поэзии, а в значительной мере связано с экономическим и политическим положением, весьма сходным в обеих странах. Одной из причин было распространение персидского языка как делового при больших и малых дворах Индии. Существенную роль играли родственные связи, поскольку многие индийские политики и ученые были иранцами по происхождению и имели огромную родню в Иране. Для развития торговли условия были весьма благоприятными. Для одних поездка в Индию была увлекательным путешествием в страну чудес, где к тому же их принимали с почетом. Для других это было испытанием личности и возможностью разбогатеть с помощью торговли. Многие оседали в Индии, подобно Назири Нишапури — купцу по роду занятий [*Фирузкухи*. Вступление, с. 12].

³ Рипка утверждает, однако: «Другого мнения придерживается Е.Э.Бертельс... в исследовании, центром которого является Фигани: современники называли „фиганийат“ непонятные стихи, грешащие против хорошего вкуса (ср. [Армаган, 17, 532])» [Рипка, с. 409].

⁴ Поскольку З.Ризаев является автором единственной на русском языке монографии об индийском стиле, эта гипотеза повторяется уже в качестве утверждений в ряде статей общего характера, написанных не-иранистами (например, в 4-м томе «Истории всемирной литературы» изложение темы базируется на указанной работе [М., 1987, т. 4, с. 447]). Следует отметить, что среди отечественных иранистов работа Ризаева не нашла особой поддержки в силу ряда очевидных ее недостатков. Она вызвала резкую критику в прессе, особенно в Таджикистане, но тем не менее имя Ризаева и ссылки на его работу замелькали и в сочинениях иностранных авторов (например, у Зиполи и Хайнца). Правда, никакому обсуждению взгляды Ризаева в этих работах не подвергаются, возможно, это издание было недоступным для западных ученых, в частности, Хайнц отмечает это обстоятельство.

⁵ Этот обзор никак нельзя назвать ни полным, ни хотя бы отражающим основные мнения наиболее крупных авторитетов в этой области, тем не менее была предпринята попытка дать панораму имеющихся взглядов.

⁶ Так, например, ответственный редактор труда Ризаева И.С. Брагинский выступал с концепцией Ренессанса в персидской литературе, находя идеи ренессансного гуманизма и «автономной личности» в творчестве Рудаки — самого раннего представителя хорасанского стиля.

⁷ Существуют и другие отождествления, например, Саид Нафиси относит этот стиль к символизму (З.Н. Ворожейкина считает, что С. Нафиси называет его импрессионизмом) [Комиссаров, с. 57].

К ГЛАВЕ 2

¹ Ср. определение, данное индийскому стилю историком К.А. Антоновой, в 1958 г. выступившей со статьей о могольской поэзии. Автор пишет: «В поэзии на языке фарси возник особый, так называемый „индийский стиль“ (сабки хинди), отличавшийся вычурностью, обилием каламбуров, частым обыгрыванием многозначности слова и многогранности образа... При такой гипертрофированной усложненности образа поэзия вырождалась и становилась лишь забавой придворных» [Антонова, с. 254].

² «В его касыдах темы восхваления всегда невняты и написаны без подъема, причина этого в том, что он в глубине души не любил ни мадхов, ни писания мадхов, но делал это по необходимости», — писал Шибли.

³ Ср. ту же статью К.Антоновой: «Язык фарси, принесенный в Индию завоевателями, не стал в Индии народным языком и был понятен лишь феодалам Северной Индии... Какими же соками питалась эта поэзия на чуждой ей индийской почве? (Заметим, что в ту пору, о которой идет речь в статье, эта поэзия просуществовала в Индии, и не только Северной, пять веков! — Н.П.) В периоды расцвета Делийского султаната и Могольской империи к правителям и вельможам Северной Индии, щедро награждавшим поэтов-единоверцев, стекались стихотворцы из Персии и Средней Азии, где фарси был родным языком как савновника и военачальника (скорее родным языком последнего был тюркский! — Н.П.), так и крестьянина и солдата. Народные обороты их речи отдаленным отзвуком все же доходили до Индии... Однако был и второй, еще более важный источник силы для индийской поэзии на языке фарси. Это была сама индийская действительность» [Антонова, с. 250].

⁴ Сомнатский идол — одно из наиболее почитаемых в Индии изображений линги Махадевы, которое Махмуд разбил на части. Событие это обросло множеством легенд, в частности из-за сходства названий доисламского языческого божества Манат и идола Соманат[x], что позволило многочисленным историкам сопоставлять деяния Махмуда с деяниями Пророка. Объяснение ситуации, однако, дает Бируни в своей «Индии» в гл. 58 «О смене прилива и отлива», приводя описание идола, легенды, связанные с ним, а также историю его разрушения Махмудом.

⁵ Критический текст трактата издан В.А. Жуковским: *Ал-Худжвири*. Кашф ал-махджуб. Л., 1926. Существует также английский перевод Никольсона (The «Kashf al-Mahjub», the Oldest Persian Treatise on Sufism by

al-Hujwiri. Tr. by Reynold A. Nicholson. Leyden—London, 1911 (Gibb Memorial Series, № 17); Reprint. L., 1959).

⁶ Так, Алишер Навои подчеркивает, что свою Пятерицу он создает «вслед» за Амиром Хосровом:

Никто вослед не шел: один Хосров
Последовал за ним [Низами. — *Н.П.*] тропой стихов...
Миры — чертоги ночи он воздвиг.
Нет! Что бы прежний зодчий (т.е. Низами. — *Н.П.*) ни воздвиг,
Всю прелесть первозданную дворцов
Украсил позолотою Хосров, и т.д.

(цит. по [Шамухамедов, с. 71]).

⁷ Шибли отмечал поэтическое новаторство Амира Хосрова (*джид-дат*), подчеркивая, что наряду с главой «О старых поэтических приемах» Амир Хосров в главе «О новых поэтических приемах» приводит примеры, созданные им самим.

⁸ Заслуживают упоминания также «Рийаз аш-шуара» Валиха Дагистани, «Арафат ал-ашикин» Таки Аухади, «Гул-е раана» Лакшми Нараяна Шафика, являющиеся ценными источниками по истории персоязычной литературы Индии.

⁹ XIV век, по словам А.К.Низами, был временем упадка орденов Чиштие и Сухравардие. Однако создание комментаторской и житийной литературы, а также трактатов на суфийские темы продолжалось. Так, шейх Махасин и шейх Али Пири создали комментарий на «Фусус ал-хикам» Ибн ал-Араби, написаны были также трактаты «Мир'ат ал-арифин» Мас'уд-бека и «Мактубат» шейха Йахйи Манери.

¹⁰ Впрочем, предложенный современными иранскими учеными термин «сефевидский стиль» вместо индийского содержит тот же династийный подход.

¹¹ Шибли замечает: «Хотя поэзия пришла в Индию с Бабуром (по словам Бадауни) и, как говорится в известной матла из касыды „Кандахарский огонь“ („Атеш-е кандахари“):

سرشکم رفته رفته بی تو جیحون شد تماشا بیا در کشتی چشم نشین و سیر دریا کن
Слезы лились и шились без тебя, и получилась [река] Джейхун,
Приходи, садись в корабль моих очей и путешествуй по реке! —

но формирование поэзии началось с Байрам-хана Хан-е Ханана. Он сам был крупным поэтом и писал на тюрки и фарси, и большинство поэтов и литераторов находили рабочее место в его учреждении (Поэтической академии. — *Н.П.*)» [Шибли, т. 3, с. 3].

¹² «Поскольку в этот период слухи о щедрости и гостеприимстве тимуридской семьи в Индостане привлекли в эту страну иранских поэтов, Сефевиды были вынуждены проявлять со своей стороны свободомыслие (*назарболанди*) ради соперничества, но в этом соперничестве выиграла Индия, обогнав Иран» [Шибли, т. 3, с. 3].

¹³ Новый перевод: *Абу-ль-Файз Файзи*. Наль и Даман. Пер. с персидского Германа Плисецкого, предисл. Г.Алиева. М., 1982.

¹⁴ Обращает на себя внимание прямая линия, проводимая Галибом между Амиром Хосровом и Джами и затем поэтами индийского стиля. Отметим, что он не упоминает о таких поэтах, как Хафиз и Камол Худ-

жанди, стилистически обычно не связывавшихся критиками с поэзией индийского стиля.

К ГЛАВЕ 3

¹ В более ранней работе «Литература на персидском языке в Средней Азии» Е.Э.Бертельс отмечал существование «индийского круга поэтов»: «Но и в Средней Азии условия для развития литературы были в это время малоблагоприятны, — писал он, — поэтому мы наблюдаем усиленную тягу поэтов в Индию, ко двору потомков Бабура, где и сосредоточились почти все главные силы. Этот новый, индийский круг поэтов сохраняет связи со Средней Азией, оказывает на ее литературу очень значительное влияние, и изучение его будет иметь огромное значение при создании истории литературы народов Средней Азии. Пока для изучения его сделано крайне мало. Наиболее ценной работой здесь является „Ши'р ал-'Аджам“ Шибли Ну'мани, собравшего большой и интересный материал по этой эпохе» [Бертельс. Иран, с. 296]. Хочется сразу обратить внимание и на то, что здесь упоминается Шибли Ну'мани как наиболее серьезный автор, писавший на эти темы.

² Помимо всего прочего, В.Хайнц имел таких консультантов, как Амири Фирузкухи и Раджабали Хирави, благодарность которым он и выражает.

³ Иранцы придерживаются того же мнения на сей счет, во всяком случае, до недавней поры среди них было не так много знатоков, способных легко справиться с текстом Бедия. Определенно больше повезло афганцам, в наибольшей степени сохранившим традиции чтения, а в языке — наибольшую близость к языку художественной литературы и индийского стиля.

⁴ Даже если это так, нет сомнения, что Баузани внес в изучение индийского стиля новые соображения и идеи, получившие широкое признание. В частности, статьи его, посвященные Бедию, включены в сборник «Тридцать статей о Бедиле», изданный в Афганистане (см. [«Тридцать статей»]). И надо сказать, все его труды, касающиеся персоязычной поэзии Индии, будь то о Бедиле или Икбале, всегда являлись работами первостепенной важности.

⁵ Справедливости ради надо отметить, что в книге есть пассаж с разъяснением правильного соотношения этих категорий, однако на практике автор использует их так, как приведено в примере.

⁶ Буквально на той же странице воссоздаются и «дебаты» о происхождении материального мира, которые, по словам Ризаева, никак не подкрепленным, велись между Бедилем и Шаукатом. Делается это опять-таки на основании сопоставляемых текстов. Сопоставляются две цитаты, которые должны свидетельствовать о взглядах обоих авторов на происхождение материального мира. И не читая цитаты, можно предсказать, что по средневековым представлениям мир происходил из сочетания четырех элементов (ср. «Четыре элемента» у Бедия — «Чар унсур»). Мнимые оппоненты тем не менее говорят каждый о своем, причем Бедиль с помощью цитаты из академика Муминова. Вот эта дискуссия: «В диване Шавката, — пишет З.Ризаев, — мы встречаем

строки, в которых он по некоторым вопросам выражает свое несогласие с Бедилем. Бедиль считал, что наш мир происходит из воздуха, являющегося основой основ. „Воздух, по Бедилю, абсолютен, вечен, подвижен, изменчив, отличается легкостью, не имеет цвета; его движение направлено в основном вверх и вниз. Воздух содержит в себе частицы воды (пар), земли (пыль), огня (лучи). В результате их сочетаний образуются все вещи действительного мира“ [Муминов]».

Как мы видим, даже из этой цитаты понятно, что Бедиль придерживается традиционной концепции происхождения мира, что мы и предположили (воздух — четвертый элемент). Но Ризаев продолжает:

«Шавкат выступает против такой трактовки происхождения мира:

گر حباب از باد نخوت پرده دار کثرت است میشود دریا چو خود را از هوا خالی کند

Если пузырь из горделивого воздуха является держателем покрывала обилия, То он может стать морем, освободив себя от воздуха.

Здесь поэт утверждает, что начало мироздания — вода» [Ризаев, с. 88].

На самом деле смысл бейта совершенно иной и не имеет отношения к концепции происхождения мира:

«Если пузырь [на поверхности моря], надутый от самодовольства (букв. „из-за ветра самодовольства“), является привратником (букв. „держателем завесы“) множественности, /То, как только он освобождается от пустых притязаний (букв. „страстей, желаний“, также игра слов — „воздуха“), становится морем».

Толкование: море, символ Бога, олицетворение единства бытия. Пузыри на его поверхности символизируют собой множественность феноменальных проявлений единой сути и их недолговечность. Подобные пузыри, с которыми могут быть сравнены люди, не осознающие бренности своего бытия из-за гордыни и отсутствия смиренности, создают впечатление существования некой множественности, отличной от Абсолюта. Однако как только пузырь освобождается от пустых притязаний, он обретает истинное величие в единении с морем и возвращается к своей сути.

Эти примеры взяты нами с одной только страницы монографии Ризаева, но и на всех остальных понимание текстов, символики, используемой в персидской литературе во всех стилях, а не только в индийском, и во все времена ее существования, в большинстве случаев то же самое, т.е. крайне искаженное. Это обстоятельство делает предельно недостоверными и выводы автора.

⁷ Заметим, что З.Ризаев не уделит никакого внимания поэтике и проблемам стиля, так что проще было бы сказать, что работа его обращена только на проблему содержания литературы индийского стиля. Впрочем, это также вполне возможный подход к этой литературе.

⁸ Если еще в 70-е годы существовало подобное мнение о литературе, потребовавшее опровержения, то сейчас это только анахронизм. Скорее всего, это мнение отражало отношение к индийскому стилю иранского литературоведения, поскольку вряд ли кто-то из советских литературоведов, среди которых были и А.Мирзоев, и А.Н.Болдырев, и наконец, автор монографии об этой литературе Г.Алиев, чрезвычайно высоко ее оценивавший, согласился бы охарактеризовать поэзию Урфи, Калима и Саиба, Шауката и Бедили как упадническую и эпигонскую!

⁹ Все это издание посвящено выдающемуся знатоку индийского стиля, поэту и исследователю Амири Фирузкухи.

¹⁰ В одной из небольших заметок, помещенных в сборнике, Мехди Мохаккек отмечает, что на двойственность формы и содержания указал также ат-Тафтазани, который выделил «первые слова» и «вторые слова» и «первые смыслы» и «вторые смыслы» (*алфаз-е аввал, алфаз-е сани, ма'ни-йе аввал, ма'ни-йе сани*) [Зиполи, с. 106].

¹¹ Тем не менее отношение Саиба к слову и смыслу неоднозначно. В частности, ощущение слитности и взаимообусловленности *лафз* и *ма'ни* в стихах еще не равноценно утверждению об их равноположенности. Судить о взглядах поэта на данный вопрос по одной-двум цитатам также опасно. Во всяком случае, частые и многочисленные обвинения в формализме, в предпочтении, отдаваемом форме за счет содержания, ставшие общим местом по отношению к индийскому стилю, совершенно не подтверждаются самооценками поэтов и их высказываниями на этот счет. Так, в рассматриваемом сборнике в статье упомянутого Насери приводятся примеры того, что сам Саиб тем не менее на первое место выдвигает смысл (*ма'ни*) стихотворения, а не его формальные достоинства, более того, он подчеркивает их неравенство:

لطف معنی را لباس لفظ رسوا میکند در ته پیراهن آن سیمین بدن عریان تر است

Очарование мысли искажается нарядом слова,
В глубине одеяния эта сребротелая обнажена еще больше.

(Под сребротелой имеется в виду красавица, в данном контексте — красота смысла.)

خون است ز سنگینی لفظم دل معنی از باده بود شیشه من هوش رباتر

Под тяжестью слов сердцевина смысла наполнилась кровью.
Иногда сосуд оказывается более умопомрачительным, чем вино
(цит. по [Насери, с. 102]).

¹² Раз установив двойственность плана выражения и плана содержания, уже арабские филологи, а вслед за ними и иранские начали рефлексировать на эту тему, что отразилось, в частности, и в понимании ими двойственности структуры поэтических фигур. (Этот вопрос более подробно рассматривается в гл. 5.)

¹³ Р.Зиполи не упускает случая сделать критическое замечание в адрес А.Баузани, который, по его словам, «игнорируя форму слова, односторонним образом обращался только к содержанию... что мешает современному исследователю уделить стилю и методу поэзии то внимание, которого они заслуживают» [Зиполи, с. 27].

¹⁴ Амири Фирузкухи считает, что в этом бейте говорится о знакомстве Саиба со стилем исфаханской школы [Фирузкухи. Вступление, с. 6].

¹⁵ Этот подход базируется, скорее всего, на теории элементов образа Шафии Кадкани, построенной на основе достижений европейской теоретической мысли и примененной к классической персидской поэзии методом наложения и отождествления с классическими литературоведческими представлениями персидской поэтики [Кадкани].

¹⁶ Более подробно см. [Пригарина. Истилахат аш-шуара]. См. также главу 4 настоящей работы.

¹⁷ Попытку объяснения этой особенности персидской литературы мы находим у Амири Фирузкухи, который, интерпретируя соотношение формы и замысла (*лафз — ма'на*) в духе традиции, отмечает, что поэты видят свою цель в наиболее выразительной передаче смысла в стихах. Рассматривая эволюцию поэтического языка в XVI в., Фирузкухи отмечает концентрацию в его лексике простонародных речений, идиом, связанных, в частности, с изменением понятия красноречия (*фасахат*) в этот период. «Мы говорим, что появление такого-то стиля в поэзии — продолжение исторического развития в языке, который постепенно накапливает народные черты и внезапно появляется в другом обличье. И если вдруг у великого поэта данного стиля возникает отклонение от данной манеры, то происходит это прежде всего по той причине, что арена красноречивых, изящных и соответствующих хорошему вкусу слов, которые на самом деле считаются неизбежной принадлежностью газели, не столь широка, чтобы мыслящий поэт, который одновременно озабочен истиной и новыми замыслами (*ма'ни*), мог оформить этими изящными и красноречивыми словами цель своего изложения, и иногда поневоле получается, что он *делает слово жертвой смысла* (выделено мной. — Н.П.) и приводит в подтверждение некрасивые слова, подобно тем поэтам из наших знатоков, которые обращают внимание прежде всего на движение смысла, а не на движение слова» [Фирузкухи. Вступление, с. 7].

¹⁸ А.Афсахзод, напротив, отмечает, что Фигани произвел большое впечатление на Джами [Афсахзод, с. 247].

¹⁹ Ср. одну из характеристик этого процесса у Фирузкухи: при Сефевидях, которые не признавали поэтов-панегиристов при своем дворе, гнали их от себя, а рот набивали землей, другие поэты высоко ценились. Если Сефевидам доводилось услышать красивый бейт, щедрости их не было предела. Поэты перебрались в кофейни, особенно в Али Капу в Исфахане. Иногда туда приходил сам шах Ирана и вел беседы с поэтами. Эти кофейни были своеобразными центрами сбора ученых, поэтов, интеллигенции, знатоков поэзии и музыки. За исключением одописцев, все другие поэты пользовались огромным уважением, и в противоположность тому, что говорят, будто поэзии был нанесен удар, ей, напротив, созданы были такие условия, что в результате поэзия, покинув двор и привилегированные классы политических деятелей, вышла наружу и оказалась достоянием представителей всего народа. Поэтому весь народ в этот период преклонялся перед поэтами, выказывал им свое уважение. Стихи передавали из города в город, из рук в руки. У всех людей утонченных и обладающих вкусом были заведены джунги и баязы, в которые записывались стихи как классиков, так и современных поэтов [Фирузкухи. Вступление, с. 10].

К ГЛАВЕ 4

¹ Хотя в заголовке к этой таблице дана оппозиция «локон—лицо» (*зулф—руй*), в текстах примеров встречается не *зулф*—локон, а *му*—волосы (например, № 502). Для удобства изложения мы также примем за основу оппозицию «локон—лицо», считая «локон» и «щеку» корреля-

тами «волос» и «лица». *Зулф* в иконографии персидских миниатюр имеет вид слегка загнутой пряди волос, спускающейся с висков красавицы (или красавца) на плечи. Отсюда частые сравнения с чоуганом — клюшкой для игры в поло. Русское слово «локон» неточно передает значение слова *зулф*.

² Об описании потенциальных возможностей построения образа в литературе IX—X вв. см. [Османов, с. 51]. Там же констатация неплотности изображения у Шахида Балхи. Е.Э.Бертельс приводит в пример Муиззи [Бертельс. ИПТЛ, с. 507].

³ Эта концепция в первых главах трактата Шабистари используется для обоснования учения о «совершенном человеке».

⁴ Им, как известно, было слово Аллаха «будь!», адресованное чувственному миру, и мир «стал».

⁵ Об этом см. также [Шиммель. Руми].

⁶ Ср. также у Шабистари: «История о локонах друга — тайна. Что-то можно сказать о них, а что-то — тайна».

⁷ Эта классификация впервые была последовательно проведена в поэтике Атааллахом Хусайни (XV в.) [Хусайни, с. 8].

⁸ Имеется в виду эпизод из легенды о Лейли и Маджнуне: обезумевшего от любви Маджнуна заковали в цепи.

⁹ В отличие от стана красавицы, который символизирует прямизну.

¹⁰ Отметим здесь совпадение темы пути суфия и кривизны локонов.

¹¹ Т.е. создают трудности (*gerex* — узел и затруднение).

¹² از آن گردد دل از زلفش مشوش که از رویش دلی دارد پر آتش

Потому сердце из-за локона начинает волноваться,

Что из-за Его (т.е. Бога. — Н.П.) лица сердце пылает огнем [Шабистари, с. 99].

¹³ Ср. бейт Хафиза:

سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت

Сердце от сердечного огня сгорело в тоске по красавице,

В этом доме был огонь, от которого сгорело гнездо.

К ГЛАВЕ 5

¹ Трактаты по поэтике, о которых здесь идет речь, сопоставимы не с произведениями типа «Поэтики» Аристотеля, а с теми разделами риторики, которые посвящены стилю и разработаны вслед за Аристотелем другими античными авторами. Риторические фигуры, «украшающие речь», рассматривались преимущественно по отношению к ораторской речи, но традиционно трактовались «как равно принадлежащие поэзии и ораторской речи» [Гринцер, с. 28—29].

² Имеется в виду «чисто стиховедческое» направление иранской поэтики [Мусульманкулов. Поэтика, с. 9]. К трактатам этого плана относятся: «Гарджуман ал-балага» Радуйани, «Му'джам» Шамс-и Кайса, «Джам'-и мухтасар» Вахида Табризи, «Бадаи' ал-афкар фи санаи' ал-аш'ар» Ва'иза Кашифи, «Бадаи' ас-санаи'» Атааллаха Хусайни и ряд других. (Более подробно см. [Мусульманкулов. Поэтика, с. 5—6; Чалисова, с. 18—20].)

³ См. [Мусульманкулов. Поэтика, с. 204—227]. Сравнительное расположение фигур — таблица, составленная на основе разных трактатов.

⁴ Под главами Н.Ю.Чалисова подразумевает статьи, посвященные каждой фигуре, т.е. имеется в виду последовательность расположения фигур в тексте. Ею же в переводе введена нумерация глав, которой мы пользуемся.

⁵ Ниже будет показано, что этот случай рассматривается и относится прежде всего к фигуре 8 *тададд* — антитеза, которая, по мнению Н.Ю.Чалисовой, «не вписалась» в группу фигур 1—10.

⁶ В данной главе приняты следующие обозначения: = полное совпадение; ≠ полное несовпадение; # частичное совпадение; — противопоставление; =/ частичное расхождение. Цифрой обозначен порядковый номер соположенных слов. Цифры в скобках перед индексами обозначают количество элементов данного индекса.

⁷ Ср. в санскритской поэтике: «...анализ разного рода тропов в связи с так называемой индикативной, или „переносной“, функцией языка... занимал много места в трудах индийских грамматиков» [Гринцер, с. 30].

⁸ Это соображение заставляет нас усомниться в приложимости к поэтической концепции Ватвата трактовки фигур *радд ал-'аджуз* и *таджнис* как равноположенных метафоре в поэтике Ибн Мутазза. Даже если две названные фигуры и зиждутся на осознании двойственности имени и вещи, то двойственность в метафоре иная, чем в этих фигурах. Суждение о двойственности представляется нам весьма пронизательным в отношении фигур *мутабика* и особенно *ал-мазхаб ал-калам*, которая, по словам М.С.Киктева, «оказывается, по существу, особым частным случаем метафоры в ее арабском понимании» (выделено нами. — Н.П.): происходит как бы раздвоение смысла привлекаемых поэтом терминов и фразеологизмов, которые отвлекаются в новом контексте от своих первоначальных значений и приобретают в стихе значения новые, поэтические» [Киктев, с. 40].

⁹ В принципе сходные с названными фигуры существуют в античной и санскритской поэтиках (*зевгма* и *дипака*), имеется в виду такой прием, когда «к одному слову относятся несколько членов предложения» [Гринцер, с. 48]. Проблема состоит лишь в несовпадении фигур в разных поэтиках.

¹⁰ Эти фигуры переключаются с *парономасией* и *антанаклассой*. «Квинтиллиан относился к обеим фигурам с предубеждением, полагая, что даже в шутках „они неприятны“, и удивлялся, что для них существуют правила» [Гринцер, с. 147]. См. также [Куделин. Мотив, с. 189].

¹¹ Эта черта характерна также для санскритской поэтики. Так, Гринцер отмечает, что в списках *аланкар* преобладают суггестивные фигуры [Гринцер, с. 36].

¹² Как показывает П.А.Гринцер, «[а]нтичные риторика основным тропом считали метафору. Аристотель рассматривал сравнения, пословицы и гиперболу как вид метафоры» [Гринцер, с. 37].

¹³ Рассматривая фигуру *гендиадис*, основанную «на употреблении двух имен или глаголов с почти синонимичным значением и связанными союзом *и*», М.Лекомцева отмечает: «Сюда могут быть отнесены и синонимы с точки зрения рассматриваемой культуры...» [Лекомцева, с. 190].

¹⁴ Трактовка гиперболы Бхамахой также подчеркивает наличие нормы при построении фигуры: «...именно в гиперболе наиболее обнажено кардинальное свойство поэтического языка — уклонение от принятых норм, их „превышение“, или, как говорит Бхамаха, характеризуя *атишайокти*, „выход за границы обыденного“» [Гринцер, с. 31]. В силу этого Бхамаха считал гиперболу «основой иных фигур», тогда как другие индийские теоретики (Вамана) «признают исходной фигурой сравнение, а античные риторики выводят остальные тропы из сравнения или метафоры» [Гринцер, с. 37].

¹⁵ Для газели Бабура эта коннотация разбирается в работе И.В.Стеблевой: «Слова *пожелтел* — *ушел* становятся художественными синонимами, хотя в естественном языке они ими не являются. Качественные прилагательные естественного языка *розовое* [лицо] — *желтое* [лицо] в художественной системе газели не только являются эпитетами, но функционально представляют собой антонимы» [Стеблева. Семантика, с. 85].

¹⁶ Ср. с санскритской и античной поэтикой (фигуры *самдеха*, *самчайна* и *сомнение*, которые трактуются как разновидность сравнения) [Гринцер, с. 54]. В нашей классификации это скорее вид омонимии, когда $M1c = /M2c$, $L1c = L2c$, модель омонимии с высокой степенью суггестии подразумеваемых логических процедур: *если* $L1c = L2c$, *то почему* $M1c = /M2c$?

¹⁷ Более подробно см. [Пригарина. Сады, табл. 1, 2].

¹⁸ Говоря об истоках стиля Саиба, Амири Фирузкухи отмечает: «Тот, кто, взяв лучшие образцы этого (исфаханского. — Н.П.) стиля и избавившись от слабости составления текста, скучных „соблюдений словесного соответствия“ и безвкусных метафор, обратит внимание на совершенные и спонтанные бейты Саиба и вдумается в них, обнаружит, что этот стиль по созданию словесных оборотов, распределению слов, охвату изобразительных средств и поэтических мотивов (*алфаз* и *ма'ани*), соблюдению соответствия между красноречивостью подбора слов и необычности и редкости *ма'ани* — тот же иракский стиль [...], только в наряде газели и ограниченный исключительные любовными и философскими *ма'ани*» [Фирузкухи. Вступление, с. 6].

¹⁹ Я хотела бы выразить искреннюю благодарность Н.Ю.Чалисовой, с которой я обсуждала различные положения этой главы на разных стадиях работы.

К ГЛАВЕ 6

¹ Так, в «Персидско-таджикской литературе в XII—XIV вв.» говорится: «Темы суфизма в творчестве великого Хафиза (ум. 1389) имеют только своего рода стилистический и литературный характер, поэт употребляет все эти (суфийские. — Н.П.) термины для раскрытия и выражения [более высоких] целей» [Адабиёт. Ч. 1, с. 240]. Ср. также мнение Икбала, считавшего ошибочным суфийское прочтение Хафиза [Икбал. Суфизм, с. 181].

² Под коннотацией обычно понимаются дополнительные по отношению к словарному значению компоненты смысла. «В узком смысле

это компонент значения, смысла языковой единицы, выступающей во вторичной для нее функции наименования, который дополняет при употреблении в речи ее объективное значение ассоциативно-образным представлением об обозначаемой реалии на основе осознания внутренней формы наименования, т.е. признаков, соотносимых с буквальным смыслом тропа или фигуры речи, мотивировавших переосмысление данного выражения» (Лингвистический энциклопедический словарь, «Коннотация»).

³ Основные этапы этой дискуссии отражены в обстоятельной статье Ф.Притчет. Дискуссия началась знаменитой статьей А.Арберри «Случайно нанизанные жемчуга» (1943). Арберри задался задачей доказать, что жемчуга (т.е. бейты газели) нанизаны не как попало, а, напротив, уложены в более крупный рисунок. Арберри считает, что единство у Хафиза основано на тщательной проработке хорошо известных и устоявшихся тем и создается техникой мозаики. В 1952 г. Викенс постарался прояснить природу вопроса, отметив, что, «хотя западный читатель осознает существенную нехватку единства в газели», газель тем не менее этим единством обладает. В газели, по его мнению, скорее отсутствует кульминация в западном стиле. Мэри Бойс (1953) подвергла эту статью уничтожающей критике. Бромс (1968) отмечает «бессвязность», «разъединенность» и «темноту» поэзии Хафиза, но считает, что Хафиз совершил радикальный сдвиг в поэзии с первого периода «логической последовательности», зачастую как последовательности интриги, к поэзии, в которой преобладает «последовательность, достигаемая лишь посредством психологических ассоциаций». Редер (1974) снова вернулся к Арберри и подверг статью более основательной критике. Он подчеркнул, что тематический анализ делает газель стереотипной и без необходимости делит ее на фрагменты. Он находит, что газель обладает единством более глубоким, чем тематическое, — единством мысли и настроения. Он включает как объединяющие факторы в газель присутствие фигур речи и схему грамматических форм. Однако он считает, что свобода Хафиза была своего рода реакцией на конвенциональность газельной формы. Иранский ученый и поэт Мас'уд Фарзад (1958) утверждает, что Хафиз создал «нев्यраженную, но ясно предполагаемую последовательность мысли (или „молчаливые стихи“ как таковые)» между каждой единицей стиха и последующей. И последовательность эта «прочна, как стальная цепь, и красива, как золотая». Однако, как отмечает Притчет, идея вставления интуитивно обнаруживаемых «молчаливых стихов» не слишком свидетельствует в пользу единства стихотворения. М.Хиллман (1976) посвятил книгу теме единства у Хафиза и исследует различные дефиниции единства, находя примеры на все случаи у Хафиза. Однако он признает, что единство может быть заключено «в видимой множественности». Ирадж Башири (1979) предположил, что, если рассматривать два бейта газели *Агар ан торк-е ширази* как интерполяцию, остальные семь можно трактовать как единство, базирующееся на основных этапах *тариката*. Ученые — арабисты и тюркологи также анализировали проблему связности. Вальтер Фельдман (1987) утверждает, что в османской газели «отсутствие ясно представленных тематических связей между двустушиями стало ярко выраженной и основной чертой литературного стиля». Брюс Прей (1979) является защитником единства газели в лите-

ратуре урду. Брайант (1986) попытался провести анализ газели, рассматривая ее как «род большого центрального пункта интертекстуальности». Он отметил, что, хотя мы не можем ожидать, что встретим неуволнимое тематическое единство в газели, объектом изучения все же должен быть не *ше'р*, а газель в целом. Из этого беглого обзора, по мнению Притчет, вытекает, что «сторонники единства газели заметно несогласны между собой в том, что же составляет единство газели», однако они считают, что единство — это то, чем газель должна обладать. Далее автор, основываясь на бытующей живой традиции газели урду, развивает свою точку зрения на единство, приходя к выводу, что именно обособленность *ше'ра* газели является ее фундаментальным принципом. Ср. также [Пригарина. Поэтика, с. 125—130].

⁴ Оставим сейчас в стороне поправку А.М.Мирзоева как соображение не нормативного, а эмпирического характера.

⁵ При постановке проблемы семантической связности возникает сомнение в возможной «линейности» композиции газели, если понимать ее как последовательное участие всех элементов текста (в данном случае — последовательное расположение бейтов) в образовании связного текста с определенной архитектурной. Помимо всего, любая утрата элементов текста или их перестановка (а приходится иметь дело именно с такими текстами XIV—XV вв.) невосстановимо нарушает изначальную последовательность элементов.

⁶ Согласно Мейсами, первая часть — бейты 1—3 составляют служащую прелюдией «весеннюю песню»; вторая часть — занимающие центральное место в газели бейты 4—5. Поэт создает в них «неожиданную перемену настроения, которая заставляет нас переоценить идиллическую сцену, представленную в первой части». Третья часть — бейты 6—8 (соответствуют нашим 7, 8, 9-му), в которых поэт возвращается к собранию в саду, чтобы поведать свою собственную «удивительную историю», в этой части «придворные отношения влюбленного и возлюбленной становятся метафорой отношений между поэтом и господином. Последний бейт структурно находится за пределами произведения» [Мейсами, с. 246—247]. Бейт с дехканином, таким образом, по Мейсами, относится к «собранию в саду». Однако она выделяет этот бейт, отмечая: «...но последняя строка этой части открывает нам существование более широкого контекста значений, чем просто мольба поэта о благосклонности» [Мейсами, с. 247]. При этом слово «дехканин» она переводит как садовник, что и позволяет ей включить этот бейт в третью часть.

⁷ Курсивом здесь выделены использованные нами толкования из обоих *шархов*.

⁸ Мы используем перевод газели на урду с примечаниями переводчика на полях, мотивирующими перевод [Диван-е Хафиз. Перевод на урду Хусейн-сахиб]. Как иноязычное восприятие газели в рамках одной культуры, этот перевод представляет собой определенный интерес. Поскольку наши задачи не исчерпываются изучением традиционного подхода к интерпретации газелей Хафиза, мы сочли необходимым дать лишь представление о традиции толкования, в частности, этой газели с помощью *шархов*, не обращаясь к современным комментариям.

⁹ Далее в круглых скобках указаны номера бейтов.

¹⁰ С Исой связан интересный мотив, на который указывает Г. фон Грюнебаум [Грюнебаум, с. 181]: «Иса, лепящий птичек из глины... которые затем под его дуновением превращаются в настоящих птиц».

¹¹ В этой цитате курсивом выделены все слова, данные на арабском языке, помимо того, заключенные в кавычки фразы и слова являются цитатами из Корана, ссылки на который приводятся нами.

К ГЛАВЕ 7

¹ Я.Рипка пишет об Амине Хосрове: «У него не хватает философской глубины и социального заострения, свойственных Низами. Однако как раз это снижение уровня до стиля Барокко было во вкусе эпохи» [Рипка, с. 249].

² Е.Э.Бертельс отмечает, что авторы *назира* «не только не старались точно повторить сюжет того произведения, на которое они писали ответ, а напротив, стремились дать совершенно оригинальную его трактовку» [Бертельс. ИПТЛ, с. 315].

³ «Образчики этих „бесед“ показывают, что суфийская дидактическая поэма — это и есть изложенная стихами „беседа“ шейха» [Бертельс. ИПТЛ, с. 527].

⁴ Ш.Шамухамедов считает, что *татаббу'* — «это трудное искусство поэтического соревнования, это особое течение в поэзии Востока, требующее подлинного мастерства» [Шамухамедов, с. 74]. В своей статье он приводит 15 газелей Амира Хосрова и 15 поэтических ответов Фани (Навои). В этих газелях наблюдаются повторы слов, оборотов, синтагм, частей бейта, целой мисра [там же, с. 82—83].

⁵ Говоря об интертекстуальных комплексах, подобных *назира*, в русской литературе, А.Жолковский отмечает: «Дальнейшее затвердевание таких комплексов означает создание *чуть ли не нового жанра* (выделено нами. — Н.П.) — возникают серии „памятников“, „Смертей поэта“ и т.д. Так называемая „память жанра“ представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития» [Жолковский, с. 29].

⁶ Более близкий перевод бейта, согласно приведенному оригиналу:

Я дивлюсь голубому шелку воды, как сумел ветер
Без иголки и без рук нанести сотни тысяч вышивок
[на ее поверхность]?

⁷ В своей работе А.Афсахзод уделяет внимание этому механизму на примерах следования Джами таким поэтам, как Саади, Камол Худжанди, Амир Хосров и Хафиз. Мы в своем рассмотрении темы Джами—Фигани будем, насколько это нам удастся, следовать методам его анализа.

⁸ Некоторые имена существительные являются именной частью составного глагола с вспомогательным глаголом редифа *задест* у Джами и *заде аст* у Фигани.

⁹ Первые буквы — сокращение имен Джами (Дж) и Фигани (Ф), цифры — первая — номер бейта, вторая — номер мисра.

¹⁰ В тексте, приведенном А.Афсахзодом, «рангһа рихте *дар һар* ке дам аз хун *заде аст*», в Диване Фигани — «*дар һам*» [Фигани, с. 141].

¹¹ В тексте А.Афсахзода дан вариант *bisnapar* — без щита, мы берем вариант из Дивана Фигани.

¹² Выход за пределы неба, а также шаг за пределы небесных сфер — излюбленный мотив поэзии Икбала (см. [Пригарина. Поэтика, с. 178—180]).

¹³ О проблемах *назира* в связи с ответами трех поэтов на газель Фигани см. интересную статью [Лозенски].

¹⁴ Речь идет о Сахибе Аламе — оппоненте Галиба по вопросам персоязычной литературы Индии, одним из его наставников.

¹⁵ Бертельс связывал снижение стиля в поэзии также с конкретизацией образа: «Урфи использовал мало стандартных метафор, привычных для читателей оборотов, которые уже не затрудняют понимание текстов. Урфи ищет новые образы, однако у него они не абстрактны, а конкретны, в результате чего снижается весь стиль поэзии» [Бертельс. Иран, с. 354]. Ср. в арабской литературе сходные явления, связанные с развитием народной поэзии [Фильштинский, с. 457].

¹⁶ Аухади в «Арафат» разъясняет, что все поэты позднего времени являются подражателями Фигани, отмечает Хуршид ул-Ислам. «Самая большая особенность Фигани, — говорит Аухади, — его лаконизм (*ixhtisarkalam*), т.е. самую большую тему (*мазмун*) он выражает в краткой форме. Эта особенность — основная суть поздних поэтов, постепенно увеличиваясь, краткость доходит до степени загадки» [Хуршид ул-Ислам, 3-е изд., с. 118].

¹⁷ А.Фирузкухи связывает проблему простоты и сложности также с существующим в данную эпоху представлением о красноречии (*фасахат*). Если в ранней поэзии «красноречием считались простота и плавность речи, подчиненность *ма'на* разуму, простые словесные конструкции (*таркиб*)», то постепенно от этой простоты Анвари и другие поэты перешли к запутанности *ма'на*, приведению трудных слов и аллегорий, сложной арабской лексики и словесных фигур (*бади'*). В свое время это тоже считалось красотой слога... Все это продолжалось до сефевидской эпохи. Тогда, по словам Фирузкухи, «самыми опытными считали тех *мунши* и поэтов, которые наиболее успешно применяли сравнения и метафоры. Поэтому, если кто-то писал без этих словесных ухищрений, он считался слабым и подвергался критике». Тем не менее «в каждую эпоху мы видим великих поэтов, которые вразрез с традицией своего времени и современными понятиями о красноречии пишут просто, без украшений». Из их числа Газали, шейх Саади и некоторые другие, а также Саиб, чьи избранные стихи — образец красноречия и совершенной поэзии [Фирузкухи. Вступление, с. 8].

К ГЛАВЕ 8

¹ В «Куллийяте» Саиба содержится 6643 газели. В конце издания помещена выборка бейтов, представленных по разным тематическим рубрикам и мотивам, например «старость и молодость», «Фархад—Ширин», «соловей — роза» и т.п.

² Ральф Рассел также подчеркивает, что в газели жемчужиной оказывается далеко не каждый бейт, это нить, на которую нанизаны «и

жемчуга, и рубины, и хорошенькая галька, да и просто дешевые бусины» (цит. по [Притчет, с. 126]). Эдвард Браун долгое время коллекционировал разрозненные бейты, сообщаемые ему различными информантами, в результате большинство из них оказались принадлежащими Саибу, что лишний раз доказывает хождение поэзии Саиба в бейтах [Фирузкухи. Вступление, с. 16].

³ А.Б.Куделин приводит перевод этого термина разными авторами, и в этих переводах преобладает трактовка *ма'на* как образа, мысли, идеи. В.И.Брагинский характеризует эту категорию так: «Ма'ани же в поэзии и в поэтике — это те отобранные традицией правильные образы, в которых эрудированному поэту надлежит „видеть“ единичную идею» [Брагинский В. История, с. 189—190].

⁴ Под мотивом бейта в персидской поэзии нами понимается (как было отмечено в гл. 4) одно слово лексико-семантического цикла, которое в одной мисра противопоставляется другому (пример: локон—лицо). (Ср. у Томашевского: «Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности, каждое предложение обладает своим мотивом», с. 137.)

⁵ Воплощение этого архетипа в поэзии Н.Ю.Чалисова как раз и считает целесообразным трактовать как тему, поскольку у Шамс-и Кайса «содержательно она состоит из больших *ма'на*», определяющих содержание таких жанровых форм, как *мадх* (восхваление), *хиджа* (поношение), *шукр* (благодарность), *шикайат* (жалоба) и т.д., т.е. может рассматриваться как *ма'на* текста в целом или, как тот же Шамс-и Кайс отмечает в «Хатиме», относиться к части произведения большой формы, делящейся на тематические сегменты — в описании стран и обычаев, небес и светил, цветов, ручьев и т.п. [Чалисова. Язык, с. 78].

⁶ Предложенный А.Б.Куделиным перевод *ма'на* как мотива бейта в данной работе используется в этом значении в противоположность тематическому мотиву (ср. матрицу Риффатера [Козлов, с. 19]).

⁷ О теории поэтических заимствований см. [Куделин. Поэтика, гл. 4.; Чалисова. Язык, с. 78—81]. Об отношении арабской традиции к созданию *ма'на* см. [Куделин. Автореферат, с. 21, 23, 24].

⁸ Одним из первых, кто попытался выразить эту категорию в терминах современного западноевропейского литературоведения, был видный филолог и просветитель XIX в. в Индии Алтаф Хусейн Хали, ученик Галиба, друг и оппонент Шибли. Как показало исследование его «Поэтики», он сделал попытку провести границу между творческим воображением и фантазией как вымыслом, используя понимание европейскими романтиками проблемы воображения. Наличие воображения Хали считает врожденным поэтическим даром: «Сила воображения (*куват-е тахаййул*) — это свойство, с которым поэт появляется на свет из утробы матери, и приобрести его никакими средствами невозможно... это сила, возвышающая поэта над условностями времени и пространства, способная привнести для него в настоящее элементы будущего» (см. [Васильева, с. 79]).

⁹ См. более подробно [Пригарина. Галиб, с. 58].

¹⁰ Это статьи Арбаба Ширани «Мазмунсази в поэзии индийского стиля и английской метафизической поэзии», Халила Самани «Мазмун

в поэзии Саиба» и Зия ад-Дина Саджади «*Ма'ни и мазмун* в поэзии Саиба».

¹¹ Буква указывает на Хафиза (Х) или Саиба (С), цифра на номер бейта.

¹² Это не значит, конечно, что этим исчерпывается смысл бейта. Если вспомнить только ту символику локона, которая указана у Шабистари и Лахиджи, то легко предположить, что бейт имеет еще и мистическое истолкование. Например, встряхивание локоном, по Шабистари, ведет к исчезновению язычества. Но всего этого при разговоре о теме бейта мы пытаемся избежать.

¹³ Эту проблему обсуждает Икбал в своем Предисловии к поэме «Таинства личности» (см. [Пригарина. Предисловие]).

¹⁴ Ср. развитие мотива *худи* у Икбала. (См., например, [Пригарина. ПМИ; она же. Поэтика; она же. Предисловие].)

¹⁵ Эта область поэтики имеет, по-видимому, архаические корни. Ср.: «...следствием задач, стоящих перед поэтом, является выработка особой поэтической техники (тела поэтики)... Речь идет в данном случае не столько о наличии разных языков, сколько о разных видах расчленения, разъединения, разбрасывания элементов языка как вполне осознанных операциях, совершаемых поэтом» [Топоров, с. 35].

Так же как и во многих других случаях, название фигуры «*джам' и тафрик*» в суфизме обретает мистическое наполнение (см. Руми, с. 529; Фарханг, с. 151 и сл.).

¹⁶ Эта тенденция обнаруживается уже у Ватвата, который рассматривает сегменты речи большие, чем слово, по тем же правилам, что и слово (более подробно см. гл. 5, а также [Пригарина. Сады, таблицы]).

¹⁷ В обобщенном виде эти особенности коррелируют с дескриптивной системой Риффатера: «Слова, образующие ассоциативную сеть, составляют дескриптивную систему ядерного слова; ядерная функция этого слова обусловлена тем, что его означаемое охватывает и организует означаемое слов-сателлитов» [Риффатер, с. 40].

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Абу Али Сина. Даниш-наме. — Абу Али Ибн Сино. Дониш-нома. Сталинобод, 1957.
- Адабиёт. — Адабиёти форсу тоҷик дар асрҳои XII — XIV. Ҷ. 1. Душанбе, 1976. Ҷ. 2, 1983.
- Алиев. Анис. — Алиев Г.Ю. «Анис ал-калб» Фузули и традиции философской касыды. — КСИНА. М., 1961, с. 13—25.
- Алиев — Алиев Г.Ю. Персоязычная литература Индии. Краткий очерк. М., 1968.
- Алиев. Низами. — Алиев Г.Ю. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока. М., 1985.
- Азиз Ахмад. — *Aziz Ahmad. Studies in Islamic Culture in the Indian Environment.* Oxf., 1964.
- Айни. — Айни С. Устод Рудаки. М., 1959.
- Амир Хосров. — Амир Хосров Дехлеви. Довал-рани Хизр-Хан. Алигарх, 1917.
- Арши. — Галиб Мирза. Диван-е Галиб. Тартиб, тасхих Имтияз Али Арши. Алигарх, 1958.
- Антонова. — Антонова К.А. Два исследования о могольской поэзии. — Литературы Индии. М., 1958, с. 249—258.
- Афсахзод. — Афсахзод, Аълохон. Лирика Абд ар-Рахмана Джами. Проблемы текста и поэтики. М., 1988.
- Ахрори. — Ахрорӣ З. Сарсухан. — Соиб. Мунтахабот. Мураттибон З.Ахрорӣ, Ш.Лоик, Душанбе, 1980, с. 5—40.
- Аштиани. — Аштиани, Мехди. Асас ат-тоухид мубхис-е каиде-йе ал-вахид ва вахдат-е вуджуд. Техран, 1330.
- Бадр. — Мухаммад Абдулаҳад Дихлави. Бадр аш-шорух. Шарх-е диван-е Хафиз. Дехли, 1321.
- Баузани. Бедиль и Галиб. — Баузани А. Бедиль и Галиб. — Мирза Галиб — великий поэт Востока. М., 1972, с. 183—191.
- Баузани. Вклад. — *Bausani A. Contributo a una definizione dello «stilo indiano» nella poesia persiana. — Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. NS. Vol. VII, 1958, c. 167—178.*
- Баузани. Бедиль. — *Bausani A. Note su Mirza Bedil. — Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. NS. Vol. VI, 1957, c. 163—199.*
- Баузани. Природа. — Баусани. Васф-е табииат дар аш'ар-е Бидел. — Си макале дар барейе Бидел. Кабул, 1365, с. 243—254.
- Бахар. — Бахар, Мохаммад Таки Малек ош-шоара. Сабкшenasи йа тарих-е татаввор-е наср-е фарси. Т. 1—3. Техран, 1321.
- Бахарзи. — Бахарзи, Йахья. Аурад ал-ахбаб ва Фусус ал-адаб. Т. 2. Техран, 1357.
- Бахтияр. — *Bakhtiar L. Sufi. Expressions of the mystic Quest. L., 1976.*
- Бедиль. Куллийят. — Бедиль. Куллийят. Т. 1—4. Кабул, 1342.
- Бертельс. Бедиль. — Бертельс Е.Э. Некоторые замечания о Бидиле. — Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. М., 1988, с. 352—362.
- Бертельс. ИПТЛ. — Бертельс Е.Э. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
- Бертельс. Иран. — Бертельс Е.Э. История литературы и культуры Ирана. Избранные труды. М., 1988.

- Бертельс. К вопросу.* — *Бертельс Е.Э.* К вопросу об «индийском стиле» в персидской поэзии. — *Charisteria orientalia*. Praha, 1956, с. 56—59; Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. М., 1988, с. 437—440.
- Бертельс. Лит. Средней Азии.* — *Бертельс Е.Э.* Литература на персидском языке в Средней Азии. — Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. М., 1988, с. 261—301.
- Бертельс. Низами.* — *Бертельс Е.Э.* Низами и Фузули. Избранные труды. М., 1962.
- Бертельс. Навои и Джами.* — *Бертельс Е.Э.* Навои и Джами. Избранные труды. М., 1965.
- Бертельс. Суфизм.* — *Бертельс Е.Э.* Суфизм и суфийская литература. Избранные труды. М., 1965.
- Болдырев. Перс. лит.* — *Болдырев А.Н.* Персидская литература с VIII по начало XX в. — Краткая история литератур Ирана, Афганистана и Турции. Курс лекций. Л., 1971, с. 29—38.
- Болдырев. У истоков.* — *Болдырев А.Н.* У истоков «индийского стиля». — ПП и ПИКНВ. Ч. II. Л., 1982, с. 12—15.
- Борхес.* — *Борхес Х.Л.* Поиски Аверроеса. — Коллекция: Рассказы, эссе, стихотворения. СПб., 1992, с. 245—253.
- Брагинский В. История.* — *Брагинский В.И.* История малайской литературы. М., 1983.
- Брагинский В. Типология.* — *Брагинский В.И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991.
- Брагинский В. Учение.* — *Брагинский В.И.* Учение о воплощении образа в слове в малайской классической литературе. — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983, с. 61—88.
- Брагинский И. Из истории.* — *Брагинский И.С.* Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956.
- Брагинский И. Рудаки* — *Брагинский И.С.* О мастерстве Рудаки. Поэтический комментарий. — *Рудаки. Стихи.* Ред. и коммент. И.С.Брагинского. М., 1964, с. 384—440.
- Васильева.* — *Васильева Л.А.* Блаженный мятежник. Алтаф Хусейн Хали. — Поэт-просветитель мусульманской Индии. М., 1997.
- Ватват.* — *Ватват Рашид ад-Дин.* Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р). Пер. с персидского, исслед. и коммент. Н.Ю.Чалисовой. М., 1985.
- Ворожейкина.* — *Ворожейкина З.Н.* Исфаханская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время. XII — начало XIII в. М., 1984.
- Галиб. Диван-е урду.* — Диван-е Галиб. Ба тахкик-е матн ва тартиб Хамид Алихан. Лахор, 1959.
- Галиб. Куллийат.* — *Галиб, Мирза.* Куллийат-е фарси-йе Мирза Галиб. Лахор, 1965.
- Галиб. Мехр-е нимруз.* — *Галиб Мирза Асадулла-хан.* Мехр-е нимруз. Ба ехтемам-е Абд аш-Шукур Ахсан. Лахор, 1969.
- Галиб. Пандж аханг.* — *Галиб Мирза Асадулла-хан.* Пандж аханг (Такмил-е таалиф 1868). Тадвин-е ноу тасхих ва тахкик Сейид Вазир ал-Хосн Абиди. Лахор, 1969.
- Галиб. Хотут.* — *Галиб, Мирза.* Хотут-е Галиб. Т. 2., Лахор, 1969.
- Гандж-е мурад.* — *Сирус Ниру.* Гандж-е мурад. Шарх-е ше 'р-е пичиде... дар газалият-е Хадже Шамс ад-Дин Мухаммад Хафиз-е Ширази. [Б.м.], 1346.
- Гаффаров.* — *Гаффаров Абдуллоҷон.* Назми форсиабони Ҳинду Покистон дар нимаи дуюми асри XIX ва асри XX. Душанбе, 1975.
- Герасимова, Гирс.* — *Герасимова А., Гирс Г.* Литература Афганистана. Краткий очерк. М., 1963.

- Гринцер. — Гринцер П.А. Санскритская поэтика и античная риторика: теория «украшений». — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983, с. 25—60.
- Грюнебаум. — Грюнебаум Г.Э. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
- Дастгейб. — Дастгейб, Абдали. Сабк-е хинди. — Пайам-е новин. 1960, № 1, с. 1—11.
- Джалалабади. — Мия Факирулла Джалалабади. Тарик-е иршад. Кабул, 1981.
- Джам-и мухтасар. — Вахид Табризи. Трактат о поэтике (Джам'-и мухтасар). Критический текст, перевод, примечания А.Е.Бертельса. М., 1959.
- Джами. Бахарестан. — Джамии, Абдаррахман. Бахаристан. Критич. текст и предисл. А.Афсахзода. М., 1987.
- Джами. Избр. произв. — Джамии Абдаррахман. Васитат ал-'икд и Хатимат ал-хайат. Критический текст и предисловие А.Афсахзода. М., 1980.
- Диван-е Хафиз. Хусейн-сахиб. — Диван-е Хафиз (урду). Ба тарджума маулана Кази Саджад Хусейн-сахиб. Дехли, [б.г.].
- Жолковский. — Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
- Занд. — Занд М. Шесть веков славы. М., 1964.
- Занд. Локон. — Zand M. What is tress like (Notes on a group of Standard Persian Metaphor). — Studies in memory of Gustav Wiet. Jerusalem, 1977, с. 463—479.
- Зиполи. — Зиполи, Рикардо. Чера сабк-е хинди дар дунья-йе гарб сабк-е барок ханде мишавад? Тегран, 1363/1984.
- Зограф. — Зограф Г.А. Вопросы формирования урду. — Ученые записки Института востоковедения. М., 1958, с. 287—311.
- Зубда. — Зубда-йе диван-е Хадже Хафиз-е Ширази. Форуги. Тегран, 1360.
- Иванов. — Иванов В.В. Памяти И.А.Соколянского. — Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1961, № 5, 1 МГПИИЯ, объединение по машинному переводу.
- Икбал. Суфизм. — Икбал М. «Таинства личности» и суфизм. Пер. с урду Н.Пригариной. — Степанянц М. Философские аспекты суфизма. М., 1987.
- Инджави. — Диван-е Хадже Хафиз-е Ширази. Изд. Инджави. [Б.м., б.г.].
- Иар-Шатер. — Yar-Shater, Ehsan. Safawid Literature. Progress or Decline? — Iranian Studies. Vol. VII, № 1—2. Winter—Spring, 1974, с. 217—270.
- Кадкани. — Шафии Кадкани. Совар-е хайал дар ше'р-е фарси. Тегран, 1349.
- Казвини. — Хафиз, Мухаммад Шамсиддин. Диван. Изд. М.Казвини и Касима Гани. Тегран, 1320/1941.
- Калим. Диван — Диван-е Абу Талиб Калим Кашани. Ба тасхих-е Партоу Бейзан. Тегран, 1334.
- Калим. Гули хуршед. — Калими Кошонӣ. Гули хуршед. Мураттиб ва муаллифи сарсухан Шамсиддин Нуриддинов. Душанбе, 1985.
- Кашифи. — Ваиз Кашифи, Камал ад-Дин Хусайн. Бада'и' ал-афкар фи сана'и' ал-аш'ар. М., 1977.
- Киктев. — Киктев М.С. Абу-л-Хасан ал-Джурджани (вторая половина X в.) о метафоре в средневековой филологической теории. — Проблемы арабской культуры. М., 1987, с. 38—53.
- Кирмани. — Waris Kirmani. Sabk-i hindi. — Dreams forgotten. An Antology of Indo-Persian Poetry. Aligarh, 1984, с. 19—36.
- Козлов. — Козлов С. Майкл Риффатер как теоретик литературы. — Новое литературное обозрение. М., 1992, № 1, с. 17—20.
- Комиссаров. — Комиссаров Д.С. О современном иранском литературоведении. М., 1980.
- Куделин. Автореферат. — Куделин А.Б. Концепция канона в средневековой арабской поэтике. М., 1984.
- Куделин. Мотив. — Куделин А.Б. Мотив в традиционной арабской поэтике VIII—X вв. — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983, с. 7—24.

- Куделин. Поэтика. — Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983.
- Куллиййат-е Шамс. — Куллиййат-е Шамс йа Диван-е кабир аз гофтар-е Джалал ад-Дин Мухаммад машхур ба Руми. Джозв-е хаштом. Техран, 1345.
- Лазар. — *Lazard G.* La language symbolique du ghazal. — Convegno internazionale sulla poesia di Hafez. Roma, 1978, с. 59—71.
- Лекомцева. — Лекомцева М.И. Семантика некоторых риторических фигур, основанных на тавтологии. — Структура текста. М., 1980, с. 184—198.
- Лозенски — *Lozensky Paul E.* The Allusive Field of Drunkenness. — Reorientation/Arabic and Persian Poetry. Ed. by Suzanne Pinckney Stetkevych. Bloomington and Indianapolis, 1994.
- Лорье. — *Laurie M.* An Introduction to landscape Architecture. New York—Amsterdam—Oxford, 1986.
- Маггеррамов. — Маггеррамов Тахир Ахмед-оглы. Научно-критический текст поэмы «Матла ал-анвар» Амира Хосрова Дехлеви, ее текстологические и филологические исследования. Автореф. докт. дис. Баку, 1975.
- Магомеди. — Магомеди М.А. К вопросу об индийском стиле в персидской поэзии (на материале Саиба Табризи). — История и традиционная культура народов Востока. Ч. II. М., 1989, с. 106—114.
- Массиньон. — Массиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов. — Арабская средневековая культура и литература. М., 1978, с. 46—59.
- Мейсами. — *Meisami J.S.* Allegorical Gardens in the Persian poetic Tradition: Nezami, Rumi, Hafez. — IJMES. 1985, Vol. 17, № 2, с. 229—254.
- Мирзоев. Бинаи. — Мирзоев А.М. Камал ад-Дин Бинои. М., 1976.
- Мирзоев. Рудаки. — Мирзоев А.М. Рудаки. Жизнь и творчество. М., 1968.
- Мирзоев. Саидо. — Мирзоев А.М. Саидо Насафи и его место в таджикской литературе. Сталинабад, 1954.
- Моррисон, Кадкани. — History of Persian Literature from the Beginning of the Islam to the Present Day with contributions by George Morrison and Shafi'i Kadkani. Ed. by G. Morrison. Leiden—Köln, 1981.
- Мусульманкулов. Автореферат. — Мусульманкулов Р. Атауллах-и Махмуд-и Хусайни и вопросы таджикско-персидской классической поэтики. Автореф. докт. дис. Душ., 1980.
- Мусульманкулов. Поэтика. — Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X—XV вв. М., 1989.
- Назир Ахмад. — *Diwan-e Hafez* (based on a manuscript dated 824 d.H.), ed. dr. Nazir Ahmad and dr. Reza Jalali Naini. Tehran, 1971.
- Назири. Диван. — Диван-е Назири Нишабури аз ру-йе се носхе-йе моаббар-е хатти ба мокаддеме ва тасхих... Музаффар Мусафи. Техран, 1340.
- Насери. — Насери, Сеид Хасан Садам. Накдхара буд айна ке айари гиранд? — Зиполи. Чера сабк-е хинди дар дунйа-йе гарб сабк-е барок ханде мишавад? Техран, 1363/1984, с. 90—104.
- Наср. — *Nasr S.H.* Preface. — *Fakhruddin Iraqi.* Divine Flashes. New York—Toronto, 1982, с. I—XVIII.
- Насридинзода. — Насридинзода Б. Урфи Ширази и его лирика. Автореф. канд. дис. Душ., 1976.
- Низами Арузи. — Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей, или Четыре беседы. М., 1963.
- Низами К. — *Nizami K.A.* Studies in medieval Indian History and Culture. Allahabad, 1966.
- Османов. — Османов М.-Н.О. Стиль персидско-таджикской поэзии IX—X вв. М., 1974.
- Павлова. — Павлова И. Трансформация суфийской темы «путешествия» в маснави Икбала «Новый цветник тайн». — Творчество Мухаммада Икбала. М., 1982, с. 123—135.

- Пейсиков. — Пейсиков Л.С. Бахар как ученый-филолог. — Иранский сборник. М., 1959 (КСИНА, т. 36), с. 9—22.
- Пригарина. Бейт. — Пригарина Н.И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке. — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983, с. 89—108.
- Пригарина. Восемь раев. — Пригарина Н.И. «Восемь раев» Амира Хосрова Дехлеви (к вопросу о композиции поэмы). — Литературы Индии. М., 1979, с. 88—93.
- Пригарина. Истилахат аш-шуара. — Пригарина Н.И. «Истилахат аш-шуара» в поэзии Мухаммада Икбала. — Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969, с. 166—173.
- Пригарина. Галиб. — Пригарина Н.И. Мирза Галиб. М., 1986.
- Пригарина. ПМИ. — Пригарина Н.И. Поэзия Мухаммада Икбала. М., 1972.
- Пригарина. Предисловие. — Пригарина Н.И. Прозаическое предисловие Икбала к маснави «Таинства личности». — Литературы Индии. М., 1988, с. 155—177.
- Пригарина. Поэтика. — Пригарина Н.И. Поэтика творчества Мухаммада Икбала. М., 1978.
- Пригарина. Путь. — Пригарина Н.И. Путь в «обитель доброй славы». — Сад одного цветка. М., 1991, с. 31—53.
- Пригарина. Совершенный человек. — Пригарина Н.И. Некоторые особенности образа «совершенного человека» у Икбала в свете мусульманской традиции. — Художественные традиции литератур Востока и современность. Ранние формы традиционализма. М., 1985, с. 172—197.
- Пригарина. Сады. — Пригарина Н.И. Сады персидской поэтики. — Эстетика бытия — эстетика текста. М., 1995, с. 202—241.
- Пригарина. Хафиз. — Пригарина Н.И. Хафиз и влияние суфизма на формирование персидской поэзии. — Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989, с. 95—120.
- Притчем. — Pritchett Frances W. Orient Pearls Unstrung. The Quest for Unity in the Ghazal. — Edebiyat. NS. Vol. 4, № 1, с. 119—135.
- Рахбар. — Диван-е газалият-е моулана Шамс ад-Дин Мухаммад Хадже Хафез-е Ширази. Бе кушеш-е доктор Халил Хатиб Рахбар. Техран, 1373.
- Рахмонов. — Рахмонов Ш. Байт ва муносибати он дар шеър. Душанбе, 1980.
- Рейснер. Газель. — Рейснер М.Л. Газель в системе категорий классической персидской поэзии (XI—XV вв.). — Вестник МГУ. Сер. 13. Востоковедение. 1986, № 3, с. 32—41.
- Рейснер. Эволюция. — Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X—XIV века). М., 1989.
- Ризаев. — Ризаев З.Г. Индийский стиль в поэзии на фарси конца XVI—XVII в. Таш., 1971.
- Ризви. — Rizvi S.A.A. Muslim Revivalist Movements in Northern India. Agra, 1965.
- Рипка. — История персидской и таджикской литературы. Пер. с чешского. Под ред. Яна Рипки. М., 1970.
- Рипка. История. — Rypka Jan. History of Iranian Literature. Dordrecht, 1968.
- Риффатер. — Риффатер М. Формальный анализ и история литературы. — Новое литературное обозрение. М., 1992, № 1, с. 20—41.
- Рудаки. — Рудаки Абуабдулло. Стихи. Научный текст. Комментарий. Душ., 1987.
- Руми. — Куллийят-е Шамс йа Диван-е кабир аз гофтар-е Моулана Джалал ад-Дин Мухаммад машхур ба Руми. Джозв-е хаштом бе ехтемам ва хаваши Бади аз-Заман Форузанфар. Техран, 1345.
- Саджади. — Саджади Зия ад-Дин. Маани ва мазмун дар ше'р-е Саиб. — Саиб ва сабк-е хинди. Техран, 1371, с. 109—120.
- Садур. — Садур В.Г. Восприятие текста в разных культурах. — Структура и функционирование поэтического текста. Очерки лингвистической поэтики. М., 1985, с. 87—108.

- Саиб. Диван.* — Диван-е Саеб ба хаваши ва таских бе хатт-е ход-е ан оstad. Мокаддеме ва шарх-е хал бе хатт-е оstad Амири Фирузкухи. Техран, 1345.
- Саиб. Куллийат.* — Куллийат-е Саеб-е Табризи. Мокаддеме ва шарх-е хал бе калам-е Амири Фирузкухи. Техран, 1333.
- Саиб и инд. стиль.* — Саеб ва сабк-е хинди дар гостарде-йе хакикат-е адаби. Бе кушеш ва таалиф Мухаммад Расул Дарйагашт. Техран, 1371.
- Саиб. Мунтахабат.* — *Соиб. Мунтахабот.* Душанбе, 1980.
- Самани.* — *Самани, Халил.* Мазмун дар аш'ар-е Саеб. — Саеб ва сабк-е хинди. Техран, 1371, с. 95—108.
- Сиддик.* — *Сиддик, Хосейн Мухаммад-заде.* Шарх-е газал-е Саеб-е Табризи. Техран, 1370.
- Сияси.* — *Мухаммад Сияси.* Тамсил дар ше'р-е Саеб. — Саеб ва сабк-е хинди. Техран 1371, с. 137—216.
- Складанкова.* — *Składankowa Maria.* Ghazal. — *Zagadnienia Rodzajow Literackich.* Т. XI, z. 2 (21), с. 46—73.
- Смирнов.* — *Смирнов А.В.* Великий шейх суфизма. М., 1993.
- Стариков.* — *Стариков А.А.* Из эпического творчества Эмира Хосрова Дехлеви. Райские сады и Черная новелла. Канд. дис. М., 1945.
- Стеблева. Семантика.* — *Стеблева И.В.* Семантика газелей Бабура. М., 1982.
- Стеблева. Ритм.* — *Стеблева И.В.* Ритм и смысл в классической тюркоязычной поэзии. М., 1993.
- Суфиев.* — *Суфиев Ш.З.* Саки-наме в системе персоязычной литературы XVI—XVII веков. Канд. дис. М., 1990.
- Тагирджанов.* — *Тагирджанов А.Т.* Амир Хосров Дихлеви. — Вестник ЛГУ. 1975, № 20, вып. 4, с. 95—102.
- Терминология.* — Терминология современного европейского литературоведения (страны Западной Европы и США). Справочник. Вып. 1. М., 1992.
- Томашевский.* — *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.—Л., 1925.
- Топоров.* — *Топоров В.Н.* Об «экзотическом» пространстве поэзии. — От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Елсазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993, с. 25—42.
- Тораби.* — *Тораби Сеййид Мухаммад.* Хува ал-азиз ал-хаким. — *Зиполи.* Чера сабк-е хинди дар дунйа-йе гарб сабк-е барок ханде мишавад? Техран, 1363, с. 48—82.
- Тридцать статей.* — Си макале дар बारे-йе Бедил. Гирдавараанда Мухаммад Сурур Пакфар. Кабул, 1365.
- Трошина.* — *Трошина Н.Н.* Семантическая связность и нормативность поэтического текста. — Очерки лингвистической поэтики. М., 1985, с. 115—159.
- Удам.* — *Удам Х.К.* Семантические особенности суфийской поэтической лексики персидского языка. Автореф. канд. дис. М., 1971.
- Уинфилд.* — *Golshan-i Raz. The mystic Rose Garden of Sa'd ud-Din Mahmud Shabistari* by E.H. Whinfield. Lahore, 1978.
- Унсури.* — *Унсури, Абу-л-Касим.* Диван. Изд. Дабира Сияки. Техран, 1341.
- Урфи.* — Диван-е аш'ар-е Урфи Ширази, бе кушеш-е Ала Мохсин Джавахири. Техран, 1369. Изд. 3-е.
- Фани.* — *Фониш Кашмири.* Мунтахаби аш'ор. Ба чоп тайёркунанда ва муаллифи мукаддама ва тавзеҳот Шамсулло Девонаев. Душанбе, 1986.
- Файзи.* — Диван-е Файзи (954—1004), бозоргтарин шаэр-е саде-йе дахом-е сарзамин-е Хинд ба таских-е Эй. Ди. Иршад. Лахор, 1346.
- Файзи. Наль и Даман.* — *Абу-ль-Файз Файзи.* Наль и Даман. Пер. с персидского Германа Плисецкого. Предисл. Г.Ю.Алиева. М., 1982.
- Фарханг.* — *Фарханг-е аш'ар-е Хафез.* Таалиф доктор Ахмад Али Риджаи Бухарай. Техран, 1358.
- Фигани.* — *Фигани Ширази.* Диван-е аш'ар-е Баба Фигани. Техран, 1345.

- Фильштинский. — Фильштинский И.М. История арабской литературы X—XVIII века. М., 1991.
- Фирузкухи. *Возражение*. — Амири Фирузкухи. Дар радд-е тасмие-йе сабк-е ше'р-е сафави бе хинди ва даф'-е ин тохмат. — *Зилоли*. Чера сабк-е хинди дар дунйа-йе гарб сабк-е барок ханде мишвад. Техран, 1363, с. 41—44.
- Фирузкухи. *Вступление*. — Амири Фирузкухи. Мукаддама ва шарх-е хал. — Куллийят-е Саиб-е Табризи. Техран, 1333.
- Фирузкухи. *Предисловие*. — Амири Фирузкухи. Дибаче. — Диван-е Саиб. Техран, 1345, с. 1—119.
- Фролов. — Фролов Д.В. Классический арабский стих. М., 1991.
- Фролова. — Фролова О.Б. Неизданные рукописные трактаты первой половины XVIII века, посвященные Ибн Араби и его философии. — Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989, с. 20—27.
- Хабиби. — Хабиби, Пуханд Абд ал-Хайй. Сабк-е хинд ва мактаб-е Бедил. — Си макале дар बारे-йе Бедил. Кабул, 1365, с. 103—114.
- Хади Хасан. — *Hadi Hasan*. Mughal Poetry, its cultural and historical Value. Madras, 1951.
- Хайнц. — Heinz W. Der Indische Stil in der Persischen Literatur. Wiesbaden, 1973.
- Хатеми. — Хатеми Ахмад. Пажухеши дар сабк-е хинди ва доуре-йе Базгашт-е адаби. [Техран], 1371.
- Хуришд ул-Ислам. — Хуришд ул-Ислам. Галиб. Таклид аур иджитхад. Алигарх, 1960 (1-е изд.); 1979 (3-е изд.).
- Хусайни. — Хусайни Атаулло. Бадоеъ ус-саноеъ. Ба сарсухан, тавзеҳот ва таҳрири Раҳим Мусулмонкулов. Душанбе, 1974.
- Чалисова. *Традиция*. — Чалисова Н.Ю. Традиция «назира-нависи» в контексте общих методологических установок арабо-персидской классической поэтики. — Ислам и проблемы межкультурного взаимодействия. Тезисы докладов и сообщений. М., 1992, с. 195—198.
- Чалисова. — Чалисова Н.Ю. Рашид ад-Дин Ватват и его трактат «Сады волшебства в тонкостях поэзии». — *Рашид ад-Дин Ватват*. Сады волшебства в тонкостях поэзии. Пер. с персидского, исслед. и коммент. Н.Ю.Чалисовой. М., 1985, с. 9—80.
- Чалисова. *Язык*. — Чалисова Н.Ю. Язык описания поэзии в трактате Шамс-и Кайса Рази «Свод правил персидского стихотворства». — Восток, 1993, № 1, с. 73—83.
- Читтик. — Читтик Уильям К. В поисках скрытого смысла. Суфийский путь любви. Духовное учение Руми. Составитель и автор предисловия М.Т.Степанянц. М., 1997.
- Шабистари. — Шейх Махмуд Шабистари. Маджму'е-йе асар. Техран, 1365.
- Шамухамедов. — Шамухамедов Ш.М. Индийский чародей и властитель газели. — Амир Хосров. Таш., 1975 (Научные труды ТашГУ, вып. 458), с. 68—99.
- Шанбезода. — *Хофиз Шерози*. Куллиёт. Изд. Дж. Шанбезода. Душанбе, 1983.
- Шамс-и Кайс. — Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии. Перевод с персидского, исследование и комментарий Н.Ю.Чалисовой. М., 1997.
- Шибли. — Ше'р ал-'Аджам йа тарих-е ше'р ва адабийат-е Иран. Джелд-е севвом. Таалиф Аллама Шибли Ну'мани. Тарджума Сейид Мухаммад Таки Фахр Даи Гилани. Техран, 1334.
- Шидфар. — Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1974.
- Шimmel. Руми. — Schimmel A. The symbolical language of Maulana Jalal al-Din Rumi. — Studies in Islam. Vol. 1. New Delhi, 1964.
- Шimmel. — Mystical Dimensions of Islam. Chapel Hill, 1975.
- Ширани. — Ширани Сайид Арбаб. Мазмунсази дар ше'р-е сабк-е хинди ва ше'р-е метафизик-е энглиси. — Саиб ва сабк-е хинди. Техран, 1371, с. 11—26.

- Шавкат Шукуров. — Шукуров Шавкат.* Жанровые и идейно-художественные особенности лирики Бедия. Автореф. докт. дис. Душанбе, 1985.
- Шукуров. Иран. — Шукуров Ш.М.* Искусство средневекового Ирана. М., 1989.
- Шукуров. Охота. — Шукуров Ш.М.* «Охота за смыслом» в искусстве Ирана. — Сад одного цветка. М., 1991.
- Шукуров. Шах-наме. — Шукуров Ш.М.* «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. М., 1983.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1 (К ГЛАВЕ 6)

Мы выдвинули свою гипотезу композиционного строя данной газели, рассмотрев представленные в ней два аспекта человеческого бытия — человек как микрокосм («совершенный человек») и макрокосм. Строй газели, рисующий тягу земного человека к познанию Высшей истины, повесть о получении им знания о путях духовного постижения, о его духовном пробуждении, о вступлении с помощью духовного наставника на Путь, об осмыслении ценности нищеты, об атрибутах Пути, о познании тщеты обладания властью и богатством, обретении радости и духовной устойчивости, чистой совести, наконец, о духовной смерти ради вечной жизни в Истине — словом, история о «воспитании чувств», прочитанная и в тексте, и в подтексте газели, не противоречит этой гипотезе. Но можно ли сказать, что все аспекты газели этим исчерпываются?

Дело в том, что, следуя мысли о символизации всех образов, мы допустили, на основании комментария (а не самого текста), что бейт 9, в котором выступает дехканин, является аллюзией на Судный день. Кроме того, мы почти прошли мимо того факта, что такой персонаж, как хаджа, упомянутый в бейте 3, может быть конкретным историческим лицом, на что имеется ссылка в комментарии. Наконец, мы не придали особого значения тому, что местом действия газели является сад (опять же если считать всю газель проповедью соловья и каким-то образом соединить с садом действие, происходящее в других бейтах газели, например в *макта*).

Между тем сад и садовая символика привлекают постоянное внимание исследователей персидской литературы. Именно с этой точки зрения наша газель стала предметом рассмотрения в статье английской исследовательницы Дж.Мейсами (см.). Мы уже упомянули о ее трактовке композиции газели (см. Примечания к гл. 6). Приведем здесь основные положения ее анализа.

«В садовой образности Хафиза, — отмечает Дж.Мейсами, — присутствует аллегорическое измерение, которое, как правило, у других поэтов не встречается. Фактически наличие сада или садовой образности часто является сигналом того, что перед нами аллегория. В подобных случаях Хафиз переносит нас из показного окружения — придворного сада — в мировой сад, в саму книгу природы» (здесь и далее перевод Л.Ниязи).

Первый бейт интерпретируется английской исследовательницей как пробуждение сада весной, когда возвращается соловей, чье возвращение ассоциируется с розами и вином. Любовь и поэзия — пение птиц — намек на то, что этот сад — придворный. С точки зрения Мейсами, ки-

парис в первом бейте может трактоваться как властитель или возлюбленная. В пении птиц на пехлеви содержится намек на древнюю традицию. В бейте третьем птицы сада — поэты, хаджа — господин Хафиза, наконец, явная связь устанавливается между садом и двором, соловьем и поэтом, песней и «уроком». Правда, в тексте о весне не говорится, но подразумевается, что соловей поет по весне. Перемена, наступающая после третьего бейта, определяется Мейсами как неожиданная. Между тем предложенная нами трактовка как раз объясняет логичность этого перехода. Наконец, в третьей части придворные отношения влюбленного и возлюбленной, по мнению Мейсами, служат метафорой отношений между поэтом и господином, в этом случае возлюбленная и есть восхваляемый господин. Задача придворного поэта — прославить своего господина красноречивыми стихами — отражена в клише, где поэт сравнивает себя с соловьем, а также в *матла* с темой щедрости виночерпия. Логика перехода к бейту 9 с дехканином и его сентенцией мотивируется Мейсами ее переводом слова дехканин как садовник. Она замечает даже, что садовник — фигура, редко встречающаяся в персидской поэзии. Это может показаться странным, поскольку, кажется, нет поэта, который не обращался бы к мотиву садовника (*багбан*). Мотив же дехканина действительно встречается в классической лирике реже.

Обращение к авторитету садовника, по мнению Мейсами, не только воплощение негативного принципа, но и позитивное указание на правильное поведение как средство достижения цели (ср. [*Пригарина*. Путь.]). Мейсами считает, что Хафиз объединяет здесь придворный сад, сад любви и мировой сад, «стоящие рядом в истинной лирике».

Последний бейт газели (*макта*) Мейсами трактует в чисто придворном духе: «Ссылаясь на излишнюю щедрость виночерпия, поэт через самоосуждение выполняет правила придворной осмотрительности», подчеркивая, что произведение как бы независимо от его авторства, «что обозначает его истинность».

Делая вывод о роли божественного садовника, Мейсами пишет: «Хафиз хотя и предполагает присутствие божественного садовника, но на человека возлагает ответственность за взращивание добродетели». Исследовательница считает, что метафора возделывания у Хафиза несколько отличается от предшествующей традиции (Руми). Деяния человека подобны семенам, которые он посеял, и он пожинает то, что он посеял. Из урожая мирового сада «сохраняются только благородные деяния истинно великодушного». У Хафиза сущность зерна проявится, в отличие от Руми, только тогда, когда наступит время сбора урожая — в Судный день окончательной расплаты, когда человеку будет воздано по деяниям его. Так Мейсами только на основании контекста газели, минуя комментарий, подходит к идее Судного дня!

Образ мирового сада как места учения и как текста, несущего поучение, — соединение сада придворного, природного и винного погребка. Природа и человек составляют два измерения — микрокосм и макрокосм, к этим понятиям Хафиз добавляет третье, а именно двор, и этот третий элемент составляет структурно и концептуально связующее звено между макро- и микрокосмом. Возникающий изометризм дает следующую картину:

макрокосм — природа, сад, роза, соловей;
социум — двор, придворный сад, патрон—поэт;
микрокосм — винный погреб, сад души, возлюбленная,
влюбленный, ринд.

Обращение к одному элементу подразумевает и два других [Мейсами, с. 246—247].

В Коране садовником счастья является Бог (27:60). В этой связи садовник в изобразительном искусстве становится одной из центральных фигур эсхатологической образности [Шукуров. Охота, с. 99].

Садовник возделывает сад бытия. Он не дает увянуть цветам, но своим присутствием, которое постоянно ощущается людьми, напоминает о быстротечности жизни и коварстве судьбы. Метафора возделывания сада, по Ш.Шукурову, — парадигма возделывания внутреннего мира, скрытого в человеке сада, что коррелирует с темой «воспитания души» и прохождения Пути в суфизме. В раю, символом которого, как мы видели, является придворный сад, определено говорить либо на арабском языке, либо на фарси. Фарси к тому же является языком ангелов четвертой небесной сферы, которая, в свою очередь, служит местопребыванием Исы (вспомним «пехлевийские газели» и «животворное дыхание Исы»). Кроме того, тема рая непосредственно связана с темой рока; последняя читается в Коране (15:45): «Поистине богобоязненные среди цветов и источников» (см. [Шукуров. Охота, с. 96—97]).

Аллегорическое прочтение газели, в частности ее садовых бейтов, заставляет вернуться и к такому ее персонажу, как Туран-шах. Ян Рипка подчеркивает, что Хафиз учитывает настроения своих патронов: «Если его покровитель настроен мистически, то Хафиз стремится ему подольстить, как, например, в случае с главным визирем Шуджа Джалилидином Туран-шахом (1363—1386)» (Рипка, с. 259). Это позволяет осознать как реальную сцену мистических проповедей поэта-соловья и щедрого вознаграждения со стороны внимающего ему вельможи. Сквозь листву аллегорического сада удастся увидеть еще один, верно подмеченный английской исследовательницей аспект лирической поэзии на фарси, а именно социальный, тему поэт—социум, раскрытую в противопоставлении соловей—духовный наставник—вельможа (Туран-шах), его ученик, слушающий рассказ о духовном самоусовершенствовании.

Что касается дехканина, то, садовник он или нет, его роль, по видимому, истолковывается неоднозначно. Дж.Мейсами избрала перевод слова дехканин как садовник в силу того, что она считает контекст газели садовым, не придавая значения тому, что при этом возникают неувязки, требующие объяснения композиционной роли промежуточных бейтов газели. С этим трудно согласиться. Но ее рассуждения об эсхатологической роли садовника-дехканина, напоминающего о смерти и Судном дне, служат лишним доказательством в пользу предложенного нами прочтения бейта с помощью комментария.

То же можно сказать о *макта* газели — напоминание о щедрости вичерпия. Этот бейт также может считаться и кодой аллегорического прочтения (человек — социум), и прочтения символического (мистическое опьянение — соловей-поэт). Толкование, предложенное Дж.Мейсами, раскрывает еще один аспект персидской газели, еще одну сферу, которая подлежит должному осмыслению, что не опровергает, а наоборот — подчеркивает роль суфийских коннотаций в правильной интерпретации всех аспектов персидской газели этого периода.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

СТИХИ ДЖАМИ И ПОЭТОВ ИНДИЙСКОГО СТИЛЯ

Здесь помещены тексты газелей разных авторов, начиная с Джами. Джами не принадлежит к представителям индийского стиля, но в его творчестве уже видны черты, которые впоследствии разовьются в поэзии индийского стиля, в частности те черты, которые Е.Э.Бертельс обозначил как манерность гератской школы. Сниженная лексика и образность, сложные сравнения и хитроумные «поэтические доводы» не препятствуют силе и выразительности стиха, изяществу развития темы у Джами, о которых перевод, да к тому же прозаический, только позволяет догадываться.

Имена остальных авторов связаны с индийским стилем.

Читателю может показаться странным, что в комментарии так мало места уделено чисто стилистическим аспектам индийского стиля. Это происходит отчасти потому, что далеко не каждая строка этой поэзии, особенно раннемогольской, может быть помечена знаком тех примет, которым посвящена эта книга. Кроме того, когда речь шла о выборе между газелями, наиболее отвечающими всем признакам индийского стиля и просто наиболее красивыми и известными, выбор обычно падал на последние. Целью автора было возбудить интерес к газели этого периода, вызвать эмоциональный отклик на нее, тем более что рациональных построений было предостаточно в самой книге. Ведь когда речь идет о выверенности и выстроенности газели, об игре ума, господствующей над половодьем чувств, это еще не значит, что газель предполагает рациональное, а не эмоциональное восприятие. Совсем нет! Выстроенная, рассчитанная, запутанная или простая и изящная газель прежде всего воспринимается слушателями во всей ее отточенности, утонченности или даже манерности, подобно тому как хорошо ограненный бриллиант воспринимается знатоками во всем его великолепии. Они-то хорошо понимают, что, чем прекраснее блеск бриллианта, тем чище его вода, тем совершеннее его огранка.

То же можно сказать и о газели. Чем утонченнее ее внутренние конструкции, тем порой она внешне проще и наивнее. И приводя небольшой комментарий, поясняющий некоторые механизмы развития темы в бейте, основную работу по восприятию текста автор оставляет на долю читателей с надеждой, что прочтение этой книги дало ему возможность увидеть газель в нужном свете. Ведь в конце концов все многотрудные усилия авторов газелей и предпринимались для того, чтобы мысль и воображение, сливаясь в создании новых тем и образов, представляли перед читателем подобно «красавице, восседающей в паланкине смысла».

Ко всем стихам, кроме газелей Джами, даны тексты, источники которых указаны в библиографии. Тексты газелей Джами мы решили здесь не приводить, поскольку они даны по доступному московскому изданию: *'Абдаррахман Джами. Васитат ал-'икд и Хатимат ал-хайат. Критический текст и предисловие А.Афсахзода. ГРВЛ. М., 1980.*

ДЖАМИ (1414—1492)

Абд ар-Рахман Джами родился в 1414 г. в селении Харджанд в районе Герата и умер в 1492 г. в городе Герате. Он учился в гератских медресе Низамийе и Дилкаш, изучал арабский язык, логику, поэтику, риторику, философию и теологию. Постиг он и основы точных наук — астрономии и математики. В 1436 г. он поступает в медресе Улутбека в Самарканде, где продолжает свое естественнонаучное образование. В 1451 г. Джами возвращается в Герат. Он много путешествует по Средней Азии и Ближнему Востоку. Джами становится послушником суфийского ордена *Накибандие*, а в 1456 г. — его духовным главой. Джами был духовным наставником многих выдающихся людей своей эпохи. Так, одним из его послушников был другой блестящий поэт и государственный деятель Алишер Навои. Перу Джами принадлежит множество научных и философских трудов. Его седмерица «Семь престолов», написанная в ответ на Пятирицу Низами, стала образцом для подражания поэтов последующих поколений. Газели Джами, которые он начал слагать еще в годы учения, приобрели неслыханную популярность. Его лирические произведения собраны в трех диванах: «Вступление в юность», «Средняя жемчужина в ожерелье» и «Завершение жизни». Многие из газелей Джами созданы как поэтические ответы на произведения предшественников и современников. Ниже предлагаются переводы из газелей его последнего, третьего дивана *Хатимат ал-хайат*, поскольку переводы газелей из его первых двух диванов опубликованы в 1978 г. в серии «Библиотека поэта» (*Джами. Избранные произведения. Л., 1978*).

Газели

1. Смотри, как разорвано в клочья мое горемычное сердце,
И как летят огненные искры моих вздохов!
2. Я вытер слезы с лица,
И рукав мой намок в крови.
3. Если глаза твои похитили мое сердце, что за беда!
Ведь в целости и невредимости они оставили мою веру в тебя!
4. Я так намозолил себе лоб, следуя путем твоей верблюдницы,
Что он стал подобен ее коленям.
5. На миг показалась и отпрянула в сторону,
Похитив у меня мой дальнзоркий разум.
6. Твой пушок — муравьи, выстроившиеся рядами,
Которые препоясались, чтобы отомстить мне.
7. Без тебя умирал Джами, и заповедал он:
Пусть пребудет вечно моя красавица!

(Газель 16, с. 315)

Примечания. Бейт 1: от страданий разорвалось сердце, в котором пылает любовь, поэтому наружу вырываются огненные искры вздохов. Бейт 2: имеются в виду кровавые слезы. Бейт 4: «бедуинский» образ — верблюдица возлюбленной увозит ее от влюбленного, тот устремляется ей вслед. Поскольку он отбивал земные поклоны в знак преклонения перед возлюбленной, лоб его стал подобен покрытым мозолями коленям верблюдицы. Бейт 6: пушок над верхней губой красавицы или, скорее, красавца, сравнивается с цепочкой муравьев. Препоясаться — принять решение о нападении, атаке. Тонкая талия муравьев как бы «препоясана на битву», поэтому она символизирует угрозу. Эта угроза исходит от красоты возлюбленного, несущей опасность влюбленному.

* * *

1. Я влюблен, но не скажу в кого.
Я самоотрешен, но не знаю почему.
2. Я не помню себя от того вина, что не знает чаши,
Я влюблен в том месте, где нет «здесь» и «там».
3. Да славится то вино, что одним глотком ввергло
Меня в небытие, отрешив от моего бытия!
4. Виночерпий, подари же еще один глоток,
Чтобы я превратился в прах при мысли о небытии!
5. Когда при мысли о небытии я впадаю в отрешенность,
Я высываю голову из вóрота вечности.
6. Я люблю только тебя, поэтому я свободен
От мыслей о сопернике и от страха измены.
7. Но я все же покончу со своим существованием
И подобно Джамии буду содержать Тебя в себе.

(Газель 14, с. 310)

Примечания. Типичная суфийская газель. Бейт 1: речь идет о состоянии самоотрешения. Бейт 2: в бейте разъясняется, что самоотрешение наступает после глотка вина божественной Истины. Бейт 3: небытие — состояние *фана* — место, где нет «здесь» и «там» (букв. «нет места»), следующий этап которого — небытие в вечности (*бака*). Однако земное существование на этапе *фана* не прекращается, причиной тому недостаточное совершенство суфия. Бейт 7: тем не менее суфий надеется на абсолютное небытие в Истине, когда он сможет полностью очиститься от феноменального «я» и подобно чаше Джамшида, отражающей мир, будет содержать в себе только отражение Бога. Игра слов — *Джамии* — *джамии* (чаша Джамшида).

* * *

1. О сердце, не стремись к поцелую губ всякой прелестницы,
Не уподобляйся мухе, не влипай в каждый мед!
2. Люди пачкают свою натуру медом сладострастия,
А ты не прилепляйся к тем, кто уронил себя в том или другом!
3. Не мчись поспешно туда, куда направила стопы стройная, как кипарис,
Не плюхайся на землю, лишь завидишь, что прекрасноустая села.
4. И сколь бы среброногим и среброруким ни был каждый увиденный
тобой кумир,
Не хватай его за подол и не цепляйся за его рукав!

5. А если услышишь описание райских садов от проповедника,
Стремись увидеть их, но не воспламеняйся при виде самой гурии!
6. Венец твой — отсутствие вожделений, перстень — сердце в крови,
и достаточно!
- С помыслами же о венце и надеждами на перстень не связывайся!
7. О Джами! Хочешь достигнуть желанной цели?
Не связывайся ни с кем, кроме тех, кто легко ступает по пути разума
и веры!

(Газель 27, с. 320)

Примечания. Проповедническая газель, в которой поэт подчёркивает разницу между символикой суфизма и земными соблазнами. Бейт 6: во второй мисра имеются в виду царский венец и перстень, дающие право на земную власть. Бейт 7: «те, кто легко ступает по пути разума и веры» — имеются в виду суфии. Легкость их поступи отражает их внутреннюю свободу; разум в делах религии, согласно Джами, не менее важен, чем вера.

* * *

1. Звездочет ведет спор о луне и солнце,
О луне твоего лика спорят проникательные.
2. Не стала сущность твоего лика яснее,
Хотя годы прошли в спорах.
3. Как только спор о твоём локоне подходит к концу,
Я снова затеваю разговор в похвалу твоих кос.
4. Сотни споров я выдержал о твоих устах,
Я вызывал словопрения каждым поцелуем.
5. Поднаторевшие в словах высказывают изящные мысли об этих губах —
Попугаям нравятся разговоры о сахаре.
6. Тайна любви передается от сердца к сердцу,
Влюбленным не о чем спорить между собой.
7. Растянулось повествование Джами об этом локоне,
А уж об этом ротике сколько ни говори — все будет мало!

(Газель 77, с. 342)

Примечания. Любовная газель, построенная на переосмыслении суфийской терминологии. (О паре «лицо и локон» см. главу 4 нашей работы.) Бейт 5: уста красавицы всегда ассоциируются с сахаром (намек на их сладость), попугаев же обычно прикармливают сахаром. Бейт 7: ротик красавицы настолько мал, что все, что ни скажи о нем, — «мало», в отличие от длинного локона, вызывающего долгие дискуссии. Маленький ротик и длинные локоны — признаки красоты в иконографии красавицы.

* * *

1. Губы твои — похитители сердца, а я краду у них сахар,
Редко случается, чтобы вор крал у вора!
2. Твои глаза смыли с моих глаз сурьму сна,
Хитростью крадет сурьму у зрения этот вор.
3. Я украдкой погляжу на твое тело, подобно тому
Как воры поглядывают исподтишка на чужое серебро.

4. Если воровски взгляну на тебя, не кори меня,
Ведь вор почитает воровство искусством!
5. Тоска по тебе всю разбойничает в душе,
Вор влезет в дом и по крыше, и через дверь!
6. Я испытываю страх ночью на твоей улочке из-за ночной стражи.
Так ведь ночью испугается собак и вор!
7. Не открывая крышку ларца со стихами Джами,
Не дай Бог, позарится на этот жемчуг вор!

(Газель 95, с. 350)

Примечания. Бейт 2: в первой мисра красота глаз возлюбленной лишила сна влюбленного. Во второй мисра эти глаза названы воров, потому что красавица бросила лукавый взгляд, а в результате пропала сурьма, по поверью обостряющая зрение, что позволяет обвинить ее в воровстве. Бейт 3: серебро — метонимия белизны тела. Редиф газели — «вор».

* * *

1. Сердце мое использовало выражение «полная луна» для твоего лица,
Оно сказала «серп месяца» и указало на твои брови.
2. Я раб твоих хмельных нарциссов, ибо взгляд
На венец шахского величия они бросили свысока.
3. К истерзанным любовью пришла от тебя радостная весть о готовящемся
убийстве,

Сердце мое переполнилось счастьем от этого радостного известия.

4. Образ твоего белого подбородка, подобного камфорному вину,
Снизил жар горящей души во сто крат.
5. Был разрушен старый дворец веселья, где виночерпий пускал вино по кругу,
Осадок вина из винного погреба вновь возвел это здание.
6. Тысячи огненных факелов, тянущихся к небесам, увидел тот,
Кто, убитый любовью к тебе, отправился в паломничество.
7. Достигло войско любви к тебе страны моего бытия
И разграбило все, что нашло: знание, достоинство, честь.
8. Купил подлец рай своими познаниями и деяниями, но не купил друга,
О, какой убыток понес он при подобной сделке!
9. Местопребывание в винном погребе не задаром досталось Джами,
Он оплатил аренду чистоганом мира и кредитом веры.

(Газель 111, с. 357)

Примечания. Бейт 1: луна — образ сравнения для лица красавицы, серп месяца — для бровей. Бейт 2: хмельные нарциссы — символ красивых глаз с надменным взглядом. Бейт 3: образ жестокости красавицы, которая не только истерзала влюбленных в нее своей холодностью, но и готовится убить их очередной выходкой. Образ чрезвычайно распространенный в поэзии индийского стиля. Бейт 4 также мог бы быть типичным для поэзии индийского стиля как пример *хаялбанди*. Как известно, камфора оказывает жаропонижающее действие. Бейт 5: под старым дворцом веселья имеется в виду этот мир, наиболее крепкая часть вина, смешанная с осадком, восстановила разрушенное здание — т.е. вино возвращает смысл бытию. Бейт 6: здесь рисуется картина факельного шествия — паломничества всех отвергнутых капризной краса-

вицей. Бейт 7: любовь, заложенная в душу человека в предвечности, «предбытии», проявилась в жизни лирического персонажа, в результате чего потеряло ценность все, чем можно было раньше гордиться. Бейт 8: обычная «торговая» образность, ее употребление не служит снижению стиля. Бейт 9: винный погреб символизирует обретение блаженного пристанища в результате правильного поведения взыскующего истины.

* * *

1. Кто этот изящный кипарис в шапке набекрень?
Пьян, должно быть, что ступает по дороге криво!
2. Словно ветка свежей розы, что отдалась на волю ветра,
То клонится долу от действия вина, то выпрямляется.
3. Это буква *даль*, что по милости художества писца
На скрижали его лика стала кончиком локона!
4. Согбенным старцем я пройду по его пути, ведь бывает и такое,
Что у подножья стройного кипариса выросла кривенькая травинка.
5. Ты хотела бы охотиться на меня, как на дичь, так вздохни, душа моя,
Редко попадают в цель стрелы криводушных вздохов!
6. Я доволен сказкой подруги о свидании,
Будь та сказка правдой или кривдой.
7. Джами, не наклоняйся слишком сильно над колодцем почестей,
Много было прямых и честных, что в жажде сана стали кривыми.

(Газель 179, с. 387)

Примечания. Бейт 1: изящный кипарис — красавец или красавица. Заломленная набекрень шапка — символ победительной красоты, горделивости. Бейт 3: *даль* — буква арабского алфавита, имеющая форму, сравниваемую со слегка загнутым кончиком пряди волос, завитком. Бейт 5: кокетливое поведение красавицы сравнивается с охотой, а ее неискренние вздохи — со стрелами, летящими криво. Редиф газели — «кривой, криво».

* * *

1. Я не жалуюсь на печаль по тебе ничуть,
Ведь и неожиданный гость бывает особенно дорог.
2. Если бы кисть Шапура создала твой образ,
Стал бы рабом твоим Хосров, служанкой Ширин.
3. Перед ценой таких, как ты, среброгрудая,
Золотой клад не стоит и полушки.
4. Посев благородства влюбленных бывает
Неизмерим десятинами и мерами зерна.
5. Сердце, если хочешь получить пользу от любви,
Умой руки от всего, даже от самого себя.
6. Сёлю небытия предай свои богатства и добро,
В волну несчастий брось припасы-запасы!
7. Отринь, Джами, все, что жирно и сладко в жизни,
Не увлекайся, как дети, орешками и изюмом.

(Газель 174, с. 385)

Примечания. Бейт 2: упомянуты персонажи поэмы Низами «Хосров и Ширин». Шапур — художник. Он создал столь прекрасные изображе-

ния падишаха Хосрова, что красавица Ширин влюбилась в Хосрова по портрету. В целом газель сочетает как бы любовный план и суфийский, требующий для достижения любви самоотречения и непривязанности к земным благам, нищеты (*факр*).

* * *

1. Я рассчитывал про себя в начале любви на то,
Что вскорости сумею ударить в царские литавры в стране любви.
2. Увы и ах! Даже добравшись до середины ее,
Я не увидел и проблеска милосердия от предела любви.
3. Мастерская моей любви не приносит иного дохода,
Кроме временами слетающего с уст рассказа о моей любви.
4. Правила любви необходимо соблюдать должным образом,
Так, чтобы от влюбленных в этом мире не услышала жалоб любовь.
5. Вслед за ниспосланием каждого *аята* я выслушивал причину,
А ведь ниспослание *аятов* любви не подчиняется причинам!
6. От притеснений века каждый влюбленный искал убежища,
Каким было мое убежище? Сень благосклонности любви.
7. К чему были твои старания, Джамии, если ты вложил
Поводья цели в ладонь разумения любви!

(Газель 209, с. 450)

Примечания. Бейт 1: царские литавры — символ завоевания, здесь — «страны любви». Бейт 5: ниспослание коранических стихов — *аятов* — имело в богословии объяснение причины их ниспослания (*сабаб ан-нузул*). Поэт сравнивает слова возлюбленной с аятами, однако иронически отказывается выслушивать объяснения ее отказов. Газель с редифом «любовь».

УРФИ ШИРАЗИ

Сеййид Мухаммад Ибн Зайн ад-Дин Али ибн Джамал ад-Дин Урфи Ширази Лахори родился в 1555 г. в Ширазе (Иран). Прибыл в Индию во времена Акбара и служил под покровительством Файзи. Затем перешел в свиту Рахима Хан-е Ханана и наконец в свиту Акбара. Был близок с царевичем Салимом, который впоследствии стал императором Джахангиром. Автор Дивана и двух поэм. Диван состоит из касыд, таркиб-бандов и тарджибандов, кит'а, газелей, рубаята. Туда же входят Сакинаме и маснави. Ряд касыд посвящен Абу-л-Фатху, знатоку поэзии, Рахиму, Салиму. Только три касыды посвящены Акбару. Поэмы написаны как следование Низами: «Маджма' ал-абкар» («Собрание оригинальных мыслей») и «Фархад и Ширин». Последняя поэма осталась неоконченной. Урфи создал образцы философских касыд, придал философскую окрашенность и газели. В кит'а много личного. Он выражает в них недовольство временем и жалуется на судьбу, спорит со своими критиками. Урфи известен как блестящий стилист. Он умер в 1590 г., возможно, был отравлен завистниками. Был похоронен в Лахоре. Впоследствии прах его был перевезен в Неджеф.

زبان ز نکته فروماند و راز من باقیست بضاعت سخن آخر شد و سخن باقیست
 گمان مبر که تو چون بگذری جهان بگذشت هزار شمع بگشتند و انجم باقیست
 نماند قاعده مهر کوهکن بجهان ولی عداوت پرویز و کوهکن باقیست
 کسی که محرم باد صباست میدانند که با وجود خزان بوی یاسمن باقیست
 مگو که هیچ تعلق نماند عرفی را تعلق که نبودش بخویشتن باقیست

1. Язык мой онемел от изложения тонких мыслей, а тайна осталась невысказанной,
 Кончился поэтический дар, а поэзия вечна!
2. Не считай, что, если не стало тебя, не стало и всего мира,
 Сотни свечей уже погашены, а пиршество вечно.
3. Мир не живет по правилам любви Каменотеса,
 Зато вражда Парвиза и Каменотеса вечна.
4. Всяк, кому открыл тайну утренний ветерок, знает:
 Несмотря на осень, аромат жасмина вечен.
5. Не говори, что у Урфи ни к чему не осталось интереса,
 Как не было у него интереса к себе, так и осталось это навечно!

(Диван, с. 220)

Примечания. Бейт 3: Парвиз — символ хитрости и вероломства, послуживший причиной смерти Фархада-Каменотеса, который олицетворяет собой истинно влюбленного. Бейт 4: утренний ветерок — посланец весны обычно пролетает над садом и несет благую весть о его расцвете. Бейт 5: пример *ихама* — выражение «не осталось интереса» должно быть понято в прямом смысле: остался не интерес, а отсутствие интереса.

سخنی نیست که خاموشی از آن بهتر نیست نیست علمی که فراموشی از آن بهتر نیست
 اینک اصحاب کرم حاضر و ارباب صلاح کو صلاحی که قدح نوشی از آن بهتر نیست
 گرچه از همنفسان جمله وفا می بینم آن وفا کو که جفاکوشی از آن بهتر نیست
 نیست هشیاری آسوده دلان قابل راز این قدر هست که بیهوشی از آن بهتر نیست
 گفتیم عیب تو عرفی بچه پوشیم بگوی هر لباسی که تو میپوشی از آن بهتر نیست

1. Нет таких слов, чтобы не предпочесть им молчание,
 Нет такого знания, чтобы не предпочесть ему забвение.
2. Вот присутствуют здесь благородные мужья и носители благочестия,
 Есть ли такая добродетель, чтобы не предпочесть ей кубок вина?
3. Хотя от наперсников мы видим только верность,
 Где та верность, чтобы не предпочесть ей тирании!
4. Трезвость равнодушных неспособна к восприятию тайны,
 Суть в том, что безумие предпочтительней этого!
5. Я сказал: Урфи, чем прикрыть твой позор, скажи?
 Какое бы платье ты ни надел, лучше не будет!

(Диван, с. 215)

Примечания. Бейт 3: имеется в виду тирания любовного чувства. Верность наперсника заключается в том, что он выслушивает жалобы на жестокость возлюбленной, но подобной верности влюбленный предпочитает любовную тиранию. Бейт 4: имеется в виду тайна любви; любовное безумие выдает посвященного в тайну. Бейт 5: позор — проявление любовного безумия. В подобном состоянии Маджнун — идеальный влюбленный — скинул с себя все одежды и скитался по пустыне нагим.

* * *

گر نخل وفا بر ندهد چشم تری هست	تا ریشه در آبست امید ثمری هست
هر چند رسد آیت یاس از در و دیوار	بر بام و در دوست پریشان نظری هست
چندین بهریشانی آن طره چه نازی	در زلف تو از زلف تو آشفته تری هست
هرگز نزد دم دست بکیشی ز سر صدق	از بستن زنار مغانم خطری هست
منکر نشوی گر بغلط دم ز منم از عشق	این نشئه مرا گر نبود با دگری هست
آن دل که پریشان شود از ناله بلبل	در دامنش آویز که با وی خبری هست
هرگز قدری غم ز دلم دور نبودست	شاد نیست که اورا سرو برگ سفری هست
تا گفت خموشی بتو راز دل عرفی	دانست که در ناصیه غمازتری هست

1. Если пальма верности не приносит плодов, глаза делаются влажными, Пока корень в воде, есть надежда на урожай.
2. От всех стен и дверей доносится до нас *аят* «Оставь надежду», Наш взгляд все блуждает от кровли до порога Друга.
3. Что уж так гордиться непокорностью этих завитков! Тот, кто запутался в твоих кудрях, пребывает в еще большем смятении, чем они.
4. Я никогда не принимал иной веры из-за преданности истинной, А теперь для меня есть опасность повязать зуннар магов.
5. Ты не станешь возражать, если я случайно проболтаюсь о любви, Ведь если бы этот хмель не одолел меня, то нашелся бы кто-нибудь другой!
6. За тем сердцем, что впадает в трепет от стонов соловья, Иди вслед, ибо у него есть для тебя известие.
7. В своей неотвратимости печаль никогда не покидала мое сердце, Это у радости всегда наготове снаряжение для путешествия!
8. Когда молчание повело тебе тайну сердца Урфи, Оно знало, что на лбу у него — самый большой доносчик.

(Диван, с. 216)

Примечания. Бейт 1: вторая мисра — образец «приведения поэтического довода». Бейт 2: *аят* — стих Корана. Бейт 4: зуннар — особый пояс, который в мусульманском Иране должны были носить представители зороастрийской религии. Маги — зороастрийские священнослужители, в поэзии символ виноторговца и вина. Имеется в виду возможность питья вина, запретного для мусульман. Бейт 8: «доносчик» — пятно на лбу от отбивания молитвенных поклонов возлюбленной, которое выдает влюбленного с головой среди непричастных к любви. Кроме того, может быть, намек на особую печатку, которую шииты подкладывают во время намаза так, чтобы след от соприкосновения с ней отпечатывался на лбу. Урфи обвинялся в приверженности к шиизму.

من بلبل آن گل که گلابش همه خونست مرغابی آن بحر که آبش همه خونست
 خونم بگلو ریز که بیمار محبت آشوب نشان تب و تابش همه خونست
 از صید بخون گشته مهره‌یز که صیاد آرایش فترک و رکابش همه خونست
 دیوانه عشقیم که این شاهد سرمست حسنش همه زخمست و نقابش همه خونست
 کوثر لب خشک و جگر تشنه فرستد در بسادیه عشق که آبش همه خونست
 آبش چه و سرچشمه کدامست بهرسید صحرای محبت که سرابش همه خونست
 عوفی غم دل باز نه‌رسی که دل ما مستیست که در جام جوابش همه خونست

1. Я соловей той розы, для которой розовая вода — кровь,
Я утка того моря, чья вода — кровь.
2. Влей крови лоз в мою глотку, ведь у больного любовью
Симптом его лихорадки — кровь.
3. Не отказывайся от окровавленной добычи, ибо у охотника
Все украшения тороков и стремян — кровь!
4. Мы безумцы любви, ведь у этой хмельной красавицы
Красота — сплошная рана, а завеса — кровь.
5. Райский источник посылает пересохшие губы и сердце, истомленное
жаждой,
В пустыню любви, воды которой — кровь.
6. Какова вода и где ее источник, спросите
У пустыни любви, мираж в которой — одна кровь!
7. Ты не расспрашиваешь, Урфи, о страданиях, ведь наше сердце
Тот пьяный, в чаше ответов которого — одна кровь!

(Диван, с. 221)

Примечание. Газель с редифом «кровь». Почти у каждого поэта есть газель с этим редифом. На таких газелях хорошо заметна техника образования новых тем (*мазмунов*). Бейт 6: игра слов — мираж по-персидски *sarab*, вода — *ab*.

شبم بختن و روزم بژاژ خایی رفت غرض که مدت عمرم به بینوایی رفت
 ز نیاز راندی و دانم ولی نیایم باز که این معامله با طبع روشنایی رفت
 هزار رخنه بدام و مرا ز ساده دلی تمام عمر باندیشه رهایی رفت
 بیافت عشق در شب چراغ در ظلمات اگرچه عقل بدنبال روشنایی رفت
 مقربان همه بیگانه اند بر در دوست غرور بود که نامش به آشنایی رفت
 ز شیخ صومعه جستم نشان عرفی گفت به آستان برهمین بچه‌رسی رفت

1. Ночи мои ушли на сон, а дни на вздорную болтовню,
Ясно, что время моей жизни прошло впустую!
2. Ты прогнала меня из-за каприза, я знаю это, но не возвращаюсь,
Такое отношение к делу ушло вместе с трезвым рассудком.
3. Сотни дыр в силке, но в своей простоте душевной
Всю жизнь я раздумывал, как освободиться из него.
4. Любовь углядела во мраке светящуюся жемчужину дверцы,
Хотя разум и брел в поисках света.

5. Приближенные становятся чужаками у двери Друга,
А то, что считалось близким знакомством, оказалось обманом.
6. Я искал следов Урфи у шейха в келье, а он сказал:
Он ушел вытирать лицом пороги брахманов.

(Диван, с. 222)

Примечания. Бейт 3: имеются в виду силки, расставляемые человеку любовью. Бейт 4: подчеркивается, что только любви дано увидеть правильный выход, разум же бессилён в этом. Бейт 5: те влюбленные, что вообразили, будто пользуются благосклонностью Друга, заблуждаются. Бейт 6: частое у Урфи упоминание о брахманах; имеется в виду его преклонение перед кумирами-красавицами, превращающее его в идолопоклонника, подобно брахману.

* * *

باز آتش غم دست در آغوش خس ماست دشنام طرب قفل گشای قفس ماست
 جمّازه ما تا بره کعبه روانست رقصان حرم از ذوق نوای جرس ماست
 آن جسم شهیدیم که از عین حلاوت مرغ حرم طایر قدسی مکس ماست
 داغی که امان جوید از او سینه دوزخ در باغ محبت ثمر نیمرس ماست
 مرغان اجابت همه بریان و کبانند در باغ دعایی که نسیمش نفس ماست
 عمریست که در زیر لگد مرده سگ نفس از خاطر نا جمع همان در مرس ماست

1. Снова огонь страданий охватывает хворост нашей жизни,
Осуждение радостей жизни отмыкает замок клетки.
2. Мой быстроходный верблюд устремился к Каабе,
И святилище пританцовывает, наслаждаясь мелодией нашего
колокольца.
3. Я тело мученика за веру, и в сладости жертвы
Муха для меня — крылатый посланец из обители ангелов.
4. То страдание, от которого ищет спасения сама грудь ада,
В саду моей любви — лишь незрелый плод.
5. Птицы согласия превратились в жаркое и кебаб
В саду молитвы, где утренний ветерок — мое дыхание.
6. Хотя давным-давно под моими пинками сдохла собака — алчная душа,
Из-за ее блудливого нрава я все-таки держу ее на привязи.

(Диван, с. 231)

Примечания. Бейт 1: пребывание птицы в клетке — свидетельство любовных притеснений Друга, а следовательно — знак ее внимания. Выпустить из клетки птицу-душу — обречь ее на новые любовные страдания. Бейт 2: святилище (Кааба) пляской выражает радость от прибытия истинно влюбленного, т.е. истинно верующего. Бейт 3: мученик, жертва за веру — шахид, пожертвовав собой во имя божественной любви, должен попасть в рай. Поскольку лирический персонаж газели является собой «живой труп», ему кажется, что он в раю, а муха — райская птица. Бейт 4: страдания ада ничто по сравнению со страданиями героя, а конца его мучениям еще не видно (плод страданий еще не созрел). Бейт 5: в саду во время произнесения пламенной молитвы жар этой молитвы превращает птиц—обитателей сада в «кебаб», т.е. заставляет и их

страдать в огне любовных мук. Бейт 6: душа «животная», не облагороженная духовным воспитанием, исполнена алчности и других страстей. Даже если на каком-то этапе она очистилась от них, «умерла», ей все еще нельзя доверять. В газели отсутствует подписная строка, в макта нет имени автора. Эта газель служит примером употребления «низких» слов в индийском стиле.

* * *

چنان غم تو به آزار جان ما گستاخ که با رخ تو نگمهای آشنا گستاخ
 قباى ناز چو پوشى ز من پياد آور که میگشاد کسی بند این قبا گستاخ
 ادب ز من طلبد شوق آشنارویی که از تبسم او می شود حیا گستاخ
 ازان سبب در بیگانه کوفت حسن غیور که با کرشمه او هست آشنا گستاخ
 عطای دوست شرابی دهد کزان آید گناهپیشه بهنگامهای جزا گستاخ
 دران مقام که از ناز حسن دلگیرست ازان مترس که بیگانهای درا گستاخ
 نیافت ره بحریم یگانگی عرفی که همتش بادب بود مدعا گستاخ

1. Тоска по тебе мучит мою душу так нахально
 Из-за умильных взглядов, что другие бросают на твое лицо нахально.
2. Когда наденешь кокетливые наряды, вспомни обо мне,
 Ведь кто-то развязывал завязки этой одежды нахально!
3. Страсть к любимому лику потребовала от меня соблюдения правил
 приличия,
 Ведь при виде ее улыбки испытывает стыд нахал.
4. Надменная красота потому постучалась в дверь к другому,
 Что ее кокетливое подмигивание знакомо этому нахалу.
5. Благосклонность друга одаряет вином, от которого
 Вечный грешник в момент наказания ведет себя нахально.
6. В тот момент, когда красота устала от кокетства,
 Не бойся, что ты чужой, входи нахально.
7. Не нашел пути к святине единства Урфи,
 Ибо он старался быть учтивым, но имел притязания нахала.

(Диван, с. 254)

Примечания. Газель с редифом «нахальный, нахал». Вызвала много подражаний, в частности, у Галиба есть газель с этим редифом. Бейт 7: образ недостижимости возлюбленной, кроме того, намек на то, что «воспитанная» душа следует особым правилам поведения и может достигнуть цели, тогда как от души «неотесанной» скрыто местопребывание «единства» (*йеганеги*) — конечная цель всех поисков истины.

* * *

Редифом нижеследующей газели является слово *сама* — суфийское «слушание», во время которого суфий впадает в экстаз и испытывает в конце концов чувство слиянности с Истиной. Газель передает ритм этого экстатического переживания.

باز این منم بصد دل خوشنود در سماع دیوانموش ز نغمه داود در سماع
 رویم بروی دلبر و قوال در سرود دستم بدست شاهد و مقصود در سماع

پرهیز ای فرشته که اینک بعرش و فرش افشاندم آستین می آلوده در سماع
 بازاین چه شورشست که خونابه ریز شد چندین هزار زخم نمکسود در سماع
 هنگام مردنست طپیدن بخون بس است دایم چو بیغمان نتوان بود در سماع
 زاهد که بود زمزمه دشمن بدیر عشق آمد به نیم زمزمه رود در سماع
 عرفی سرود بزم که یاد آمدش که باز بر روی آتش آمده چون عود در سماع

1. Снова этот несчастный всюду веселится на *сама*!
Впадает в безумие от песнопений Давидовых на *сама*!
2. Лицо мое обращено к возлюбленной и певцу, поющему песнь,
Рука моя в руке красавицы, а помыслы в *сама*!
3. Посторонись, эй, ангел, вот так и в небесах и на земле
Я танцую с рукавами, мокрыми от вина на *сама*!
4. Что это за смута снова, ведь уже кровоточат
Столько тысяч ран, посыпанных солью на *сама*!
5. Время умирать настало, хватит биться в крови,
Нельзя постоянно уподобляться беспечальным на *сама*!
6. Аскет, что был врагом песнопений в храме любви,
С первых звуков руда впал в транс на *сама*!
7. Песни чьих пирушек вспомнил Урфи, что снова
Ринулся в огонь, словно благовонное дерево, во время *сама*!

(Диван, с. 331)

Примечания. Бейт 1: «этот несчастный» — в данном случае метонимия местоимения «я». Давидовы песнопения — псалмы царя Давида, которые считались образцом певческого и музыкального искусства в исламе. Бейт 4: суфийское радение как бы призвано растравить раны любви к божеству для достижения *хал* — особого состояния суфийского транса. Бейт 6: как известно, использование музыки в мусульманском богослужении запрещено. Однако аскет, не признававший музыки для мечети, на *сама* уподобился другим одержимым. Руд — музыкальный инструмент.

* * *

گو دل از من جمع دارد آنکه با من دشمنست هر که خود را دوست میدارد بدشمن دشمنست
 در حصار عاقبت بیذوق را آرام نیست آنکه ذوق فتنه دریابد بمان دشمنست
 گوش معزولست در خلوت که ارباب راز دود شمع خلوت ایشان برون دشمنست
 بسکه دیدم جور دشمن دشمن با جور دوست آنکه در آتش بود با نار ایمن دشمنست
 بسکه در کامم اثر کردست ذوق اتفاق باورم ناید که زاهد با برهن دشمنست
 دوستی با دشمن نی بهر مهرانگیزست دوستی را دوست دارم ورنه دشمن دشمنست
 بس که لذت می برم از چاشنیهای غمش همچو جانش دوست دارم گرچه با من دشمنست
 در پذیرم صد غم و نگشایم از ناموس لب دل بمانم دوست اما لب بشیون دشمنست
 درد عشقت این طبیب در دوا زحمت مکش هر که این خارش خلد در پا بسوزن دشمنست
 درنگیرد صحبت عرفی بشیخ صومعه کو بزیرک دشمن و عرفی بکودن دشمنست

1. Ты сказал бы, что сердце у меня забирает мой враг,
А всякий, кто в дружбе с самим собой, враг своему врагу.
2. В крепости благополучия нет покоя тому, кто лишен к нему вкуса,
Ощувший вкус смуты станет врагом обители покоя.
3. Уху нечего делать там, где уединились ведущие тайный разговор,
Дым свечи уединения — враг всякой щели.

4. Я вынес много притеснений от врагов, но я враг притеснений
со стороны Друга,
Тот, кому гореть в адском огне, враг огня благодатного.
5. Во рту моем еще настолько силен вкус к соединению с Другом,
Что я не могу поверить, будто бы аскет может быть врагом брахмана.
6. Моя дружба с врагом не для того, чтобы добиваться любви,
Я люблю в нем друга, а прочие враги — они враги и есть.
7. Сколько бы я ни испытывал наслаждение, узнавая вкус страданий по ней,
Все равно я люблю ее, как свою душу, хоть она мне и враг!
8. Я принял сотни страданий, но не разжал губ, блюдя свою честь,
Сердце — друг траура, но губы — враги стенаний.
9. Это боль любви, о целитель, не пекись о лекарствах,
Если кому в ногу впились эта колючка, он становится врагом иглы.
10. Общество Урфи не привлекает шейха обители,
Ведь он враг умных, а Урфи — враг дураков.

(Диван, с. 234)

Примечания. Газель с редифом «враг». Бейт 2: Все влюбленные стремятся попасть в убежище счастья — «крепость», и только истинно любящий стремится не к покою, а к душевной смуте. Бейт 3: образец индийского стиля скорее как примера запутанности. Поскольку дверь в обители влюбленных посвящена в их тайну, она сравнивается с ухом безнадежно любящего, желающего эту тайну услышать. Однако в обители влюбленных даже свеча не хочет разглашать тайну, поэтому она — враг всякой щели или оконца, из которого может выйти наружу ее дымок, раскрыв таким образом тайну уединения влюбленных. Бейт 4: влюбленный горит в адском огне любовных страданий, благодатный огонь — огонь, охвативший неопалимую купину во время собеседования пророка Мусы (библ. Моисей) с Аллахом. Этот огонь для влюбленного не опасен, как не опасен он был для куста. Бейт 5: по мнению испытывавшего сладость любовного союза, брахман и мусульманский аскет ищут союза с божеством и поэтому не должны быть врагами друг друга. Бейт 9: человек становится врагом иголки, поскольку она вынимает занозы, а шип любви — желанное страдание.

АБУ-Л-ФАЙЗ ФАЙЗИ ФАЙЙАЗИ

Абу-л-Файз Ибн Мубарак Нагори Файзи Файйази родился в Агре в 1547 г., умер в 1595 г. Абу-л-Файз — сын известного ученого шейха Мубарака Нагори и старший брат шейха Абу-л-Фазла Аллами, историка, автора «Акбаровых установлений» («Аин-е Акбари»). Учился у своего отца, затем проходил обучение под руководством Хаджи Хасана Марвази. Из-за религиозных гонений вместе с отцом и братом Файзи много скитался по Индии. Однако вскоре был принят ко двору Акбара, затем, по рекомендации шейха Салима Чишти, попал в свиту Мирзы Азиза — молочного брата императора Акбара, который и представил его Акбару. Файзи был принят в свиту императора. Он стал воспитателем царевичей Данияла и Мурада и духовным наставником принца Салима — будущего императора Джахангира. Он был покровителем многих поэтов, в частности Урфи Ширази, вел огромную переписку. Файзи

прославился как мастер философской лирики, автор эпических поэм, как переводчик, редактор, библиофил, крупный ученый-энциклопедист. Файзи был блестящим знатоком местных языков и литературы. В 1589 г. был титулован царем поэтов (малик аш-шуара), через 16 лет после смерти поэта Газали Мешхеда, занимавшего эту должность при дворе Акбара. Файзи был назначен правителем Агры, выполнял дипломатические поручения, участвовал в военных походах. Он является автором более ста произведений. Его Диван включает касыды, маснави, газели — всего 15 тысяч бейтов. Он начал писать Пятерицу вслед за Низами и Амиром Хосровом. Задумано было пять поэм: «Средоточие времен» («Марказ-е адвар»), «Сулейман и Билкис», «Наль и Даман», «Семь стран» («Хафт кишвар») и «Акбар-наме». Однако ему удалось закончить только первую и третью. Основой поэмы «Наль и Даман» служит эпизод о Нале и Дамаянти из 3-й книги Махабхараты. Это произведение одним из первых привлекло внимание европейских исследователей, было переведено и на русский язык В.А.Жуковским («Наль и Дамаянти»). Файзи перевел с санскрита трактат по арифметике «Лилавати» Бхаскара Ачарьи (X в.). Ему принадлежит труды по богословию «Предметы писания» («Маварид ал-калам»), трактат «Блеск вдохновения». Файзи был редактором переводов с санскрита Атхарваведы, Махабхараты и Бхагавадгиты. Он поддерживал религиозную политику Акбара, направленную на примирение конфессий, «сулх-е кулл», т.е. всеобщий мир, и славился широтой своих взглядов. Вместе с отцом и братом он входил в блестящую плеяду Акбарового двора. Файзи — один из поэтов — индийцев по происхождению, который завоевал всеобщее признание как персоязычный поэт.

Газели

ای دل برآر شهر شوق و گذار خط کفر محبت است نوشتن بیار خط
 پرواز اهل شوق بیازوی همت است بر بال مرغ بسته نیاید بکار خط
 من با وصال دست در آغوش همدم برگردن وفا فکند بنده وار خط
 با یاد او ز نامه و پیغام فارغم ای نامه بر ز یار بسویم میار خط
 بی مزده وصال تسلی چه صورتست قاصد ز یار اگر برساند هزار خط
 تاثیر عشق بین که هوا گیرد از نشاط هر که بیفکنم بسر رهگذار خط
 فیضی نظاره کن که بخونابه جگر کلکم کشیده بر ورق نو بهار خط

1. О сердце, расправь крылья страсти и отбрось послание,
В любви считается языческим занятием — писать письма Другу.
2. Полет страстно влюбленных свершается на крыльях благородства,
К крыльям курицы письма не прикрепишь!
3. На свидании я протягиваю руки, чтобы обняться, а мой наперсник
Набрасывает по-рабски письмо на шею верности.
4. Благодаря своим воспоминаниям я свободен от писем и посланий,
Эй письмоносец, не приноси нам писем от подруги!
5. Если нет доброй вести о свидании, в чем найти утешение,
Пусть даже гонец доставит сто писем от подруги!
6. Посмотри на чудеса любви, ведь от радости взвивается в воздух
Письмо, которое я бросаю на ее дорогу.

7. Файзи, ты только взгляни, потоком крови, текущей из сердца,
Перо мое начертало письмо на листах весны.

(Диван, с. 419)

Примечания. Газель с редифом «письмо». Обычно коллизия переписки односторонняя. Если герой и получает письмо, в нем содержится либо отказ от свидания, либо просто отказ. Может быть, поэтому в большинстве бейтов газели лирический персонаж сам отказывается от переписки, тогда как его доверенный друг пишет письма как доказательство своей верности (бейт 3). В лучшем случае лирический персонаж отдает свое письмо к возлюбленной на волю ветра, приносящего весть влюбленным.

* * *

تا گرفتی بدل و جان منزل دل ز جان رشك برد جان از دل
عشق دلخواه و ملامت جانکاه مرگ آسان و جدائی مشکل
عقل دانای ملامت فرمای صبر دیوانه زنجیر گسل
جان من این همه نادانی چیست دردم باشی و از دل غافل
خانه منشین که شهیدان غمت خون خود را به تو کردند بحل
در گرفت آتش حسن تو بدل وه چه شمعی که بسوزد محفل
نیم جان مانده ز غم فیضی را مانده از زندگی خویش خجل

1. Когда ты нашла убежище в душе и сердце,
Сердце стало ревновать к душе, душа к сердцу!
2. Любовь отбирает сердце, упреки иссушают душу,
Смерть-то легка, непереносима разлука.
3. Разум — мудрец, осыпающий упреками,
Терпение — безумец, рвущий цепи.
4. Душа моя! Что означает это неведение?
Ты в моем сердце и ничего о нем не знаешь!
5. Не прячься в доме, ведь жертвы тоски по тебе
Простили тебе пролитую кровь.
6. Занялся в сердце огонь твоей красоты,
Боже, что за свеча сжигает собрание влюбленных!
7. Файзи от горя полуживой,
И пришлось ему стыдиться своей жизни.

(Диван, с. 432)

* * *

ما صد هزار مرحله از خویش رفته ایم صد منزل آن طرف ز عدم پیش رفته ایم
مقصد پدید نیست دریغا وگرنه ما در هر دمی هزار قدم پیش رفته ایم
راهی که شوق آبلها گام میزد همراه صبر مصلحت اندیش رفته ایم
هر خسته را پیام ز ما کز بر حکیم خونابه ریز با جگر ریش رفته ایم
بر ما کمان کشیده ملامت گران دهر کز راستی چو تیر به هر کیش رفته ایم
فیضی چه حکمت است که در بزمگاه تو پیوسته شاه آمده درویش رفته ایم

1. Мы ушли от себя на сотню тысяч переходов,
Мы миновали сотню стоянок по ту сторону небытия.
2. Увы, не видна цель, иначе мы
С каждым вздохом продвигались бы на тысячу шагов.
3. Путь, по которому ступала страсть своими сбитыми в кровь ногами,
Мы прошли с осмотровым терпением.
4. Мы шлем послание каждому больному, ибо от лекаря
Мы ушли, обливаясь кровью и с израненным сердцем.
5. Нас напрягло, подобно луку, суровое порицание эпохи,
Ибо в прямоте своей мы проходили через каждую религию, как стрела.
6. Файзи, в чем мудрость, если на твой пир
Мы постоянно приходили падишахами, а уходили дервишами!

(Диван, с. 454)

Примечания. Газель написана от лица взыскующих истины, тем не менее местоимение «мы» здесь скорее значит «я и подобные мне». В бейте 1 речь идет о «путешествии внутри себя» — проходя Путь, суфий переходит от этапа к этапу самосовершенствования и отказа от мира и негативных качеств своего «я». Во время этих переходов суфий не раз переживает особый вид экстаза (*хал*), который как бы ввергает его в состояние самоотрешенности, небытия. Таким образом, в этом бейте описана мистическая практика на пути к постижению истины. Однако в бейте 2 говорится, что цель этих поисков пока остается недостижимой. Бейт 3: сбитыми в кровь ногами — букв. «ногами в волдырях». Бейт 4: лекарь — мистическая возлюбленная, больной — влюбленный и стремящийся к союзу. Бейт 5: здесь можно расслышать личные ноты, поскольку Файзи отличался свободомыслием и вместе с императором Акбаром и его приближенными вел религиозные диспуты с представителями разных конфессий. В последнем бейте — тема дервишества перекликается с хайфизовскими темами независимой нищеты.

* * *

وقت است کز خرابه دنیا برون رویم ز این دیر زنده همچو مسیحا برون رویم
بر یاد سدره باز فشانیم بال شوق زین دامگاه فتنه چو عنقا برون رویم
چون دیو شیشه‌بند نمائیم زیر چرخ همچون ملک بعالم بالا برون رویم
در سنگلاخ نفس چه باشیم تنگدل رخشنده گوهریم ز خارا برون رویم
زندان مرد و زن بود این تیره تنگنا زین شهر بند آدم و حوا برون رویم
چون آمدیم از همه تنها در این رباط هم وقت رفتن از همه تنها برون رویم
فیضی سلوک عشق محال است ازین قدم کو قوتی که بی مدد پا برون رویم

1. Настало время покинуть развалины этого мира,
Выйти бы из этого монастыря живым, как Масиха!
2. В память о небесном дереве снова расправим крылья страсти,
Упорхнем, словно Анка, из этой западни соблазнов.
3. Под куполом небес мы, словно див, заключенный в бутылку,
Вырвемся же в горный мир, подобно ангелу!
4. Зачем сердцу тесниться в каменных осыпях земных страстей?
Мы — сверкающая драгоценность, выйдем же наружу из породы!
5. Эта мрачная теснина — тюрьма для рода людского,
Выйдем же наружу из этого узилища для Адама и Евы!

6. В одиночку мы пришли в этот странноприимный дом,
И так же во время ухода покинем его в одиночку.
7. Файзи, путь любви не осилишь такой походкой,
Где взять силы, чтобы можно было уйти без помощи ног?

(Диван, с. 467)

Примечания. Бейт 1: Масиха — Мессия, т.е. Иисус, был взят живым на небо. Лирический персонаж, размышляя о смерти, вспоминает об этом. Монастырь — этот мир. Бейт 2: небесное дерево — лотус — расположено на седьмом небе. Анка — мифическая птица, обычно невидимая глазу. Ее невозможно поймать в силки. Символ недостижимости. Бейт 5: тюрьма — этот мир. Бейт 6: странноприимный дом — этот мир. Бейт 7: путь за пределы этого мира — путь к соединению с Истиной. Походка — важный признак свободного духа, суфийской продвинутости на Пути. Поскольку лирический персонаж не обладает «нужной» походкой, т.е. нужной степенью продвинутости, он помышляет о смерти как об избавлении от мира и уходе из него на небо, подобно Масихе (Иисусу) «без помощи ног» (ср. бейт 1).

* * *

بیا ساقی و جام می بکف نه ز بزم ما تکلف بر طرف نه
تهی از باده نتوان داشت ساغر برآی ابر و گوهر در صدف نه
حریفان منتظر در بزم تا چند قدح پر کف گذار و رو بصف نه
تو ای مطرب چو بر خوانم غزل را بصد آهستگی دستی به دف نه
چه شد گر بزم مارا شمع نبود نظر بر باده خورشید تف نه
کمان فتنه بر روی دلم کش خدنگ غمزه را سوی هدف نه
نماند با تو نقد دهر فیضی بدل چون عشق گنجی بی تلف نه

1. Приди, виночерпий, и вложи в руки чашу с вином,
На нашем пиру отбрось церемонии в сторону!
2. Нельзя, чтобы винный кубок оставался пустым,
Приди, о туча, и вложи жемчуг в раковину!
3. Сколько ждать друзьям на пиру?
Возьми в руки чашу и повернись к их рядам!
4. Музыкант, как только я запою газель,
Как можно проникновеннее подыграй мне на даффе!
5. Что за беда, коли не окажется свечи на нашем пиру,
Устремли взгляд на вино, сверкающее, словно солнце!
6. Натяни лук смуты, целясь в мое сердце,
Направь стрелу лукавого взгляда в сторону цели!
7. Файзи, коли у тебя кончается наличность, отпущенная судьбой,
Вложи в сердце это неразменное сокровище — любовь!

(Диван, с. 500)

Примечания. Газель с редифом «вложи». Бейт 2: по поверью, жемчуг в раковине образуется из капли дождя, попадающей в раковину. Газель — «винная», виночерпий — сложный символ, в том числе и красавицы, а также божественного начала, одаряющего жаждущих мистическим вином духа, разжигающего в сердцах истинную любовь.

گر چه هندو پسران عشوه فروشند همه حلقه گوش ترا حلقه بگوشند همه
 گر تو زینگونه بمالی بجبین صندل سرخ گلرخان روی خود از شرم بپوشند همه
 بر زمین چون نرزم سر که پی سرگوشی با تو این بوالهوسان دوش بدوشند همه
 خوبرویان همه محبوب جهانند ولی جز بخونریزی اجساب نکوشند همه
 ای دل ساده طلبکار گروهی شده ای که اگر خون تو یابند بنوشند همه
 از ره میکده زاهد مگذر طعنه زنان زانکه مستان می عشق بهوشند همه
 فیضی از عشق سخن گو که شکر گفتاران تاسخن گوش کنند از تو خموشند همه

1. Хотя юноши-индусы полны игривости,
Все они носят в ухе кольцо рабства перед твоими серьгами.
2. Если ты вот так нанесешь на лоб красный сандал,
Все розоликие от стыда перед тобой закроют лицо.
3. Как же мне не повесить голову в унынии, если ради того,
чтобы нашептать тебе на ушко,
Все эти сластолюбцы сгрудились толпой вокруг тебя.
4. В красивых всегда влюбляется весь мир, однако
Они не занимаются ничем иным, кроме пролития крови влюбленных.
5. О, простодушное сердце, ты взыскуешь тех,
Кто, почуяв запах крови, высосут ее до капли!
6. Не проходи, бранясь, мимо винного погребца, аскет,
Ибо пьяные вином любви — бдительны.
7. Файзи, сложи стихи о любви, чтобы сладкоречивые
Все как один притихли, пока слушают тебя.

(Диван, с. 501)

Примечания. Бейт 2: красная сандаловая паста наносится индусами на лоб в знак радости. Любовная газель.

خون شد دل من از پی صیاد پیشه ای خونخواره آدمی کش جلاد پیشه ای
 با خسروان کسی نتواند رقیب شد باید درین مخاطره فرهاد پیشه ای
 ای وای چون کنم که ز حد میبرد جفا جور آفرین ستمگر بیداد پیشه ای
 خاک چو من بگلشن فردوس کی رسد در جست و جوی وصل سزد باد پیشه ای
 تنها همین نه از تو خرابات شد خراب نگذاشتی بصومعه زهاد پیشه ای
 صد آفرین بغمزه جادوگرش که نیست چون او بفن ساحری استاد پیشه ای
 فیضی هلاک چشم تو شد آه چون کند مرغ شکسته بال ز صیاد پیشه ای

1. Сердце обливается кровью при мысли об охотнике по ремеслу,
Кровожаден убийца людей, палач по ремеслу.
2. Царям никто не может быть соперником,
В этом смелом деле нужен Фархад по ремеслу.
3. Что толку стенать, если нет предела утешения
Мучительницы, угнетательницы по ремеслу!
4. Как достигнет подобный мне бранный прах розариев райского сада?
Чтобы устремиться к свиданию нужен ветер по ремеслу.
5. Не только превратился из-за тебя в руины питейный дом,
Ты не оставила в обители ни одного отшельника по ремеслу!

6. Да славится многожды ее колдовской лукавый взгляд, ибо нет
В науке волшебства подобного ей мастера по ремеслу!
7. Файзи, настала погибель твоим глазам! Не успеет и охнуть
Птица со сломанным крылом перед охотником по ремеслу!

(Диван, с. 503)

Примечания. Редиф газели слово «ремесло», входящее в состав композитов типа *Фархаднише* — «Фархад по ремеслу». В бейте 2 воссоздается коллизия Хосров Парвиз — Фархад Каменотес. В первой мисра — игра слов, имя Хосров также означает царь. Таким образом, возможен перевод 1-й мисра бейта: «С Хосровами никто не может соперничать». Бейт 5: красота разрушительна и для гуляк, пьющих вино в питейном доме (*харабат*), обычно расположенном среди руин, и для отшельников-аскетов, уединившихся от мира.

НАЗИРИ

Мухаммад Хусейн Назири Нишапури родился в Нишапуре (год рождения точно неизвестен). В юности Назири прославился своим поэтическим талантом. Перебрался в Кашан, где участвовал в поэтических состязаниях, встречался с поэтами. Узнав о Рахиме Хан-Ханане, отправился в Индию. Назири попадает в свиту Рахима и пишет хвалебные касыды ему, а также Акбару и Джахангиру. Однако известно, что к новой религии Акбара относился отрицательно. Большую часть жизни прожил в Ахмадабаде, где и похоронен в 1612 г. Назири был послушником шейха Гавваси (Декан). Назири — блестящий мастер газели в индийском стиле. Касыды его носят философский характер. Назири оказал большое влияние на последующее развитие поэзии индийского стиля как на фарси, так и на урду.

Газели

عشق دهد با دل شوریده تاب	پرورش ذره کند آفتاب
کم نشود سوز دل از سیل اشک	آتش سودا ننشیند به آب
آه که عاشق کشد از خامی است	دود کند دل چو نباشد کباب
با سخن تلخ تبسم خوشست	نشئه دهد شهد چو گردد شراب
دیر رود جان که تویی در دلم	شعله کند بر سر شمع اضطراب
در شب هجران نبود روشنی	گرچه بود تا به سحر ماهتاب
دیده نظیری شناسد رخس	بس که گدازد نفسم از حجاب

1. Любовь дарует пыл взволнованному сердцу,
Воспитание пылинки вершит Солнце.
2. Не уменьшается горение сердца, коли нахлынет сель слез,
Огонь страсти не сбить водой!
3. Вздох, выпускаемый влюбленным, — свидетельство его незрелости,
Сердце дымит, пока не стало кебабом.
4. При горьких речах хороша улыбка,
Хмелем одаряет мед, ставший вином.
5. Душа медлит с уходом оттого, что ты — в моем сердце,
Пламя еще трепещет над головой свечи.

6. В ночь разлуки не бывает света,
Даже если до рассвета сияет луна.
7. Глаза Назири не знакомы с ее ликом,
Хватит и того, что душа его тает при виде ее покрова.

(Диван, с. 39)

Примечания. Первые пять бейтов — образец *тамсилнигари*, каждая вторая мисра в них содержит поэтический довод. Бейт 1: пылинки — сердце влюбленного. Солнце — любовь. Пылинки, пляшущие в лучах Солнца, по поверью, испытывают его притяжение и поднимаются в воздух. Бейт 3: влюбленное сердце сравнивается с поджариваемым мясом, пока влюбленное сердце не обретет «зрелости» жаркого, из него еще вырываются стоны и вздохи, подобно тому как пар поднимается над еще не прожарившимся кебабом. Его молчание — свидетельство завершения «процесса». Бейт 5: душа, покидающая тело, сравнивается с трепещущим пламенем свечи, «сердце» которой — фитилек заключает в себе образ пламени. Последний, 7-й бейт может быть прочитан в суфийском духе: поскольку взорам суфия открыты лишь проявления мироздания, он довольствуется созерцанием атрибутов Бытия, будучи влюбленным в его сущность — Бога.

* * *

گریزد از صف ما هر که مرد غوغا نیست کسی که کشته نشد از قبیله ما نیست
جمال مغیبه دیدی شراب مغیبه نوش مگوی عذر که در کیش ما مدارا نیست
ز پای تا به سرش ناز و عشوه صف بسته هزار معرکه و رخصت تماشا نیست
به خاک ره نخری کاکلی که بویا نیست که خار خشک به از سنبلی که بویا نیست
به حکم عقل عمل در طریق عشق مکن که راه دور کند رهبری که دانا نیست
فلک سراسر بازار دهر غم چیده است نشاط نیست که یک جای هست و یک جا نیست
نشاط رفته ز دوران به صبر بستانیم که بد معاملیه آزرده از تقاضا نیست
به پای خویش کجا میتوان رسید کجا که طی سراه فنا جز به بال عنقا نیست
هوای وصل کسی میکند که بلهوس است در آن دلی که محبت بود تمنا نیست
نظیری است به حالی ز غمزه خونین تر به شکوه تا دلت آزرده است گویا نیست

1. Бежит из наших рядов всякий, кто не воинствен,
Тот, кто не был убит, — не моего племени!
2. Видел красоту юноши мага? Испей его вина!
Не ищи отговорок для отказа, в нашей вере нет места осторожности.
3. С ног до головы ее уловки и кокетство сомкнули ряды,
Идет тысяча сражений, а дозволения смотреть — нет!
4. Не променяй дорожную пыль на косы, лишенные аромата,
Ведь сухая колючка желаннее, чем гиацинт, лишенный аромата!
5. Не делай ничего по велению разума на путях любви,
Окольными путями поведет несведущий проводник.
6. Рок повсюду наполнил страданием базар жизни,
Что толку в радости, если в одном месте она есть, а в другом ее нет!
7. Если из жизни ушла радость, завоюем ее терпением,
Ведь несговорчивого не тронешь просьбами!
8. Далеко ли уйдешь на своих ногах, далеко ли?
Преодолеть путь небытия можно только на крыльях птицы Анка!

9. Страсть к свиданию обычно испытывает сластолюбец,
В том сердце, где бывает любовь, нет места страстям.
10. Хотя Назири и истекает кровью от кокетливого взгляда,
Но пусть изранено сердце, оно не проронит жалобы!

(Диван, с. 73)

Примечания. Одна из знаменитых газелей Назири, на которую писали встречные газели многие поэты, в том числе переключки с ней есть у Галиба и Икбала. Особенно часто цитируется вторая мисра первого бейта. В этой газели взыскующий любви предстает воинствующим, готовым на смерть ради своего любовного страдания. Бейт 2: юноша маг — частый персонаж газельной лирики — зороастриец, помощник старца, изготовляющего и распределяющего вино. Вино толкуется обычно в духовном плане как источник просветления и истинного знания. Юноша, помогающий старцу, пленяет своей красотой, созерцание которой также входит в ритуал питья духовного вина. Бейт 3: речь может идти и о красавице, и о том же прекрасном юноше. Цель взыскующего — созерцание красоты. Бейт 4: «аромат» подразумевает также мистическую весть, гиацинт — образ сравнения душистых кудрей. Здесь также воспроизводится тема «локон—лицо» (более подробно см. гл. 4). Бейт 5: тема — «любовь—разум», впоследствии блестяще разработанная Икбалом. Здесь появляется образ «деловитого» разума, способного только к рациональным решениям. Лишь любовь знает прямую дорогу к цели. Бейт 8: путь к небытию непреодолим, преодолеть его можно только на крыльях загадочной птицы Анка, недоступной взгляду людей. Бейт 9: здесь возникает тема любви и страстей, состояний, тщательно различавшихся суфиями. Страсти, как и в христианстве, — свидетельство незрелости души, ее подвластности иным чувствам, чем высокая всепоглощающая любовь к Абсолюту. В учении суфиев страсти владеют душой лишь на первом этапе ее продвижения к истине, пока она остается «неотесанной», «животной».

* * *

نشست پهلوی من و ز رقیب جام گرفت
بصد کمند نه استاد غم چو مست شدیم
قضا سمند نشاط کرام پیش آورد
قدر عنان مراد از کف لثام گرفت
معاندان بت پندار جمله بشکستند
که کار بت شکنی رونق تمام گرفت
نیافت صبحدم آغوش دوست از بر دوست
تمتعی که لب از ذکر این مقام گرفت
بجنگ و عریده راضی شدم ز شرم برای
که تیغ غمزه دگر زنگد در نیام گرفت
نظیری از می و مطرب گدائی خواهد شد
فقیه شهر که او عادت کرام گرفت

1. Села рядом со мной, а кубок взяла из рук моего соперника,
Роза моего возмездия налилась цветом мести!
2. Сотнями пут не обуздать страдание, когда мы опьянели,
Заперли в доме дверь, а оно нашло выход через крышу.
3. Предопределение всегда подстегивало скакуна радости у щедрого,
А судьба всегда вырывала поводья исполнения желания из рук скряги.
4. Упорные сокрушили всех идолов гордыни,
Поскольку разрушение идолов идет полным ходом.

5. Не обрели поутру объятия влюбленного от груди подруги
Того наслаждения, что получают уста, когда упоминают об этом.
6. Я ведь согласился на ссору и крики, брось стесняться,
А то меч лукавых взглядов снова заржавел в ножнах.
7. Из-за вина и музыкантов Назири будет жить подаванием
Того городского факиха, который перенял обычаи великодушных.

(Диван, с. 93)

Примечания. Бейт 2: кровля в восточном жилище представляет часть жилого помещения, в поэзии может указывать на местонахождение красавицы либо на место ожидания, когда влюбленный подстерегает миг ее появления. Здесь употребление этого мотива находится в конкретной связи с темой бейта. Бейт 4: идол, кумир — в поэзии обычно метоним красавицы. Здесь вторая мисра бейта заставляет предположить, что речь идет о реальном споре идолопоклонников — индуистов и борцов с идолами — мусульман и отражает какой-то момент идеологических расхождений с политикой Акбара, построенной на попытках индо-мусульманского синтеза. Бейт 7: городской факих — законовед и блюститель нравственности. В поэзии обычно фигура, служащая объектом саркастической критики. Здесь же лирический персонаж газели объявляет о том, что привык прибегать к милостям городского факиха, возможно, не враждебного к музыке и вину, — ситуация крайне неординарная.

* * *

<p>رفتى به بزم غير و نگو نامى تو رفت اکنون اگر فرشته نگو گوید چه سود هم صحبت رقیب شدی از غرور حسن یاران متفق همه انکار می کنند رندی که می فروش ندادیش درد می برد از رخ تو رنگ حیا باده هوس با کاو کاو غمزه نظیری اثر نماند</p>	<p>ناموس يك قبیله ز يك خامی تو رفت در شهر صد حکایت بدنامی تو رفت نام خوش تو در سر خود کامی تو رفت هر جا حدیث نیک سرانجامی تو رفت مشهور خاس و عام به هر جامی تو رفت شرمی که بود در همه جا حامی تو رفت فارغ نشین که خون دل آشامی تو رفت</p>
--	---

1. Ты ушла на чужой пир, и ушло твое доброе имя.
Честь целого племени погибла от одного твоего промаха!
2. Теперь даже если ангелы станут хвалить тебя, какая в том польза?
По городу пошли сотни рассказов о твоём позоре.
3. Ты завела дружбу с соперником, возгордившись своей красотой,
И твое доброе имя пропало из-за твоего себялюбия.
4. Друзья в один голос отрицают
Повсеместно рассказы о том, что все у тебя окончилось хорошо.
5. Пьяница-ринд, которому продавец вина не давал и опивок,
Прославился среди знатных и черни тем, что он твой собутыльник!
6. Смыло вино страстей краску стыда с твоего лица,
Стыдливость, бывшая повсюду твоей защитой, ушла.
7. От ран, нанесенных лукавым взглядом, Назири, не осталось следов,
Отдыхай беззаботно, ибо то, что питалось кровью твоего сердца, ушло.

(Диван, с. 93)

Примечания. Газель *вуку* — рассказ о неверной возлюбленной, отказ от нее. В газели нет второго плана, она посвящена конкретному событию. Бейт 5: ринд — гуляка и пьяница, поведению которого в газельной лирике, особенно у Хафиза, дается мистическое обоснование, здесь предстает просто как пьяница и собутыльник неверной и разгульной красотки. Легко убедиться в том, что, лишаясь многозначности, газель лишается и своей тайны, хотя на современников такие стихи, особенно при знании «натуры», могли производить впечатление. Бейт 7: намек на страдания лирического персонажа в связи с происшествием, что, впрочем, не меняет характера газели.

* * *

چه شور بود که عشقت بمن کرامت کرد که نارسیده قیامت دلم قیامت کرد
 حدیث من که ز مجموعه وفای تو خواند که نه به خون دل و دیده اش علامت کرد
 به کعبه دل من عاشقان نماز آرند که قبله شد صنم و برهمان امامت کرد
 بهر نماز کنم صد هزار سجده شکر که در دیار تو دل نیت اقامت کرد
 قضای کفر ادا می کنم که بر من عشق نماز و طاعت چل ساله را غرامت کرد
 نثار دیده تصدق دهم که بخت جوان به کوی زهد و ریا نوبر ندامت کرد
 مزاج عشق نظیری حریص و سودایی ست در این معامله نتوان ترا ملامت کرد

1. Что за шум поднялся, когда любовь к тебе оказала мне милость!
Ибо день воскресения не настал, а сердце мое воскресло из мертвых.
2. Есть ли тот, кто прочитал мою повесть в собрании сочинений о моей
верности тебе,
Чтобы не сделать на ней помет кровью глаз и сердца?
3. В Каабе моего сердца влюбленные совершают намаз,
Киблой им служит кумир, а брахман — имамом.
4. В каждый намаз я совершаю сто тысяч благодарственных поклонов
За то, что сердце захотело избрать местом жительства твою страну.
5. Я исполняю предписания язычества, ибо на меня любовь
Наложила обет в виде сорокалетнего послушания и поклонения.
6. Раздам-ка милостыню россыпью жемчуга из глаз, ведь успехи
На улочке воздержания и лицемерия принесли свежие плоды покаяния!
7. Темперамент у любви, Назири, настойчивый и меланхолический,
И за подобное поведение тебя нельзя порицать!

(Диван, с. 119)

Примечания. Бейт 3: Кааба — святыня мусульман. Намаз — ритуальная молитва, *кибла* — направление на Каабу во время молитвы, имам — предстоятель на молитве. Поскольку киблой, т.е. направлением молитвы, для влюбленных становится не Кааба, а кумир — красавица, то и богослужение отправляет «идолопоклонник» — брахман. Бейт 5: сорок — священное число, обычно берется сорокадневный обет послушания, здесь срок послушания увеличен до сорока лет. Во время исполнения обета обычно принято аскетическое поведение. Однако в поэзии аскет — фигура порицаемая, поэтому в бейте 6 сорокалетний обет аскетизма, а с ним и непереносимое лицемерие (также традиционное обвинение аскетов) ввергает лирического персонажа в раскаяние.

غم به عیش در آمیخت عشق رنگنا میز کنون نه هست غم کند و نه نشاطم تیز
 دلم به بام و در یار می برد هر دم تو ای تن بزمین مانده در دلم اویز
 دلم بغمزه جادووشی در افتاده است که با جهانش سرفتنه است و رستاخیز
 به ذوق آن که دلش مایل وفا گردد لبالبست دهانم ز حرف مهرانگیز
 عروس ما بشب آید بحجله داماد قرار مهر گران است اگر چه نیست جهیز
 نویسم ار به سبا نامه می دود بلقیس حریف جام جمم از که میکنم پرهیز
 اگر چه شخنه ز مریخ تندخوی تراست بساز زهره خورد می نظیری شبخیز

1. Смешала мою печаль с весельем любовь — художник, смешивающий краски,
 Теперь не так тупа моя боль и не так пронзительна радость.
 2. Сердце каждый миг уносит меня то к кровле, то к двери друга,
 Ты, тело пресмыкающееся во прахе, присоединяйся к моему сердцу!
 3. Поддалось сердце ее колдовскому кокетству,
 А в мире ее царят смуты и мятежи.
 4. От радости, что сердце ее склонится к верности,
 Уста мои переполнились словами, выражающими любовь.
 5. Моя невеста придет ночью в брачные покои жениха,
 В любви дорог брачный договор, даже если нет приданого!
 6. Если напишу я в Сабу письмо, прибежит сама Билькис,
 Я сотрапезник чаши Джамшида, зачем мне воздерживаться!
 7. Хотя шихна по нраву круче Мирриха,
 Под музыку Зухры пьет вино Назири, бодрствующий по ночам!
- (Диван, с. 208)

Примечания. Бейт 2: влюбленное сердце выбирает верный путь без ведома самого человека, поэтому тот, кто несовершенен в любви, должен подражать поведению истинно любящего сердца. Бейт 3: смуты и мятежи в мире возлюбленной порождаются ее призывными кокетливыми взглядами, нарушающими душевный покой тех, кто в нее влюблен. Бейт 6: Билькис — царица Савская, в Коране — символ обращения к единобожию. Поскольку поэт чувствует в себе дар предвидения и пророчества, он, развивая тему прихода невесты к жениху, уподобляет себя мудрому Сулейману (библ. царь Соломон). Джамшид и Сулейман часто отождествляются в традиции. Бейт 7: шихна — городской глава, наблюдающий за нравами. Миррих — планета Марс, символ злобы и воинственности. Зухра — небесная музыкантша, планета Венера, символ любви, красоты и музыки.

از طور صلح و عربده بیگانام هنوز بر آتشی نتاخته پرواندام هنوز
 صد نیش تلخ خوردم و صد نوش خوش گوار درد هزار مست به پیماندام هنوز
 فریاد مطربان بسر خم فرونشست غوغای عام بر سر دیواندام هنوز
 بس قلبها بدل شد و بس کیشها دگر روی نیاز خلق بویراندام هنوز
 تا هست پیر دیر ره فیض بسته نیست از کعبه میبرند بیتخاندام هنوز
 اختر دلیل و صدق سبیل و قضا وکیل در بند فال سبحة صد داندام هنوز

هرچند کو بکوی برندم بعاریت آیین شهر و زینت کاشانه ام هنوز
 تصنیف عشق و معنی و ترکیب دیگر است من شرح نکته‌یی ز صد افسانه ام هنوز
 آشفتگی عقل بمستی برون برم مردم گمان برند که فرزانه ام هنوز
 بازم بی‌زم وصل نظیری چه می‌بری در انفعال گریه مستانه ام هنوز

1. Мне еще чужда привычка ссориться и примиряться,
Я мотылек, еще не бросившийся в огонь.
2. Я получил сотню болезненных укулов и испил сотню сладостных
напитков,
Но недуг тысячи пьяниц еще остался в моей пиале.
3. Вопли музыкантов замолкли над головой кувшина,
А над моей же безумной головой все еще звучит улюлюканье толпы.
4. Много сердец переменилось, много появилось религий,
А люди все еще нуждаются в моих руинах.
5. Пока существует старец-наставник монастыря, не прегражден
и путь благодати,
Меня все еще посылают из Каабы в кумирню.
6. Звезда — мой проводник, прямота — моя дорога, судьба — хранительница,
А я все еще в путах гадания на стозерновых четках.
7. Хотя в этом бренном мире меня гонят с места на место,
Я все еще украшение города и краса обители.
8. У повести о любви и смысл, и строй, и выражения — свои особенные,
Я сам — всего лишь разъяснение единственной тонкости в одной из сотен
историй.
9. Помрачение разума я изгоняю хмелем,
А люди считают, что я пока еще разумен!
10. Зачем ты снова привел меня на пир свидания, Назири?
Я весь еще под властью своих пьяных слез.

(Диван, с. 203)

Примечания. Бейт 1: мотылек, еще не бросившийся в огонь, — не-совершенный влюбленный, не достигший цели в своем стремлении к Истине. Бейт 2: имеется в виду страсть к вину, т.е. стремление к мистическому опьянению, невзирая на предыдущий опыт, будь он позитивным или негативным. Бейт 3: образ безумца, преследуемого толпой. Даже тогда, когда музыканты прекратили играть и принялись за вино, ему кажется, что улюлюканье толпы продолжается. Бейты 4, 5: мотив развалин как места, где торгуют вином истины, в бейте 5 продолжается темой старца-наставника, обычно имеющего также и обязанности раздатчика вина. Постигнутая истина заставляет ищущего обращаться к кумирне, а не к Каабе, для того чтобы выразить степень своего любовного поиска. Эта же тема встречается в строке Галиба — «предо мной монастырь, Кааба позади меня». Бейт 6: вступление на путь постижения истины не должно сопровождаться верой в приметы и душевными колебаниями.

* * *

تو در نیافتیمی لذت وفا هرگز دلت بمهر نگردیده آشنا هرگز
 همه فرايض جور و جفا بجا آری نمی‌شود ز تو بدعهدي قضا هرگز
 بهر بلا که کنی مبتلا قبول دل است که چاشنی ندهد عشق بی بلا هرگز

خلل‌پذیر نگردد بهیچ عصیان عشق که این چراغ نمی‌میرد از هوا هرگز
 بی‌نیازی همت چنان غنی شده ام که التفات ندارم به کیمیا هرگز
 گران فروخته ما جان و دل بجلوه تو تو چون کریم نگردیده بر قفا هرگز
 نظیری از پی حرص مراد کمتر رو نمیرسد غم عالم بانتهای هرگز

1. Ты не вкушала наслаждения верностью никогда,
Ибо сердце твое не было знакомо с любовью никогда.
2. Ты выполняешь все обряды притеснения и угнетения
И не упустишь случая проявить вероломство никогда!
3. Все несчастья, что ты принесла мне, примет мое сердце,
Ведь без злослучений у любви не будет остроты никогда!
4. Любовь не поддается никакому натиску,
Этот светильник не гаснет от ветра никогда!
5. Независимость духа сделала меня таким богатым,
Что я не испытываю нужды в философском камне никогда!
6. Мы запросили дорогую цену за свои сердце и душу у твоей красоты,
Ты же, как подобает щедрому, никогда не поворачивалась к нам спиной!
7. Назири, меньше поддавайся алчности желаний,
Горести мира не придут к концу никогда!

(Диван, с. 201)

Примечание. Газель с редифом «никогда».

* * *

بیرحمی دلی داری دل صیاد از آن خوش‌تر زبانی در کنایت سیلی استاد از آن خوش‌تر
 بخود قیدی نداری با وجود حسن و زیبایی زهر خوبی که داری خاطر آزاد از آن خوش‌تر
 فریب خنده می‌خواند عتاب غمزه می‌راند ز خوبان خوش بود مهر و وفا بیداد از آن خوش‌تر
 چو دریا می‌کشم دم در خود و در جوش می‌آیم که خاموشی خوشش می‌آید و فریاد از آن خوش‌تر
 ز بیدادش نمی‌نالم گرم زیر و زیر سازد بنایی کو کند ویران نهد بنیاد از آن خوش‌تر
 نشاری بر رخ او صد عوض در زیر لب دارد برو جانی گرافشان‌دیم صد جان داد از آن خوش‌تر
 نظیری جذبه بی‌بعث نصیحت می‌کند خاصیت اگر فضلی نداری عشق مادر زاد از آن خوش‌تر

1. До чего безжалостное у тебя сердце! Сердце охотника и то добрей!
Ядовитый язычок... Пощечина учителя и то приятней.
2. О воплощение красоты и щедрости, тебя не сковывает ничто,
Но какими бы достоинствами ты ни обладала, свободное сердце
лучше них.
3. Чарующий смех зовет, укоряющий взгляд гонит прочь,
Прекрасны любовь и верность красавиц, но их тирания еще прекрасней!
4. Словно море, я вздыхаю и прихожу в волнение,
Конечно, тишина нравится ей, но крик лучше этого.
5. Я не стенаю из-за ее тиранства, даже если она обращает меня в прах,
Ведь если она разрушает здание, то возводит новое лучше прежнего!
6. Принесение жертв ее лицу имеет сто наград в изгибе ее губ,
Мы бросим ей под ноги одну душу, а она даст нам сотню душ лучше того!
7. Назири, особенность твоего влечения делает бессмысленным увещевания,
Даже если у тебя нет других достоинств, врожденная любовь
превыше всего.

(Диван, с. 192)

بزم خالی می شود مطرب خموش ساقیا جامی بده جامی بنوش
 تلخی از می گون لب در جام ریز نیم مستم از شراب نیم جوش
 در دم آخر گران تر ده قدح تا برندم مست از مجلس به دوش
 دل بیدخویی نمی آید به دست لطف و حسنت هست در خوبی بکوش
 گر گره بگشایی از بند قبا خار گردد گل بجیب گل فروش
 غمزه صد جا پرده دل می درد تو خوشی می گوی و پندی می نیوش
 تو درم بگشای هر کس خوب نیست پرده گو بر روی نازیا پیوش
 هیچ می دانی که در صحرا و باغ تا سحر از غیب می آید سرش
 خار و گل در جوش و ماشب خفته ییم ناطقان خاموش و گنگان در خروش
 صد چو بلبل مست دستانت شود گر برآری پنبه همچون گل ز گوش
 در غم گفتی نظیری را چه رفت عقل و هوش و عقل و هوش و عقل و هوش

1. Опустел пир, замолкли музыканты...
Виночерпий, дай чашу! Выпей из чаши!
2. Добавь горечи твоих уст винного цвета в чашу,
Я полупьян от непребродившего вина!
3. В последний миг дай кубок потяжелее,
Чтобы пьяным вынесли меня на плечах с этого сборища.
4. Из-за дурного нрава сердце не дается в руки,
У тебя есть милосердие и красота, вот и стремись к хорошему!
5. Если развяжешь узел на завязках одежды,
Станет розой шип за пазухой продавца роз.
6. Лукавые взгляды оставляют в сердце сотни прорех,
Лучше бы тебе вести приятные речи да внимать добрым советам!
7. Открой мне дверь, ведь не всякий добр и хорош,
А на некрасивое лицо вели мне набросить покрывало!
8. Знаешь ли ты о том, что в степь и сад
Перед рассветом из мира тайн нисходит Суруш.
9. Розы и тернии в полном расцвете, а мы спим ночью,
Красноречивые молчат, а немые подняли шум.
10. Да будет у тебя сто повестей, как у пьяного любовью соловья,
Если, подобно розе, ты выгатишь ватные затычки из ушей.
11. В тоске ты сказал: «Как же это ушли от Назири
Разум и рассудок, разум и рассудок, разум и рассудок!»

(Диван, с. 234)

Примечания. В первых трех бейтах образ пиршества — жизни. В бейте 5: «станет розой шип», т.е. тот, кто понимает толк в красоте, расцветет от радости, если красавица предстанет перед ним, распустив завязки одежды. Бейт 8: Суруш — в иранской мифологии ангел, обычно символ благой вести. Ассоциируется с Джабраилом (библ. архангел Гавриил).

КАЛИМ КАШАНИ

Абу Талиб Калим Кашани родился около 1593 г. в Хамадане (Иран) и умер в 1650 г. в Кашмире. Калим — крупнейший поэт индийского стиля. Обучение прошел в Ширазе, дважды ездил в Индию, первый раз он отправился в Южную Индию в свите Мир Джумла Шахристани —

высокопоставленного чиновника при дворе Джахангира. Во время одного из этих путешествий был заподозрен в шпионаже и заключен под стражу. Поэтическая слава его была велика, и в 1646 г. он стал *малик аш-шуара* — царем поэтов при дворе Шах-Джахана. Калим получал богатые награды за свои стихи, например серебро в двойном весе по отношению к его собственному. Однако вскорости он разочаровался в придворной жизни и удалился в Кашмир. Калим славился щедростью и благородством, раздавал много подарков, был другом многих выдающихся поэтов, например Саиба Табризи, Малика Куми и др. Сохранилось 8668 бейтов в его Диване, куда вошли касыды, кит'а, газели, Сакинаме (тарджибанд), таркиббанды, маснави, рубайи. Касыды содержат описания индийской природы и индийских праздников, многие из них трактуют морально-этические проблемы. Ряд касид написан в жанре жалобы (*шиква*), например «Жалоба на больные ноги и немощь». Маснави также связаны с жизнью Индии, императорского двора, например «Описание голода на Декане» или «Описание дворца Делатруз и история его основания». Славу Калима составляют газели. Многие газели развивают единую тему. Они носят суфийский характер, их герой — вольнолюбивый поэт, понимающий все несовершенство земного бытия.

Газели

آزاده ام نه دام شناسم نه دانه را	بگذاشتم بهم بد و نيك زمانه را
آتش زدیم خار و خس آشیانه را	سرمای سردمهری گل بود در چمن
بیدام دیده ایم ازین گوشه دانه را	کنج قفس بایمنی او بهشت نیست
انگشتر سلیمان انگشت شانه را	از حلقه های زلف تو داغم که میدهد
در خانه کمان بنهم گر نشانه را	تیر مراد من بهدف بر نمی خورد
گم میکنم ز نابلدی راه خانه را	خواهم اگر ز گوشه عزلت برون روم
با خود مبر امانت این آستانه را	در کوی یار سر بنه و خود برو کلیم

1. Я отрунул разом и добро и зло эпохи,
Я свободен, я не хочу знать ни силка, ни зерен приманки!
2. На лугу стояла стужа из-за холодности розы,
Мы развели костер из прутиков и веточек нашего гнезда.
3. Уголок клетки при его безопасности не всегда — рай,
Из этого укромного уголка мы увидели зерно без силка.
4. Из-за колец твоих кудрей я страдаю, ибо надевают
Перстень Сулеймана на палец расчески.
5. Стрелы моих желаний не достигнут цели,
Если я прикреплю мишень к дому лука.
6. Если захочу я выйти наружу из отшельнической кельи,
Из-за неведения потеряю дорогу домой.
7. Сложи голову на улочке Друга, а сам уходи, Калим,
Не таскай за собой этот залог Его порога!

(Диван, с. 91)

Примечания. Бейт 2: холодность — в оригинале *сардмехри* — холодная любовь, слово *мехр* также значит солнце. Речь ведется от имени соловья, готового сжечь свое гнездо, чтобы выдержать «стужу» из-за холодности розы. Бейт 3: пленник клетки увидел то, к чему стремился на воле — зерно без силка. Обычно зерно насыпают в силоч, что таит

опасность для птицы. Однако, избавившись от опасности попасть в сил-лок, соловей видит, что его цель по-прежнему недоступна, поскольку он находится в клетке. Бейт 4: кольцо кудрей сравнивается с перстнем царя Сулеймана (библ. Соломон), который попадает не на палец достойного человека, а на «палец» ничтожества. В момент расчесывания кудрей «перстами» расчески колечко кудрей надевается на ее зубец, уподобляясь перстню на пальце. Бейт 5: если к дому лука, т.е. колчану со стрелами, прикрепить мишень, то естественно, что стрельба в цель невозможна. Здесь, однако, с луком сравниваются брови красавицы, и недостижимость цели для стрел желания объясняется недостижимостью любви и благосклонности вообще. Бейт 6: Лирический персонаж никогда не покидал своей кельи отшельника и теперь боится, что, выйдя он оттуда, соблазны мира не позволят ему вернуться назад в келью из-за собственного его духовного несовершенства. Бейт 7: голова у порога Друга — поза, символизирующая любовное страдание и ожидание милости. Здесь идиома «сложи голову», т.е. пожертвуй собой ради любви, понимается буквально (фигура *ихам*), так что голова остается на пороге, а герой удаляется. Типичный пример индийского стиля.

* * *

گرده آئینه سیه تاب ز خاکستر ما	نیلگون شد فلک از تیرگی اختر ما
مگر از گریه گهی بگذرد آب از سر ما	بیکسانیم گذاری بسر ما که کند
بهر آنست که ظاهر نشود جوهر ما	ایدل انگار که چون تیغ بیند افتادیم
که پرد دیده دام از پی بال و پر ما	نه تذرویم نه طاوس چه در ما دیدست
نخل مومیم به جز شعله نچیند بر ما	روی گرمی چونینیم به کس وانشویم
خاک محنت زدهای بود گل ساغر ما	نشئه از باده ندیدیم و طرب از مستی
مصلحت نیست که دودی بکند مجمر ما	اشک اختر همه از دیده گردون بجکد
قیمت رشته فزونتر بود از گوهر ما	پیش این جوهریانی که در این بازارند
که بچاه افتد اگر سیر کند اختر ما	نیست دور از اثر طالع پست تو کلیم

1. Посинел небосвод от мрачной моей звезды,
Почернеет и зеркало из-за моей золы.
2. Я одинок, кто навестит меня?
Разве что однажды меня накроет с головой моими собственными слезами.
3. Сердце, смотри, я в оковах, подобно мечу в ножнах,
Может, так и лучше, чтобы не была видна моя сущность.
4. Я не фазан и не павлин, что увидел во мне
Глаз силка, который, подергиваясь, следит за моими крыльями!
5. Если я не вижу пылкости в человеке, я не расцветаю,
Я восковой саженец, только пламя может сорвать с меня плод.
6. Я не видел наслажденья от вина и веселья от опьянения,
Незадачливая глина пошла на мой кубок!
7. Слезы звезд все каплют из глаз небосвода,
Нет толку в том, что бобы дымила моя курильница.
8. Для тех ювелиров, что расположились на базаре,
Цена моего жемчуга ниже, чем цена нити, на которую он нанизан.
9. Так низко стоят светила твоей удачи, Калим, что не без их влияния,
Если и взойдет на небо, то упадет в колодец твоя звезда.

(Диван, с. 92)

Примечания. Бейт 1: синий цвет — цвет траура. Здесь и в *матла* и в *макта* мотив звезды — судьбы. Зеркало — сердце, омраченное печалью (хотя металлические зеркала обычно чистили золой, зола отгоревшего пожара любви не просветляет зеркало, а только омрачает его). Бейт 3: блеск меча в ножнах не виден, так остается невидным блеск личности поэта, стесненного жизненными обстоятельствами. Бейт 4: силкок сравнивается с глазом по признаку круглости, и наоборот, глаз, взгляд сравнивается с силком. В этом бейте поэт жалуется на судьбу, избравшую его для своих притеснений. Бейт 5: в оригинале игра слов — добронравие — букв. «горячее лицо», отсюда дальнейшее сравнение со свечой (восковым сажением). Бейт 6: человек слеплен Создателем из воды и глины; на долю поэта досталась «негодная» глина, лишившая его наслаждения жизнью. Бейт 7: дым курильницы, поднимающийся к небу, обычно символизирует жалобу, однако, поскольку сам небосвод проливает слезы, нет смысла возжигать курильницу, рассчитывать на помощь небес. Бейт 9: звезда удачи должна высоко стоять на небосводе, однако расположение ее столь неблагоприятно, что она «падает в колодец».

* * *

مارا تپیدن از غم دنیا شعار نیست	صد شکر کاب طینت ما موجدار نیست
بی جذبه جنون نرسد کس بهیچ جا	سالك براه ماند اگر نی سوار نیست
روشن دلان حباب صفت دیده بسته اند	روزن چه احتیاج اگر شیشه تار نیست
آنرا که دل ز مشرب منصور آب خورد	کشکول فقر را بجز از چوب دار نیست
قطع امید کرده نخواهد نعیم دهر	شاخ بریده را نظری بر بهار نیست
دل را که باشد آتش شوقی بغم چه کار	آئینه گداخته جای غبار نیست
مجلس فروز گبر و مسلمان يك آتشست	در سنگ دیر و کعبه بجز يك شرار نیست
لوح مزار خویش ز دیوان خود کنم	یعنی مرا بغیر سخن یادگار نیست
در گلشنی که عشق بود باغبان کلیم	جز آشیان سوخته بر شاخسار نیست

1. У меня нет привычки биться в конвульсиях из-за горестей мира, Слава Богу, что мое естество не подвержено волнениям.
2. Без притяжения безумной страсти человек не достигнет цели, Отстанет путник, коли не умеет скакать верхом на палочке.
3. Просветленные сердцем закрыли глаза, подобно пузырям на воде, Зачем отверстие в стене, если стекло не замутнено!
4. У того, чье сердце пило воду из источника Мансура, Нищенская чаша отречения от мирских соблазнов должна быть только из дерева виселицы.
5. Тот, кто порвал со всеми надеждами, не захочет мирских утех, Ведь обломанной ветке не приходится надеяться на весну!
6. Что за дело до печали сердцу, в котором пылает огонь страсти, На расплавленном зеркале нет места пыли.
7. И гебру, и мусульманину один и тот же огонь освещает собрание влюбленных, В камнях монастыря и Каабы нет ничего, кроме одной искры.
8. Надгробье своего мазара я сделаю из книги своих стихов, Ведь кроме поэзии, обо мне не будет другой памяти.
9. В том саду, где садовник любовь, Калим, Ничего нет на ветках, кроме сожженного гнезда.

(Диван, с. 125)

Примечания. Каждая вторая мисра этой газели содержит «поэтический довод» в обоснование посылки, содержащейся в первой мисра. Исключение составляет бейт 4. Бейт 1: естество — букв. «вода (*аб*) моей природы». Слово *аб* имеет также значения «блеск, честь, достоинство». Бейт 2: чтобы достигнуть мистической цели, необходимо любовное безумие, ибо обычные, рациональные способы достижения божественной цели несопоставимы с трудностями задачи. Бейт 3: пузыри — здесь образ сравнения для незрячих глаз. Если глаза слепнут от слез, оплакивая несовершенство бренного мира, сердце обретает просветление, довод — если стекло сердца не замутнено, можно не заботиться о том, чтобы лучи солнца попадали через отверстие в стене. Бейт 4: букв. «пить воду поведения (*машраб*) Мансура», т.е. вести себя, как Мансур Халладж, подражать его преданности Богу. Однако сам Мансур был объявлен еретиком и после мучительных пыток повешен. Поэтому у желающего обрести честь Мансура и чаша, свидетельствующая об отказе от мирских благ (*факр*), должна быть из древесины виселицы Мансура. [Здесь также *ихам* — обрести честь — идиома, букв. «пить воду» (ср. бейт 1).] Бейт 5: в оригинале игра слов — обрезать надежду и отрезанная ветвь. Бейт 6: пыль на зеркале — символ печали, страдания. Образ строится на том, что сначала поэт отрицает самую возможность печали из-за того, что он горит любовью, и как бы радуется этому, а потом выясняется, что печали нет места, поскольку сердце-зеркало расплавлено. Бейт 8: мазар — возвышение или постройка над мусульманским захоронением. Бейт 9: поэт сравнивает себя с соловьем, чье гнездо сожжено огнем любви.

* * *

غمزه زان ناوك كج سخت درست اندازست	در صد زخم جفا زان مژه بر دل بازست
همچو طاووس که پر زینت و کم پروازست	هر که خودبین و خودآرا ز هنر بی خبرست
صد دهان نغمه سرا باشد و یک آوازست	سر توحید ز زنجیر شود معلومست
تیر کج باعث رسوائی تیر اندازست	دخل بیجا ندهد غیر خجالت اثری
گشت روشن که چه روزی سخن پردازست	طوطی آنروز که منقار بخون رنگین کرد
زنگ آئینه سزا یافتن غمازست	دیده بگشا که هم امروز بود روز جزا
بسته یک چمنم دایم و بالم بازست	در وفا طایر تصویر توان گفت مرا
این گهر گر نه کلیم از صدف اعجازست	چون دل مرده شود زنده ز تاثیر سخن

1. Распахнуты двери сотни ран на моем сердце, нанесенных теми ресницами,
Метко летит в цель подмигивание этого изогнутого клинка!
2. Всякий, кто любит себя и изукрашивает себя, не ведает
о мастерстве,
Подобно павлину, что прекрасен собой, да летать не может.
3. Начало единения происходит от цепи, ведь известно,
Что сто ртов исполняют мелодию, а голоса сливаются в один голос.
4. Неуместное вмешательство ничего не дает, кроме стыда,
Кривая стрела — причина позора стрелка.
5. В тот день, когда попугай окрасил свой клюв кровью,
Стало ясно, каков удел мастера слова.
6. Раскрой глаза, ведь Судный день может настать и сегодня,
Ржавчина зеркала — воздаяние доносчику!

7. В верности своей я могу быть назван рисунком птицы,
Я постоянно привязан к одному цветнику, а крылья мои распростерты.
8. Как сможет угасшее мертвое сердце ожить под воздействием слова,
Если слово это не жемчуг из бесподобной раковины, Калим!

(Диван, с. 124)

Примечания. Бейт 1: изогнутый клинок — ресница красавицы. Бейт 3: круглые звенья цепи сравниваются с раскрытыми ртами, поющими мелодию. Единение, т.е. путь к слиянию с Богом (*тоухид*), начинается с рабства и любовного безумия, символом которых служит цепь. Бейт 5: клюв попугая алого цвета — в поэзии принято считать, что это кровь сердечных мук. Попугай на Востоке считается красноречивой птицей, и с ним обычно сравнивают поэтов. В этом сравнении нет ничего комического. Ср. бейт Галиба:

Не зря красноречивый попугай в кровь сердца окунул свой клюв багряный,
Он горько позавидовал тому, как описать сумел свои я раны.

Бейт 6: зеркало-сердце выступает здесь как доносчик, разглашающий тайну любви. Поэтому ржавчина-печаль — его удел. Бейт 7: цветник — здесь земная юдоль. Бейт 8: жемчуг из бесподобной раковины — речения Корана.

* * *

شکفتگی گل خار بهار کشمیرست	شمیم خلد گدای دیار کشمیرست
که نشئه وقف لب جویبار کشمیرست	لب پیاله ز تبخال رشک میسوزد
عنان هوش بدست چنار کشمیرست	اگر چه مایه دلستگیت قامت سرو
که پای تا بسرش داغدار کشمیرست	بزیر پنبه ابر آسمان از آن گم شد
خضر ز چشمه خویش آبیار کشمیرست	صفای سبزه‌اش از عمر خضر میگذرد
بچشم آنچه نیاید غبار کشمیرست	بدیده خاصیت کیمیا دهد لیکن
چه آبهاست که بر روی کار کشمیرست	براه جاده نتوان شناخت از جدول
خنک چو توبه می در بهار کشمیرست	گذشتی از لب ساقی گلغذار کلیم

1. Райский ветерок — побирушка-нищий в пределах Кашмира,
Само цветение — лишь простая роза с шипами в весеннем Кашмире.
2. Губы пиалы обметало лихорадкой от зависти,
Ибо наслаждение передано в распоряжение берега ручьев в Кашмире.
3. Хотя стан кипариса — предмет вождлений,
Поводья разума в руках чинары Кашмира.
4. Оттого под ватой туч совсем затерялось небо,
Что сверху донизу оно покрыто ранами любви к Кашмиру.
5. Чистота его зелени превосходит жизнь Хизра,
Хизр со своим источником живой воды — мираб Кашмира.
6. Чудотворный эликсир принесет глазам пользу, однако
Чего не увидишь глазом, так это пыли Кашмира!
7. В пути не отличишь, где дорога, а где русло канала,
Сколько вод наводит глянец на поверхность Кашмира!
8. Что же ты прошел мимо розоликого виночерпия?
Что за глупость — обет не пить весной в Кашмире!

(Диван, с. 138)

Примечания. Газель, воспевающая красоты Кашмира. Бейт 2: края пиалы и берег ручья обозначаются одним словом — *лаб* — губы. Бейт 3: кипарис — образ сравнения стройного стана; листья чинары сравниваются с кистью руки. И чинара, и кипарис — символы красавицы. Бейт 5: пророк Хизр бессмертен, он испил из источника живой воды, с его зелеными одеждами всегда сравнивается весенняя зелень. Мираб — раздатчик воды, ороситель. Бейт 6: эликсир считается лекарством для глаз, но даже с его помощью невозможно увидеть в Кашмире пыль, так там свежо и чисто. Бейт 7: по сравнению с Ираном и центральными районами Индии Кашмир поражает обилием воды.

* * *

تراقيم چه عجب گر چو شمع وارون بود	مرا همیشه مربی چه طالع دون بود
فسانه ایست که خم جامه فلاطون بود	همیشه اهل هنر را زمانه عریان داشت
بجرم این که لباسم ز گریه گلگون بود	پسند ماتمیان با هزار غم نشدیدم
ز کاسه های کواکب همیشه پر خون بود	فلک ز عیب تهی کاسه گی مثل چون شد
متاع خانه ما نزد سیل مرهون بود	مدام از آن نم باران که خاک آدم داشت
چه بستگی که پروبال صید مضمون بود	همیشه عقده خاطر رواج کارم داد
بچشم لیلی هر گردباد مجنون بود	نشان شیفتگان دیار عشق یکیست
بسان طنبور انهم ز خانه بیرون بود	خوش آن گذشته که تازی گراز علائق داشت
ز دخل خون جگر خون گریه افزون بود	کلیم دل بقناعت نهاد و چاره نداشت

1. Что за злосчастная звезда была постоянно моим наставником!
Стоит ли удивляться моим успехам — они были похожи на опрокинутую свечу!
2. Эпоха всегда держала людей искусства в черном теле,
Это сказки, будто бы бочка была одеждой Платона!
3. Сколько бы ни страдал я, все равно не заслужу сочувствия скорбящих
Из-за обвинения в том, что моя одежда была алой от слез.
4. Почему это небосвод вошел в поговорку как опрокинутая чаша?
Ведь благодаря чашам звезд он всегда был полон крови!
5. Постоянно льется дождь из той влаги, что заключена в глине Адама,
Все добро нашего дома отдано в заклад селю.
6. Сердечные затруднения всегда подвигали меня на действия,
Что в затруднении, когда оно давало крылья для охоты за смыслом!
7. Признак безумных из страны любви один —
В глазах Лейлы каждый смерч — Маджнун.
8. Славно то прошлое, в котором если и была нить привязанности,
То подобно струнам танбура, она была снаружи дома.
9. Калим всем сердцем стремится довольствоваться малым, но что поделать,
Если под напором страданий кровавые слезы хлынули еще сильнее.

(Диван, с. 157)

Примечания. Бейт 2: в черном теле — букв. «голыми», поэтому бочка, которая была пристанищем Диогена (в традиции персидской поэзии — Платона), рассматривается как одежда. Бейт 3: траурные одежды синие или белые. От кровавых слез героя одежда его становится алой и своим цветом вызывает нарекания пребывающих в трауре плакальщиков. Бейт 4: каждая звезда символизирует судьбу какого-нибудь челове-

ка — ср. бейт 1, а небосвод — рок, фатум. И, хотя поэт создает образ небосвода — полной чаши (а не пустой, опрокинутой, как это принято в традиции), полнота чаши еще более ужасна, чем ее пустота, ибо чаша полна кровью людских страданий. Бейт 5: поскольку плоть человека замешана из воды и глины, слезы, льющиеся из глаз, подобны дождю, идущему из влаги, заключенной в глину. Бейт 6: здесь препятствия являются стимулом к действию, в данном случае к поискам новых тем и образов в поэзии, «охоте за смыслом». Бейт 7: Лейла и Маджнун — герои предания, легшего в основу многих произведений искусства на Востоке. Маджнун, обезумев от любви, покидает людей и направляется в пустыню, он мечется по пустыне, подобно смерчу, а Лейла, увидев столб пыли, взметенной ветром, всякий раз вспоминает о своем возлюбленном. Бейт 8: мотив отказа от всех земных привязанностей реализуется в образе нити (струны), которая помещена не внутри, а на поверхности музыкального инструмента, но при этом остается как бы выразителем внутренней сути этого инструмента. Бейт 9: страдания — букв. «кровь сердца».

* * *

بجز سکوت ز روشندان نیاید	زبان شعله بکار بیان نیاید
ز سیل حادثه چشم چنین که ترسیدست	ز دیده دیدن ریگ روان نیاید
خدنگ آه شکار افکنست لیک چه سود	که از هزار یکی بر نشان نیاید
بزلف او نیم آگه ز حال دل چکنم	خبر همیشه ز هندوستان نیاید
سری که افسر شاهی قسم باو نخورد	بکار سجده آن آستان نیاید
جرس براه طلب غیر از این نمیگوید	که هیچکار ز آه و فغان نیاید
از آن دیار که سود سفر خطر باشد	چو راه امن شود کاروان نیاید
ز مور لاف سلیمانی از چه برتابم	ز من فروتنی از آسمان نیاید
هلاک چشم ادا فهمیم که دریاید	هر آن سخن که ز دل بر زبان نیاید
ز غمزه اش مطلب رخصت نظاره کلیم	صلای سیر گل از باغبان نیاید

1. От просветленных не исходит ничего, кроме молчания, Ведь язык пламени не годится для изъяснения!
2. Из-за селя бедствий глаза мои изнемогли, Ведь у глаз нет привычки исходить сыпучими песками вместо слез.
3. Стрела вздохов предназначена для охоты, да что пользы, Коли из тысячи ни одна не достигает цели.
4. По ее кудрям не узнаешь, что у нее на сердце. Что делать! Ведь из Индии не дождешься весточки.
5. Та голова, что не поклянется ради нее своей шахской короной, Не годится для того, чтобы бить челом на этом пороге.
6. Колокольчик на пути поисков не говорит ничего иного, Кроме того, что никакого толка не будет от вздохов и рыданий.
7. Из той страны, где выгода путешествия в его опасности, Караван перестает двигаться, когда путь становится безопасным.
8. Пристало ли мне отворачиваться от муравья, хвастающегося перед Сулейманом,
Ведь и от меня не исходит смирение перед небесами!
9. Мы знаем, что наша погибель — в дразнящих глазах, ибо они улавливают Каждое из тех слов, что не переходит из сердца на язык.

10. Не ищи в ее кокетстве дозволения на лицезрение, Калим,
Призыв погулять в розовом саду исходит не от садовника!

(Диван, с. 175)

* * *

اگر چه هست مرا بيتو داغ بر سر داغ زخم زناخن هر لحظه حلقه بر در داغ
نشسته بر سر بالين من بدلسوزي رفيق در شب غم چون فتيله بر سر داغ
چنان نگار شد از نيش غمزات مرهم كه تا بحشر نخيزد ز روى بستر داغ
ستاره سوخته‌اى همچو من ندارد عشق كه هست كوكب بخت سياهم اختر داغ
تو چون بجلوه درآنى براى دفع گزند سپند آبله سوزد دلم بر اخگر داغ
درون سينه غم او بمجلس آرائى است صراحي دل پر خون گواه ساغر داغ
كليّم سوخته را وقف شد كه بردارند ز روى بستر تب چون سياهى از سر داغ

1. В страданиях по тебе весь я — ожог на ожоге,
Но каждый миг я процарапываю ногтем кольцо на двери ожога.
2. Присел у моего изголовья с сердцем полным сострадания
Товарищ в ночь горестей, подобно корпии на ране от ожога.
3. Пластырь был так разукрашен ранами от твоих кокетливых взглядов,
Что до Судного дня ему не подняться с ложа ожога.
4. Сгоревшая звезда, как и я, обделена любовью,
Ибо моя несчастливая звезда — звезда ожога.
5. Когда ты появляешься во всем блеске, чтобы отвратить беду,
Мое сердце сжигает руту пузыряй на углях ожога.
6. В глубине груди тоска по ней устраивает празднество,
Бутылъ сердца, полного крови, — оправдание чаши ожога.
7. Сгоревшему Калиму выпала доля, чтобы его подняли
С постели лихорадки, подобно черной корке с поверхности ожога.

(Диван, с. 255)

Примечания. Газель с редифом «ожог». Бейт 1: кольцо на двери обычно символизирует желание «достучаться» до возлюбленной. Здесь «процарапывание кольца на двери ожога» означает и попытку обратиться на себя внимание возлюбленной, и растравить раны, чтобы причинить себе дополнительные мучения. Бейт 3: раны от кокетливых взглядов красавицы так испещряют пластырь, наложенный поверх ожога, что пластырь сам становится символом страдания, от которого ему не оправиться до Судного дня. Бейт 5: рута, бросаема в огонь, — средство от дурного глаза. Обожженное сердце использует вместо плодов руты пузыри от ожогов, имеющие с ними некоторое сходство, снова предавая их огню.

* * *

دلگشائي نبود آنچه ز صحرا يابى اين متاعيست كه در گوشه تنها يابى
گوشه‌اى گير كه از ياد خلايق بروى نه كه از عزلت خود شهرت عنقا يابى
ايكه دلشاد بتحسين عوامى چه شود گرمى صد نظر از صورت ديبا يابى
هر مراديكه نشد ز انجم و افلاك روا از در دلها يا از دل شبا يابى
از دل خویش اگر زنگ غرض دور كنى هر چه زشت است در اين آينه زيبا يابى

نرسد دست تو گر بر ثمر نخل امید سعی کن کابلہ چند ته پا یابی
 بال پرواز فلك داری و قانع شده ای که بیزی که روی جای بیالا یابی
 عجبی نیست ز حرص تو کلیم ار خواهی ضامن از حق ز پی روزی فردا یابی

1. Радость — это не то, что находишь в степи,
Этот товар находят в уголке уединения.
2. Избери уголок, чтобы выпасть из памяти сотворенного мира,
А не так, чтобы в своем уединении ты обрел славу птицы Анка.
3. О ты, кто восторгается одобрением черни, что будет,
Если ты обнаружишь, что на тебя смотрят прекрасные лица!
4. Каждое желание, что оказалось недозволенным из-за звезд и воли судеб,
Ты найдешь за дверями сердец или в сердце ночей.
5. Если сотрешь со своего сердца ржавчину дурных помыслов,
Даже то, что некрасиво, ты увидишь прекрасным в этом зеркале.
6. Если рука твоя не дотягивается до плодов пальмы надежды,
Постарайся, чтобы на ступнях твоих ног появилось несколько мозолей.
7. У тебя есть крылья для полета в небо, а ты удовольствовался малым,
Тем, что на пиру, куда ты направляешься, ты стремишься занять место повыше.
8. Нечего удивляться своей жадности, Калим, если хочешь
Получить гарантию от Бога на завтрашнее свое пропитание.
(Диван, с. 315)

Примечания. Бейт 1: радость (букв. «открытость сердца») — результат усиленной работы над собой взыскующего истины. Для этого требуется уединение, «закрытость», а не «открытая степь». Бейт 2: тема уединения продолжена в этом бейте. Взыскующий истины, должен удалиться от всего тварного мира, обращая свои интересы только к несотворенной сущности Бога. Иначе в уединении он уподобится невидимой птице Анка, которая, тем не менее, на устах у всех. Бейт 3: продолжение этой темы, ищущий не должен зависеть от одобрения или неодобрения окружающих, иначе он может принять ложные знаки внимания за истинные. Бейт 4: подчеркивается, что ночные бдения и молитвы ведут к исполнению желаний. Бейт 5: однако среди этих желаний не место дурным помыслам (букв. «целям»), т.е. каким-то намерениям, направленным на удовлетворение мирских потребностей. Они способны только покрыть ржавчиной зеркало сердца, опечалить его, тогда как отказ от «целей» дает совершенно новый взгляд на мир. Бейт 6: если человек не в состоянии добиться осуществления своих надежд, ему поможет в этом упорное продвижение по пути, свидетельством чего станут его покрытые мозолями ноги.

* * *

ز تیغش چاک شد دل چون نھان سازم غم اورا گریبان پاره شد گل را کجا پنهان کند بورا
 سپھر دون در فیض آنچنان بسته است از عالم که سیلاب بهاری تر نمیسازد لب چورا
 سخن در هر زبان بیزحمت تعلیم میگوید اگر طوطی ببیند یکره آن چشم سخنگورا
 به کنج گلخنم نه بستری باشد نه بالینی چو خاکستر باخگر مینھم پیوسته پهلورا
 ز رسوائی بعالم عیب من شد فاش و آسودم که دیگر در حق من هیچ حرفی نیست بدگورا

نروید سبزه از هر جا نمکزار است حیرانم که خط چون سبز و خرم میکند لعل لب اورا
 بزاری کام دل حاصل توان کردن کلیم اما مقید همچو بلبل گر شوی یار تنک رورا

1. От ее меча разверзлось сердце, как скрою теперь печаль по ней!
 Если разорван ворот розы, разве скроешь аромат?
2. Гнусный небосвод так закрыл для мира двери милости,
 Что весенний сель даже не увлажнит берег ручья.
3. На всех языках заговорит без затраты трудов на обучение
 Попугай, если однажды увидит этот красноречивый взгляд.
4. Около моего костра нет ни постели, ни подушки,
 Подобно пеплу, я постоянно подкладываю себе под бок горящие угли.
5. Из-за бесчестья грехи мои открылись миру, и теперь я спокоен,
 Что злопыхателям больше нечего будет сказать обо мне.
6. Там, где солончаки, не бывает растительности, и я поражен
 Тем, как пушок делает сочными и цветущими рубины его губ.
7. Мольбами можно достичь того, к чему вожделеешь сердцем, Калим, но
 Только в том случае, если, подобно соловью, ты будешь пленен
 другом с нежным лицом!

(Диван, с. 93)

Примечания. Бейт 1: вторая мисра — поэтический довод к первой. Рана в сердце сравнивается с расцветшей розой, как бы разорвавшей ворот от горя. Аромат розы несет мистическую весть. Бейт 2: сель — здесь символ милости, щедрости. Бейт 3: попугай научится речи от красноречивого взгляда. Бейт 4: ложе лирического персонажа, испепеленного горем, превращается в раскаленные угли. Бейт 6: горечь от колкостей, отпускаемых красавцем, заставляет сравнить его губы с солончаком, однако это сравнение опровергается тем, что пушок, молодая растительность вокруг его губ, не только обрамляет губы, но и придает им сочность и яркость.

САИБ ТАБРИЗИ

Мирза Мухаммад Али Саиб-е Табризи Исфахани родился в 1601 г. в Исфахане, умер в 1677 г. там же. Саиб Табризи — иранский поэт, каллиграф, литературовед, представитель индийского стиля в литературе на персидском языке. Имеются сведения, что он писал также на азербайджанском языке. Саиб — выходец из купеческой среды. Считается учеником Хакима Рукна, Масиха Каши и Хакима Шифаи. Развил стиль Назири и Зухури. Дважды посещал Индию, второй раз во время своего пребывания в Кабуле со свитой Зафар-хана, назначенного губернатором Кашмира. По возвращении в Иран получил титул *малик аш-шуара* при дворе шаха Аббаса II. Много путешествовал по Ирану, собирая «Баяз» — антологию современных поэтов Ирана, туда же он включил стихи из редких рукописей Ирана и Индии. В «Баяз» вошли имена 800 поэтов, и он содержит 25 тысяч бейтов. Саиб — автор касыд, газелей, тематических стихов, включенных в Куллиййат, автор маснави «Кандахар-наме». Ему приписывается также поэма «Махмуд и Аяз». Его поэзия носит философский и суфийский характер; заметна определенная сниженность стиля и прозаизация реалий, обращение к терминологии

логии базара и ремесел в таком высоком жанре, как газель. Его поэзию характеризует тонкий психологизм, внимание к морально-этической тематике. Саиб часто прибегает к иллюстрированию мыслей притчами и «фантастическому обоснованию». Исследователи отмечают новизну его *ма'на* и *мазмунов*. Саиб оказал огромное влияние на персоязычную литературу Индии и литературу урду, а также на турецкую, азербайджанскую и другие тюркские литературы.

Газели

<p>گوش مینا را تهی از پنبه غفلت کنيد نارستانی بدست آريد و صد عشرت کنيد دست پیش آريد و با جام سبو بيعت کنيد همچو شمع قدردان سر در سر صحبت کنيد تا میسر هست ای احباب جمعیت کنيد گوشه چشمی کزو ادراك کیفیت کنيد ای بهمت از زلیخا کمتران عزت کنيد در نوشتن دوستان بر يك دگر سبقت کنيد</p>	<p>گردش سال است می در ساغر عشرت کنيد سوره ياسين چه میخوانيد چل نوبت بيار آفتاب امروز در برج شرف پا می نهد شب نشين با مجبينان چشم روشن میکند آسمان از سنگ انجم سنگلاخ تفرقه است بر مداريد از نگاهش چشم اگر افتد بدست يوسف ما در ترازو چند باشد همچو سنگ اين غزل را تازه صائب در قلم آورده است</p>
--	---

1. Наступил солнцеворот, наполните вином чаши веселья!
Освободите уши графинов от ватных затычек неведения!
2. Зачем сорок раз читать суру Йасин подруге?
Примите в объятия гранатоградную и возрадуйтесь stokратно!
3. Солнце сегодня вступает в знак силы,
Протяните же руки и присягните чашам кувшинов!
4. Вечерняя встреча с луноликими просветляет взор,
Словно благородные свечи, зажигайтесь в их собрании!
5. Небо в булыжниках звезд, словно пустыня с разбросанными камнями,
Пока есть возможность, о любимые, собирайтесь воедино!
6. Не спускайте глаз с его взгляда, если вам встретится
Такой краешек глаза, от которого вы постигнете, что значит наслаждение.
7. Доколе наш Юсеф будет подобен разновесу на весах!
О вы, что уступаете Зулейхе в нравственном величии, прославляйте ее!
8. Эту газель Саиб только что начертал своим пером,
В переписывании ее, друзья, опережайте друг друга!

(Куллийят, с. 460)

Примечания. Бейт 1: в день зимнего солнцеворота в древнем Иране праздновали «Джашн-е сада», праздник огней, который еще некоторое время сохранялся и после распространения ислама. Графины с вином, предназначенные для пиршества, затыкали пробками из хлопка. Бейт 2: сура Йасин — сура Корана, которую читали на панихидах, часто повторять суру Йасин — умолять кого-либо. Бейт 3: для солнца знаком силы является X дом Зодиака — знак Козерога, вступление в который происходит с 21 на 22 декабря, в этот день и праздновался «Джашн-е сада». Бейт 7: Как известно, Юсеф (библ. Иосиф Прекрасный) был продан на базаре в Египте. Отсюда — «торговые» ассоциации. Когда речь идет о любви Зулейхи к Юсефу, обычно подчеркивается нравственное превосходство Юсефа, отказавшегося от любви Зулейхи. Однако персидская поэзия дала и другую интерпретацию этой притче, представив Зулейху как идеальную влюбленную; порвавшую со всем ради своей любви.

سرکشی از طاق ابروی بتان پیدا شود
 میشود خون خوردن من ظاهر از رخسار یار
 سروها گردید آب و آبها گردید خشک
 شادائی کز دل نباشد شعله خار و خس است
 بیم غمسان مرا مهر دهن گردیده است
 بر نمیخیزد بتنهایی صدا از هیچ دست
 در حریم وصل عاشق راست میسازد نفس
 غفلت دل نفس را صائب کند مطلق عنان
 قوت بازوی هر کس از کمان پیدا شود
 از گلستان حسن سعی باغبان پیدا شود
 در گلستانی که آن سرو روان پیدا شود
 گریه به زان خندهائی کز زعفران پیدا شود
 حرف بسیارست اگر گوش گران پیدا شود
 لال گویا میشود چون ترجمان پیدا شود
 گرد این تیر سبکرو از نشان پیدا شود
 دزد را جرات ز خواب پاسبان پیدا شود

1. Об упрямстве красавиц можно судить по аркам их бровей,
 Ведь о силе руки можно судить по изгибу лука!
2. По цветущему виду моей возлюбленной можно понять, сколько
 она попила моей крови!
 По саду судят о прекрасных результатах стараний садовника!
3. Кипарисы покрылись испариной от стыда, а воды испарились
 от смущения
 В том саду, где появляется этот плавно выступающий кипарис.
4. Радость, что идет не от сердца, — это пламя горящего мусора,
 Лучше слезы, чем смех, вызванный шафраном!
5. Страх перед доносчиками накладывает печать на мои уста,
 Многое мог бы я сказать, найдись тугое ухо.
6. Одинокая ладонь не издаст хлопка,
 И немой заговорит, если найдется толмач.
7. В момент свидания влюбленный испускает вздох,
 А уж куда полетит эта быстрая стрела, ясно по мишени!
8. Невежество сердца, Саиб, распускает поводья страстей,
 Вор набирается храбрости, когда сторож спит!

(Куллийат, с. 338)

Примечания. Бейт 3: плавно выступающий кипарис — красавица. Бейт 4: шафран считается возбуждающим средством. Бейт 5: пример *ихама*: имеется в виду первое значение слова *гаран* «тугой» — выносливый, крепкий, но на первый план при прочтении выступает значение «тугоухий». Мотив разговорчивого немоего продолжает эту тему в следующем бейте. В бейте 8 имеется в виду, что только «невоспитанная душа» идет на поводу у страстей.

دعوی عشق ز هر بولهوسی میآید
 اوست غواص که گوهر بکف آرد و نه
 از دل خسته من گر خبری میگیری
 چه شتابست که ایام بهاران دارد
 زاهد از صید دل عام نشاطی دارد
 ای سپند از لب خود مهر خموشی بردار
 صائب این آن غزل حافظ شیرین سخنست
 دست بر سر زدن از هر مگسی میآید
 سیر این بحر ز هر خار و خسی میآید
 برسان آینه را تا نفسی میآید
 که ز هر غنچه صدای جرسی میآید
 عنکبوتی ز شکار مگسی میآید
 که عجب آتش فریادرسی میآید
 مژده ای دل که مسیحا نفسی میآید

1. Каждый сластолюбец начнет претендовать на любовь,
Еще бы! Ведь хвататься за голову умеет любая муха!
2. Нырлящик тот, кто положил на ладонь жемчужину, иначе
Каждая щепка объявит себя пловцом в этом Море!
3. Если узнаешь о моем измученном сердце,
Поднеси к моим губам зеркало, чтобы проверить, дышу ли я.
4. Куда же так спешат весенние дни,
Что от каждого бутона исходит звук караванного колокольца!
5. Аскет радуется тому, что уловляет сердце простолюдина,
Паук возвращается с охоты на мух!
6. Эй сипанд, сорви с уст печать молчания,
Ты только посмотри, какой удивительный огонь поспешит на твой зов!
7. Саиб, это та газель сладкопегового Хафиза:
«Добрая весть, о сердце! Грядет она с дыханием Масихи!»

(Куллийят, с. 330)

Примечания. Газель является поэтическим ответом на газель Хафиза, начинающуюся строкой, процитированной в макта газели Саиба. Бейт 1: образец снижения стиля — жест влюбленного, хватающегося за голову в любовном отчаянии, сравнивается с движениями мухи. Бейт 2: имеется в виду божественная любовь, Море — синоним безграничности Творца, жемчужина — божественная истина, суть. Бейт 3: влюбленный выпускает последнее дыхание; если возлюбленная проявит внимание и пришлет ему зеркало, то последний вздох можно будет уловить с помощью этого зеркала, приставленного к губам умирающего. Бейт 4: караванный колокольчик — образ уходящего каравана. Бутоны напоминают по форме колокольчик, привязываемый к ноге верблюда в караване. Бейт 6: сипанд — плод растения руты, обычно треск сипанда, бросаемого в огонь, сравнивается с криком страдающего влюбленного. Бейт 7: Масиха — Иса (Иисус) — согласно мусульманской традиции, обладает животворным дыханием.

* * *

دستی که شد بگردش پیمانه آشنا دیگر نشد بسبحه صد دانه آشنا
میزان عدل میل بیکسو نمی کند عارف بود بکعبه و بتخانه آشنا
بر نقطه دل است چو پرگار سیر من این مرغ قانع است بیکدانه آشنا
شد نفس بد گهر ز مدارا گزیده تر ز احسان نمیشود سگ دیوانه آشنا
نقش کسی درست نشیند که چون نگین باشد در این بساط بیک خانه آشنا
صائب ز آشنائی عالم کناره کرد هر کس که شد بمعنی بیگانه آشنا

1. Рука, познавшая вращение чаши,
Больше не знается со стозерновыми четками.
2. Весы справедливости не имеют пристрастия к какой-нибудь одной
стороне,
Знающий бывает осведомлен и о Каабе, и о кумирне.
3. Я кружусь над точкой сердца, подобно циркулю,
Эта птица знает, как довольствоваться одним зернышком!
4. Низкие страсти становятся еще более язвительными от обходительности,
Бешеная собака доброго отношения не понимает.

5. Человеку крупно повезет, если, подобно печатке,
Он найдет единственно подходящую оправу в этом мире.
6. Саиб, устранился от близости к миру
Всякий, кто постиг особый смысл.

(Куллийат, с. 50)

Примечания. Суфийская газель. Бейт 1: имеется в виду мистическое вино, поднимающее человека над его непосредственными мирскими обязанностями. Бейт 2: в мистическом опыте Кааба и кумирня имеют одну ценность как место преклонения перед божественной возлюбленной. Бейт 3: вращение циркуля — здесь повседневная деятельность человека, круг его притязаний. Сердце — центр и отправная точка этих притязаний, однако суфий знает, как можно заключить весь мир в своем сердце. Бейт 4: (*нафс* — букв. «душа») имеется в виду душа животная, не приведенная в равновесие. Бейт 5: здесь намек на «совершенного человека», сравниваемого по традиции, идущей от андалусского мистика Ибн Араби, с печаткой, нашедшей совершенную оправу, соответствующую ее форме, то есть — духовной сути человека. Здесь — фигура *ихам* — *накиш нешастан* — «удачно упасть» об игральной кости, *накиш* также — начертание на печатке. Бейт 6: особый смысл — в контексте газели — смысл, постигаемый «совершенным человеком». Однако для всего индийского стиля, и прежде всего для Саиба, характерны поиски этого особого смысла еще и в поэзии.

* * *

ای که از عالم معنی خبری نیست ترا	بهتر از مهر خموشی سپری نیست ترا
اگر از خویش برون آمده‌ای چون مردان	باش آسوده که دیگر سفری نیست ترا
سرو از بی ثمری خلعت نوروزی یافت	جگر خویش مخور گر ثمری نیست ترا
میکنند هم‌رهی خضر بیابان مرگت	اگر از درد طلب راهبری نیست ترا
زان بچشم تو بود روی زمین خارستان	که چونرگس بته پا نظری نیست ترا
بگسل از خویش و بهر خار که خواهی پیوند	که در این ره ز توناسازتری نیست ترا
بر شکست قفس جسم از آن میلرزی	که سزاوار چمن بال و پری نیست ترا
نیست در بی‌هنری آفت نخوت صائب	شکوه از بخت مکن گر هنری نیست ترا

1. О ты, кому недоступны вести из мира смысла,
Нет для тебя лучшего счита, чем печать молчания.
2. Если ты, подобно отважным, вышел за пределы своего я,
Будь спокоен, у тебя нет иного пути к себе.
3. Кипарис в своем бесплодии обрел весеннее одеяние,
Вот и не терзайся, коли не имеешь плодов!
4. Стремление не отставать от Хизра заведет тебя в степь смерти,
Если страсть к поискам истины не будет твоим руководителем.
5. Оттого земля для тебя усеяна колючками,
Что, как нарцисс, ты ведь под ноги не смотришь!
6. Порви с собой, примкни к любой колючке, какую найдешь,
Ибо на этом пути нет никого, ничтожней тебя.
7. Когда ломается клетка тела, ты дрожишь от того,
Что твое оперенье недостойно цветника.

8. В твоей неискренности виновата не сложность синтаксиса, Саиб,
Не жалуйся на невезенье, если не владеешь мастерством.

(Куллийят, с. 52)

Примечания. Суфийская газель с назидательной окраской. В бейте 1 говорится о человеке, еще не способном понять «особый смысл» (см. предыдущую газель). Поэтому на стадии неведения лучше всего оградить себя от ошибок молчанием. В бейте 2 речь идет о начале Пути — путешествие в себя начинается с того, что суфий переходит границы своего неведения, т.е. порывает со своей «животной» душой. Бейт 3: деяние на этой стезе не требует заботы о немедленных результатах, кипарис — идеальный суфий не заботится о плодах, но при этом носит вечнозеленое одеяние, символизирующее весну. (Ноуруз — Новый год по староиранскому календарю, который празднуют до сих пор не только в Иране, но и в других регионах, наступает в день весеннего равноденствия.) Бейт 4: обычно встреча с пророком Хизром сулит благо и исполнение желаний. Однако в этой надежде на Хизра можно оказаться и в положении Искандара, который так и не нашел источника живой воды и умер в степи. Поэтому прежде всего суфию необходим наставник, руководящий его движением по Пути. Бейт 5: суфию предписывается скромное поведение, в отличие от горделивой позы нарцисса одна из поз суфия — смиренно опущенная (как у фиалки) голова. Тогда и колючки на пути, т.е. препятствия, становятся видней. Бейт 6: призыв к пониманию своей бренности и уязвимости, к отказу от переоценки своих возможностей. Бейт 7: даже когда клетка бренного бытия сломана и птица души может устремиться в райский сад, мысли о собственном несовершенстве бросают ее в дрожь.

* * *

این ناکسان که فخر باجداد میکنند	چون سگ باستخوان دل خود شاد میکنند
عشق مجاز ابجد عشق حقیقت است	در عالمی که اهل دل ارشاد میکنند
گل بسته است راه بسرگوشی نسیم	این بلبـلان خام چه فریاد میکنند
آینده را قیاس کن از حال خود بمیین	کز رفتگان بخیر کرا یاد میکنند
در مکتبی که عشق ادیبست کودکان	مشق ستم بخامه فولاد میکنند
بخل از کرم به است که بیحاصلان بخل	در هر جواب بنده آزد میکنند
صائب جماعتی که سوارند بر سخن	در کوه قاف صید پریراد میکنند

1. Эти нелюди, что гордятся своей родословной,
Тешат свое сердце подобно собаке, убажлающей себя костью.
2. Метафорическая любовь — это тайнопись любви истинной
В том мире, где руководят сердцеvedы.
3. Роза пресекла наущничество утреннего ветерка,
Шептавшего ей о том, на что громко жалуются эти недотепы-соловьи.
4. Представь свое будущее по аналогии с настоящим, сообрази,
Кого из ушедших поминают добром!
5. В школе, где учителем — любовь, дети
Стальными перьями выполняют упражнения по притеснению.

6. Жадность лучше щедрости, ибо те, кто не сподобились жадности, Каждым ответом освобождают раба.
7. Саиб! Те, кто оседлали слово, На горе Каф будут охотиться на пери.

(Куллийат, с. 339)

Примечания. Бейт 2: тайнопись — букв. *абджаб* — цифровая система, придающая цифровые значения буквам арабского алфавита. Здесь — шифр, позволяющий истолковать проявления земной любви как метафору любви к Богу. Но это возможно лишь в том случае, если влюбленным руководит тот, кому ведомы тайны сердца, духовный наставник, шейх суфиев. Бейт 5: «стальные перья» — тростниковый кадам со стальным наконечником (словарь Моина), здесь имеются в виду такие распространенные в поэзии орудия притеснения, используемые возлюбленными, как мечи и кинжалы. Мысль заключается в том, что если любовь возьмется за начальное образование юных тиранов, то уже тогда она будет обучать их пользоваться мечами для притеснения влюбленных. Бейт 6: имеется в виду любовное рабство. Не жадная возлюбленная отпускает влюбленных в нее рабов на свободу своим безразличием, тогда как жадная без нужды сохраняет накал любовного рабства. Бейт 7: гора Каф — мифическая гора необычайной высоты, опоясывающая Землю. На ней живут волшебные существа — пери. Но даже они не сумеют устоять перед тем, кто настолько овладел словом, что, подобно крылатому скакуну, способен достичь горы Каф.

* * *

در نمود نقشها بی اختیار افتاده ام مهره مومم بدست روزگار افتاده ام
بر لب بام خطر نتوان بخواب امن رفت در بهشتم تا ز اوج اعتبار افتاده ام
خواری و بیدردی گوهر کساد جوهریست نیست جرم من اگر در رهگذار افتاده ام
ز انقلاب چرخ میلرزد به آبروی خویش جام لبریزم بدست رعشمدار افتاده ام
نیست صائب بی سرانجامی مرا مانع ز عشق گرچه بدنقشم ولی عاشق قمار افتاده ام

1. Я невольно оказался одним из феноменов изображения, Я — восковая печать, я попал в руки судьбы.
2. На краю крыши опасности невозможен беспечный сон, Я был в раю, пока не упал с зенита почета.
3. Тусклость и мелкость жемчуга — причина равнодушия ювелира, Не моя вина, если я упал в дорожную пыль.
4. Из-за поворотов колеса-небосвода дрожит за свою честь Моя полная до краев чаша: я попала в дрожащие руки.
5. Саиб, для тебя безрезультатность — не препятствие в любви, Хоть и невезуч ты, но влюблен в азартные игры!

(Диван, с. 588)

Примечания. Бейт 1: мир трактуется как внешнее проявление замыслов божественного художника, поэт осознает свою брэнность и зависимость от притеснений рока, подобно восковой печати, воспринимающей выдавливаемые на ней отпечатки. Бейт 2: намек на историю

Адама, изгнанного из рая. Здесь пребывание в раю трактуется как «сон на крыше опасности». Бейт 3: обычная в поэзии жалоба на то, что яркость и блеск жемчужины — поэтического дарования не ценится по достоинству в обществе. Бейт 4: честь — букв. «вода лица» (*абру*); связь первой и второй мисра основана на соответствии этого слова мотивам полной до краев чаши и «дрожащих рук» рока-небосвода, который может расплескать эту чашу (уронить честь — букв. «пролить воду лица»).

* * *

ما در این وحشت سرا آتش عنان افتاده ایم
 عکس خورشیدیم در آب روان افتاده ایم
 ناامید از جذبہ خورشید تابان هستیم
 گر چه چون پرتو ب خاک از آسمان افتاده ایم
 تا نظر واکرده ایم از یک دگر پاشیده ایم
 پیش پای ماه چون فرش کتان افتاده ایم
 رفته است از دست ما بیرون عنان اختیار
 در رکاب باد چون برگ خزان افتاده ایم
 نه سرانجام اقامت نه امید بازگشت
 مرغ بی بال و پریم از آشیان افتاده ایم
 از زمین گیران بود چون سبزه خوابیده خضر
 در بیابانی که ما سرگشتگان افتاده ایم
 در خطرگاهی که با کبکست همپرواز کوه
 برنمیدارد عمارت این زمین شور و زار
 سخت جانی بر دل ما کار مشکل کرده است
 دل کو و زاد ره مردان و ما تنہا و روان
 از کشاکش یکنفس چون موج فارغ هستیم
 میشود آسوده از نشوونما شجری که سوخت
 سر و دور ما ز نه پرکار گردون برترست
 می کند جوش ثمر بر دیده بانان خواب صلح
 چہرہ آشفتمحالان نامہ واکرده است
 کجروی در کیش ما کفرست صائب همچو تیر
 از چه دایم در کشاکش چون کمان افتاده ایم

1. В эту обитель скорбей мы попали на огненных скакунах,
Мы — солнечные блики, упавшие на бегущую воду.
2. У нас не осталось надежды на притяжение сияющего солнца,
Хоть мы и упали с небес на землю, подобно лучу.
3. Мы разобщены с тех пор, как открыли глаза в этом мире,
Мы простерлись под луной, как покрывало из кетана.
4. Упущены из рук поводья свободной воли,
Мы несемся, как осенние листья, в стремених ветра.
5. Нет ни конца пребыванию здесь, ни надежды на возвращение,
Неоперившимися птенцами мы выпали из гнезда.
6. Прирошим к земле, подобно зеленой травке, покажется Хизр,
В той пустыне, где выпало метаться нам.
7. В юдоли опасностей, где от испуга вместе с куропаткой взмывает
ввысь гора,
Мы, скаредные, все еще печемся о своем добре.
8. Эти солончаки не выдерживают тяжести постройки,
Понапрасну мы стали бы помышлять о переустройстве мира.
9. Наша живучесть создала трудности для сердца,
Мы застряли словно наконечник стрелы в костяном талисмানে.
10. Где сердце, где путевой припас отважных, а где мы, ленивые!
В огненный танур мы угодили из-за помыслов о хлебе.

11. И вдруг — мы освобождаемся от треволнений, подобно улегшейся волне,

Хотя мы и попали в объятия океана, не имеющего предела.

12. Освобождается от забот о цветении дерево, что сгорело дотла,
Из ада мы угодили в вечный рай.
13. Наша орбита выше, чем у девяти небесных циркулей,
Хотя с виду мы, подобно центру, попали в середину окружности.
14. Буйство плодов навевает на сторожей мирный сон,
Из-за нашего изобилия мы потеряли цену в глазах садовника.
15. Лики несчастных влюбленных подобных открытой книге,
Хотя при изложении просьбы мы впадаем в немоту.
16. В нашей религии, Саиб, обходной путь — неверный, как для стрелы,
Поэтому мы постоянно в напряжении, как лук.

(Диван, с. 606—607)

Примечания. Одна из длинных газелей Саиба. Ее редиф *офтаде-им* — «мы упали», напоминает редиф предыдущей газели *офтадеам* — «я упал». Бейт 3: котон, кетан — тончайшая ткань, столь нежная, что рвется от лунного света. Люди были раньше единым целым, а теперь это единство распалось, как кетан при луне. Бейт 5: душа человека — птица райского дерева, однако человек изгнан из рая и живет на земле. Гнездо — небесная обитель души. Но, оказавшись на земле, человек, даже если у него нет надежды на возвращение в рай, ответствен за дела, происходящие на земле. Бейт 6: пророк Хизр — символ вечного движения, его зеленые одежды напоминают о степной зелени. Однако Хизр покажется неподвижным по сравнению с безумно влюбленным человеком, оказавшимся в этой степи (намек на Маджнуна). Бейт 7: гора — убежище куропатки, так же трепещет от страха, как и пугливая птица, в мире, полном опасностей. Бейт 10: противопоставляются суфии, путевым припасом которых становится мысль о Боге, и те, кто в лености своей забывают о Боге. Танур — печь для выпечки хлеба, здесь — этот мир с его бедами, которые суждены человеку, чуждому духовного совершенства. Бейт 11: бескрайний океан — символ Абсолюта. Бейт 12: сгоревшее дерево символизирует отказ от всех жизненных притязаний, поэтому человек, уподобившийся этому дереву, может чувствовать себя в раю. Бейт 13: человек — венец творения, но он и пленник мироздания, хотя внешне он — его центр.

* * *

اکسیر شادمانیست خاک دیار طفلی	بازچه‌ایست عشرت از رهگذار طفلی
در عالم مکافات هر باده را خماریست	تلخی زندگانی باشد خمار طفلی
در برگریز پیوری شد رخنه‌های آفت	هر خنده‌ای که کردیم در نوبهار طفلی
هرچند گرد پیوری بر رخ نشست مارا	مشغول خاکبازیست دل در قرار طفلی
شد از فشار گردون موی سفید و سر زد	شیری که خورده بودیم در روزگار طفلی
شد عمر و خارخارش در دل هنوز باقیست	هرچند بوده ده روز صائب بهار طفلی

1. Философский камень радости — земля страны детства,
Веселье — игрушка с дорог детства.

2. В мире воздаяния на каждое вино есть свое тяжкое похмелье,
Горечь жизни станет похмельем детства.
3. Во время опадания листвы — в старости зияет дырами бедствий
Каждая улыбка, что мы расточаем в весеннюю пору детства.
4. Хотя прахом старости осыпало наш лик,
Все еще занято сердце игрой в песочек, верное детству.
5. Появилась под гнетом небес седина, и выступило наружу
То молоко, что я выпил в пору детства.
6. Прошла жизнь, но ее занозы все еще сидят в сердце,
А ведь и длилась-то всего ничего, Саиб, весна детства!

(Куллиййат, с. 785)

Примечание. Газель с риффом «детство».

* * *

امروز قدر نکته موزون نمانده است انصاف در قلمرو گردون نمانده است
هیچست صد رساله حکمت بچشم ما بهتر اثر ز خم فلاطون نمانده است
یک عمر میتوان سخن از زلف یار گفت در بند این مباحث که مضمون نمانده است
صائب پیاله گیر که تا کرده‌ای نگار یک خشت از عمارت گردون نمانده است

1. Сегодня не осталось уважения к рифмованным изящным мыслям,
Не осталось справедливости в стране, управляемой небосводом.
2. В моих глазах ничего не стоят сотни трактатов по философии,
Лучше бы уж не оставалось следов от хумов Платона!
3. Можно всю жизнь болтать о локоне подруги,
Но не попадай в эти цепи, не думай, что не осталось других поэтических тем!
4. Саиб, бери пиалу, ведь как посмотришь,
От мироздания не осталось и кирпичика!

(Куллиййат, с. 187)

Примечания. Бейт 2: хум — огромный глиняный сосуд для хранения вина, здесь — философия Платона. Бейт 3: поэтическая тема — *мазмун*.

* * *

آدمی پیر چو شد حرص جوان می‌گردد خواب در وقت سحرگاه کران می‌گردد
آسمان در حرکت از نظر روشن ماست آب از قوت سرچشمه روان می‌گردد
رای روشن ز بزرگان کهنسال طلب آبها صاف در ایام خزان می‌گردد
طالب خلق اگر گوشه عزلت گیرد همچو دامیست که در خاک نهان می‌گردد
آسمان خاک ره مردم بی‌آزارست گرگ در گله این قوم شبان می‌گردد
رتبه عشق بتدریج بلندی گیرد باده چون پیر بود نشئه جوان می‌گردد
هر کرا تیغ زبان نیست بفرمان صائب عاقبت کشته شمشیر زبان می‌گردد

1. Когда состарился человек, алчность молодеет,
Ведь прелюдный сон особенно тяжел.
2. Небеса в движении благодаря просветленности нашего взгляда,
Ведь вода в движении благодаря силе источника.

3. Требуй ясных суждений от престарелых мудрецов,
Ибо в дни осени воды становятся особенно прозрачными.
4. Если любитель общества даже изберет уголок уединения,
Он будет подобен силку, втайне раскинутому по земле.
5. Небо — прах под ногами смиренных,
Даже волк в стаде этих людей становится пастырем.
6. Накал любви нарастает постепенно,
Когда старится вино, хмель молодеет.
7. Тот, кому не подчиняется меч языка, Саиб,
В конце концов падет жертвой чужого острология.

(Куллийят, с. 323)

МИРЗА БЕДИЛЬ

Великий персоязычный поэт Индии Мирза Абд ал-КаDIR Бедиль родился в 1644 г. в Азимабаде, Дели; умер в 1720 г. в Дели. По линии одного из своих дедов он ведет свой род от чагатайского племени *барлас*. С детства Бедиль проявил блестящие способности и получил превосходное образование. Он изучил арабский и персидский языки (родным языком его был бенгали), индийскую филологическую науку, литературу, медицину. Его биографы сообщают, что он знал наизусть «книгу индийцев» Махабхарату. Много внимания он уделял изучению индийских философских учений. В молодости он стал приверженцем дервишеского толка *маджзуб* — букв. «испытывающий притяжение любви». Считается, что это движение характеризовалось сильным влиянием местных культов, в частности йоги. После того как ему исполнился 21 год, Бедиль стал вести жизнь дервиша-*маджзуба*, предаваясь трудному духовному подвижничеству и доходя в самоизнурении до состояния, граничащего с безумием. К этому времени относится и его знакомство с мистиком и чудотворцем суфием Шахкабули, наложившее печать особого мистического опыта на его жизнь. Таких встреч с Шахкабули в жизни Бедиль было несколько, и они оставили глубокий след в душе поэта. В 1670 г. Бедиль женился и ради содержания семьи должен был поступить на службу в канцелярию шахзаде Азама — сына императора Аурангзеба. Однако от него стали требовать сочинение придворных панегириков, что заставило его порвать со службой. Бедиль и после этого никогда не писал панегирических касыд. Периоды службы все чаще прерываются его скитаниями по Индии в одежде дервиша. Он становится последователем суфийского ордена *Кадирие*. Бедиль приобретает множество друзей среди индуистов и считает себя в философском плане единомышленником брахманов. По словам С.Айни, для него вообще отпадает вопрос о религиозной принадлежности человека. Бедиль имел семью. Его первая жена умерла, когда ему было 38 лет. Впоследствии Бедиль женился еще раз, и в возрасте 64 лет у него родился сын. В течение жизни Бедиль терпел жестокую нужду. Он занимался перепиской рукописей, служил нукером в армии Азама. До 41 года он скитался из города в город, а после 1685 г. безвыездно живет в Дели. С годами слава его как поэта и мыслителя растет и упрочивается, у него много учеников, среди которых не только мусульмане, но и

индуисты. Он получает огромное количество рукописей и стихов для критической оценки и исправления, что также дает ему заработок.

Литературное и философское наследие Бедия огромно. Его Куллийат — полное собрание сочинений — составляет 14 разделов. Туда входят поэмы (*маснави*) «Талисман [мистического] оцепенения», «Великий океан», «Вершина познания», прозаические произведения, обильно уснащенные поэтическими вставками, «Утонченные мысли» и «Четыре элемента» и др. Поэтические произведения собраны в Диване, который состоит из газелей, рубаи, философских касид, поэтических фрагментов и т.п. В его творчестве много противоречивого, взгляды его эволюционировали, менялся и стиль изложения. В газелях наряду с чрезвычайно усложненными образцами, которые можно признать квинтэссенцией индийского стиля, встречаются и необыкновенно простые и изящные, не требующие большого комментария.

Газели

آسودگان گوشه دامان بوریا مخمل خریده اند ز دکان بوریا
 بیساک پا منه بادبگاه اهل فقر خوابیده است شیر نیستان بوریا
 بوی گل ادب ز دماغم نمیرود غلتیده ام دو روز بدامان بوریا
 از عالم تسلی خاکم اشاره است غافل نیم ز چشمک پنهان بوریا
 صد خامه بشکنی که بمشق ادب رسی خطهاست در کتاب دبستان بوریا
 بیخوابی ای که زحمت پهلوی کس مباد برخواسته است از صف مژگان بوریا
 زین جاده انحراف ندارد فتادگی مسطر زدهست صفحه میدان بوریا
 فقرم بیایداری نقش بنای عجز آخر زمین گرفت بدنمان بوریا
 لب بسته حلاوت کنج قناعتیم نی بی صداست در شکرستان بوریا
 بیدل فریب نعمت دیگر که میخورد مهمان راحتم بسر خوان بوریا

1. Те, кто отдыхают в убежище краешка циновки,
Купили бархат в лавчонке, торгующей циновками.
2. Не входи без боязни в школу отрицающих мирские соблазны,
Дремлет тигр в тростниковых зарослях их циновки.
3. Аромат розы *адаба* не покидает моего обоняния,
Ведь и я пару дней провел у края циновки.
4. Это указание для меня из мира утешения брэнного праха,
Я не оставил без внимания подаваемые украдкой знаки циновки.
5. Сломаешь сотню перьев, чтобы преуспеть в чистописании *адаба*,
О, сколько почерков таится в букваре — циновке!
6. Бессонница, да не коснутся никого ее муки,
Восстала из торчащих ресниц циновки.
7. Смирение не знает отклонений с этого пути,
Расчерчена страница площади циновки.
8. Моя нищета духа в ее верности чертежу здания слабости
В конце концов попала в зубы циновки.
9. Сомкнув уста, мы наслаждаемся уголком довольствования малым,
Флейта безмолвствует в зарослях сахарного тростника циновки.
10. Бедиль никогда не обманывался на счет милостей от посторонних,
Он сам — довольный гость у дастархана циновки.

(Куллийат, т. 1, с. 5)

Примечания. Газель с редифом «циновка». Речь идет о тростниковой циновке, часто в поэзии символизирующей дервишеское поведение, определенный этап в постижении истины — *факр* (отказ от мира и его соблазнов и нишета духа, то есть отсутствие притязаний на мирские блага). Особенностью этой и других газелей Бедия является частое обращение к генитивным сочетаниям — *таркиб*, которые мы в переводе иногда оставляем (например, бейт 8, 1-я мисра). Бейт 1: бархат — жесткая циновка для суфия кажется бархатом, поскольку она служит местом духовного совершенствования. Бейт 2: школа отрицающих мирские соблазны — словом школа здесь переводится композит *адабгах*, букв. «место обучения *адабу*». *Адаб* — свод правил и предписаний правильного поведения человека в обществе, здесь имеются в виду правила поведения суфия. Суфия в этой школе обучают философии *факр* руководители-шейхи. Тигр символизирует опасности, грозящие суфию на пути постижения, особенно если он не будет прислушиваться к советам шейха. Бейт 3: продолжение темы бейта 2. Обучение в «школе циновки» наполняет суфия уверенностью, ощущаемой им с такой же определенностью, с какой ощущается аромат розы. Бейт 4: когда мистик достигает состояния *факр*, циновка как бы тайне осуществляет духовное руководство взыскующим, подавая ему знак, букв. «подмигивая». Тема продолжается в бейте 6. Бейт 5: продолжение темы бейтов 2 и 3. Циновка сделана из того же материала, что и тростниковые каламы учеников в школе. Циновка — символ духовной независимости — является и источником тростниковых «перьев», и учебником правильного поведения суфия. Бейт 6: бессонница — для суфия важной техникой совершенствования служит бодрствование по ночам. Бейт 7: правильное поведение обусловлено и собственным диктатом циновки. Бейт 9: флейта — мистический символ голоса гностика, его жалоб на бытие и разлуку с Абсолютом. Флейта также делается из материала циновки — тростника. Однако в данном случае тростник циновки, дарующий наслаждение состоянием *факр*, превращается в сахарный тростник, и голос флейты умолкает.

* * *

گل جوش باده دارد تا گلستان بیائید	امروز نوبهار است ساغرکشان بیائید
گل باز انتظاریم بازی کنان بیائید	در باغ بی بهاریم سیری که در چه کاریم
در قالب تمنا خوشتر ز جان بیائید	آغوش آرزوها از خود تهیست اینجا
خاری درین گذر نیست دامن کشان بیائید	جز شوق راهبر نیست اندیشه خطر نیست
گل پای در رکابست مطلق عنان بیائید	فرصت شرر نقابست هنگامه شتابست
باغست خانگی نیست تا میهمان بیائید	گر خواهش فضولیست جز وهم مانعش کیست
فردا کراست امید تا خود چه سان بیائید	امروز آ مدنهما چندین بهار دارد
مفتاست فیض صحبت گر این زمان بیائید	ای طالبان عشرت دیگر کجاست فرصت
نامهربان بیائید یا مهربان بیائید	بیدل بهر تب و تاب ممنون التفاتیست

1. Сегодня настала весна, пьющие вино, приходите!
Розы в волнении, как вино, приходите в розовый сад!
2. К чему прогулки в саду, где нет весны,
Мы в ожидании любительниц цветов, играя цветами, приходите!

3. Объятыя желаний здесь пока лишены самой сути,
Придите же в эту жаждущую форму воплощенной мольбы,
о более желанные, чем душа!
4. Нет, кроме страсти, здесь предводителя, нет опасностей, кроме выдуманных,
Нет ни колючки на этом перекрестке, приходите смело!
5. Удачный случай мимолетен, как сноп искр, самое время поспешить!
Роза уже вставила ноги в стремя, необузданные, приходите!
6. Если настойчиво желание, кто, кроме страха, помешает ему?
Это сад, а не дом, и пока вы гости, приходите!
7. Приходить сегодня значит — видеть весну в стольких обличьях,
Зачем надеяться на завтрашний день? Как есть, приходите!
8. О жаждущие веселья, когда еще выпадет миг!
А ведь получите даром роскошь общения, сейчас приходите!
9. Бедиль благодарен любому проявлению дружелюбия,
Нелюбимые, приходите! Обожаемые, приходите!

(Куллийат, т. 1, с. 410)

Примечания. Газель с редифом «приходите!». Бейт 3: персонифицированное «объятыя желаний» как бы застыло в позе ожидания и является собой форму, в которую должна прийти душа — возлюбленная, для того, чтобы безжизненное тело обрело душу. В газели нарушен размер в бейтах 2, 7 и 9.

* * *

ای بهارستان اقبال ای چمن سیما بیا	فصل سیر دل گذشت اکنون بچشم ما بیا
میکشد خمیازه صبح انتظار آفتاب	در خمارآباد مخموران قدح پیمایا
بحر هر سو رو نهد امواج گردد راه اوست	هر دو عالم در رکابت میدود تنها بیا
خلوت اندیشه حیرت خانه دیدار تست	ای کلید دل در امید ما بگشایا
عرض تخصیص از فضولیهای آداب وفاست	چون نگه در دیده یا چون روح در اعضایا
بیش از این نتوان حریف داغ حرمان زیستن	یا مرا از خود ببر آنجا که هستی یا بیا
فرصت هستی ندارد دستگاه انتظار	مفت امروزیم پس ای وعده فردا بیا
رنک و بوجمعست در هر جا چمن دارد بهار	ما همه پیش توایم ای جمله ما با ما بیا
وصل مشتاقان ز اسباب دگر مستغنی است	احتیاج اینست کای سامان استغنا بیا
کو مقامی کز شکوه معنیت لبریز نیست	غفلتاست اینها که بیدل گویدت اینجا بیا

1. О, весенний сад счастья, о, ликом подобная цветнику, приди,
Прошло время блужданий сердца, теперь предстань пред наши очи!
2. Потягивается спростонья утро в ожидании солнца,
Явись же как виночерпий в обитель пьянства хмельных!
3. Куда бы ни направлялось море, волны — пыль его пути,
Оба мира бегут у твоих стремян, единственная, приди!
4. Келья моих помыслов — обитель томления, где творится чудо встречи
с тобой,
О, ключик к сердцу, открой дверь моих надежд, приди!
5. Просьба об обладании относится к издержкам законов верности,
Будь, как зрение в глазах, как душа в теле, приди!
6. Больше невозможно жить, лелея ожоги страданий,
Или сама доставь меня туда, где находишься, или приди!
7. Благоприятный миг бытия не снабжен средствами ожидания,
Если зря прошел сегодняшний день, ты — обещание завтрашнего дня, приди!

8. Когда аромат и цвет вместе — весна в каждом уголке цветника,
Мы все перед тобой, ты — воплощение всех нас, приди к нам!
9. Свидание влюбленных не зависит от посторонних причин,
Нужда только в одном, ты — воплощение независимости, приди!
10. Где то место, которое не переполнялось бы величием Твоих замыслов?
Неведение позволяет Бедилю сказать Тебе: именно сюда приди!

(Куллиийат, т. 1, с. 15)

Примечания. Газель с редифом «приди». Обращение меняется — к возлюбленной, к весне, к божественной возлюбленной. Бейт 2: образ питья вина на рассвете после ночной попойки. Хмельные — влюбленные.

* * *

بھار رفت کہ این خار و خس شد آینه ما	بھار رفت کہ این خار و خس شد آینه ما
همین مقابل مور و مگس شد آینه ما	همین مقابل مور و مگس شد آینه ما
چنین کہ تاخت کہ نعل فرس شد آینه ما	چنین کہ تاخت کہ نعل فرس شد آینه ما
چو صبح طعمه زنگ نفس شد آینه ما	چو صبح طعمه زنگ نفس شد آینه ما
ز ناتمامی صیقل قفس شد آینه ما	ز ناتمامی صیقل قفس شد آینه ما
کہ عمرهاست شکست جرس شد آینه ما	کہ عمرهاست شکست جرس شد آینه ما
همین بس است کہ تمثال رس شد آینه ما	همین بس است کہ تمثال رس شد آینه ما
بھار رفت کہ این خار و خس شد آینه ما	بھار رفت کہ این خار و خس شد آینه ما
همین مقابل مور و مگس شد آینه ما	همین مقابل مور و مگس شد آینه ما
چنین کہ تاخت کہ نعل فرس شد آینه ما	چنین کہ تاخت کہ نعل فرس شد آینه ما
چو صبح طعمه زنگ نفس شد آینه ما	چو صبح طعمه زنگ نفس شد آینه ما
ز ناتمامی صیقل قفس شد آینه ما	ز ناتمامی صیقل قفس شد آینه ما
کہ عمرهاست شکست جرس شد آینه ما	کہ عمرهاست شکست جرس شد آینه ما
همین بس است کہ تمثال رس شد آینه ما	همین بس است کہ تمثال رس شد آینه ما

1. В старости привычка к алчности и вожделению стала моим зеркалом,
Ушла весна, а этот мусор стал моим зеркалом.
2. Под влиянием слабости мы не могли определить, кто мы,
Поэтому напротив мухи и муравья мы поместили зеркало.
3. На ветру безумных стараний потеряла цвет жемчужина спокойствия,
Кто устроил такую гонку, что подковами нашего скакуна стало зеркало?
4. Жаль, что аромат присутствия не стер стараний нашей натуры,
Подобно утру, пищей ржавчины дыхания стало наше зеркало.
5. Потворствуя сердечному желанию, и глазом не моргнет оцепенение
в своей гордыне,
Из-за несовершенства полировки превратилось в клетку наше зеркало.
6. Чей это паланкин горделивости проследовал из града изумления,
Что навек колокольчик каравана посрамлен нашим зеркалом?
7. Как можно приблизиться к разгадке твоей тайны, Бедиль?
Достаточно и того, что я увижу в своем зеркале.

(Куллиийат, т. 1, с. 41)

Примечания. Газель с редифом «зеркало». Бейт 2: муха и муравей — отражение слабости лирического персонажа. Бейт 3: из-за ненужной суеты и гонки подковы у скакуна стерлись до зеркального блеска. Бейт 4: весть о божественном присутствии (аромат) оказалась недостаточной для того, чтобы перестать суетиться и предаться спокойному упованию, поэтому сердце-зеркало стало добычей ржавчины — печали. Бейт 5: образ построен на мотиве полировки металлического зеркала с помощью стержня, оставляющего на металле полосы при снятии ржавчины. Царапины на металле, не слившиеся воедино, напоминают прутья клетки. Незавершенность полировки — несовершенство суфия на пути к истине. Бейт 6: рыдающее сердце лирического персонажа звучит

громче, чем колокольчик каравана, увозящего паланкин, в котором находится красавица — предмет воцелений героя.

* * *

دل از خمار طلب خون کن و شراب طلب	جگر بتشنه لبی واگداز و آب طلب
ز عافیت نتوان مژده گشایش یافت	بدل شکستی اگر هست فتح باب طلب
مترس از غم ناسور ای جراحت دل	بزلف یار بزن دست و مشک ناب طلب
مباش همچو کهر مرده ریگ این دیار	نظر بلند کن و همت حباب طلب
محیط در غم آغوش بیقراری تست	دمی چوسیل درین دشت اضطراب طلب
قدم بـوادی فرصت زن و مژه بردار	بهار میرود ای بیخبر شتاب طلب
لباس عافیت از دهر اگر هوس داری	ز ماهتاب کتان و حریر از آب طلب
شبی چو شبنم گل صرف کن به بیداری	سحر برار سر و وصل آفتاب طلب
هزار جلوه در آغوش بیخودی محواست	جهان شعور طلب میکند تو خواب طلب
ببند پرده بچشم و دلت ز عیب کسان	گشاد کار خود از بند این نقاب طلب
نیاز و ناز همان درد و صاف یکقدح اند	چوپای اوسر ما هم ازان رکاب طلب
دل گداخته بیدل نیاز مژگان کن	طراوت چمن عمر ازین سحاب طلب

1. Хмелем желания растрави сердце и проси вина!
Расплавь душу жаждой и требуй воды!
2. От благоденствия нечего ждать добрых вестей о разрешении
затруднений,
Если есть кто-нибудь с разбитым сердцем, у него и ищи устроения
своих дел.
3. Не бойся страданий от воспаления, о рана в сердце,
Протяни руку к кудрям подруги и проси чистого мускуса!
4. Не будь подобен жемчугу, ничего не стоящему в этой стране,
Прояви щедрость и ищи нравственного величия пенной волны.
5. Мир мечтает прийти в твои беспокойные объятия,
Однажды, подобно селю, потребуй волнения от этой степи!
6. Ступи в долину благоприятного момента и подними ресницы,
Весна уходит, о несведущий, поторопись!
7. Если возжаждешь наряда благополучия от мира,
Потребуй от лунного света кетана, а от воды — шелка!
8. Ночь, подобно росе на розе, истрать на бодрствование,
А утром подними голову и потребуй свидания у Солнца!
9. Тысячи проявлений сгинули в объятиях беспамятства,
Мир требует разума, а ты ищешь сна.
10. Завесь глаза и сердце завесой на недостатки окружающих,
И моли, чтобы благодаря путам этой завесы легко распутались
твои затруднения.
11. Мольба и гордость подобны осадку и чистому вину в одной чаше,
Ищи мою голову прильнувшей к тому стремени, в которое вставлена
ее нога.
12. О Бедиль с опаленным сердцем, принеси жертву этим ресницам,
Требуй от этого дождя свежести для цветника жизни!

(Куллийат, т. 1, с. 150)

Примечания. Бейт 3: мускус — благовоние черного цвета, употребляется в лечебных целях. В поэзии с мускусом обычно сравниваются черные кудри красавиц. Бейт 4: здесь *ихам*: *мордериг* означает «негод-

ный» и может быть также воспринято как неподвижный, букв. «мертвый», песок, благодаря чему возникает противопоставление движущейся волны, усеянной жемчугом пузырьков, неподвижной жемчужине. Бейт 7: наряд благополучия для поэта — понятие эфемерное: такое же, как ткань из кетана, тающая в лучах лунного света, или шелковая ткань из воды. Бейт 8: роса, испаряясь в лучах утреннего солнца, по поэтическому представлению, достигает его.

* * *

جام در دست از عرقهای حیا می بینمت	باز با طرز تکلف آشنا می بینمت
چند روزی شد که من پر ییصدا می بینمت	سرمه در کار زبان کردی ز مژگان شرم دار
بیشتر میل نگه در پیش پا می بینمت	اینقدر دام شامل خاکساریهای کیست
گردشی در ساغر رنگ حنا می بینمت	خون مشتاقان قدح بیمای نومیدی میاد
بی بلائی نیستی هر چند وا می بینمت	همچو مژگان طور نازت یکقلم برگشته است
یکنفس بنشین دمی دیگر کجا می بینمت	اشکهارا بر سر مژگان چه فرصت چیدن است
کور میگردم دمی کز خود جدا می بینمت	شمع را بی شعله سامان نظر پیدا است چیست
هر کجا باشم همان رو بر قفا می بینمت	رفته ام از خویش و حسرت دیدبان بیخود است
صرف لغزش چون قلم سرتا بپا می بینمت	بیدل اشغال خطارا مایه دانش مگیر

1. Снова я вижу тебя в затруднении,
Я вижу тебя с чашей в руках, в испарине от стыда.
2. Стыдись перед ресницами, ибо сурьму ты отдала языку,
Уж сколько дней подряд я вижу тебя совершенно безмолвной.
3. Чье смирение расстелило такие тенета раздумий?
Я вижу, что взгляд твой по большей части устремлен под ноги!
4. Да не будет кровь влюбленных виночерпием отчаяния!
Я вижу, как нечто цвета хны играет в твоём кубке.
5. Подобно ресницам твоя гордость — надломленный калам,
Хоть ты и открыта, в тебе таится какая-то западня.
6. Разве время сейчас копить слезы на кончиках ресниц?
Посидим, затаив дыхание, когда еще я тебя увижу!
7. Какая сила взгляда может быть у свечи без пламени?
Я слепну в тот же миг, когда ты разлучаешься со мной.
8. Я ушел от себя, и зависть караульщика напрасна,
Где бы я ни был, обернувшись, я всегда вижу тебя.
9. Бедиль, не считай ошибочным занятием постижение сути знания,
Я вижу, что с головы до ног ты подобен перу, скользящему по бумаге.

(Куллиийат, т. 1, с. 183)

Примечания. Газель на тему расставания с возлюбленной. Последний бейт — *макта* газели трактует тему поэтического труда. Бейт 2: по поверью, проглоченная сурьма вызывает немоту. Красавице «стыдно перед ресницами», потому что вместо того, чтобы нанести сурьму на ресницы, она «проглотила» ее. Бейт 4: страдания разлучаемых влюбленных превращают вино в бокале в кровь сердца (цвета хны, т.е. алого). Бейт 5: изогнутые ресницы красавицы напоминают надломленные тростинки, калам — тростниковое перо. В тростниках также может скрываться западня для дичи. Бейт 6: если не затаить дыхание, вместе со вздохом может прорваться поток слез.

بهار آئینه رنگی که باشد صرف آئینت شگفتن فرش گلزاری که بوسد پای رنگینت
 عرق ساز حیا از جبهات ناز دگر دارد به شبنم داده خورشیدی گهر پرداز پروینت
 خجالت در مزاج بوی گل می پرورد شبنم به آن طرز سخن یعنی نسیم برگ نسرینت
 چه امکانست همسنگ ترازوی تو گردیدن مگر کوه وقار آئینه پردازد ز تمکینت
 نمی چنبد بیک دریا عرق جز شرم همواری تبسمهای موج گوهر از ابروی پر چینت
 تحیر صید مژگان هم بهشتی در نظر دارد بزیر بال طاوس است دل در چنگ شاهینت
 وفا سر بر خط عهده کرم فرمانبر جهدت ترجم بنده کیشست مروت امت دینت
 زیارتگاه یکتائست الفتخانه دلها نکردد غافل از آئینه یا رب چشم حقینت
 بمنع حسرت بیدل که دارد ناز خودکامی شکر هم میخورد آب از تبسمهای شیرینت

1. Весна — зеркало красок, что уйдут целиком на твое украшение,
 Цветение — тот ковер розария, что целует твои окрашенные ступни!
2. Испарина стыда на твоем челе — предмет особой гордости,
 Должно быть, какое-то Солнце дало росе жемчужный блеск твоих Плеяд.
3. Роса портит настроение аромату розы,
 Говоря, что, мол, утренний ветерок пахнет твоими нарциссами.
4. Есть ли возможность обрести вес на твоих весах?
 Разве что гора постоянства отполирует зеркало твоей холодности.
5. Испарина ничего не найдет в целом море, кроме смущения перед его
 бесконечной гладью,
 Когда же ты гневно хмуришь брови, переливается улыбками
 волна жемчуга.
6. Оцепенение жертвы твоих ресниц тоже помышляет о каком-то рае,
 Под сенью павлиньего крыла прячется сердце, стиснутое когтями
 твоего сокола.
7. Верность — в красной строке обета, данного тебе, великодушие —
 слуга твоего могущества,
 Сострадание — приверженец твоей веры, благородство — последователь
 твоей религии.
8. Любовная обитель сердец — святыня твоей уникальности,
 Да не минует твой справедливый взгляд, о Господи, этого зеркала!
9. Запрещающая страсть Бедилю, который гордится своеволием,
 Сахар сам растаял от твоих сладостных улыбок.

(Куллийат, т. 1, с. 204)

Примечания. Газель, в которой обращение к красавице меняется на обращение к Богу. Бейт 1: окрашенные ступни — в Индии женщины красят ступни ног хной. Бейт 2: Солнце испарило росу, которая, поднявшись вверх, осела затем, подобно созвездию Плеяд, жемчужной испариной на челе красавицы. Бейт 3: нарциссы — символ глаз красавицы. Бейт 4: образец индийского стиля. Разновес на весах должен быть не меньше горы, к тому же прошедшим идеальную духовную полировку. В качестве разновесов на весах использовались камни. Бейт 5: волна жемчуга — переливы капелек испарины над бровями красавицы, нахмуренными в гневе. Бейт 6: характерный для Бедилиа образ оцепенения при созерцании божественной красоты. Павлин — райская птица. Суфий, пораженный красотой Абсолюта, испытывает такое же замирание сердца, как если бы ловчий сокол охотился на сердце павлина и сжал его в своих когтях. В бейтах 7 и 8 как бы заключается договор с Богом о

милосердии и сострадании. При этом сердце суфия трактуется как место паломничества и преклонения перед божественной уникальностью и единственностью. Бейт 9 снова переводит повествование в любовный план.

* * *

از عدم مشکل نه آسان سیر امکان کرد شمع	داغ شد افروخت اشک و آه سامان کرد شمع
بسکه از ذوق فنا در بزم جولان کرد شمع	ترک تمهید تعلقهای امکان کرد شمع
از هجوم شوق بی روی تو در هر جا که بود	دود آه اظهار از هر تار مژگان کرد شمع
آب حیوان و دم عیسی نگردد چون خجل	سربه تیغش داد و جان تازه سامان کرد شمع
آه عاشق آتش دل را دلیل روشن است	فاش شد هر چند درد خویش پنهان کرد شمع
رشته جان سوخت بر سر زرد گل سودا گداخت	جای تا در محفل نازآفرینان کرد شمع
دید در مجلس رخس از شرم او گردید آب	خویش را چون نقش پا با خاک یکسان کرد شمع

1. Из несуществования с трудом, а не с легкостью совершала путь возможного свеча.

Когда запыхал огонь, слезы и вздохи призвала на помощь свеча.

2. Сколь долго в страсти к небытию вращалась в экстазе на пиру, Отказываясь от подготовки связей с миром возможного, свеча!
3. Не видя твоего лика, в порыве страсти повсюду Дым вздохов страсти являла из каждой нити ресниц свеча.
4. Как не оказаться посрамленными живой воде и дыханию Исы: Голову она отдала мечу, и снова возродилась к жизни свеча.
5. Вздых влюбленного — яркое доказательство сердечного огня, Выдала себя, хоть и скрывала сердечную боль, свеча.
6. Сожгла нить души, надела на голову розу ярости, расплавилась, Когда в кругу кокетливых красавиц заняла место свеча.
7. Увидев в собрании Ее лик, от стыда перед ним растаяла И, словно след ноги, сровняла себя с землей свеча.

(Куллийят, т. 1, с. 782)

Примечания. Газель с редифом «свеча». В макта нет имени автора. Бейт 1: несуществование или предбытие, состояние явлений и предметов бытия в качестве божественного замысла, который осуществляется затем нисхождением в мир возможного, т.е. в мир феноменального бытия. Бейт 2: образ суфийского радения *сама*⁴, во время которого в экстастическом вращении суфий достигает «состояния» — *хал*. В этом состоянии все связи с миром возможного обрываются, и суфий остается один на один с Истиной. Бейт 3: ресницами свечи в поэзии иногда именуется ореол вокруг ее пламени, в котором можно различить как бы тоненькие дрожащие нити. Кроме того, фитиль свечи сплетен из нитей, которые тоже можно рассматривать как ресницы. Бейт 4: даже когда со свечи снимают нагар, обрезая фитиль — «голову», пламя ее вспыхивает с новой силой, чем посрамляет и живую воду, и животворное дыхание Исы. Бейты 6, 7: несмотря на то что своим появлением свеча посрамляет и красавиц, и даже такую признанную красавицу, как роза, однако при виде божественной красоты она тает, а ее оплавившийся огарок напоминает по форме след ноги, который, сливаясь с землей, признает свое несовершенство.

بسکه بی لعل تورفت از بزم عیش ما نمک
داغ شوقست زیر مشق منت هر پنبه نیست
جسم راحتخواه و دل جمعیت و عمر امتداد
ای خرد خمخانه نازی بجوش آورده‌ای
پشت بر گل دادن از آثار کافر نعمتی است
اضطراب شعله تسکینش همان خاکستر است
پی تبسم نیست با آن جوش شیرینی لبش
آفت هستی با سبایی دگر موقوف نیست
با همه ابرام باید تشنه کام یاس مرد
بیدل از حسن ملیحش چند غافل زیستن

میزند بر ساغر می خنده مینا نمک
اشک خود کافیت گر خواهد کیاب ما نمک
با چنین طوفان حاجت دارد استغنا نمک
باش تا شور جنسون ما کند پیدا نمک
جای آن دارد که گیرد چشم شبنم را نمک
کوشش ما میبرد داغی که دارد با نمک
تا تو دریایی که درکار است در هر جا نمک
زخم صبح از خنده خود میکند انشا نمک
حرص مستسقی و دارد آبروی ما نمک
دیده‌های زخم را هم میکند بینا نمک

1. О, как без твоих рубиновых уст ушла вся соль с пира,
Но смех графина добавит соли в кубок вина!
2. Ожог страсти к тебе не намерен упражняться в благодарности
каждой корпии,
Достаточно собственных слез, если этому кебабу понадобится соль!
3. Тело, требующее удовольствия, спокойное сердце, долгая жизнь —
К этому урагану потребностей сохраняет полное равнодушие соль.
4. О разум, ты заставил бурлить винный погреб,
Погоди, то ли еще будет, когда смятение нашего безумия найдет свою
соль!
5. Устремляться от розы прочь — знак неблагодарности,
Роса заслуживает того, чтобы солью ослепило ее глаза!
6. И волнение пламени, и его угасание дают один и тот же результат — пепел,
Наши усилия оканчиваются тем, что поверх ожога появляется
еще и соль.
7. При всем обилии сладости ее губ не обошлось и без их улыбки:
Ради того, чтобы ты понял — везде нужна соль!
8. Бедствия жизни зависят не от посторонних причин,
Рана рассвета своей улыбкой творит соль.
9. Из-за недоброжелательства людей мы должны умирать с горлом,
пересошим от тоски,
Алчность раздулась от водянки, а вода, стекающая по нашему лицу,
солона.
10. Бедиль, сколько можно жить, не зная об ее изысканной красоте,
И глаза раны делает зрячими соль!

(Куллийат, т. 1, с. 798)

Примечания. Газель с редифом «соль». Бейт 1: рубины, т.е. губы красавицы, покинувшей пир. Когда в вино сыплют соль, оно как бы закипает. Бейт 2: образ в первой строке построен на сходстве корпии по цвету с белой солью, во второй — продолжается тема несходства необходимых для ожога любви функций корпии и соли: ожог следует расправлять, а не успокаивать компрессами. Бейт 3: суть урагана — солёность морской воды; удовольствия, спокойствие, долгая жизнь могут быть названы ураганом плотских потребностей в противовес истинной его потребности, заключающейся в соли. Бейт 4: если разум привел в кипение винный погреб, т.е. дух человека, то при добавлении соли — страстей — кипение вина перейдет все пределы. Бейт 5: роса, испаряясь

с лепестков розы, как бы показывает розе спину, росе подобает оплакать солеными слезами это невежество, а может быть, глаза росы должны ослепнуть от слез и не видеть Солнца, которое призывает росу к себе. Бейт 6: любовные страдания и прекращение страданий способны только растравить раны. Пепел на погасшем огне напоминает соль на ране. Бейт 7: даже сладости нужна соль — улыбка красавицы, белизна зубов. Бейт 8: довод, заключенный во второй мисра, основывается на том, что алый — цвета крови — рассвет рождает светлый день, причем улыбка рассвета, то есть свет дня, оказывается солью для ран рассвета, страдающего от того, что ему на смену приходит день. Бейт 9: «вода лица» — букв. «достоинство, честь», здесь слезы; желанию напиться воды препятствует то, что вода соленая. Бейт 10: если насыпать соли на рану, она уподобится плачущему кровавыми слезами глазу влюбленного.

* * *

چون ابر بـرايم بسر بام و بگريم	وقتست کنم شور جنون عام و بگريم
از آبله چشمی بکنم وام و بگريم	تا گردد ره هرزه دویها بنشیند
کو بخت که یکجا کنم آرام و بگريم	چون ابر بصد دشت و درم اشکفشانی است
از منتظرانم که شود شام و بگريم	فرصت ز چراغ سحرم بالفشان رفت
در راه تو چندی فکنم دام و بگريم	شاید نگاهی صید کند دانه اشکی
یادم دهد آغاز انجام و بگريم	چون شمع خموشم بگذارید مبادا
چشمی دهم آب از گل بادام و بگريم	دور از نگهت حاصلم این بس که در این باغ
دل خوش کنم ایکاش باین نام و بگريم	نومید وصالم من بیدل چه توان کرد

1. Настало время сделать сумятицу безумия обычным делом и заплакать, Как туча, я взойду над крышей и стану лить слезы.
2. Когда осядет пыль бессмысленных метаний, Я одолжу глаза у волдырей и заплачу.
3. Я, словно туча, проливающая слезы над сотней степей и полей, Где ты, счастье, чтобы я мог где-нибудь найти покой и, уединившись, плакать.
4. Миг удачи отлетел от моего утреннего светильника, хлопая крыльями, Я из тех, кто ждет, когда наступит вечер, чтобы поплакать.
5. Может быть дичь бросит хоть один взгляд на зерно слезы, Сколько можно ставить силки на твоём пути и плакать!
6. Отбросьте меня, как погасшую свечу! Не дай Бог, Начало напечтает мне о конце, и я заплачу.
7. Далеко от твоего взгляда мой урожай, достаточно того, что в этом саду Я дам глазам блеск цветка миндаля и заплачу.
8. Я потерял надежду на встречу, я, Бедиль, что делать? О если бы я мог радоваться этому имени и плакать!

(Куллийат, т. 1, с. 998)

Примечания. Газель с редифом «я заплачу», «я лью слезы». Бейт 2: имеются в виду любовные метания лирического персонажа в степи, подобно Маджнуну. Волдыри, появившиеся на ногах во время этих метаний, красноречивее, чем глаза, налитые слезами. Бейт 6: думая о неизбежном конце, превращении в огарок, свеча плачет. Уже начало

жизненного пути содержит в себе мысль о неизбежном конце. Бейт 7: тема разлуки, возлюбленная не видит, как взошел «урожай любви», любви, которую она посеяла в сердце героя. Однако напоминанием о ней служит цветок миндаля в саду. Бейт 8: Бедиль переводится как потерявший сердце, т.е. влюбленный. Он мог бы радоваться этому имени, если бы возлюбленная отвечала ему взаимностью.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

- Аббас, шах 73
 Аббас II 286
 Абд ал-Кадир Бадауни 45, 224
 Абиди 29
 Абу Али Ибн Сина 14, 85, 194
 Абу Саид Мейхенский 92
 Абу-л-Вахаб 47
 Абу-л-Фазл Аллами 262
 Абу-л-Фарадж Руни 20, 34, 35
 Абу-л-Фатх Гилани 73, 74, 255
 Абу-л-Хасан Али ал-Худжвири ал-Джул-лаби Датта Ганджбахш см. Худжвири
 Абу-л-Хасан Харакани 92
 Агра 17, 262, 263
 Адам 96, 159, 265, 282, 293
 Аджмер 36
 Азам, шахзаде 296
 Азари Асфараини 43
 Азари, шейх 20
 Азер, Лутф Али-бек 18, 25
 Азербайджан 67
 Азиз Ахмад см. Ахмад, Азиз
 Азимабад 296
 Айбек 40
 Айни, Садриддин 29, 84, 296
 Айни, Халида 29
 Акбар 8, 23, 44, 45, 57, 76, 108, 109, 216, 218, 255, 262, 263, 265, 268, 270
 Алаи 47
 Аламгир Аурангзеб 44, 46; см. также Аурангзеб
 Аллама Шибли Ну'мани см. Шибли Ну'мани
 Аллах 36, 143, 147, 148, 156, 158, 262
 Али, халиф 14
 Али Капу 228
 Али Наки Камраи 75, 76
 Али Пири, шейх 224
 Али-Кули Майли 75
 Али-Кули Салим 76
 Али-Кули-хан 74
 Алиев, Газанфар 6, 8, 28, 31, 32, 41, 165, 166, 224, 226
 Амир Хасан Дехлеви 20, 39, 181
 Амир Хосров Дехлеви 14, 20—24, 27, 31, 32, 37—39, 47, 51, 75, 79, 97, 103, 164, 165, 181, 209, 224, 234
 Амири Фирузкухи см. Фирузкухи, Амири
 Аму-Дарья 51
 Амуль 17
 Анатолия см. Рум
 Анвари 93, 99, 104, 180
 Анис-и Шамлу 45
 Анка 54, 265, 285, 292
 Антонова К.А. 223
 Арберри А. 139, 141, 232
 Аристотель 194, 229, 230
 Аса 38
 Атааллах (Атаулла) Хусайни 85, 98, 229
 Аттар 99, 139
 Ауфи, Мухаммад 40
 Аухади 80, 235
 Аурангзеб 46, 51, 83, 296; см. также Аламгир Аурангзеб
 Афганистан 10, 12, 15, 16, 29, 32, 51, 67, 221, 225
 Афсахзод, Аълахон 9, 38, 103, 164, 166—169, 171, 172, 174—177, 182, 228, 234, 235, 250
 Афсахов А. 167
 Ахмад Сирхинди 108, 109
 Ахмад, Азиз 8, 36, 42, 142
 Ахмадабад 74, 268
 Ахриман 89, 91
 Ахтар 181
 Аштияни 152, 157, 160, 161
 Баба Рахим Машраб см. Машраб, Баба Рахим
 Баба Фарид 36
 Баба Фигани см. Фигани
 Бабур 224, 225, 231
 Бадахшан 16
 Балх 16, 51

- Барани 40
 Бастани Паризи 60
 Баузани А. 5, 8, 28, 50, 56, 60, 64, 69, 71, 107, 108, 110, 192, 225, 227
 Бахадур-шах Зафар 43
 Бахар, Мухаммад Таги, Малек ош-шоара 4, 8, 14, 15, 18, 25, 26
 Бахарзи, Йахйа 152—157
 Бахман Кейкобад ибн Хормозйар 42
 Бахтийар 153
 Бедиль, Абд ал-Кадир 10, 24, 29, 32, 44, 46, 47, 49, 52, 55, 82, 107, 108, 157, 180, 183, 184, 196, 221, 225, 226, 296—307
 Бернс, Роберт 145
 Бертельс Е.Э. 5, 8, 11, 19—21, 28, 29, 33, 37, 50, 51, 60, 62, 71, 72, 80, 81, 85, 86, 92—94, 96, 97, 105, 108, 139, 140, 164, 165, 182—184, 188, 222, 225, 229, 234, 235, 249
 Биджапур 17
 Билграми, Азад 191
 Билькис 273
 Бинаи 105, 195
 Бирма 43
 ал-Бируни 33, 223
 Бисутун 212
 Ближний Восток 250
 Бодлер, Шарль 209
 Бойс, Мэри 232
 Болдырев А.Н. 6, 8, 19, 21, 28, 39, 51, 60, 226
 Борхес, Хорхе Луис 54
 Брагинская Е.И. 101
 Брагинский В.И. 9, 207, 208
 Брагинский И.С. 8, 27, 59, 60, 223, 236
 Брайант 233
 Браун Э. 6, 52, 60, 236
 Бромс 27, 232
 Буст 51
 Бухара 16, 17, 29, 40
 Бхамаха 231
 Бхаскар Ачарья 263
 Бхопал 46
 Вазири Мокаддам 60
 Ва'из Кашифи 84, 229
 Вакиф 180
 Валери, Поль 209
 Валих Дагистани 80, 81, 224
 Вamana 231
 Ватват, Рашид ад-Дин 37, 84, 92, 112, 116, 121, 122, 124—126, 128—131, 134, 135, 209, 217, 230
 Вахид Табризи 229
 Вахши Бафки см. Вахши Йезди
 Вахши Йезди 20, 75, 80
 Веданта 42
 Великие Моголы, династия 9, 23, 43, 44, 51, 73, 206
 Венера 101, 175, 176, 273
 Венеция 67
 Викенс 232
 Ворожейкина З.Н. 4, 6, 9, 18, 26—28, 223
 Гавваси, шейх 268
 Газали Мешхеда 45, 235, 263
 Гази-хан, Мир 74
 Газна 51
 Газнавиды, династия 33, 34
 Галиб, Мирза Асадулла-хан 22, 23, 44, 46, 48, 53, 104, 108, 137, 158, 180, 181, 188, 189, 196, 199, 211, 224, 260, 270, 274, 281
 Ганджа 17
 Гани Кашмири 9, 46, 182, 197, 200, 210, 212
 Гаффаров А. 46, 76, 167
 Герат 16, 17, 51, 250
 Гёте, Иоганн Вольфганг 24
 Гисудераз, Хаджа Банданаваз 42
 Голконда 17
 Гольчин Маани 19, 51, 82, 83, 184
 Гринцер П.А. 9, 116, 229—231
 Грюнебаум, Г. фон 234
 Гуджарат 41, 42
 Гулрух 41; см. также Сикандар Лоди
 Гуриды 34, 35
 Дабирсияки 60
 Давид 203, 261
 Дамаянти 45
 Дандин 39
 Даниял 262
 Дара Шихох 8, 45, 57, 216, 218
 Дастгейб 26
 Датта Ганджбахш см. Худжвири
 Дахака 176; см. также Заххак
 Дели 17, 34, 37, 41, 43, 45, 296
 Делийский султанат 34, 39, 41, 223
 Декан 45, 268
 Джабраил (библ. Гавриил) 276
 Джалал Асир 76, 212

- Джам Джуна 41
 Джам Ниндо 43
 Джамали Канбу 43
 Джами Абд ар-Рахман 13, 14, 20, 22, 38, 41, 47, 63, 73, 79, 80, 103, 128, 136, 161, 164—166, 169—172, 174—181, 194, 224, 228, 234, 249—255
 Дхамшид 101, 102, 144, 150, 155, 171, 178, 211, 251, 273
 Джаунпур (Шарки) 41
 Джахангир, император 39, 44, 45, 73, 255, 262, 268, 277
 Джейхун 224
 ал-Джузджани 40
 Джуйа-йе Табризи 71
 ал-Джуллаби, Абу-л-Хасан Али ал-Худжвири 40; см. также Датта Ганджабаш и Худжвири
 Джунейд Багдади 35
 ад-Джурджани, Абд ал-Кахир 61, 207, 208
 Диалпур 39
 Диоген 282
 Дилкаш, медресе 250
 Динкар 41

 Ева (Хава) 265
 Евклид 38
 Египет 49

 Жирмунский В.М. 92
 Жолковский А.К. 234
 Жуковский В.А. (поэт) 45, 263
 Жуковский В.А. (иранист) 223

 Загрос 18; см. также Ирак аджамский
 Зайн ал-Абидин 41
 Занд М.И. 8, 13, 87
 Зарйаб 60
 Зафар-хан 74, 286
 Заххак 174, 176
 Зебунниса (Зебуннисо) Махфи 10, 24, 46
 Зенды, династия 51
 Зиполи, Рикардо 5, 56, 60—67, 69, 103, 217, 222, 227
 Зия ад-Дин Нахшаби см. Нахшаби, Зия ад-Дин
 Зограф Г.А. 16
 Зухра 175, 176, 178, 273
 Зухури Туршизи 9, 23, 45, 47, 53, 180, 181, 286

 Ибн Араби 42, 54, 136, 193, 224, 290
 Ибн Кутайба 119
 Ибн Мутааз 230
 Иванов Вяч. Вс. 162
 Иисус см. Иса
 Икбал, Мухаммад 16, 22, 33, 48, 49, 108, 124, 165, 196, 225, 231, 237, 270
 Ильтутмыш 40
 Инджави 142
 Индия 8—10, 15—17, 19, 20, 22—24, 27—35, 37—48, 51, 57, 67, 68, 73, 74, 108, 109, 165, 167, 180, 181, 206, 209, 214, 221—225, 236, 255, 262, 268, 276, 277, 282, 283, 286, 303
 Индостан см. Индостанский субконтинент
 Индостанский субконтинент 12—23, 32, 34, 47, 189, 194, 224
 Инша 74
 Иосиф Прекрасный 40; см. также Юсуф, Юсеф
 Ирадж Башири 232
 Ирак 18
 Ирак аджамский 18; см. также Загрос
 Иран 9, 12—18, 22—24, 29, 32, 43, 45, 46, 50, 51, 67, 68, 72, 74, 150, 176, 206, 213, 214, 222, 255, 256, 276, 282, 286
 Иса 106, 142, 145, 150, 156, 157, 161, 234, 248, 265, 266, 289, 304
 Иса Ланготио 43
 Исами 40
 Искандар 201, 202, 204
 Испания 48
 Исфahan 16, 17, 228, 286
 Италия 64, 67, 68

 Йар-Шатер Э. 6, 8, 50, 71, 81, 174
 Йездан 89, 91, 176

 Кааба 33, 259, 272, 274, 279, 290
 Кабир 42
 Кабирпантх 42
 Кабул 286
 Кабул Мухаммад 140
 Кадирие 36, 42, 296
 Кадхани, Шафии 6, 8, 60, 65, 184, 187, 227
 Казвини, Мухаммад 142, 201
 Калим Кашани 9, 23, 45, 55, 74, 76, 167, 180, 182, 183, 221, 226, 276—286

- Камол Худжанди 38, 181, 224, 225, 234
 Кандахар 74
 Карун (библ. Корей) 141, 171, 177
 Касем Диване 76
 Катиль 180
 Каф, гора 159, 292
 Кашан 14, 17, 268
 Кашифи см. Ва'из Кашифи
 Кашмир 10, 40, 41, 46, 47, 74, 276, 277, 281, 282
 Квинтиллиан 230
 Кербела 14
 Киктев М.С. 9, 112, 122, 123, 230
 Кирмани, Варис 6, 8, 71, 181
 Кисаи Марвази 14
 Клинтон Дж. 141
 Кныш А.Д. 54
 Комиссаров Д.С. 19, 82, 83, 223
 Козлов С. 236
 Конья 17
 Корбен А. 39
 Коус (Стрелец) 177
 Крачковский И.Ю. 148
 Кубравие 36
 Куделин А.Б. 9, 119, 126, 186, 188, 230, 236
 Кудси 77
 Кум 14
 Кутб ад-Дин Бахтияр Каки 37
 Кутб ад-Дин Мубарак-шах 38
 Кухкан см. Фархад
 ал-Кушайри 92

 Лазар Ж. 8, 99, 100, 106, 137, 139, 140, 146, 162, 218
 Лал Дед 42
 Латинская Америка 48
 Лахиджи 94, 96, 97, 99, 237
 Лахор 17, 33, 35, 41, 255
 Лейли (также Лейла) 170, 178, 179, 229, 282, 283
 Лекомцева М. 230
 Лисани Ширази 20
 Лоди, династия 41
 Лозенски 235
 Лорье М. 114

 Мавераннахр 16, 19, 27, 51
 Магеррамов Т.А. 165
 Магомеди М. 5, 6, 26, 109, 182, 192, 218
 Магриб 56
 Маджнун 96, 170, 171, 178, 229, 256, 282, 283, 294, 306
 Мазандеран 14
 Маил 47
 Малайзия 56
 Малая Азия 15
 Малва 41, 46
 Малик Куми 23, 277
 Малларме С. 209
 Манат 223
 Мандельштам О.Э. 168
 Манери Йахйа, шейх 224
 Манн, Томас 49
 Мансур см. Халладж, Мансур
 Манучехри 99
 Марино 63, 64
 Марут 178
 Мас'уд Фарзад 232
 Мас'уд-бек 224
 Мас'уд-е Са'д-е Салман 20, 23, 34, 35, 40, 97
 Масиха см. Иса
 Масиха Каши 286
 Массиньон, Луи 8, 84—86
 Махадева 223
 Махасин, шейх 224
 Махдави Дамгани 60
 Махинвал 47
 Махмуд I 51
 Махмуд Газнави 32, 33, 223
 Махфи см. Зебунниса
 Машраб, Баба Рахим 22, 109
 Мейсами, Дж. 8, 113, 233, 246—248
 Мерв 17
 Меркурий 177
 Мехди Мохаккек 60, 227
 Мешхед 17
 Минерва 63, 217
 Минорский В.Ф. 128
 Мир Джумла Шахристани 276
 Мирза Азиз 262
 Мирза Мурад 73
 Мирза Шарафджехан 75
 Мирзоев А.М. 6, 8, 27, 29, 60, 104—106, 140, 141, 195, 226
 Миррих (Марс) 273
 Могольская империя 43, 223
 Моин 292
 Мо'таман Зайн ал-Абидин 55, 60, 209
 Молла Джамал Лахори 196
 Моррисон Дж. 6, 184, 187
 Мохташем Кашани 20
 Мубарак Нагори, шейх 262

- Муджаддид-е алф-е сани см. Ахмад Сирхинди
Муиззи 97, 99, 229
Муин ад-Дин Чишти, шейх 36, 37
Муин-и Мискин см. Муин ад-Дин Чишти, шейх
Мулла Ахмад 41
Мулла Назири Туси 43
Мульта 32, 39, 47
Муминов И.М. 225, 226
Мумтаз 181
Мурад 262
Мурад Сафави 73
Муса (библ. Моисей) 143, 147, 148, 150, 153, 154, 160, 161, 262
Мусульманкулов Р. 9, 54, 86, 131, 134, 194, 229, 230
Мухаммад ибн Касим 32
Мухаммад, пророк 33, 153, 160, 161
Мухсин Фани, шейх 9, 46
- Нав'и 23, 45, 74, 180
Навои, Алишер 21, 22, 27, 56, 79, 164—166, 224, 234, 250
Назим Хараби 20, 56
Назир Ахмад 201
Назири Нишапури 9, 23, 45, 47, 53, 55, 74, 76, 78, 80, 181, 221, 222, 268—276, 286
Накук 34
Накшбандие (Накшбанди) 36, 42, 250
Наль 45
Намик, Ахмад 196
Насери 227
Насир ад-Дин Туси 209
Насир ад-Дин (Насируддин) Махмуд 40
Насир Али Сирхинди 9, 46, 180
Насир-е Хосроу Алави 14
Наср, Сайид Хосейн 136
Нахшаби, Зия ад-Дин 20, 40
Неджеф 14, 255
Неру, Джавахарлал 33
Низам ад-Дин Аулия 37, 39, 40, 97
Низами А.К. 36, 224
Низами Ганджеви 14, 37, 97, 164, 165, 224, 250, 254, 255, 263
Низами Нишапури 40
Низамийе, медресе 250
Никольсон Р. 223
Нишапур 17, 268
Ниязи Л. 113, 246
- Омар, халиф 14
Османов М.-Н.О. 4, 9, 26, 28, 86, 87, 89, 92, 229
Османская империя 51
- Пакистан 48, 221
Парвиз см. Хосров Парвиз
Пейсииков Л.С. 26
Пенджаб 10, 35, 40, 46, 47
Персия см. Иран
Петрарка 63, 66
Пешавар 34, 39
Платон 171, 178, 282, 295
Плеяды (созвездие Парвин) 303
Плисецкий, Герман 224
Потебня А.А. 137
Прей, Брюс 232
Пригарина Н.И. 104, 141, 165, 227, 231, 233, 235—237, 247
Притчет Ф. 27, 141, 207, 208, 232, 236
Пророк см. Мухаммад, пророк
Птолемей 38
Пунну 47
Пушкин А.С. 47, 144
- Раджабали Хирави 225
Радуйани 229
Рама 42
Ранджха 47
Рафи Казвини 70
Рассел, Ральф 235
Расми Каландар 74
Редер 232
Рей 38
Рейснер М.Л. 9, 140, 141
Риза-Кули-хан Хидаят 25
Ризаев З. 5, 6, 21, 24, 27, 56—60, 107, 109, 190, 192, 222, 223, 225, 226
Ризви 46
Рипка, Ян 4, 6, 9, 13, 19—22, 24, 26, 28, 31, 37, 60, 81, 104, 180, 183, 222, 234, 248
Риффатер М. 138, 139, 236, 237
Россия 48
Рудаки 13, 14, 84, 100, 102, 180, 223
Рум 38, 138
Руми, Джалал ад-Дин 14, 99, 105, 139, 237, 247
Рюккерт 45
- Саади, Муслихиддин 14, 20, 38, 75, 167, 180, 181, 234, 235
Саба 273

- Сабзавар 14
 Саджади 190, 191, 198, 199, 237
 Садр ал-Амин Мухаммад Хасан Ни-
 зами Нишапури см. Низами Ни-
 шапури
 Садур В.Г. 116
 Саиб, Мирза Табризи 9, 20, 22, 23, 30,
 46, 47, 51—53, 55, 61, 63—67, 71,
 74, 76, 81, 167, 180—182, 185, 187,
 190, 191, 193, 196—200, 202—206,
 209, 211, 221, 226, 231, 235—237,
 277, 286—296
 Саид Нафиси 223
 Сайф Фергани 167
 Салек Йезди 71
 Салим 255
 Салим Кудси 180
 Салим Чишти, шейх 262
 Самани, Халил 200, 201, 206, 236
 Самарканд 16, 17, 29, 250
 Сана'и 139, 180
 Санам 34
 Сасси 47
 Сати 47
 Сафа, Забихолла 6, 60, 62, 63, 209
 Сахаби Астрабади 76
 Сахиб Алам 235
 Северная Индия 41, 223
 Семенцов В.С. 9
 Сефевиды, династия 15, 19, 43, 50, 72,
 73, 222, 224, 228
 Сиалкот 34, 39
 Симорг 159
 Сиддик, Хосейн Мухаммад-заде 51
 Сикандар Лоди 41
 Синай 160
 Синд 10, 32, 40, 41, 46, 47
 Систан 51
 Сияси, Мухаммад 208—210
 Смирнов А.В. 9, 96, 109, 194, 207, 212
 Сомнат (Соманатх) 33, 223
 Соссюр 62
 Сохни 47
 Средний Восток 137
 Средняя Азия 9, 10, 12, 15, 16, 22, 24,
 29, 32, 51, 137, 214, 221, 223, 225,
 250
 Стариков А.А. 31
 Стеблева И.В. 9, 141, 231
 ас-Сулами, Абу Абд ар-Рахман 92
 Сулейман (библ. Соломон) 273, 277,
 278, 283
 Сурур, Чоудхри Абдул-Гафур-хан 180
 Суруш 53, 276
 Суфиев Ш. 165
 Сухейли Хвансари 21, 179
 Сухравардие 36, 224
 Таджикистан 15, 29, 222
 Тагирджанов А.Т. 6, 27, 51
 Таки Аухади 224
 Талиб Амули 23, 45, 47, 53, 73, 78
 Тара Чанд 36
 Тассо 63
 ат-Тафтазани 227
 Тахмасп 75
 Тебриз 17, 80
 Тимур 41
 Тир-е фалак см. Утарид
 Томашевский Б.В. 236
 Топоров В.Н. 237
 Тораби 60, 68—70, 82, 83, 187
 Трошина Н.Н. 137, 141, 162
 Тулсидас 45
 Туран-шах 143, 147—149, 248
 Туркестан 51
 Турция 67
 Тынянов Ю.Н. 83
 Уайльд О. 144
 Удам Х. 99
 Узбекистан 29
 Улугбека медресе 250
 Унсури Балхи 33, 88, 89, 91
 Урфи Ширази 9, 20, 23, 24, 45, 47, 49,
 53, 55, 74, 76, 80, 106, 165, 180,
 181, 210, 221, 235, 255—262
 Утарид (Меркурий) 177
 Файзи, Абу-л-Файз Файйази 9, 22, 45,
 49, 53, 74, 76, 128, 221, 224, 255,
 262—268
 Фани см. Мухсин Фани
 Фани см. Навои, Алишер
 ал-Фараби 194
 Фарид ад-Дин Гандж-е Шакар 37
 Фаридун 170, 174, 176, 177
 Фаррухи Систани 33, 92, 99
 Фархад 165, 178, 212, 256, 267, 268
 Фельдман, Вальтер 232
 Феникс 54
 Фигани 9, 20—22, 72, 80, 81, 103, 104,
 169, 171, 172, 177—181, 219, 222,
 228, 234, 235
 Фильштинский И.М. 9, 235
 Фирдоуси 14, 39, 92, 180

Фирузкухи, Амири 6, 18—20, 24, 30,
 51, 60, 68, 69, 167, 183, 187, 222,
 225, 227, 228, 231, 235, 236
 Фитрат, Муизз ад-Дин 190
 Форути 142
 Фролов Д.В. 9
 Фролова О.Б. 128

 Хабиби, Пуханд 31
 Хаджа Насир 14
 Хаджа Хасан Марвази 262
 Хади-заде Р. 194
 Хазин, Шейх Али 47, 53
 Хайати 39, 45
 Хайдарие 36
 Хайдерабад (Декан) 17
 Хайам, Омар 14, 179
 Хайнц В. 5, 9, 24, 25, 50, 52—54, 60,
 61, 100, 101, 103, 183, 222, 225
 Хакани 99, 165, 180, 181, 190, 191
 Хакеми 60
 Хаким Рукна 286
 Хаким Шифаи 73, 76, 180, 286
 Хали, Алтаф Хусейн 48, 195, 236
 Халладж, Мансур 197, 279, 280
 Хамадан 276
 Хаммад Джамали, шейх 41
 Хан Азам Кукольташ 74
 Хан-е Ханан, Абд ар-Рахим Байрам-
 хан 45, 73, 74, 224, 255, 268
 Хан-Заман 74
 Ханлари, Парвиз Нател 67, 142
 Ханси 34, 39
 Харджанд 250
 Харут 178
 Хасан, Хади 9, 45
 Хатеми, Ахмад 182, 183, 186, 196, 197
 Хафиз, Шамсуддин Мухаммад 14, 20,
 22, 27, 38, 63, 66, 99, 100, 101, 135,
 136, 139, 140—142, 145, 152, 161,
 162, 165, 167, 191, 200—205, 218,
 224, 231, 232, 234, 237, 246—248,
 272, 289
 Хваджаган 36
 Хаяти 74
 Хелле 14
 Хизр 196, 201, 202, 204, 205, 281, 282,
 290, 291, 293, 294
 Хилали 180
 Хиллман М. 232
 Хир 47
 Ходжент 16, 17
 Хорасан 16, 19, 27

Хосров Дехлеви см. Амир Хосров
 Дехлеви
 Хосров Парвиз 142, 152, 165, 255, 256,
 268
 Худжвири 35
 Хумаи 209
 Хумай 159
 Хумаюн, император 44
 Хумаюн Фаррох 24
 Хуршид ул-Ислам 6, 21, 180, 195—197,
 209, 210, 212, 235
 Хусейн-сахиб 233

 Центральная Азия 9, 137, 214

 Чалисова Н.Ю. 9, 92, 112, 114—117,
 120, 122, 124, 126, 131, 133, 189,
 190, 230, 231, 236
 Чингизхан 40
 Читтик У.К. 157
 Чиштие 36, 37, 42, 43, 97, 224

 Шабистари, Махмуд, шейх 94—97, 99,
 100, 105, 136, 221, 229, 237
 Шайдо Худжанди 58
 Шамс-и Кайс Рази 37, 98, 121, 189,
 190, 208, 209, 229, 236
 Шамухамедов, Шаислам 6, 23, 24, 29,
 79, 224, 234
 Шанбезода Дж. 142
 Шапур 254
 Шараф Казвини 181
 Шаттари 36
 Шаукат Бухари 9, 23, 46, 58, 76, 190,
 225, 226
 Шафии Кадкани см. Кадкани, Шафии
 Шафик, Лакшми Нарайан 224
 Шах-Джахан 44, 45, 76, 277
 Шахид Балхи 229
 Шахкабули 296
 Шекиби 70, 74
 Шибли Ну'мани 4, 6, 9, 15, 21, 29, 39,
 48, 55, 60, 71—82, 96, 180—182,
 184, 186, 188, 193, 194, 207, 209,
 214, 223—225, 236
 Шидфар Б.Я. 8, 85, 93
 Шиммель, Аннемари 9, 106, 154, 229
 Шираз 16, 17, 67, 255, 276
 Ширани, Саид Арбаб 65, 68, 236
 Ширин 255
 Шкловский В. 124
 Шукуров Ш.М. 9, 112, 113, 127, 192,
 193, 248

Шукуров, Шариф см. Шукуров Ш.М.
Шукуров, Шавкат 6, 29, 55, 82

Эмир Хосров Дехлеви см. Амир Хос-
ров Дехлеви

Южная Индия 276

Южный Иран 32

Юпитер 63, 217

Юсеф, Юсуф см. также Иосиф Пре-
красный 287

Ява 138

Якобсон Р. 121

- абджад 292
 аб-о-ранг 26
 ада см. также сабк, сиййак, тарз, та-
 рика-йе мотакаддамин, шиве 25
 аййан-е сабита 189
 аят (аят) 160, 255, 257
 акл 95
 аламафарини 190
 аланкар 230
 али-илахи 128
 алфаз см. лафз
 алфаз-е аввал 227
 алфаз-е сани 227
 амн 150
 амфибология 184
 ана Аллаху ла илаха илла ана 146
 ана-л-хакк 197
 анийат 159
 антанакласса 230
 анфас 150
 адаб 178
 асбаб 150
 асл 114
 атеш 150
 атишайокти 231
 афарини 190
 ахвал 94

 баг 150
 бади' 235
 Базгашт-е адаби 188; см. также Лите-
 ратурное возрождение
 бака 160, 251
 бака фи-л-хакк 205
 балагат 208
 барикандиши 182, 193
 барокко 37, 59, 60, 68, 209, 234
 басмала 128
 баяз 11
 бембизмо 63
 бидаат 65, 128
 бидари 153
 болбол 150
 бурйа 150

 ваз' 180
 вазифе 150
 вакеагуи 75, 76, 82, 183; см. также
 воку, вукугуи
 вакеаневис 82
 вакеанигар 82, 83, 183
 вара' 154
 васухт 82, 183, 184, 219
 васф 94
 вахдат ал-вуджуд 94, 108, 218
 вахдат аш-шухуд 108, 218
 воку 82, 183, 184, 272; см. также
 вакеагуи, вукугуи
 вуджуд-е изафи 187
 вуку см. воку
 вукунигар 83, 183
 вус' 109
 вус'ат-е машраб 109, 218

 гада 150
 газал-е мусалсал 174
 гамзе 150
 гафлат 154
 гендиадис 230
 гол 150
 голбанг 150, 153
 гуризгах 85

 да'ва 207
 дабир 129
 далил 207
 дар ал-ислам 32
 дар ал-харб 33
 даргах 128
 дастар 150
 дерахт 143, 148—150, 154
 дервиш 150
 джаваб 166; см. также назира
 джаваб-е да'ва 207
 джалали 156
 джам 150
 джам' ва тафрик ва таксим 133
 джамали 156
 джами 251

джиддат 224
 джинас 185
 джунг 11
 дин-е илахи 45, 57
 дипака 230
 диспозицио 64

завие 15, 128
 зати 160
 затийе 105
 зевгма 230
 зикр 36
 зинхар 151, 155
 зу-л-кафиятайн 132
 зулф 105, 228, 229
 зухд 155

ибда' 64, 130, 131
 играк фи-с-сифа 115, 129, 133
 иджаз 182, 185, 219
 'илм ал-бади' 55, 98, 112, 117, 134
 'илм ал-фикх 72
 'илм-е йакин 157
 ал-илтифат 132
 имаж 208
 имтийаз 130
 инвенцио 64
 ал-и'нат 132
 ирсал ал-масал 132, 184, 209
 ирсал ал-масалайн 132
 исави 156
 исти'ара 78, 88, 89, 115, 120, 122, 125,
 129, 133, 208
 истидлал 209
 истидрак 132
 истикбал 24, 166, 169, 171, 191, 200;
 см. также назира
 истилахат аш-шу'ара 57, 94, 105, 127,
 139, 149, 151, 218
 истилахт см. истилахат аш-шу'ара
 и'тирад ал-калам 132
 ихам 78, 123, 125, 133, 177, 179, 183—
 185, 199, 209, 256, 278, 280, 290,
 301
 ихтисаркалам 235
 ишк-у-махаббат 146

йакин 157
 йар 150
 йеганеги 260

кабих 20
 калам 115

ал-калам ал-джами' 132
 калеб 61
 калима 36
 камали 156
 кафиесандж 147
 каястхи 34
 кибла 272
 кинайа 185
 кувват-е тахаййул 236
 кудама 21
 кулах 128, 145, 150, 152, 156

ла илаха илла-ллах 128
 лафз 61, 68—70, 95, 110, 121
 лафз и ма'на (ма'ни) 68, 70, 95, 113,
 115, 117, 119, 121, 134, 135, 137,
 213, 217, 227, 228, 231
 лафзи 96, 134
 лафзи ва ма'нави 134
 лафз-о-важеха 70
 лисан ал-гайб 99, 136
 Литературное возрождение 13
 лугз 134

ма'ани см. ма'на
 ма'аниафарини 188, 189, 191, 193, 197,
 220
 ма'на 68—70, 77—79, 95, 96, 110, 121,
 186—191, 193, 194, 196, 198, 199,
 213, 231, 235—237, 287
 ма'нави 96, 115, 134, 150
 ма'ни см. ма'на
 ма'ни-йе аввал 227
 ма'ни-йе бигане 11, 191
 ма'ни-йе сани 227
 ма'нишикари 193, 213; см. также
 сайд-е ма'ни
 маде 62
 маджаз 56
 маджази 56, 218
 мадх 236
 ал-мадх ал-муваджжих 132
 мазмун 65, 66, 68—70, 77, 78, 178,
 186—189, 191, 193, 197—200, 202—
 204, 206, 211, 212, 220, 258, 287,
 295
 мазмунафарини 68, 70, 188, 193; см.
 также мазмунсази
 мазмунсази 68, 76, 197, 198, 220
 ал-мазхаб ал-калам 230
 макам (мн. ч. макамат) 94, 146, 150—
 154, 156, 157
 макам энтебах 153

макамат-е ма'нави 142, 162
 маклубат 122
 макта 85, 141, 148, 158, 174, 179, 205,
 246—248, 260, 289
 малик аш-шуара 43, 277
 малфузат 40
 манзил 154
 марбут 208
 маринисты 64—66
 масалийе 76
 маст рафтан 150
 матла 73, 85, 141, 152, 158, 247
 махмури 150
 махсусат 95
 машраб 280
 машхуи 157
 мирадж 153
 мисл 207
 мисра 73, 119
 морг 150
 моулави 150
 мохтава 61, 64
 му 228
 муамила 156
 муамилабанди 75
 му'амма 133, 134
 мубалига 184
 мувашшах 127, 133
 муганни-наме 24, 165
 мукабила 166; см. также назира
 мукаддама-е тахаййула 194
 ал-муламма' 132
 мунасиба 96
 мунасибат-е лафзи 96, 124, 211, 220
 мураат ан-назир 89, 98, 124, 211, 220
 мурабба 127
 мураддаф 132
 мусаммат 85, 132
 мусаххаф 133
 ал-мусаххаф ал-музтараб 133
 мустазад 35
 мутабака 98, 230
 мутададд 115, 120, 133
 мутазалзал 133
 муталаввин 133
 мутанасиб 99, 124; см. также танасуб
 мухавере 185
 мухасиба-йе нафас 154
 мухтамил ли-д-диддайн 133
 мушаббах 124
 мушаббах биhi 124
 мушаира 11, 74, 167
 мушакиля 96

муштарак 96

назарболанди 224
 назира 165—167, 169, 218, 219, 234,
 235; см. также джаваб, истикбал,
 мукабила, пайрави, ранг, салика,
 тавр, тазмин, таклид, тарик, тари-
 ка, татаббу, услуб, шиве
 назирагуи 79, 164, 167, 187
 намаз 272
 насиб 90, 96
 нафс 290
 нукта (нукте) 70, 141, 150, 179
 нукта (точка) 193
 нукта-йе тоухид 142, 146, 154, 162

оуранг 150

пайрави 166; см. также назира
 парономасия 101, 230
 парсы 42
 пехлеви 147, 148, 151, 153
 пичидаги 61

рабт 208
 рави 117
 радд ал-'аджуз 120, 123, 230
 ранг 166; см. также назира
 Ренессанс 59, 60, 68, 223
 рисале 94
 руд 261
 руй 228

сабаб ан-нузул 255
 сабк 25; см. также ада, сиййак,
 тарз, тарика-йе мотакаддамин,
 шиве
 сабк-е Саиб 53
 сабк-е туркистани 19
 сабк-е хинди 19, 25, 223
 сабк-е хиндустани см. сабк-е хинди
 сабк-е ше'р 23
 сайд-е ма'ни 193, 213; см. также ма'ни-
 шиқари
 саки 150
 саки-наме 24, 165
 салика 166; см. также назира
 сама' 37, 97, 260, 261, 304
 самдеха 231
 самчайна 231
 сати 47
 сахл-е мумтани' 84, 180, 181, 219
 сиййакат ал-адад 133

сиййак 25; см. также ада, сабк, тарз,
 тарика-йе мотакаддамин, шиве
 силсила 139
 сифат 95
 сифати 160
 соуме'е 15
 ас-суал ва-л-джаваб 132
 сузнаки 21, 179
 сулх-е кул 45, 57, 109, 263
 сурат ал-ма'на 61
 сурат-е калёб 62
 сурат-е мохтава 62
 ат-та'аджжуб 132
 та'джиб 184, 220
 таакид ал-мадх би-ма йушбиху-з-замм
 132
 тавр 166; см. также назира
 тагаззол 76
 тададд 116, 184, 230; см. также тазадд
 тадбир-е лафзи 95
 тадж 150
 таджалли 156
 таджаллийат 146
 таджалли-йе джалали 97
 таджахул ал-'ариф 132
 таджнис 88, 98, 121, 122, 130, 133, 230
 таджнис-е мукаррар 102
 таджнис-е тамм 102, 122
 тадмин 132; см. также тазмин
 тадмин ал-муздавидж 132
 тазадд 89, 116; см. также тададд
 тазегуи 74
 тазкиреневис 54
 тазмин 24, 85
 такабил 99
 такаллуф 131, 178
 таклид 72
 та'клид 166, 187; см. также назира
 талмих 184
 тамсил 207—209
 тамсилнигари 207—210, 220, 269
 танасуб 96, 99, 100, 124, 130, 184, 211,
 213, 217; см. также мутанасиб
 тансик 98
 тансик ас-сифат 133
 тарджибанд 85, 277
 ат-тарджима 132
 тарз 25, 70; см. также ада, сабк, сиййак,
 тарика-йе мотакаддамин, шиве
 тарз 166; см. также назира
 тарз-е тазе 9, 25; см. также шиве-йе
 хасс

тарз-е тахаййул 25
 тарз-е хасс 180
 тарик[а] 166; см. также назира
 тарика[т] (суфийский путь) 36, 232
 тарика-йе мотакаддамин 25; см. также
 ада, сабк, сиййак, тарз, шиве
 таркиб 70, 185, 193, 203, 213, 235, 268;
 см. также таркиб-е алфаз
 таркиббанд 277
 таркиб-е алфаз 21, 179
 тарси' 132, 207
 тарси' маа-т-таджнис 132
 тарх 73, 74
 тасхиф 129
 татаббу 24, 79, 166, 169, 187, 234; см.
 также назира
 тафвиф 98
 тафсир ал-джалли 133
 тахаллус 36
 ташбих 78, 115, 125, 126, 129, 133, 208
 ташбихат см. ташбих
 текие 15
 торре 150
 тоухид 85, 91, 94, 143, 147, 149, 150,
 154, 155, 157, 158, 160, 161, 281
 тоухид-е 'ирфани-сифати 157
 урду 34
 услуб 166; см. также назира
 устад 208
 факр 149, 155, 156, 255, 280, 298
 факр-е джалали 156
 факр-е джамали 156
 факр-е камали 156
 фана 156, 157, 160, 251
 фана-е 'ирфани 157
 фана-е асари 160
 фана-е вуджуди 157
 фана-е зати 160
 фана-е сифати 160
 фана-е фе'ли 160
 фана-е шухуди 157
 фанн 80, 81
 фарси 223
 фасахат 228, 235
 фе'л 161
 хабсие 35
 хавас-е вуджуд 147
 хадис 153
 хайран 105, 205
 хакикат 57

хакики 56, 218
хал 105, 261, 265, 304
халке 105
ханака 36, 101, 128
хане 151
харабат 268
хатт 195
хаял[ь] 68, 186, 188, 194, 195, 213, 220
хаялбанди 220, 253
хаялбафи 76, 193; см. также хаялбанди
хаял-е шаиране 208
хаялпарвари см. хаялбанди
хаялпардази 68; см. также хаялбанди
хейрат 157
хиндави 34
хинди 37, 38
хиндустани 34
хирка 128
хомар 157
хосрови 150
хусн ал-макта 123, 131
хусн ал-матла 123, 131
хусн ат-талаб 123, 131
хусн ат-тахаллус 123, 131

хусн-е таалил 131, 185

шагирд 208
шаджарат (ед. ч. шаджаре) 149, 154
шарх 8, 233
шах 150
шахрашуб 35
ше'р 207, 208, 233
ше'р-е ноу 124
шиве 25, 75, 76, 166; см. также ада,
назира, сабк, сиййак, тарз, тарика-
йе мотакаддамин
шиве-йе хасс 9, 25; см. также тарз-е
тазе
шикайат 236
шиква 277
ширк 85
шукр 236
шухуд 108, 156

эйш 144, 151, 155
элокуцио 64
энабат 154
эрадат 154

- Авеста 176
 Аин-е Акбари («Акбаровы установления», Абу-л-Фазл Аллами) 262
 Акбар-наме (Файзи) 267
 Альмагест 38
 Анис ал-ушшак («Друг влюбленных», Гисудераз) 42
 Арафат ал-ашикин («Арафат влюбленных», Таки Аухади) 224, 235
 Асас ат-тоухид («Основы единства», Аштиани) 152, 158
 Асрар ал-балага («Секреты красноречия», Абд ал-Кахир Джурджани) 208
 Аташкаде («Алтарь огнепоклонников», Лутф Али-бек Азер) 18, 25
 Атеш-е кандахари («Кандахарский огонь») 224
 Атхарваведа 263
 Афзал ал-фаваид («Достоинства поучений», Амир Хосров Дехлеви) 39
 Бадаи' ал-афкар фи санаи' ал-аш'ар («Чудеса мнений в поэтических фигурах речи», Ва'из Кашифи) 229
 Бадаи' ас-санаи' («Чудеса словесных фигур», Атааллах Хусайни) 229
 Бадр аш-шорух («Полнолуние толкований») 146—150, 152
 Бахаристан («Весенний сад», Джами) 161, 181, 194
 Бахр ал-асмар («Море сказаний») 41
 Баяз, Саиб 286
 Бхагавадгита 263
 Гандж-е мурад («Сокровище желаний») 143, 147—149
 Голшан-е раз («Цветник тайн», Шабистари) 94, 105
 Гул-е раана («Изящная роза», Шафик) 224
 Дарйа-йе асмар («Море сказаний») 41; см. также Бахр ал-асмар
 Джам'-и мухтасар («Краткий компендиум», Вахид Табризи) 229
 Диван Шамса (Руми) 105
 Довал-рани и Хизр-хан (Амир Хосров Дехлеви) 37
 Западно-восточный диван (Гёте) 24
 Землетрясение, сура 149
 Индия (ал-Бируни) 223
 Иосиф и его братья (Томас Манн) 49
 Искандер-наме (Низами) 164
 Ишк-наме («Поэма о любви», Амир Хасан Дехлеви) 39
 Йасин, сура 287
 Калила и Димна 38
 Кандахар-наме (Саиб) 286
 Катхасаритсагара («Океан сказаний») 41
 Кашф ал-махджуб («Раскрытие скрытого за завесой», Худжвири) 35, 223
 Кисса-йе Санджан («Повесть о Санджане», Бахман Кейкобад ибн Хормозйар) 42
 Китаб ал-муджам фи ма'аййир аш'ар ал-'аджам («Свод правил персидской поэзии», Шамс-и Кайс) 229
 Коран 128, 147, 148, 256, 273, 287
 Куллийят-е Шамс (Руми) 105, 106
 Лейли и Маджнун (Низами) 164
 Лилавати (Бхаскар Ачарья) 263
 Лубаб ал-албаб («Сердцевина сердцевины», Ауфи) 40
 Маасер-е Рахими («Доблестные деяния Рахимовы») 74
 Маварид ал-калам («Предметы писания», Файзи) 263
 Маджма' ал-фусаха («Собрание красноречивых») 25

- Маджма' ал-абкар («Собрание оригинальных мыслей», Урфи) 255
- Мактубат («Переписка», Йахйа Манери) 224
- Мантик ат-тайр («Беседа птиц», Аттатр) 139
- Марказ-е адвар («Средоточие времен», Файзи) 263
- Маснави (Руми) 139
- Махабхарата 41, 45, 263, 296
- Махзан ал-асрар («Сокровищница тайн», Низами) 164
- Махмуд и Аяз (Сайб) 286
- Мир'ат ал-арифин («Зерцало постигающих», Мас'уд-бек) 224
- Мир'ат-е ушшак («Зерцало влюбленных») 105, 107
- Мохит-е а'зам («Великий океан», Бедиль) 297
- Му'джам (Шамс-и Кайс) см. Китаб ал-му'джам фи ма'аййир аш'ар ал-'аджам
- Наль и Даман (Файзи) 263
- Наль и Дамаянти (эпизод из Махабхараты) 263
- Наль и Дамаянти (перевод В.А.Жуковского) 263
- Нукат («Утонченные мысли», Бедиль) 297
- Нух сипехр («Девять небесных сфер», Амир Хосров Дехлеви) 38
- Описание голода на Декане (Калим) 277
- Описание дворца Делафруз и история его основания (Калим) 277
- Открытие Индии (Джавахарлал Неру) 33
- Персидская поэзия см. Ше'р ал-'Аджам
- Пятирица Низами см. Хамсе
- Пятирица Алишера Навои 224
- Радаиф ал-аш'ар («Разряды стихов») 166
- Раджатарангини 41
- Рамаяна (Тулсидас) 45
- Рийяз аш-шу'ара («Сады поэтов», Валих Дагистани) 224
- Савате' ал-илхам («Блеск вдохновения», Файзи) 128, 263
- Сады волшебства см. Хадаик ас-сихр
- Саки-наме (Зухури) 45
- Саки-наме (Хафиз) 165
- Саки-наме (Калим) 277
- Саки-наме (Урфи) 255
- Сарв-е азад («Кипарис», Азад Билграми) 191
- Седмерица (Джами) 165
- Сорме-йе чашм («Сурьма для глаз», Галиб) 137
- Сулейман и Билькис (Файзи) 263
- Табакат-е Насири («Насировы разряды», ал-Джужджани) 40
- Тадж ал-маасир («Венец следов, [оставленных добрыми деяниями]», Низами Нишапури) 40
- Таинства личности (Икбал) 49
- Тарджуман ал-балага («Толкователь красноречия», Радуйани) 208, 229
- Тарих-е Фирузшахи («История Фирузшаха», Барани) 40
- Тахаввол-е ше'р-е фарси («Эволюция персидской поэзии», Мо'таман Зайн ал-Абидин) 55
- Тилисм-е хайрат («Талисман мистического оцепенения», Бедиль) 297
- Туглук-наме (Амир Хосров Дехлеви) 39
- Тузук-е Джахангири («Записки Джахангира») 73
- Тур-е ма'рифат («Вершина познания», Бедиль) 297
- Тути-наме («Книга попугая», Нахшаби) 40
- Упанишады 45
- Фаваид ал-фуад («Полезности сердечные», Амир Хасан Дехлеви) 39
- Фархад и Ширин (Урфи) 255
- Фусус ал-адаб («Геммы вежества», Бахарзи) 152
- Фусус ал-хикам («Геммы мудрости», Ибн Араби) 224
- Футух ас-салатин («Победы султанов», Исами) 40
- Хадаик ас-сихр фи дакаиш аш-ши'р («Сады волшебства в тонкостях поэзии», Ватват) 84, 92, 113-115, 120
- Хадика (Сана'и) 139

Хамсе (Пятерица, Низами) 37, 164, 224, 250

Хатима см. Китаб ал-му'джем

Хатимат ал-хайат («Завершение жизни», Джами) 250

Хафт кишвар («Семь стран», Файзи) 267

Хафт кулзум («Семь океанов», Кабул Мухаммад) 140, 141, 144, 146, 155

Хафт оуранг («Семь престолов», Джами) 250; см. также Седмерица, Джами

Хафт пейкар («Семь красавиц», Низами) 164

Хосров и Ширин (Низами) 164, 254

Чар унсур («Четыре элемента», Бедиль) 225, 297

Шах-наме (Фирдоуси) 39, 144, 176

Шах-наме-йе-Хинд («Индийское Шах-наме») см. Футух ас-салатин

Ше'р ал-'Аджам («Персидская поэзия», Шибли Ну'мани) 5, 29, 48, 55, 71, 209, 225

Шукаспати («Семьдесят рассказов попугая») 40

Э'джаз-е Хосрови («Хосроевы чудеса [красноречия]», Амир Хосров Дехлеви) 39

Юсуф и Зулейха (Джами) 41

SUMMARY

N.I. Prigarina

Indian Style and its Role in Persian Literature (Poetics Related Problems)

The book deals with some theoretical problems of a peculiar stylistic tendency in Post-classic Persian literature of the 16th-first half of the 18th century which is generally known as "Indian style".

The Introduction gives general characteristics of Indian style: its origin, and its place in the history of Persian literature. That style was spread in Iran, Indostan and Central Asia. The critics of this trend claimed the style to be too complicated, unintelligible, dark and overornated. Poets of this school strived to create new unusual images, new poetic ideals and aspired to make their poetry more expressive. The extensive use of colloquialisms in the literary speech acquired an important role and contributed to the peculiarities of the style. The images have often been placed in the surreal circumstances. It is the unusual poetical logic and the new poetical themes that relate those images within the discourse.

Chapter 1, Introduction to the Study of Indian Style, deals with the historical circumstances of the emergence of this style. The author discusses its origin, its name, and its place among the other stylistic tendencies of Persian literature.

Chapter 2, A Historical Review of Persian Literature in India, contains a short survey of the development of literature written in Persian in India and discussion about its role in the history of Indian style. The rise of Indian style to prominence is connected with the official cultural policy of the Great Moghul Dynasty. The Moghul emperors attracted a great number of poets to their courts from Iran and Central Asia, as well as Persian-speaking poets of Indian origin. Persian poetry had become an inalienable part of the cultural life of India and Pakistan right into the 20th century.

Chapter 3, Typology and Poetics of Indian Style, discusses the problems of discourse interpretation. They include individual style and the style of the entire epoch, typological studies of Indian style in general, and the Oriental and European techniques of analytical description. The author argues that Oriental scholars employ means of

description alien to Western science. This brings forward the problem of their adequate interpretation in terms of modern literary theory.

Chapter 4, From Khorasanian to Indian Style, inquires into the stylistic evolution of bayt and its image composition. The author maintains that bayt is a fundamental category of Persian poetics; and that the very type of Medieval Persian literature does not lead the poet to grasp reality with the help of a metaphor, but rather to grasp a metaphor with the help of reality. The imagery structure of bayt contains all the preconditions for the evolution of its semantics, vocabulary, and its suggestiveness from Khorasanian to Iraqi, and later, to Indian styles. The change from Khorasanian to Iraqi style is intimately connected with the spread of mystical Sufi thought and practice, and with its influence on Persian poetry. This impact leads to important structural changes in the poetry. Starting with the end of the 11th century and later on, it produced a gap between image and the reality which gave rise to it. Now a poetic text requires for its understanding the knowledge of a certain symbolic code. A trope becomes a symbol of the religious and philosophical reality. Simultaneously one can see a considerable simplification of the structure of bayt due to the putting in order its imagery semantics. The whole complex of Sufi connotations is transferred to the authority of special Sufi literature—dictionaries, treatises, and commentaries explaining the meaning of symbols and metaphors. The fundamental concepts of *lafz* (form) and *ma'na* (meaning), and *tanasub* (formal and semantic correspondence between them) are relevant both for poetics and Sufi thought. The Indian style presents a new level of the sophistication of bayt's structure in which suggestiveness, symbolism, brevity, and depth of content reach their climax. These tendencies are reviewed in detail in the following chapters.

Chapter 5, Poetic Norm, presents a structural analysis of Rashid ed-Din Watawat's (12th c.) treatise on poetics 'The Gardens of Mystery in Subtleties of Poetry'. The author shows that the figures of speech in the treatise are arranged according to the degree of their complexity from the Watawat's point of view. The description of figures of speech is based on the *lafz* and *ma'na* concept of the elements of speech, words or units of speech larger than a word. There are four models of interaction between the elements of speech based on comparison or contrasts between *lafz* and *ma'na*. Suggestiveness of the given figure of speech plays an important role in the treatise: there are figures demanding guess-work of the reader, and figures based on the duality of meaning of the unit of poetic speech. There is a group of figures in the treatise, establishing the best possible correspondence between the form of the statement and its purpose in poetic speech. All this creates necessary conditions for further development of the poetic norm in the given direction.

Chapter 6, The Influence of Sufism on the Formation of Persian Poetic Language, reviews a Hafiz's ghazal of Iraqi style. In this chapter the author shows that the category of suggestiveness is not only relevant for vocabulary, semantics, and figures of speech of ghazal, but becomes a background for its composition as well. Here one can easily note the impact of Sufism. Sufi concepts of Path as a way to grasp Reality, and the Perfect man, in the ghazal under review turn out to be a forming factor of the composition, and motivate the inner relations of bayt in ghazal. These links are implicit on the level of the text but explicit against its background. An analysis of the extra-textual elements may help to establish the links, which otherwise demand the extensive use of commentaries and of Sufi treatises. The approach elaborated by the Iraqi style finds its completion in the Indian style.

Chapter 7, The 'Simple' and the 'Complex' in Indian Style, deals with another fundamental feature of Persian literature. It consists of intertextual relations presented in the tradition of 'poetic answers' (*nazira*) to poetic forerunners. The core of the problem is the identification of an 'answer' and a 'paragon'. With this aim in mind, the author compares a ghazal of Jami (late Iraqi style) and Fighani (one of the pioneers of the Indian style), and reveals similarities and differences between the two poets in vocabulary, image composition and the structure of ghazal. The common description of Fighani as a 'simple and elegant' poet leads us to the issues of traditional interpretation of simplicity and complexity in Persian poetry. It becomes clear, that the category of the 'unattainable simplicity' (*sahl-i mumtani*) in poetics is none other than the disguised complexity. On the other hand, a strive for 'simplicity' characterizes most poets of Indian style, known for the extensive use of colloquial and 'low-style' vocabulary, and idiomatic expressions. Besides, during the period under consideration another kind of poetry emerges, which describes 'real', concrete events and the intricacies of love intrigue, especially the separation from the beloved. It gave a further boost to the development of such genres as *waqea'gui*, 'description of an event', and *wasukht*, 'sorrow of the separation'. The search for expressiveness leads the poets towards complication of the image, and the aim of their creative activity becomes 'astonishment' (*taajib*): they want to provoke the reader's astonishment by using rare and strange comparisons, sophisticated associations, brevity of speech, and the aphoristic character of a statement. All this gives rise to the increased suggestiveness of discourse.

Chapter 8, The Main Substantial and Structural Categories of Bayt in Indian Style, reveals the mechanisms of semantic enrichment and the intensification of *rabt* (connection of two *mithra*) of bayt. All the stylistic changes affect the substantial side of bayt. This is confirmed by stress on criteria of novelty of *ma'na* of bayt, the search of the new *ma'nas* (*ma'niafarini*), the brightness of the imagination (*khayalbandi*),

and the creation of new themes (*mazmunsazi*). On the diachronic level, novelty is tested against the previous tradition through the system of poetic answers. On the synchronic level, bayts of several contemporary poets are compared. There has to be a stable lexical correspondence between the plane of expression and the chosen theme (*munasibat-i lafzi*). But substantial novelty along with traditional ways of revealing the 'lexical correspondence' invoke a deep inner contradiction. The association of two lines (*mithra*) comes to the foreground in the structure of bayt. It determines the kind of relationship when the first *mithra* contains a premise, and the second one a poetic argument (*tamthilnigari*). All the structures mentioned above provide for the further complexity of the bayt image. These innovations constitute the ideological and stylistic changes in Persian literature of the 16th-first half of the 18th centuries.

In the *Conclusion* the author shows the place of the Indian style within Persian literature. An attempt is made to combine the external viewpoint of modern science, and the internal viewpoint of the literary tradition. A lot of attention is devoted to the extra-literary factors, such as Sufism, which exerted a decisive influence on the formation and development of Persian literature. Ever since Fighani, the norm of the Indian style was characterized by the use of the *iham* figure, the duality of plans, suggestiveness as a form of expression. The poets of the Indian style adhered to all fundamental principles of Persian poetics, and 'hunted for the proper Sense' through finding an adequate Word. This was done to uncover the mystery of Being for which there are no words in the 'new and strange images'. But their searches were determined by the given system of literary values. That is why the striving for simplicity and for being true to life often resulted in simplification and came into contradiction with the refined stock of the poetic expression inherited by the tradition. Nevertheless, the depth of reflection, the virtuosity of the poetic techniques and innovations provided the poets of the Indian style, such as Urfi, Faizi, Naziri, Kalim, Saib, and Bedil, and many others with extraordinary power of expression, fascination of the intellectual game, and paradoxes of poetic thought.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Вступление в изучение индийского стиля	13
Глава 2. Экскурс в историю персоязычной литературы Индии	31
Глава 3. Вопросы типологии и поэтики индийского стиля	50
Глава 4. От хорасанского к индийскому стилю	84
Глава 5. Поэтическая норма	112
Глава 6. Влияние суфизма на формирование языка персидской поэзии	136
Глава 7. «Простое» и «сложное» в индийском стиле	164
Глава 8. Основные содержательные и структурные категории бейта в газели индийского стиля	186
Заключение	214
Примечания	222
Использованная литература	238
Приложение 1 (к главе 6)	246
Приложение 2. Стихи Джами и поэтов индийского стиля	249
Указатель имен и географических названий	308
Указатель терминов	316
Указатель произведений	321
Summary	324

Н.И.Пригарина

ИНДИЙСКИЙ СТИЛЬ и его место в персидской литературе



«Индийский стиль» — одно из наименее исследованных
и наиболее противоречивых
стилистических направлений в персидской литературе
постклассического периода (XVI—XVIII вв.).

В это время
литература на персидском языке
продолжает развиваться
в Иране, Афганистане и Средней Азии,
но истинного расцвета она достигает
на Индостанском субконтиненте
при дворах
правителей династии Великих Моголов.
Туда устремляются лучшие поэты
Ирана и Центральной и Средней Азии.
Имена Урфи, Талиба, Назири
и множества других поэтов,
среди которых мы встречаем
и таких блистательных уроженцев Индии,
как Файзи и Бедиль,
составляют славу поздней поэзии
на персидском языке.

Несмотря на то что индийский стиль
приобрел репутацию излишне сложного
и чрезмерно орнаментированного,
структурно и стилистически
он продолжает традиции
классической персидской литературы
и ее предшествующих стилевых направлений —
хорасанского и иракского стилей.

В книге исследуются
некоторые фундаментальные основы стилистики
и поэтики классической персидской поэзии,
развитие которых привело
к закономерному появлению индийского стиля,
призванного выразить
идейные и стилистические поиски
литературы новой эпохи.

