

А. К. КОЗМОЯН

РУБАИ
В КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ
НА ФАРСИ



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԿՈՄՍՅՈՒՆԱՐԻ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿՈՄԻՏԵ

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԿՈՄՍՅՈՒՆԱՐԻ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿՈՄԻՏԵ

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԿՈՄՍՅՈՒՆԱՐԻ
ԿԵՆՏՐԱԼ ԿՈՄԻՏԵ
ԿԵՆՏՐԱԼ ԿՈՄԻՏԵ
ԿԵՆՏՐԱԼ ԿՈՄԻՏԵ



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԿՈՄՍՅՈՒՆԱՐԻ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿՈՄԻՏԵ

ԿԵՆՏՐԱԼ ԿՈՄԻՏԵ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐԵՎԵԼԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ա. Կ. ԿՈԶՄՈՅԱՆ

Ք Ա Ռ Յ Ա Կ Ը
ՊԱՐՍԿԱԼԵԶՈՒ ԴԱՍԱԿԱՆ
Պ Ո Ե Զ Ի Ա Յ Ո Ւ Մ

(X—XII ԴԴ.)



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1981

11 (55)
K-59
АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

А. К. КОЗМОЯН

7285
РУБАИ
В КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ
НА ФАРСИ

(X—XII ВВ.)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1981

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԱՊՐԱՆԱԿԱՆ
ԲԻԲԼԻՈՏԵՆԱ

Печатается по решению ученого совета
Института востоковедения
АН Армянской ССР

Ответственный редактор чл.-кор.
АН ТаджССР *И. С. Брагинский*

Книгу рекомендовали к печати рецензенты
доктор филологических наук *Д. С. Комиссаров*,
кандидаты филологических наук
П. М. Мурадян, Л. Г. Шехоян

Козмоян, А. К.

К 59 Рубаи в классической поэзии на фарси (X—
XII вв.) /Отв. ред. *И. С. Брагинский*.—Ер.: Изд-во
АН АрмССР, 1981.—111 с.

В работе исследуются становление и развитие популярной жанровой формы средневекового Востока—рубаи. На основе анализа четверостиший известных персидско-таджикских поэтов X—XII вв. выявляются основные этапы развития рубаи. Наряду с общими особенностями развития классической поэзии отмечаются индивидуальные черты рубаи разных авторов вплоть до достижения кульминации рубаи у Хайяма. Книга рассчитана как на специалистов, так и на широкий круг читателей.

К 4603020000 30—80
703(02)—81

ББК83.3(0)4
8И

ВВЕДЕНИЕ

Рубаи древняя жанровая форма персидско-таджикской поэзии. Своими корнями оно восходит к традициям иранского устно-поэтического творчества. Благодаря ритмо-метрической гибкости и своеобразной выразительности четверостишие-рубаи было излюбленным видом народной поэзии. Хотя письменное литературное рубаи питалось соками этой поэзии, однако в течение долгого времени различие между народным и письменным рубаи все более усиливалось. Светское письменное рубаи X—XII вв. развивалось преимущественно в придворных кругах, рафинировалось, однако сохраняло элементы простоты и ясности, свойственные народным четверостишиям.

Рубаи состоит из четырех полустиший (мисра) или двух двустиший (бейт). Существует два вида рифмовки рубаи: либо рифмуются все полустишия (схема аааа), либо третье полустишие остается белым (схема ааба). Помимо логической, связь между бейтами может быть ассоциативной за счет формальных средств—симметрии образов и т. д.

В Иране термины рубаи, таране и добейти иногда употребляются для обозначения сходных жанровых форм. В действительности они отличаются размером. Несмотря на популярность рубаи на Востоке, специальных работ, посвященных изучению своеобразия и развития рубаи как жанровой формы во времени, не

существует. Однако востоковедами затрагиваются отдельные вопросы рубаи: проблемы происхождения, атрибуции и т. д. Е. Э. Бертельс, указывая на неизученность проблемы письменного рубаи в целом, и в частности, его атрибуции писал: «В этой области ошибиться легче, чем где бы то ни было, ибо рубаи не имеет тахаллуса, обычно не содержит исторических данных, крайне условно и, по-видимому, лишь очень медленно эволюционирует на протяжении истории персидской литературы. Поэтому здесь нужна сугубая осторожность и долгая и упорная работа, которая пока еще даже и не начата»¹.

На западе рубаи ассоциировалось с поэзией Омара Хайяма, переводы которого, сделанные Фицджеральдом в 1859 г., особенно содействовали популяризации этой жанровой формы. Последующие работы в основном касались либо вопросов анализа переводов рубаи Хайяма, либо атрибуции четверостиший, приписываемых ему. Работа Э. Брауна содержит много данных о рубаи, носящих однако общий характер².

В России впервые к исследованию письменного рубаи обратился В. А. Жуковский в связи с проблемой атрибуции рубаи Хайяма, установив понятие «странствующие» четверостишия³. Народными рубаи занимался А. А. Ромаскевич⁴.

¹ Е. Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре, X век, М.—Л., 1935, стр. 33—34.

² E. Browne, A literary history of Persia, v. II, Cambridge, 1928. См. index— „Rubaiyat (quatrains)“. (Э. Браун, История персидской литературы),

³ В. А. Жуковский, Омар Хайям и «странствующие» четверостишия, в кн.: «Ал-Музаффарийа», СПб, 1897.

⁴ А. А. Ромаскевич, Персидские народные четверостишия.—«Записки коллеги востокосведов», т. III, вып. 2, Л., 1927, стр. 305—366.

Большая работа осуществляется таджикскими учеными по исследованию и собиранию фольклорного рубан⁵.

О происхождении рубан мнения востоковедов расходятся. Т. Ковальский допускает возможность первоначального формирования рубан в тюркоязычной среде, Ф. Майер — в арабской⁶. Ян Рипка отмечает, что рубан — древняя, доисламская и народная форма⁷. Е. Э. Бертельс, не отрицая древность происхождения рубан пишет, что арабам оно не было известно⁸. И. С. Брагинский, подтверждая мнение К. Залемана, истоки рубан возводит к Авесте⁹.

В имеющихся работах проблема динамики рубан с точки зрения историзма либо не ставилась, либо рубан неаргументированно представлялось стабильным, неизменным. Например, иранский ученый Мухаммад Джафар Махджуб пишет, что рубан сельджукского периода ничем не отличается от рубан предшествую-

⁵ Э. А. Шварц, К истории изучения фольклора Ирана, Душанбе, 1974; Н. С. Улуг-Заде, Таджикские четверостишия, автореферат, Душанбе, 1972; «Фольклори тоҷик», Материалҳо ва мақолаҳо, Душанбе, 1973, «Намунаи фольклори халқҳои Афғонистон, Рубонет ва сурудҳо, Душанбе, 1965. «Намунаҳои фольклори Эрон», Душанбе, 1963; «Намунаи фольклори диёри Рудаки», Душанбе, 1963; Рубонет ва сурудҳои халқии Бадахшон, Душанбе, 1965 и др.

⁶ См.: Ян Рипка, История персидской и таджикской литературы, М., 1970, стр. 386.

⁷ Ян Рипка, Указ. соч., стр. 106.

⁸ См.: Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, т. I, М., 1960, стр. 88 (см. также предметный указатель: рубан).

⁹ См.: И. С. Брагинский, Из истории таджикской народной поэзии, М., 1956, стр. 206, (см. также алфавитный указатель: рубан).

щих и последующих веков, и что из сельджукского периода заслуживают внимания лишь рубаи Хайяма, которые в поэтическом отношении преимущества над другими рубаи не имеют, но превосходят их лишь по глубине содержания¹⁰.

Цели и задачи настоящей работы сводятся к выявлению основных этапов развития письменного рубаи от начальных мотивов до кульминации в философских четверостишиях Хайяма. Автор уделяет внимание также существенным формально-стилевым изменениям этой жанровой формы. При этом исследуется лишь светское рубаи. Анализ весьма распространенного суфийского (религиозно-мистического) рубаи не входит в задачу работы.

Процесс становления рубаи прослеживается на основе анализа оригинальных текстов наиболее репрезентативных поэтов X—XII вв., рубаи которых представляют собой определенный этап на пути развития этой жанровой формы.

¹⁰ см. 'محبوب محمد جعفر، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران ۱۳۴۵، (Махджуб. Сабкэ Хорасани, стр. 584. 587).

ФОРМИРОВАНИЕ ПИСЬМЕННОГО РУБАИ В
ТВОРЧЕСТВЕ РУДАКИ

Зарождение и формирование главных письменных жанровых форм в классической персидско-таджикской поэзии связано по общепринятому в науке взгляду с именем ее основоположника—Рудаки.

Прославленный поэт Абу Абдаллах Рудаки родился в селе Панджруд в конце IX в. Сохранившиеся легенды повествуют о его таланте, о том, что в детстве он знал наизусть коран, виртуозно играл на чанге и был великолепным мастером слова. Твердо установлено, что Рудаки пользовался огромным авторитетом и был любим правителями и народом. Поздние современники писали о нем, что «того счастья, какое увидел Рудаки в царствование рода Саманидов благодаря своему умению составлять экспромты и быстро импровизировать стихами не довелось видеть никому другому»¹. Но к концу своей жизни Рудаки попал в опалу, был изгнан из дворца и, по преданию, даже ослеплен, что было вызвано по мнению некоторых исследователей его связью с карматским движением. Использование иранской народной формы рубай отвечало историче-

¹ *Низами Арузи Самарканди*, Собрание редкостей или четыре беседы, М., 1963, стр. 60.

ским требованиям эпохи воскрешения иранской культуры, чему, как известно, содействовала и династия Саманидов.

Рудаки, искусно используя народную форму четверостишия, создал письменные рубаи, сохранив в них дух искренности, непосредственности и простоты, присущий народной песне. Склонность Рудаки к народной интонации послужила источником созданного им поэтического сплава двух начал, фольклорного и литературного, того эстетического эталона, который его почитатели называли «рудакивар» (رودکی وار). («рудакиподобное», «рудакийское»). К Рудаки восходит становление классического типа письменного рубаи как жанровой формы. Его рубаи можно рассматривать как зародыш дальнейшего развития рубаи. Но здесь возникает сложная проблема их атрибуции. Известно, и это, в частности, верно отмечает З. Н. Ворожейкина, что основная трудность в научном исследовании персидской классической литературы заключается в отсутствии надежной текстовой базы². Особенно это проявляется, когда мы имеем дело с рубаи, по меткому определению Е. Э. Бертельса, с самой «летучей формой» персидско-таджикской поэзии; здесь определенность принадлежности его какому-либо автору весьма зыбка. В области атрибуции четверостиший Рудаки сделано несколько попыток, которые подробно освещены в работе А. Мирзоева³.

Поскольку рубаи, анализируемые нами в дальнейшем, установлены текстологами как рудакийские и по своему характеру и духу они написаны по эталону «рудакивар», мы имеем основание делать именно их

² См.: «Иранская филология, Труды научной конференции по иранской филологии (24—27 января 1962)», Л., 1964, стр. 149.

³ А. М. Мирзоев, Рудаки, М., 1968.

источником последующих выводов, не касаясь специально вопроса их атрибуции.

Четверостишия Рудаки рифмуются как по схеме аааа, так и по схеме ааба, с редифом и без редифа, иногда со сложной двойной рифмой (внутренней). Превалируют четверостишия любовные, что представляет собой закономерное продолжение традиции народно-поэтического творчества.

Впоследствии в придворной поэзии произошла определенная канонизация любовного рубан, в нем превалируют мотивы любовной интриги и многие художественные образы отливаются в штампы.

Тема любви и у Рудаки окрашена в разные оттенки: это и мотив любовной боли, и радость любви (реже), но и изображение любви как салонной забавы. Именно такое эстетизирование любви впоследствии послужило образцом для придворных поэтов. В таких придворных рубаи живость и простота в основном исчезали, уступая место утонченным образам и технической игре. В результате родилось качественно новое, рафинированное рубан на утеху шахскому дворцу. Однако отголоски бывшей простонародности все же сохранялись.

Драматизированность прослеживается почти во всех четверостишиях Рудаки, особенно в любовных.

باآنکه دلم از غم هجرت خونست
شادی بغم توام زغم افزونست
اندیشه کنم هر شب و گویم. «یار ب
هجرتش چنینست، وصالش چونست»⁴

آثار باقیمانده ابو عبدالله جعفر بن محمد رودکی در تحت تحریر
عبدالغنی میرزایف، «دوشنبه»، ۱۹۵۸. (Все последующие рубаи
взяты из указанных источников, раздел «Рубайат»).

Хотя сердце в крови от горя разлуки с тобой,
Радость от того, что горе мое (именно) по тебе,
преобладает над горем,
Каждую ночь думаю и говорю: «О, господи!
Если такова (даже) разлука, то каково же свидание?!»

Каждая фраза, укладываемая в одну мисра, в своей поэтичности удивительно прозаична и проста. Это почти простая речь, с разговорными энклитиками. Очень ясна и прозрачна сама структура рубаи. Известно, что в рубаи со схемой ааба третья мисра, остающаяся незарифмованной, дает возможность как бы некоторой «передышки». Здесь это явно чувствуется: после «Каждую ночь думаю и говорю: «О, господи!», наступает пауза, психологически обостряющая чувство ожидания развязки. Финал построен на антитезе разлука—свидание, которая восходит к лирическому настрою народных песен, а позже становится одним из элементов канонизации любовных рубаи. Здесь развязка («если такова разлука, то каково же свидание?») содержит в себе оттенки разных чувств, а в вопросительной интонации всей строчки просвечивает луч надежды. Именно подобные рубаи служили образцом формирования и утверждения эталона «рудакивар».

Глубоко и искренне звучит и другое рубаи Рудаки

بر عشق توام نه صبر پيدا است، نه دل
بی روی توام نه عقل برجاست نه دل
این غم، که مر است، کوه قافست، نه غم،
این دل، که تر است، سنگ خار است، نه دل

Без любви твоей ни терпения нет, ни сердца,
Без лика твоего ни разума нет, ни сердца,
Это горе, что у меня,—гора Каф, а не горе,
Это сердце, что у тебя,—гранит, а не сердце.

Мотивы рубаи—«безответная любовь», «бесчувственная красавица» и др., стали впоследствии стереотипами. Но четверостишия Рудаки, исполненные естественной трогательности, незамысловаты. Здесь идея рубаи выражена по существу в одном вздохе: «без тебя мне жизни нет». Заявка о красоте (лик) во второй мисра—это всего лишь предварительный эскиз образа героини. Полностью ее образ раскрывается в финале: «Это сердце, что у тебя,—гранит, а не сердце». Сравнение выражено довольно резко. Позже Унсурн, уточняя образы, тоже припишет своей возлюбленной каменное сердце, но покрытое горностаем, смягчая тем самым грубоватость фольклорной эстетики. Свою скорбь Рудаки описывает как нечто возвышенное, величественное, подобное горе Каф.

У Рудаки сохранилось четверостишие, выражающее и чувство радости от любви, например:

آمد بر من، که؟ یار کی؟ وقت سحر
ترسندہ ز کہ؟ ز خصم، خصم کہ؟ پدر
دادمش دو بوسہ، بر کجا؟ بر لب تر،
لب بد؟ نہ چہ بد؟ عقیق چون بد؟ چوشکر

Пришла ко мне. Кто? Возлюбленная. Когда?
На заре.

Напуганная кем? Врагом. Кто враг ее? Отец.
Поцеловал ее дважды. Куда? Во влажные
губы.

Губы? Нет. А что? Рубины. Какие? Словно
сахар.

Это именно тот динамизм действия, который обычно отсутствует в придворном рубаи. Правильно заметил М.-Н. О. Османов, что в персидской средневековой поэзии X в. (в лирике.—А. К.) преобладает статика над динамикой⁵.

Здесь же рубаи наполнено действием. «Итак, три действующих лица: «я», любимая и ее отец. И вся эта драма спрессована в 48 слогов, (по 12, просодически 13 слогов, в каждой строке), разбитых для большей динамичности между 8 вопросами и ответами...»⁶.

Фигура вопроса и ответа была применена и обыграна последователями Рудаки, а «рубин» и «сахар» стали символами губ. Рубаи, обладающих драматической напряженностью, у Рудаки немало. В них он, пользуясь обиходной лексикой, называет себя «развалиной» (خانه حواب), «горит от ревности в аду», сердце его—«мишень горя» и т. д.

یوسفی روئی، کزو فغان کرد دلم،
چون دست زنان مصریان کرد دلم،
ز آغاز ببوسه مهربان کرد دلم،
امروز نشانه غمان کرد دلم.

(Красавица), подобная Юсуфу, по которой
изнемогла моя душа,

Сделала мое сердце окровавленным, подобным
рукам египтянок⁷.

⁵ См.: М.-Н. О. Османов, Тип, метод и стиль персидской поэзии Xв.—«Народы Азии и Африки», 1970, № 1, стр. 156.

⁶ И. С. Брагинский, Из истории таджикской и персидской литературы, М., 1972, стр. 216.

⁷ Имеется в виду легенда о том, как египетские женщины, резавшие фрукты, были очарованы красотой Юсуфа и, заглядев-шись на него, порезали себе руки.

Вначале поцеловав, сделала мое сердце
любящим,
А сегодня превратила мое сердце в мишень
горя.

Здесь помимо прочего Рудаки использовал коранический сюжет и образы.

Следующая группа любовных четверостиший Рудаки—описательная, без конкретной сюжетной линии. «Достоинством возлюбленной в персидской поэзии X в. является, как правило, ее телесная красота»⁸. Эту особенность четверостиший Рудаки освоили последующие поэты (Унсури, Муиззи). Развивая и усложняя ее, они создали своего рода «рубай-безделушки» (чисто описательные), лишавшие рубаи главного достоинства—естественности и непосредственности чувств.

ای از گل سرخ رنگ بر بوده و بو
رنگ از پی رخ ر بوده، بو از پی مو
گلرنگ شود، چو رئی شوئی همه جو
مشکین گردد چو مو فشانی، همه کو.

О, у красной розы похитила цвет и аромат,
Цвет для лица похитила, а для волос—
аромат,

Станут розовыми все ручьи, когда помоешь в
них лицо,

Мускусом пропитывается (все вокруг), как
только распускаешь волосы.

Впоследствии у преемников, часто эпигонов, последует цепь сравнений «лицо—роза», «волосы—мускус», «зубы—жемчуг» и т. д. В этих описательных четверо-

⁸ М.-Н. О. Османов, Тип, метод и стиль..., стр. 154.

стиших процесс создания образа протекает медленно. Каждая новая мисра, с новым сравнением дополняет черты портрета. Специфичность искусного описания идет видимо еще из васфа (в арабской поэзии). «Описывается все, начиная от цветка и кончая золотой чашей, причем основной целью является дать блестящее неожиданное сравнение, подметить незамечавшуюся доселе черту»⁹. Благодаря васфу усилилась и упрочилась специфика описания. Позже эта нормативность привела к воцарению в поэзии иных стихотворцев виртуозных формальных трюков.

Как видно из приведенных примеров, природа служит основным арсеналом сравнений и придает стиху украшательски-декоративные черты. Лишь позже появились в рубаи элементы непосредственного описания природы (Азраки, Хайям и т. д.).

Примером декоративной описательности может служить следующее рубаи Рудаки:

رویت—دریای حسن و لعلت—مرجان
 زلفت—عنبر، صدق—دهن، در دندان
 ابرو—کشتی و چین پیشانی—موج
 گرداب بلا—غیغ و چشمت—طوفان

Лицо твое—море красоты, губы твои—кораллы,

Локоны твои—мускус, рот—раковина, зубы—жемчуг,

Брови, (как) корабль, и морщина на лбу—волна,

Подбородок твой, как бедственный водоворот, а глаза твои, словно ураган.

⁹ Е. Э. Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре, X в., стр. 9.

Художественная ценность этого четверостишия состоит в искусной концентрации сравнений, нарочитом обращении к образам морской стихии. Это образец рафинированного искусства, и эмоции возникают только в плане эстетизированного восприятия. Содержание однозначно: «она—красива», и в каждой мисра это утверждается с помощью интонации: «лицо—море красоты», «губы—кораллы». Позже мы наблюдаем, как мастер стиха Унсури из этого типа описательного рубайи Рудаки создал свое усложненное символами рубайи, которые надо к тому же расшифровать. Мы наблюдаем, как сравнения Рудаки становятся штампами (локоны—мускус, зубы—жемчуг и т. д.) и как выпенне усложненный стиль проникает в рубайи.

С любовным содержанием рубайи связан у Рудаки элемент умаления религии ради возлюбленной. Позже (не слишком акцентированно) это продолжается последователями Рудаки (Муиззи, Адиб Сабир Термези и т. д.).

از کعبه کلیسیا نشینم کردی،
آخر در کفر بی قرینم کردی،
بعد از دوهزار سجده بر در گه دوست،
ای عشق، چه بیگانه ز دینم کردی.

Из Каабы (удалив), превратила ты меня в посетителя церкви,

Наконец, в неверии сделала меня несравненным,

После 2000 саджде (ритуальных поклонов) на пороге возлюбленной,

О любовь, каким отвращенным от веры сделала ты меня.

Это одно из самых искренних четверостиший Рудаки, выражающее глубокое чувство любви к христианке. В четвертой строке, где завершается тема рубаи, Рудаки признается в богохульстве, Каабу он поменял на христианский храм и не раскаивается. В финале он с грустью констатирует факт и только («О любовь, каким отвращенным от веры сделала ты меня»). Отметим, что в X в. у поэтов не было еще выраженного мусульманского фанатизма, тем более, что религиозные мотивы вовсе отсутствовали в рубаи Рудаки и его последователей.

Элемент умаления религии во имя выражения чувств к возлюбленной является зачатком последующих богохульных четверостиший. Но рубаи еще предстоял долгий путь развития до философского свободомыслия Хайяма.

Будучи миниатюрной формой персидско-таджикской поэзии рубаи таит в себе огромные потенциальные возможности: лиризм, драматизм, философское раздумье. Последнее считается исконным свойством рубаи, однако, хотя в придворных кругах философский мотив в рубаи был развит, но в основном философское рубаи развивалось не в придворном русле, а в суфийско-мистическом (не считая Хайяма).

На примере одного любовно-философского четверостишия Рудаки мы можем примерно проследить ту модель, по принципу которой создавались суфийские мистические четверостишия, а именно принцип суггестивного иносказания и намека, когда главный смысл выражается путем иносказания.

نارفته بشاهراه وصلت گامی
نایافته از حسن جمالت گامی
ناگاه شنیدم ز فلك پیغامی
کز خم فراق نوش بادت جامی

Не сделал еще шага по столбовой дороге к
свиданию с тобой,
Не нашел удовлетворения в красоте твоей,
Неожиданно услышал глас небосвода:
«Испей свой бокал из сосуда разлуки!»

Это можно интерпретировать как зародыш четверостишия, где философские понятия передаются через любовные образы. Идея бренности мира трактуется посредством мотива любви. Позже у суфийских поэтов любовные понятия поднимаются до философских категорий. Здесь экспозиция перекликается с финалом, с компонентами антитез «свидание» и «разлука» (وصله).
(فراق). впоследствии ставшими каноном для любовных рубаи.

Связующим звеном между экспозицией и финалом является «столбовая дорога»—жизнь (شاهراه). Отрицание «не» в начале каждой мисра вводит в текст настроение неудовлетворенности: «не сделал», «не нашел удовлетворения», «неожиданно». Это «не» в какой-то мере придает нигилистический оттенок рубаи. Рудаки, как и его последователи, философствует в пределах постулата «мир бретен».

Образ судьбы в философских четверостишиях Рудаки встречается не раз:

هان تشنه جگر مجوی زین باغ ثمر
بیدستنیست این ریاض بدو در
بیهوده ممان که باغبانت بقفاست
چون خاک نشسته گیر و چون باد گذر

О, жаждущее сердце, в этом саду не ищи
плодов,

Этот сад—ивовая роща с двумя воротами,

Без пользы не задерживайся: садовник за
спиной,
Расстилайся как песок (прах) и проходи как
вихрь¹⁰.

Это одно из лучших четверостиший Рудаки, обладающее весьма образным обобщенным философским характером. Жизнь сравнивается с садом, где растут ивы (символ бесплодия). Двое ворот: в одни входи с неистощимой жаждой жизни и наслаждения, но не предавайся страстям, следуй по дорожке к выходу, не задерживайся, ибо судьба—садовник стоит за тобой. Иными словами—пришел в этот бренный мир, побудь, в нем немного, придет твой черед, уходи.

В этом рубаи, как и в предыдущем, фатум выступает всеуправляющим человеческими страстями и принижающим силу человека. Рудаки же здесь выступает как пассивный созерцатель. Это чувство безысходности явилось одним из основных элементов (а после и стержнем) суфийско-мистических воззрений.

Четверостишие это построено очень оригинально: с парной структурой (включая и внутреннюю рифму (جگر، نغمه); два действующих лица: он и рок; двое ворот: жизнь и смерть, два первоэлемента природы: прах—земля и ветер—воздух. Четверостишие пронизано настроением фатализма. Оно не отличается конкретностью основной темы. Здесь переплетается несколько оттенков чувств, создающих тихое недовольство. Не исключено, что мотив рудакинского фатализ-

¹⁰ А. Мирзоев в работе «Рудаки» (стр. 176) вышеуказанное рубаи трактует как социальное: «Поэт обращается к алчным богачам, кто ради достижения своих целей не брезгает ничем, и предупреждает, что смерть уже поджидает и потому они должны быть смиренными».

ма таит в себе автобиографический элемент, отражающий последние годы его жизни.

Другое его четверостишие построено на игре слов и на образе игры в кости.

چرخ کجه باز تا نهان ساخت کجه،
با نیک و بد دایره در باخت کجه،
هنگامه شب گذشت و شد قصه تمام،
طالع بکفم یکی نینداخت کجه.

Колесо (судьба), играющее в кости, так ловко бросает их,

Что и добро и зло разыгрывает в течение одного круга.

Кончилась пора ночи и сказке (всему) пришел конец,

Кости ни разу не брошены так, чтобы выигрыш был в моей руке.

Это рубан также представляет своеобразный дуэт «судьбы» и «человека», причем соответственно концепции Рудаки человек проигрывает. Игра в кости—фон и иносказательная формула («небосвод—круговорот» и «кости»), раскрывающая основную идею: «человек—неудачный игрок». Основную идейно-тематическую нагрузку несет вторая мисра: «и добро и зло разыгрывает в течение одного круга». Спокойная третья мисра (белая, так как рубан рифмуется по схеме ааба) несколько смягчает ощущение всеобщей грусти, а финал определенно навеян автобиографическим моментом¹¹.

¹¹ Это рубан явно переключается с другим пессимистическим рубан Рудаки:

جز حادثه هرگز طلبم کس نکند
یک پریش گوم جز تبم کس نکند

Впоследствии автобиографический элемент прямо входит в текст рубаи. Муиззи, например, открыто жалуется на шаха за полученную от его стрелы рану. Игру в нарды как символ переменчивости судьбы позже умело использовал Унсури, хотя он в целом в своих четверостишиях выступает как убежденный оптимист. Игра в нарды ведет Унсури к философскому обобщению.

چون مهره بر وی تخته نرد دیم همه
گاهی جمعیم و گاه فر دیم همه
سرگشته چرخ لاجور دیم همه
تا در نگرید در نور دیم همه

Словно кости на доске нарды мы все,
То располагаемся вместе, а то—врозь мы все,
Очарованы лазурным небосводом мы все,
Едва взглянешь, уже проходим мы все.

Это «мы» у Унсури представляет собой отзвук рудакийского трагического «мы».

ور جان بلب آیدم، بجز مردم چشم
یک قطره آب بر لبم کس نکند

Кроме беды никто не посещает меня никогда,
Никакого жара кроме лихорадки никто мне не дает,
А когда я на краю смерти, то кроме слезоточащих зрачков
(моих) глаз
Никто хоть капельку воды моим губам не даст.

در منزل غم فکنده مفرش مایم،
وز آب دو چشم دل پر آتش مایم،
عالم چوستم کند، ستمکش مایم،
دست خوش روزگار ناخوش مایم.

Застланный коврик в обители скорби—это
мы,

Те, чьи сердца опалены влагой глаз—это мы,
Когда мир (жизнь) угнетает, то угнетен-
ные—это мы,

Превратностям судьбы подчиненные—это мы.

Это рубайи тоже построено на образных сравнениях, которые лишь содействуют восприятию стиха. Характерно, что четыре первоэлемента Рудаки использует в разных рубайи парными сочетаниями: в одном «прах—ветер», здесь же он обыгрывает антитезу «огонь—вода» (слезы). Позже Муиззи напишет рубайи-экспромт, соединив в одном четверостишии все четыре первоэлемента.

Рудаки воспринимает жизнь как фаталист. Финал содержит настроения подлинного трагизма. Проблема «судьба—человек» всегда решается в пользу судьбы. «Во взаимоотношениях с судьбой, лирический герой персидской поэзии X—XII вв. также занимает подчиненное положение: он целиком зависит от нее и безропотно сносит удары рока и «коловращение небес», считая борьбу или сопротивление бесполезными»¹². Позже О. Хайям внесет в рубайи патетическую струю протеста на основе своих, поэтических приемов.

¹² М.-Н. О. Османов. Проблемы и поиски,—в кн.: Омар Хайям, Рубайат, М., 1972, стр. 168.

Жизнь непосредственно служит для Рудаки источником его мироощущения. Тема автономной человеческой личности получает у Рудаки поэтическую обработку.

هان رودکی از قید و غم آزاد بزی
با خاطر خرم و دلشاد بزی
ویرانی خود منگر و آبادی دهر
ویرانی دهر بین و آزاد بزی

Рудаки, (освобождаясь) от оков и горя, свободно живи!

Радостный душой и веселый сердцем, живи!
Не сопоставляй свою обездоленность с благо-
состоянием мира,

Взгляни на обездоленность (всего) мира и
свободно живи!

В этом монологе таится такая сила и пафос убеждения, что концепция «свободно живи» кажется основной в воззрениях поэта. Рубаи лишено особых изобразительных средств: в первой строке интересен тот момент, что Рудаки пользовался нисбой, как тахаллусом¹³. В первых двух мисра основную идейную нагрузку несут риторические обращения: «свободно живи!», «весело живи!». В третьей мисра (она здесь белая), выражена рассудительная мысль, окрашенная в философский полутон. В финале философская нота усиливается редифом «свободно живи!»

Другое четверостишие, которое вместе с предыдущим можно отнести к морально-этической группе, еще раз убеждает, что идея свободной личности не была

¹³ См.: Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, стр. 129.

случайной в его четверостишиях и в его мировоззрении
в целом.

با داده قناعت کن و با داد بزی
در بند تکلفی مشو آزاد بزی
در به ز خودی نظر مکن، غصه مخور
در کم ز خودی نظر کن و شاد بزی

Тем, что дано, удовлетворяйся и справедливо
живи!
Не будь в оковах церемонности, свободно
живи!
На лучше (живущих) чем ты не смотри и не
грусти!
На хуже (живущих) чем ты смотри и весело
живи!

Здесь первая, вторая и четвертая мисра взаимосвя-
заны между собой. Тот, кто живет справедливо, живет
свободно, и эти два компонента способствуют мотиву
радости в финале, который и завершает идею стиха.

گر بر سر نفس خود امیری مردی
بر کور و کر ار نکته نگیری مردی
مردی نبود فتاده را پای زدن
گر دست فتاده‌ئی بگیري مردی

Если ты управляешь своими страстями, ты—
достойный муж,
Над слепыми и глухими не издеваешься,
ты—муж,
Не муж тот, кто павшего толкнет,
Если протянешь руку павшему, ты—муж!

Рубан рифмуется по схеме ааба и каждая строка (кроме белой) завершается восклицанием «ты—муж». В третьей мисра перебивается ораторский тон и в финале звучит рассудительная сентенция. Позже Фаррухи, упрощая рудакийскую мораль, создал ряд рубан «облегченного» дидактического характера.

Хотя рубан было живой, свободной формой, однако на заре своего формирования оно подвергалось общепринятой запрограммированности славословия. Рудаки дал известный нам образец рубан-панегирика, который позже был превращен в прямое орудие панегиризма, где поэтизировалась тема «поэт—шах».

چون روز علم زند بنامت ماند
چون يك شبه شد ماه، بجمامت ماند
تقدير بعزم تيز گامت ماند
روزي بعطادادن عامت ماند

Когда день поднимает свое знамя—он тво-
ему имени подобен,
Когда луна вступает в пору новолуния, она
твоей чаше подобна,
Судьба твоим стремительным шагам подобна,
Удел мой твоей милостыне нищему подобен.

Эта первая попытка рубан-панегирика. Здесь с помощью сравнений Рудаки достиг яркой выразительности при передаче всевозможных оттенков чувств. Даже в панегирике Рудаки не отказался от своих убеждений о всеилии рока. Здесь фигурируют шах и судьба. В третьей мисра—сравнение тонкое и двусмысленное. В эту строку проникло и философское настроение—«судьба переменчива, как стремительные шаги шаха». Финал решает общее настроение рубан: скорее всего

эта тихая жалоба на фоне панегирика. Позже по этому типу были созданы десятки рубан-жалоб (Муиззи, Масуд Саад Салман и т. д.).

Форма рубан со времен устного бытования позволяла вносить и шуточный элемент. У Рудаки сохранилось рубан-поношение:¹⁴

آن خر پدرت بدشت خاشاک زدی
مامت دفی و دورویه چالاک زدی
آن بر سر گورها تبارک خواندی
وین بر در خانهها تبوراک زدی

Осел—твой отец—на поле мусор таскал,
Мать твоя ловка, играла на двустороннем
бубне,
Тот на кладбище попрошайничал,
Эта на пороге домов сама напрашивалась.

Здесь поэт наверняка намекает на плебейское происхождение своего противника, на непристойное поведение его матери. Надо отметить, что позже (у Сузани в сатирических рубан) образ осла фигурировал весьма часто.

Что касается поэзии времен саманидского правле-

¹⁴ Отметим, однако, высказывание А. Мирзоева, который сомневается в принадлежности этого рубан Рудаки: «Это одно из сомнительных рубан, приписываемых Рудаки. С одной стороны, как отмечает Саид Нафиси, это рубан приписывается Анвари и имеется в «Куллияте» последнего, с другой стороны, С. Нафиси обнаружил это рубан под именем Рудаки в трех источниках после XV в. Сомнение С. Нафиси в принадлежности рубан Рудаки имеет основание, но в то же время оно приписывается Рудаки и поэтому нам трудно сказать что-либо определенное». (А. М. Мирзоев, Рудаки, стр. 216).

ния, то можно полагать, что рубаи еще не проникло в придворные круги. На самом деле от современников Рудаки сохранилось лишь несколько рубаи и разрозненные бейты¹⁵.

Например, рубаи, в котором обыгрываются четыре первоэлемента: вода, огонь (смута), воздух (ветер) и земля (прах):

چشم تو که فتنه در جهان خیزد از او
لعل تو که آب خضر میریزد از او
کردند تن مرا چنان خار که باد
می آید و گرد و خاک میریزد از او

Твои глаза—от них смута зажигается в мире,
Твои губы—словно живая вода проистекает
от них,
Они сделали мое тело таким жалким, что
ветер,
Как подует, из него сыплются пыль и прах.

Одно рубаи, приписываемое Фаралави, непристойно цинично¹⁶. О рубаи Абу Шукура Балхи Е. Э. Бертельс правильно отмечает, что «по тону своему оно необычайно близко к народным четверостишиям и звучит почти так же, как те рубаи, которые можно услышать и сейчас»¹⁷.

اشعار پراکنده قدیمترین شعرای فارس. زبان، جلد دوم (متن) ¹⁵
بکوشش ژیلبر لازار (لازار) ۱۳۴۲ / ۱۹۶۴

¹⁶ Лазар, там же.

¹⁷ Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, стр. 152.

ای گشته من از غم فراوان تو پست
شد قامت من ز درد هجران تو شست
ای شسته من از فریب و دستان تو دست
خود هیچ کسی بسیرت رسان تو هست

О, из-за вечной тоски по тебе уничтожен я,
Стан мой согнулся от горя разлуки с тобой,
О, умыл я руки и от любви, и тебя, и от
обмана твоего,
Ведь нет подобной тебе по образу жизни и
нраву.

Это один из вариантов темы неразделенной любви. Здесь тоже наличествует мотив (ставший позже традиционным) разлуки.

В итоге можно сказать, что творчество Рудаки служит исходным пунктом для изучения формирования рубаи. Его мотивы получили свое претворение и дальнейшее развитие у поэтов разных индивидуальностей. Письменное рубаи сложилось в творчестве Рудаки и по форме (аааа, ааба), и по содержанию (мотивы любви, философское раздумье, мораль, панегирик и т. д.). Из фольклорного стиха оно стало литературной жанровой формой для выражения глубоких чувств и размышлений, пройдя при этом переходе отшлифовку и сохранив свежесть и простоту народного стиха.

Однако Рудаки далеко не исчерпал всех мотивов в рубаи: вина, богохульства, мотив протеста и др. Эти мотивы стали разрабатываться в дальнейшем, когда каждый поэт вносил в рубаи новую грань, особенность, вырабатывая различные виды (типы) рубаи на базе созданного Рудаки эталона.

УСЛОЖНЕНИЕ СТИЛЯ ПРИДВОРНОГО РУБАИ

ЛЮБОВНЫЕ РУБАИ УНСУРИ

В XI—XII вв. в персидско-таджикской литературе стал развиваться усложненный стиль, что было связано с расцветом придворной поэзии. Махмуд Газневид, по выражению Е. Э. Бертельса «грубый простой турок», оказался настолько умным, что по заслугам ценен в поэтах пропагандистов-апологетов его политики. При дворе он создал институт придворных поэтов во главе с «царем поэтов» Унсури. С усилением султанской власти и ее влияния на литературу начинается деградация содержательной стороны стиха и расцвет пышного, усложненного стиля. Шахский дворец диктовал поэтам тему славословия и только с помощью яркой, цветистой вариантности поэты избегали имитации, максимально усложняя стиль стихов, каждый в меру своей поэтической одаренности. Сравнительно свободным от канонизированной запрограммированности оставалось рубай. Это объясняется тем, что в XI в. оно в основном было «достоянием масс» и в придворных кругах особенным успехом не пользовалось. Но сохранившиеся экспромты в форме рубай, служившие «украшением жизни двора в данный миг и только»,¹ и наличие рубай

¹ Е. Э. Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре, X век, стр. 42.

в диванах газнийских поэтов показывают, что рубай в XI в. окончательно было признано профессиональными поэтами. Используя рудакийскую основу, газнийские и последующие поэты по-своему продолжали его традиции, развивая (а иногда дополняя) каждый одну какую-либо сторону четверостиший Рудаки.

Превалирующую любовную тему рубай, намеченную еще Рудаки, газнийские поэты обогащали каждый по-своему: Фаррухи были присущи легкость, оптимизм, приближение к народной лексике, Унсурин—усложненность и выпренность при намеренном отходе от народной речи,

В творчестве «царя поэтов» Унсурин рубай по своим эстетическим нормам вступило в новую стадию развития, хотя и сохранило традицию любовного сюжета. Придворный стиль, свойственный касыде, сказывался в четверостишиях Унсурин, лишая их интимности и фольклорного духа, присущих Рудаки и Фаррухи. Известно, что признавая себя последователем Рудаки, Унсурин сам говорил, что его стихи нерудакийские («рудакиварнист»).

اگر چه بکوشم به باریک فهم
بدین پرده مرا اندر بار نیست

Если даже я буду усердствовать острым умом,

Нет мне доступа за эту завесу.

Рудаки и Унсурин—это в сущности две разные литературные стадии в истории персидской литературы, следовательно и рубай. Эта стадияльная противоположность—одна из причин нерудакийских стихов Унсурин. Его четверостишия по стилю можно разделить на две группы: 1) усложненно-риторические рубай с утонченными формулами при описании женской красоты и

2) рубаи, сохранившие элементы простоты хорасанского стиля.

Унсури резко выделяется своим эстетизмом:

شاه حبش است زلفت ای بدر منیر
از عنبر تاج دارد از لاله سریر
تو شسته همی کنی گل سرخ بقیر
من شسته همی کنم بخوناب زریر²

Твои локоны, как король Абиссинии (черные), о сверкающая полная луна,
Из амбры—корона, а из тюльпана (лицо)—
трон,
Ты моешь красную розу (лицо) в смоле (локоны),
А я мою зарир³ (лицо) в кровавых слезах.

Создав сложную формулу трон—тюльпан—лицо, корона—амбра—локоны и т. д., Унсури умышленно затрудняет непосредственное восприятие стиха. О живых переживаниях речи быть не может, так как поэтические условности в первых трех мисра так сильно отводят воображение в формально-эстетическое русло, что 4-я мисра, где поэт «моет лицо в кровавых слезах», не вызывает сильных чувств и сопереживания. Надо отметить, что усложненный стиль способствовал обогащению арсенала образов, изысканных сравнений, а обращение к традиционной образной системе—прием давно утвердившийся в персидской поэзии. «Традиция в данном случае не являет собой простое повторение, она есть источник творческого переосмысления, делающего

² دیوان... عنصری بکوشش یحیی قریب، چاپ دوم، تهران ۱۳۴۱

³ Красильная резеда.

более впечатляющей новую идею путем воплощения ее в старом»⁴.

У Унсурри ряд новых, оригинальных образов:

آن لب نمزم گرچه مرا آن سازد
زیرا که شکر چون بهزی بگدا زد
چشم ز غمانش زرگری آغازد
تا بگدازد عقیق و برزریازد

Те губы не отведаю, хотя они мне приятны,
Ибо сахар тает, когда его пробуют,
Глаза мои от горя по ним занялись делом
ювелира:

Расплавляют рубин (красивые слезы) и на-
катывают на золото (желтое от горя
лицо).

Нетрудно установить, что образ «глаза—ювелир»
восходит к аналогичному рудакийскому образу:

چشم ز غمت بهر عقیقی که بسفت

«Мои глаза от горя по ней сколько рубинов
просверлили».

В другом рубаи Унсурри находим такую формулу:

از مشك حصار گل خود روی که دید؟
بر گل خطی ز مشك خوشبوی که دید؟
گل روی بتی با دل چون روی که دید؟
بر پشت زمین نیز چنین روی که دید

⁴ И. С. Брагинский, Очерки из истории таджикской литературы,
М., Сталлинабад, 1956, стр. 76.

Ограду из мускуса (локоны) для дикорастущей розы (лицо), кто видел?

На розе пушок, благоухающий мускусом, кто видел?

Розу с лицом идола и с сердцем, подобным лицу (т. е. каменным), кто видел?

На земле другое такое лицо, кто видел?

Завершая каждую строку повторением вопросительной формулы, Унсур и достиг утверждения: «никто не видел».

У Унсур и чувствуется стремление к нарочитому отходу от народного языка и народной художественной нормы. Унсур и, усложняя свои сравнения и насыщая сложной игрой слов уже устоявшиеся формулы, совершенно явно пытается удалиться от своих предшественников⁵. Именно в этой манерности и описательности состоит декоративность его рубаи. Он разрабатывает целую серию вариаций на тему «лицо — локоны» со сложной символикой. Преодолевая ясную рудакийскую описательность, Унсур и достиг собственного усложненного стили:

شمشاد قد و نوش لب و عاج بری
سنگین دل و سیمین ذقن و زر کمری
هم سر و روان و هم بت کاشغری
مرحور ا را تو سخت نیکو پسری

Ты обладаешь станом, подобным пальме, сладкими устами и грудью, подобной слоновой кости,

⁵ См.: Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, стр. 331.

У тебя каменное сердце и серебристый под-
бородок, ты с золотым поясом,
Ты и стройная пальма, и Кашгарский кумир,
Ты превосходишь гурию... о юноша!

Здесь применен комплекс традиционных и вновь созданных эпитетов и метафор. Это не эмоциональная восторженность о встрече с любимой, а искусное, но холодное восхваление красоты порочного отрока. На первом плане внешнее впечатление, а не глубокое восприятие.

«В стихотворениях каждого поэта десятки раз встречаются «розы» и «кипарисы», но там они служат лишь своего рода основой образа, которая превращается в подлинный образ (маани) только с помощью привлечения новых стилистических и поэтических средств, установления новых семантических связей»⁶. Именно этим Унсури и обогатил формально персидско-таджикское рубаи. В одном четверостишии Унсури обыгрывает рудакийскую оригинальную форму утверждения и отрицания (восполнив только эстетическую сторону):

ای رخ، نه رخى که لاله سیرابی
ای لب، نه لبی بنوش در عنابی

О, лицо? Нет, не лицо, а напоенный влагой тюльпан;

О, уста? Нет, не уста, а вино по приятному вкусу.

Конечно, это далеко не простое подражание. Хотя максимально уменьшен круг действующих лиц (только она), нет динамизма, кульминации и развязки (как в аналогичном рубаи Рудаки), однако это со вкусом созданная декорация в стиле классического канона. В та-

⁶ М.-Н. О. Османов, Проблемы и поиски, стр. 165.

ких стихах, где эстетски восхваляется красота, любовь служит лишь фоном и своего рода «салонной забавой».

Известен постоянный обмен, происходящий между фольклором и письменной литературой. Старая культура многое восприняла у народа и передала ему же в новом качестве. Ответная реакция—восприятие этого нового в форме импровизации. Будучи исконно народной формой, рубан не могло окончательно утратить свое народное звучание, но придворный поэт дополняет его искусственностью отшлифовки и выпренности. Слияние народного и придворного начал может показаться порой условно-искусственным, как например:

سیمین بر تو سنگ بپوشد به سمور
زلفت بشبه همی کند نقش بلور
ای بالب طوطیان و باکشی گور
حسن تو همی مرده بر آرد از گور

Твоя серебристая грудь горностаем прикрывает камень (т. е. сердце),
Твои локоны черным янтарем обрисовывают хрусталь,
О, ты, обладательница уст попугая (красноречива) и грации онагра,
Твоя красота поднимет мертвеца из гроба.

Первые три строки написаны изысканно образно в традиционном приеме антитез «камень—горноста́й», «черный янтарь—хрусталь», «жизнь и смерть» (в финале). Заключительная строка—вариация поговорки, которая бытует в народе: «Сладкий язык змею из норы вытащит». Таким образом 4-я мисра—«Твоя красота поднимет мертвеца из гроба» как бы вырывается из контекста утонченных образов.

Не меньший интерес представляют собой четверостишия второй группы, написанные более естественным языком в духе народной традиции и звучащие более непосредственно. Такие рубаи как бы перекликаются с поэтическими образами Рудаки.

شبهها چو زرزو وصل او یاد کنم
تا زرزو هزار گونه فریاد کنم
ترسم که شب عجل ایمانم ندهد
تا باز بر زرزو وصل دلشاد کنم

По ночам, когда вспоминаю день свидания с
ней,

До утра на тысячу ладов рыдаю и стенаю.

Боюсь, что ночью смерть меня не пощадит,
Чтобы снова днем свидания (я) обрадовал
бы сердце.

Рубаи построено на известной антитезе «день и ночь» с соответствующими компонентами—«рыдание», «смерть», способствующими созданию трагического настроения. В первых трех строках, начиная с экспозиции, в возрастающей мере нагнетаются все более сумрачные настроения, поэтому даже мажорная интонация в финале приобретает трагический оттенок. Если в условленно-риторических рубаи Унсурни амплитуда колебания от фольклора к высокому придворному стилю максимальна, то во второй группе, где передается живое чувство, она минимальна.

Такие четверостишия выражают эмоции более непосредственно. Здесь вопрос и ответ в каждой мисра создает динамику стиха. Разговор двух влюбленных ведется лаконично. Все рубаи носит характер шуточного объяснения.

گفتم صنما پیشه تو گفت ستم
گفتم نگری بغمکشان گفتا کم
گفتم که بلرم بوسه دهی گفت دهم
گفتم بجز از بوسه دهی گفتا نعم

Сказал: милая, каково твое занятие? Сказала: гнет!

Сказал: замечаешь стонущих? Сказала: мало!

Сказал: дашь поцелуй за дирхем? Сказала: дам!

Сказал: кроме поцелуя еще дашь? Сказала: да!

Это типично фаррухийское рубай (которое анализируется ниже) и по форме построения, и по содержанию. 4-я строка несколько вульгарна. Ответ возлюбленной, который нарочито выражен на арабском языке—*نعم* («да»), несколько смягчает фривольный намек с целью придать всему рубай более деликатный характер. Такого рода рубай с живыми диалогами у Унсурри имеется несколько.

В итоге можно сказать, что в отличие от «гениальной простоты» любовных рубай Рудаки, у Унсурри в полной мере проявилось утонченное и усложненное искусство выражения любви в четверостишиях.

ОСОБЕННОСТИ РУБАИ ФАРРУХИ

Фаррухи Систани—один из представителей «могучей кучки» (Унсурри, Фаррухи, Манучихри) одописцев XI в. газневидского двора. Главное место в его поэзии занимала касыда. Придворный панегирист, подчиняясь

литературным канонам касыды, иногда обращался и к рубай, как к своеобразной отдушине в своем творчестве. Его рубай—это душевный порыв поэта, уставшего от принудительной узаконенной лживости. Хотя до Фаррухи уже был создан классический образец рубай и по форме, и по содержанию, тем не менее, Фаррухи придерживался норм архаичности: т. е. схемы аааа, что характерно для фольклорного рубай (35 рубай из 36-ти рифмуются по схеме аааа, большинство с редифом).

При сравнении с рубай Рудаки бросается в глаза монотемность рубай Фаррухи. По содержанию они—любовные, иногда весьма откровенные, с явной склонностью к натурализму (черта, присущая народным стихам).

ای گلبن نو رسیده در باغ بهار
گلہای ترا زبیم خار بسیار
زین کار کہ با تو کردم اندیشه مدار
ایمن کردم گل ترا از غم خار⁷

О, свежий куст розы в весеннем саду,
У цветов твоих из-за опасения (быть сорван-
ными) много шипов,
От того, что я сделал с тобой, не огорчайся:
Защитил я твой цветок от боли шипов.

Фаррухи не вышел из рамок трафарета любовной лирики. Он варьирует свои стихи на мотивы: «локоны»,

⁷ دیوان حکیم فرخی سیستانی، بکوشش دکتر محمد دبیر

سیاقی، تهران ۱۳۴۹

دیوان حکیم فرخی سیستانی بجمع و تصحیح علی (عبدالرسولی)

آبان ۱۳۳۱

«лицо», «красота» и т. д. Черный мускус—эквивалент кос, а жасмин—лица.

آن مشک سیه که یار را بالیست
پیرایه ماه و زینت پر وینست
زلف سیهت بلای من چندینست
باز این چه بلای خط مشک اگینست

Этот черный мускус (локоны), что служит
изголовьем для возлюбленного,—
Украшение луны и убранство Плеяд твоих,
Твои черные кудри—такое бедствие для меня,
Но вот еще беда—твой пушок благоухает
мускусом!

این مشک سیه که با سمن پیوستست
از دیدن او دل جهاننی خستست
یارب ز نخست هم بر انسان رستست
یا او به تکلفی فراوان بستست

Этот черный мускус (локоны), что с жасми-
ном соединен,
Один вид его наносит рану всем сердцам.
О боже, с самого ли начала они так росли?
Или она сама искусно (их так) сплела?

Это явно унсуриевский стиль в рубаи, где описа-
тельность и формулы как бы оттесняют образ возлюб-
ленной на второй план. Вместе с тем критерием красо-
ты служит поэту непосредственное созерцание природы.

Сходное рубаи у Рудаки дает возможность увидеть
различие изобразительных средств двух поэтов: Рудаки

в приведенном выше рубаи (ای از گل سرخ), обыгрывая мотив розы (цвет и аромат), создает осязаемый и динамичный портрет-образ (см. стр. 15); где описательным изображением не ограничивается эстетический комплекс стихотворения. Важна также «инструментовка» рубаи, напоминающая звуки пастушьей дудочки (най): ду-ду-ду (в рубаи на 47 слогов 18 «у»)⁸. Таких рубаи с аллитерациями и с ассонансами у Рудаки немало.

Звуковой аккомпанемент отсутствует у Фаррухи, хотя, согласно источникам, он так же виртуозно играл на чанге, как и Рудаки⁹. Основной тон рубаи Фаррухи—это радость и беспечность. Оптимизм присущ его натуре. «Мучительного сознания униженности своего положения, которое испытывали некоторые крупные поэты, у Фаррухи не было. Может быть именно поэтому у него и нет таких мрачных рассуждений, какие мы находим у Рудаки и Шахида»¹⁰.

Фаррухи чужды глубокие размышления. Сохранилось всего одно его рубаи (со схемой ааба), где он задумывается о бренности человеческой жизни:

تا در طلب دوست همی بشتابم
 عمرم بکران رسید و من در خوابم
 گیرم که وصال دوست در خواهم یافت
 این عمر گذشته را کجا دریابم

⁸ См.: И. С. Брагинский, Из истории таджикской и персидской литератур, стр. 221.

⁹ См.: Низами Арузи Самарканди, указ. соч., стр. 67.

¹⁰ Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, стр. 351.

Пока мечусь я в поисках друга,
Жизнь подходит к концу, а я пребываю во
сне.

Предположим, что я и достигну свидания
(когда-нибудь),
(Но) эту ушедшую жизнь, где я найду?

Философский мотив этого рубаи (тип, который разработал Рудаки) звучит явным диссонансом на фоне любовной лирики Фаррухи. В нем мы слышим ноты философско-рассудительного мотива, звучащие пока рiано, но стоящие в преддверии бурной патетичной философии Хайяма.

Фаррухи в некотором смысле продолжил лучшие традиции рудакийского стиха: живость, влечение к народному творчеству (поговорки, пословицы), отсутствие исламских мотивов и лексическая простота.

گویند که معشوق تو زشتست و سیاه
گر زشت و سیاهست مرا نیست گناه
من عاشقم و دلم بر و گشته تباه
عاشق نبود ز عیب معشوق آگاه

Говорят: возлюбленная твоя некрасива и смугла.

Если некрасива и смугла, то это не моя вина,
Я влюблен, и сердце мое погублено ею,
Любящему неизвестны недостатки возлюбленной.

Драматизм, которым насыщены многие рубаи Рудаки, чужд Фаррухи. Даже когда экспозиция диктует драматическую неожиданность, Фаррухи избегает ее.

گویند گرفت یار تو یار دگر
از رشک همی گویند ای جان پدر
جانا تو بگفتگوی ایشان منگر
خر خو بیند که غرقه شد پالانگر

Говорят: твоя возлюбленная выбрала другого друга.

От зависти это говорят, о дорогое дитя.

Милый, ты к их разговорам не прислушивайся:

Осел видит во сне, что утонул его седельник.

Первая мисра «Говорят твоя возлюбленная выбрала другого друга»—напряженная. Ожидается конфликт между героями традиционного треугольника. Но вторая мисра вдруг перебивает ожидаемую интенсивность действий, и рубли приобретает спокойный тон. Поговорка в финале «Осел видит во сне, что утонул его седельник» неожиданна и несколько грубовата.

Фольклору всех народов свойственно наличие богатого фонда поговорок. Они передаются из поколения в поколение, изменяются, в основном сохраняя ядро первого варианта. Очень своеобразной концовкой, а именно использованием поговорки, отличаются четверостишия Фаррухи:¹¹

از زلف تو بوی عنبر و بان آید
ز آن تنگ دهان هزار چندان آید
زلف تو همی سوی دهان ز آن آید
خر بنده بخانه شتر بان آید

¹¹ Этот факт констатирует также и

غلامحسین یوسفی، فرخی سیستانی، مشہد، ۱۳۴۱، ص ۵۸۲

От твоих локонов исходит аромат амбры и
бана,
Твой крошечный ротик источает их тысячу
раз,
Локоны заслоняют твои губы так,
Как хозяин осла приходит в дом погонщика
верблюдов.

Первые три строчки написаны в духе традицион-
ного восхваления красоты возлюбленной. Финал и здесь
несколько вульгарен. Обычно у Фаррухи любовный стих
в финале приобретает резко афористическую формули-
ровку, которая иногда придает рубаи нравоучительное
звучание.

گفتم که بیا وعده دوشینه بیار
فرنه بخر وشم از تو اکنون چوهزار
گفتا دهم ای همه جفانک ز نهار
آواز مده که گوش دارد دیوار

Сказал: иди и обещание вчерашнее выполни,
Иначе сейчас буду стенать по тебе как со-
ловей,
Сказала: дам (обещанное), о будь осто-
рожен!
Не кричи, так как у стен имеются уши.

До сих пор в народе в разных вариантах живет
эта поговорка, выражающая призыв к осторожности,
осмотрительности.

یاری بودی سخت بایین و بسنگ
همسایه تو بهانه جوی و دلتنگ

این خو تو از او گرفته‌ای ای سرهنگ
انگور ز انگور همی گیرد رنگ

Ты была возлюбленной добронравной и вер-
ной,
Твоя соседка—придирчивой и угрюмой,
Такие качества и ты взяла у нее, умница,
Виноград от винограда заимствует цвет.

Этот же мотив звучит в другом четверостишии:

بدگشتی از آن که با بدان آمیزی
با دیگ منشین که سیه برخیزی

Плохая стала (ты) от того, что с плохими
общаешься,
У котла не сиди, а то станешь черной.

В четвертой строке содержится вся мораль стиха, диапазон которой очень узок, выдержан в духе просто-народной интонации. Фаррухи далек от глубоких размышлений Рудаки. Нет ни одной строчки, критикующей сложившийся уклад жизни. На фоне примитивного наставления Фаррухи моральные четверостишия Рудаки звучат как призыв большой моральной силы.

Встречаются у Фаррухи рубаи с диалогичными формулами: «сказал, сказала» گفتم گفت. Это, как отмечалось в связи с рубаи Унсурри, придает рубаи живость и динамичность. Аналогичная форма встречается, как показано выше, и у Рудаки, хотя в том рубаи возлюбленная сама создает сложившуюся ситуацию, однако активность женщины—возлюбленной описывается как бы со стороны. Фаррухи с помощью диалога изображает женщину живой, естественной.

گفتم رخ تو بهار خندان منست
گفت آن تو نیز باغ و بستان منست
گفتم لب شکرین تو آن منست
گفت از تو دریغ نیست گر جان منست

Сказал: твое лицо улыбающееся—весна для
меня,

Сказала: твое лицо—тоже сад и цветник для
меня,

Сказал: твои сладкие губы—мои,

Сказала: для тебя не жалко даже моей души.

Это образное признание в любви очень распространено в крестьянских песнях; «известно характерное для архаических форм фольклора диалогическое исполнение двумя хорами, часто мужским и женским»¹². Все 4 мисра рубаи звучат игриво.

Рудакийская тенденция к народной простоте и ясности иногда у Фаррухи приобретает оттенок грубоватой простонародности:

ای ساده گل و ساده می و ساده شکر
زین کار که با تو کردم اندوه مخور
چندان باشد که بهشوی جان پدر
حال تو دگر گردد و کار تو دگر

¹² В. Е. Гусев, Эстетика фольклора, Л., 1967, стр. 180.

Эй, чистый цветок, чистое вино, чистый
сахар,
Не переживай того, что я с тобой сделал,
Наступит время, когда ты станешь лучше,
милое дитя,
Станет другим и твое положение, и дела
твои.

В такой простонародной наивности и состоит прелесть рубай Фаррухи.

На фоне общего мажорного лада рубай Фаррухи воинственно звучит четверостишие, отражающее бурные события тех времен:

یا ما سر خصم را بکوبیم به سنگ
یا او سر ما به دار سازد آونگ
القصة در این زمانه پرنیرنگ
یک کشته بنام به که صد زنده به ننگ

Или мы голову врага ударим о камень,
Или он нашу голову повесит на виселицу,
Итак, в эти времена, исполненные коварства,
Погибнуть лучше одному со славой, чем
жить в позоре сотне.

Это рубай приписывается Фаррухи. Не исключено, что оно было экспромтом. Кому бы оно не принадлежало, это—одна из интересных попыток вовлечь в рубай тему, связанную с историческими событиями. Такая документальность подготавливает почву для нового мотива в рубай—славословия.

РУБАИ МАНУЧИХРИ И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

Манучихри достойный представитель круга поэтов газневидского двора, и хотя в его диване сохранилось

всего несколько рубай, однако они все достаточно характерны, однотипны, написаны в духе своего времени (с тенденцией к усложненности).

تاریک شد از مهر دل افروزم روز
شد تیره شب از آه جگرسوزم روز
شد روشنی از روز و سیاهی ز شبم
اکنون نه شبم شبست و نه روزم روز¹³

От любви (к тебе), озаряющей сердце, омрачен мой день,
(Мой) день превратился в темную ночь от моего вздоха, сжигающего душу,
Исчезли свет дневной и темнота—ночи моей,
Теперь ни ночь как ночь, ни день как день.

Рубай построено на сплошных антитезах. Здесь происходит и переключка ускользящих звуков «р» и «з», входящих в слово «руз». Она служит фоном для смятенных чувств, выраженных в рубай.

در بندم از آن دو زلف بند اندر بند
نالانم از آن عقیق قند اندر قند
ای وعده فردای تو پیچ اندر پیچ
آخر غم هجران تو چند اندر چند

В плену от твоих локонов: завиток в завитке,
Я стенаю над тем яхонтом (губы): сахар над сахаром.

О завтрашнее обещание твое, запутанное, перепутанное,

¹³ См.: دیوان استاد منوچهری دامغانی بکوشش محمد دبیر سیاقی

[چاپ دوم تهران ۱۳۳۸]

Ведь горя от разлуки с тобой, сколько, о
сколько.

И здесь явная изысканность придворного стиля. Манучихри применяет общепринятую норму светского рубаи: любовное содержание и описательность с формулами-символами (рубины—губы и т. д.). Манучихри не отказывался и от рубаи-панегрика.

دولت همهساله بی جلال تو مباد

همت همهساله بی جمال تو مباد

هر بنده که هست بی کمال تو مباد

خورشید جهان توئی زوال تو مباد

Государства без твоего сиянья—(никогда)
пусть не будет!

Высокие помыслы без твоей прелести—(ни-
когда) пусть не будут!

Любого раба без твоей милости—пусть не
будет!

Ты солнце мира, твоего заката—пусть не
будет!

Причем это рубаи явно имитирует стиль приведенного выше рудакийского любовного рубаи.

В другом рубаи Манучихри прямо перечисляет имена мамдухов (восхваляемых персон), что позже стало обычным явлением для других поэтов (Муиззи и др.).

Следует признать, что в рубаи Манучихри наличествуют все необходимые элементы светского рубаи по следующей схеме: содержание рубаи—любовь, панегирик, стиль рубаи—усложненный формулами-символами.

Следует подчеркнуть, что поэты газневидского дво-

ра строго придерживались стиля своего времени. Даже такой малоизвестный поэт этого периода, как Ма'суди ар-Рази, в своем рубаи использует утонченные формулы и образы.

آن زلف نگر بر رخ آن دریتیم
چون بنگاری چنانکه از غالیه جیم
وآن خال بر آن عارض چون ما هی شیم
همچون نقطی زمشک بر تخته سیم¹⁴

Посмотри на тот локон на щеке редкостной
жемчужины,
Когда смотришь: будто бы из галие¹⁵ джим
(локон),
А та родинка на лице, подобном белой рыбе,
Подобна мускусной точке на серебряной
пластине.

Это—сложнейшая формула. Когда локон ниспадает на лицо с родинкой, зрительно возникает образ буквы *ج* «джим».

У Ауфи приводятся рубаи, приписываемые Абу Абд ал-Рахману Утариди.

شد یار و مرا خشنود نکرد
پرسش ننمود و نیز بدرود نکرد
آن آتش افر وخته جز دود نکرد
بر عشق بتان هیچکس سود نکرد¹⁶

¹⁴ Ауфи, Лубаб ал-албаб, т. II, стр. 63 (на перс. яз.).

¹⁵ Галне—смесь мускуса и амбры для окраски волос и бровей.

¹⁶ Ауфи, указ. соч., стр. 57.

Ушла подруга и не обрадовала меня поцелуем,
Ни о чем не спросила и не попрощалась,
Разгоревшееся пламя кроме дыма ничего не оставило,
От любви к кумирам еще никто пользы не имел.

Это рубаи очень мелодично и своей задумчивостью близко к народным песням. Однако другое рубаи того же автора, также приводимое Ауфи, вобрало в себя все элементы светского рубаи. К сожалению, у него четверостиший больше не сохранилось, дабы на их основе установить, какой все же стиль превалировал у Утари-ди, придворный или народный?

سایلی دارم برخ پر از خون جگر
آن روز که مژگان ترا بینم تر
ای چون شکر شکسته از پا تاسر
مگری که تباه گردد از آب شکر

Наводнение (слезы) из-за окровавленного сердца у меня на лице,
Тогда, когда вижу, твои ресницы влажные,
О ты, сахарная с ног до головы,
Не плачь, ибо гибнет сахар от воды.

У другого поэта этого же времени Ахмада Газнави сохранилось рубаи, посвященное мамдуху.

Рубаи Лабиб, приводимое в словаре Асади, непристойно цинично. Небезынтересно отметить, что позже Сузани написал десяток исключительно циничных рубаи, так называемых рубаи-сатир.

В итоге можно сказать, что в XI в. рубай претерпело качественные изменения; оно интенсивно развивалось в русле литературного процесса, в стиле придворной поэзии, иногда с элементами народной простоты и служило забавой для феодальной знати¹⁷.

Первому этапу становления рубай Е. Э. Бертельс дает точную формулировку: «рубай еще не проложило себе дороги во дворец, оно еще является достоянием масс»¹⁸. Позже каждый автор вкладывает в рубай новые элементы (усложнение и т. д.).

В более поздних, уже совершенных, четверостишиях можно, однако, легко обнаружить отголоски народного творчества.

Склонность Фаррухи и других поэтов к фольклору не представляет собою отклонения от развития четверостишия: оно лишь способствует упрочению классического типа письменного рубай.

НОВОЕ В РАЗВИТИИ РУБАИ У АЗРАКИ

Известно, что заслуга каждого писателя и его место в истории литературы выявляются более определенно при рассмотрении его произведений на фоне творческих достижений его предшественников и преемников.

Творчество «официального панегириста» Сельджукидов XI в. Азраки Харави органически связано с тра-

¹⁷ Рубай напоминает собой в некотором смысле форму менуэта и его судьбу во французском танце. Происходя от народного танца и усовершенствовавшись, менуэт вошел в репертуар придворных танцев и даже в апогее своего развития (впоследствии как музыкальная форма) он приближался к своему источнику, «к типу народного танца».

¹⁸ Е. Э. Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре, X в., стр. 43.

дичиями иранской литературы, со стилем и со спецификой эстетического сознания того времени, когда он творил. Его творчество до сих пор еще недостаточно раскрыто. Исследователи персидской литературы¹⁹ отмечают трудную переводимость, а иногда непонятность его стихов. Как известно, схематизм и шаблон становились в большей мере характерными чертами придворной поэзии XI—XII вв. Один факт все увеличивавшихся рубаи-панегириков (по сравнению с поэтами периода правления Газневидов) достаточен, чтобы убедиться, насколько рубаи завладело придворными кругами в XI—XII вв., а в лице Азраки вступило в новую стадию развития и по формальным и по содержательным признакам. Его четверостишия—сочетание новых и традиционных мотивов с тяготением к сложным сравнениям и образам. Азраки, следуя традиционному канону, продолжил и развил вычурность формы (орнаментальность и описательность) и поэтому справедливо назван А. Баузани предшественником «индийского стиля»²⁰. Составитель дивана Азраки Саид Нафиси отмечает, что стиль Азраки перекликается, с одной стороны, со стилем Унсури, а с другой—с Абуль Фараджем Руни²¹. Сходство Азраки с Унсури—это не простое следование традиции. Хотя с точки зрения формальных особенностей в рубаи Азраки нет существенной новизны, однако рамки сложившейся традиционной образной системы раздвинуты иногда до невообразимых прежде сравнений. К драматизированности и яркой эмоциональной выразительности рудакийского четверостишия

¹⁹ Э. Браун, История персидской литературы, стр. 323.

²⁰ См.: Ян Рипка, История персидской и таджикской литературы, стр. 386.

²¹ دیوان ازرقی هروی با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی، تهران ۱۳۳۶ ص ۳ (Азраки, Диван).

была добавлена простонародность Фаррухи, иногда с проявлением чувственной откровенности и со свойственным ему оптимизмом. Унсури, усложняя давно установленный закон создания образа—описательность, частично углубил философскую линию в пределах положения «мир — брeнен», Азраки же, придерживаясь стиля своего времени, ввел в рубай «фантастические» сравнения, окончательно утвердил рубай-панегирик, ввел вместе с тем описания живой природы и поднял уровень идейного содержания рубай вплоть до восхваления человеческого разума.

Иногда, усложняя образность, Азраки максимально отдалается от внешнего сходства образа со сравниваемым объектом. Он прибегает к «внутренне органическим и болезненным ощущениям».

سفتی جگر مرا ببرد الماس²²

Просверлила ты сердце мое, как (сверлит)
алмаз.

Или:

با زهر سخنهای تو تریاک شوم

От яда твоих слов я превращусь в опиум.

Восхваляя мощь шаха на основе принятой гиперболлизации (развитой позже в чрезвычайно лестных и лишенных вкуса рубай-панегириках тогда еще молодого Муиззи), с помощью усложненного сравнения, где образ не выдерживает меры сопоставления, Азраки доходит до крайностей:

وز هیبت تیغ تو عدو را مه و سال
الماس رود بجای خون از قیفال

²² Азраки, Диван.

И от страха перед мечом твоим у врага целый год
Текут по жилам алмазы вместо крови.

Мотив любви можно назвать доминантой четверостиший Азраки, в которых не прослеживаются особо значительные изменения. Каждое из рубаи Азраки—одно из сотен вариаций любовного признания с различными его нюансами—горя, радости, восторга, уныния и т. д.

ای برده فراق تو فراغ دل من
خالی ز گل و مل تو باغ دل من
اندیشه و تیمار تو داغ دل من
مردم زغم تو ای چراغ دل من

О, унесла разлука (с тобой) покой моей души,
Лишенный роз и вина, ты цветник моей души,
Печаль и страх за тебя—клеймо на сердце моем,
Умру от горя по тебе, о светильник моей души.

Иногда Азраки модифицирует унсуриевские рубаи-формулы, прибегая к аллитерациям. Следующее четверостишие построено на сплошных символах: зрительных—жемчужины, кораллы и т. д. и функциональных—«надежда—страх».

بیجاده لولوی تو سیم اندر میم
با زیدن عشق تو امید اندر بیم
سیم اندر سنگ باشد ای در یتیم
چون در بر تو دل چوسنگ اندر سیم

Жемчужины (зубы) твоих кораллов (губ) —
серебро (зубы) в миме (ротик)
Любовная игра с тобой—надежда со страхом.
Серебро содержится в камне, о редкостная
жемчужина,
А в твоей груди сердце, словно камень в се-
ребре.

Восприятие решения формулы в финале облегчается тем, что в третьей мисра дается разъяснение о наличии серебра в камне. Что касается «жемчужины», «кораллов», «мима» и т. д., то они ассоциируются с зубами, губами и т. д.

Особый интерес представляют четверостишия Азраки, в которых он объединяет два мотива: пейзаж и любовь. Причем умело использует природу в качестве источника изобразительных средств.

تا ز ابر فراق تو بباريد تگرگ
بر شاخ امید ما نه بر ماند و نه برگ
دیدم نه باختیار خود هجر ترا
مردم نه باختیار خود بیند مرگ

Когда из туч разлуки с тобой спадает град,
На ветке моей надежды не останется ни пло-
дов, ни листьев.

Разлуку с тобой я принял не по собственной
воле,

Люди не по своей воле смерть принимают.

Как известно, мотив неразделенной любви был рас-
пространен во всей средневековой поэзии в разных
странах. Параллелизм (печальный пейзаж) нужен для
раскрытия главного мотива: «он несчастен». Смерть в

финале—как общепринятый эквивалент разлуки — создает эмоциональный эффект. В этом четверостишии уже проявляются элементы отхода от декоративного изображения природы и Азраки переходит к естественному живописанию природы:

از خاك چمن بوى سمن مى آيد
وز ابر طرافتى بتن مى آيد
بر آتش عشق مى فزايد در دل
هر باد كه از سوى چمن ميايد

От почвы лужайки аромат жасмина идет
(источается),

А из облаков влага на тело идет (изливается).

Воспламеняет пламя любви в сердце

Каждый ветер, что со стороны лужайки идет
(дует).

Это живой пейзаж, фиксация всего лишь одного момента повседневной действительности. Основным предметом изображения здесь служит природа. Интересен редко встречающийся анжанбеман (Enjambe-ment) в третьей строке.

از برف سر كوه چو ذات الحبكت
وين برف پرنده در هوا بس سبكت
اى شاه جهان بنده ز سر ما تنگست
كوه و در و دشت گنبدان بس خنكست

От снега вершина горы подобна небу,

А летающего снега в воздухе достаточно,

О шах мира, твой раб от холода обессилен,

Горы, и ущелья, и степь, кругом холодны.

Изображение самого холодного времени года—зимы не случайно. Оно созвучно настроению лирического героя²³. Все ведет к финалу: «весь мир холоден». Это образец рубай-жалобы, которое получило дальнейшее совершенство в творчестве Муиззи, Масуд Саад Салмана и др.

Продолжая древнюю иранскую традицию, Азраки ввел в рубай мотив вина, который почти отсутствует у ранних (газнийских) поэтов. «Возникшее по народным преданиям, одновременно с первыми проявлениями цивилизации (Dionis, Вакх, Ной, Хушанг) потребление возбуждающих или притупляющих, благоприятствующих иллюзиям снадобий сопровождают народы по этапам их дальнейшего культурного развития»²⁴.

چون قفل نشاط را شود باغ کلید
از ساعد گل روی بجو جام نیید
گردون ز بساط ابر در دامن خوید
در شاخ زمرد افکند مر و آرید

Когда для замка радости сад станет ключом,
Иди искать бокал вина из рук розоволикой,
Небосвод из коврика туч на полу нивы
На изумрудные ветви бросает жемчужины.

Здесь изображение многокрасочного весеннего пейзажа, красавицы, подающей вино, процесса возрождения природы и т. д. подготавливает хайямовский призыв *Sagre diem*. Позже Муиззи как добросовестнейший панегирист хвалит вино лишь в рамках славосло-

²³ Формирование лирического героя в рубай—предмет особого изучения.

²⁴ Ф. А. Розенберг, О вине и пирах в персидской национальной эпосе, Пг., 1918, стр. 376.

вия, а Адиб Сабир Тирмизи в своих рубаи соединил три компонента—любовь, вино, музыку, нарушая самостоятельность каждого из них²⁵.

آن به که جهان را بدل شاد خوری
باده ز کفی حور پریرازاد خوری
پیوسته ز دست نیکوان باده خوری
با دست غم جهان چرا باد خوری؟

Хорошо, когда воспринимаешь мир радостной душой,
Берешь вино из рук гурин-красавицы,
Вечно пьешь вино из рук милых,
А из рук горя мирского зачем брать горечь?

Подобно большей части четверостиший Азраки, это рубаи рифмуется по схеме аааа с редифом, хотя встречаются у него и рубаи по схеме ааба. Редиф несколько не меняет умеренный тон повествования. Этой умеренности способствует вводное «хорошо», которое не повторяется в каждой строке. Этим утверждением начинается рубаи, и оно без повторения распространяет свое воздействующее значение на все четыре строки. Азраки не увлекается восхвалением вина. Это—дальнейший этап развития рубаи-хамрият, где «вино пьется с предпочтением красное, цвета рубина, Еменского корналина, подобное янтарю на солнце, затмевающее свет солнца или румяное, как возлюбленный; светлое и

²⁵ Следует отметить, что лейтмотив любви в четверостишиях был наиболее устойчивым, мотив вина продолжается (Хайям, Термези и т. д.), а музыки позже, в цикле четверостиший, воспроизводится в форме восхваления музыкальных инструментов.

ароматное, как розовая вода или подобна желтому золоту»²⁶,

У Азраки вносятся в рубаи разнообразные оригинальные моменты. Обобщив традиции предшественников, Азраки включил в рубаи новые элементы, выходя за рамки устоявшейся формализованности.

چیزی که دو بیست و بیست صد افزونست
یک نیمه او هجده بود این چونست
این آن داند که از خرد قارونست
نی دانش نااهل و خسان دونست

Что это такое двести двадцать, к которому прибавить сто,

Одна половина его восемнадцать, что это такое?

Это знает тот (человек), который богат знанием,

И это непонятно тому, кто недостоин и ничтожен.

Это рубаи-загадка, где центр тяжести падает на мотив знания и мудрости. В некоторых четверостишиях Азраки выдвигает мотив знания и разума, иногда даже с оттенком рационализма (если не считать нескольких суфийских четверостиший, которые на наш взгляд были всего лишь данью столь распространенного для тех времен направления). Даже в загадке Азраки не отступает от своей концепции почитания разума и знаний, известной еще с времен Шахида Балхи и Рудаки. Восхваление мудрости (и разума) являет собой особенно ценную линию четверостиший Азраки, так как направляет рубаи к осуществлению философской функции.

²⁶ Ф. А. Розенберг, указ. соч., стр. 382.

نی مهر تو در هیچ نگین می گنجد
نی مهر تو در جان حزین می گنجد
جولانت خواهم اگر چه ای مرد حکیم
در قالب گفتار همین می گنجد

Нет! Твоя любовь ни в какой перстень не
вмещается.

Нет! Твоя любовь в страдающую душу вме-
стится.

Хочу твоей живости, о мудрый человек,
Но это только в рамках слова вместится.

На фоне восхваления мудрого человека, много страдавшего в поисках мудрости, Азраки подчеркивает ценность художественного слова, носителем которого является он сам. Это подтверждает его другое рубаи-панегирик, где третья строка содержит элемент само-восхваления (фахр):

ای رای تو با ضمیر گر دون شد جفت
پیدا بز تو هر چه فلك راست نهفت
مدح چو توئی چو من رهی داند گفت
الماس خرد در سخن داند سفت

О, твое желание совпало с волей судьбы,
Известно тебе все, что скрывал небосвод,
Восхвалять тебя сможет лишь слуга, подоб-
ный мне,
Алмаз мудрости просверлить можно лишь
словом.

В отличие от рубаи-панегирика Муиззи, где восхваляется правосудие шаха, его сила и щедрость, Азра-

ки подчеркивает мудрость как высшую морально-этическую ценность. Встречаются у Азраки четверостишия-панегирики, где он проявляет фантастическое воображение в выборе сравнений. Именно подобные рубаи-панегирики служили образцом для Муиззи, который позже превратил рубаи в прямое орудие панегиризма.

پیچیدن افعی بکمندت ماند
آتش بسنان دیو بندت ماند
اندیشه بر فتن سمندت ماند
خورشید بهمت بلندت ماند

Изгиб дракона на твой аркан похож,
Пламя, на копье твое, уничтожающее дивов,
похоже,
Мысли на бег твоего (резвого) коня похожи,
Солнце на величие высокое твое похоже.

Это рубаи Азраки—дальнейшее обыгрывание одной из первых попыток рубаи-панегирика Рудаки с риффом «схож».

Сравнения Азраки представляют собой льстивую хвалу на фоне стилистических эффектов. Финал—«Солнце на величие высокое твое похоже» перекликается с экспозицией рубаи Рудаки—«Утренняя заря с твоим именем схожа». Остальная цепь сравнений у Рудаки более естественна и окрашена философским оттенком.

В классической поэзии на фарси известен рост интереса к свободной человеческой личности и к человеческому достоинству. «Концепция человека в классической поэзии являет собой принципиально новую ступень развития в осмыслении достоинства и самоценности

личности»²⁷. Однако мотив свободной личности в рубаи (кроме Рудаки) до Азраки почти отсутствовал.

آن کس که ز ناصواب بشناخت صواب
بی خدمت تو کرد طلب حشمت و آب
معلوم بود که دانۀ در خوشاب
غواص خردمند نجوید ز سراب

Человек, который познал (различие) подлин-
ного и фальшивого,
Без того, чтобы прислуживать тебе, взыскует
величия и блеска.
Ясно, что жемчужину чистой воды
Мудрый ныряльщик не ищет в болоте.

Рубаи носит морализирующий характер. В нем выражена тема столкновения: «поэт — царь». Хотя Азраки придворный поэт, однако он не скрывает своей мысли, как это делает Муиззи. Это рубаи диаметрально противоположно рубаи-жалобе, где поэт между строк делает намек на «подачку». Здесь дается образ поэта (или более абстрактно—свободного человека), который достиг совершенства благодаря разуму, мудрости, что противопоставляется служению шаху (или любому покровителю). Образ ныряльщика в концовке естествен, так как перед этим шла речь о жемчужине, и это раскрывает аллегория—«подлинную честь нужно искать в глубине».

Другое четверостишие этического характера Азраки совпадает с мотивом Рудаки о человеческом достоинстве, но у Азраки нет общечеловеческого диапазона,

²⁷ И. С. Брагинский, Из истории таджикской и персидской литературы, стр. 492.

свойственного рудакийскому аналогичному четверости-
шню. Мораль Азраки остается в пределах сентенции:

مرد آنکه شدن را بشتاب آراید
نه همچو زنان رخ بخضاب آراید
گر مرد رهی امید را جفت مگیر
کامید چو زن بستر خواب آراید

Мужчина тот, кто украшается решитель-
ностью,
А не тот, кто, подобно женщине, украшает
лицо красками,
Если ты муж странствий, то не бери в напар-
ники надежду,
Надежда подобна женщине, украшающей
постель (и только).

Заслуживает внимания сложное рубан философского
характера:

آن کیست که آگاه ز حس و خردست
آسوده ز کفر و دین و از نیک و بدست
کارش نه چو جسم و نفس داد و ستدست
آگاه بدو عقل و خود آگه بخودست

Кто тот, который познал и чувство и разум?
Свободен от веры и неверия, от добра и зла,
Его действия не раздваиваются между «те-
лом» и «душой», между «дать» или
«взять»,
Присущ ему разум, и познает он сам себя.

Здесь, словно в высоком прозрении, Азраки подчеркивает ценность познания в отличие от мелочной повседневной заботы «дать»—«взять».

Рубаи начинается риторическим вопросом «Кто тот?» Поэт как бы сомневается, есть ли такой мудрец?

Забихолла Сафа отмечает почитание Азраки Гератского старца Ансари и расположение к его учению²⁸. Так как рубаи таило в себе огромные возможности эмоционального воздействия, суфийские поэты вначале в форме импровизаций, а позже, применяя специальную сложную символику, распространяли свои идеи в форме рубаи. Они подвергли рубаи основательной трансформации, внося в него философско-мистическое начало. Учитывая тот факт, что в XI—XII вв. суфизм мог оказывать огромное влияние и на придворных, несуфийских поэтов, многие четверостишия Азраки можно интерпретировать как выражение мистического прозрения.

Муки гностического познания изображает поэт и в следующем рубаи:

چون بر همه کس نمی شود راز نهفت
من گوهر راز خود نمیدانم سفت
تنهات همی جویم ای مایه جفت
هم با تو مگر راز تو بتوانم گفت

Поскольку не каждому дано открытие тайны,
Я жемчужину тайны моей не могу сверлить.
Одинок я в поисках, о сущность единения,
Может с тобой смогу поговорить о тайне
моей.

²⁸ См.: صفا ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، جلد دوم، چاپ پنجم، طهران، ۱۳۵۱، ص ۴۳۲

В другом четверостишии явно наличествует элемент гностического самоуглубления. Сохранившиеся несколько суфийских четверостиший Азраки здесь не анализируются, поскольку они не типичны для Азраки, а анализ суфийских четверостиший выходит за рамки круга вопросов, исследуемых в настоящей работе.

Любовные же рубаи Азраки лишены аллегории и являются прямым продолжением светских стихов. Образная система медленно изменяется от постоянных эпитетов до нарочито искусственных, а идейно-содержательная сторона включает в себя некоторые новые мотивы с тяготением к философскому раздумью.

ОСОБЕННОСТИ РУБАИ МУИЗЗИ

Среди придворных поэтов выделяется (количеством и содержанием составленных им рубаи) Амир-ошшуара сельджукского шаха Санджара, Муиззи. В его биографии отмечается, что он перешел «наследственно» Санджару от своего отца, поэта Бурхани²⁹, был излюбленным поэтом Санджара³⁰ и что конец его «был печален», так как случайно он был ранен стрелой своего мецената³¹. Позже в своих четверостишиях он неоднократно отмечает этот факт, вводя в рубаи автобиографический элемент, что дает основание полагать, что поэт не погиб, как сообщают некоторые источники.

Как известно, это был период, когда литературные каноны и придворный этикет ограничивали возможности поэтов и, избегая подражательства ранним класси-

²⁹ См.: *Низами Арузи Самарканди*, указ. соч., стр. 72.

³⁰ Ауфи отмечает, что по достоинствам своим особенно ценились три поэта: Рудаки у Саманидов, Унсур и Газневидов и Муиззи у Сельджукидов (*Ауфи*, указ. соч., стр. 69).

³¹ Э. Браун, указ. соч., т. II, стр. 327.

кам, поэты пытались изощренным и утонченным стилем достичь высшего совершенства.

«Литература профессионалов продолжала играть большую роль. Несмотря на то, что поэтическая техника шагнула далеко вперед, темы одических поэтов не могли изменяться, поэтому даже крупные поэты шли по пути поисков нового в форме»³². Такой «новой формой» для славословия Муиззи послужил весьма традиционный жанр—рубай.

Уже в устном народном творчестве, как отмечалось выше, рубай служило для выражения искренних и сокровенных мыслей. В XI в. придворные поэты ввели в свою поэзию рубай-панегирик, но превращение рубай в прямое орудие панегиризма—это в наибольшей мере «заслуга» Муиззи. У его предшественников, поэтов периода господства Газневидов (Фаррухи, Унсурн, Манучихри), доминирующим мотивом был традиционный—любовь, иногда житейские размышления и нравоучительные сентенции, у Азраки преобладали рубай-панегирики, у Муиззи же основной нормой рубай стало восхваление сильных мира сего.

Непосредственность в выражении чувств поэта, присущая рубай, стала улетучиваться при превращении последнего в панегирическое стихотворение:

بر خلق تراست پادشاهی ملکا
وز ماه تراست تا بماهی ملکا
دور فلک و حکم الهی ملکا
آن باد و چنان باد که خواهی ملکا

³² В. Б. Никитина, — в кн.: Литература Востока в средние века, ч. 2, М., 1970, стр. 80.

Тебе по праву быть шахом, о государь!
И все твое—от Луны до Рыбы, о государь³³,
Вращение судьбы и приговор бога, о госу-
дарь,
Будет то и будет другое, что пожелаешь, о
государь.

Это риторическое панегирическое содержание (лек-
сика вполне соответствует возвышенному тону), лиша-
ет рубан искренности и простонародности. Здесь не воз-
никают живые ассоциации, не вырисовывается образ.
Это—безвкусная хвала с гиперболизацией, хотя и в
духе народных представлений (от Луны до Рыбы), с
удачной игрой слов (ماهى و ماه).

Для выражения придворной лести у Муиззи имеет-
ся определенный набор слов, выдерживается стабиль-
ность образа (шах) и применяется обилие сравнений:

از هیبت تو بروم کفار نمااند
وز نصرت تو بروم ز نار نمااند
با عدل تو در زمانه تیمار نمااند
باجود تو در خزانه دینار نمااند

От страха перед тобою в Руме³⁴ неверных не
осталось,

После победы твоей в Руме зонара³⁵ не оста-
лось.

³³ دیوان امیر الشعرا معزی با مقدمه و اهتمام عباسی اقبال،
Намек на мусульманское поверье о том, что земля شمسی
держится на Рыбе.

³⁴ Рум—одна из областей Сельджукского государства (Малая
Азия). См.: В. Гордлевский, Государство сельджукидов Малой
Азии, М.—Л., 1941.

³⁵ Пояс, которым повязывались немусульмане.

Благодаря справедливости твоей в мире печали не осталось,
Из-за щедрости твоей в казне динаров не осталось.

Из достоинств шаха в основном отмечается его щедрость, но не только к поэту, а и ко всему народу. Здесь гипербола, возможно, не лишена основания, если поверить словам Низами Арузи, что из-за одного лишь рубан эмир наполнил рот Азраки пятьюстами золотых динаров³⁶.

Надо отметить, что если поэты старались искать более утонченные формы выражения верноподданнических чувств, то, как показывает вышеуказанный факт, покровители ничуть не отставали от них в поисках утонченных форм вознаграждения.

Муиззи с таким мастерством выполнял задание восхваления в рубан, что ввел в текст и имена своих мамдухов:

دولت که همه جهان بسنجر دادست
داند بییقین که خوب در خور دادست
سنجر که وزارت بمظفر دادست
شک نیست که حق بدست حقور دادست

Счастливая судьба, которая весь мир Санджару отдала,

Уверена, что он достоин и хорош,

Санджар должность везира отдал Мозаффару:

Нет сомнений, что справедливость справедливому отдана.

³⁶ См.: *Низами Арузи Самарканди*, указ. соч., стр. 75.

Или:

بيدادى و فتنه در جهان آيين نيست
شادند جهانيان و كس غمگين نيست
گل هست بباغ ملك اگر نسرين نيست
ر كن الدين هست اگر معز لدين نيست

Несправедливость и мятеж в мире не правило,
Счастливы все люди и нет (среди них) пе-
чальных,

Если нет в царском саду жасмина, то есть
(ведь) роза,

Если нет Муиззэددина, зато есть Рокнэддин.

В своем славословии Муиззи однообразен в подаче основной темы (шах велик, могуч, щедр), лишая тем самым рубан (как и придворную касыду) живости и динамичности: они превращаются в нудное повторение. Именно о подобных рубан Э. Браун должен был отметить, что «они возможно, не имеют особых литературных достоинств, но исторически интересны»³⁷. Иное дело два знаменитых экспромта Муиззи, приводимые Э. Брауном, которые легкостью и образностью продолжают лучшие традиции ранних классиков, а исторический интерес имеют лишь с точки зрения вовлечения рубан в придворную поэзию. Художественная интуиция все же подсказывала поэту необходимость перейти от прямой формы славословия к косвенной. Для этого надо было ввести в рубан некие новые мотивы. Тут поэт и дает свободу своим чувствам и с необычной восторженностью восхваляет вино.

Застраховывая себя косвенным славословием, правоверный мусульманин восходит к древним иранским

³⁷ Э. Браун, указ. соч., стр. 37.

традициям воспевания вина. У Муиззи же мотив вина пробивается сквозь панегиризм и служит средством оживления текста:

شاهها اثر صبوح کاری عجیبت
نازد بصبوح هر که شادی طلبیست

О шах, воздействие утреннего вина—это что-то удивительное,
А хвалит утреннее вино тот, кто нуждается в радости.

Но придворный поэт еще не созрел до хайямовской глубины. Он придерживается принципа «Богу—богово, а Кесарю—кесарево».

Воздействие вина натолкнуло поэта и на размышления, поэтому он оправдывается в следующем четверостишии:

مستم ملکا و هر چه اکنون گویم
موزون نشمارم ار چه موزون گویم
گوئی که ترا شعر سبک باید گفت
بارطل گر ان شعر سبک چون گویم

О шах, я пьян и то, что я говорю сейчас,
Размеренно я говорю, хотя и не считаю слоги.
Ты говоришь, что для тебя нужно сложить
легкие стихи,
Но с тяжелым кубком (в руках), как мне
легкие стихи сложить?

Однако Муиззи, опираясь на созданный Рудаки и его плеядой определенный устойчивый стиль, сложил

весьма изящные любовные рубаи, свободные от сплошного льстивого славословия. Любовный стон, лирическая жалоба являются у Муиззи наиболее яркими выразителями любовных переживаний и принимают своеобразный, индивидуальный оттенок:

هر شب ز غم تودل ز جان بر گیرم
پندی که خرد دهد من آن نپذیرم
تا روز نهد خیال تو در پیشم
صد چشمه و من ز تشنگی میمیرم

Каждую ночь я отрываю сердце от жизни
(умираю) из-за горя по тебе,
Совет, который мне дал разум, я не воспринимаю,
До утра твой образ передо мною,
(Будто) сто источников (у меня), а я умираю от жажды.

هر شب که فصال یار دلبر باشد
شب ز فرق و ماه صرصر باشد
وان شب که فراق آن سمن بر باشد
شب کشتی و آفتاب لنگر باشد

Каждую ночь, когда соединяюсь с возлюбленной,
Ночь подобна лодке (быстроходной), а луна—ветру Самум,
А ночь, когда я в разлуке с жасминогрудой,
Ночь подобна кораблю, а солнце—якорю.

Надо отметить, что общепринятым описанием красавицы-возлюбленной Муиззи не очень увлекался. Ес-

ли в четверостишиях Унсурн на первом плане дается портрет возлюбленной; а в подтексте—переживания лирического героя, то у Муиззи наоборот, главное—изображение состояния героя, а подтекст—их аргументация, т. е. происходит психологизация лирического героя.

Как известно, истоки куртуазной поэзии являются в большей мере восточными. Некоторые элементы—«культ дамы», устойчивость любовного мотива и др. являются единими для средневековых литератур Запада и Востока. Одной из черт куртуазной поэзии является умаление бога ради возлюбленной. Этот мотив звучал еще у Рудаки в рубан, о котором говорилось выше (см. стр. 17).

Умаление религии ради возлюбленной стало стержнем хайямовских антирелигиозных рубан. Это свидетельствует о том, что уже в XI—XII вв. допускалось не слишком почтительное отношение к религии.

بیقدر کند رخ تو لالستان را
تشویر دهد لب تو خوزستان را
آن کس که ترا قبله ترکستان را
از بهر تو کرد قبله ترکستان را

Лицо твое обесценит тюльпановую лужайку,
Губы твои пристыдят сахарный тростник,
Тот кто увидит тебя, (обратясь) лицом к Тур-
кестану,

Из-за тебя превратит Туркестан в Киблу³⁸.

У Муиззи очень искренни те рубан, где он намекает на рану, полученную от стрелы Санджара. Эти рубан

³⁸ Кибла—сторона, к которой обращаются лицом мусульмане во время молитвы.

звучат весьма суггестивно. Автобиографизм позже развил Масуд Саад Салман в своих рубан-жалобах.

گرچه دل و سینه کان گوهر دارم
رخساره زرنج هر دو چون زر دارم
کان بسته زلفی ماه دلبر دارم
وین خسته تیر شاه سنجر دارم

Хотя сердце и грудь мои—рудник каменьев,
И то и другое от боли подобны золоту (т. е.
бледны)

То (т. е. сердце) пленено локоном луны-красавицы,

Это (т. е. грудь) ранено стрелой шаха Санджара.

Переход от лирического мотива к упоминанию имени шаха в четвертой мисра вовсе не совпадает с приемом незаметного перехода к панегирику, принятом в касыдах. Тут любовные переживания служат лишь намеком на физические страдания. Здесь нет прямой жалобы на шаха, но грусть выражена глубоко искренне. Подтверждается предположение источников, гласящих, что поэт умер после долгих мучений и страданий.

Задумывается о брешности мира Муиззи лишь в пределах славословия. Это своеобразная форма панегирика, так как здесь он не восхваляет шаха, а охавает его противника.

گر نعمت دشمنت ز حد بیرون شد
بنگر که بعاقبت ز محنت چون شد
از قارون که بمال و گنج افزون شد
در زیر زمین نهفته چون قارون شد

Хотя богатство твоего врага безмерно,
Смотри, какое в результате получилось не-
счастье.

Богатство его, что превосходило богатство
Каруна,

В землю закопано, как сам Карун.

Тут Муиззи использовал библейско-коранический образ скупого богача Каруна как символ жадности. Есть у Муиззи и прямое поношение скряги:

خر گه زند و کار کسی نگشاید
مطبخ زند و نان بکسی ننماید
گر دود بمطبخش در آید شاید
کز مطبخ او دود همی بر ناید

Палатку разбивает и никому дела не дает,
Кухню открывает и никому хлеба не дает,
Если даже дым войдет в его кухню, то, воз-
можно,

Из его кухни дым не выйдет.

Муиззи не часто прибегал к поношениям, так как, по словам Низами Арузи, всегда был излюбленным поэтом и оценивался по достоинству, а поношение в придворных кругах в основном было направлено против соперников.

Заканчивая анализ четверостиший Муиззи, можно отметить, что он в целом отошел от народных истоков за исключением любовных рубан, где прослеживается влияние народной поэзии, которая в аристократической среде была риторически отшлифована.

با لشکر عشق تو مباحات خوشست
با حلقه زلف تو مناجات خوشست
شطرنج که در عشق تو بازیم همی
ما برد نخواهیم که شهمات خوشست

При обладании столь сильной страстью к тебе (для нас) и поношение (твое) приятно,
При обладании завитками твоих локонов нам и молитва приятна,
В шахматах, в которые мы играем, любя тебя,
Мы не желаем выигрыша, нам и проигрыш приятен.

Тут с помощью шахматной игры ведется любовное объяснение. Это изящный художественный прием, но это явно аристократический образ, где очень остроумно изображается любовная игра. Такого рода рубай встречаются у Муиззи с использованием даже богословских терминов. Таковы художественные приемы усложненного рафинированного стиля.

Рубай писали знаменитые поэты периода господства Сельджукидов, поздние современники Хайяма, Алиб Сабир Тирмизи (ум. 1143—48), Анвари (род. 1126), Амак Бухараи (ум. 1148), Сузани, Али Шатранджи, Масуд Саад Салман, Хасан Газнави (Газнийская Индия) и другие.

Нельзя, однако, не отметить, что рядовые поэты этого периода тоже писали рубай без существенных видоизменений, проявляя иногда тенденцию к задушевности и простоте. Ауфи сохранил имена и четверостишия нескольких поэтов, не приводя особых биографических данных: Мухаммад ал-Марвази³⁹, Абу-л-Хасан

³⁹ См.: Ауфи, указ. соч., т. II, стр. 147.

Талх⁴⁰, Исмаил ал-Бахарзи⁴¹, Рафии Марвази⁴², Абу Ханифе Эскафи⁴³ и т. д.

Четверостишия Абу-л-Хасана Талха отличаются задушевностью и простотой:

چون صبر رمیده شد پیام تو چه سود

جان رفت و پرسش و سلام تو چه سود

در آتش هجران تو ای جان جهان

دل سوخته شد و وعده خام تو چه سود

Когда терпение кончилось, от твоей весточки
какой толк?

Душу отдал (теперь), от твоего привета
какой толк?

Я в пламени от разлуки с тобой, милая,
Сердце сгорело, от пустого обещания твоего
какой толк?

Так же непосредственно звучит четверостишие Исмаила Ал-Бахарзи в финале с буквальным повторением рудакийского четверостишия:

روزی که ترا نه بینم آن روز مباد

«Того дня, когда тебя не вижу, пусть не будет».

Или же рубаи Рафии Марвази:

باز آمدم ای جان جهان با دل ریش

و آورده بنزدیک تو درد سرخویش

من از پی و حاجت و نیاز اندر پیش

وین درد که کم مباد هر ساعت بیش

⁴⁰ Там же, стр. 153—156.

⁴¹ Там же, стр. 157—159.

⁴² Там же, стр. 161—162.

⁴³ Там же, стр. 175.

Вернулся я, о милая, с растерзанной душой,
И принес к тебе свою головную боль.
Я иду, а горе и тоска предшествуют мне,
Это горе было не малым, и с каждым часом
оно прибавляется.

Нет сомнения, что среди поэтов (перечисленных Мухаммадом Ауфи), писавших рубай, многие не были придворными. Поэтому в поздних рубай появляются новые элементы, отражающие разные профессии, как например, четверостишия с терминами портняжного ремесла (Шахрияри) или рубай о музыкальных инструментах (Осман Утби ал-Катиб), о подмастерье портного (Омар Фаркади) и т. д.⁴⁴.

В итоге, в соответствии с заключением Е. Э. Бертельса, можно сказать совершенно очевидно, что четверостишие как жанровая форма в XI—XII вв. начинает занимать большое место в поэзии. «Отсюда ясно, что Омар Хайям, привлечший к себе столь исключительное внимание востоковедов,—явление для того времени типичное, что он шел в ногу с литературным течением своего века и если чем отличается от своих современников, то лишь талантом и исключительной образованностью»⁴⁵.

⁴⁴ См.: Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, стр. 520.

⁴⁵ Там же, стр. 521.

«ХАЙЯМОВСКОЕ ЧЕТВЕРОСТИШИЕ»—СКАЧОК

РУБАИ В ОБЛАСТЬ ФИЛОСОФСКОГО

СВОБОДОМЫСЛИЯ

Признание того, что в творчестве Омара Хайяма четверостишие достигло своей кульминации, стало общепризнанным в иранской филологии. Но кульминация жанровой формы предполагает по крайней мере две существенные черты: во-первых, преемственность, совершенствование предшествующих достижений, включая определенное синтезирование их, и, во-вторых, привнесение некоего коренного изменения, обновления, осуществления качественного скачка. Обе черты характерны для четверостиший Хайяма.

В настоящей работе анализировалось лишь светское рубаи и не отмечались особенности рубаи поэтов-суфиев, ранних и поздних современников Хайяма (Баба Тахир Ориан, Баба Кухи, Абу Саид Абу ал-Хейр и т. д.) Но для верной и всесторонней оценки хайямовского рубаи нельзя обойти некоторые важнейшие особенности суфийского рубаи.

Дело в том, что стили хайямовских рубаи и суфийских четверостиший совпадают философской окрашенностью, аллегоричным языком, простотой высказываний, отказом от обилия изобразительных средств. Эти

особенности суфийского рубаи воспринял Омар Хайям, синтезировав их с достижениями светского рубаи. Именно это сходство и привело многих востоковедов к мнению, что рубаи Хайяма носят суфийский характер. Аргументация такой оценки сводится к внешней аналогии рубаи суфийского и хайямовского, точнее некоторых рубаи, авторство которых приписывается Хайяму.

Проанализировав мировоззрение Хайяма в целом, мы убеждаемся, что его стихи не могут считаться продолжением и дальнейшим развитием суфийского четверостишия. Из биографии Хайяма известно, что официальный ислам не признавал его суфием (ни при жизни, ни после смерти) и что хайямовские рубаи всегда были настолько неприемлемы для исламской цензуры, что они фактически были вычеркнуты из фарсиязычной литературы и стали популярны лишь после «открытия» Хайяма европейцами (переводы Фицджеральда в XIX в.)¹. Было сделано все, чтобы они были преданы забвению. Такого отношения не было ни к одному из поэтов, признанных суфиями. Известно, что Хайям был философом и ученым, специализирующимся в точных науках (математике, астрономии), требующих глубоко логического подхода. Как философ Хайям признает себя последователем рационалистических тенденций Ибн Сины. Этим тенденциям, характерным для научно-философского направления того времени (представителями которого были такие известные ученые, как Ал-Фараби, Ал-Бируни), противостояло суфийско-философское направление, представители которого (Санаи, Руми, Ал-Газали) при любом вольнодумстве в рамках суфизма не сочетали свои философские искания с научными занятиями.

Итак, Хайям не был суфием по своему мировоззрению, что, однако, не исключает наличия у него от-

¹ E. Fitzgerald. Rubaiyat of Omar Khayyam, London, 1859.

дельных мистических элементов (как и у рационалиста Ибн Сины — автора мистического трактата «Хай ибн якзан» и др.).

При невозможности точной атрибуции рубаи Хайяма принято исходить из понятия «хайямовские». Это тип рубаи, для которых специфичны: скепсис, ирония, намек, богохульство, эпикуреизм, фатализм.

گویند ترا بهشت با حور خوشست
من میگویم که آب انگور خوشست
این نقد بگیر و دست از نسیه بشوی
کاواز دهل شنیدن از دفر خوشست²

Тебе говорят: «рай с гуриями—хорошо»,
Я говорю, что виноградный сок—хорошо,
Возьми то, что наличными (дают) и отка-
жись от обещанного,
Ибо звук барабана издали слушать—
хорошо.

Или:

من هیچ ندانم که مرا آن که سرشت
ز اهل بهشت کرد یا دوزخ زشت
جامی و بتی و بر بطی بر لب کشت
این هر سه مرا نقد و ترا نسیه بهشت

عمر خیام، رباعیات، مسکو، ۱۹۵۹، ترانه‌های خیام بکوشش صادق هدایت، چاپ سوم، ۱۳۳۹

Я вовсе не знаю того, кто меня сотворил,
Сотворил из жителей рая или мерзкого ада,
Чашу, кумира и лютню на краю поляны—
Эти три (дай) мне наличными, а обещан-
ный рай—(отдаю) тебе.

Это образец типичного хайямовского рубаи. Если некоторые сходные рубаи, приписываемые Хайяму, можно произвольно толковать как суфийские, то нельзя свести к благочестивой суфийской философии вышеуказанные рубаи и многие другие, в которых перейдены все границы дозволенного с точки зрения мусульманского мистицизма.

Сопоставление хайямовских рубаи с его философскими трактатами показывает, с одной стороны, единство мировоззренческих взглядов (отнюдь не суфийских), с другой—большую остроту их выражения в рубаи, чем в трактатах. Из трактатов Хайяма мы узнаем, как он скрывал свои мысли и как владел искусством обхода цензуры, ислама. Это же мы видим в ряде рубаи, где Хайям советует скрывать свои истинные мысли:

در عالم جان بهوش می باید بود
در کار جهان خموش میباید بود
تا چشم و زبان و گوش بر جا باشند
بی چشم و زبان و گوش میباید بود

В (этом) мире надо быть рассудительным,
В делах вселенной надо быть молчаливым,
Пока на месте глаза, язык и уши,
Надо быть слепым, немым и глухим.

Неудивительно, что ученый, который владел искусством сокрытия своих подлинных взглядов, мог и в

поэзии выражаться иногда иносказательно и символично. Символика хайямовского рубаи, внешне сходная с суфийской, является иносказанием иного рода, кощунственным намеком. «В суфийской поэзии лирический герой ничто, а бог—все, Хайяму такое противопоставление чуждо, в его стихах равны глина, прах человеческий и сам человек, ибо они—проявление одной и той же материальной основы»³. Итак, «скачок» в истории развития рубаи состоит в том, что Хайям на основе синтеза художественных достижений предшествующих рубаи (как светских, так и суфийских), от отдельных философских элементов светского и религиозно-суфийского пришел к подлинно философскому (рационалистическому в своей основе) рубаи.

Анализируя основное содержание и мотивы хайямовских четверостиший, мы первоначально сталкиваемся со следующими противоречиями: а) различие содержания четверостиший, приписываемых Хайяму; б) различие идейного содержания четверостиший и трактатов Хайяма.

Первое объясняется часто тем, что, как писал Ян Рипка, «не один вольнодумец облегчил свое сердце четверостишием, которое пошло гулять под именем Хайяма»⁴.

Второе гораздо сложнее. По этому поводу Б. А. Розенфельд полагает, «что нет оснований априорно больше доверять философским трактатам, чем четверостишиям...»⁵.

³ М.-Н. О. Османов, Проблемы и поиски, стр. 175.

⁴ Ян Рипка, указ., соч., стр. 189; об этом противоречии говорил и В. Жуковский (Омар Хайям и «странствующие» четверостишья).

⁵ Омар Хайям, Трактаты (Вступительная статья и комментарии Б. А. Розенфельда и А. П. Юшкевича), М., 1961, стр. 59 (В дальнейшем: Омар Хайям, Трактаты).

Действительно, философские трактаты Омара Хайяма во многом расходятся с поэтическими высказываниями, но и в трактатах можно раскрыть зародыш свободомыслия и обнаружить часто камуфлированные еретические мысли.

В четверостишиях же Хайям засверкал новыми гранями своего таланта и как поэт, и как философ. При сопоставлении четверостиший с трактатами следует особенно учитывать противоречивость, свойственную Хайяму как «сыну своего времени». С одной стороны, в своих философских трактатах Хайям выступает как сторонник восточного аристотелизма, соединенного со значительными элементами неоплатонизма и существенно приспособленного к мусульманскому вероучению. С другой—рационалистические доводы используются для подтверждения важнейших положений ислама и религиозной обрядности.⁶

Если до Хайяма философские четверостишия (Рудаки, Унсури, Муиззи и т. д.) вращались в пределах истины «жизнь—проходящее явление», то хайямовские—впитали в себя античную философию. Хотя хайямовские четверостишия определенными гранями соприкасаются с четверостишиями его придворных предшественников, однако рубай Хайяма—это сочетание черт новаторства как в области содержательной (на базе восточного аристотелизма Аль Кинди, Аль Фараби, Ибн Сина и т. д.), так и в области формально-эстетической. Даже принятое в поэзии на фарси использование четырех первоэлементов (воздух—вода—земля—огонь) у Хайяма переосмыслено в соответствии с собственным философским мышлением. У Муиззи эти антитезы служат «поэтическим аксессуаром» в характерном для его творчества славословии (здесь с намеком на августейшую награду):

⁶ См.: *Омар Хайям*, Трактаты, стр. 62.

چون آتش خاطر مرا شاه بدید
از خاک مرا بر زبر ماه کشید
چون آب یکی دو بیتی از من بشنید
چون باد یکی مر کب خاصم بخشید

Как только шах увидит огонь таланта моего,
От земли до луны поднимет меня.
Как только услышит от меня двустигшие,
подобное (чистой) воде,
Подарит доброго коня, подобного ветру.

Хайям же, обыгрывая тему традиционных антитез, как бы синтезирует в них два начала—философское и поэтическое:

تر کیب طبایع چو بکام تو دمیست
روشاد بزی اگر چه بر تو ستمیست
با اهل خرد باش که اصل تن تو
گردی و نسیمی و شراری و دمیست

Поскольку строение природы соответствует
желанию твоему лишь на миг,
Иди, весело живи, если даже творят над то-
бой насилие,
Общайся с мудрецами, ведь основа твоего
тела—
Пыль, зефир, искра и капля.

Все рубай выдержано в соответствии с положени-
ем Ибн Сины, что кроме земли, воды, воздуха и огня
«все другие тела состояются из них»⁷. Образование

⁷ См.: В. К. Чалоян, Восток—Запад, М., 1968, стр. 182.

вещей происходит на основе того, что эти четыре элемента переходят друг в друга, как например, воздух превращается в воду, земля в воду, вода в землю, а также и огонь⁸.

Умаление религии его предшественников превратилось у Хайяма в иронию, в насмешку, а нередко в бунт против «бога—судьбы» и религиозных обрядов. Идея бренности мира, провозглашаемая его предшественниками, у Хайяма превратилась в философскую концепцию об извечности бытия, о причинной обусловленности всех явлений вплоть до того, что даже признанный всеми *فلک* тоже подчиняется неотвратимым закономерностям.

Декоративная природа, изображенная в рубаи Рудаки, Унсурн, Фаррухи и Муиззи, подготовила более натуральное изображение живой природы у Азраки и экспрессивный экспозиционный пейзаж у Хайяма, служащий фоном для лучшего выявления концепции автора о двух началах: человеческом и стихийно-природном.

Если у предшественников доминирует тема любви, то у Хайяма любовь не самоцель; «любовь», «вино» и «музыка» лишь поэтические средства «для раскрытия сущности лирического героя»⁹.

По поводу художественно-эстетической стороны хайямовских четверостиший, М.-Н. О. Османов верно замечает, что «предметное изображение служит этому поэту лишь неким фоном для эмоционального выражения, описанию внешних свойств отводится служебная роль при сущностной характеристике явлений». «Стихи Хайяма можно назвать функциональной поэзией в отличие от описательной поэзии большинства персидских авторов»¹⁰.

⁸ См. там же.

⁹ М.-Н. О. Османов, Проблемы и поиски, стр. 179.

¹⁰ Там же, стр. 180—181.

Как известно, рубаи — самая внеавторская форма персидско-таджикской поэзии. Именно эта неутвержденность авторства и давала возможность распространять идеи вольнодумства и свободомыслия в такой художественной форме. Иное дело трактаты, где приходится камуфлировать свои мысли, где идеи свободомыслия выражаются намеками и недоговоренностями.

Обвиняемый шариятским судом «натуралист» Омар Хайям, в чьих обоснованных обычно «бросается в глаза резко выраженный рационалистический характер»¹¹, опровергая тот же путь, которого он придерживается на самом деле, путь разума и познания, в трактате пишет: «Знай, что те, которые добиваются познания господ чистого и высокого, подразделяются на четыре группы:

Первые — мутакаллимы, которые согласны с мнением, основанным на традиционных доказательствах. Этого им хватает для познания всевышнего господ, творца, имена которого священны.

Вторые — это философы и ученые, которые познают с помощью чисто разумного доказательства, основанного на законах логики. Они никоим образом не удовлетворяются традиционными доводами. Однако они не могут быть верны условиям логики и ослабевают.

Третьи — это исмаилиты...»¹².

Омар Хайям правильным путем к познанию «Господа Бога, чистого и высокого» признает только путь 4-й группы — суфиев, «которые не стремятся понять с помощью размышления и обдумывания, но очищают душу с помощью морального совершенствования от грязи природы и телесности...»¹³. Это заявление — самозащита и своего рода вынужденный «хадж».

¹¹ С. Б. Морочник, Б. А. Розенфельд, Омар Хайям. Сталинабад, 1957, стр. 92.

¹² Там же, стр. 207.

¹³ Там же, стр. 208.

Автобиографические элементы в некоторых рубаи убеждают нас в том, что Хайям был объектом пристального внимания духовенства, и ему неоднократно приходилось оправдываться:

دشمن بغلط گفت که من فلسفیم
ایزد داند که آنچه او گفت نیم
لیکن چو در این غم آشیان آمده ام
آخر کم از آنکه بدانم که کیم

Враг по ошибке сказал, мол, я—философ,
Творец знает: то, что он сказал—это не так,
Так как я пришел в эту обитель горя,
То я сам знаю (по крайней мере), кто я такой.

Автор обвиняет своего врага в ошибке. Слово «враг» раскрывает всю ситуацию. Назвать кого-либо философом в те времена мог только недоброжелатель. Однако в финале сконцентрирована хайямовская дву-смысленность—«Я сам знаю, по крайней мере, кто я такой» с определенным подтекстом: либо я философ, то есть еретик, либо правоверный мусульманин.

Хайям признает силу разума:

هر نیک و بدی که در نهاد بشرست
هر شاد و غمی که در قضا و قدرست
با چرخ مکن حواله کاندر رد عقل
چرخ از تو هزار بار بیچاره ترست

Плохое и хорошее, что в сущности человека,
Радость и горе, что от судьбы и рока,
Не приписывай судьбе, ибо по закону разума
Небосвод тысячу раз беспомощнее тебя.

С притворным опровержением разума (в трактате) совпадают серии четверостиший, на первый взгляд содержащие якобы отказ от разума.

آن که بکار عقل در می کوشند
بیچوده بود که گاه نر میدوشند
آن به که لباس ابلهیی در پوشند
کامروز به عقل تره میفروشند

Те, которые старались, разумом руководясь,
Напрасное дело (творят), ибо они доят быка,
Лучше им надеть одеяние глупости,
Ибо сегодня за разум продают (только)
порей.

Это своего рода «похвала глупости». В экспозиции автор отказывается от разума. Но в третьей мисра смысл слова «одеяние» (لباسی) настолько ясен, что полностью изменяет созданную иллюзию отказа. Это тонкая издевка, в финале которой приводится распространенная поговорка «За разум—лук, за глупость—золото». Итак, при всех оттенках размышлений финал (4-я строка) имеет решающее значение: именно он сжато и метко характеризует современный поэту уклад жизни.

Эту мысль Хайям прямолинейно продолжает в следующем четверостишии:

چون نیست در این زمانه سودی ز خرد
جز بیخرد از زمانه بر میخورد
پیش آر از آن که خرد مرا ببرد
باشد که زمانه سوی ما بهنگرد

Раз в эти времена нет пользы от разума
И только неразумный пользуется плодами
судьбы,
Придвинь-ка то, что похитит у меня разум,
Быть может, судьба в нашу сторону взглянет.

Надо отметить тяготение Хайяма к звуковым краскам и к игре слов. Здесь «разум» (звукосочетание «хрд») повторяется в первых трех строчках в разных комбинациях и в разных значениях. Эта настойчивая звуковая перекличка ведет рубаи к логическому завершению. Ритмико-интонационные и звуковые приемы украшают хайямовские стихи, приходя на смену многогранной образной системе предшественников и смягчая рационалистическую риторичность его стиха.

Именно рационалистически мысля, Хайям мог критически отнестись к проблеме единичного и общего и выдвинуть свою концепцию или вслед за Аль Фараби и Ибн Синой утверждать извечность материального мира. В его философском трактате есть мысль о том, что «небеса и светила не возникают и не исчезают»¹⁴. Этот тезис о вечности мира четко обосновывается в его четверостишиях.

ای بس که نباشیم و جهان خواهد بود
نی ز نام زما و نه نشان خواهد بود
زین پیش نبودیم و بند هیچ
زین پس چو نباشیم همان خواهد بود

О, нас не будет, а мир пребудет,
Ни имени, ни следа от нас не будет.

¹⁴ С. Б. Морочник, Б. А. Розенфельд, указ. соч., стр. 110.

До того, пока нас не было, в мире не было
нарушений,
После того, как нас не будет, такой же мир
пребудет.

Это рубан, как и большинство хайямовских, рифмуется по схеме ааба, где двойная рифма с редифом, выполняющим интонационную функцию, выделяет утверждение «мир пребудет». Здесь сочетаются две темы: бренности человеческого бытия и извечности материального мира. Если взять вертикальный разрез этого рубан, то явны два начала: человек и природа. В первом—сплошное отрицание, а во втором—утверждение: «мир пребудет». Понятно, что первая тема служит фоном для второй и оттеняет ее.

Из концепции извечности материального мира вытекает концепция круговорота веществ, которая неоднократно варьируется в рубан. Один из показательных для мировоззрения Хайяма образов—гончар. Молчаливый образ гончара воплощает в себе дух практичного земного обитателя—мастера, который является живым свидетелем превращения человеческого праха в кувшин.

در کار گه کوزه گری کردم رای
به پله چرخ دیدم استاد بی پای
میکرد دلیر کوزه را دسته و سر
از کله پادشاه و از دست گدای

В мастерскую гончара я совершил вчера прогулку,
Увидел у гончарного круга мастера,
Отважно приделал он кувшинам горлышки и ручки
Из черепа царя и из рук бедняка.

Это—столкновение двух начал—жизни (гончар) и смерти (кувшин) воспроизводит в финале снятие антагонизма между властителем и подвластным. Немалое место занимает тут и иронический элемент, заключающийся в «отваге» гончара по отношению к праху царя.

Другой всемогущий уравниватель социального расслоения—это вино, восхвалению которого посвящает Хайям главу в трактате «Ноуруз-наме»¹⁵ и целую серию рубай (о чем будет сказано ниже).

بنگر ز صبا دامن گل چاك شده
بلبل ز جمال گل طربناك شده
در سايه گل نشين و بسيار اين گل
از خاك بر آمده است و در خاك شده

Смотри, как утром розы распустились,
Соловей из-за красоты розы ликует,
Сядь под тенью роз, так как большинство из
них

Образовались из праха и превратятся в прах.

Здесь эстетический фон (традиционное сочетание утра, розы и соловья) полностью оправдан. Пролог непосредственно усиливает идею стиха: «веселись!».

هر ذره كه بر روى زمينى بوده است
خورشيد رخى زهره جبينى بوده است
گرد از رخ نازنين به آذرم فشان
كان هم رخ خوب نازنينى بوده است

¹⁵ Омар Хайям, Трактаты, стр. 187.

Каждая пылинка, что на поверхности земли,
Была солнцеликой с челом Венеры,
Осторожно вытирай пыль с твоего лица,
Ибо это было милое личико красавицы.

Сравнение красавицы с небесными светилами не является открытием поэта; Хайям пользуется давно устоявшейся в поэзии образной системой. Однако небезынтересно отметить, что характерной чертой хайямовского четверостишия является идейная глубина, прямолинейность и логичность формулировок.

آنان که کهن بوند و آنان که نوند
هریک پی یکدیگر یکایک بشوند
وین ملک جهان بکس نماند جاوید
رفتند و رویم و باز آیند و روند

Тот, кто стар, и тот, кто молод,
Все уйдут один за другим,
Ведь это царство мира ни для кого не оста-
нется навеки,
Уходили мы, уйдут они, придут (другие) и
(тоже) уйдут.

Это одна из вариаций на тему «жизнь—преходящее явление» в художественно-повествовательной форме. Вообще такая прямая форма подачи мыслей без особого украшения преобладает у Хайяма, что и дает основание полагать, что рубай не застыло в штампах, хотя встречаются иногда явные двойники образно-описательных рубай предшествующих поэтов.

ما لعبت گانيم و فلك لعبتياز
از روی حقیقی نه از روی مجاز
یکچند درین بساط بازی کردیم
رفتیم بصندوق عدم یك یك باز

Мы куклы, а судьба кукольник,
Это поистине, а не аллегорично,
Немного поиграем на этом ковре (бытия)
И уйдем в сундук небытия по одному.

Это рубан явно примыкает к Рудаки и к Унсури:

در منزل غم فکنده مفرش مایم
Застланный коврик в обители скорби—это мы.

چون مهره بر روی تخته نردیم همه
Словно кости на доске нарды мы все.

Кроме проблемы жизни и смерти во всех этих вариантах ясен авторский замысел о превосходстве рока над человеком.

Мастер четверостишия искусно сочетает традицию со своим индивидуальным философским мышлением—детерминизмом, носящим механистический характер. Такой абстрактный детерминизм «ведет к фатализму, принимает мистический характер и фактически смыкается с верой в божественное предопределение»¹⁶. فلك одно из активно действующих лиц хайямовского рубайи, и это не случайно. В трактате «Ответ на три вопроса» Хайям говорит: «Возможно, что одна сущность

¹⁶ Философский словарь, изд. третье, М., 1972, стр. 107.

является причиной другой сущности и одна необходимость является причиной другой необходимости, не имеющей причин, и эта сущность будет причиной в некотором смысле»¹⁷. А дальше, конкретно касаясь проблемы детерминизма, Хайям говорит: «Что касается вопроса о том, какое из двух учений ближе к истине (детерминизм или противоположное ему), то с первого взгляда и при внешнем рассмотрении кажется, что ближе к истине детерминизм, но на самом деле он колеблется в бессмыслице и погружается в выдумки, так что он очень далек от истины»¹⁸.

С. Б. Морочник правильно отметил, что «такое опровержение чисто формально и что ни одного серьезного довода против детерминизма Хайям привести не может и не хочет»¹⁹. Как уже показано, опровержение своего же довода в трактате для Хайяма является одним из вариантов недоговоренности, двусмысленности, ибо он руководствовался принципом, выраженным в приведенном выше рубаи (см. стр. 82).

Хайям в трактатах не обходит проблему этики—проблему добра и зла в этом мире²⁰. «Здесь есть еще один очень тонкий вопрос с точки зрения понятия божественности. Этот вопрос таков: почему он сотворил

¹⁷ Омар Хайям, Трактаты, стр. 163.

¹⁸ Там же, стр. 165.

¹⁹ С. Б. Морочник, Б. А. Розенфельд, указ. соч., стр. 97.

²⁰ С. Б. Морочник, подробно анализируя мнение Хайяма, высказанное о добре и зле, пишет: «Вопрос этот, как известно, был камнем преткновения для всей религиозной философии. В отдельных четверостишиях Хайям из наличия зла делает прямой вывод о логической противоречивости идеи бога. В своем трактате Хайям далек от таких крайних выводов... Хайям связывает зло, имеющееся в мире, с неким «большим злом». (С. Б. Морочник, Б. А. Розенфельд, указ. соч., стр. 91).

это, если он знал, что его следствия состоят в несуществовании и зле? Ответ таков: например, в черноте есть тысяча благ и одно зло. Воздержание от создания тысячи благ из-за необходимости одного зла есть большее зло, так как отношение блага черноты к его злу больше отношения миллиона к единице. Поскольку дело обстоит так, то ясно, что зло, существующее в творениях Аллаха, случайно, а не по существу, и ясно также, что зло в Первой философии (учение Ибн Сины.—А. К.) очень мало, его отношение к благу с точки зрения количества и качества отсутствует»²¹. Как видим, к этой проблеме Хайям подходит весьма осторожно, намеренно запутывая свои мысли туманными формулировками, опасаясь как бы наличие зла не внесло сомнение и неуверенность в «милосердии» бога.

В четверостишиях же он прямее высказывает мысль об ответственности бога за мировое зло.

يارب تو گلم سرشته من چه کنم
پشم و قصبم تو رشته من چه کنم
هر نيك و بدی که آید از من به وجود
تو بر سر من نبشته من چه کنم

Господи! Ты замесил мою глину, что мне делать?

Ты соткал и пряжу и ткань мою, что мне делать?

Все доброе и злое, что исходит от меня,
Ты предначертал мне, что мне делать?

²¹ Омар Хайям, Трактаты, стр. 164.

На базе рационалистического познания мира, природы и общества формируется концепция свободной личности. Исходя из этой концепции поэт то со скептическим юмором, то со здравым смыслом, порой сдержанно, спокойно, а нередко мятежно критикует всякую религию. Этой критике и присущи черты свободомыслящей личности, изображаемой Хайямом.

Заканчивая «Трактат о бытии и долженствовании», Хайям говорит о пользе молитвы, на словах признавая потусторонний мир (ад и рай), и заявляет: «Таковы пользы от долженствования и пользы от молитв. Тот, кто все это исполняет, получит награду на этом и на том свете»²².

Как известно, такого рода внешнее признание своей вины, внешнее покаяние было явлением ординарным в средние века и на Западе, и на Востоке. Поэтому не удивительно, что вслед за таким «покаянием» на суде²³ перед судьей имамом Абу Наср Мухаммадом ибн Абдар-Рахимом ан-Насави, мы читаем хайямовское рубаи, которое звучит как слова Галилея: «А все-таки она вертится».

گر گل نبود نصیب ما خار بس است
فر نور بما نمیرسد نار بس است
گر خرقة و خانقاه و شیخی نبود
ناقوس و کلیسیه و زنار بس است

²² Омар Хайям, Трактаты, стр. 159.

²³ «Я представляю это на твой высокий суд, о совершенный и единственный, для того, чтобы ты восполнил недостатки, устранил ошибки и поправил бы меня твоим благородным участием и любезной речью» (Омар Хайям, Трактаты, стр. 159).

Если не будет роз, на нашу долю довольно и шипов,
 Если не достигнет нас свет (ислама.—А. К.),
 довольно и огня (зороастризма.—А. К.),
 Если не будет рубищ, кельи и шейха,
 Довольно колокола и церкви, и зонара.

Это рубаи написано языком намеков, где богохульно противопоставлены мусульманство и иранская древняя религия—зороастризм: свет Мухаммада и огонь Заратуштры. Иранский патриотизм неоднократно проскальзывает в ряде четверостиший с описанием утра Ноуруза и с призывом к радости, к веселью и к вину, соответственно древним иранским традициям. «Вино в стихах Хайяма—поэтический образ, служащий ему средством самовыражения, самоутверждения и отчуждения от религиозных запретов. Для Хайяма вино—символ земных радостей и борьбы с религиозным ханжеством, способ выражения протеста против существующей действительности, бунт против человеческой ограниченности»²⁴.

می خوردن و شاد بودن آیین منست
 فارخ بودن ز کفر و دین دین منست
 گفتم بعرفس دهر کابین تو چیست
 گفتا—دل خرم تو کابین منست

Пить вино и быть веселым—это моя привычка,
 Свободным быть от веры и неверия—это моя вера.
 Сказал: за невесту мира каков твой калым,
 Сказала: сердце веселое твое—мой калым.

²⁴ М.-Н. О. Османов, Проблемы и поиски, стр. 179—180.

Мотив вина имеет в персидско-таджикской литературе устойчивую традицию. Как известно, зороастрийцам не запрещено было пить вино. В «Ноуруз-наме» Хайям пишет: «... когда прошло тридцать лет царствования Гуштаспа, явился Зардушт и принес религию гебров. Гуштасп принял его религию и ее вино»²⁵.

Вопреки мусульманской религии, запретившей употребление вина, Хайям хвалит вино, продолжая древнейшие иранские традиции. Итак, вино у Хайяма—это своеобразная форма протеста против запретов шарната.

خیام اگر زباده مستی خوش باش
گر صنمی دمی نشستی خوش باش
پایان همه چیز جهان نیستیست
پندار که نیستی چو هستی خوش باش

Хайям, если ты опьянен вином—будь рад,
Если хоть миг сидишь с красоткой—будь рад,
Конец всех явлений—небытие,
Представь себе, что тебя уже нет, а так как
ты (еще) существуешь—будь рад.

Здесь вино не «страсть персов к вину»²⁶. Это призыв к земным «наличным» наслаждениям вопреки мусульманским проповедям. В финале умышленно подчеркнут контраст двух начал—жизни и смерти. Это—поэтический эквивалент обычая, принятого у древних египтян, когда «в разгаре пира через зал проносили

²⁵ Омар Хайям, Трактаты, стр. 192.

²⁶ Ф. А. Розенберг пишет, что «Сам Геродот, восхваляя умеренность их в еде и питье, в другом месте констатирует страсть персов к вину» (Ф. А. Розенберг, указ. соч., стр. 380).

скелет, чтобы напоминанием о смерти заставить пирующих острее наслаждаться жизнью»²⁷.

جز راه قلندر ان ميخانه مپوی
جز باده و جز سماع و جز یار مجوی
بر کفی قدح باده و بر دوش سبو
می نوش کن ای نگار و بیهوده مگوی

Кроме дороги каландаров, питейного дома не ищи,

Кроме вина, кроме развлечения и кроме возлюбленной (ничего) не ищи,

На ладони чаша вина и на плече кувшин,

Пей вино, о возлюбленная, и зря не болтай.

Надо отметить, что Хайям не новатор в восхвалении вина, если учесть, что еще в Авесте восхваляется haoma—хмельной напиток, который славится тем, что после его употребления «бедный чувствует себя таким же мощным, как богатый»²⁸.

Такое свойство вина сам Хайям описывает в «Ноуруз-наме», где убийца после чаши вина говорит: «Я думал, что нет разницы между мной и царем»²⁹.

از باده شود تکبر از سرها کم
وز باده شود گشاده بند محکم
ابلیس اگر ز باده خوردی یکدم
کردی دو هزار سجده پیش آدم

²⁷ Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, стр. 147.

²⁸ Ф. А. Розенберг, указ. соч., стр. 380.

²⁹ Омар Хайям, Трактаты, стр. 220.

От вина уменьшается надменность в головах,
Вино развязывает тугие узлы,
Если бы иблис (сатана) выпил глоток вина,
То две тысячи раз поклонился бы Адаму.

«... При анализе этих четверостиший, из которых многие, наверняка, только им и могли быть сложены, мы обнаруживаем: высказанное—хайямовское мироощущение, недовысказанное—его тайна и невысказанное—результат ограниченности его, как сына своего времени»³⁰. Хайям противоречив: с одной стороны, он далеко выходит за пределы средневековья, доходя до атеизма, а с другой—неоднократно выражает свое средневековое мировоззрение.

يك دست به مصحفيم و يك دست بجام
گه مرد حلاليم و گهي مرد حرام
مايم در اين گنبد فيروزه
نه كافر مطلق و نه مسلمان تمام

Одна рука на Коране, другая—на чаше,
То благочестивы, то нечестивы мы,
Под этим бирюзовым небосводом—
Мы—не абсолютные безбожники, не полные мусульмане.

В хайямовских рубаи в полной мере проявилось его свободомыслие, колеблющееся от безысходного скептицизма до восторженного восхваления земных удовольствий в противовес потустороннему «раю».

³⁰ И. С. Брагинский, 12 миниатюр, М., 1966, стр. 153.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Персидско-таджикское письменное рубан является жанровой формой, непосредственно восходящей к традиционному народному четверостишию. Оно развивалось в двух направлениях: в светском и суфийском. В пределах жанровой нормативности светское рубан в придворном кругу обросло многими чертами панегирической поэзии, сохраняя и развивая элементы народного творчества. В четверостишиях создателя этой формы — Рудаки преобладала тема любви, что представляет собой закономерное продолжение традиции народно-поэтического творчества. Впоследствии произошла определенная канонизация любовного рубан, причем традиционные мотивы любви (безответная любовь, недоступная возлюбленная) порою отливаются в штампы. У Рудаки наряду с искренними, живыми и народными по духу рубан рождается образец описательного, эстетизированного рубан, что способствовало рождению качественно нового, рафинированного рубан. Рудаки дал образцы рубан-панегирика, философского рубан, рубан-поношения и т. д. Мотивы, вводимые Рудаки, получили свое дальнейшее развитие у поэтов разных индивидуальностей.

Основные вехи развития письменного рубан XI в. отражаются в творчестве наиболее прославленных одописцев газневидского двора — Унсури и Фаррухи. Ус-

ложненный стиль, свойственный касыде, сказывался и в четверостишиях названных поэтов.

В XI—XII вв. интерес к рубаи необычайно возрос. Сохранившиеся экспромты в форме рубаи, эпизодически служившие «украшением» дворцовых пиров, и большое количество рубаи поэтов сельджукского двора (Муиззи, Азраки, Адиб Сабир и т. д.) свидетельствуют о том, насколько рубаи вошло в поэтический обиход.

В X—XII вв. отдавалась дань рубаи-панегирикам, но превращение рубаи в прямое орудие панегиризма осуществлено Муиззи. При этом рубаи утратило непосредственность и чистоту выражения чувств и по существу лишилось народности. Установилась стабильность образности при применении искусственно-вычурных метафор и эпитетов.

Любовные четверостишия, в основном, развивались в русле «салонной забавы». Частично углубилась философская линия в пределах истины «мир бременен». В некоторой степени был поднят уровень идейного содержания рубаи вплоть до восхваления человеческого разума (Азраки). Образная система рубаи медленно изменяется, что связано с изменением содержания, его дифференциацией и обогащением.

Хайямовское четверостишие—это скачок рубаи в область одной из разновидностей философской лирики—свободомыслия. Основные черты хайямовского четверостишия—идейная глубина содержания и логичность формулировок. Отказ от обилия изобразительных средств предшественников и дает основание полагать, что рубаи не застыло в штампах.

У Рудаки любовь овеяна естественностью эмоций, а хайямовская любовь возвышенно-философская.

Элемент умаления веры (ради возлюбленной) у предшественников превратился у Хайяма в иронию, в насмешку, а нередко в бунт против бога-судьбы и религиозных обрядов.

Декоративная природа, изображенная в рубаи Рудаки, Унсури, Фаррухи и др., подготовила более приземленное изображение живой природы у Хайяма.

Дух социальной сатиры (в отличие от поношения) пронизывает рубаи Хайяма.

Итак, рубаи изменялось в связи с общими особенностями развития классической персидско-таджикской поэзии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

- آثار باقیماندهٔ ابو عبدالله جعفر بن محمد رودکی در تحت تحریر
 عبدالغنی میرزایف، استالیناباد، ۱۹۵۷
- احوال و اشعار ابو عبدالله جعفر بن محمد رودکی سمرقندی، تالیف
 سعید نفیسی، ج. ۳، تهران، ۱۳۱۹
- اشعار پراکنده قدیمترین شعرای فارسی زبان از حنظله بادغیسی انا
 دقیقی بغیر رودکی، بکوشش ژیلبر لازار، تهران، ۱۹۶۴
- ترانه‌های خیام بکوشش صادق هدایت، چاپ سوم، ۱۳۳۹
- دیوان ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری بامقدمه... دکتر یحیی غریب،
 چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۱
- دیوان ازرقی هروی با تصحیح و مقابله... سعید نفیسی، تهران، ۱۳۳۶
- دیوان امیر الشعرا محمد بن عبدالملک نیشابوری مختص به معزی
 با مقدمه... عباس اقبال تهران، ۱۳۱۸
- دیوان حکیم فرخی سیستانی بجمع و تصحیح علی عبدالرسولی آبان،
 تهران، ۱۳۲۱
- دیوان حکیم فرخی سیستانی بکوشش محمد دبیر سیاقی، تهران، ۱۳۳۵
- دیوان منوچهری دامغانی بکوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، تهران، ۱۳۳۸
- عینی صدرالدین نمونهٔ ادبیات تاجیک، ۱۹۶۲
- نمونهٔ سرود و ترانه، استالیناباد، ۱۹۵۸

- «Антология таджикской поэзии», М., 1957.
- «Антология таджикской поэзии с древних времен до наших дней», М., 1951.
- Жуковский В. А.*, Образцы персидского народного творчества; СПб., 1902.
- Иванов В. А.*, Несколько образцов персидской народной поэзии; ЗВОРАО, т. 23, Пг. 1915.
- Омар Хайям*, Рубайат, часть II, М., 1959.
- Омар Хайям*, Рубайат, М., 1972.
- Омар Хайям*, Трактаты, М., 1961.
- Персидские лирики X—XV вв., М., 1916.
- Ромаскевич А. А.*, Персидские народные четверостишья «Записки коллеги востоковедов»; том III, вып. 2, Л., 1927.
- Рудаки*, Стихи, М., 1964.
- Четверостишья персидско-таджикских поэтов-классиков, Душанбе, 1965.
- Четверостишья (из таджикской народной лирики), Сталинабад, 1957.

- Намунаҳои фольклори Эрон, Душанбе, 1963.
- Намунаҳои фольклори халқҳои Афғонистон, Душанбе, 1965.
- Намунаҳои фольклори дигари Рудаки; Душанбе, 1963.
- Рубоест ва сурудиҳои халқи Бадахшон, Душанбе, 1965.

И С С Л Е Д О В А Н И Я

- Айни С.*, Устод Рудаки. Эпоха. Жизнь. Творчество, М., 1959.
- Арнаудов М.*, Психология литературного творчества, М., 1970.
- Беляев В.*, О музыкальном фольклоре и древней письменности, М., 1964.
- Бертельс Е. Э.*, Авиценна и персидская литература, ИАНООН, 1938, № 1—2.
- Бертельс Е. Э.*, История персидско-таджикской литературы, М., 1960.
- Бертельс Е. Э.*, Очерк истории персидской литературы, М., 1928.

- Бертельс Е. Э.*, Персидская поэзия в Бухаре X век, М.—Л., 1935.
- Бертельс Е. Э.*, Суфизм и суфийская литература, М., 1965.
- Брагинский И. С.*, 12 миниатюр, М., 1966.
- Брагинский И. С.*, Из истории таджикской народной поэзии. Элементы народного творчества в памятниках древней и средневековой письменности, М., 1956.
- Брагинский И. С.*, Из истории таджикской и персидской литератур, М., 1972.
- Брагинский И. С.*, Поэтические комментарии к Рудаки,—в кн.: *Рудаки. Стихи*, М., 1964.
- Брагинский И. С.*, Очерк истории таджикской литературы, Сталинабад, 1956.
- Выготский Л. С.*, Психология искусства, М., 1968.
- Гафуров Б. Г.*, История таджикского народа, М., 1955.
- Гибб А. Р.*, Арабская литература, М., 1960.
- Гордлевский Вл.*, Государство сельджукидов Малой Азии, М.—Л., 1941.
- Гусев В. Е.*, Эстетика фольклора, Л., 1967.
- Дармстетер Дж.*, Происхождение персидской поэзии, М., 1924.
- Жуковский В. А.*, Омар Хайям и «странствующие» четверостишия,—в кн.: *Ал-Музаффарийа*, СПб., 1897.
- Зорре А.*, Очерк литературы Ирана,—в кн.: *Восток*, кн. 2, М.—Л., 1935.
- Иванов М. С.*, Очерк истории Ирана, М., 1952.
- Кароматуллаева Н.*, Дубанти и их форма в таджикской письменной литературе (автореф. канд. дис.), Душанбе, 1972.
- Крымский А. Е.*, История Персии, ее литературы и дервишской теософии, М., т. I (1909—1915), т. II (1912), т. III (1914—1915).
- Литература Востока в средние века*, ч. I—II, М., 1970.
- Лихачева В. Д., Лихачев Д. С.*, Художественное наследие древней Руси и современность, Л., 1971.
- Лихачев Д. С.*, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.
- Лотман Ю. М.*, Анализ поэтического текста, М., 1972.

- Мирзоев А. М.*, Рудаки, М., 1968.
- Мирзоев А. М.*, Рудаки и развитие газели в X—XV вв., Сталинабад, 1958.
- Мирзо-заде Х. М.*, Рудаки—основоположник персидской и таджикской классической литературы, М., 1958.
- Морочник С. Б., Розенфельд Б. А.*, Омар Хайям—поэт, мыслитель, ученый, Сталинабад, 1957.
- Морочник С. Б.*, Философские взгляды О. Хайяма, Сталинабад, 1952.
- Низами Арузи Самарканди*, Собрание редкостей или четыре беседы, М., 1963.
- Никитина В. Б., Паевская Е. В.*, К вопросу о формировании литературных направлений, «Народы Азии и Африки», 1970, № 1.
- Никитина В. Б., Паевская Е. В., Позднеева Л. Д., Редер Д. Г.*, О некоторых общих проблемах истории литератур Востока, ИДВШ серия филологические науки, № 3, 1960.
- Никитина В. Б., Паевская Е. В., Позднеева Л. Д., Редер Д. Г.*, О переходе от устного народного творчества к письменной литературе. (Доклады делегации СССР на XXV международном конгрессе востоковедов, М., ИВЯ, 1960.
- Османов М.-Н. О.*, Проблемы и поиски,—в кн.: Омар Хайям, Рубайат, М., 1972.
- Османов М.-Н. О.*, Система оппозиции в персидской поэзии X в. Журн.: «Народы Азии и Африки», 1969, № 3.
- Османов М.-Н. О.*, Стиль персидско-таджикской поэзии IX—X вв. М., 1974.
- Османов М.-Н. О.*, Тип, метод и стиль персидской поэзии X в. «Народы Азии и Африки», 1970, № 1.
- Поэтический строй русской лирики. Сб. статей, М., 1973.
- Рипка Ян*, История персидской и таджикской литературы, М., 1970.
- Розенберг Ф. А.*, О вине и пиррах в персидской национальной эпосе (Сборник Музея антропологии и этнографии при Российской Академии Наук, Пг., 1918.
- Ромаскевич А. А.* Персидские народные четверостишья, Л., 1927.

- Рубан (в трех томах). Свод таджикского фольклора, Душанбе, 1970.
- Сирус Б, Рифма в таджикской поэзии, Сталинабад, 1951.
- Табризи Вахид, Джам-и мухтасар, М., 1959.
- Тагирджанов А. Г., Рудаки. Жизнь и творчество. История изучения, под ред. А. Н. Болдырева, Л., 1968.
- Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1968.
- Улуг-заде Н., Таджикские четверостишия (автор. канд. дис.), Душанбе, 1972.
- Фильштинский И. М., Арабская классическая поэзия, М., 1965.
- Чалоян В. К., Восток—Запад, М., 1968.
- Чуковский К. И., «Эзопова речь» в творчестве Некрасова в кн.: Некрасовский сборник, т. I, АН СССР, М.—Л., 1951.
- Шамсуддинов Д., Философские воззрения Омара Хайяма. (Сборник работ аспирантов Тадж. унив., вып. 6, 1968).
- Шварц Э. А., К истории изучения фольклора Ирана, Душанбе, 1974.
- Шидфар Б. Я., Андалусская поэзия, М., 1969.
- Эберман В. А., Персы среди арабских поэтов эпохи Омеядов (Записки коллегии востоковедов), т. II, Л., 1927.
- Мирзоев А., Назаре ба хаёти устод Рудаки, журн.: «Шарки Сурх», 1958, № 10.
- Мирзозода Х., Рудаки ва такамулоти шакли назми рубан, сб.: Рудаки ва замони У., Сталинабад, 1958.
- Фольклори тоҷик, материалҳо ва мақолаҳо, Душанбе, 1973.
- Ходизода Р. Дар барои санъати назми Рудаки сб. ст. «Рудаки ва замони У», Сталинабад, 1958.
- Хусейнзода Ш., Рудаки ва фольклори тоҷик, журн.: «Шарки Сурх», 1958, № 10.

خانلری پرویز نائل، وزن شعر فارسی، تهران، ۱۳۳۷
 شبلی نعمانی، شعر العجم ج. ۱، تهران، ۱۳۱۲
 شفق رضازاده، تاریخ ادبیات ایران، تهران، ۱۳۴۱

- صفا ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۲، تهران، ۱۳۴۹
- فروزانفر بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، ج. ۱، تهران، ۱۳۱۸
- فولوند، خیام‌شناسی، تهران، ۱۳۴۷
- محبوب محمد جعفر، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران، ۱۳۴۵
- مستوفی هوشنگ، شعرای بزرگ ایران، تهران، ۱۳۳۴
- موتمن زین‌العابدین، تحول شعر فارسی، تهران، ۱۳۳۹
- نقیسی سعید، احوال و اشعار ابو عبدالله جعفر بن محمد رودکی
سمرقندی، ج. ۳، تهران، ۱۳۱۹
- نقیسی سعید، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی، جلد
تهران، ۱۳۴۴
- همای جلال‌الدین، تاریخ ادبیات ایران، طبریز، ۱۳۵۹
- همای جلال‌الدین، ودکی و اختراع رباعی، مجله دانشکده ادبیات،
شماره ۳-۴ سال ششم، ۱۳۳۱
- یوسفی غلام‌حسین، فرخی سیستانی، مشهد، ۱۳۴۱

- Awfi Muhammad*. The Lubab-ulalbab v. 1—2, London 1903—1906.
- Browne E.* A literary history of Persia from Firdawsi to Sadi
London 1920.
- Browne E.* A literary history of Persia v. I, II, Cambridge 1928.
- Rypca I.* History of Iranian literature, Dordrecht, 1968.
- Ross D.* Rudaki and pseudo—Rudaki „JRAS“, 1924 April
- Fitsgerald E.* Rubaiyat of Omar Khayyam, London, 1859.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
<i>ГЛАВА I. Формирование письменного рубаи в творчестве Рудаки</i>	<i>9</i>
<i>ГЛАВА II. Усложнение стиля придворного рубаи</i>	<i>30</i>
Любовные рубаи Унсури	30
Особенности рубаи Фаррухи	38
Рубаи Манучихри и его современников	47
Новое в развитии рубаи у Азраки	52
Особенности рубаи Муиззи	66
<i>ГЛАВА III. «Хайямовское четверостишие»—скачок рубаи в область философского свободомыслия.</i>	<i>79</i>
Заключение	102
Список использованной литературы	105

АРМАНУШ КОЗМОЕВНА КОЗМОЯН

РУБАИ В КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ НА ФАРСИ (X—XII ВВ.)

Редактор издательства *И. Г. Анкарян*
Художник *К. К. Кафадарян*
Худож. редактор *Г. Н. Горцакалян*
Технич. редактор *А. М. Манучарян.*
Корректор *М. С. Карапетян*

ИБ № 418

Сдано в набор 1.09.1980 г. Подписано к печати 7.05.1981 г.
ВФ 05686. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага № 1. Шрифт литературный.

Печать высокая. Усл. печ. л. 4,9. Учетно-изд. л. 4,27.

Тираж 1200. Зак. № 806. Изд. № 5415. Цена 65 коп.

Издательство АН Армянской ССР, 375019, Ереван,
ул. Барекамутян, 24-г.

Типография Издательства АН Армянской ССР, 378310,
г. Эчмиадзин.

65 коп.

И(55)
К-59

4

