

ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ РУДАКИ

На правах рукописи

ШОКИРИЁН МУХАММАДЮНУС

**МАЛЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В СИСТЕМЕ
ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ПОЭЗИИ IX-X ВЕКОВ**

5.9.2. Литературы народов мира

Диссертация

на соискание учёной степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:

Суфизода Шодимухаммад Зикриёпур,

доктор филологических наук, профессор

Душанбе – 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. МАЛЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ПОЭЗИИ IX-X ВВ.	
1.1. Зарождение малых лирических жанров в персидско-таджикской литературе.....	15
1.2. Истоки рубаи и его формирование в творчестве Рудаки и его современников.....	37
1.3. Тематическая характеристика рубаи в персидско-таджикской поэзии IX-х вв.....	59
1.4. Поэтическая специфика рубаи в поэзии эпохи Рудаки.....	69
ГЛАВА II. КИТ'А МАЛЫЙ ЖАНР ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ПОЭЗИИ IX-X ВВ.	
2.1. Формирование структуры и композиции кит'а	99
2.2. Тематическое своеобразие кит'а в творчестве Рудаки и его современников.....	113
2.3. Система поэтических приёмов в жанре кит'а в начальный период его формирования.....	119
ГЛАВА III. ГАЗЕЛЬ В ПОЭЗИИ РУДАКИ И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ	
3.1. Проблема зарождения газели в персидско-таджикской литературе.....	133
3.2. Роль Рудаки и его современников в формировании структуры, тематики и поэтики газели.....	159
Заключение	176
Список использованных источников и литературы.....	179

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Персидско-таджикская поэзия продолжает свое развитие независимо от сложившихся внешних обстоятельств. С этого момента и до сегодняшнего дня она не только придает новую жизнь отдельным поэтическим жанрам, но также расширяет возможности одних и сужает границы других. Между малыми лирическими жанрами существует тесная взаимосвязь, которая сохраняется на протяжении времени. Каждый из этих жанров выполняет не только свою эстетическую функцию, но также в определенный период времени становится более активным, беря на себя общие поэтические задачи и функции других жанров. Несмотря на свою специфичность, жанры поэзии обладают множеством общих черт, служа при этом общей пользе литературы.

Следует отметить, что существует ограниченное количество теоретических исследований о средневековой персидско-таджикской поэзии. Особенно мало исследована теория истории зарождения и эволюции малых лирических жанров. Сегодня становится все более явной необходимость комплексного исследования теории лирической поэзии и всех ее аспектов. Это будет способствовать получению более точных научных выводов о формировании и эволюции лирических жанров, их зарождении и развитии. Исследование теоретических основ поэтики в контексте жанров, таких как фард, рубаи, дубейти, кит'а и газель, позволяет выявить внутренние закономерности, пути формирования и взаимосвязь малых жанров персидско-таджикской поэзии.

Исходя из вышеизложенного, мы решили провести исследование по теме зарождения и эволюции малых лирических жанров в творчестве Рудаки и его современников. Выбор данной эпохи, а именно эпохи Саманидов и начала правления ранних Газневидов, обоснован неслучайно, так как она представляет собой период становления и развития литературного языка фарси, формирования основных жанров поэзии на этом языке, а также

тематического и идейного разнообразия новоперсидской поэзии. Исследование поэзии данного периода сталкивается с определенными трудностями, особенно в контексте персоязычной поэзии, предшествовавшей династии Саманидов. От этого периода до нас дошли лишь разрозненные бейты и фрагменты, зафиксированные в средневековых словарях, антологиях и литературно-исторических источниках.

В настоящей диссертации на основе имеющихся первоисточников и анализа научно-исследовательской литературы проводится монографическое и системное научное исследование различных аспектов зарождения и эволюции малых лирических жанров персидско-таджикской поэзии IX–X веков. Особое внимание уделяется структуре, содержанию, тематике, поэтике, взаимосвязи и взаимоотношению между этими жанрами и другими аспектами их развития.

Рамки данного исследования охватывают временной промежуток с момента зарождения малых жанров до конечного этапа правления династии Саманидов. Несмотря на наличие определенных взглядов как средневековых, так и современных исследователей по вопросу о малых жанрах персидско-таджикской поэзии, эта проблема до сих пор остается не окончательно решенной и не полностью изученной. Исследование процесса зарождения и эволюции основных поэтических жанров в поэзии IX–X веков, которые сформировали будущее развитие персидско-таджикской литературы, находится в центре нашего внимания, поскольку эта тема является актуальной и важной.

Актуальность темы настоящей диссертации объясняется также тем, что при исследовании отдельных исторических периодов рассматриваются основные вопросы развития малых лирических жанров, их соотношения и взаимодействия. Такой методологический подход позволяет осветить ряд неизученных аспектов средневековой поэзии и провести комплексные обобщения. Анализ явлений, в которых проявляется гармония жанров, открывает новые эстетические феномены персоязычной поэзии, предоставляя

исследователям возможность рассмотреть малые лирические жанры с древности до наших дней из различных перспектив.

Степень изученности темы. Первые наблюдения и выводы относительно определения поэтических жанров, их общих и отличительных особенностей, встречаются ещё у поэтов эпохи Саманидов и ранних Газневидов, таких как Рудаки, Шахид Балхи, Унсури Балхи, Рашиди Самарканди, и другие. Взаимные оценки и рецензии поэтов на творчество друг друга включают в себя мысли и суждения об их мастерстве в сочинении стихов в различных жанрах, а также о тонкостях природы того или иного жанра поэзии и прочее.

Средневековые учёные-филологи и теоретики стиха, такие как Асади Туси, Мухаммад ибн Умар ар-Радуйани, Рашидаддин Ватват, Фахраддин Рази, Низами Арузи Самарканди, Шамс Кайс Рази, уже в последующие периоды занимались анализом поэзии, оценивая её форму и жанровую сущность. Например, в трудах Радуйани, Низами Арузи, Рашидаддина Ватвата граница между жанрами рубаи и дубайти не определена, и они упоминаются как «чахоргона», «дубайти», «таране». Однако в поэтологическом трактате Шамса Кайса Рази «ал-Му'джам фи ма'йир аш'ор-ал-Аджам» (Свод о критериях персидской поэзии) впервые вводится термин «рубаи» для определения самостоятельного, уже сложившегося жанра персидской поэзии [23,150].

В этом труде Шамса Кайса Рази впервые высказывается предположение о создании первых рубаи пером Рудаки, указываются источники возникновения рубаи в фольклоре и письменной литературе ираноязычных народов, а также отмечается отсутствие данного жанра в арабской поэзии его эпохи, то есть XIII века. Следует отметить, что определения Шамса Кайса Рази в отношении газели и кит'а, приведённые в «Ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам», («Свод о критериях персидской поэзии») в основном повторяются в последующих средневековых трактатах по поэтике, таких как «Хадаик ас-сихр фи дакаик аш-ши'р» («Сады волшебства в тонкостях поэзии») Шарафаддина Руми, «Джами мухтасар» («Краткий свод») Вахида Табризи, «Бадаи' ал-афкар фи санай' ал-аш'ар» («Чудеса мыслей в поэтических

искусствах») Хусайна Ва'иза Кашифи, «Бадои' ас-санаи'» («Изысканные поэтические искусства») Атааллаха Махмуда Хусайни и других.

Научное исследование вопросов, связанных с генезисом и эволюцией жанровых форм в поэзии IX–X веков, обретает актуальность с середины XI века и продолжается в наше время. В труде Шамса Кайса Рази впервые предполагается, что первые рубайи были созданы Рудаки, и обсуждаются источники возникновения рубайи в фольклоре и письменной литературе ираноязычных народов. Также отмечается отсутствие данного жанра в арабской поэзии XIII века.

Важно подчеркнуть, что Шамс Кайс в своем трактате «ал-Му'джам фи ма'йир аш'ор-ал-Аджам» представляет первоначальные идеи о генезисе рубайи, связывая его с творчеством Рудаки. Эти предположения оказались значимыми и влияли на последующие исследования в области персидской поэзии.

Однако стоит отметить, что анализ Шамса Кайса в отношении газели и кит'а, приведенный в «ал-Му'джам фи ма'йир аш'ор-ал-Аджам», в основном повторяется в средневековых трактатах по поэтике, таких как «Хадаик аль-хакойик» Шарафаддина Роми, «Джами мухтасар» («Краткий свод») Вахида Табризи, «Бадаи' ал-афкар фи санаи' ал-аш'ар» («Чудеса мыслей в поэтических искусствах») Хусайна Ва'иза Кашифи, «Бадои' ас-санаи'» («Изысканные поэтические искусства») Атааллаха Махмуда Хусайни и других.

Современные исследования по генезису и эволюции жанров персидско-таджикской поэзии IX–X веков можно разделить на несколько групп. Некоторые работы, такие как труды Э. Брауна, Г. Этте, Евгений Эдуардович Бертельса, Шибли Ну'мани, М. Бахара, Зайнулабидин Му'тамана, Забехулла Сафа, Ризазада Шафака, охватывают общую историю персидско-таджикской литературы, включая в себя также вопросы литературы IX–X веков и состояния её жанровых форм.

Другая группа трудов, таких как работы Абдульгани Мирзоева, А. К. Козмомяна, М. Л. Рейснера, Сирус Шамисо, Ш. Рахмонова, посвящены

исследованию генезиса и эволюции отдельных жанров персидско-таджикской классической поэзии, включая анализ генезиса исследуемого жанра в поэзии IX–X веков.

Также существует группа работ, таких как труды Саида Нафиси, Абдुльгани Мирзоева, А. Тагирджанова, Иосифа Самуиловича Брагинского, Расула Ходизаде, Аълохон Афсахзода, Абдунаби Сатторова, посвященных жизни и творчеству Рудаки, в которых содержится ценный анализ состояния жанров и видов поэзии IX–X веков.

Помимо вышеупомянутых исследований, необходимо отметить работы М. Бакоева «Рудаки и традиция сочинения кит’а» [65], а также Холик Мирзозода «Рудаки и совершенствование формы рубаи» [80, 144]. Особое внимание следует уделить введению Р. Хадизаде в сборник «Рудаки и поэты его времени» под заглавием «Рудаки и расцвет персидско-таджикской поэзии». В этих работах подчеркивается важность вклада Рудаки в совершенствование форм рубаи, кит’а, муфрадатов (разрозненных бейтов) и газели в персидско-таджикской поэзии X века.

В своей статье Ш. Кадкани, анализируя ранние арабские источники – «Думйат ал-каср» («Жемчужина дворца») Абулхасана Бохарзи, «Адаб ас-сахаба ва хусн ал-‘ашара» («Этика собеседничества и красота общения») Абдаррахмана Суллами, «Китаб ал-лума’» («Книга озарений») Абу Насра Сарраджа и другие, – высказывает предположение о том, что уже во второй половине IX века в собраниях известных суфиев иранского происхождения – Джунайда Багдади и Ибн Масрука в Багдаде – практиковалось – использование кратких народных иранских стихов, именуемых рубаиятами [182, 468].

Таджикский литературовед М. Бакоев, опираясь на анализ и обобщение данных средневековых словарей, трактатов по поэтике, а также мнений современных литературоведов-востоковедов, приходит к выводу, что жанр кит’а в поэзии эпохи Рудаки формировался двумя основными путями: «в виде отделения от касыды, газели и других стихотворений, а также

созданием поэтами в форме самостоятельных стихов» [64, 147]. Выделяя роль Рудаки в формировании жанра кит'а, М. Бакоев подчеркивает, что образцы кит'и, представленные в творчестве Рудаки и его современников, отличаются современностью как по содержанию, так и по тематике, а также по форме.

Во введении Расула Ходизаде к сборнику «Рудаки и поэты его времени» акцентируется роль Рудаки в усовершенствовании одного из видов малой лирической поэзии X века - разрозненных бейтов (муфрадатов). Согласно утверждению Расула Ходизаде, разрозненные бейты Рудаки, «оторванные от контекста», не утратили своей ценности, они сохранились, передаваясь устно и фиксируясь в антологиях и словарях [25, 31].

Среди исследований, посвященных анализу жанровых форм в творчестве Рудаки, его предшественников и современников, следует выделить кандидатскую диссертацию К. Шокира под названием «Формирование жанровых форм персидско-таджикской поэзии IX–X веков». Эта работа заслуживает внимания, особенно в контексте статистического анализа количества стихов, написанных Рудаки и его современниками, а также определения общего числа бейтов каждого поэта данного периода, отнесенных к различным жанрам.

К. Шокир провел количественный анализ, выявив 3400 бейтов, приписываемых поэтам, предшественникам и современникам Рудаки. Он классифицировал их по формам, такими как месневи, касыда, кит'а, рубаи, дубейт и разрозненные бейты. Также в работе К. Шокира на основе использования десяти критериев для определения жанров поэзии были выделены 1080 бейтов Рудаки из касыд, месневи, кит'а, газелей и тагаззулов, рубаи и разрозненных бейтов поэта.

Кроме того, в диссертации рассматриваются вопросы стиля и содержания поэзии IX–X веков, проведен краткий анализ связи между содержанием и жанром в поэзии. Важно отметить, что несмотря на эти аспекты, теоретические вопросы, такие как определение жанров, их генезис и

эволюция, а также классификация лирических жанров и их общих и отличительных особенностей, не получили должного внимания в данной работе. Анализ этих вопросов в большинстве случаев ограничивается справочным характером.

В целом, обзор доступной литературы позволяет сделать вывод, что существует значительное количество исследований, касающихся проблемы формирования и эволюции жанровых форм персидско-таджикской поэзии в эпоху Рудаки и его современников. Однако большинство из них либо затрагивают общие вопросы, связанные с лирическими жанрами поэзии, либо рассматривают данную тему в контексте других аспектов, таких как история персидско-таджикской поэзии или анализ творчества отдельных поэтов на фарси.

В связи с этим объектом диссертационного исследования был выбран формирование малых лирических жанров, таких как газель, кит'а, рубаи, дубейт, разрозненные бейты (муфрадат) в системе персидско-таджикской поэзии IX-X веков. В своей статье Ш. Кадкани, анализируя ранние арабские источники – «Думйат ал-каср» («Жемчужина дворца») Абулхасана Бохарзи, «Адаб ас-сахаба ва хусн ал-'ашара» («Этика собеседничества и красота общения») Абдаррахмана Суллами, «Китаб ал-лума'» («Книга озарений») Абу Насра Сарраджа и другие, – высказывает предположение о том, что уже во второй половине IX века в собраниях известных суфиев иранского происхождения – Джунайда Багдади и Ибн Масрука в Багдаде – практиковалось – использование кратких народных иранских стихов, именуемых рубаиятами [182, 468].

Диссертация содержит в себе целостный анализ, охватывающий вопросы классификации малых лирических жанров на основе современных литературоведческих достижений. Основной вопрос настоящего исследования — определение путей генезиса малых лирических форм, выявление внутренних и внешних факторов, влияющих на их формирование в творчестве Рудаки и его современников, а также анализ совершенствования

содержания, формы, тематики, а также роли поэтов данного периода в эволюции указанных жанров.

Цель и задачи исследования. Основная цель исследования – определить внутренние и внешние факторы генезиса малых жанров поэзии-фарда, дубейти, рубаи, кит'а, газели в поэзии IX-X веков, определить роль поэтов данного периода в формировании и совершенствовании содержания, формы, тематики и поэтики каждого исследуемого жанра, показать взаимовлияния и взаимоотношения жанров в процессе их формирования. Для достижения указанной цели в диссертации были поставлены следующие задачи:

- осуществить классификацию малых лирических жанров поэзии с теоретической точки зрения, определить их общие и отличительные жанровые особенности;

- анализировать материалы средневековых источников и современной научно-исследовательской литературы, касающихся вопроса генезиса малых лирических жанров поэзии на фарси и сделать обобщающие выводы;

- определить внутренние и внешние источники генезиса малых лирических жанров: фард, дубейти, рубаи, кит'а и газель;

- показать роль и место Рудаки и его современников в процессе формирования и совершенствования формы, содержания, тематики и поэтики малых лирических жанров;

- выявить чисто иранские истоки малых жанров поэзии исследуемого периода, в особенности рубаи и дубейти;

Работа направлена на исследование путей и форм взаимовлияний и взаимоотношений между различными малыми поэтическими жанрами в процессе их формирования и совершенствования, что обеспечит глубокое понимание эволюции персидско-таджикской поэзии в исследуемый период.

Объектом исследования является творчество поэтов, воспитанных при дворах полусуверенных местных государств Тахиридов и Сафаридов, особенно в период эпохи Саманидов. В данном контексте исследуются

процессы зарождения и эволюции основных малых лирических жанров новоперсидской поэзии.

Предметом настоящего диссертационного исследования являются диваны и сборники стихов Рудаки, его предшественников и современников, таких как Ханзала Бадгиси, Фируз Машрики, Абусулайка Гургани, Мухаммад ибн Васиф Сагзи, Шахид Балхи, Абушакур Балхи, Рабия Каздари, Дакики, Мунджик Тирмизи, Кисаи, Амара Марвази и др.

В своей статье Ш. Кадкани, анализируя ранние арабские источники – «Думйат ал-каср» («Жемчужина дворца») Абулхасана Бохарзи, «Адаб ас-сахаба ва хусн ал-‘ашара» («Этика собеседничества и красота общения») Абдаррахмана Суллами, «Китаб ал-лума’» («Книга озарений») Абу Насра Сарраджа и другие, – высказывает предположение о том, что уже во второй половине IX века в собраниях известных суфиев иранского происхождения – Джунайда Багдади и Ибн Масрука в Багдаде – практиковалось – использование кратких народных иранских стихов, именуемых рубаиятами [182, 468].

Научная новизна настоящего исследования заключается в том, что оно впервые в современном литературоведении комплексно и монографически анализирует вопросы зарождения малых лирических жанров персоязычной поэзии, таких как фард, рубаи, дубейти, кит’а, газель. В работе выявляются общие и отличительные особенности их структуры, тематики, содержания и поэтики, используя в качестве примера творчество поэзии IX-X веков. Такой тематический подход к исследованию может содействовать последующему поэтапному изучению эволюции других поэтических жанров в системе персидско-таджикской литературы.

Новизна работы также проявляется в постановке задач сопоставительного анализа структурно-композиционных и идейно-тематических особенностей каждого рассматриваемого малого лирического жанра, а также в определении их взаимосвязи и взаимоотношений.

Данного исследования служат принципы хронологизма и сравнительно-исторического подхода, направленные на выявление закономерностей развития жанров поэзии. В ходе работы учтены и использованы научные достижения, а также практика отечественных и зарубежных востоковедов-литературоведов.

Теоретической основой нашей работы также послужили научные труды исследователей, в числе которых В. А. Жуковский, К. Т. Залеман, А. Кристенсен, Э. Браун, Г. Этте, Шибли Ну'мани, Зайнулабидин Му'таман, М. Бахар, Е. Э. Бертельс, Абдунаби Сатторов, Абдульгани Мирзоев, М. Л. Рейснер, Х. Шарифов, Аълохон Афсахзод, на чьи работы мы часто ссылаемся.

В практическом плане основные выводы и положения диссертации могут оказаться полезными при исследовании теории и истории формирования жанров персидско-таджикской литературы. Практические выводы и рекомендации работы также могут быть успешно применены при написании истории персидско-таджикской литературы IX-X веков, анализе зарождения и эволюции её жанров, а также при создании учебников и учебных пособий.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В диссертации обосновывается положение о том, что малые лирические жанры персидско-таджикской поэзии IX–X веков – фард (муфрадот), дубейти, рубаи, кит'а и газель – образуют целостную жанровую систему, внутри которой каждый жанр обладает собственными структурными, метрическими, тематическими и поэтическими особенностями, развиваясь при этом в условиях устойчивого взаимодействия и взаимовлияния.
2. Установлено, что процесс зарождения и формирования малых лирических жанров персидско-таджикской поэзии обусловлен совокупностью внутренних и внешних факторов, среди которых ведущую роль играют иранские поэтические традиции, фольклорные истоки и

особенности социально-культурной среды эпохи Саманидов при одновременном воздействии арабской поэтической культуры.

3. В работе доказано, что рубаи и дубейти, несмотря на формальное сходство, связанное с их четырёхстрочной структурой, представляют собой самостоятельные жанры, различающиеся по метрической организации, тематическому диапазону и художественным функциям; показано, что их смешение в ряде средневековых и современных источников не отражает реальных жанровых закономерностей поэзии IX–X веков.

4. Обосновано, что жанр кит'а в поэзии IX–X веков формируется как самостоятельная малая лирическая форма, а не только как фрагмент касыды или газели; выявлено, что в творчестве Рудаки и его современников кит'а достигает относительной структурной завершенности, тематического разнообразия и поэтической зрелости.

5. В диссертации показано, что газель в эпоху Рудаки ещё не выступает как окончательно сформировавшийся жанр в строгом терминологическом смысле, однако уже в IX–X веках существуют лирические произведения, обладающие рядом устойчивых признаков будущей газели, что позволяет рассматривать данный период как начальный этап её жанрового становления.

6. Комплексный анализ малых лирических жанров персидско-таджикской поэзии IX–X веков, проведённый в диссертации, позволяет уточнить существующие в литературоведении представления о классификации жанров ранней новоперсидской поэзии и выявить закономерности их исторической эволюции.

Апробация работы. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседаниях секции классической литературы Института языка и литературы им. Рудаки АН Республики Таджикистан (протокол № 12 от 18.03.2024 года). Основные положения и выводы диссертации отражены в шести научных статьях, а также в научных докладах и сообщениях, представленных автором на конференциях в Академии наук Республики Таджикистан и в Таджикском национальном университете [2016–2023 гг.]

Структура диссертации состоит из введения, трёх глав с девятью соответствующими разделами, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА I. МАЛЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ПОЭЗИИ IX-X ВВ.

1.1. Зарождение малых лирических жанров в персидско-таджикской литературе

Жанровое разнообразие персидско-таджикской поэзии IX-X веков находит свое отражение в системе малых лирических жанров, являющихся важным аспектом литературного наследия этого периода. Эти жанры выступают важным звеном в эволюции поэтического искусства, отражая дух времени, культурные особенности и эстетические предпочтения персоязычного общества.

Первые признаки малых лирических жанров в персидско-таджикской поэзии проявляются в IX веке, сопровождая великолепный период формирования арабско-персидской литературной традиции. В это время поэзия становится неотъемлемой частью культурной жизни, и именно в этих условиях зарождаются малые, но глубоко оригинальные лирические формы.

Одним из ключевых факторов, способствовавших развитию малых лирических жанров, была сочетание персидской поэтической традиции с арабской поэтической традицией. Этот синтез сформировал основу для разнообразия лирических воззрений, отражая индивидуальные переживания, чувства любви, изображение природных явлений, а также социокультурные проявления того времени.

Процесс эволюции малых лирических жанров не ограничивался только формальными изменениями, но также отражал социокультурные трансформации. Лирическая поэзия становилась зеркалом общественных изменений, воплощая в себе не только индивидуальные переживания поэтов, но и коллективные чувства и стремления общества.

Существует изрядное количество работ, посвящённых исследованию зарождения и эволюции лирических жанров – касыды, газели, кит'а, рубаи,

дубейти, фарда, определению их жанровых, тематических и идейно-художественных особенностей.

Определение понятия «лирического жанра» встречается как в литературоведческих словарях, так и в работах по теории литературы. В том числе, в «Словаре литературоведческих терминов» Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева приводятся определения лирических жанров поэзии-рубай, касыды и газели. Определение жанров фарда, дубайти и кит'а в указанном словаре отсутствует. Автором статей, посвящённых жанрам восточной литературы, в данном словаре является узбекский литературовед М. Хамраев, который даёт краткую характеристику односторонне, не указывая на значимость того или иного жанра для персоязычной поэзии. Например, М. Хамраев, характеризуя жанр газели, который считается одним из основных лирических жанров персидско-таджикской поэзии, пишет: «Газель (араб)- небольшое лирическое стихотворение, состоящее из не менее чем трёх, но и не более двенадцати бейтов (двустуший), зарифмованных монорифмой. Исключительно широко распространена в узбекской, азербайджанской, туркменской и уйгурской, а также персидской и таджикской классической литературах. Как правило, основное содержание газелей – воспевание любви к женщине, тоска и печаль по поводу несчастной любви. Выдающимся мастером газели был Алишер Навои» [153, 57]. Остальные лирические жанры персидско-таджикской поэзии в данном словаре также определены с субъективной точки зрения М. Хамраева.

Следует отметить, что другие лирические жанры персидско-таджикской поэзии в данном словаре также подверглись субъективной интерпретации М. Хамраева. Для более объективного анализа исследований лирических жанров нами были изучены другие труды и точки зрения учёных.

В «Кратком словаре литературоведческих терминов» таджикского литературоведа Холик Мирзозода приводится краткая характеристика малых лирических жанров – фарда, рубай, дубейти, кит'а, газели и касыды. При этом автор словаря указывает на общие и отдельные особенности некоторых

жанров. В том числе, он, характеризуя жанр дубейти (четверостишия), указывает на то, что дубейти отличается от рубаи своим особым метром: «Дубайти, или дубайта – поэтическое произведение, состоящее из двух байтов (четырёх полустихий). Метр дубейти отличается от метра рубаи. Дубейти сочиняется метром хазадж-и мусаддас-и махзуф или максур...» [80, 32]. Затем Холик Мирзозода приводит два стихотворных примера и завершает характеристику жанра словами: «Стихи, написанные в жанре дубейти, имеют любовное содержание. Иногда дубейти называют и «рубаи» [81, 32].

Подробная характеристика малых лирических жанров проводится и в монографических работах таких современных литературоведов, как Абдульгани Мирзоев, Р. Амонов, Вахид Асрори, А.К. Козмоян, М.Л. Рейснер, У. Тоиров, З. Зарифов, Н. Кароматуллоев, У. Казакова, А. Абдусатторов, Ш. Р. Ёрмухаммедов, Ш. Рахмонов и в работах Т. Зехни, Х. Шарифова, Б. Сируса, Абдунаби Сатторзода, Рахима Мусулмониёна, А. Насриддинова и других литературоведов, посвящённых вопросам поэтики и теории стиха.

Несмотря на это, поныне остаётся не полностью решённым вопрос классификации лирических жанров персидско-таджикской поэзии, в особенности малых жанров, в комплексном и монографическом аспекте, во взаимосвязи и взаимоотношении. Проблеме исследования лирических жанров посвящена работа известного таджикского фольклориста Р. Амонова – «Лирика таджикского народа». В исследовании Вахида Асрори «Малые фольклорные жанры» рассматриваются жанры устного художественного творчества, в котором в основном распространены жанры рубаи и дубейти. Докторская диссертация таджикского литературоведа Ш. Рахмонова «Развитие поэтических компонентов и композиция произведений лирических жанров в персидско-таджикской поэзии» посвящена исследованию системы поэтических компонентов композиции лирических жанров, прослеживанию через её изменения эволюции персоязычной поэзии от её истоков до наших

дней. Основная цель автора указанного исследования заключена в выявлении их специфики и функции.

Книга литературоведа Рахима Мусулмониёна «Теория литературы» относится к ряду немногочисленных работ, в которой более подробно характеризуются лирические жанры фард, рубаи, дубейти, газель, касыды, мусаммат, тарджибанд и т. д.

Характеризуя самый малый жанр лирической поэзии-фард, Рахим Мусулмониён отмечает, что слово «фард» означает «одинокий», «единственный». Множественное число этого слова в арабском языке – «афрод», но как литературный термин его множественное число встречается в форме «фардиёт» и «муфрадат» [86, 158]. Далее автор указанной книги, полемизируя с литературоведом Вахидом Асрори, который использует для обозначения данного жанра термины «бейт» и «фардбайт», подчёркивает, что, во-первых, термин «бейт» признан компонентом стиха, и во-вторых, средневековые теоретики стиха использовали для обозначения этого жанра термин «фард» и нет необходимости для придумывания слова «фардбейт» [86, 159].

На наш взгляд, можно согласиться с определением профессора Рахима Мусулмониёна, так как в теории литературы под понятием «бейт» подразумевается самый малый компонент целого стиха, а малый лирический жанр, состоящий всего из одного бейта, обозначается понятием «фард» (во множественном числе «муфрадат» или «фардиёт»). В диванах классиков персидско-таджикской поэзии стихи, состоящие всего из одного бейта, приведены под общим названием «муфрадат».

В определении Рахима Мусулмониёна «фард является малым лирическим жанром, состоящим всего из одного бейта, полустипхи которого иногда рифмуются, а иногда не имеют рифмы» [86, 158]. Согласно мнению автора, основным условием жанра фард (муфрадат) является наличие в нем оригинального поэтического образа или поучительного жизненного содержания.

В указанной работе Рахима Мусульмониёна также указывается на четыре пути образования муфрадатов:

Во-первых, поэт в соответствующих случаях сочиняет фрагмент стиха, который состоит всего из одного бейта.

Во-вторых, иногда литератор, при изложении мысли, с целью выразительности, излагает её в поэтической форме. Иногда фард сочиняется для более выразительного изложения мысли, а иногда для обобщения.

В-третьих, одарённые красноречием учёные иногда в своих научных трудах в качестве примера или демонстрации той или иной художественной фигуры сочиняют лишь один бейт.

В-четвертых, поэт в результате наблюдения того или иного жизненного события находит замечательный образ и вмещает его в один бейт. Далее Рахим Мусульмониён подчеркивает, что после XV века происходило бурное развитие жанра фардият, он занимает особое место в творчестве поэтов – последователей индийского стиля, и не зря в их диванах встречается специальный раздел «муфрадатов» [86, 34].

В работе иранского литературоведа Зайнулабидина Му'тамана «Развитие персидской поэзии» также муфрадатов характеризуется как отдельные бейты, которые иногда парно рифмуются, а иногда освобождается от парной рифмы. Зайнулабидин Му'таман считает, что хотя муфрадатовы не являются конкретными жанровыми формами поэзии и могут состоять из любого оторванного от стиха бейта, но в связи с тем, что свод отдельных бейтов в диванах ряда поэтов занимает самостоятельный раздел, их можно отличить от других жанровых форм поэзии [183, 111]. Зайнулабидин Му'таман также указывает на значительное место муфрадатов в творчестве последователей индийского стиля, в диване которых встречаются разделы «муфрадатов». Согласно утверждению Сируса Шамиса, муфрадатовы в большинстве случаев выражают этические мысли и близки к мудрым изречениям и пословицам [170, 313].

В работах современных исследователей характеризуются также жанровые особенности рубаи и дубейти, но в основном указывается на разновидности их метра. Подчёркивается, что дубейти пишется в метре хазадж-и мусаддас-и махзуф или максур, а рубаи в 24-х разновидностях ветвей ахраб и ахрам метра хазадж. Следует отметить, что метр рубаи свойствен лишь этому жанру, а метр дубейти применяется почти во всех жанрах персидско-таджикской поэзии, начиная со времен её возникновения. Достаточно вспомнить поэму «Шахнаме» – Мас’уда Марвази, которая была написана метром хазадж-и мусаддас-и махзуф (максур). Нам кажется близким к истине предположения иранского литературоведа Зайнулабидина Му’тамана о том, что в начале дубейти сочинялись на местных диалектах и на фахлавият, и в последующем в письменной поэзии приспособлены к близкому по звучанию метру аруза – хазадж-и мусаддас-и махзуф [183, 100].

В отличие от дубейти, независимость метра рубаи намного прочнее и, хотя в истории персидско-таджикской литературы обнаруживаются случаи использования метра рубаи в других жанровых разновидностях поэзии, но эти попытки не увенчались особым успехом и метром рубаи были созданы неповторяемые образцы лишь в этом жанре. В монографии А. Абдусаттора «Становление и развитие рубаи в персидско-таджикской литературе X-XV веков» выявляются отдельные факты применения метра рубаи и приводятся ряд образцов, таких как две кит’и Абушахида Хатуни и Шейха Озари, газель Касима Анвара, касыды Фаррухи, мусаммат и муфрадаты Манучихри, написанные на метре рубаи [57, 17–20]. В результате выясняется, что, в целом, применение метра рубаи в сочинении стихов в других жанрах поэзии считается частным явлением и не имеет общего характера. Так, если метром дубейти написаны десятки тысяч бейтов месневи, касыд, мусамматов, газелей, кит’а и т. д., то число всех стихов, написанных на метре рубаи, очень скудное и такие попытки в основном совершены в XI-XII веках.

Несмотря на то, что рубаи и дубейти состоят из двух бейтов (четырёх строк), каждый из них отличается по количеству стопов своего метра. Метр

дубейти указывает на то, что в одном его бейте содержится 6 стопов – четыре раза маф’илун и два раза фа’улун (фа’улун). Например:

Фалак дар қасди озорам чарой?
 Гулам гар нестӣ, хорам чарой?
 Ту, ки боре зи дӯшам барнадорӣ,
 Миёни бор сарборам чарой? [56, 42].

Общее количество стопов метра в рубаи, содержащем одно бейт, составляет 8, что превышает количество стопов метра в дубейти на две стопы. Например, в нижеследующем рубаи:

Шабҳо чу зи рӯзи васли ӯ ёд кунам,
 То рӯз ҳазор гуна фарёд кунам.
 Тарсам, ки шабе ачал амонам надихад,
 То боз ба рӯзи васл дил шод кунам [56, 42].

Стопы указанного рубаи в арузе обозначаются следующим образом:

– v| v-v-| v- – v| v-

Маф’улу, мафа’илун, мафа`илу фа’ал.

– v| v-v-| v- – v| v-

Маф’улу, мафа’илун, мафа’и`лу фа’ал.

– v| v-v-| v- – v| v-

Маф’улу, мафа’илун, мафа`илу фа’ал.

– v| v-v-| v- – v| v-

Маф’улу, мафа’илун, мафа`илу фа’ал.

Дубейти и рубаи отличаются не только своими метрами, но и диапазонами тематики и содержания. Если в дубейти в основном отражаются чувства и наблюдения лирического героя и воспеваются любовная, суфийская, социальная и этическая тематика, то круг тематики и содержания рубаи намного расширен, и он охватывает темы любви, молодости,

нравственности, назидания, суфизма, философии, восхваления, сатиры, а также отдельные моменты личной жизни поэта.

Следует отметить, что до сих пор существуют разногласия и в определении понятия рубаи и дубейти. Как в литературоведческих работах, так и при составлении диванов смешивают эти жанровые разновидности. Такая путаница в определении термина двух жанров началась ещё в XI-XII веках. Например, Рашидадин Ватват в нижеследующих бейтах под словами «дубейти» подразумевает рубаи:

Мерафту гулоб аз суманаш меборид,
Мушк аз хати анбаршиканаш меборид.
Аз гуфтаи ман дубайти дар ҳақи хеш,
Мехонду шакар аз даҳанаш меборид [21, 41].

*Шла она и благоухали её волосы розовой водой,
Распространяли аромат мускуса её благоухающие локоны.
Читала из моих слов дубейти про себя,
И сыпался сахар из её уст¹.*

Смешение понятий рубаи и дубейти отмечается в творчестве таких поэтов, как Унсури, Муиззи, Фариддадин Аттар, Джалалиддин Руми, а также в работах литературно-исторических источников и антологий, таких как Давлатшах Самарканди, Ризокулихан Хидаят и современных составителей диванов поэтов. Например, Хакани Шервани, составляя диван рубаи, включил поэтические отрывки, не соответствующие этому жанру. Например, эти бейты:

Мусӣ андар дарахт оташ дид,
Сабзтар мешуд он дарахт аз нор.
Шаҳвату ҳирси мард, Хоқонӣ,
Ончунон дон, в-инчунин ангор [44, 99].

*Муса увидел огонь в дереве,
Но дерево лишь зеленело от огня.*

¹ Здесь и далее перевод персидских стихотворных отрывков на русский язык осуществлен автором диссертации.

*Страсть и алчность мужчины, Хакани,
Считай тем и представь другим.*

Известный таджикский литературовед Холик Мирзозода при исследовании идейного содержания рубаи Рудаки к их числу отнёс и четыре стихотворных отрывка, не соответствующих этому жанру. Например, он считает рубаи следующий отрывок, который даже по метру является рамал-и мусаддас-и махзуф и далек от метра рубаи:

Морро ҳарчанд беҳтар парварӣ,
Чун яке хашм оварад кайфар барӣ.
Сифла табъи мор дорад, бегумон,
Ҷаҳд кун, то рӯйи сифла нангарӣ [14, 59].

*Как ни присматривай за змеей,
Как только разозлится, укусит тебя.
Подлый человек, несомненно, имеет природу змеи,
Старайся не смотреть в лицо подлого человека*

Вторым отрывком являются следующие строки:

Ман мӯйи хешро на аз он мекунам сиёҳ,
То боз навҷавон шаваму нав кунам гуноҳ.
Чун чомаҳо ба вақти мусибат сияҳ кунанд,
Ман мӯй аз мусибати пирӣ кунам сиёҳ [15, 105].

*Я окрашиваю черным цветом свои волосы не для того,
Чтобы стать юным и обновить свои грехи.
Подобно халатам, которых чернят при несчастьи,
Я волосы очерняю из-за несчастья старости.*

Естественно, в результате такой путаницы автор статьи на основании второго отрывка делает неправильный вывод о том, что некоторые рубаи Рудаки имеют автобиографическое содержание.

Литературовед Александр Николаевич Болдырев также в статье «Определение истории сочинения «Нузхат-наме А'лаи» по одному рубаи Рудаки» делает свои выводы на основе следующего отрывка, вероятнее всего, являющегося отрывком из касыд Рудаки:

Чахон ба коми Худованд боду дер зиёд,
 Бад-ӯ ба ҳеч ҳаводис замона даст мадод!
 Дурусту рост кунад он масал Худой варо:
 Агар бибаст яке дар, ҳазор дар бикшод [14, 30].

*Пусть мир до той поры стоит, пока так хочет царь царей,
 Пусть царь превратностей судьбы избегнет, мудрого мудрей.
 Пусть на правдивый путь его направит Бог... Ты вспомни быль:
 Всевышний, дверь одну закрыв, открыл нам тысячу дверей.*

Такая путаница и смешение рубаи и дубейти наблюдается и в определении жанровых особенностей кит'а и газели. Разногласия средневековых авторов и современных исследователей относительно жанра кит'а заключаются в вопросе его генезиса. Так как, судя по работ средневековых и современных авторов о происхождении и особенностях кит'а, существуют два полярных мнения. Первое: кит'а по значению отрывок, стихотворение, отделившееся от касыды, либо газели. Второе: кит'а сложилась как самостоятельная жанровая форма. Отрывком она называется потому, что в целостном стихотворении (касыды и газели) присутствует первая парнорифмующаяся строка (аа, ба), а в кит'а она отсутствует, хотя часто поэты не обращают внимания на установленный канон.

По поводу происхождения кит'а исследователи арабской литературы придерживаются мнения, что источник её происхождения следует искать в арабской поэзии. Ориенталисты И. Гольдциер, М. Годфруа-Демобин, И.М. Фильштинский происхождение кит'а относят к доисламской сатирической поэзии и считают, что поэты-сатирики перед началом боя сатирическими словами высмеивали и оскорбляли врага. Считалась, что сила этих слов была

сильнее меча. Чаще всего в этих стихах высмеивали трусливость врага, его коварство и непостоянство. Воспетые и заброшенные в стан врага кит'а поэтов годами сохранялись в памяти людей [154, 47].

Исследователи, занимающиеся историей становления и развития персидско-таджикской поэзии на начальном этапе её развития, включая жанр кит'а, связывают его формирование с возрождением иранской культуры и поэзии в период формирования полусуверенных государств, таких как Тахириды, Саффариды, Оли Буя и Саманиды. В этом контексте первые поэтические образцы кит'а на фарси принадлежат Ханзале Бодгиси, Махмуду Варраку, Абусулайку Гургани, Фирузу Машрики, Мухаммаду ибн Васифу Сагзи и другим. Эти стихотворения по форме соответствуют кит'а и символизируют начало становления этого жанра в письменной персидско-таджикской поэзии.

Под влиянием арабской поэзии на фарси, жанр кит'а выделился как самостоятельный, не являющийся отрывком касыды или газели, и нашел своё место в поэзии IX-X веков

О жанре кит'а и его терминологическом значении высказаны ценные мысли и замечания в работах Эдварда Брауна, Евгения Эдуардовича Бертельса, Зайнулабидина Му'тамана, Сируса Шамисо, Джамаладдина Хумаи, Мухаммадвафо Бакоева и других современных литературоведов. В том числе в определении Зайнулабидин Му'тамана это стихотворение, объединенное в размере и рифме, начальный бейт (матла'), которого не имеет парную рифму... Кит'а не имеет своего особого метра и может быть написан на всех поэтических метрах... [183, 42]. По утверждению Зайнулабидина Му'тамана, объем бейтов кит'и может охватывать от двух до шестидесяти и более бейтов, но самые известные и хорошие кит'и написаны в объеме от пяти до двенадцати бейтов.

Другой иранский литературовед Джамададдин Хумаи считает, что кит'а – это бейты, написанные на одном метре, рифме, теме и не парно рифмующиеся в начальном бейте. Этот ученый также утверждает, что все

бейты кит'и должны иметь между собой логическую связь и написаны на одну тему: морали, занимательного рассказа, восхваления, сатиры, поздравления, соболезнования и т. д. [190, 149].

В определении Сируса Шамисо относительно кит'е часто встречаются близкие точки зрения с определениями Зайнулабидина Му'тамана и Хумаи. Различие лишь в том, что Сирус Шамисо, объясняя причину происхождения термина «кит'а» считает, что по причине отрыва его от середины касыды называли «кит'ой, и во множественном числе называют «кит'аот» и иногда «мукаттаот» [173, 312]. Из числа средневековых персидских поэтов мастерами жанра кит'и Сирус Шамисо считает Анвари и Ибн Ямина, а из современных поэтов Парвин И'тисоми.

Английский востоковед Эдвард Браун во втором томе своей книги «История литературы Ирана» подчеркивает, что «кит'а – отрывок из касыды или самостоятельное незавершенное стихотворение, завершить которое поэт не намерен. Во многих случаях стиль и содержание кит'и указывает на то, что он сначала задумывался как отдельное стихотворение» [157, 134].

О существовании кит'и в персидско-таджикской литературе X века и об особенностях его тематики и содержания высказаны следующие утверждения Е. Э. Бертельса: «Наряду с касыдой видное место занимает экспромт, пользующийся формой кит'а, но эта форма не претендует на место в «большой» литературе, ее назначение – украшение жизни двора в данный миг, и только. Этой же формой пользуются поэты тогда, когда пробуют выразить свой протест против существующего порядка вещей, осознают всю тягость своего общественного положения» [127, 17].

В исследовании жанра кит'и и определении роли Рудаки в становлении его как самостоятельного малого жанра в системе персидско-таджикской поэзии X-го века значительную научную ценность представляет статья таджикского литературоведа М. Бакоева, названная «Рудаки и традиция сочинения кит'а».

Автор указанной статьи на основе анализа и обобщения сведений относительно жанра кит'а, приведенных в средневековых словарях и трудах по теории литературы, таких как «Кашф ал-лугот» – Абдуррахима ибн Ахмада Сура, «Гияс – ал-лугот» – Мухаммада Гиясиддина, «Хафт кулзум» – Кабул Мухаммада, «Маджма' ас-санаи'» – Низомиддина Ахмада Сиддики и научных изысканий современных литературоведов-востоковедов воссоздает сравнительно полное научное определение кит'и как самостоятельного жанра персидско-таджикской поэзии и прослеживает историю его генезиса. Вывод М. Бакоева относительно генезиса кит'и сводится к тому, что этот жанр поэзии сформировался двумя путями: или отделился как часть касыды, газели и других стихотворений, или сочинен поэтами в форме самостоятельных стихов [64, 147].

Исследование М. Бакоева показывает, что в творчестве Рудаки встречается значительное количество образцов кит'и, которые совершенны, как с точки зрения формы, так и в плане содержания. Диапазон их тематики расширен и охватывает мотивы жалобы на жизнь и неустойчивость мира, воспевание добра и гуманизма, описание вина, винных застолий, красоты возлюбленной, а также автобиографические мотивы и т. д.

Подчеркивая роль Рудаки в совершенствовании жанра кит'и, М. Бакоев подтверждает, что если в творчестве его предшественников встречаются отрывки, подобные кит'е, то эти отрывки еще не совершенны с точки зрения формы и содержания, а в творчестве поэтов IX-X веков встречаются образцы, имеющие совершенную форму данного жанра [64,150].

Относительно определения жанра кит'и и других лирических жанров эпохи Рудаки и его современников писал и К. Шокир в своем диссертационном исследовании «Формирование жанровых форм персидско-таджикской поэзии в IX-X вв.». Но значение его работы больше проявляется не в подробном исследовании генезиса каждого жанра, критическом анализе взглядов исследователей о его происхождении, а в определении количества стихов Рудаки и его современников, написанных в отдельных жанровых

формах, и общего количества бейтов, относящихся к конкретной жанровой форме. Заслуживают внимания критерии, использованные К. Шокиром в определении жанров поэзии на примере творческого наследия Рудаки [74, 40–41].

В результате исследования творческого наследия Рудаки К. Шокиром были определены 1080 бейтов, из которых 465 бейтов составляет касыда, 223 бейта-месневи, 166 бейтов-кит'а, 79 отдельных бейтов, 81 бейт – рубайи и 68 бейтов-тагаззула. Но при анализе и исследовании вопроса генезиса жанровых форм персидско-таджикской поэзии IX-X веков и теоретического определения каждого жанра поэзии анализ исследователя приобретает справочный характер. Например, при определении жанра кит'а приводится определение данного жанра с опорой на высказывание Дж. Хумаи, сообщается о причине названия кит'и, разнообразии его тематики, а затем, как и в большинстве работ иранских литературоведов, приводится ряд стихотворных образцов [74, 26–27]. При этом исследователь в качестве образца кит'и наряду со стихами других поэтов приводит и следующие строки Ханзали Бодгиси:

Мехтарй гар ба коми шер дар аст,
 Шав, хатар кун зи коми шер бичўй.
 Ё бузургию иззу неъмату чоҳ,
 Ё чу мардон-т марг рўёрўй [2, 14].

(Если благородство находится в пасти льва,

Не бойся опасности, достань её из пасти льва.

Или благородство, почёт, достаток и высокое положение,

Или подобно храбрецам принятие смерти налицо)

Затем, указывая на то, что в кит'е Ханзали Бодгиси большинство слов, как и в стихах других поэтов его времени, имеются слова персидского происхождения, поэт не использовал редиф и слова «бичўй» и «рўёрўй» служили в его кит'е в качестве рифмы К. Шокир отмечает, что в данном

кит'е Ханзали существуют погрешности в метре, так что количество слогов третьей строки не равно другим строкам. Строки 1, 2 и 4 содержат по 10 слогов, а третья строка состоит из 11 слогов [2, 26].

В действительности, указанная кит'а Ханзала Бодгиси соответствует размеру хафиф, стопы которого имеют следующую форму:

Фа'илатун мафа'илун фа'илун

– v– | v-v- | vv ~

Фа'илатун мафа'илун фа'илун

– v– | v-v- | vv ~

Фа'илатун мафа'илун фа'илун

– v– | v-v- | vv ~

Фа'латун мафа'илун фа'лун

– v– | v-v- | – ~

Указанные стопы каждой строки в арузе носят следующие названия:

Хафиф-и мусаддас-и солим-и махбун-и максур,

Хафиф-и мусаддас-и солим-и махбун-и максур,

Хафиф-и мусаддас-и солим-и махбун-и максур,

Хафиф-и мусаддас-и солим-и махбун-и аслам-и мусаббағ.

Поэтому, на наш взгляд, не стоило бы измерять метр указанного кит'и Ханзали Бодгиси согласно требованиям силлабического стихосложения и искать погрешности в его метре.

Исследования показывают, что жанр кит'и прошёл процесс совершенствования в творчестве Рудаки, его современников и в дальнейшем, развиваясь по форме и содержанию, расширялась его тематика, включая различные социальные, дидактические, панегирические, критические, сатирические, философские, религиозные, суфийские, любовные содержания и занял важное место в творчестве таких мастеров поэзии, как Мас'уд Са'д Салман, Абулфарадж Руни, Муиззи Самарканди, Рашидаддин Ватват, Захира Фарёби, Анвари Абиварди, Хакани Шервани и многих других.

Исследование жанра газели и его генезиса в литературоведении и востоковедении начинается со второй половины XIX века в трудах немецкого учёного Г. Этте, который, оценивая значение творчества Рудаки в развитии новоперсидской поэзии, рассматривает газель как особый жанр его поэзии. Данная точка зрения Г. Этте о том, что Рудаки является основоположником лирических жанров поэзии IX-X веков, в том числе и газели, поддерживалась и другими западными ориенталистами – Ш. Шефером, В. Джексоном, Р. Леви и оставалась единственной точкой зрения в востоковедческой науке до первой половины XX века.

Вторая точка зрения в отношении газели в поэзии IX-X веков начинается с утверждения индийского литературоведа Шибли Ну'мани о том, что газели в этот период ещё не считались особым жанром поэзии – их заменял ташбиб, помещаемый в начале касыды [188, 180]. Данная точка зрения Шибли Ну'мани оказала большое влияние на дальнейшее исследование вопроса о генезисе газели и её эволюции.

Из числа современных иранских и таджикских учёных-Саида Нафиси, Парвиза Нотила Хонлари, Зайнулабидина Му'тамана, Абдульгани Мирзоева и других, занимавшихся исследованием творчества Рудаки или вопросами зарождения и эволюции газели, в основном все разделяли точку зрения Шибли Ну'мани. Например, П. Н. Хонлари в своей работе «Критическое исследование по персидскому арузу», посвящённой метрам персидских газелей, делает вывод о том, что в X-XI веках газель ещё не существовала как особый жанр поэзии. Он пишет, что «в нашей работе слово «газель» является термином, и мы этим словом не обозначаем лирическое вступление к касыде. До конца V века хиджры, т. е. окончания периода панегирической поэзии, невозможно найти поэта, который сочинял бы только газели. Но даже если бы и существовал такой поэт, то поскольку его диван не сохранился, мы не можем основываться на предположениях» [187, 120].

Из числа бывших советских учёных Е. Э. Бертельс, признавая точку зрения Шибли Ну'мани, в своей книге «Персидская поэзия в Бухаре X века»

утверждает, что в первый период истории персидско-таджикской поэзии, т.е. в IX-X веках газель как жанровая форма не существует, и газель того периода есть не что иное, как насиб касыды [125, 29].

Несмотря на то, что в настоящее время главенствует точка зрения Шибли Ну'мани и его последователей об отсутствии газели в поэзии X века, как особого жанра поэзии и обозначении слова «газели» как лирического насиба касыды, некоторыми современными литературоведами, такими как Забехулла Сафа, Ризозада Шафак, Иосиф Самуилович Брагинский, поддерживается вторая точка зрения о том, что в X веке газель существовала как жанровая форма поэзии. Так, иранский ученый Ризозада Шафак пишет, что «Рудаки обладал большим талантом в словотворчестве и владел всеми разновидностями поэтических жанров: касыдой, рубаи, месневи, кит'а, газелью и достиг успеха во всех жанрах» [165, 46].

Согласно утверждению русского ираниста Иосифа Самуиловича Брагинского, жанр газели сформировался в X веке. Он определяет термин «газель» не только как лирический стих, но и как жанровую форму, существовавшую уже в данном временном периоде [133, 123]. Среди таджикских литературоведов академик Абдульгани Мирзоев, поддерживая точку зрения Шибли Ну'мани, и анализируя лексическое и терминологическое значение слова «газель» на основе материала средневековых литературно-исторических источников, таких как «ал-Му'джем» Шамса Кайса Рази, и «Хафт кульзум» Кабула Мухаммада, сопоставляет их с утверждениями Шибли Ну'мани, Иосиф Самуилович Брагинского, Забехулла Сафа, Е. Э. Бертельса, Зайнулабидина Му'тамана и других исследователей. Мирзоев приходит к выводу, что «если трактовать слово «газель» в контексте поэзии X века как терминологическое понятие, обозначающее разновидность поэзии, то мы должны поддержать точку зрения Шибли Ну'мани, Е. Э. Бертельса и их сторонников. Фактически, как отмечено ранее, в литературных памятниках X века не найдено ни одного поэтического произведения, полностью отвечающего характеристикам газели

и в то же время не вызывающего сомнения в своей подлинности» [188, 26]. Далее академик Абдульгани Мирзоев подчеркивает, что в поэзии IX-X веков газель, несомненно, не являлась жанровой формой [188, 26].

Однако, особенности поэтических отрывков, принадлежащих этим поэтам, свидетельствуют о существовании стихотворений, выражающих любовные переживания, тоску, грусть, призывы к наслаждению, советы и сентенции, а также изображающих картины природы. Эти поэтические произведения того времени именовались газелями. Академик поддерживает мнение Шибли Ну'мани, отмечая, что газель формировалась не только из касыды, рубайи и других основных жанров, но и из отдельных лирических стихов.

Мирзоев не соглашается с тем, что касыда является единственным источником для газели, опровергая утверждения индийских ученых Саида Нафиси, Забехулла Сафа, Зайнулабидина Му'тамана и других о том, что феодальный двор был единственным фактором в развитии поэтического творчества. Согласно Мирзоеву, касыда не могла быть единственным источником происхождения газели, а газель сложилась как вид поэзии в процессе эволюции из отдельных лирических стихотворений. В X веке эти стихи уже были иногда обозначены термином «газель». Процесс выделения газели как самостоятельного вида поэзии продолжался на протяжении нескольких столетий, причем каждый век вносил свой вклад в этот процесс. Академик подчеркивает, что период Рудаки является первым этапом в этом процессе [78, 36–37].

Для подтверждения своих мыслей академик Абдульгани Мирзоев приводит образцы газелей творчества Рудаки. Один из них стихотворный отрывок, начинающийся следующими строками:

«Мушавваш аст дилам аз карашмаи Салмо,
 Чунонки хотири Мачнун зи турраи Лайло.
 Чу гулшакар дихиям, дарди дил шавад таскин,
 Чу туршрӯй шавӣ, вораҳонӣ аз сафро... [13, 116].

Мои сердце поражено кокетством Салмы,

Как душа Меджнуна локонами Лейли.

*Когда ты даришь мне засахаренные лепестки розы, боль в сердце
утихает,*

Когда ты хмуришь лицо, избавляешь меня от тоски».

Анализируя указанный стихотворный отрывок Рудаки, исследователь отмечает, что в этом поэтическом памятнике наличествует большинство особенностей газели как разновидности поэзии. Для полного удовлетворения требования газели здесь не достает макта' с тахаллусом.

Следующий цитированный отрывок из поэзии Дакики, согласно мнению Абдульгани Мирзоева, хотя в конце его имеется псевдоним (тахаллус) поэта, не отвечает всем жанровым требованиям газели, но, несмотря на это, стихотворение Дакики было большим вкладом в формировании жанровой формы газели в X веке.:

«Барафканд, эй санам, абри бихиштї,
Заминро хильати Урдубихиштї.
Замин бар сони хунолуда дебо,
Ҳаво бар сони ниландуда ваштї.
Ба таъми нӯш гашта чашмаи об,
Ба ранги дидаи оҳуи даштї.
Чунон гардад чаҳон ҳазмон, ки гӯї,
Паланг оҳу нагирад чуз ба куштї.
Буте бояд кунун хуршедчехра,
Маҳе, к-ӯ дорад аз хуршед пуштї.
Буте, руҳсори ӯ ҳамранги ёкут,
Маҳе бар гунаи чомакуништї.
Чаҳон товусгуна гашту дидор-
Ба ҷое нармию ҷое дуруштї.

Бад-он монад, ки гӯй аз маю мушк,
 Мисоли дӯст бар сахро навиштӣ.
 Зи гил бӯи гулоб ояд бад-он сон,
 Ки пиндорӣ гил андар гул сириштӣ.
 Дақиқӣ чор хислат баргузидаст,
 Ба гетӣ аз ҳама хубиву зиштӣ.
 Лаби ёқутрангу нолаи чанг,
 Маи хушрангу кеши Зардҳиштӣ [2, 282].

*О кумир! Райские тучи накинули,
 На землю отдельные месяцы Урдубихишт.
 Земля подобно шелку, запятанному кровью,
 Небо красиво, словно окрашенное индиго.
 Приятны для питья воды родников,
 Похожие по цвету на глаза степных серн.
 Каждый миг мир становится таким, что кажется,
 Барс не схватит газель, кроме как, чтобы убить.
 Теперь путем кумир, солнцеликий-
 Луна, которой помогает солнце.
 Кумир со щеками, как рубин,
 Вино, похожее на одеяние языческого храма.
 Весь мир уподобился обликом павлину:
 То он нежен, то груб.
 (Все это) похоже на мускус и вино,
 В поле нарисован портрет возлюбленной.
 От земли исходит такой запах розовой воды,
 Что кажется, глина перемешена с розами.
 Дакики избрал в мире четыре вещи,
 Из всего хорошего и плохого:
 Рубиновые уста, звуки чанга,
 Вино приятного цвета и религию Зардушта».*

В целом, анализ литературоведческих работ современных исследователей, посвященных вопросу генезиса и эволюции газели в его начальном этапе, т. е. в IX-X веков, показывает, что из двух полярных мнений, существующих в отношении газели, на наш взгляд, кажутся близкими к истине выводы Шибли Ну'мани и его сторонников, в том числе заключения академика Абдульгани Мирзоева.

Согласно выводам сторонников Шибли Ну'мани и его последователей, в IX-X веках газель не была еще особой разновидностью (жанром) поэзии и газелями в этот период назывались отдельные стихотворения и поэтические отрывки, которые, не составляя какой-то определённой поэтической формы, выражали чувства любви, страдания, недовольства и т. д. Хотя такие стихи в указанный период находили себе приют и в насибах касыды, понятие насиба касыды в точности не соответствует понятию газели в IX – X веков. Так как, если в данный период газель означала лирические стихи вообще, то насиб касыды-только определённую их часть. Насибом назывались те лирические стихи, которые помещались во вступлении к касыде.

Следовательно, понятие «газель» в смысле любовного стихотворения в литературе на фарси возникло значительно раньше, чем «газель» как самостоятельный жанр поэзии. Согласно утверждению одного из исследователей генезиса и эволюции газели М. Л. Рейснер, понятие «газель» существовало уже в IX-X веках, так как в этот период происходил процесс «переналадки» механизма функционирования газели в литературе на фарси, её плавное перетекание из состояния жанра в состояние формы [149, 208].

Отсюда можно сделать однозначный вывод о том, что если на начальной стадии развития газель в виде насиба касыды существовала в арабской литературе, то в поэзии на фарси, это уже самостоятельная поэтическая форма, которой не было в арабской литературе.

В данном разделе диссертации нами не случайно был осуществлён краткий теоретический экскурс в историю исследования современными литературоведами малых лирических жанров новоперсидской поэзии в

начальной стадии её развития, т.е. в IX-X вв. Так, объектом нашего исследования являются именно малые жанры в лирических стихотворениях Рудаки, в поэзии IX-X веков. С этой целью, согласно нашей классификации, малые лирические жанры поэзии IX-X веков делятся на пять разновидностей: фард, рубаи, дубейти, кит'а и газель. Данная классификация осуществлена с учётом того, что указанные жанровые формы в творчестве поэтов IX-X веков встречаются в достаточном количестве бейтов. Например, если в творчестве предшественников Рудаки-Махмуда Варрака, Ханзала Бадгиси, Абусулайка Гургани, Фируза Машрики, Мухаммада Васифа, Бассама Курда кроме разрозненных бейтов встречаются 3-фарда, 1-четверостишие, 6-кит'а, то среди 3400 бейтов его современников, таких как Абухафс Согди, Мас'уд Марвази, Равнаки Бухарайи, Ахмад Бармаки, Шахид Балхи, Фаралави, Шакир Бухарайи, Джуллаби Бухарайи, Абулмуайяд Балхи, Абуисхок Джуйбари, Абулмасал Бухоройи, Робия Балхи, Абушакур Балхи и другие в целом встречаются бейты рубаи, 5 четверостиший, 16 начальных газелей.

Творческое наследие Рудаки, согласно критическому изданию текста его дивана, изданного Расулом Ходизаде и А. Хуросони и состоящего из 1090 бейтов, содержит из числа малых жанров 87 отдельных бейтов-фардов, 166 бейтов кит'а, 81 бейт рубаи и 68 бейтов газели и тагазула.

На наш взгляд, доступный поэтический материал предоставляет возможность для проведения анализа и исследования состояния малых лирических жанров новоперсидской поэзии IX-X веков. Мы можем рассмотреть структуру, композицию, тематику, содержание и поэтику этих жанров, а также выявить взаимосвязи и взаимоотношения между ними. Важным аспектом исследования будет определение роли Рудаки, его предшественников и современников в совершенствовании малых лирических жанров поэзии в рассматриваемый период.

1.2. Истоки рубаи и его формирование в творчестве Рудаки и его современников

Как известно, рубаи представляет собой один из древнейших жанров персидско-таджикской литературы. Стихи в этой поэтической форме в устном народном творчестве создавались издавна. Таджикская письменная литература, имеющая тысячелетнюю историю, уже на начальном этапе своего зарождения, широко представлена образцами данной формы лирического стихосложения.

Таким образом, занимая важное место как в устной поэзии, так и в письменной литературе, рубаи прошёл в каждой из них свой путь развития. Терминологическое понятие рубаи, перенятое из арабского языка слово «арбаъа» (четыре), подразумевает стихотворение, построенное из четырёх строк, и в «Толковом словаре таджикского языка» («Фарҳанги забони тоҷикӣ») этот термин, истолкован как «одна из древнейших стихотворных форм персидско-таджикской поэзии, создаваемая в двадцати четырёх разновидностях стоп ахраба и ахрама метра хазадж и состоящая из четырёх строк. При этом 1, 2 и 4-е строки данного стихотворения рифмуются между собой, а третья строка чаще бывает свободной от рифмы» [16, 150].

Высказываясь относительно жанра рубаи, средневековый теоретик стиха Мухаммад ибн Умар Радуйани называет его «четверостишием», а также «дубейти», стихотворением, состоящим из двух бейтов, то есть четырёх строк [35, 27]. Из этого вытекает, что в IX-X веках ещё не было определено единое понятие для обозначения жанра рубаи. Рашидаддин Ватвот также называет рубаи дубейти, не ставя между ними никакого различия.

Шамс Кайс Рози в своём сочинении «ал-Му'джем фи ма'айири аш'ар-ал-аджам», размышляя о рубаи, подчёркивает, что в творчестве Рудаки имеют место стихотворения, написанные в ахраб (маф'улу — у) и ахрам (маф'улун — —) метра хазадж, отличающегося особым благозвучием.

В соответствии с некоторыми легендами, стихотворный размер рубаи Рудаки был «подслушан» в устной народной поэзии. Так, Шамс Кайс в своем известном произведении «Ал-Му'джам...» сообщает, что Рудаки, гуляя по городу Газни, заметил группу мальчишек, играющих в гавзбози (попадание орехов накатом в специальную лунку). Он начал наблюдать за действиями детей и выделил одного веселого юношу, который выкрикивал остроумные и слаженные слова, напоминающие стихи своим звучанием. Он запустил несколько орешков в лунку (гўй). Один орешек, уже внутри лунки, удивительным образом снова выскочил из нее, но, поворачиваясь вокруг лунки, снова вернулся в нее. Восхищенный таким зрелищем, юноша, проявив находчивость, прочитал следующий стихообразный речитатив: «Галтон-галтон ҳамеравад то лаби гўй», что можно перевести как «Катясь и перекатываясь, докатится до самой лунки». Метрический размер и мелодия этого речитатива понравились Рудаки, и он, немедленно обратившись к закономерностям просодии аруза, по словам Шамса Кайса Рози, открыл для себя стопы «маф'улу» (– – у), «мафа'илу» (v–v), «мафа'илун» (v–) и «фа'» (–), которые характерны для размера хазадж и являются канонизированным условием для построения рубаи. Шамс Кайс Рози подчеркивает, что Рудаки, «подслушавший» ритмический рисунок размера рубаи и создавший на его основе свои четверостишия, является основоположником нового, исконно таджикского размера рубаи, в котором он выражал свои сокровенные мысли и чувства.

На самом деле, сравнивая рубаи Рудаки с народными четверостишиями, нельзя не заметить их близость в простоте языка, в диалогичности, в движении поэтической мысли. Ниже мы подробнее остановимся на этом вопросе.

Шамс Кайс Рази также отмечает, что в древней арабской литературе не существовало такой канонизированной, строго выверенной по данным критериям поэтической формы. Из этого следует, что рубаи, являясь исконно таджикской поэтической формой, представляет величайшее богатство

национальной культуры – «самая сильная разновидность персидской поэзии» [23, 68]. До Рудаки эта поэтическая форма встречалась в творчестве Шахида Балхи, Ханзала Бодгиси, Махмуда Варрака, Абуязида Бастами, однако, Рудаки внёс вклад в совершенствование этой поэтической формы.

Необходимо отметить, что Рудаки, отталкиваясь от народной эстетики, в рубаи также придерживался стиля сахл-и мумтане' (высокой простоты), подобно другим формам лирической поэзии. Анализируя рубаи Рудаки, можно убедиться в том, что поэт использует в них простейшие слова и словосочетания, но при этом сохраняет высокий поэтический слог, красоту гармонии формы и содержания. По этой причине за лежащей на поверхности простотой речи таятся глубочайшие мысли философско-назидательного содержания.

Лаконизм и краткость, свойственные природе жанра, дают возможность придать рубаи Рудаки ярко выраженную афористичность и динамизм, побуждая автора стремиться к сжатому выражению ведущей мысли, что создаёт как бы второй, метафорический, план стиха. Для подтверждения сказанного обратимся к следующему рубаи Рудаки:

Ай аз гули сурх ранг бирбудаду бӯ,
 Ранг аз пайи рух рабуда, бӯ аз пайи мӯ.
 Гулранг шавад, чу рӯй шӯйӣ, ҳама чӯ,
 Мушкин гардад, чу мӯ фишонӣ ҳама кӯ [14, 68].

*О, украсившая алый цвет и аромат у красной розы,
 Цвет алый заимствовала для лица, аромат для локонов,
 Окрасится весь ручей, когда лицо свое вымоешь ты,
 Наполнится ароматом вся округа, когда встряхнешь локонами ты.*

В этом рубаи нет ни единого слова, содержание которого было бы недоступным для восприятия. Удивительными мазками слов и словосочетаний создан образ возлюбленной, алый цвет её лица, аромат,

исходящий от её локонов. Приём сравнения использован для детализации её особых качеств.

Шамс Кайс Рази полагал, что композиция рубаи выстраивается из двух бейтов (2+2), где второй бейт является основой стихотворения. Продолжая развивать этот тезис, он пишет: «Поэт ухватывается за удачную мысль, которая становится составной и заключительной частью в рубаи, к которой он привязывает первый бейт своего четверостишия» [23, 210].

Другой средневековый литературовед Тадж ал-Халови в своем произведении «Дакайик-аш-ши'р», размышляя о специфических особенностях рубаи, в целом повторяет высказывание Шамса Кайса Рази и ничего нового нам не открывает. Также Мавлоно Шарафаддин Рами, рассуждая в книге «Хадайик-ал-хадойк» относительно средств художественного изображения, которыми изобилуют рубаи, в десятой главе данного сочинения даёт описание искусства музайян. Этот способ художественного изображения, согласно рассуждению Шарафаддина Рами, бывает двух видов, первый из которых, непосредственно относится к жанру рубаи. «Первая разновидность искусства музайян, – отмечает Шарафаддин Рами-касается тех рубаи, в трёх строках которых повторяется одна и та же фраза, завершающая стихотворную строку, которая составляет редиф стихотворения» [38, 165]. Обратимся в качестве примера к одному из таких рубаи, который может удостоверить нас в правильности этого тезиса:

Эй дӯст, ки дил зи банда бардоштай,
Некӯст, ки дил зи банда бардоштай.
Душман чу шунид, менағунчад зи нишот
Дар пӯст, ки дил зи банда бардоштай [15, 65].

*О любимая, сердце твое, отвернувшееся от нас,
Поступило правильно, сердце твоё, отвернувшись от нас.
Враги, услышав об этом, не уместятся от радости
В себе, лжуя, что сердце своё отвернулось от нас.*

Или: Биштоб, ки ушшоқ равон чон бозанд,
 Дарёб, ки ушшоқ равон чон бозанд.
 Гар хайлу хаёли ту бубинанд шабе,
 Дар хоб, ки ушшоқ равон чон бозанд [15, 65].

Торопись, ибо влюбленные на ходу отдают жизнь,

Пойми, что влюбленные на ходу отдают жизнь.

Если ночью увидят твои мысли и воображения

Во сне, влюбленные на ходу отдадут жизнь.

В IX главе своего сочинения Шарафаддин Рами, подробно останавливаясь на искусстве мусалсал – серий стихотворений, связывает их с жанром рубаи. «Третья разновидность, пишет он, – состоит из связанных друг с другом по смыслу и содержанию циклов стихотворений [38, 163]. Например:

Худро зи хату лаби ту, эй симинбар,
 Бар оташу об мезанад уду шакар.
 Бо пистаи тангаш, ки фидояш бодам,
 Дар пуст нуҳуфта ғунча зад ханда, магар.
 Ин беадабӣ носия ногоҳ шунид,
 Аз хашм равонаш ба сари дор кашид.
 Чун дам зи ҳаводории ӯ мезад бод,
 Шуд тунду даҳони ғунча аз ҳам бидарид.
 То хор хичил миёни бўстон гардад,
 В-аз кардаи сарди худ пушаймон гардад.
 Лаб бардӯзад, даҳон бубандад ғунча,
 Он чо, ки набоядаш, ки хандон гардад [13,163].

От прекрасного стана твоего и губ твоих, красавица,

В пламя огня кидает арфу и сахар.

*Своими разверстыми губами, как фисташка, жертвой которых я
 быть готов,*

Неужто, спрятавшись под корочкой (кожурой), рассмеялась она.

Наставник, услышав ненароком эту дерзость,

Придя в гнев потянул его к виселице.

*Поскольку дуновение ветерка было вызвано желанием прикоснуться к
ней,*

Обернулось ураганом и разорвало губы бутона, разомкнуло их,

Чтоб колючка почувствовала неловкость,

И раскаялась о содеянном сотни раз, находясь среди цветов.

Губы зашивает бутон, связывает узелком рот свой

Там, где ей не следует смеяться.

Таким образом несмотря на то, что Шарафаддин Рами не сообщает относительно рубаи какого-либо нового факта, он всё же отмечает две разновидности этого жанра (относительно искусства изображения), то есть рубаи музайян и мусалсал. В этой связи считаем важным отметить, что в своём исследовании мы не обнаружили в творчестве поэтов X века рубаи такого характера [38, 50].

Мавлоно Абдурахман Джамии в «Трактате об арузе», («Рисолаи арӯз»), сжато подытоживая все имеющиеся сведения о рубаи, отметил: «...метрический размер дубейти, который также называют рубаи и таране, выстроен из синтеза разновидностей ахрам и ахраб хазаджа. И этот метрический размер невероятно благозвучен, приятен для слуха. Этот метрический размер выделен мастерами поэзии в статус особого размера, располагающего двадцатью четырьмя вариантами, при сохранении основной стопы ахраб или ахрам. Исходя из благозвучности, первая часть цезуры, являясь маф'улу, относится к стопе ахрам, которая имеет двенадцать вариантов. Вторая же разновидность цезуры в первой части называется маф'улу и относится к стопе ахраб, которая также располагает двенадцатью вариантами» [112, 38].

Известный ценитель слова второй половины XV в. Сайфи Бухарай, посвятив последний раздел своего произведения «Аруз Сайфи» рассмотрению метрического размера рубаи, приводит в нём в основном сведения относительно метрики рубаи, его стоп, новоисканий в плане содержания, отмеченные в прежних источниках. Наряду с этим Сайфи Бухарай делает заслуживающее замечание. В частности, он говорит: «И некоторые придерживаются мнения, что предпочтительно синтезировать в метрике рубаи стопы ахрама и ахраба» [169, 42]. В другом месте он подчеркивает: «По мнению некоторых, варианты метрического размера рубаи достигают десяти тысяч» [169, 43]. Этим тезисом Сайфи Бухарой подчеркивает народную основу жанра рубаи.

Исследователь И. С Брагинский, выстраивает структуру рубаи в следующем сочетании стихотворных строк: 2–1–1. Он пишет, что рубаи состоит из двух самостоятельных бейтов, которые выражают определённую законченную мысль. Первый бейт всех рубаи содержит монорифму и представляет собой своего рода введение. Этот бейт Брагинский называет экспозицией и завязкой, в котором задается посыл и постановка проблемы. Третья же строка, по мысли Брагинского, является кульминационной. По этому поводу он пишет: «...в таджикском народном четверостишии (рубаи) характерно наличие определённой тональности: в 1-й, 2-й и 4-й рифмующихся строках – нисходящая интонация законченности фразы, а в третьей нерифмующейся строке – восходящая интонация вопроса, незаконченности мысли, подчеркивающая заключительную строку, завершающую четверостишие и придающую ему цельность» [129, 205].

Это высказывание Иосиф Самуилович Брагинского является свидетельством двух реалий. Первая реалья заключается в том, что рубаи было рождено первоначально в устном народном творчестве, и вторая реалья заключается в том, что рубаи, как малый совершенный лирический жанр был доведён до совершенства в творениях классиков персидско-таджикской литературы.

Таджикский литературовед Юрий Бабаев дает жанру рубай следующую трактовку: «Стихотворение, состоящее из четырех равнозначных по метрическому размеру и звучанию стихотворных строк, в котором выражена завершенная и конкретная мысль, называется рубай» [65, 171]. Чтобы убедиться в правильности этого определения ограничимся лишь одним примером популярного народного рубай:

Чонуна баҳор шудай, кай меой,
 Вақти гули хор шудай, кай меой?
 Ту ваъда ба барфои зимистон додӣ...
 Барфо ҳама ов шудай, кай меой? [59, 119]

*Любимый, весна пришла, когда же ты придешь?
 Пришло время цветения роз, когда же ты придешь?
 Ты давал обещание вернуться к зимним снегам...
 Снега все уже растаяли, когда же ты придешь?*

В данном рубай в трех ассонансно рифмующихся строках (баҳор, хор, ов) – по 11 слогов, в нерифмующейся – удлинение на один слог, 12 слогов. Редиф (рефрен), «кай меой» в рифмующихся строках придает им законченность, строка же выражается в нисходящей интонации определённости (несмотря на вопрос, который звучит больше, как утверждение: «а тебя все нет»). Третья нерифмующаяся строка, к тому же большей протяженности, чем остальные, выдержана в восходящей интонации неопределённости, ожидания чего-то, неясности, подготавливающей четвертую строку, придающую всему четверостишию смысловую и эмоциональную законченность, завершённость.

Эта особенность поэтики рубай, за исключением размера, созданного Рудаки, о чём уже было сказано выше, сохраняется и в письменной литературе, в частности, в творениях поэтов X века. В рубай Рудаки и поэзии IX-X веков можно наблюдать строгость соответствия всех строк одному размеру, воздействие народных истоков. Например, в этом рубай:

Ҳон, Рӯдакӣ, аз қайди ғам озод бизӣ!
 Бо хотири хурраму дили шод бизӣ!
 Вайронии худ мангару ободии даҳр
 Вайронии даҳр бину обод бизӣ! [14, 70]

Эй Рудаки, от всякой печали свободно живи!

Со спокойной душой и весело живи!

Не считай себя порочным, а мир полным совершенства,

Взгляни на порочный мир и в достатке живи!

Полные рифмы составляют с редифом одно целое и указывают на образ жизни, который нужно вести: «весело живи!» («шод бизӣ!»), «свободно живи!» («озод бизӣ!»), «в достатке живи!» («обод бизӣ!»).

Таджикский литературовед Рахим Мусулмониён, исследуя жанр рубаи, пишет: «Чаше всего структура рифмовки рубаи состоит из типа ААБА, то есть третья строка имеет холостую рифму. В таких случаях подобные рубаи называют классическими (хосс). Однако порой все четыре строки рубаи рифмуются между собой и тогда такие четверостишия называют рубаи таране» [86, 162].

На самом деле, рубаи таране, что буквально означает рубаи-песня, при чтении напрашивается на распевность и будто подсказывает мелодию будущей песни. Этому способствует единая рифма, выдержанная во всех четырёх строках рубаи. Для наглядности обратимся к одному примеру из творчества Рудаки. В этом рубаи Рудаки шутливо пишет о влюбленном, который благородно с радостью представляет любимой с «коккетством» выслушать признание в любви «бездыханного поклонника»:

Чун кушта бубиниям ду лаб гашта фароз,

Аз чон тихӣ ин қолаби фарсуда ба оз.

Бар болинам нишину мегӯй ба ноз,

К- «Эй ман ту бикуштаву пушаймон шуда боз!» [14, 66].

*Как увидишь меня, упавшим замертво,
с широко разверстым ртом
Через который душа с мольбой о любви покинула тело,
Сядь у моего изголовья и скажи ласково:
«Как же я раскаиваюсь, погубив тебя».*

«Разверстый рот» (разомкнутые губы), из которого вместе с душой «вылетает крик о любви», этот образ Рудаки с годами войдёт в устную народную поэзию, закрепится в ней. К нему не раз ещё будут обращаться в своём творчестве и Хафиз, и Саади, и Хилоли, и Камол, и Бедиль, и другие классики.

Рассматривая огромный литературный материал разных эпох, мы не обнаружили этот малый жанр лирики в поэтическом наследии древних веков литературы, однако X век можно по праву назвать периодом формирования и развития жанра рубаи, занявшего прочное место в классической поэзии.

Выше было показано, что жанр рубаи берет свое начало в устно-поэтическом творчестве народа, и его дальнейшее развитие немыслимо без опоры на фольклорные традиции. Между тем при изучении этого жанра в данном аспекте постоянно следует иметь в виду двухсторонний процесс взаимодействия фольклора и литературы. Как особенность таджикской литературы необходимо учесть ту роль, которую в этом процессе сыграло творчество поэтов-профессионалов, что нашло соответствующее отражение и в эволюции жанра рубаи.

Процесс формирования и эволюции жанра рубаи в классической поэзии освещался в исследованиях А. Козмояна [141], Р. Хадизаде [107], Р. Амонова [59], М.Н. Османова [148], А. Аминова [122], З. Зарифова [136], А. Абдусатторова [56] и др. Все эти ученые указывают на широкую популярность жанра рубаи, объясняя её ёмкостью содержания, лаконизмом формы. Другими словами, мысли и идеи, запечатленные в рубаи, отражали позиции тех поэтов, которые, по тем или иным причинам, очутившись в

стенах дворца и приобретя славу поэтов-панегириков, не имели другой возможности иначе как с помощью рубаи заявить о своем недовольстве, выразить свой протест. Подтверждение этому можно найти в творчестве таких поэтов, как Фаррухи, Мас'уд Са'ди Салмон, Унсури, у которых мысли, выраженные в некоторых рубаи, заметно отличаются от содержания их од-касыд.

Дармстетер называет рубаи «малой трагедией» [134, 36]. Следует отметить, что рассуждения Дармстетера и Иосиф Самуилович Брагинского относительно рубаи, в части самостоятельности бейтов, весьма интересны и дополняют друг друга. Но, как нам кажется, размышления Шамса Кайса Рази отличаются большей глубиной и полнотой, и он прав, когда утверждает, что первый бейт является постановочным и всецело взаимосвязан с последующими строками рубаи, которые не отличаются самостоятельностью. Иначе говоря, рубаи – это гармония взаимо – связанных строк, которые дополняя и укрепляя друг друга обретают полноценное звучание.

Академик Абдульгани Мирзоев объясняет самостоятельность содержания бейтов рубаи следующим образом: «Несмотря на то, что между самостоятельными по смыслу бейтами не наблюдается явной логической связи, однако, всё же ощущается какая-то незримая связь» [144, 10].

Большинство отечественных и зарубежных ученых-востоковедов, таких как Евгений Эдуардович Бертельс [124], Забихулла Сафо [175], Мухаммадтаки Бахор [159], Абдульгани Мирзоев [144], указывая именно на эту особенность структуры рубаи, подчеркивают истоки книжного четверостишия в древних поэтических творениях эпохи сасанидов.

Важно отметить, что еще в конце XIX века известный русский ученый К.Т. Залеман высказал предположение, что основой зарождения персидского рубаи послужила поэтика гатов Авесты [137, 50]. Этот тезис Залемана впоследствии был поддержан такими учеными, как Мухаммадтаки Бахар, Забихулла Сафо, Иосиф Самуилович Брагинский и др. Идея относительно

древнейших истоков поэтики письменной рубаи, уходящих своими корнями в доисламский период, была поддержана и Евгений Эдуардович Бертельсом, однако он высказывает свои сомнения касательно того, что якобы метры «Испандмат» (Спента Манью) аналогичны с ведическим тристубхом, а также с таджикским и персидским четверостишием (рубаи) [127, 92]. По его мнению, еще в X в. рубаи Рудаки демонстрировали свою тесную связь с устно-поэтическим творчеством народа и в большинстве случаев воспевали природу, любовь, дидактико-нравственные мотивы. Однако следует отметить, что эта тематика не являлась вновь открывшейся возможностью жанра, а бытовала в народных четверостишиях, по всей вероятности, и раньше. Развитие морально – этической и любовной тематики в процессе формирования письменной рубаи происходило в тесной связи с фольклором, как бы повторяя путь формирования этого жанра в устном народном творчестве, но на более высоком профессиональном уровне.

Таким образом, можно утверждать, что на начальном этапе своего формирования жанр рубаи имел тесную связь с литературой доисламского и послеисламского периодов, с зороастрийскими песнопениями и жанром таране Сасанидской эпохи. Среди песен зороастрийцев и народа Сасанидской эпохи бытовали трехстрочные стихи под названием «дранак», «транак» или «тронак», которые исполнялись под сопровождение танцев и задушевных мелодий. В этом смысле, предположение Евгений Эдуардович Бертельса, что рубаи в далекой древности был жанром не для чтения, а скорее для пения, и древние теоретики поэзии не случайно назвали их таране, то есть песней, ближе к истине.

Невзирая на то, что многие исследователи высказали свои предположения, что рождение рубаи имеет прямую связь с одиннадцатисложными гатами Авесты, однако метрический размер сегодняшних таране свидетельствует о том, что метрика рубаи с древнейших времен была подчинена внутренним закономерностям и существовала в тесной взаимосвязи с музыкой. Затем арузоведы включили его метрику в

книгу арузоведения. Таким образом, жанр рубаи первоначально сформировался в устно-поэтическом творчестве персоязычных народов. Впоследствии, перейдя в книжную литературу, был доведён до совершенства и затем обрёл характерные для него закономерности просодии аруза. Одним из важных доказательств этого тезиса является то, что жанр рубаи, существуя в устно-поэтическом творчестве и письменной литературе персоязычных народов с далёких времён, по своей метрике и мелодике во многом схож с народными таране и письменными рубаи.

С другой стороны, во всем мире нет такого народа, в устно-поэтическом творчестве которого рубаи и песнопения в этой поэтической форме занимало бы столь важное место. Из сказанного вытекает вывод, что рубаи и таране, исполняемые нашими предками в соответствии с музыкальными ладами, перейдя в письменную литературу, обусловили формирование книжного жанра рубаи. Однако формирование места и времени рубаи, что является предметом нашего рассмотрения, до сих пор полностью не выявлено, и эта проблема сопровождается многими неточностями и «тёмными пятнами». Первой и основной точкой зрения относительно того, что открытие метрического размера рубаи принадлежит Рудаки, является предположение Шамсам Кайса Рази, поддержанное многими исследователями и авторами антологий.

Таджикский литературовед и исследователь системы поэтической метрики Рахим Мусулмониён справедливо подчёркивает, что Шамс Кайс Рази, с полной категоричностью приписывает изобретение жанра рубаи Рудаки. Автор трактата «Дакойик-аш-ше'р» Тадж ал Халави, живший после Шамса Кайса Рази в точности повторяет его слова. Категоричная точка зрения об изобретении рубаи самим Рудаки, высказанная также в «Хадаик-ал-хакаик» Шарафаддина Рами, «Бадайе' – ал-афкар» Хусейна Ваиза Кашифи и других средневековых ученых, была поддержана и такими учёными нашего века, как Х. Шариповым, У. Тоировым, Азимом Аминовым и др. Действительно, мы встречаем образцы таране-песен еще в творениях

современников Рудаки, которые по своей форме, метрике и ритмико-интонационным особенностям напоминают рубаи. В качестве примера можно обратиться к следующему рубаи Шахида Балхи:

Дардо, ки дар ин замонаи ғампарвард,
 Ҳайфо, ки дар ин бодияи умрнавард.
 Ҳар рӯз фи роқи дӯсте бояд дид,
 Ҳар лаҳза видои ҳама ме бояд кард [2, 36].

Жаль, что в этом полном горя веке,

Жаль, что в этой изнуряющей жизни пустыне.

Каждый день приходится расставаться с другом,

Каждый миг приходится расставаться со всеми.

Можно привести ряд других примеров из творчества современников Рудаки, но думается, что и этого образца достаточно, чтобы прийти к выводу, что конструкция рубаи существовала задолго до Рудаки, но в его эпоху и в его творчестве данный жанр сформировался полностью. Несмотря на то, что поэты Ханзала Бадгиси, Махмуда Варрак, Фируз Машрики и другие, ещё до Рудаки творили свои стихи в поэтической метрике аруза, всё же, истоки жанра рубаи, по нашему мнению, следует искать во времена, намного отдаленные от эпохи Сасанидов, в песнопениях Борбада Марвази, когда поэтическое слово и музыка находились в неразрывной связи между собой. То, что имена Борбада и его сотоварищей Накисо, Саркаша и Саркаба не были зафиксированы в древних источниках как поэтов, можно объяснить тем, что в те далёкие времена музыка и поэзия воспринимались как единое целое и в силу этого музыкант одновременно был и поэтом. Исходя из этого, можно предположить, что если даже Рудаки вовсе и не изобретал формы рубаи, то, наверное, как выдающийся знаток музыки и аруза, вне всякого сомнения, сыграл важную роль в совершенствовании силлабического метра народных четверостиший, их применения в арузовой системе стихосложения

в стопах хазаджа, внёс свой весомый вклад в разработку новых ритмико-интонационных разновидностей в поэзии, что, в свою очередь, не могло не сказаться на развитии жанра рубаи наряду с другими поэтическими формами персидско-таджикской литературы.

Данное предположение может подтвердить статья иранского литературоведа Ш. Кадкани под названием «Рудаки и рубаи», вошедшая в его книгу «Музыка стиха». Автор указанной статьи, ссылаясь на слова Шамса Кайса Рази из его «аль-Му'джама...» о том, что «в прошлом на этом метре (метре рубаи-Ш.М.) не писали арабские рубаи, а теперь новоявленные поэты с усердием занимались сочинением таких стихов и арабские рубаи стали популярными во всех арабских странах» [178, 115], считает, что под понятием «теперь» Шамс Кайс подразумевает, период времени, в котором он жил, т. е. XIII век. Указанные слова приняты всеми литературоведами и иранистами западных и восточных стран и в результате распространилось общепринятое мнение о том, что традиция сочинения рубаи на арабском языке формировалась с XIII века в подражание метру и форме персидских рубаи.

Результаты анализа ранних арабоязычных источников, носящих сведения об арабских рубаи и их авторах, приведенные Ш. Кадкани, свидетельствуют о том, что арабские рубаи в разных регионах Аббасидского халифата были известны еще в XI веке. Согласно наблюдению Ш. Кадкани, самым ранним источником, сообщившим о рубаи на арабском языке, является «Думйат аль-каسر» – Абулхасана Бохарзи. В указанной книге, которая является приложением к «Ятимат ад-дахр» – Абумансура Са'алиби (род. 350 х. – 429 х.), при описании биографии Ахмада ибн Хусайна Хатиба Пушанджи отмечается, что он был хорошим каллиграфом, прекрасно владел языками фарси и арабским и пользовался уважением среди литераторов, пишущих на обоих языках [178, 468].

Затем, автор «Думйат аль-касра» приводит несколько арабских рубаи, относящихся к Хатибу Пушанджи, Абулаббасу Мухаммаду ибн Ибрагиму,

Катибу Бохарзи. Дальше из слов Абулхасана Бохарзи становится ясно, что его отец также сочинил изрядное количество образцов арабских рубаи, при этом цитируется один образец. Также Бохарзи, подчеркивая слова «Я сказал», приводит следующие рубаи:

Қад малла ҳавая фафтарашту-л-малла,
Хилла би висолиҳи тусадду-л халла.
Адма кабадӣ би сайфи ҳачрин салла,
Мо ачвараҳу ғаллия субҳоналла(х) [178, 479].

*Любовь бросила в огонь, и горячий пепел стал моим покрывалом,
Та возлюбленная, свиданье с которой было желанием.
С мечом разлуки залила кровью мою печень,
Какая она беспощадная со мной, субханаллах.*

Из слов Абухасана Бохарзи выясняется, что он, несмотря на то, что был одним из больших знатоков арабской поэзии в своем веке, кроме указанных рубаи, в «Думйат аль-касре» больше не сообщает об авторах, писавших рубаи на арабском языке и, даже услышав указанные образцы, выражает своё удивление.

На основе анализа указанных сведений Абулхасана Бохарзи Ш. Кадкани предполагает, что до конца четвертого века хиджри (начала одиннадцатого христианского летоисчисления) не практиковалась тенденция сочинения рубаи на арабском языке, так как услышанные рубаи Хатибом Бохарзи, современником Са'алиби казались для автора «Думйат аль-касра» новыми и удивительными.

В указанной статье Ш. Кадкани рассматриваются также сведения, приведенные в «Одоб ас-сана'а ва хусн аль-ашара» и «Табакат ас – суфия» Абдуррахмана Суллами, «Китоб ал-лума'» – Абунасра Сарраджа Туси и выясняется, что во второй половине третьего века хиджры на собраниях (меджлисах самаъ) известных суфиев иранского происхождения – Джунайда Багдади, Ибн Масрука Туси в Багдаде и других регионах Аббасидского

халифата, практиковалось использование коротких стихов, названных рубаиятами. Также стихи были сочинены в стиле иранской фольклорной традиции и не имели авторов. Отсюда Ш. Кадкани предполагает, что с периода жизни иранских суфиев, т. е. с конца третьего и, возможно, даже с конца второго века хиджры до рождения Рудаки, в их собраниях в Багдаде использовались народные иранские стихи, названные рубаиятами. Следует отметить, что о существовании использования рубаи в практике иранских суфиев Багдада упоминает в своей работе «Эволюция рубаи в персидской поэзии» и другой иранский исследователь Сирус Шамисо, но он считает, что при определении рубаи как жанровой формы главным признаком является не количество бейтов и элементы формы, такие как редиф, рифма, а свойственный лишь этому жанру его метр [170, 32]. Согласно мнению Сирус Шамисо, «в начальные периоды четырехстрочные стихи, написанные на метре рубаи, назывались рубаиятами, а те четверостишия, в которых был использован метр рубаи, называли «Аддубайт»» [170, 43].

С точки зрения Сирус Шамисо, традиция сочинения арабских рубаи в подражении метра и форме персидских рубаи формировались в XIII веке и самым известным сочинителем арабских рубаи является Кази Низомуддин Исфагани, живший и творивший в XIII веке.

Согласно предположению Ш. Кадкани, рубаи является одной из древних форм иранской поэзии, которая годами раньше рождения Рудаки использовалась в суфийских собраниях (самоь).

Под понятием «рубаи» в терминологии суфиев в основном понимались те фольклорные стихи, авторы которых были неизвестными, часто воспевались возлюбленными людьми улицы и базары.

Рубаияты, читающиеся в суфийских кругах, не были на арабском языке, а с большей вероятностью сочинены на языке дари или были образцами фахлавиятов. Традиция сочинения рубаи на арабском языке впервые была начата иранскими и хорасанскими поэтами конца четвертого века хиджры.

В целом, анализ всех существующих точек зрения ученых различных стран и времён относительно генезиса и эволюции жанра рубаи в IX-X веков показывает, что историю зарождения и совершенствования данного жанра можно поделить на два этапа:

Первый – история генезиса рубаи, начиная с зороастрийских песен «Авесты», народных песен – таранак эпохи Сасанидов до Рудаки и его современников.

Второй этап-совершенствование рубаи как самостоятельного жанра персидско-таджикского рубаи, связанного с Рудаки и его современниками.

В вопросе о генезисе рубаи и его источниках мнения учёных расходятся. Если некоторые предположения, например, суждения об арабском происхождении рубаи в последнее время почти не встречаются и опровергнуты обоснованными доводами ряда средневековых и современных востоковедов [174, 76], то утверждения части исследователей о возникновении рубаи из устной поэзии тюркоязычных народов до сих пор имеют место и временами повторяются [174, 28].

Третья точка зрения, поддерживаемая большинством учёных, и на наш взгляд, более справедливая и близкая к истине, заключается в признании фольклора ираноязычных народов источником происхождения жанра рубаи в персидско-таджикской литературе. Одно из неопровержимых доказательств – это идентичность метра литературного и народного рубаи, который был заимствован персидско-таджикскими аналогами жанра и был подчинён канонам арабского аруза. Но остаётся спорным вопрос о времени его зарождения и исторической подлинности его первых создателей.

Утверждение, исходящее от Шамса Кайса Рази и по сей день повторяющееся большинством учёных, о том, что как – будто бы создателем рубаи является именно Рудаки, подлежит сомнению. Заслуга Рудаки заключается не в возникновении рубаи, а в его становлении как самостоятельного жанра персоязычной поэзии.

Во-первых, высказывание Шамса Кайса Рази о том, что Рудаки является основателем рубаи, не категорическое суждение. В «ал-Му’джам...», говоря об основоположнике рубаи, он пишет: «Один из поэтов Аджами, думается, Рудаки...» [23, 114]. Иными словами, Шамс Кайс Рази предполагает, а не высказывает категорическое утверждение. Но в дальнейшем его последователи превратили его предположение в бесспорный факт и считали Рудаки истинным основателем жанра рубаи.

Во-вторых, несомненно, то, что тонический метр народных рубаи существовал гораздо раньше, чем жил и творил Рудаки, и служил основой образования 24 разновидностей ветвей ахраба и ахрама арузного метра Хазадж литературного рубаи. И если исходить из мнения о том, что Рудаки использовал метр рубаи, неясным остаётся вопрос о том, как его современник Саное’ Балхи мог написать совершенное по метру и форме рубаи, когда Рудаки был занят созданием данного жанра, или только что создал его. Вот строки Саное’ Балхи:

Хони ғами ту паст шуда вайрон бод,
 Хони тарабат ҳамеша ободон бод.
 Ҳамвора сари кори ту бо некон бод,
 Ту мири шаҳиду душманат Мокон бод [2, 113].

*(Да будет разорена скатерть твоего горя,
 А скатерть твоей радости пусть будет многолюдной.
 Пусть всегда твои взаимоотношения будут с благородными людьми,
 Ты эмир-мученик, твой враг пусть будет Моконом).*

В-третьих, существующие образцы рубаи поэтов IX-X веков свидетельствуют о том, что они совершенны по метру, форме, тематике и поэтике. Помимо этого, уже в IX и начале X веке рубаи использовали известные суфии (например, Баязида Бастами, Абусаид Абулхайр), так как «к этому времени (IX в. – М. III.) персидская поэзия не имела сложившихся традиций, ибо она только начала развиваться, не имела она и своего стиля.

Поэтому суфийским шейхам не оставалось ничего другого, как обратиться к народной поэзии, откуда они позднее заимствовали столь их любимую персидскую форму-рубай» [6, 64]. Естественно предположить, что вновь созданный метр и форма не могли быть достаточно совершенными, и жанр рубаи должен был пройти определённый период своего развития, чтобы достичь того высокого уровня, свойственного рубаи Рудаки и его современников. «Можно предположить, что в формировании рубаи определённую роль играли также поэты эпохи Саффаринов, такие как Ханзала Бадгиси, Фируз Машрики, Абусулайк Гургони, и в этой связи долю истины могут содержать сведения Давлатшаха Самарканди о том, что рубаи был создан в период правления Якуба Лайса Саффара» [2, 36].

К сожалению, рубаи Рудаки и поэтов эпохи, по сравнению с последующими периодами развития данного жанра, дошли до нас в весьма малом количестве, но они свидетельствуют о том, что с ранних времён своего зарождения и эволюции этот жанр персидско-таджикской поэзии тесно связан по многим специфическим свойствам со своим источником-народными четверостишиями, и в нём, как и в народных рубаи, центральное место занимает тема любви. Однако любовь, воспеваемая в рубаи Рудаки и его современников, отличается от любовных мотивов аналогичных стихов более поздних периодов, особенно у поэтов-суфиев Санаи, Фаридаддина Аттара, Джалолиддина Руми и других [103, 126]. В рубаи Рудаки и его современников любовь воспевается однозначно, иными словами, она относится к конкретной возлюбленной, земной красавице. Поэтому в рубаи Рудаки и его современников ещё не ощущается двусмысленность темы любви-любви плотской и божественной.

В рубаи Рудаки и его современников, помимо темы любви, встречаются многие другие мотивы, популярные в персидско-таджикской поэзии: жалоба на судьбу, философия жизни и смерти, назидательная сатира и т. д. Зато среди рубаи этой эпохи панегирические рубаи почти не встречаются. Это свидетельствует о том, что рубаи ещё, так сказать, «не

поступили на придворную службу» [71, 42], и поэты занимались сочинением рубаи в основном «в свободное от этой службы время, в кругу друзей и знакомых» [71, 42].

В рубаи с ранних времён, в процессе его формирования и эволюции, широко использовались шесть наиболее музыкальных и приятных на слух разновидностей ахраба, а также четыре разновидности ахрама. В то время как остальные четыре разновидности ахраба и восемь ахрама не получали одобрения со стороны поэтов. Важно отметить, что с самых ранних периодов существования рубаи не считалось обязательным использовать в каждой из четырех строк одинаковый метр. Таким образом, поэтам предоставлялась полная свобода в выборе из 24 разновидностей ветвей ахраба и ахрама для создания одного четверостишия. Это давало поэтам возможность сочетать различные размеры в своих произведениях.

Доказательством этого факта служит наблюдение, что среди 30 рубаи, которые приписываются Рудаки, лишь в 5 случаях все строки были написаны одним размером, и из 12 рубаи его современников – всего три. Приведем в качестве примера следующий рубаи Рудаки, где все четыре строки написаны метром хазадж-и мусамман-и ахраб-и макбуз-и солим-и азалл- (- – V | V-V – | V – | -):

Дар манзили ғам фиканда мафраш моем,
В-аз оби ду чашм дил пуроташ моем.
Олам чу ситам кунад, ситамкаш моем,
Дасти хуши рӯзгори нох(в)аш моем [14, 67].

*В обители горя разостлавшие свои циновки-мы,
От слёз горячих наших сердца пылают у нас.
Мир насилия шлёт, вновь страдаем мы,
В руке злосчастного мира увеселительная игрушка мы.*

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод о том, что заслуга Рудаки и его современников заключается в том, что они оставили

неизгладимый след в истории литературы, особенно формировании жанра рубаи. В их творчестве прослеживается важнейший этап в развитии этого поэтического жанра. Важность их вклада заключается не только в красоте и гармоничности формы и содержания рубаи, но и в том, что именно благодаря им рубаи стал самостоятельным и излюбленным поэтами жанром в поэзии.

В системе малых жанров персидско-таджикской поэзии этого периода можно выделить не только структурную и поэтическую совершенность, но и глубокий смысл, который они вкладывали в каждый рубаи. Форма, тематика и поэтика рубаи, созданные ими, были не просто технически безупречными, но и выражали глубокие эмоции, философские размышления и отражали социокультурный контекст их времени.

Эти поэты не только писали для себя, но и заложили основы нового направления в поэзии, создавая традицию сочинения рубаи. Эта разновидность поэзии стала плодородной почвой для многих выдающихся поэтов, таких как Унсури, Фаррухи, Хайям, Фаридаддин Аттар, Джалолиддин Руми и многих других. Они унаследовали и развили традиции, заложенные своими предшественниками, придавая рубаи ещё большую глубину и разнообразие.

Наряду с другими основными жанрами поэзии, такими как газель, касида, рубаи стал неотъемлемой частью великого наследия персидско-таджикской литературы. Этот жанр, благодаря усилиям Рудаки и его современников, приобрел самостоятельность и признание, проникнув в сердца читателей и сохраняя свою оригинальность до наших дней.

Таким образом, заслуга Рудаки и его современников в развитии жанра рубаи трудно переоценить. Их творчество оказало огромное влияние на формирование этого поэтического направления, а традиция сочинения рубаи стала настоящей поэтической школой, где талантливые поэты обменивались опытом и вдохновляли друг друга на создание произведений, которые останутся в памяти человечества навсегда.

1.3. Тематическая характеристика рубаи в персидско-таджикской поэзии IX-X вв.

Сохранившиеся образцы рубаи Рудаки и его современников, таких как Тахир Чагани, Шахид Балхи, Абумансур Балхи, Соне'и Балхи, Мунджик Тирмизи, Кисои Марвази и др., своей простотой и доступностью для восприятия, заметно отличаясь от рубаи поэтов последующих веков, выдают свою близость с народными четверостишиями.

Анализ идейно-содержательных особенностей рубаи представителей этого периода доказывает, что центральное место в них отводится любовной тематике, но вместе с тем в рубаи многих поэтов, близких по своему духу к народу, происходит заметное углубление социального содержания. Любовная лирика, помимо своего прямого назначения, служит для них своеобразным фоном, на котором высказываются «дерзкие» мысли и слова, отражающие жалобу, недовольство:

Дил сер нагардадат зи бедодгарй,
 Чашм об нагардадат, чу бар ман нигарй.
 Ин турфа, ки дӯсттар зи чонат дорам,
 Бо он ки зи сад ҳазор душман батарй [14, 70].

*Твой дух жестокостью не может насытиться вполне,
 Твои глаза не прослезятся, коль я сгорю в огне.
 Как странно мне, что больше жизни люблю тебя, люблю,
 Хотя ты хуже вражских полчищ, грозящих смертью мне.*

Отражение любовной тематики, муки и страдания, глубокие переживания, взаимоотношения влюблённых, восхваление красоты возлюбленной в рубаи поэтов рассматриваемого периода отличаются от рубаи любовного содержания поэтов последующих эпох, таких, как Санаи, Руми, Наджмадина Кубро, Са'ди и Хафиза. В любовных рубаи Рудаки и его

последователей Унсури, Фаррухи ярко выражено личностное начало в любви, концентрация внимания на конкретной личности лирического героя.

Так, Рудаки стремится воплотить земное, прекрасное, свободное чувство любви. Он изображает не только те ситуации, которые приносят страдания, но чаще связывает понятие «любовь» с величественным чувством, вселяющим в человека светлую радость. Подобное воплощение любовной темы не могло пройти бесследно ни для устного творчества, ни для последующей литературы.

Шутливо пишет он о влюблённом, который благородно, с радостью предлагает любимой с «кокетством» выслушать признание в любви «бездыханного» поклонника:

Чун кори дилам ба зулфи ў монд гирех,
 Бар ҳар раги чон сад орзу монд гирех.
 Уммед зи гиря буд, афсӯс, афсӯс,
 К-он ҳам шаби васл дар гулӯ монд гирех [14, 69].

*Мои дела из-за её кудрей-узлом скрутились,
 Все жилы напряглись в душе моей-узлом скрутились.
 Поэтому я уповал, что слёзы мне помогут,
 Но слёзы в горле, как комок, верней-узлом скрутились.*

Сравнивая рубаи Рудаки с народными четверостишиями, нельзя не заметить их близость в простоте языка, в диалогичности, в движении поэтической мысли:

Гуфтум: «Санамо, дил зи ту барканда кунум!»
 Гуфто, ки: «Ба як ханда туро банда кунум!»
 Гуфтум, ки: «Ба як ханда бимурум чи шавад?»
 Гуфто, ки: «Ба як бўса туро зинда кунум!» [59, 35].

*Сказал: «Вот навек от тебя отвернусь!»
 Сказала: «Одной улыбкой тебя полоню!»
 Сказал: «Что, если твоя улыбка меня убьёт?»*

Сказала: «Одной улыбкой тебя оживлю!».

Своеобразны рубаи поэтов IX-X веков в плане сравнения с суфийской литературой. Как известно, для поэтов-суфиев характерно выражение своего мировосприятия преимущественно посредством различных аллегорий, поэтических терминов-символов. «<...> согласно мнению Махмуда Шабустари те известные значения слов нормативного языка, которые приводятся в традиционных толковых словарях, являются вторичными, поверхностными значениями.» [104, 82]. А рубаи поэтов рассматриваемого периода насыщены живыми диалогами, мысль выражена ясно и открыто и не нуждается в двойном истолковании; мир в их четверостишиях предстаёт во всем своём многообразии и противоречиях бытия, язык предельно прост, картины природы живописны. Чтобы убедиться в сказанном, обратимся в качестве примера к рубаи современника Рудаки, удивительного по своей манере изображения, Кисои Марвази:

Гар дар умре шабе ба мо пардозад,
 Ин чони ба лабрасидаро бинвозад,
 Лаб бар лаби ӯ нухуфта ногаҳ хуршед,
 Шамшер кашида бар сари мо тозад [2, 184].

*Коль раз в жизни в одну из ночей со мной сольётся,
 Душу, готовую из губ разверстых покинуть тело, приласкает,
 К её губам губами прикоснувшись, солнце,
 Оголив свой меч (лучи) кинется на нас.*

Перед нами тот случай, когда происходит обогащение и развитие народной художественной образности, и одновременно создание и закрепление новой литературной традиции. Вчитываясь в рубаи Кисои Марвази, невольно представляешь образ человека Востока со свойственным ему представлением о прекрасном, со своеобразным философским

мышлением. И хотя сама тема этого стихотворения не нова для таджикской литературы (можно привести большое количество аналогичных примеров из устно-поэтического творчества), здесь нельзя не увидеть стремление художника выразить в малой стихотворной форме свои переживания и мысли.

Сравнение красоты возлюбленной с различными явлениями природы стало хорошо отработанным художественным приёмом, органически вписывающимся в общую романтическую направленность классической поэзии, что нашло своё отражение и в жанре рубаи.

В отношении таджикско-классической поэзии следует отметить, что усилению мотивов пейзажной лирики в поэзии способствовала принятая в панегирической поэзии (касыде) вступительная часть (ташбиб), в которой поэты, следуя канону, писали о своих чувствах, находя в природе явления, соответствующие своему настроению, хотя основная цель таких вступлений сводилась к восхвалению правителей. Достаточно привести несколько стихотворений, которые не только по своему содержанию, но по способу передачи поэтической мысли, по отработанным художественным средствам напоминают о связи с народными четверостишиями. Образы в этих стихах рождены самой действительностью – это тот круг вещей, которые сопровождают человека на протяжении всей жизни. Характерная черта таких произведений – почти полное отсутствие религиозных образов и мотивов, использование пословиц и поговорок, отражающих житейскую мудрость, живое восприятие природы и радости бытия:

Бе рӯйи ту хуршеди чаҳонсӯз мабод,
 Ҳам бе ту чароғи оламафрӯз мабод.
 Бо васли ту кас чу ман бадомӯз мабод,
 Рӯзе, ки туро набинам, он рӯз мабод [14, 65].

Без твоего лица к чему мне солнце, озаряющее мир?

К чему мне без тебя и луна в тёмной ночи?

Пусть никто не будет сильно привязан к тебе, как я,

Пусть не наступит тот день, когда тебя я не увижу.

В другом рубаи Рудаки настолько мастерски использует картины и явления природы, что они во всех тонкостях передают слияние красоты человека с живой природой и состояние беспокойства души влюблённого:

Рӯят-дарёи хусну лаълат-марçon,
Зулфат-анбар, садаф-дахон, дурр-дандон.
Абрӯ-киштиву чини пешонӣ – мавç,
Гирдоби бало – ғабғабу чашмат-тӯфон [14, 67].

*Лик твой – море красоты, губы – кораллы,
Локоны твои – амбра, раковина – рот, зубы – жемчуга.
Брови – корабль, а складки на лбу – волны,
Ямочка подбородка – омут, глаза же твои – тайфун!*

Другой особенностью рубаи Рудаки и его современников является оптимизм при любых тяготах жизни. Так, в этом рубаи, невзирая на тяжёлое положение влюблённого, он полон радости от одной надежды на свидание с возлюблённой и вовсе не ропщет на свою судьбу:

Бо он ки дилам аз ғами ҳаҷрат хун аст,
Шодӣ ба ғами туам зи ғам афзун аст.
Андеша кунам ҳар шабу гӯям: Ё раб,
Ҳичрон-ш чунин аст, висолаш чун аст?! [5, 60].

*Несмотря на то, что мое сердце обливается кровью в разлуке с тобой,
Радость страданий, причиняемых тобой, лучше печали.
По ночам я, размышляя, твержу: О, Боже!
Коль разлука с ней такова, то, каково же счастье свидания?*

Чувство безысходности и отчаяния влюблённого, которые, порой в форме философского воззрения, находят своё отражение в творчестве поэтов X века, вовсе не следует относить к особой группе любовно-философских

рубай, как это делают некоторые исследователи данного жанра. Так, к примеру, мы никоим образом не можем разделить точку зрения А.К. Козмоян, которая, проведя идейно-тематическую классификацию рубаи X века, причисляет нижеследующее четверостишие к разряду стихотворений такого характера:

Норафта ба шохроҳи васлат гоме,
 Ноёфта аз ҳусни чамолат коме,
 Ногоҳ шунидам зи фалак пайғоме:
 К-аз хумми фироқ нӯш бодат чоме [14, 70].

*Ещё не пустился в путь соединения с тобой,
 Ещё не вкусил наслаждения твоей красотой,
 Но внезапно с небес донёлся до моего слуха приказ:
 Кувшин разлуки тебе выпал и участь осушить его до дна.*

Рубайи Рудаки и его современников, как нам кажется, в первую очередь следует охарактеризовать как отходящие от популярных и модных в то время философских течений и наполненные содержанием жизненного характера. Что же касается философских мотивов, то они есть отражение не философских учений, а житейской мудрости, которую проповедовали персидско-таджикские классики в X веке.

В своей этико-философской и любовной лирике классики персидско-таджикской литературы стремились запечатлеть мировосприятие человека, вкладывая в него те представления о прекрасном, которые бытовали среди иранских народов.

Стремление к познанию мира нашло отражение в таджикской литературе в органическом сплаве философии с дидактикой. Исследуя традиции фольклора и литературы, их преемственность в современном искусстве слова, академик Мухаммаджон Шукуров отмечает, что «...наблюдаемые черты дидактической окрашенности в образах сегодняшней

литературы, отражают специфическую особенность духовной и интеллектуальной жизни народа во всей полноте и многообразии» [119, 20].

Поэты X века в своих рубаи гораздо острее воспринимают внешний мир, их впечатления отличаются тонкостью, яркостью, и это сказывается как в любовных стихах, так и в их пейзажной лирике. Читая их рубаи, нельзя не увидеть стремление к наглядности описаний. Они не сдерживают потока нахлынувших чувств, будь то восторг, наслаждение от близости с возлюбленной, восхищение красотой природы или скорбь или печаль перед неизвестностью судьбы. И в этом отношении рубаи поэтов рассматриваемого нами периода стоят гораздо ближе к общему для всей классической поэзии источнику—устному народному творчеству.

В качестве аргумента можно привести стихотворение Абушакура Балхи, который признан после Рудаки одним из мастеров поэзии:

Эй гашта ман аз ғами фаровони ту паст,
Шуд қомати ман зи бори ҳичрони ту шаст.
Эй шуста ман аз фиребу дастони ту даст,
Худ ҳеч касе ба сирату сони ту ҳаст? [2, 83]

*О, которая, твое сильное горе подавило меня,
Мой стан от тяжёлой ноши разлуки с тобой стал подобен удочке.
Потерял всякую надежду я из-за твоего обмана и коварства,
Разве есть кто-нибудь, подобный тебе по натуре и характеру?*

Вклад поэтов IX-X веков в совершенствование жанра рубаи состоит в заметном обогащении традиционной образности за счёт реальностей бытия. Дальнейшее развитие этико-моральных, любовно-гедонических, любовно-этических, любовно-философских рубаи связано с творчеством таких «поэтов четверостиший» (Ян Рипка), как Катран Табрези (умер 1072 г.), Баба Тахир Урьян (умер 1055–1058 гг.), Санаи (умер 1080–1140 гг.), Мавляна Джалладдин Руми (известный в таджикско-персидской литературе как

Мавлави) и др. Два последних поэта, будучи представителями суфизма, сыграли значительную роль в углублении этико–философского содержания рубаи.

Как уже было отмечено выше, главным направлением любовных рубаи этого периода персидско-таджикской литературы является отображение земной любви. В поэзии данного времени почти не наблюдается четверостиший мистического содержания. Однако, согласно мнению Б. Исматова, в нескольких рубаи Рудаки имеет место проповедование пантеизма, с чем, конечно же, трудно согласиться.

Поскольку рубаи состоит всего из четырёх строк, в нём концентрация внимания происходит на самом главном, какую бы тематику не затрагивал поэт. В рубаи нет детального описания картин природы, красоты возлюбленной, всестороннего анализа философии жизни. Строки рубаи в отдельности можно сравнить с мазками кисти художника, где один единственный штрих, единственный колор подчёркивает идею произведения, чувства и мысли, которые художник вкладывает даже в одной точке, единственной кривой или прямой линии. Так, анализируя рубаи Рудаки и его современников, мы убедились в том, что в них, как правило, происходит описание или изображение каких-то отдельных элементов, схватывается фрагмент, из которого выстраивается тот или иной образ. К примеру, в любовных четверостишиях Рудаки воспеты лик и волосы возлюбленной, красота которых предоставляет читателю возможность дописать портрет девушки своим воображением. Это одна из важных черт жанра рубаи, в котором помимо самого автора как бы всегда присутствует читатель, который в силу своего мировоззрения, видения, чувства и такта волен трактовать идею произведения. Обратимся к конкретному примеру, дабы убедиться в достоверности данного тезиса:

Зулфат дидам, сар аз чамон печида,
В-андар гули сурхи арғавон печида;

Дар ҳар банде ҳазор дил дар бандаш,
Дар ҳар пече ҳазор чон печида [14, 69].

*Прелесть смоляных, вьющихся кудрей,
От багряных роз кажется нежней.
В каждом узелке-тысяча сердец,
В каждом завитке-тысяча душ.*

Другой темой, часто встречающейся в рубаи поэтов X века, является тема протеста против своего времени, жизненных перипетий, неверности и превратности судьбы, что является одной из древних традиций персидской поэзии. Известный поэт времени Рудаки, Шахид Балхи, заострив свое внимание на стенаниях совы, образ которой символизирует в персидской поэзии развалины и разруху. Посредством данного поэтического образа Шахид Балхи выражает сожаления об изменчивости мира и человеческой жизни. Хотя в нижецитируемом рубаи Шахида Балхи, город, превратившийся в руины, назван Тус, цель поэта-абстрактная местность, а имя города-Тус, вероятнее всего, указано с целью соблюдения рифмы:

Дӯшам гузар афтод ба вайронаи Тус,
Дидам чуғзе нишаста чои товус.
Гуфтам: «Чи хабар дорӣ аз ин вайрона?»
Гуфто: «Хабар ин аст, ки афсус, афсус!» [2, 44].

*Бродил я меж развалин Туса, среди обломков и травы,
Где прежде я встречал павлинов, там увидел гнездо совы,
Спросил я мудрую: «Что скажешь об этих горестных обломках?
Она ответила печально: «Скажу лишь одно-увы, увы».*

Одной из важных тем рубаи поэтов X века, и в особенности Рудаки, является тема жизни и смерти, которая получает в его творчестве свою трактовку. Рудаки, размышляя над вопросами жизни и смерти, которые были и будут вечными темами живущих на земле, обращает внимание на

нравственный аспект этой философской темы. По Рудаки, жизнь – это мгновение, которое необходимо прожить в чести и достоинстве. Материальные блага, необходимые для человека, он ставит ниже моральных основ, которые делают человека человеком и отличают его от всех других живых существ.

Рудаки постоянно возвращается к этой теме, как в своих рубаи, так газелях, бейтах, фрагментах (кит’а) и других стихах, и подчёркивает, что в этом неверном мире, который для каждого заканчивается смертью, погоня за богатством, попираание достоинства ближних, которых следует любить как себя, скряжничество и злословие ничем не смываемый грех, который будет преследовать подобных людей и в могиле:

Ҳон ташначигар, маҷӯй з-ин боғ самар,
Бодистонест ин риёзи ба ду дар!
Беҳуда намон, ки боғбонат ба кафост,
Чун хок нишаста гиру чун бод гузар! [14, 66].

*О, страдающий от жажды, не ищи в этом саду плодов,
Эта обитель-место испытаний всех бед.
Не проводи жизнь понапрасну, ибо за тобой стоит садовник,
Будь таким же скромным, как пыль, и пронесись, как ветер.*

Продолжая развивать коцепцию гуманизма, жизнелюбия, чести и достоинства, с которыми должен жить каждый истинный человек, достойный им называться, Рудаки проповедует эти идеи в органическом сплаве философии с дидактикой. Таким образом, Рудаки и его современники выступали в роли первопроходцев внедрения новых тем, трактовки новых идей в малых лирических жанрах.

1.4. Поэтическая специфика рубаи в поэзии эпохи Рудаки

В эпоху Рудаки, великого персидского поэта IX века, поэзия приобретала особую выразительность благодаря вступлению рубаи в систему малых лирических жанров в персидско-таджикской поэзии IX-X вв. Важнейшей характеристикой этой разновидности поэзии является ее поэтическая специфика, которая заключается в понятие «Баде'ийат» (художественность), переведенном с арабского языка как слово, наполненное новым содержанием, несущее в себе эстетическое очарование и изысканность.

«Баде'ийат» в поэзии эпохи Рудаки представляет собой не просто художественное украшение слова, но и особый способ выражения эмотивных чувств в философском ключе. Этот термин выражал ту гармонию и эстетику, которые были внутренне свойственны творчеству Рудаки и его современников. Поэтическая форма рубаи, состоящая из четырех строк, предоставляла поэтам уникальную возможность передать свои мысли и чувства в ограниченном, но глубоком и изысканном формате.

В рубаи Рудаки часто проявлялась тематика природы, любви, философии и социальных вопросов. Четыре строки стиха служили идеальной площадкой для того, чтобы изобразить красоту природы или выразить глубокие размышления о жизни и бытии. Эта поэтическая форма включала в себя также множество философских загадок, заставляя читателя задумываться над смыслом каждой строки.

Слово «Баде'ийат» в малых лирических жанрах персидско-таджикской поэзии IX-X веков также символизировало тонкость и изощренность в выборе слов и средств поэтического изображения, что придавало каждому стиху уникальную художественную ценность. Эта художественность стала визитной карточкой поэзии данной эпохи.

При обсуждении поэтического мастерства при передаче мыслей и чувств часто используется термин «поэтичность». Важно отметить, что всякий вид художественного творчества неизбежно связан с элементами

поэтичности, которые являются неотъемлемой частью художественного текста. Художественность, в узком понимании этого термина, служит основным критерием, позволяющим оценивать художественное произведение.

а) Редиф и рифма

В нашем исследовании, посвященном малым лирическим жанрам в системе персидско-таджикской поэзии IX-X веков, нашей целью является анализ их структурно-композиционных особенностей. Основные составляющие, подлежащие анализу, включают в себя метр, редиф, рифмообразование и использование средств художественного изображения. Значение и роль использования редифа и рифмы, средств художественного изображения и метрики известны каждому исследователю поэзии. Исходя из этого, мы воздержались от трактовки или толкования этих терминов. В рубаи Рудаки и его современников, в целом, редиф и рифма используются для придания им особой мелодичности и музыкальности, а также с целью аккумуляции внимания на основной мысли. Редиф, чаще всего используемый в строках с полноценной рифмовкой, обеспечивает рубаи особой мелодичностью, гармонией и взаимосвязанностью бейтов. Благодаря редифу происходит акцентация главной мысли, которую поэт желает подчеркнуть особо. Нижеприведённые стихотворения в жанре рубаи подтверждают сказанное:

Бе рӯи ту хуршеди чаҳонсӯз мабод!
 Ҳам бе ту чароғи оламафрӯз мабод!
 Бо васли ту кас чу ман бадомӯз мабод,
 Рӯзе, ки туро набинам, он рӯз мабод! [14, 65].

Без твоего лица к чему мне солнце, озаряющее мир?

К чему мне без тебя и луна в темной ночи?

Пусть никто не соединится с тобой, если он так же груб, как я,

Пусть не наступит тот день, когда тебя я не увижу.

Или:

Чуз ходиса ҳаргиз талабам кас накунад,
 Як пурсиши гарм чуз табам кас накунад.
 В-ар чон ба лаб оядам, ба чуз мардуми чашм,
 Як катраи об бар лабам кас накунад [14, 65].

*Меня требуют (спрашивают) лишь тогда, когда я в беде,
 Лишь жар лихорадки обо мне спрашивает с теплотой.
 Если же буду испытывать муки жажды в предсмертный час,
 Никто не напоит меня, кроме моих же глаз, соленую слезой.*

В этих рубаи Рудаки редиф имеет различную форму. Так, в первом рубаи редиф состоит из одного, повторяющегося в каждой последующей строке, слова.

Во-втором рубаи редиф состоит из повторяющегося в 1, 2 и 4 строках словосочетания «кас накунад» (в значении «никто не спросит, никто не подаст»), третья же строка свободна от редифа. В творчестве других поэтов исследуемого мы можем наблюдать эти же формы использования редифа, которые отличаются лишь по мастерству наполнения их различными смысловыми оттенками. В этом можно убедиться на конкретных примерах.
 Рудаки:

Зулфат дидам сар аз чамон печида,
 В-андар гули сурхи арғавон печида.
 Дар ҳар банде ҳазор дил дар бандаш,
 Дар ҳар пече ҳазор чон печида! [14, 69].

*Прелесть смоляных, вьющихся кудрей,
 От багряных роз кажется нежней.
 В каждом узелке тысяча сердец,
 В каждом завитке-тысяча душ.*

Тахир Чагани:

Даврон моро зи васл шодон накунад,
 Чуз тарбияти рақиби нодон накунад.
 Ҳаргиз нарасонад дили моро ба мурод,
 Коре ба муроди номуродон накунад [2, 326].

*Время (жизнь) нас свиданием с любимой не порадует,
 Предоставляет лишь ответственность воспитания недалекого
 соперника.*

*Никогда не дает нам достичь заветной цели своей,
 Не делает ничего для облегчения нуждающихся.*

Из этих примеров явствует, что утонченность и целенаправленность использования редифа у каждого поэта находится на разных ступенях мастерства. Одним удается лишь создать второй пласт мелодики: первый за счет полных рифм и второй, дополнительный, посредством использования редифа (рефрена), выстроенного из одних и тех же слов. Другим, в особенности Рудаки, удается использовать звуковые особенности редифа, возможности повтора, многозначность омонимов для акцентирования внимания на главной мысли, самой идеи стихотворения.

Необходимо отметить, что редиф существовал в персидской поэзии еще в доисламский период, и его образцы как повторение одного и того же слова в конце каждой стихотворной строки можно наблюдать в древних письменных памятниках, таких, как «Авеста», «Ёдгори зарирон», «Дарахти Ассурик» и народных таране (песнях). Таким образом, можно с твердой уверенностью утверждать, что если иранцы подражали арабам в плане использования рифмовки, то относительно редифа у них просто не было такой необходимости. Согласно проведенным исследованиям ряда ученых, редиф не был характерен для арабской поэзии, и в ней имел место лишь слог редифа, который состоял из 1 буквы, предваряющей слова автора «и у арабов

нет редифа, за исключением тех случаев, когда поэт пускается в изысканную любезность, пытаясь угодить кому-то» [124, 116].

Одной из причин запоминаемости рубаи является использование емких благозвучных и рифмованных слов. При более тщательном анализе рубаи Рудаки и его современников можно удостовериться, в том, что они чаще прибегали к двум разновидностям рифмовки, а именно – аааа и ааба. Обратимся к конкретным примерам. Рудаки:

Юсуфрӯе, к-аз фиғон кард дилам, а
 Чун дасти занони мисриён кард дилам. а
 З-оғоз ба бўса меҳрубон кард дилам, а
 Имрӯз нишонаи ғамон кард дилам [14, 67]. а

*Я гибну: ты, подобно Юсуфу, хороша!
 Как руки египтянок в крови моя душа!
 Сперва в твоих лобзаннях я жизнь познал, греша,
 Теперь меня терзаешь, моей тоской дыша.*

При внимательном разборе этого рубаи можно выявить несколько приёмов художественного изображения, в том числе иносказание, сравнение и противопоставление, которые использованы с высоким мастерством. Сравнение сердца, влюбленного с «руками египтянок» (намек на египтянок, которые пораженные красотой Юсуфа – Иосифа Прекрасного порезали свои руки), которое одновременно выполняет и роль иносказания, лишний раз свидетельствует о высочайшем поэтическом мастерстве Рудаки.

Вторая разновидность рубаи Рудаки:

Цое, ки гузаргоҳи дили маҳзун аст, а
 Он чо ду ҳазор найза боло хун аст. а
 Лайлисифатон зи ҳоли мо беҳабаранд, б
 Мачнун донад, ки ҳоли Мачнун чун аст [14, 64]. А

*На том пути, где находится переход скорбных сердец,
 Две тысячи копий окровавленных острием кверху стоят.*

*Красавицы, подобные Лейли, не ведают о нашем состоянии,
Лишь Меджнуну ведомо, каков недуг влюбленного (Меджнуна).*

Среди стихотворений Шахида Балхи в жанре рубаи мы натолкнулись также на четверостишие с парной рифмовкой (зулкофиятайн):

Эй гашта ман аз ғами фаровони ту паст,
Шуд қомати ман зи бори хичрони ту шаст.
Эй шуста ман аз фиребу дастони ту даст,
Худ ҳеч касе ба сирату сони ту ҳаст? [2, 36].

*О, которая, твое сильное горе подавило меня,
Мой стан от тяжелой ноши разлуки с тобой стал подобен удаче.
Потерял всякую надежду я из-за твоего обмана и коварства,
Разве есть кто-нибудь подобный тебе по натуре и характеру.*

Среди многочисленных рубаи Рудаки и его современников, которые были подвергнуты тщательному анализу, мы также обнаружили использование рифм с нехарактерными для таких известных художников слова погрешностями. Словом, в рубаи исследуемого периода можно наблюдать различные разновидности рифмовки, которые служат для них не только в качестве внешнего антуража, но прежде всего, как необходимый элемент структуризации рубаи, как способ более доступной передачи мысли и аккумуляции внимания на главном.

Анализ рубаи Рудаки показывает, что в них еще преобладает использование формы рифмовки ааба, а способ рифмования рубаи тарана – аааа применяется значительно меньше. Так как среди 36 рубаи Рудаки, вошедших в научно-критический диван его стихов, подготовленный Расулом Ходизаде и Али Хурасани, лишь 14 рубаи рифмованы способом аааа.

Относительно использования редифа в рубаи, наблюдается заметный отход от традиций арабской поэзии и упрочение традиций устного поэтического творчества. Свидетельством этого может служить тот факт, что

среди 36 рассмотренных рубаи Рудаки 20 рубаи имеют редиф. Данная традиция начата, Рудаки и его современниками, в последующие века стала популярной в персидско-таджикских четверостишиях.

б) Особенности использования метров аруза

На вопросе авторства метрического размера рубаи, приписываемого Рудаки, мы останавливались выше, и перед нами стоит другая задача-комплексного исследования метрики и ритмико-интонационных особенностей рубаи Рудаки и его современников, что позволит разобраться в тонкостях различных вариантов метрики, выстроенной с опорой на две основные просодии ахраб и ахрам.

Бахрам Сирус, исследуя рубаи, относящихся к перу Рудаки, выявил 11 разновидностей метрики, из которых 7 относятся к стопе ахраб и 4 выстроены в рамках стопы ахрам метра хазадж [101, 132].

Мы же, подвергнув детальному изучению и анализу рубаи Рудаки его предшественников и современников, обнаружили 12 разновидностей метра стопов ахрам и ахраб, в рамках которых создавались рубаи. Количество образцов рубаи, которыми мы располагали при изучении данного жанра из наследия предшественников Рудаки и его современников (за исключением Шахида Балхи и Боязида Бостоми), состояло из 64 строк и в наследии Рудаки из 148 строк рубаи. Но, несмотря на столь небольшой поэтический материал этой эпохи, мы смогли убедиться в существовании основных метрических разновидностей, в которых 8 размеров стопы ахраб и 4 размера стопы ахрам были самыми употребительными со времени формирования рубаи до периода его расцвета. Рубаи, написанные в этих размерах, заметно отличаются своей плавностью, музыкальностью и мелодичностью. Они быстро ложатся на слух и запоминаются буквально после первого чтения. То есть превалирование количества размеров стопы ахраб над стопой ахрам не случайно. Поэтому в четверостишиях представителей последующих эпох персидско-таджикской литературы (вплоть до Джами) мы наблюдаем то, что стопа ахрам, в количественном отношении, заметно уступает стопе ахраб,

которые поэты использовали при создании своих рубаи. Ведь писать стихи в «стопе ахрам требует больше сил и мастерства» [101,126], и к тому же, эта стопа несколько претит самой природе рубаи, отличающегося особой музыкальностью и певучестью.

Исходя из вышесказанного, можно с твердой уверенностью утверждать, что 8 размеров стопы ахрам и 4 размера стопы ахраб, являющиеся грубоватыми и трудночитаемыми, никогда не пользовались популярностью у создателей персидских рубаи и были разработаны средневековыми учеными арузоведами, только лишь с точки зрения возможных вариантов создания жанра рубаи. На практике же, эти размеры не получили поддержки со стороны поэтов, излюбленным жанром которых было рубаи, так как данные размеры не совсем подходили для придания рубаи особой певучести, музыкальности и мелодичности.

С другой стороны, следует не забывать и тот факт, что размер рубаи, по своей природе, изначально являясь народным, несколько не зависел от законов арабского стихосложения аруз и отдает предпочтение лишь тому размеру, который обеспечивает плавность, музыкальность и певучесть звучания, поддается пению. Создатели рубаи стараются избегать тяжелых и режущих слух размеров, невзирая на их существование в теоретических трактатах арузоведов. Соответствие же народной силлабической метрики и ритмико-интонационных особенностей некоторым единицам ритма стопы хазадж, по нашему мнению, произошло случайно, и в какой-то степени обусловлено результатом насильственного насаждения просодий этой стопы в плоть народного силлабического стихосложения.

Так, состав рубаи данной эпохи свидетельствуют, что одной из важных особенностей метрики рубаи, с самого начала его формирования, является многообразие и изменяемость его 24-х разновидностей в пределах одного рубаи, то есть в одном рубаи могут быть использованы 4 разновидности стопы ахраб или ахрам. Эта возможность, в свою очередь, предоставляя творцу сравнительную свободу, намного облегчает метрическую

структуризацию рубаи в плане техники стихосложения. Анализируя рубаи поэтов X века, мы выявили противоречие во мнениях некоторых исследователей считающих, что все четыре строки рубаи должны быть написаны в одной метрике [70, 35]. На самом деле, тщательно просмотрев все рубаи, имеющиеся в нашем распоряжении, мы редко встречали четверостишия, в которых бы все четыре строки были выдержаны в одной метрике.

Например, результаты анализа использования 24-х разновидностей ахраба и ахрама в рубаи Рудаки показывают, что в них применение лишь одной разновидности или четырех разновидностей метра в одном рубаи встречается не часто, а поэт в большинстве случаев в одном рубаи использует две или три разновидности ахраба и ахрама. Среди рассмотренных нами 36 рубаи Рудаки, в 4-х случаях все строки написаны лишь одним размером, в 3-х рубаи во всех четырех строках применены четыре разновидности метра, в каждом из 15 рубаи наблюдалось использование 2-х разновидностей, а в каждом из 14 рубаи использованы 3 разновидности ветвей ахраба и ахрама. Считаем целесообразным в качестве примера принести ниже образцы рубаи Рудаки с применением разновидностей ахраба и ахрама.

Рубаи, во всех четырех строках которого применена разновидность ветви ахраба – хазадж-и мусамман-и ахраб-и макбуз-и макфуф-и ахтам (– v | v-v- | V – V | v-):

Бар ишқи туам на сабр пайдост, на дил,
 Бе рӯйи туам на ақл барчост, на дил.
 Ин ғам, ки марост, кӯҳи Коф аст, на ғам,
 Ин дил, ки тuroст, санги хорост, на дил! [14, 66]

Охвачен я любовью твоей, и нет у меня ни терпенья, ни сердца,

Когда не вижу тебя, ни разума нет у меня, ни сердца.

Моя тоска с тоской не схожа: то Каф-гора стоит,

А сердце, что бьется у тебя в груди – гранитная скала, не сердце!

Рубаи, четыре строки которого написаны двумя разновидностями метра-Хазадж-и мусамман-и ахраб-и макбуз-и макфуф-и ахтам (– v | v-v- | v – v | v-) и хазадж-и мусамман-и ахрам-и аштар-и макфуф-и ахтам (– | – v- | v – v | v-):

Ай аз гули сурх ранг бирбудаву бӯ,
 Ранг аз пайи рух рабуда, бӯ аз пайи мӯ.
 Гулранг шавад, чу рӯй шӯйӣ, хама чӯ,
 Мушкин гардад, чу мӯ фишонӣ хама кӯ [14, 68].

*О, украшая алый цвет и аромат у красной розы,
 Цвет алый заимствовала для лица, аромат для локонов,
 Окрасится весь ручей, когда лицо свое вымоешь ты,
 Наполнится ароматом вся округа, когда встряхнешь локонами ты.*

Рубаи, с применением в четырех строках трех разновидностей ахраба и ахрама – хазадж-и мусамман-и ахрам-и аштар-и солим-и абтар (– | -v- | v- | -), хазадж-и мусамман-и ахрам-и аштар-и солим-и азалл (– | – v- | v- | –), хазадж-и мусамман-и ахраб-и макфуф-и солим-и абтар (– v | v – v | v- | -):

Рӯят – дарёи хусну лаълат – марҷон,
 Зулфат – анбар, садаф – даҳон, дурр – дандон.
 Абрӯ – киштиву чини пешонӣ – мавҷ,
 Гирдоби бало – ғабғабу чашмат – туфон [14, 67].

*Лик твой – море красоты, губы – кораллы,
 Локоны твои – амбра, раковина – рот, зубы – жемчуга.
 Брови – корабль, а складки на лбу – волны,
 Ямочка подбородка – омут, глаза же твои – тайфун!*

Рубаи, в четырех строках которого применены четыре разновидности ветвей ахраба и ахрама – хазадж-и мусамман-и ахраб-и макфуф-и солим-и азалл (– v | v – v | v- | ~), хаджаз-и мусамман-и ахраб-и макбуз-и солим-и

азалл ($-v \mid v-v- \mid v- \mid \sim$), хаджаз-и мусамман-и ахраб-и макбуз-и макфуф-и маджбуб ($-v \mid v-v- \mid v-v \mid v\sim$), хаджаз-и мусамман-и ахрам аштар солим-и азалл ($-v \mid v-v \mid v- \mid \sim$):

Чое, ки гузаргоҳи дили маҳзун аст, а
 Он чо ду ҳазор найза боло хун аст. а
 Лайлисифатон зи ҳоли мо беҳабаранд, б
 Маҷнун донад, ки ҳоли Маҷнун чун аст [14, 64]. а

*На том пути, где находится переход скорбных сердец,
 Две тысячи копий, окровавленных острием кверху, стоят.
 Красавицы, подобные Лейлы, не ведают о нашем состоянии души,
 Лишь Меджнуну ведомо, каков недуг влюбленного (Меджнуна)*

Из вышеизложенного вытекает вывод о том, что еще с раннего периода становления рубаи как малого жанра поэзии на фарси случаи применения одной из четырех разновидностей ахраба и ахрама в четырех строках одного рубаи были единичные, а в большинстве рубаи Рудаки и поэтов последующих веков наблюдается тенденция использования двух или трех разновидностей метра в одном рубаи.

Таким образом, исходя из вышеизложенного, можно прийти к выводу, что начиная с периода формирования до последующих периодов развития рубаи вовсе не было строгой необходимостью соблюдение единой метрики во всех четырех строках. Поэт, складывающий рубаи, был волен в выборе 24-х разновидностей метрики. Такая свобода в большей степени наблюдается в народных рубаи.

Метрика, используемая народными стихотворцами, в том числе и народных рубаи, не ограничивается разновидностями метрики, установленными арузоведами, и мы «можем выявить в народных стихах немало образцов, метрический размер которых не встречается ни в трактатах, посвященных стихосложению аруз, ни в диванах классиков персидско-таджикской литературы» [69, 107].

По вопросу сравнения метрики рубаи в предложении «Ло хавла ва ло куввата илло биллох» среди некоторых учёных есть разные мнения. Например, иранский ученый Сирус Шамисо высказывает следующее мнение: «В некоторых книгах ученые отмечают, что предложение «Ло хавла ва ло куввата илло биллох» (маф'улу мафа'илун мафа'илун фа') относится к рубаи» [173, 66]. Необходимо отметить, что это один из ритмических тактов рубаи, а не основной ритм. Никогда в персидской поэзии большой слог не делился на два маленьких слога.

Поэтому мы солидарны с точкой зрения отдельных ученых, придерживающихся мнения, что критерием оценки сугубо характерной для рубаи метрики является ритмический рисунок «Ло хавла ва ло куввата илло биллох» (- – у у – – у у – – – – Маф'улу мафа'илу мафа'илун фа') [173, 68], ибо популярнейшая метрика рубаи зиждется на 4-х векторной основе двух метрических размеров – хазадж-и мусаман-и ахраб-и мақбуз-и солим-и абтар (маф'улу мафа'илун мафа'илун фа', фа', фа'ал, фа'ул). Из 64 – х строк рубаи современников Рудаки, проанализированных нами, 52 строки соблюдены в первой разновидности метрического размера и 12 выдержаны в рамках второй разновидности (фа'). Что же касается рубаи Рудаки, то из 148 строк в 94 строках наблюдается 4 разновидности первой метрики и в 36 строках 4 разновидности второго метрического размера.

Из вышеизложенного следует, что в период формирования рубаи наибольшей популярностью пользовались четыре разновидности ветви ахраба, а именно хазадж-и мусаман-и ахраб-и мақбуз-и солим-и абтар (маф'улу мафа'илун мафа'илун фа'). На втором месте по популярности была метрика хазадж-и мусаман-и ахраб-и мақфуф-и солим-и абтар (маф'улу мафа'йлу мафа'илун фа'), а на третьем – четыре разновидности ветви ахрама: хаджаз-и мусамман-и ахрам-и аштар-и солим-и абтар (мафа'улун, фа'илун мафа'илун фа'). Такой вид метрики рубаи Рудаки был использован всего в четырнадцати строках, а у его современников в восьми строках.

Таким образом, метрика рубаи этого периода, бесспорно, имеет тесную связь с народными четверостишиями, которым присущи особая мелодичность, стройность и благозвучность ритмики, и именно эта метрика народных четверостиший в результате применения к ним арабского аруза в рамках 20 разновидностей ветвей ахрам, обрела ритмико-интонационное многообразие, образцы которых мы выявили в рубаи поэты IX-X веков, что наглядно представлено в нижеприведенных таблицах:

**Таблица разновидностей метрики стопы ахраб в творчестве
Рудаки и его современников**

Название метра	Символы аруза	Названия стопов	В рубаи Рудаки	В рубаи современников Рудаки
1. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и мақбуз-и солим-и азалл	$-V/V-V-/V-/\sim$	Маф'улу мафа'илун мафа'илун фа'	12	14
2. Хаджаз-и мусамман-и ахраб мақбуз-и солим-и абтар	$-V/V-V-/V-/-$	Маф'улу мафа'илун мафа'илун фа'	8	18
3. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и мақбуз-и макфуф-и ахтам	$-V/V-V-/V - V-V-$	Маф'улу мафа'илун мафа'илу фаал	10	23
4. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и макфуф-и мақбуб	$-V V-V- V - VV \sim$	Маф'улу мафа'илун мафа'илу фаўл	14	39
5. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и макфуф-и солим-	$-V/V - V/V-/\sim$	Маф'улу мафа'илу мафа'илун фа'	6	5

и азалл				
6. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и макфуф-и солим-и абтар	$-V/V-V/V-/-$	Маф'улу мафа'илу мафа'йлун фа'	3	10
7. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и макфуф-и аҳтам	$-V/V-V/V-V -$ V-	Маф'улу мафа'илу мафа'илу фаал	2	10
8. Хазадж-и мусамман-и ахраб-и макфуф-и маҷбуб	$-V/V-V/V-V V$ ~	Маф'улу мафа'илу мафа'илу фаул	-	-
9. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и солим-и муҳаннак-и азалл	$-V/V- /- ~$	Маф'улу мафа'илун маф'улун фа'	-	-
10. Хазадж мусамман-и ахраб-и солим-и муҳаннак-и абтар	$-V/V- - $	Маф'улу мафа'илун маф'улун фа'	-	-
11. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и солим-и ахраб-и аҳтам	$-V V- -V V-$	Маф'улу мафа'йлун маф'улу фа'ал	-	-
12. Хаджаз-и мусамман-и ахраб-и солим-и ахраб-и маҷбуб	$-V V- -V V ~$	Маф'улу мафа'илун маф'улу фа'ул	-	-

Таблица разновидностей метрики стопы ахрам в рубаи Рудаки и его современников

Название метра	Символы аруза	Названия стопов	В рубаи Рудаки	Современники Рудаки
1. Хаджаз-и мусамман-и ахрам-и аштар-и солим-и азалл	-/-V-/V~/~	Маф'улун фа'илун мафа'илун фа'	2	12
2. Хаджаз-и мусамман-и ахрам аштар солим-и абтар	-/-V-/V-/-	Маф'улун фа'илун мафа'илун фа'	6	4
3. Хаджаз-и мусамман-и ахрам аштар макфуф-и маджбуб	-/-V-/V-V/V~	Маф'улун фа'илун мафа'илу фаўл	2	1
4. Хаджаз-и мусамман-и ахрам аштар макфуф ахтам	-/-V-/V - V /V-	Маф'улун фойлун мафа'илу фаал	—	2
5. Хаджаз-и мусамман-и ахрам-и ахраб-и солим-и азалл	-/ - V/V~/~	Маф'улун маф'улу мафа'илун фа'	—	—
6. Хаджаз-и мусамман-и ахрам-и ахраб-и солим-и азалл	-/-V/V ~/~	Маф'улу фа'ўлу мафа'илун фа'	—	—

7. Хаджаз-и мусамман-и ахрам-и ахраб-и макфуф ахтам	- / - V/V- - V V-	Маф'улун маф'улу мафоилу фаал	-	-
8. Хаджаз-и мусамман-и ахрам-и ахраб-и макфуф-и маджбуб	- / - V/V- V/V~	Маф'улун маф'улу мафа'илу фаўл	-	-
9. Хаджаз-и мусамман-и ахрам-и муханнак-и азалл	- / - / - ~	Маф'улун маф'улун маф'улун фа'	-	-
10. Хазадж-и муссамман-и ахрам-и муханнак-и абтар	- / - / - / -	Маф'улун маф'улун маф'улун фа'	-	-
11. Хаджаз-и мусамман-и ахрам-и ахраб-и муханнак-и ахтам	- / - / - - - V V-	Маф'улун Маф'улун маф'улу фа'ал	-	-
12. Хаджаз-и мусамман-и ахрам-и ахраб-и муханнак-и маджбуб	- / - - V V~	Маф'улун Маф'улун маф'улу фа'ўл	-	-

Таким образом, анализ использования метров в рубаи поэты 1X-X веков указывает на то, что природа этого древнего жанра персидско-таджикской поэзии не соответствовала относительно грубым восьми разновидностям ветви ахрама и четырем размерам ахраба. Вместо этого в рубаи преимущественно использовались разновидности двух ветвей метра хазадж, которые обладают музыкальностью и приятностью на слух и легко

поддаются напеву. Это подтверждает идею о том, что рубаи, по словам исследователей, «в древности не был литературным, а музыкальным жанром» [58, 107], и его природа тесно связана с народным творчеством, особенно с народными песнями.

в) Художественные средства изображения

Для выразительного, всестороннего, полноценного и притягательного отображения мыслей и чувств, ясного представления идеи произведения важная роль принадлежит средствам и приемам художественного изображения. Согласно мнению известного ценителя и знатока художественного слова Туракула Зехни: «Средства художественного изображения являются тем наиважнейшим элементом художественного произведения, которые литератор использует с целью выражения основной идеи своего произведения» [72, 9]. Мы в данной работе сочли целесообразным придерживаться этого подхода, сохранив, однако, термины «сравнение» и «метафора», «повтор» и «параллелизм», как обозначающие разные ступени развития явления и фиксирующие их качественное различие.

Эти художественные приёмы пришли в поэзию из народной и стали играть большую роль на раннем этапе ее развития.

В настоящем разделе своего исследования мы задались целью, по возможности, рассмотреть использование художественных фигур в рубаи Рудаки и его современников.

Сравнение (Ташбих)

Сравнение употреблялось уже в древних народных песнях, из которых и перешло затем в поэзию литературную. Сравнения в персидско-таджикской поэзии характеризуется многообразием форм и видов: оно может быть простым и сложным, кратким и развернутым, образным, прямым и косвенным, чистым и слитым с другими поэтическими приемами и тропами.

Один из часто встречающихся художественных приемов в рубаи Рудаки и его современников – это использование прямых сравнений (ташбих-и равшан). Обычно они оформлены грамматическими формами,

такими как «подобный», «похожий», «словно» и т. д. Эти сравнения могут быть простыми и нераспространенными, состоящими из одного слова (в узком смысле, то есть сравнения с тем, что используется для сравнения), а также распространенными и сложными, включающими второстепенные члены предложения или целые фразы.

Примеры прямых сравнений в рубаи поэты 1X-X веков могут включать в себя как простые, так и сложные сравнения, использующие вышеупомянутые грамматические формы для создания эффектных художественных образов. Рудаки:

Дар ишқ чу Рудакї шудам сер аз чон,
 Аз гиряи хунин мижаам шуд марчон.
 Алқисса, ки аз бими азоби ҳичрон,
 Дар оташи рашкам дигар аз дӯзахиён [14, 68].

*Как Рудаки, я стал возлюбленным, я в жизни вижу лишь беду,
 Мои ресницы покраснели: я плачу кровью, я в бреду,
 Короче: я с такой тоскою и страхом расставанья жду,
 Что весь от ревности пылаю, хотя пылаю не в аду.*

При внимательном разборе вышеприведенного рубаи можно выявить несколько приёмов художественного изображения, в том числе иносказание, сравнение и противопоставление, которые использованы с высоким мастерством. Сравнение сердца, влюбленного с «руками египтянок» (намек на египтянок, которые пораженные красотой Юсуфа прекрасного, порезали свои пальцы), которое одновременно выполняет и роль иносказания, лишний раз свидетельствует о высочайшем поэтическом мастерстве Рудаки. Чтобы убедиться в достоверности этого вывода, обратимся еще к нескольким примерам из его творчества и поэзии его современников. Рудаки:

Чун рӯз алам занад, ба номат монад,
 Чун якшаба шуд моҳ, ба чомат монад.

Такдир ба азми тезгомат монад,
 Рӯзӣ ба ато додани омаат монад [14, 93].

*С твоей славой (именем твоим) похож стяг рассвета,
 Луна в первую свою ночь (молодая луна) похожа на чашу твою.
 Судьба твоим шагам подобна, когда стремительно идешь,
 А все твои подношения бедным равны дарам судьбы.*

А это рубаи Абушакура Балхи:

Эй гашта ман аз ғами фаровони ту паст,
 Шуд қомати ман зи дарди ҳичрони ту шаст.
 Эй шуста ман аз фиребу дастони ту даст.
 Худ ҳеч касе ба сирату сони ҳаст? [2, 83]

*От тяжести печали по тебе я опустился на дно,
 Мой стан стал согбенным от мук, причиняемых тобой.
 Я потерял всякую надежду от твоих сказок и обманов,
 Есть ли еще на свете кто-либо сродни твоему характеру?*

Оба четверостишия, на первый взгляд, формально идентичны, ведь их объединяет, во-первых, четырехстрочное построение и, во-вторых, одни и те же приёмы художественного отображения. Они также написаны на любовную тематику. Но у Рудаки сравнения и иносказания также произвольны и свободны от канона, как и другие, длинные и короткие стихи.

Что же касается Абушакура Балхи, то у него приёмы выглядят стихотворным канонам, который, как и всякий канон «запрограммирован», имеет строго регламентированные рамки и обладает постоянным свойством прямого сравнения.

В другом месте Рудаки мастерски использовал приём сравнения во всех четырех строках рубаи, что не может не восхищать своим изяществом. В первой строке, наряду с приёмом сравнения он также использует приём аллегории:

Рӯят дарёи ҳусну лаълат марчон,
 Зулфат анбар, садаф дахон, дурр дандон.
 Абрӯ киштиву чини пешонӣ мавч,
 Гирдоби бало ғабғабу чашмат туфон [14, 67].

*Лик твой – море красоты, губы – кораллы,
 Локоны твои – амбра, раковина – рот, зубы – жемчуга.
 Брови – корабль, а складки на лбу – волны,
 Ямочка подбородка – омут, глаза же твои – тайфун!*

В этом рубаи Рудаки употребил сравнение-тождество, при котором сопоставляемый предмет или явление, в данном случае красота возлюбленной, не только уподобляется другому или принимается за другое, но как бы приравнивается к нему.

Поэт уже не просто говорит, что лицо возлюбленной так же прекрасно, как море, а губы по цвету не отличаются ничем от коралла, он утверждает: лицо любимой – море красоты, раковина-рот, глаза-тайфун и т.д.

Рудаки и его современники зачастую использовали в своих рубаи сравнения, слитые с другими приемами и тропами. В этих случаях сравнение сближалось с метафорой, становилось гиперболой, как в процитированном выше четверостишии и т. д. Как форму, близкую к метафоре, можно рассматривать, в частности, сравнение тождество. Нередко в творениях Рудаки и его современников метафора входит в состав развернутого сравнения.

Метафора (Истиора)

Эта художественная фигура выразительности таджикской поэзии, хотя специального термина для ее обозначения не существовало до нового времени (когда появился термин «ташбих-и пӯшида», «скрытое сравнение»). Большим мастером метафоры был Рудаки. Используя вместо одного слова другое, он придает ему иносказательный оттенок. К примеру, в этом рубаи Рудаки вместо слова «любимая» или «возлюбленная» использует слово «луна»:

Дидор ба дил фурӯхт, нафрӯхт гарон,
 Бӯса ба равон фурӯшаду ҳаст арзон.
 Оре, ки чу он моҳ бувад бозаргон,
 Дидор ба дил фурӯшаду бӯса ба чон [14, 68].

*Продала лик свой сердцу моему не дорого (по дешёвке),
 Поцелуй же дарит за жизнь мою, и это недорого.
 Конечно же, когда торговкой становится луна (любимая),
 За свой лик потребует сердце и жизнь мою.*

Или: Дил хаставу бастаи мусалсалмӯест,
 Хунгаштаву куштаи бути ҳиндӯест.
 Суде надихад насиҳатат, эй воиз,
 Ин хонахароб турфа якпахлӯест [14, 64].

*Мое сердце без сил и взято в полон кудрявополосой,
 От индийского идола окровавлен и убит я.
 Напрасны проповеди твои о, проповедник,
 Разбитый дом перед тобой, завален он на бок.*

У Дакики:

Чашми ту, ки фитна дар чаҳон хезад аз ӯ,
 Лаъли ту, ки оби Хизр мерезад аз ӯ,
 Карданд тани маро чунон хор, ки бод
 Меояду гарди хок мебезад аз ӯ [2, 290].

*Глаза твои, от которых по всему миру разливается обольщение,
 Лалы (рубины губ) твои, источающие воду Хизра (живую воду),
 Сделали мое тело таким ветхим, что при дуновении ветра,
 Оно разлетается как пыль, просеянная через сито.*

В этих рубаи метафоры «луна», «индийский идол» использованы вместо слов «любимая», «возлюбленная». Что же касается метафоры

«лаълы» в третьем рубаи, оно заменяет слово «губы». Подобные метафоры часто можно встретить в народных четверостишиях.

В рассматриваемый нами литературный период метафора получает особое развитие и распространение. Так, из всего числа рубаи поэты IX-X веков, проанализированных нами в процессе работы над данным разделом, метафора в той или иной форме содержится, по существу, в каждом третьем. И есть основание говорить даже о метафоризации поэтического языка персидско-таджикской лирики данной эпохи.

В персидско-таджикской поэзии бурное развитие метафоры было обусловлено также и особенностями самой поэтической формы – лирическим ее характером, сжатостью стихового пространства рубаи и дубейти, требовавшими повышенной образной насыщенности, а также ассоциативности поэтического мышления.

Повтор и параллелизм

В таджикском литературоведении (как и в русском) повтор и параллелизм часто рассматриваются в качестве единого риторического приема. Такой подход объясняется генезисом явления: параллелизм возник на базе повтора. Кроме того, существует немало форм промежуточного характера, находящихся, так сказать, «на грани» повтора и параллелизма.

Мы в данной работе сочли целесообразным придерживаться этого подхода, сохранив, однако, термины «повтор» («такрор») и «параллелизм», как обозначающие разные ступени развития явлений и фиксирующие их качественное различие.

Эти риторические приемы персидско-таджикской поэзии, наблюдающиеся еще в доисламской литературе, широко применялись в рубаи рассматриваемой нами эпохи и играли большую роль в достижении высокой изобразительности.

Как уже было отмечено выше, свободный повтор получил широкое распространение в рубаи, что, по нашему мнению, обусловлено, в первую очередь, песенной природой данного жанра и песенными началами ритма.

Нормой становится размещение повторяемых членов в тех строках, в которых присутствует редиф, как, например, в нижецитируемых рубаи Рудаки:

Бар ишки туам на сабр пайдост, на дил,
 Бе рӯйи туам на ақл барчост, на дил.
 Ин ғам, ки марост, кӯҳи Коф аст, на ғам,
 Ин дил, ки турост, санги хорост, на дил! [14, 66].

*Охвачен я любовью твоей, и нет у меня ни терпенья, ни сердца,
 Когда не вижу тебя, ни разума нет у меня, ни сердца.
 Моя тоска с тоской не схожа: то Каф-гора стоит,
 А сердце, что бьется у тебя в груди – гранитная скала, ни сердце!.*

Или:

Дар раҳгузари бод чароғе, ки турост,
 Тарсам, ки бимирад аз фароғе, ки турост!
 Бӯйи чигари сӯхта олам бигирифт,
 Гар нашнидӣ, зиҳӣ димоғе, ки турост! [14, 64].

*На пути дуновенья ветерка светильник, которым ты обладаешь,
 Боюсь, погаснет от той беспечности, которой ты обладаешь!
 О, сердце сожжено, повсюду слышен запах тленья,
 Коль ты не слышишь, сетуй на обонянье, которым ты обладаешь!.*

Соне’и Балхи: Хони ғами ту паст шуда, вайрон бод,
 Хони тарабат ҳамеша ободон бод!
 Ҳамвора сару кори ту бо некон бод,
 Ту мири шаҳиду душманат Мокон бод! [2, 113].

*Пусть скатерть твоей печали будет бедна, разрушится она,
 Пусть скатерть твоего пириества будет полна, расцветает она!
 Пусть всегда тебе выпадает радость общаться с добродетелями,
 Ты царь, мученик, а враг твой – Мокон!*

Из приведенных примеров явствует, что поэты IX-X веков, культивировали в своих рубаи следующие виды повторов с устойчивой структурой, которые используются ныне и в современной таджикской поэзии: анафора (единоначатие), эпифора (повторение окончаний стихов или фраз), симплока (сплетение окончания стиха или фразы с началом следующего), кольцо (повторение начала предшествующего стиха с окончанием последующего) и др.

Повтор обеспечивает выразительность стиха и способствует подчеркиванию главной мысли. В особенности в тех строках, которые снабжены редифом, повтор «способствует укреплению логической связи и придает стихотворению особую экспрессивность, что, в свою очередь, помогает суммированию мысли в четвертой строке рубаи» [69, 154].

Противопоставление употреблялось уже в древних народных песнях, из которых и перешло затем в поэзию литературную. К десятому веку этот прием был осмыслен литераторами, хотя понимался достаточно широко. Он обозначался терминами «тазод» («конфликт», «столкновение»), «муқобала» («сопоставление» «сравнение»). Оба термина обозначали как собственно сравнение, так и метафору, гиперболу, аллегория, которые позже были осмыслены как самостоятельные тропы и как особые виды сравнения.

Сопоставление или противопоставление в таджикской поэзии характеризуется многообразием форм и видов: оно может быть простым и развернутым, образным, прямым и косвенным, чистым и слитым с другими поэтическими приемами.

Противопоставление, будучи одним из популярных приёмов изображения, широко использовалось в творениях исследуемого периода, в частности и в рубаи. Порой в их рубаи можно встретить такие образцы, в которых все строки выстроены из противоположных по смыслу слов и словосочетаний. Подобные рубаи встречаются, в частности, в рубаи Рудаки:

Бо он, ки дилам аз ғами ҳичрат хун аст,
Шодӣ ба ғами туам зи ғам афзун аст!

Андеша кунам хар шабу гӯям: – «Ё раб,
Хичрон-ш чунин аст, висолаш чун аст?!» [14, 64].

*Несмотря на то, что мое сердце обливается кровью в разлуке с тобой,
Радость страданий, причиняемых тобой, лучше печали.*

По ночам я размышляя твержу: О, Боже!

Коль разлука с ней такова, то каково же счастье свидания?

или:

Бо дода каноат куну бо дод бизй,
Дар банди такаллуф машав, озод бизй!
Дар беҳ зи худе назар макун, ғусса махур,
Дар кам зи худе назар куну шод бизй! [14, 70].

Довольствуйся тем, что имеешь и в справедливости живи,

Не давай связывать себя оковами угодничества, свободно живи.

Не горюй, видя, что не стоишь в одном ряду с теми, кто богаче тебя,

Сравнивая свою жизнь с теми, кто беднее тебя, и весело живи.

С расцветом поэзии развивается и противопоставление-от простого к сложному. Уже в поэзии XI – XII вв. часто используются сложные и образные сопоставления. В произведениях поэты IX-X веков, преобладают простые формы, а сложные формы встречаются значительно реже. Это непосредственно связано с типичной для средневековой восточной поэзии тенденцией к усложнению поэтического языка, причем прямые, явные сопоставления, с привычными формантами, все более вытесняются окольными, косвенными способами выражения.

Вопрос и ответ

Художественная фигура вопроса и ответа, являясь одним из сугубо восточных средств изображения, которое «используется для более яркого и глубинного выражения внутренних чувств, при условии, что вопросы и ответы выстроены в соответствии с логикой и помогают тонкому описанию чувств и состояния души лирического героя» [62, 114].

Структура рубаи-сопоставлений во многом сходна со структурой четверостиший – метафор. Главная часть противопоставления может помещаться в заключительной части рубаи, а весь предшествующий текст как бы подводит к ней. У Рудаки:

Омад бари ман. Кй? Ёр! Кай? Вақти сахар.

Тарсанда зи кй? Зи хасм! Хасмаш кй? Падар.

Додам-ш ду бўса. Бар кучо? Бар лаби тар!

Лаб буд? На! Чй буд? Акиқ! Чун буд? Чу шакар! [14, 66].

Пришла...» Кто?» – «Милая» – «Когда?» – Предутренней зарей».

Спасалась от врага... «Кто враг?» – «Ее отец родной»

И трижды я поцеловал... «Кого?» – «Уста ее».

«Уста?» – «Нет!» – «Что же?» – «Рубин». – «Какой?» – «Багрово-огневой».

В рубаи рассматриваемого периода в той или иной мере используются также такие приемы художественного изображения, как гипербола (муболиға), каламбур (тачнис), олицетворение (ташхис), лафф-у нашр, иносказание (киноя) и т.д. Ряд сложных и изысканных приёмов, таких как внутренняя рифма (тарсе'), ихом (поэтический приём, когда в одной строке приводятся омонимы), зуваджайн, акростих (мувашшах), мукатта' и другие, побуждающие поэта прибегать к искусственному красноречию и демонстрации своего мастерства, не наблюдается. Это свидетельствует о стремлении художников слова данной эпохи к сближению поэзии с устны народным творчеством, стремление к простоте и доходчивости поэтической речи, вопреки вычурной придворной поэзии.

Приёмы художественной изобразительности в рубаи поэтов X века в большей степени используются посредством аллегорий и фразеологических словосочетаний и мудрых изречений. Например, в следующем известном рубаи Рудаки, основное место занимают строки, подобные мудрым изречениям:

Гар бар сари нафси худ амири, марди,
 Бар кӯру кар ар нукта нагирӣ, марди.
 Марди набувад фитодаро пой задан,
 Гар дасти фитодае бигирӣ марди [14, 69].

*Слепую прихоть подавляй-и будешь благороден!
 Калек, слепых не оскорбляй-и будешь благороден!
 Не благороден, кто на грудь упавшему наступит.
 Нет! Ты павших поднимай-и будешь благороден!*

Или словосочетание «душа, подступившая к губам» («ба лаб омадани чон»), обозначает приближение смерти от мук и страданий, выпавших на долю влюбленного:

Чуз ходиса ҳаргиз талабам кас накунад,
 Як пурсиши гарм чуз табам кас накунад.
 В-ар чон ба лаб оядам, ба чуз мардуми чашм,
 Як қатраи об бар лабам кас накунад [14, 65].

*Меня требуют (спрашивают) лишь тогда, когда я в беде,
 Лишь жар лихорадки обо мне спрашивает с теплотой.
 Если же буду испытывать муки жажды в предсмертный час,
 Никто не напоит меня, кроме моих же глаз, соленою слезой.*

Словосочетание «солнце, оголившее меч» («шамшер кашидани хуршед»), использованное в иносказательном значении, в рубаи Кисои Марвази означает наступление утра и восход солнца:

Гар дар умре шабе ба мо пардозад,
 Ин чони ба лабрасидаро бинвозад,
 Лаб бар лаби ӯ нухуфта ногоҳ хуршед,
 Шамшер кашида бар сари мо тозад [2, 184].

*Коль раз в жизни, в одну из ночей со мной сольется,
 Душа, готовая из губ разверстых покинуть тело, приласкает,*

*К ее губам губами прикоснувшись, солнце,
Оголив свой меч (лучи) кинется на нас.*

В отличие от приемов, рассмотренных выше, которые мы условно назвали бы общепозитическими, эти приемы составляют специфику персидско-таджикской поэзии (не в том, разумеется смысле, что мы отрицаем существование подобных явлений в другой поэзии, в частности среднеазиатского региона, а в том, что они являются наиболее показательными для таджикской поэзии). Приёмы эти, как правило, многофункциональны. В основу их положен ассоциативный принцип. Частично они смыкаются с общепозитическими, поскольку в некоторых функциях и формах выступают как сравнения, метафоры, аллегории и т.д. Поэтому мы рассмотрели их отдельно.

Рудаки и его современники сочиняли в хорасанском стиле, последним представителем, которого является Фаррухи Систани. Вслед за хорасанским стилем в поэзии стал применяться иракский стиль. Отличительной особенностью иранского стиля является «ясность, простота, свежесть и оригинальность содержания, нацеленность на естественные сравнения и описания, отсутствие в стихотворении трудновоспринимаемых и сложных арабских слов, использование большого числа старых слов языка дари, краткость метрики» [49, 17]. В рубаи этого периода язык настолько лаконичен, что в нем почти нет лишних слов, использованных не по назначению. В качестве примера можно привести одно из подобных четверостиший Рудаки:

Такдир, ки бар куштанат озарм надошт,
Бар хусну чавонит дили нарм надошт
Андар ачабам зи чонситон, к-аз чу туйе,
Чон бистаду аз чамоли ту шарм надошт! [14, 64]

*Дивлюсь я, что тебя судьба убила злая,
Стыда не ведая и жалости не зная.*

*Ужель не чувствует смущение убийца,
Такую красоту злодейски убивая?*

Другая особенность рубаи поэтов рассматриваемого нами периода, как уже было отмечено выше, заключается в минимальном использовании арабских слов. Так, в 17 рубаи современников Рудаки, дошедших до нашего времени, мы обнаружили всего лишь 25 арабских слов. Что же касается самого Рудаки, количество арабских слов в его четверостишиях, состоящих из 142 строк, составляет 60 слов. Из этой небольшой статистической справки можно с твердой уверенностью констатировать, что Рудаки и его современники боролись за чистоту таджикского языка. Они взамен арабских слов использовали древние согдийские слова и лексику языка пехлеви.

Основные стилистические и художественные параметры, Рудаки и его современниками, такие как: ташбих (сравнение), такрор (повтор), маджоз, истиора (метафора), мухотаб (обращение, адресат), простые и доступные восприятию читателей выражения, отсутствие труднопонимаемых арабизмов, продолжались и в рубаи последователей их школы, таких как Унсури, Фаррухи, Манучихри и других поэтов хорасанского стиля.

В заключение можно отметить, что особенностью рубаи таджикских поэтов, включая Рудаки и его современников, заключалась в минимальном использовании арабских слов в их творчестве. Анализ 17-ти рубаи современников Рудаки показал, что лишь 25 арабских слов встречаются в этих произведениях. Рудаки сам, несмотря на большой объем своих четверостиший, использовал всего лишь 60 арабских слов из 142 строк. Эта цифра свидетельствует о том, что поэты того времени активно боролись за чистоту таджикского языка, предпочитая использовать исконно таджикские слова и лексику языка пехлеви вместо арабских. Стилистические и художественные параметры, такие как средств художественного изображения, как ташбих (сравнение), такрор (повтор), маджоз, истиора (метафора), мухотаб (обращение, адресат), оставались основополагающими и

в творчестве таких последователей этой поэтической школы, как Унсури, Фаррухи, Манучихри и других представителей хорасанского стиля. Таким образом, их рубаи сохраняли простоту и доступность для читателей, лишённые труднопонимаемых арабизмов, продолжая традиции и стиль своих предшественников.

ГЛАВА II. КИТ'А – МАЛЫЙ ЖАНР ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ПОЭЗИИ IX-X ВВ.

2.1. Формирование структуры и композиции кит'а

В системе малых лирических жанров персидско-таджикской поэзии IX-X веков кит'а занимает заметное место. В данной главе исследование нацелено на глубокий анализ формирования структуры и композиции кит'а в указанном периоде. Мы стремимся охватить динамику процесса формирования структуры кит'а, выявив влияние языковых, культурных и исторических факторов на его эволюцию. Акцент делается на анализе композиционных приемов, структурных элементов и стихотворных форм, которые раскрывают характерные особенности кит'и в персидско-таджикской поэтической традиции IX-X веков.

Структура кит'и в этот период формировался в результате взаимодействия различных литературных жанров, а также языковых новообразований. Анализ композиции раскрывает уникальные черты жанра, такие как использование ритмических элементов, лексических особенностей и структурных моментов. Эти элементы играют ключевую роль в формировании эстетической ценности кит'и и определяют его место в поэтическом каноне IX-X веков.

Исследование структуры и композиции кит'а в контексте персидско-таджикской поэзии IX-X веков не только расширяет наше понимание особенностей поэтического наследия этого периода, но также позволяет выявить взаимосвязи между структурными особенностями и социокультурным контекстом того времени. «В большинстве случаев значение слова в стихотворении не является его словарным значением, а зависит от его употребления в конкретной языковой ситуации. Связь слова и значения в поэзии более тесная, чем в повседневной разговорной речи.» [151, 102]. Аналитический обзор открывает новые перспективы для постижения

многогранности культурных трансформаций, оставивших свой след в малом жанре кит'а персидско-таджикской поэзии IX-X веков.

Кит'а, как особая форма поэзии, в персидско-таджикской литературе прошла свой путь формирования и развития, подобно другим жанрам: газели, рубаи и т.д. Согласно имеющимся достоверным фактам, кит'а, будучи одной из форм поэзии, формировалась в IX-X веках и достигла своего совершенства именно в литературе этого периода.

Что же собой представляет кит'а как поэтическая форма?

Это стихотворение, которое состоит из нескольких, объединенных метром и рифмой бейтов, и в противовес касыде и газели не имеет бейта матла' (зачина) с монорифмой. Кит'а не имеет специальной метрики. Количество строк кит'а выше двух бейтов и в некоторых случаях может быть еще больше. Однако лучшие стихотворения кит'а обычно колеблются между пятью и двенадцатью бейтами.

Кит'а относится к тем популярным формам персидско-таджикской поэзии, которая, развиваясь и совершенствуясь на протяжении многих веков, подобно касыде, газели, рубаи и месневи, имела место в творчестве почти всех поэтов. Первым исследованием, посвящённым выявлению роли Рудаки в совершенствовании данного жанра, насколько нам известно, была статья литературоведа М. Бакоева «Рӯдакӣ ва қитъасароӣ» – «Традиция сочинения кит'а в творчестве Рудаки» [64, 147].

О структуре и композиции этой поэтической формы было сказано выше, и мы от себя можем добавить лишь то, что это отнюдь не фрагмент касыды или газели, а совершенно самостоятельное стихотворение.

Однако следует отметить, что эта точка зрения в основном высказывается авторами тех литературоведческих работ, которые написаны после XV-XVI вв. В произведениях же ученых предшествовавших веков высказывается совершенно иная точка зрения. Так, например, литературовед XIII в. Шамс Кайс Рази, размышляя над характерными чертами различных поэтических форм, высказался лишь относительно отличительных

особенностей кит'а от касыды и рубаи. Другой ученый XV века Вахид Табрези, рассматривая кит'а наряду с рубаи, фардом, газелью, как разновидность касыды, все же не считает её фрагментом этого жанра.

При более тщательном изучении творчества поэтов, писавших стихи в форме кит'а, можно убедиться в том, что кит'а на самом деле, являясь самостоятельным жанром, никогда за всю историю персидско-таджикской литературы не была фрагментом или отрывком касыды или газели. В частности, нижецитируемый стих поэта X века Абуабдаллаха Рудаки, представляя собой совершенную кит'а по простоте языка и стиля, по содержанию и относительной свободе рифмовки и метрического размера, полностью отвечает требованиям данного жанра:

Ай дарего, ки хирадмандро,
 Бошад фарзанду хирадманд не!
 В-арчи адаб дораду дониш падар,
 Ҳосили мерос ба фарзанд не [12, 116].

*Как жаль, что отпрыск неразумный,
 Рождается от мудреца.
 Не получает сын в наследство,
 Талант и знания отца.*

Слово «кит'а» с арабского означает «отрезанный кусок» – фрагмент, отрезок. Возможно, появление названия отдельного жанра под этим термином можно объяснить тем, что в самом начале своего формирования он был отпочкован или вырезан от какого-либо другого жанра.

Обращаясь к высказываниям авторов различных произведений по теории и истории литературы относительно жанра кит'а, можно удостовериться, что они разнятся между собой, то есть на этот счет нет единой точки зрения, следовательно, есть все основания сомневаться или поддерживать ту или иную версию. Автор словаря «Гияс ал-лугот» Мухаммад Гиясаддин, опираясь на несколько жанров, дает следующее

толкование слова «кит'а»: «этот термин среди поэтов подразумевает два бейта или более, у которого может быть или отсутствовать бейт матла' (тезис, зачин) и кажется, что он представляет собой отрывок из газели или касыды» [4, 40].

В «Шамс-ал-лугот» кит'а дается такое определение: «Кит'а – фрагмент чего-то и под этим термином подразумеваются два или более бейтов, у которых нет матла'» [114, 84].

Абдурахим ибн Ахмад Сур, перу которого принадлежит произведение «Кашф-ал-лугот» дает кит'а свое толкование: «Кит'а... – энное количество бейтов без матла' или бейт, вырезанный из газели или стихотворения» [1, 135].

Два автора – Абдаррахим ибн Ахмад Сур и Мухаммад Гиёсаддин указывают только на один путь рождения кит'а, то есть посредством отпочкования его от газели или касыды. Что же касается автора «Шамс-ал-лугот», он вовсе не высказывается относительно истоков зарождения этого жанра. Среди авторов многочисленных словарей лишь Кабул Мухаммад в четвертом разделе «Хафт кулзума» дает более полное и подробное описание кит'а: «Да будет тебе известно, что кит'а толкуется как фрагмент, кусочек чего-то, а в литературе под этим термином подразумевается небольшое стихотворение, объединенное единым метрическим размером, рифмовкой. В нем отсутствует бейт матла'-тезис, ибо стих с бейтом матла' до девятнадцати бейтов называется газелью, а превыше этого, касыдой. Самой краткой кит'а является стих в два бейта, но большинство не имеет определенных границ» (50, 46).

Подобные толкования термина кит'а можно наблюдать также в средневековых источниках теории литературы. В частности, автор «Маджма' – ас-саное'» Низамаддин Ахмад Сиддики пишет о кит'а следующее: «Термин «ал кит'а» означает поэтическое произведение, строки которого объединены рифмовкой и метром без бейта матла', ибо стих с

бейтом матла', превышающий двенадцать бейтов, есть касыда, если же меньше – газель» [176, 35].

Как мы смогли убедиться, это толкование почти один в один повторяет определение Кабула Мухаммада, данное относительно термина кит'а в «Хафт кулзум» [50, 64].

В научной литературе также многие ученые аккумулировали свое внимание на осмыслении термина кит'а, анализе причин, обусловивших рождение этого жанра, но мы ограничимся ссылкой на высказывания двух известных востоковедов, в трудах которых нашел свое отражение этот феномен. Английский востоковед Эдвард Браун во втором томе своего исследования «История персидской литературы» отмечает, что «Кит'а представляет собой фрагмент касыды или самостоятельное законченное произведение, которое поэт не намерен продолжать» [157, 297]. Во многих случаях стиль и содержание кит'а свидетельствуют, что он изначально был нацелен на самостоятельное стихотворение. Затем автор для подтверждения своей мысли о самостоятельности жанра кит'а приводит образец одного стихотворения Анвари, написанного в этой жанровой форме.

Евгений Эдуардович Бертельс в своем труде «Персидская поэзия в Бухаре X в.» писал: «Наряду с касыдой наблюдается спорадически и появление поэзии несколько иного типа. Это небольшие фрагменты в форме кит'а, философско-пессимистического характера, жанр, который у арабских теоретиков получил наименование «хикмат» [125, 17].

Шамс Кайс Рази в своем произведении –»ал – Му'джам – фи ма'айири аш'ар-ил-Аджам» подчеркивает, что «всякая касыда, строки зачинного бейта которой не рифмуются между собой, независимо от внушительного размера, называется кит'а, но никак не касыда, также в рубаи посчитали необходимым придерживаться монорифмы в первом бейте, дабы различать её от кит'а» [11, 69].

Однако определение Шамса Кайса Розы несовершенно, так как существует множество кит'а, снабженных, подобно касыде и рубаи,

зачинным бейтом – матла'. Отсюда можно прийти к выводу, что кит'а – такая поэтическая форма, в которой мисра' первого бейта между собой не рифмуются как в газели и рубай. Она рифмуется по схеме ба, ва, га, и т.п., и поэтому она похожа на отрезок.

Самостоятельность жанра кит'а становится совершенно очевидной при более внимательном анализе творчества почти всех персидско-таджикских поэтов, творивших свои стихи в этом жанре.

Для того чтобы иметь более ясное представление об этом жанре, выяснить на самом ли деле он родился путем отпочкования от касыды или газели, необходимо совершить краткий экскурс в литературу доисламского и исламского периодов.

Следует отметить, что из доисламской литературы до нас дошло незначительное количество стихов и песнопений наших предков. Литература исламской эпохи представлена намного богаче, и не случайно она стала предметом глубокого изучения таких известных ученых-арабистов, как Х.А. Гибб, И.Ю. Крачковский, А.Е. Кримский, И.М. Фильштинский. Размышляя над характерными особенностями доисламской литературы, которой были заложены основы персидско-таджикской поэзии, И.М. Фильштинский, продолжая развивать тезис И.Ю. Крачковского, отмечает, что «в доисламском периоде жанры поэзии еще не отпочковались от касыды. Если не брать во внимание краткие фрагменты-кит'а, посвященные той или иной теме и выступающие как экспромт или неотъемлемая часть крупного произведения, можно констатировать, что все жанры поэзии существовали в структуре касыды. Поэтому касыду, с точки зрения жанра, можно считать цельным синкретическим произведением» [142,18].

Следовательно, из этого вытекает, что в период арабской экспансии жанровые формы поэзии еще не существовали в отдельности, то есть находились в синкретическом состоянии.

Из исследований известных литературоведов Маликушшуара Бахара, Абдульгани Мирзоева, Саида Махмуда Нишота [158, 94] и др. выясняется,

что газель и касыда вовсе не были заимствованы персидскими поэтами у арабов, а перешли в письменную литературу из доисламского устного народного творчества, в которой и были заложены их основы. Вот что пишет о древности кит'а таджикский ученый Ш. Рахмонов:

«Кит'а, также будучи арабским термином, однако встречается в отдельных образцах персидской поэзии. До ислама иранцы в своей литературной поэзии называли газель «чома», а касыду «чакома» [92, 102].

Все это свидетельствует о том, что эти лирические формы существовали как самостоятельные жанры в устном народном творчестве и в книжной литературе еще задолго до исламизации. Напротив, подобное формообразование в арабской поэзии не получило такого же размаха» [141, 10].

Известный ученый литературовед-наш современник Мирзо Муллоахмед в своей книге «Человек, литература и культура» [82, 129], ссылаясь на эту мысль, в сносках дает следующее пояснение: «Из наблюдений выясняется, что в творчестве персидско-таджикских поэтов можно встретить относительно самостоятельные и в содержательном плане законченные фрагменты, которые, отпочковавшись от касыды, газели и поэмы в отдельности, также сохраняют логическую завершенность мысли. Такие отрывки называются не кит'а, а тафрика, то есть различительные. Неслучайно, отдельная часть диванов поэтов, состоящая из подобных разрозненных стихотворений, называется мутафаррико́т или тафрико́т (отличающиеся).

Согласно сведениям первоисточников и исторических материалов, первой разновидностью стиха, отпочковавшейся от касыды и обретшей независимость как самостоятельная поэтическая форма, была кит'а, то есть название свое этот жанр получил именно в этом процессе. Таким образом, как уже было отмечено выше, этот феномен произошел не в персидско-таджикской поэзии, а гораздо раньше, в доисламский период» [82, 129].

Средневековый литературовед Мухаммад Авфи твердо стоял на позиции, согласно которой появление персидско-таджикской поэзии и литературы напрямую связывалось с арабской литературой. Поскольку в эпоху исламизации многие науки преподавались на арабском языке, по прошествии определенного времени почти все жанровые разновидности поэзии обрели арабские названия, такие, как рубои, маснави, мустазод, таркиббанд, тарче'банд. В том числе и кит'а является одной из разновидностей арабского стиха и носит арабское название [28, 53].

В ту пору, то есть в эпоху Рудаки и его современников, поэзия и песни были весьма мелодичными и простыми по своей стилистике, что позволяло их творцам ясно и доходчиво излагать свои мысли, чувства. К примеру, такая песенная стилистика – характерная особенность творений поэта X века Абулаббаса:

Бугзин малико, бугзин малико,
Пок аст табъи ту ба сони малако [2, 108].

*Выбирай царевич, выбирай царевич,
Изящен вкус твой, достойный царевич.*

Типологически схожее благозвучие и мелодичность, приближенная к ритму песен, наблюдается в ряде кит'а Абуабдаллаха Рудаки и его современников, а также в сатирических стихах Абулянбаги, написанных в адрес арабских завоевателей. В качестве примера рассмотрим следующий кит' Рудаки:

Эй дил сазояш барй,
Боз ба чанголи уқобй.
Бе ту маро зинда набошад,
Ман зарраам ту офтобй [15, 78].

*О сердце, получишь по заслугам,
Вновь ты в когтях орла,*

*Без тебя нет мне жизни,
Я всего лишь частичка, ты солнце.*

Необходимо подчеркнуть, что подобные сходства мы намеренно искали исключительно в силлабических стихотворениях на таджикском языке, в частности, в дари. Тем не менее, можно предположить, что аналогичные стилистические черты можно обнаружить и в отрывках гатов священной Авесты, а также в манихейских песнях.

Таким образом, основываясь на сходстве в стилистике речи, свободном и прямом выражении мысли, редком использовании художественных приемов и средств выразительности, а также доступности содержания, можно сделать вывод, что персидско-таджикский кит'а имеет свои корни, подобно рубаи и дубейти, в древней народной поэзии персоязычных народов.

В подтверждение этой идеи можно привести мнение иранского литературоведа Саида Махмуда Нишата, который утверждает, что известный арабский поэт IX века Абунувас написал цикл кит'а в восьмисложном размере в стиле сатирического стихотворения Абулянбаги, включив в свои кит'а слова и выражения на фарси-дари. Например:

Ва урфу атруга битуфохатин,
Ва шурбу сабуи би тосатин.
Ва бӯидани лимуву себ хуш аст,
Ва нӯшидани май бо тос хуш аст. [82,132].

*Вдыхать запах яблока и лимона приятно,
Пить вино чашами (кувшинами) приятно.*

Из этих примеров явствует, что древние песни и напевы персоязычных народов не только служили первоосновой персидско-таджикских кит'а, но они также оказывали благотворное воздействие на становление, развитие и совершенствование этой формы в арабской поэзии. При всем том, что арабская литература оказала огромное воздействие на персоязычную литературу, но нельзя забывать и то, что величайшие представители персидско-таджикской науки и литературы также внесли заметную лепту в

развитие арабской литературы, о чем не раз говорили такие известные арабские ученые, как Тахо Хусейн, Ханна-ал-Фахури и др.

Ярким образцом такого рода поэзии могут служить мрачные строки Шахида Балхи, сохраненные в антологиях.

Агар ғамро чу оташ дуд будӣ,
 Чаҳон торик будӣ човидона.
 Дар ин гетӣ саросар гар бигардӣ,
 Хирадманде наёбӣ шодмона [2, 44].

Если бы у скорби был дым, как у пламени,

Мир был бы вечно охвачен мраком.

Если ты обойдешь этот мир от края до краю,

Радостным мудреца ты не найдешь нигде.

Авторы первоисточников и многих исследований истолковывали термин кит'а, прежде всего, с учетом способа рифмовки и отличия кит'а от касыды и газели объясняли отсутствием у первого зачинного бейта-матла'. Действительно, анализ огромного числа кит'а, имеющихся в нашем распоряжении, показал, что большинство кит'а персидско-таджикских поэтов написано, как правило, без зачинного бейта матла', который также можно называть и тезисом. Однако наряду с этим мы встретили также немало стихотворений в жанре кит'а, в которых присутствует матла', и самое интересное в том, что такие кит'а нами были выявлены на протяжении всех периодов развития персидско-таджикской поэзии вплоть до сегодняшних дней.

К примеру, из 85 совершенных кит'а, имеющихся в творческом наследии современников Рудаки, 27 снабжены бейтом матла' и всецело отвечают всем требованиям этой поэтической формы. В кит'а представителя таджикской поэзии ХУІІІ века, каким является Шавкат Бухараи, мы вовсе не обнаружили ни одного стихотворения без бейта матла'. Дабы подкрепить вышесказанное обратимся к нескольким образцам кит'а современников Рудаки.

Турки Киши Айлаки:

Родмардию мард донї чист?
 Бохунартар зи халқ гӯям кист?
 Он ки бо дӯстон бидонад сохт,
 Он ки бо душманон бидонад зист [2,132].

*Знаешь ли, что есть доблесть и кто есть мужчина?
 Кто самый мудрый и рассудительный из людей?
 Тот, кто может с друзьями быть обходительным,
 Тот, кто может уживаться с врагами.*

Абдулфатх Пиндар:

Май фаро овар, ки баҳра мебарӣ,
 Май нишотафазои шодиоварӣ.
 Ҳар киро, ки май набу, шодӣ набу,
 Ин ҷаҳонро хуррамӣ бо май дарӣ.
 Аблаҳон гӯянд, ки ин май би ҳаром,
 Менадонам, к-ин ҳаром аз чи дарӣ [2, 137].

*Востребуй вина, ибо получишь от него пользу,
 Вино приносит радостную волну настроения.
 Всякий, кто не имеет вина, не имеет радости,
 Этот мир ты сможешь пройти в радости с вином.
 Глупцы твердят, что вино – это грех,
 Мне известно, от чего произошел грех.*

Автор «Гияс-ал-лугот», одним из первых, подмечая, что иногда кит’а может быть снабжена и бейтом матла’, написал следующее: «Кит’а как литературный термин подразумевает два или более бейтов, которые могут иметь или не иметь матла’» [4, 329].

Важно отметить также и то, что порой в творениях персидско-таджикских классиков можно встретить стихи, последние бейты которых не рифмуются с последующими строками, но с точки зрения содержания,

структуры и композиции они напоминают всецело жанр кит'а. Ярким примером тому может служить нижецитируемый кит'а Абуабдаллаха Рудаки:

Ин чаҳонро нигар ба чашми хирад,
 Не бад-он чашм, к-андар ў нигарӣ.
 Ҳамчу дарёст, в-аз накӯкорӣ,
 Киштие соз, то бад-он гузарӣ [15, 80].

*На мир взгляни разумным оком,
 Не так, как прежде ты глядел.
 Мир – это море. Плыть желаешь?
 Построй корабль из добрых дел.*

Эта кит'а носит назидательный, нравственно-воспитательный характер и в ней проповедуется мысль о том, что в жизни каждый человек должен быть вооруженным. Оружием влюбленных, мудрецов и аскетов является упоминание и поклонение богу. Служить творцу и его творениям, проводить время в молитве, довольствоваться малым, посланным богом, – высшее призвание человека. Оружие же злодеев и безбожников – насилие над слабыми людьми, грабительство и постоянное желание наживы.

Тематика кит'а очень широка. Она широка, как сама жизнь. Однако можно отметить некоторые темы, которые чаще встречаются в кит'а поэтов. Это короткие восхваления или оплакивания, шутки и короткие сюжеты, наставления и назидания, даты различных событий, а также коротко и благозвучно выраженные социальные, этические и философские мысли [22, 42].

Как уже было нами отмечено в первой главе работы, относительно рождения кит'а существует два мнения. Согласно первому мнению, кит'а произошла от касыды, отпочковавшись от нее. Приверженцы второго мнения настаивают на том, что прародительницей кит'а была газель. Они также настаивают на том, что, если та или иная кит'а родилась на основе касыды, в ней сильно ощущается этическая и панегирическая направленность. Когда же

кит'а рождается с опорой на жанр газели, в ней на первый план выходит лирическая направленность и преобладает любовная тематика.

Исследователи жизни и творчества Рудаки (Саид Нафиси, Абдульгани Мирзоев, Аълохон Афсахзод, А. Тахирджонов, Расул Хади-заде и др.), а также научные труды по истории персидско-таджикской литературы, в которых затрагиваются вопросы, связанные с творческим наследием Рудаки, дают высокую оценку роли поэта в развитии и совершенствовании жанра кит'а. Однако проблема изучения и анализа мастерства Рудаки в создании кит'а, доведшего этот жанр до совершенства до сих пор не получила своего должного освещения в отдельном труде монографического характера. При этом все востоковеды и исследователи творчества Рудаки признают его заслуги в развитии и совершенствовании данного жанра [22, 45].

Оставшееся наследие поэты IX-X веков, в основном состоит из отрывочных стихотворений, фрагментов, среди которых немало отвечающих, с точки зрения формы и содержания, требованиям жанра кит'а. Вот пример одного из таких фрагментов:

Чун теғ ба даст орӣ, мардум натавон кушт,
 Наздики Худованд бадӣ нест фаромушт.
 Ин теғ на аз баҳри ситамгорон карданд,
 Ангур на аз баҳри набиз аст ба чархушт.
 Исо ба раҳе дид яке кушта фитода,
 Ҳайрон шуду бигрифт ба дандон сари ангушт.
 Гуфто ки: «Киро куштӣ, то кушта шудӣ зор?
 То боз ки ўро бикӯшад, он ки туро кушт?»
 Ангушт макун ранча ба дар кӯфтани кас,
 То кас накунад ранча ба дар кӯфтани мушт [14, 29].

Не для насилия и убийств мечи в руках блестят,

Господь не забывает зла и воздаёт стократ.

Не для насилия и убийств куется правый меч,

Не ради укуса лежит в давильне виноград.

*Убитого узрел Иса однажды в пути,
И палец прикусив, пророк, унынием объят,
Сказал: «Кого же ты убил, когда ты сам убит?
Настанет час, и твоего убийцу умертвят.»
Непрошенный, в чужую дверь ты пальцем не стучи,
Не то услышишь: в дверь твою всем кулаком стучат.*

Как мы убедились, этот фрагмент стихотворения полностью соответствует требованиям жанра кит'а, как с точки зрения содержания, так и по своей структуре, и мы с полной уверенностью можем отнести его к самостоятельному стихотворению. С другой стороны, хотя в этом фрагменте-кит'а нет матла', он выражает вполне ясную и завершённую мысль.

Ин чаҳонро нигар ба чашми хирад,
Не бад-он чашм, к-андар ў нигарӣ.
Ҳамчу дарёст в-аз накӯкорӣ
Киштие соз, то бад-он гузарӣ! [15, 129]

*На мир взгляни разумным оком,
Не так, как прежде ты глядел.
Мир – это море. Плыть желаешь?
Построй корабль из добрых дел.*

В этом стихотворении дано художественное отражение гуманистической народной мудрости, живое восприятие жизни, каждый день которой наполнен уроками назидания. От этого стихотворения, также отвечающего всем требованиям жанра кит'а, веет нравственной чистотой, естественной простотой и остроумием; оно не сковано еще условностью формы и выпретенностью, характерными для более поздних веков.

В дошедшем до нас в поэтическом наследии поэты IX-X веков, немало подобных фрагментов, в которых, при более внимательном анализе, можно обнаружить все характерные особенности жанра кит'а, что свидетельствует о популярности его в рассматриваемом нами периоде персидско-таджикской поэзии.

2.2. Тематическое своеобразие кит'и в творчестве Рудаки и его современников

Тематическое своеобразие кит'и в творчестве Рудаки и его современников представляет собой уникальное проявление литературных и исторических особенностей Востока в эпоху средневековья. В поэзии Рудаки и его современников кит'а играл важную роль, отражая глубокие чувства, размышления о природе, любви и философии жизни. Эти стихи олицетворяли возвышенность и тонкость переживаний. В них также заметно влияние исламской культуры на художественное творчество. Тематическое разнообразие кит'и в творчестве поэты IX-X веков, стало своеобразным зеркалом богатства восточной духовной традиции, которая оставила неизгладимый след в истории литературы.

Тематика кит'а, как уже было отмечено, весьма разнообразна. Однако можно отметить некоторые темы, которые чаще встречаются в кит'а Рудаки и его современников. Так, рассмотрев все имеющиеся и доступные на сегодняшний день кит'а поэтов данного периода, мы разделили их на следующие темы:

- а) сетование на мир и неустойчивость жизни;
- б) проповедь добродетели;
- в) порицание зла и насилия;
- г) поддержка слабых и нуждающихся;
- г) восхваление мудрых и критика глупых;
- д) отдаление от низких людей;
- е) автобиографическая тематика;
- ё) изображение красоты возлюбленной
- ж) восхваление вина...

В зависимости от тематической ассоциации происходит и наращивание текста кит'а различными эпитетами, сочетание существительных с глаголами, прилагательными и наречиями.

Следует отметить, что, невзирая на наличие в наследии предшественников и современников Рудаки определенного количества кит'а образных фрагментов, эти фрагменты, как правило, с точки зрения формы и содержания не лишены изъянов. Выявленные нами в творениях Рудаки и некоторых его современников совершенные по форме кит'а свидетельствуют о той огромной роли и непреходящем значении, которые сыграл поэты IX-X веков, в совершенствовании этой поэтической формы в классической персидско-таджикской поэзии.

Как уже было отмечено выше, кит'е, самостоятельной с точки зрения содержания и формы, свойственно ярко выраженное научно–логическое суждение. Содержание подобных кит'а, в большей мере, составляют мудрые суждения и проповедование нравственности, наставление и нравоучение. Иногда в форме кит'а находят свое отображение тончайшие сентенции мысли этического характера, как в этих бейтах Шахида Балхи:

Донишу хоста-ст наргису гул,
 Ки ба як чой нашкуфанд ба ҳам.
 Ҳар киро дониш аст, хоста нест,
 Ҳар киро хоста-ст, дониш кам [2, 54].

Знание и богатство-нарцис и роза,

Которые не расцветут вместе.

У кого есть знание, нет у него богатства,

У кого богатство, нет у него знания.

Нравоучения и наставления, составляющие основное направление тематики кит'а, имеют воспитательное значение и, как правило, основаны на констатации жизненных событий и явлений. К примеру, в нижеследующем кит'а поэт, заостряя свое внимание на важности благодеяний в жизни человека, высказывает мысль о том, что жизнь подобна пожизненной темнице («зиндагй зиндони якумрй аст»), однако, всевышний творец

сотворил человека в образе возрастающей благовоспитанности: Кит'а из Рудакй:

Замона панде озодвор дод маро,
 Замонаро чу накӯ бингарй, ҳама панд аст.
 Ба рӯзи неки касон, гуфт, то ту ғам нахӯрй,
 Басо касо, ки ба рӯзи ту орзуманд аст.
 Замона гуфт маро: «Хашми хеш дор нигоҳ,
 Киро забон на ба банд аст, пой дар банд аст» [14, 28].

*Мне жизнь дала совет на мой вопрос в ответ,-
 Подумав, ты поймешь, что вся-то жизнь-совет:
 «Чужому счастьем ты завидовать не смей,
 Не сам ли для других ты зависти предмет?»
 Еще сказала жизнь: «Ты сдерживай свой гнев,
 Кто развязал язык, тот связан цепью бед».*

Поэтому хотя порой люди в погоне за высоким положением входят в сговор с дьяволом и чертом, но при первом же удобном случае, когда в их душе происходит просветление, пытаются освободиться от пути злодеяний и восстают против дьявола и шайтана:

Гоҳе ба харобот задам бонги ҳаёҳуй,
 Гоҳе ба сӯи масциду меҳроб давидам [45, 315].

*Порой я в развалинах пускался в неистовство и крики,
 Порой спешил (бежал) в направлении мечети к михрабу.*

Форма кит'а, созданная для выражения наставлений подходит на все случаи жизни. Это кит'а Рудаки тоже представляет собой размышление о жизни:

Бар киштии умр така кам кун,
 К-ин Нил нишемани наҳанг аст [43, 316].

*Не надейся найти спасенье на корабле жизни,
 Ибо этот Нил (река) скопище китов.*

Слово Нил, употребленное Рудаки в этом стихотворении, вовсе не река Нил, а скорее, символ реки жизни, в которой смерть готова поглотить корабль жизни каждого. Поэт в этом речевом обороте подчеркивает, что человек может погибнуть на корабле жизни от волны страстного желания соединения с возлюбленной. Горе тому, кто не испытывает этого желания и никогда не сможет стать добычей этого кит'а смерти, подстерегающего его на дне пучины любви.

Корабль, плывущий по волнам Нила, – корабль жизни, уносящий человека к неведомое, которому суждено, в конечном счете, пойти на дно моря и закончить «свой жизненный путь». Вот как описывает эту «пучину бедствия» Рудаки в другой кит'а:

Агар на ақл ба мастӣ фурӯ барад лангар,
Чи гуна киштӣ аз ин вартаи бало бираҳад? [43, 313].

*Если только разум в состоянии опьянения не проглотит якорь,
Как сможет корабль избежать гибели в пучине этого бедствия?*

В другом месте:

Ба сарои сипанҷ меҳмонро,
Дил ниҳодан ҳамешагӣ на равост [44, 314].

*Привязываться к этому миру (быть вечно гостем),
Негоже никому из всех живущих.*

Эта кит'а Рудаки всецело состоит из размышления о жизни, в нем переплетаются темы любви и жизни. «Сарои сипанҷ» использован в смысле мира бытия (по выражению Хафиза, это «харабат» – винный погреб). Поскольку все люди гости в этом брэнном мире, разумно любить его и отдать душу за него.

В следующей кит'а Рудаки звучат нравственно назидательные ноты, что также является характерной особенностью этого жанра:

Рӯй ба меҳроб ниҳодан чи суд,
Дил ба Бухорову бутони Тароз!

Эзади мо васвасаи ошиқӣ

Аз ту пазирад, напазирад намоз! [14, 43].

Какая польза от обращения к михрабу,

Когда в сердце тоска по Бухаре и красавицам Тараза?

Наш Бог искушение любви,

Примет от тебя, а не намаз.

Тираз – название города в Восточном Туркестане (Кашмиристане), славящегося своими красавицами и ароматнейшим мускусом. Рудаки подчеркивает бесполезность поклонения михрабу и говорит о том, что сердце в большей степени тянется к Тиразу настоящему михрабу, который находится рядом с Бухарой и тиразскими красавицами, дающими покой и благостное состояние сердцу. Эта кит'а Рудаки являет собой еще один пример подтверждения сказанному:

Буданӣ буд, май биёр акнун,

Ратл пур кун, мағӯй беш сахун! [15, 31].

Свершилось должное. Теперь-ни слова,

Лишь в кубок ты налей вина хмелного.

Это – я, использованное в настоящем бейте, несет смысловую нагрузку чувственного желания, страсти, которое является врагом каждого человека! И посему он предостерегает: «О, сердце, до коих пор ты будешь в плену своей алчности и наслаждения. Зачем берешь в друзья того, кто является врагом твоим?».

Этим врагом, о котором предостерегает Рудаки, является все те же алчность и страсть. Человек не может быть свободным, не избавившись от врага, и человек должен держаться подальше от корыстолюбцев:

...Чаро чӯйӣ вафо аз бевафое,

Чи кубӣ беҳуда сард оханеро [15, 31].

*Зачем ты ищешь преданности у предателя,
Зачем понапрасну куешь холодное железо ударами молота?*

Анализ большого количества кит'а показал, что более всего в этом жанре прорабатывается тема назидания, часто облаченная в житейскую мудрость и философские рассуждения. Приведенная ниже, в качестве примера, кит'а еще раз подтверждает данный вывод:

Чамани акро хазонӣ агар,
Гулшани ишкро баҳор туй.
Ишкро гар паямбарӣ лекин,
Хуснро офаридгор туй [15, 119].

*Для сада разума-ты осень,
Весна-для цветника любви.
Меня любовь зовет пророком,
Творцом любви себя зови.*

Как видим, данной кит'а присуще философско-нравственное содержание, которое исполнено в духе назидания.

В другой кит'а Рудаки высказывает свои суждения о призвании и месте человека в этом бренном мире и подчеркивает, что каждый человек сам по себе есть микромир. Творец же, являющийся нашим господом, каждое свое творение создал не похожим на другие и все его рукотворения бесподобны, человек же в этом мире самое благородное и драгоценное создание, и все хадисы посвящены только ему:

Бо ошиқон нишину ҳама ошиқӣ гузин,
Бо ҳар ки нест ошиқ, кам кун қариниё [15, 74].

*Ищи близости с влюбленными и придавайся с ними любви,
Сторонись тех, кто не ведает сладости любви.*

По Рудаки, Он (Творец) велит влюбленным искать беседы и близости с влюбленными и отворачивать свой лик от всех других, ибо пророки и святые самые красивые творения Его, они друзья бога. Если мы будем находиться рядом с ними, будем среди них, как только падут их очи на нас, мы удостоимся свидания со своими возлюбленными, и это великое благо. Мы не должны искать близости с людьми, в сердцах которых нет и намека на любовь к создателю, то есть надобно быть вдали от таковых.

Все стихи Рудаки, созданные в жанре кит'а, исполнены с высоким мастерством владения художественным словом. Это и является секретом того, что на протяжении многих веков его имя не сходит с уст истинных ценителей поэзии и слава о нем разносится по всему свету.

Подводя итоги в данном разделе нашего исследования, необходимо подчеркнуть, что стиль и приёмы художественной изобразительности в зависимости от избранной поэтом тематики кит'а заметно отличаются друг от друга. Если поэт посвящает свою кит'а любовной тематике, в ней в большей степени используются сравнения и параллелизмы, метафоры и гиперболы. Тематика любви, в основном характерная для жанра газели, в кит'а находит совершенно другое выражение. Такие кит'а насыщены живыми диалогами, мысль выражена ясно и открыто и не нуждается в истолковании. Когда же тематика подобного стихотворения носит философско-назидательный характер, то мировосприятие художника преимущественно выражается посредством различных аллегорий, поэтических терминов-символов. Анализ кит'а в творчестве поэты IX-X веков, доказывает, что во многих их стихах, близких по своему духу к народу, происходит заметное углубление социального содержания.

2.3. Система поэтических приёмов в жанре кит'а в начальный период его формирования

Художественность – одна из главных особенностей литературного произведения. Если изучить таджикскую поэзию в процессе ее развития, становится ясно, что особенностью ее всегда была чрезвычайно сильно

выраженная художественность, лирическое начало. Даже сейчас эта лирическая струя все еще в сильной степени дает о себе знать.

Хорошо разработанная система поэтики классического стиха легла в основу поэтик ряда последующих литературных жанров, в том числе и жанра кит'а, которому посвящена настоящая глава нашего исследования. Выработанный в рассматриваемый нами период поэтический канон надолго стал нормой национального стихосложения. Из этого исходит и поэтическая система малых лирических жанров, расцвет которых относится к X в., от него отталкивается великий Рудаки, работая над поэтикой кит'а, занявшей важное положение в поэзии X века.

В кит'а Рудаки и его современников находят свое изящное, высокохудожественное выражение идеи гуманизма, глубокие мысли и чувства, одетые в изящные поэтические выражения, строящиеся на многозначности образа и поэтических ассоциациях. Все это говорит об особой актуальности исследования структурно-композиционных особенностей персидско-таджикской кит'а, еще малоизученной в нашем отечественном литературоведении.

Кит'а, обладая особой структурой, заметно отличается от других поэтических форм. Так, если бейтам касыды и газели свойственна относительная самостоятельность и законченность мысли, в кит'а невозможно отделить бейты друг от друга, ибо читая каждый бейт в отдельности невозможно понять основную мысль поэта. Только в целостности кит'а представляет собой логически завершенное произведение.

Исходя из этой особенности, по нашему мнению, кит'а в чем-то напоминает структуру рубаи, о чем недвуммысленно говорил Шамс Кайс Рази. Это сходство можно проследить в самом движении мысли – тезисе, антитезисе и синтезе, на основе которых, в сущности, осуществляется структуризация данных жанров.

К примеру, в кит'а, как и в рубаи, в начале выдвигается какая-нибудь мысль – тезис, который затем в последующих строках становится предметом

обсуждения. Последний бейт или строка служат для подытоживания данного тезиса.

Одна из причин, по которой многие исследователи и теоретики характеризовали кит'а как фрагмент или отрывок касыды, или газели, заключается в том, что они подходили к рассмотрению данного вопроса без учета национальных особенностей литературы, с точки зрения арабского литературоведения, которое в те времена, получив заметное развитие, было весьма авторитетным.

Рассмотрение структурно-композиционных особенностей поэзии стало возможным благодаря теоретическим разработкам, которые были осуществлены Е. Э. Бертельсом, З. Ворожейкиной, иранскими литературоведами Джалалиддином Хумаи, Захро Хонлари, Фариваром Хусейном и др. [190, 312].

На основе наблюдений, в процессе анализа данного жанра, мы смогли убедиться в том, что в кит'а любовная тематика не поддается общему описанию, подобно газели, а выхватывается один конкретный момент состояния любви и переживаний, связанных с ними.

Однако, как нам представляется, было бы ошибочно категорично считать кит'а не лирической формой поэзии. Ибо, как видно из анализа стихотворений, созданных в этом жанре, оригинальная мысль в кит'а находит свое выражение вовсе не сухо, а в сочетании с чувствами и переживаниями поэтов, облаченных в привлекательные и изящные одеяния художественной словесности. Достаточно обратиться в качестве примера к следующему кит'а Мунджика Тирмизи, чтобы удостовериться в справедливости этого наблюдения:

Некӯ гули дурангро ниғаҳ кун,
 Дурраст ба зер ақику сода,
 Ё ошику маъшук рӯзи хилват,
 Рухсора бар рухсора барниҳода [2, 348].

*Внимательно взгляни на двухцветный цветок,
Отливается фон цветом чистого жемчуга,
Или это влюбленные в день тайного свидания,
Прильнула друг к другу щека щекой.*

Помимо всего вышесказанного, по нашему мнению, для того чтобы отличать различные жанры друг от друга, необходимо также принимать во внимание и их центральную или основную тематику. Действительно, хотя все темы, без исключения, являются общими для различных жанров и жанровых форм, однако, наряду с этим, каждый жанр как бы имеет свою разработанную тему. «Таким образом, можно думать, что развитие литературы при саманидах было логическим продолжением ее доисламских традиций. Однако с приходом новой религии - ислама происходит некоторая переоценка ценностей. В литературе это выразилось в принятии системы арабского стихосложения - аруза, ряда жанров и жанровых форм.» [157, 7]. К примеру, центральными темами касыды принято считать восхваление, прославление и сетование, газель называют гимном любви, а кит'а, как правило, охватывает нравственно-назидательную и социально-политическую темы. Другие же вопросы как бы рассматриваются в синтезе с этими центральными темами.

Как было сказано, кит'е, подобно другим жанрам лирики, характерно полное соответствие речи и смысла, однако, в зависимости от темы и содержания изменяется и речевая особенность кит'а. Приведенные нами выше примеры являются доказательством сказанного.

Также не вызывает сомнения, что жанровые разновидности лирической поэзии отличаются и по своим задачам, связанным с идейной направленностью. Так, кит'а в основном служит для отображения повседневных событий и явлений, выражения различных мыслей и желаний, возникающих по тому или иному случаю. Из всего сказанного выше вытекает, что кит'а, будучи одним из самостоятельных жанров, по ряду

своих смысловых, речевых особенностей, задачам и целям отличается от других жанров и жанровых форм лирической поэзии.

Количество таких произведений велико, но не все они дошли до нашего времени, затерявшись в глубине веков, и некоторая их часть не стала предметом изучения исследователей. Одной из проблем, касающихся характерных черт жанра кит'а, является вопрос, связанный с его метрикой и рифмовкой.

Как известно, системой поэтической метрики персидско-таджикской поэзии является аруз. Невзирая на то, что аруз своими корнями уходит в арабскую поэзию и изначально сформировался в ней, с течением времени он, в соответствии языка и эстетического вкуса персоязычного народа, трансформировался и стал называться персидским (аджамовым) арузом. В связи с изучением особенностей системы поэтической метрики персидско-таджикской поэзии необходимо углубиться и в вопросы, связанные с характерными чертами рифмовки таджикской поэзии. На основе изучения дошедшего до нас наследия древней литературы выясняется, что средневековые литературоведы и исследователи поэзии твердо стояли на том, что первые персидско-таджикские стихотворения были силлабическими и почти не имели рифмы. Поэзия, как таковая, выстраивалась только за счет метрического размера. К примеру, средневековый ученый литературовед Мухаммад Авфи различие поэзии и прозы видит именно в присутствии метрического размера и, при этом, не говорит ни слова о рифме [28, 11].

В арабской же поэзии соблюдение рифмы считалось одним из важнейших условий стиха. Поэтому арабские стиховеды произведение, построенное с соблюдением метрики, но не имеющее рифмы, не считали поэзией или стихотворением. Отсюда мелодичные, но не рифмованные песни, они называли «настри мусаджа'», то есть рифмованной прозой.

В противовес этому, в нашей древней поэзии рифма не играла особо важной роли и обычно стихи исполнялись под соответствующую музыку. Эта традиция живет и ныне в устном народном творчестве. Подчеркивая эту

особенность персидско-таджикской поэзии, Маликушшуара Бахар писал: «взаимосвязь поэзии и музыки арабы заимствовали именно у персоязычных народов» [159, 52].

Все эти высказывания свидетельствуют о том, что рифма на самом деле была присуща арабской поэзии и трансформировалась в нашу поэтическую культуру под влиянием арабской литературы. Следует отметить, что обязательное использование и соблюдение рифмы в персидско-таджикской поэзии произошло не мгновенно и не за короткое время. Стихи персидских поэтов на ранней стадии имели немало изъянов с точки зрения рифмы и метрики аруз. Шибли Ну'мани в четвертом томе своего произведения приводит в качестве примера нижецитируемую кит'а, рифмовка которой не отвечает требованиям данного жанра:

Чаро чӯйй вафо аз бевафое,
 Чӣ кӯбӣ беҳуда сард оҳанеро?!
 Аё савсанбаногӯше, ки дорӣ,
 Ба рашки хештан ҳар савсанеро!
 Яке з-ин барзане ногоҳ бар шав,
 Ки бар оташ нишонӣ барзанеро.
 Дили ман арзане ишқи ту кӯҳе,
 Чӣ сой зери кӯҳе арзанеро?!
 Бубахшо, эй писар бар ман бубахшо,
 Макуш дар ишқ хира чун манеро.
 Биё, инак ниғаҳ кун Рӯдакиро,
 Агар бечон равон хоҳӣ танеро [15, 31].

Доколе жить ты будешь, сердце, своей любовью и собой.

Зачем холодное железо ковать упорною рукой?

Зерну мое подобно сердце, а ты в любви горю подобна.

Зачем одно зерно перетираешь ты громадною горой?

Взгляни на Рудаки, прошу я, когда увидеть хочешь тело,

Что движется, живет и дышит, хотя разлучено с душой.

Как видно, в этой кит'а все строки взаимосвязаны между собой лишь по смыслу. Данный пример, как и множество других, обнаруженных нами, при рассмотрении творчества поэты 1X-X веков, свидетельствует о том, что кит'а в персидско-таджикской поэзии уже в период своего формирования, с точки зрения рифмовки, относилась к сравнительно свободным формам поэзии.

В связи с этим замечанием мы считаем необходимым вкратце подчеркнуть, что подобная относительная свобода кит'а наблюдается также и в плане метрического размера. Во-первых, кит'а не была скована какими-то определенными видами метрики, как рубаи, дубейти или касыда и газель. Она могла исполняться в любом подходящем для выражения мысли и чувств метре. Помимо этого, анализ показал, что метрика персидско-таджикской кит'а, с точки зрения простоты и лаконичности, имеет много общего с силлабической формой стихосложения, присущей ранней поэзии. В этом легко убедиться, обратившись к уже цитированным нами образцам в других разделах диссертации.

Другим критерием, по которому авторы источников различали кит'а от других форм поэзии, является объем или же количество его бейтов. В частности, автор произведения «Хафт кулзум» Кабул Мухаммад в подкрепление своего мнения, указывая именно на объем кит'а, пишет: «Знай, что понятие «кит'а» в словаре трактуется как фрагмент чего-то или же как литературный термин означает небольшое стихотворное произведение, объединенное метрикой и не имеющее рифмы и зачина (матла'). Ибо, если имеет матла' до девятнадцати бейтов – это газель, а превыше того – касыда. Минимальный объем кит'а два бейта и многие кит'а не имеют определенных границ количества строк» [50, 46].

Следует отметить, что такая точка зрения была высказана еще Шамсом Кайсом, которым оценил жанровые разновидности персидско-таджикской поэзии именно с опорой на этот тезис. Однако творчество самих поэтов – выдающихся мастеров жанра кит'а свидетельствует о том, что кит'а, будучи

свободной поэтической формой в сравнении с рубаи, касыдой или газелью, не имела определенных критериев. И все же большинство кит'а персидско-таджикских поэтов по объему являются небольшими. Редкие же случаи, когда этот жанр предстает в развернутой по количеству стихотворных строк форме, продиктованы темой и содержанием стихотворения.

Кит'а также отличается от всех жанровых форм поэзии, в особенности касыды и газели, способом поэтической речи, языком, словарным составом. В этой связи важно подчеркнуть, что язык и способ поэтической речи кит'а прост и совершенно свободен от вычурности. В кит'а обычно не придается особого значения изящности, изысканности, плавности и мелодичности, речи как в газели и касыде. Поэтому во многих случаях язык кит'а мало чем отличается от разговорной речи и, видимо, по этой причине Бертельс Е.Э. называет язык кит'а хвалебным. Размышляя над причиной такой особенности языка кит'а, можно предположить, что это, прежде всего, обусловлено тем, что кит'а в нашей литературе берет свое начало из устного народного творчества. В кит'а использование различных средств художественного изображения, в сравнении с другими жанрами, не столь обильно и встречается в отдельных случаях довольно умеренно. Для достоверности такого вывода обратимся к кит'а из творчества Рудаки:

Чаъд ҳамчун набарди об ба бод,
 Гуїё ончунон шикастастӣ.
 Миёнакаш нозукак, чу шокаи мӯ,
 Гуїй аз ҳамдигар гусастастӣ [14, 59].

*Ее локоны, словно битва воды с ветром,
 Так изгибаясь, извиваются.
 Стан её настолько гибкий, что будто раздвоен
 Прикосновением гребешка к волосам.*

Изгибы локонов возлюбленной сравниваются с рябью воды от дуновения ветра, нежный стан хребтом, колышущимся при ходьбе, будто от прикосновения расчески к волосам.

На основе анализа достаточно значительного количества кит'а из творчества Рудаки, его предшественников и современников нами было выявлено, что поэты, наряду с другими средствами художественного изображения, в этом жанре чаще прибегали к использованию различных видов сравнения.

В традиционной поэтике упоминаются различные виды сравнения. К примеру, такие, как прямое сравнение – («ташбих-и сарех»), аллегорическое сравнение – («ташбих-и киноя»), условное сравнение – («ташбих-и машрут»), противоположное сравнение («ташбих-и маъкус») и т. д. Следует отметить, что из всех названных сравнений прямое сравнение и сравнение – аллегория, будучи наиболее простыми и понятными, встречаются в творчестве Рудаки довольно часто. Одной из характерных особенностей прямого сравнения, способствующего ясному выражению чувств и мыслей поэта, является использование вспомогательного сравнения типа: «как», «подобно», «словно». Такие сравнения в паре с вспомогательной частицей, наречием характерны для кит'а поэтов X века. Для убедительности этого заключения обратимся к некоторым примерам из кит'а Рудаки.

Чистое (прямое) сравнение («ташбих-и равшан»):

Ин чаҳонро нигар ба чашми хирад,
 Не бад-он чашм, к-андар ў нигарӣ.
 Ҳамчу дарёст, в-аз накӯкорӣ,
 Киштие соз, то бад-он гузарӣ! [14,59]

*Взглядом трезвым и разумным посмотри на этот мир,
 Все увидишь по-другому, жизнь по-новому поймешь.
 Мир подобен морю, строй из добрых дел ладью,
 И тогда его спокойно легко переплывешь.*

Как видим, это сравнение называется чистым по той причине, что в нем используется наречие «подобно» («ҳамчун»), прямо указывающее на сходство.

Косвенное сравнение (ташбихи нӯшида)

Иногда сравнение осуществляется без вспомогательной частицы, наречия и такие сравнения принято считать вершиной искусства. Косвенное сравнение имеет различные виды:

1) Сравнение, осуществляемое путем подчеркивания, то есть использования, друг за другом сопоставляющего и сопоставляемого (монандкунанда ва монандшаванда), а также сравнительных слов. Например, стан моей возлюбленной–кипарис, то есть стан возлюбленной подобен кипарису. Вот пример такого сравнения в кит’а Рудаки:

Ба андо намуданд вахшурро,
Бидид он саропо ҳама нурро [15, 170].

*Злословили в суете о вахшуре,
Узрел он все своим лучезарным взором.*

Слово «вахшур» в этом примере является косвенным сравнением, смысл которого заключается в словах «Пророк великодушный» (Расули акрам). Используя это слово, поэт желал подчеркнуть, что «вахшур подобен пророку и посланнику».

2) Составное сравнение, также встречающееся нередко в кит’а Рудаки и его современников. Этот тип сравнения осуществляется путем использования в сложном составном слове и сопоставляющего, и сопоставляемых единиц. Это сравнение также относится к косвенной метафоре. Например, слово «ангубинлабӣ» («сладкие губы»). В сложном слове «ангубинлабӣ» первое слово «ангубин» (сладкая) является сопоставляющим, а второе «сухани талх» («горькие слова») сопоставляемой частью слова. К примеру, в бейтах Мунджика Тирмизи можно обнаружить примеры такого сравнения:

Ар ангубинлабӣ, сухани талх мар-чарост?
 В-ар ёсуманбарӣ, ба дил чунки (чаро) оханӣ?
 Мангар ба моҳ нураш хира шавад зи мушк,
 Мангар ба боғ, сарви сихӣ пок бишканӣ [2, 353].

*Коль медовогоубая ты, от чего горькие слова в мой адрес?
 Коль жасминоподобная (нежная), от чего сердцем ты железо?
 Не смотри на луну, лик ее потускнеет от каменного взгляда твоего,
 Не смотри на сад, щедрый кипарис ты сломаешь взглядом.*

В этом стихотворении поэт сравнивает губы с медом, тело возлюбленной с цветком жасмина, ее сердце с железом, лицо с луной, не прибегая к сравнительной частице, лишь косвенно намекая на эту тождественность.

Есть еще один существенный момент в характере сравнений кит'а в лирической поэзии исследуемого периода, это, так сказать, сложное сравнение (ташбих-и мураккаб). Дело в том, что в микроформе, состоящей из четырех строк или чуть более, сравнение, в особенности сложное, составляет значительную часть структуры стихотворения. В таком сравнении иногда используются и сравнительная частица, наречие, но в том случае, когда сложноподчиненное предложение используется в придаточном предложении:

Ба чашми дилат дид бояд чаҳон,
 Ки чашми сари ту набинад ниҳон.
 Бад-ин ошкорат бибин ошкор,
 Ниҳонӣ-тро бар ниҳонӣ гумор [15, 169].

*От глаз твоих таинства мира сокрыты,
 На мир лишь всевидящим сердцем смотри ты.
 На явное зрением явным гляди,
 На тайное-тайным, сокрытым в груди*

Здесь развернутое образное сравнение, по существу, и заполняет все четыре стиха, второй член его (то, с чем сравнивается) составляет целиком вторые полустишия в каждом бейте.

Одной из особенностей сравнений кит'а в поэзии Рудаки и его современников является повторяемость, клишированность, что отражает характерную для средних веков черту поэтического языка.

Следующая черта, которую мы выявили в процессе анализа кит'а поэтов исследуемого периода, это сравнение – перевертыш («ташбих-и баргашта»). Это сравнение отличается тем, что поэт как бы отказывается от своего сравнения и отдает предпочтение сопоставляемому предмету в отношении сопоставляющего (монандашаванда аз монандакунанда). Такую разновидность сравнения называют также «ташбих-ул-марчеҳ».

Так, к примеру, поэт сравнивает лицо любимой с луной и тюльпаном, но затем, вопреки своему первоначальному восприятию, как бы ищет изъяны в сопоставляемом предмете. Обратимся к конкретному примеру такого сравнения в кит'а:

Зулфи туро «чим» кй кард? Он ки ў,
 Холи туро нуқтаи он «чим» кард.
 В-он даҳани танги ту, гўйй касе,
 Донагаке нор ба ду ним кард! [14, 32].

*Кто уподобил твой локон (букве) джим? Тот кто,
 Родинку твою сделал точкой под этом джимом.
 А этот маленький ротик твой, – словно кто-то,
 Зернышко граната разрезал на две половинки.*

Есть еще один существенный момент в характере сравнений, используемых поэтами X века в жанре кит'а. Это, так сказать, условные сравнения (ташбих-и шарти). К условным сравнениям относятся сопоставления, к которым поэт прибегает с использованием условных

союзов «если», «коли» и т.д. В сущности, обратное сравнение или сравнение перевертыш «ташбих-и баргашта» мало чем отличается от условного сравнения. Отличие видится лишь во внешней форме. Чтобы убедиться в сказанном, обратимся к следующему кит'а Рудаки:

Ин чаҳон пок хобкирдор аст,
 Он шиносад, ки дил-ш бедор аст.
 Некии ӯ ба чойгоҳи бад аст,
 Шодии ӯ ба чойи тимор аст.
 Чӣ нишинӣ бад-ин чаҳон ҳамвор,
 Ки ҳама кори ӯ на ҳамвор аст?!
 Дониши ӯ на хубу чеҳраш хуб,
 Зишткирдору хубдидор аст [14, 28].

*Все то, что мир творит, – подобье сна дурного,
 Однако мир не спит, он действует сурово.
 Там, где должно быть зло, свое он видит благо,
 Он радуется там, где боль всего живого.
 Так почему на мир взираешь ты спокойно?
 В деяньях мира нет покоя никокого.
 Лицо его светло, зато душа порочна,
 Хотя и он красив, плоха его основа.*

Если скажу, что твое лицо красиво, как цветок, нежное оно. Все одно, если не напьется воды, не принесет плодов. Твои локоны кажутся неровными, кучерявыми, но стан твой строен и прямой, как кипарис, твое тело дышит здоровьем, но в глазах болезнь, они больны любовью, то есть если не будет любви, не будет и болезни. Это условное сравнение.

Нередко в кит'а употребимо и сравнение – отражение («ташбих-и 'акс»), при котором писатель сравнивает два предмета (объекта) между собой повторно, будто отражение одного в другом. К примеру, сравнение ночи с

локонами любимой и локонов с темной ночью, подковы с месяцем и месяца с подковой, как в этом кит'а:

Лола миёни дашт бихандад хаме зи дур,

Чун панчаи арӯси ба ҳино баста аз рақиб [15, 132].

Тюльпан среди полей смеется издали,

Подобен пальцам невесты, подкрашенным хной.

Часто можно встретить в творениях Рудаки и его современников, в частности, в кит'а и сравнение-тождество (ташбих-и баробар). Этот прием на арабском языке называется тавсия – уравнивание, что на таджикском означает «тавазун» (равный). Приведем пример из творчества Рудаки:

Омад ин навбаҳори тавбашикан,

Парниён гашт боғу барзану кӯй [15, 163].

Пришла весна. К чему зароки? Мы нарушим долг.

Кварталы, улицы, лужайки превратились в шелк!

Таковы наиболее характерные формы и виды сравнения в поэзии X века, которые часто употребляются в жанре кит'а.

Значительная часть сравнений клиширована и закреплена традицией за соответствующими поэтическими ситуациями. Поэты X века, во главе с Рудаки, проявили высокое мастерство в создании разнообразных вариантов этих форм выражения в жанре кит'а.

Таким образом, подытоживая данный раздел второй главы нашей работы, мы можем констатировать, что в эпоху жизни и творческой деятельности Рудаки и его современников кит'а существовал как самостоятельный жанр новоперсидской литературы и по ряду своих жанрово-стилистических особенностей от других малых лирических жанров.

ГЛАВА III. ГАЗЕЛЬ В ПОЭЗИИ РУДАКИ И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ

3.1. Проблема зарождения газели в персидско-таджикской литературе

В исследовании, посвященном газели в поэзии Рудаки и его современников, ключевым аспектом является проблема зарождения этого жанра в персидско-таджикской литературе. История этой самой популярной разновидности поэзии открывает интересные перспективы на понимание эволюции лирических форм в данной культуре. Несмотря на более позднее внедрение газели в литературу, она становится одним из самых популярных и востребованных жанров в персидской классической поэзии, наравне с кит'а, рубаи, маснави.

В контексте персидско-таджикской литературы IX-X веков, где газель принимает своеобразную позицию, существуют различные точки зрения среди литературоведов относительно ее исторического пути. Одним из центральных вопросов, привлекающих внимание исследователей, является определение газели как самостоятельной разновидности стиха в указанный период.

Важно отметить, что, несмотря на возможные разногласия в мнениях, газель занимает устойчивую позицию среди поэтических форм того времени. Это свидетельствует о ее влиянии и значимости в системе персидско-таджикской поэзии. Возможно, именно в IX-X веках газель начинает формировать свои характерные черты, отличаясь от других лирических форм.

Следовательно, исследование проблемы зарождения газели в персидско-таджикской литературе требует внимательного анализа точек зрения литературоведов, охватывая различные мнения и аргументы относительно места газели в истории персидско-таджикской поэзии. Это

позволит расширить наше понимание эволюции данного жанра и его вклада в систему литератур Востока.

История персидско-таджикской поэзии свидетельствует, что, невзирая на более позднее внедрение жанра газели в литературу, в сравнении с другими лирическими формами персидской классической поэзии: кит'а, рубаи, маснави, газель все же является одним из самых популярных и востребованных жанров.

Относительно исторического пути, пройденного газелью, среди литературоведов и востоковедов существуют различные точки зрения. Одним из важнейших вопросов, находящихся в центре внимания исследователей, является существование (в литературе IX-X вв.) газели как самостоятельной разновидности стиха.

Начиная со второй половины XIX века, в связи с интересом европейских ориенталистов таких как Г. Этте, Ш. Шефер, Ч. Пиккеринг, Э. Браун, В. Джексон, Р. Леви о творчестве Рудаки появляются различные мнения и предположения о существовании в творчестве Рудаки особых видов поэзии, в том числе и газели. Несмотря на существование разногласий в определении жанровых форм в творчестве Рудаки до появления известного труда индийского ученого Шибли Ну'мани «Ши'р ал-Аджам» в европейском востоковедении главенствовала точка зрения Г. Этте о том, что газель в поэзии Рудаки является особым видом поэзии [26,15].

В своем труде «Ши'р ал-Аджам» Шибли Ну'мани, при анализе творчества Рудаки и других поэтов, утверждает, что «до той поры не существовало самостоятельного названия газели, а газелями назывались ташбибы в начале касыд» [188, 32]. Из этих слов Шибли Ну'мани можно сделать вывод, что, по его мнению, газель не была самостоятельным жанром поэзии в период жизни Рудаки, а существовала в форме ташбиба (насиба) в начале касыды.

Указанное мнение Шибли Ну'мани в дальнейшем нашло последователей среди исследователей Ирана и востоковедов других стран,

таких как Саид Нафиси, Зайнулабидин Му'таман, Парвиза Нотила Хонлари, Иосифа Самуиловича Брагинского и других. В результате, до настоящего времени среди исследователей, занимавшихся генезисом газели в эпохе Рудаки и в персидской литературе, в целом, существуют две точки зрения. Представители первой точки зрения, такие как Шибли Ну'мани, считают, что источником возникновения газели является вступительная часть касыды (ташбиб, насиб), в результате последовательного выделения которой из касыды, газель формировалась как самостоятельная форма.

Иранский литературовед Сирус Шамисо, посвятивший свой специальный труд изучению истории генезиса и эволюции газели в персидской поэзии под названием «Эволюция газели в персидской поэзии», обобщая мнения Шибли Ну'мани, Иосифа Брагинского, Абдульгани Мирзоева, Яна Рипки и других об источнике возникновения персидской газели и выражая свою точку зрения о генезисе газели, пишет, что «будет самым прочным мнением, если мы будем считать тагаззул (вступительную часть) касыды источником возникновения газели. В XII веке (хиджры) в связи с кризисом на рынке панегирики (мадха), вторая часть касыды, т. е. мадх, потеряла свою былую значимость, а её первая часть, т. е. описание возлюбленной и выражение чувств и эмоций, приобрела особую важность. Самым лучшим доводом для доказательства того, что газель – это тот же тагаззул, является вопрос тахаллуса. Тахаллус касыды поместится в середине стиха, между двумя частями описаниям (васфом) и мадхом. Когда часть восхваления (мадх) отпадал, бейт тахаллуса стал конечным бейтом. И, наконец, тахаллус в касыде – это упоминание имени восхваляемого (мамдуха), а газели фиксирование имени поэта» [170, 54]. Следовательно, Сирус Шамисо считает, что газель в X веке еще не считается жанровой формой, а является тагаззулом касыды.

Поддерживая мнение о том, что газель в период жизни Рудаки еще не представляла собой самостоятельную жанровую форму, а была лишь вступительной частью насиба касыды, выдающийся русский литературовед

Е. Э. Бертельс в своей работе «История литературы и культуры Ирана» замечает: «...В раннем этапе персидской поэзии газели как отдельной формы еще не существовало. Касыда представляла собой всеобъемлющий синкретический жанр, где газель играла роль вступительной части, не обладая самостоятельной жизнью» [127, 406].

Бертельс подкрепляет свои рассуждения результатами анализа диванов поэтов газневидского периода и предоставляет интересные наблюдения: «Для газневидской эпохи у нас имеется несколько более или менее полных диванов. Однако во всех известных нам диванах количество газелей крайне ограничено, обычно составляет 3–4–5, не более. Более того, по характеру эти газели ничем не отличаются от насиба, не имеют выраженной концовки и могут легко превратиться в касыду с добавлением мадха. Тахаллус, характерный для позднейшей персидской поэзии и придающий возможность создать чувство завершенности на любом бейте, отсутствует у газневидских поэтов. Зато любовные насибы представляют особенно интересное явление. Подсчет их длины для газневидской поэзии показывает, что 75% всех насибов в этот период не превышают 9–11 бейтов (чаще всего 9). Это позволяет сделать вывод, что правило о длине газели было выведено именно из этого контекста, и теоретики XIII века понимали под газелью то же, что и Унсури и Фаррухи — любовной насиб» [128, 406].

Таким образом, вывод Бертельса указывает на то, что в раннем периоде правления Газневидов термин «газель» означал насибы касыды, и эти насибы служили основой для формирования персидских газелей.

Вторая точка зрения о генезисе газели в ее раннем периоде формирования, т. е. в IX-X веках, поддерживаемая Забехулла Сафа, Ризазада Шафаком, Абдульгани Мирзоевым, Марии Рейснер в вопросе о том, что является ли газель в X веке особой жанровой формой в терминологическом понятии, почти не отличается от точки зрения Шибли Ну'мани и его последователей. Главное отличие среди них заключается в определении источника возникновения газели. Так как, если согласно утверждению

Шибли Ну'мани и его последователей, источником генезиса персидской газели является насиб касыды, то, по мнению второй группы современных литературоведов, газель как жанровая форма персидской литературы формировалась в процессе исторического развития лирических стихотворений. Выделение насиба из касыды играло определенную роль в этом процессе, но не было основным и решающим фактором.

Из числа иранских исследователей Забехулла Сафа и Ризазада Шафак не отрицают существования тагаззула касыд как лирических стихов X века, но утверждают, что тагаззул не был основным источником формирования газели, и газель как вид поэзии существовала в творчестве Рудаки [175, 349–350].

В отличие от Ризазада Шафака и Забехулла Сафа, академик Абдульгани Мирзоев в своем труде «Рудаки и развитие газели в X-XV вв.», анализируя существующие точки зрения исследователей, делает вывод о том, что «в X веке газель не была еще особым видом (жанровой формой) поэзии. Газелями в X веке назывались отдельные стихотворения и поэтические отрывки, которые не составляли какой-то определенной поэтической формы, выражали чувства любви, страдания, недовольства и т. п.» [144, 67].

Один из ярких сторонников мнения о существовании газели как особой жанровой формы в поэзии IX-X веков Иосиф Самуилович Брагинский, выражая своё несогласие указанному выводу Абдульгани Мирзоева пишет, что «нельзя же смешивать реальное существование газели как самостоятельного жанра и признание или непризнание ее таковым в традиционной поэтике. Одно дело, что иные авторы старых «поэтик» не считали газель самостоятельным жанром, другие, как было в действительности, сомневались в том, что она являлась особым жанром. На основе литературных данных установлен факт, что газель как любовная песнь отнюдь не является зависимой от придворной касыды, а возникнув в IX-X вв., существует как самостоятельный жанр уже с самого начала существования поэзии на фарси. Это служит еще одним неопровержимым

доказательством правильности тезиса о народных истоках любой поэзии, на любом языке» [144, 172].

Как видно из утверждений Иосифа Самуиловича Брагинского, он считает, что в IX-X веках газель сложилась как жанровая форма поэзии и в творчестве Рудаки и его современников существовала рядом с месневи, рубаи, кит'а и т. д. Но анализ и обобщение проведенных исследований о генезисе жанра газели в поэзии IX-X веков свидетельствует о близости к истине предположений Евгений Эдуардович Бертельса, Абдульгани Мирзоева, М.Л. Рейснера о том, что в указанный период газель еще не была самостоятельной жанровой формой поэзии.

В монографической работе Марии Рейснер, посвященной исследованию эволюции газели в поэзии на фарси X-XIV веков в главе «Газель в системе жанровых категорий поэзии на фарси X века» подчеркивает, что процесс формирования газели X века является результатом арабо-иранского литературного синтеза и «газель, начиная собой путь в поэзии на фарси, входит в систему жанровых категорий наряду с восхвалением (мадх), винными стихами (хамрийат), описанием (васф) и т. д. В этот период она лишена каких-либо присущих ей одной формальных особенностей, будь то порядок рифм, количество бейтов или специфическая маркировка начала и конца стихотворения. С точки зрения норм арабской поэтики перед нами кит'а на любовную тему, противостоящая тем любовным стихам, которые встраивались в политематическое целое касыды и могли также называться газелью (ташбиб, тагаззул)» [149, 36]. В результате М. Л. Рейснер, поддерживая предположения Абдульгани Мирзоева и Мухаммад-Нури Османова, считает, что газель в X веке представляла жанр (род) литературы, а не жанровую форму (вид) и в этот период вырабатывалось ряд её жанровых признаков, таких как тенденция к выработке кольцевой композиции, стремление автора к замкнутости формы кристаллизация некоторых приёмов завершения стихотворения и т. д.

Таким образом, выясняется, что в средневековой теории поэтики представления о газели на фарси отличались в разных стадиях её формирования и развития, в первой стадии развития газели, согласно пониманию первых теоретиков поэзии, в том числе Мухаммада Радуйани и Рашидаддина Ватвата, газель отождествлялась с насибом касыды и считалась одним из тематических её элементов, наряду с васфом, мадхом и т. д. В представлении теоретиков последующей стадии, начиная с Шамса Кайса Рази газель понимается как самостоятельное любовное стихотворение в форме кит'а, любовное вступление к касыде (насиб, ташбиб).

Следует отметить, что на первых двух этапах развития газели единственным её видоразличительным признаком считалось её содержание, а в третьем, завершительном этапе развития теоретических представлений о газели, содержание как основной вид и различительный признак вытесняется формальными признаками и в результате «трансформация газели привела к изменению её положения в системе форм и жанров поэзии на фарси, что проявилось в её включении в состав поэтических форм (касыды, газель, кит'а, месневи, рубайи)» [148, 15]. И этот процесс превращения газели из категории содержания в категории формы, начавшийся в поэзии на фарси X века, продолжался в последующем и завершился в XIII веке.

Следовательно, в современном литературоведении и востоковедении появились различные мнения и взгляды в отношении вопросов генезиса газели в персидско-таджикской поэзии IX-X веков, об истоках её зарождения и определении роли Рудаки в становлении газели как малого лирического жанра поэзии. Как уже отмечалось нами выше, в отношении вопроса о том, что существовала ли газель в литературе X века как самостоятельная жанровая форма, до настоящего времени существуют две основные точки зрения. Представители первой точки зрения (Г. Этте, Э. Браун, Е.Э. Бертельс, Шибли Нуьмани и др.) считают, что газель в X веке, еще не является особым видом поэзии, а является лишь вступительной частью касыды (насиб).

Вторая точка зрения, поддерживаемая Забехуллою Сафа, Ризазада Шафаком, Иосиф Самуилович Брагинским, заключается в том, что газель в творчестве Рудаки и его современников существовала как самостоятельная жанровая форма.

В определении источника газели мнения исследователей расходятся на три основные группы:

1) Представители первой группы (Шибли Ну'мани, Зайнулабидин Му'таман, Сирус Шамисо) считают насиб касыды единственным источником возникновения газели;

2) Согласно мнению второй группы исследователей (Е. Э. Бертельс, Забехулла Сафа, Ризазада Шафак, Абдульгани Мирзоев, М.Л. Рейснер и др.) вступительная часть касыды (насиб, тагаззул) не была основным источником газели и газель как жанровая форма персидской поэзии формировалась и совершенствовалась в процессе исторического развития жанра лирических стихотворений, хотя и в этом процессе оказало определенное влияние и выделение тагаззула из касыды;

3) Существует и третья точка зрения (Иосиф Самуилович Брагинский), согласно которой газель своим возникновением отнюдь не является зависимой от придворной поэзии и её истоки исходят к доисламской народной литературе Ирана.

Таким образом, поныне в современном литературоведении и востоковедении существуют разногласия в определении генезиса газели и вопросы существования или несуществования его как особой жанровой формы в творчестве Рудаки и его современников. Тем не менее все исследователи не отрицают значительный вклад поэты IX-X веков, в поэзии X века.

Следует отметить, что существующие различия, по мнению исследователей, относительно газели в творчестве Рудаки и его современников, высказываются и в процессе определения и анализа образцов газелей в творчестве поэтов IX-X веков. Например, Саид Нафиси в книге

«Жизнь и поэзия Абуабдаллаха Джа'фара ибн Мухаммада Рудаки» приводит два образца газели, которые трудно отнести к нему, ибо в эпоху Рудаки в газели не использовался бейт тахаллуса:

Зихй, фузуда чамоли ту зебу ороро,
 Шикаста сунбули зулфи ту мушки сороро.
 Қасам ба он дили оҳан хурам, ки аз сахтй,
 Ҳазор тарҳ ниҳодаст санги хороро.
 Ки аз ту ҳеч мурувват тамаъ намедорам,
 Ки кас надида зи сангиндилон мадороро.
 Ҳазор бор Худоро шафёе меорам,
 Вале чи суд, чу ту нашнавй «Худоро» – ро?!
 Ту Рӯдакй ба ғуломй агар қабул кунй,
 Ба бандагй написандад ҳазор Дороро [14, 29].

*Здравствуй, твоя красота, умножившая красоту и украшения,
 Локны твои своим ароматом превзошли аромат мускуса.
 Клянусь я тем железным сердцем, что от твердости своей,
 Заставил сложиться в тысячу складок гранитный камень.
 От того, что не вижу от тебя снисхождения ко мне,
 Ты в этом превзошла всех тех, кто имеет каменное сердце.
 Тысячу раз в посредники призываю Бога,
 Но какая в том польза, ведь не слышишь ты Бога.
 Коли Рудаки прикажешь стать рабом,
 В рабстве не преклонит колено пред тысячей имущих.*

Как видим, этот отрывок стихотворения отвечает всем требованиям жанра газели. В нем существуют бейт матла' и макта' вместе с бейтом тахаллус, в котором приводится псевдоним, наличие перекрестной рифмы и любовная тематика также указывает на то, что стихотворение написано в жанре газели. Однако при более внимательном рассмотрении стилистики поэтической речи, в русле которой высказывается состояние души

влюбленного, можно удостовериться, что данное стихотворение не только не соответствует манере стихосложения Рудаки, но и по своей метрике и исполнению выглядит несколько новаторским, по сравнению с газелями Хусрава Дехлави, созданных в идентичном метрическом размере. Примечательно, что сам Саид Нафиси, включая данную газель в литературное наследие Рудаки, пишет: «сомневаюсь, что эта газель принадлежит Рудаки» [185, 36].

Первым ученым, высказавшим сомнение относительно принадлежности данной газели Рудаки, был Шибли Ну'мани, который отмечал, что в «те времена (в эпоху Рудаки) не было принято использование бейта тахаллуса в газели» [188, 47]. Доказательством тому, служит фрагмент второго стихотворения:

Дило то кай хамечӯйӣ манеро,
 Чӣ дорӣ дӯст ҳарза душманеро?!
 Чаро чӯйӣ вафо а з бевафое,
 Чӣ кӯбӣ беҳуда сард оҳанеро?!
 Аё савсанбаногӯше, ки дорӣ,
 Ба рашки хештан ҳар савсанеро!
 Яке з-ин барзане нороҳбар шав,
 Ки бар оташ фишонӣ барзанеро.
 Дили ман арзане, ишқи ту кӯхе,
 Чӣ сойӣ зери кӯхе арзанеро?!
 Бибахшо, эй писар, бар ман бибахшо,
 Макуш дар ишқ хира чун манеро!
 Биё, инак ниғаҳ кун Рӯдакиро,
 Агар бечон равон хоҳӣ танеро [6, 25].

Доколе жить ты будешь, сердце, своей любовью и собой?

Зачем холодное железо ковать упорною рукой?

Зерну мое подобно сердце, а ты в любви горю подобна.

Зачем одно зерно громадной перетираешь ты горой?

*Взгляни на Рудаки, прошу я, когда увидеть хочешь тело,
Что движется, живёт и дышит, хотя разлучено с душой.*

Два первых бейта этого стихотворения приводит в «Словаре фурс» («Луғати Фурс») Асади Туси. Что же касается третьего бейта-макта', он был обнаружен Саидом Нафиси в «Джунге» Мухаммада Таки ибн Ходи, составленной в 1717 году. Следует отметить, что Саид Нафиси высказывает сомнение о принадлежности Рудаки и этого стихотворения. С оговоркой, что и в других газелях Рудаки не встречается бейт макта' (псевдоним).

На самом деле, в различных антологиях приводятся многочисленные образцы газелей Рудаки и некоторых его современников, как Шахид Балхи, Аммора (в частности, в антологии «Лубаб-ал-албаб»), в последующие века.

Отрицание существования газели в IX-X веков не удастся скрыть и посредством искусственной классификации терминологической (Шибли Ну'мани, Хонлари, Абдульгани Мирзоев) и внетерминологической газели, так как газель подобно другим литературным жанрам, в процессе своего развития, как в формальном (количество строк, метрического размера, рифмовки), так и в содержательном плане постоянно находилась в развитии и совершенствовании, хотя определение газели в течение веков почти не изменилось.

Некоторые исследователи различие газели и тагазула объясняют тем, что двустипшие тагазула касыды относятся к одному содержанию, выражают одну цель в то время, как в газели заслуживает внимания развитие мысли относительно предмета желания. Определение Зайнулабина Му'тамана касательно охвата составляющих элементов газели подтверждает вышесказанное. Он пишет: «В финальной части газели (макта') необходим бейт, указывающий на псевдоним поэта, за тем после рифмы может быть использован редиф. А также каждый бейт газели может выразить законченную самостоятельную мысль» [182, 52].

Помимо этого, он рассматривает каждый элемент газели в отдельности. Однако мы не можем согласиться с высказыванием Му'тамана о том, что стихотворение, написанное в структуре газели, но на любую другую тему кроме любовной тематики, не может называться газель. То есть он как бы отрицает существование газели в IX-X вв. Развивая эту мысль в главе «Развитие газели», он утверждает, что газели Рудаки, Шахида, Лукари и других его современников писались только на любовную тематику и исполнялись в музыкальном сопровождении.

Многочисленные исследования ученых и специалистов показывают, что газель уже на первых порах своего формирования отличалась своеобразием не только в отношении содержания, но и формы и что газель может претендовать на существование, когда она построена или сконструирована на основе закона единства формы и содержания. Изучая многочисленные источники и материалы, мы пришли к выводу, что газель существовала уже в начале X века, но в синкретической форме. Первым поэтом, вычленившим или отделившим ее от других литературных видов: кит'а, касыды, месневи и рубаи, был Рудаки. Исходя из этого утверждения, можно с уверенностью сказать, что Рудаки тоже создавал газели, которым в X в. не было равных. Вот, что говорит об этом Унсури:

Газал рӯдакивор некӯ бувад,

Газалҳои ман рӯдакивор нест [13, 25].

Газели хороши, если они рудакийские,

Мои газели не похожи на рудакийские.

В этот период, то есть в X веке, в большей степени популярностью пользовалась поэзия. Персидская поэзия этого периода облачилась в одеяние арабского стиха, и поэтому переняла многие его характерные особенности. Аруз, рифмовка, средства художественного изображения, а также некоторые жанры и жанровые формы лирической поэзии, такие как газель, касыда внешне воспринимались стихами, заимствованными у арабов. Что же

касается тематики и содержания поэзии данного периода, следует подчеркнуть, что она изобиловала иранскими традициями или мотивами, заимствованными у арабов. Однако тематика и содержание поэзии в этот период изобиловали мотивами древнеиранских поэм, сказаний и пехлевийской литературы.

Литература X века, названная нами периодом Возрождения персидской поэзии, и по этой причине, правители (по словам Кисои Марвази) «воспитывали при дворе» таких гениев мировой поэзии, как устод Рудаки. Не жалели никаких драгоценностей для них и настолько тонко чувствовали истинную поэзию, что, услышав высокие патриотические стихи и находясь под их впечатлением, тут же спешили в Бухару, не выронив ни единого слова за весь путь до столицы.

В рассматриваемый период, под воздействием пропаганды и агитации эмиров династии Саманидов, творчество выдающихся поэтов, как Рудаки и его современников Абушакура Балхи, Шахиди Балхи, благодаря прозорливости, мудрости, учености и дружбе министров Абулфазла и Абдаллаха Бал'ами персидская поэзия пошла по пути стремительного развития, и поэты, жившие в это время, рискуя головой, прилагали все усилия для того, чтобы вывести родную литературу из под сильного влияния арабской поэзии.

Самое большое количество стихов поэтов того периода, дошедших до нашего времени, принадлежат Рудаки, которые составляют около 900 бейтов, и чуть более этого количества приписываются другим поэтам, его современникам. На самом деле внушительное количество стихов, дошедших до нас, относятся к перу таких поэтов, как Катран и Шахид Балхи образцы, творчества которых мы приводим ниже:

Куҳан кунад ба замоне ҳамон кучо, ки нав буд,
 Ва нав кунад ба замоне ҳамон, ки хулқон буд.
 Басо шикаста биёбон, ки боғи хуррам буд,
 Ва боғи хуррам гашт, он кучо биёбон буд [2, 31].

*Пройдут года и обветшают, состарятся, те места, что были новыми,
И обновятся также те места, что были старыми.*

*Немало пустынь исчезло, там, где цвели сады,
И были некогда цветущие сады, где теперь пустыни.*

Эта газель о быстротечности и безвозвратности времени, которое изменяет все и вся, о чем напоминает и Шахид Балхи:

Абр ҳама гирияд чун ошиқон,
Боғ ҳама хандад маъшуквор
Раъд ҳама нолад монанди ман,
Чунки бинолам ба саҳаргоҳ зор [2, 43].

*Туча плачет, как влюбленная,
Сад смеется, как возлюбленная.
Гром рыдает, как я,
Когда я горестно рыдаю на рассвете.*

Эпоха Саманидов была периодом рождения новой литературы, временем признания величия языка и художественной литературы, в чем можно убедиться, проанализировав творения художников слова данного времени. Великий Рудаки в своих стихотворениях, наполненный глубоким философским содержанием, призывает к усвоению знаний и трудолюбию:

Гирифт хоҳам зулфайни анбарини туро,
Ба бўса нақш кунам барги ёсамини туро.
Ҳар он замин, ки ту як раҳ бар ӯ қадам биниҳӣ,
Ҳазор сачда барам хоки он замини туро.
Ҳазор бўса диҳам бар сиҳои номаи ту,
Агар бибинам бар мӯҳри ӯ нигини туро.
Ба теғи ҳиндӣ, гӯ, дасти ман чудо бикунанд,
Агар нигарам рӯзе ман остини туро.
Агарчи хомӯш мардум, ки шеър бояд гуфт,
Забони ман ба рави гардад офарини туро [14, 23].

*Я всегда хочу дышать амброю твоих кудрей,
 Нежных губ твоих жасмин дай поцеловать скорей!
 Всем песчинкам поклонюсь, по которым ты прошла,
 Бью почтительно челом пыли под ногой твоей.
 Если перстия твоего на печати вижу след,
 Я целую то письмо: жизни мне оно милей!
 Если в день хотя бы раз не дотронусь до тебя,
 Пусть мне руку отсекут в самый горестный из дней!
 Люди просят, чтобы я звонкий стих сложил для них,
 Не могу я лишь тебя славить песнею моей.*

Изучение наследие поэтов X в. показывает, что стихотворцем этой эпохи, число дошедших до нашего времени стихотворений которого превышает других современников (443 бейта), является Абушакур Балхи. Творения других же стихотворцев представлены лишь несколькими разрозненными строками или бейтами, от некоторых до нас дошли лишь отдельные сведения.

Из этого вытекает, что начиная с периода правления Саманидов до времени ухода из жизни Рудаки и несколько позже, до нас дошло чуть более 2 тысяч бейтов и только.

Дошедшие до нашего времени образцы творчества Рудаки и его современников рассматриваемого периода можно разделить на три группы:

1. Стихотворения, извлеченные из исторических книг и антологий, что само по себе было заметным явлением в литературе. Такие стихи, как правило совершенны, закончены и лучше других образцов подходят для выявления индивидуального стиля поэтов.

2. Стихи, приведенные в книгах средневековых теоретиков, посвященных стилистике поэтической речи и художественным приемам поэзии, с целью продемонстрировать использование этих приемов в том или ином стихотворении. Такие источники также являются хорошей

теоретической базой и подспорьем в исследовании стиля поэта и его мастерства. Однако количество таких разновидностей стихов весьма незначительно. Например, от Рудаки остались две касыды и несколько газелей и кит'а.

3. Стихотворения, использованные лексикографами для раскрытия, трактовки смысла того или иного слова, его использования в ином значении. Количество подобных стихотворений заметно превышает два первых, приведенных выше. Однако подобные бейты в своем большинстве обладают не совсем доступным языком и сложны для восприятия. Лексика этих стихотворений соответствует далекому прошлому и использовалась народными массами в соответствии с жизненной необходимостью, а затем стала непопулярной и была использована поэтами X века по причине обращения к традиционным темам и сюжетам древнеиранской поэзии.

Одним из современников Рудаки является Шахид Балхи, творения которого, согласно сведениям, приведенным в «Лубаб–ал–албаб», «Тарджуман-ал-балага» и «Жизнь и творчество Рудаки», составляет около ста тысяч бейтов. Из всего количества его стихов шесть бейтов написаны на арабском и все остальные на персидском языках. Среди его творений немало привычных форм газелей, обретших заслуженную популярность среди мастеров поэзии. Пять бейтов стихотворения Шахида написаны в форме месневи, а все остальные составляют жанры рубай, кит'а и газель, которые дошли до нас в форме обрывочных бейтов:

В-агар туро малики ҳиндувон бидидӣ мӯй,
 Сучуд кардию бутхонаҳош баркандӣ.
 Ба манҷаниқи азоб-андарам, чу Иброҳим,
 Ба оташи ҳасаротам фиканд хоҳандӣ.
 Туро саломат бод, эй гули баҳору биҳишт,
 Ки сӯи қиблаи рӯят намоз хонандӣ [2, 36].

*О если б тебя как-то увидела страна индусов,
 Поклонилась бы тебе, одежду рвала на себе.*

*На катапульту мук забрось меня, как Ибрахима,
Коль в огонь причинения ущерба меня бросить желаешь.*

Он писал свои стихи на персидском и арабском языках, и диван его стихов составлен достаточно хорошо и представлен большим количеством стихов. К счастью, половина его оставшихся стихов состоит из произведений, извлечённых из антологий, и заметно отличаются от стихов, представленных в словарях, то есть они лишены разрозненности и имеют форму самостоятельных кит'а (фрагментов):

Ай он ки надорй хабаре аз хунари ман,
Хвоҳй ки надорй номи неъматпарвард.
Асп ору каманд ору китоб ору камон ор,
Шеъру қаламу барбату шатранчу маю нард [2, 55].

*О, неведающий ничего о моих достоинствах (искусствах),
Если хочешь, чтоб не прослыл человеком, жаждущим богатства,
Принеси коня, лассо, книг принеси и лук со стрелами,
Дай мне стихи, барбат, шахматы, вина и нарды.*

Следует обратить внимание на то, что в IX-Xвв. круг использования понятия «газель» был намного шире и применялся относительно различных стихотворных фрагментов, посвященных любовной тематике и отображающих внутренние чувства, что эта особенность персидской газели своими корнями уходит в арабскую газель. Невзирая на это, газель X века составляла особую разновидность самостоятельной структурированной стихотворной формы, характерные черты которой в те времена проявлялись лишь частично. В целом, среди литературных произведений поэтов X века, дошедших до нашего времени, не встречаются такие сформировавшиеся стихотворные фрагменты, в которых бы в большей степени наблюдались свойства, характерные для жанра газели, в теперешнем понимании этого

термина, которые бы не вызывали сомнения в том, что они принадлежат перу поэтов данного периода.

Рудаки, наделенный высоким поэтическим слогом и искусством игры на различных музыкальных инструментах, в конце IX и начале X века внес неопределимый вклад в дело формирования газели и вместе со своими современниками сыграл важную роль в подготовке благоприятной основы для дальнейшего развития и совершенствования этого жанра в персидско-таджикской классической поэзии [175, 50].

Как уже отмечалось выше, основа формирования новой формы газели была заложена в эпоху Саманидов, о чем свидетельствует упоминание этого понятия в поэтических произведениях представителей литературы этого периода. Так, к примеру, в сохранившихся образцах поэзии Рудаки слово «газель» встречается в следующем бейте:

...Худойро бисутудам, ки кирдугори ман аст,
Забонам аз ғазалу мадҳи бандагон-ш насуд [14, 36].

*...Восхвалял я Бога, являющегося моим Творцом,
Язык мой не нашел покоя от сочинения газели и хвалы его рабов.*

В указанном бейте слово «газель» как «мидхат» («восхваление») используется в своем прямом назначении и выражает вид поэзии. Иначе говоря, главной целью этих стихотворных отрывков является акцентирование внимания на словах «газель» и «панегирик» или же частей касыды, состоящих из тагаззула и панегирика.

Мухаммад Авфи Бухарай в восьмой главе второго тома книги «Лубаб–ал–албаб», перечисляя 31 персоязычных поэтов древности, только в творчестве троих из них отмечает использование газели. На основании сведений, приведенных этим автором, и некоторых других источников, поэты эпохи Саманидов внесли весомый вклад в развитие и дальнейшее совершенствование любовных газелей. Справедливость этого тезиса

подтверждается творениями таких авторов газели, как Шахид Балхи, Муроди, Робиа бинт Каъб и Абуабдуллах Рудаки [28, 415].

Таким образом, по причине обнаружения в сохранившихся стихотворениях поэтов X века слова «газель» и высокой оценки «газелей» Шахида Балхи и Рудаки поэтами XI века, некоторые востоковеды без углубленного анализа этого явления пришли к выводу, что газель отображает ташбиб и насиб касыды.

В силу имевшегося такого безосновательного умозаключения относительно использования понятия «газель» в творениях поэтов эпохи правления Саманидов и существующих разнополярных точек зрения касательно источников появления данного литературного термина в истории персидско-таджикской литературы, мы задались целью опираясь на творения поэтов X века и другие источники теоретического характера, высказать некоторые свои суждения об этом вопросе.

Как уже было отмечено, понятие «газель», как и другие формы поэзии и стиховедческие персидско-таджикские термины, были заимствованы из арабского языка. Они использовались еще в период формирования поэзии дари в отношении стихотворных отрывков.

Шамс Кайс Рази в своем произведении «ал–Му’джам-фи ма’айири-аш’ар-ил-Аджам» называет газелью ташбиб, который использовался поэтом в силу требований традиций в качестве своеобразного введения, которое было призвано привлечь внимание мамдуха (лица, которому посвящался панегирик). Также следует учесть и тот факт, что Шамс Кайс Рази сузил границы проблем, охватываемых насибом до любовной тематики [11, 73].

В прежние времена насиб и ташбиб, также и газель, приведенные во введении касыды и посвященные любовной тематике, называли тагаззулом. Этот термин, являющийся сравнительно новым, по нашему мнению, точнее других отмеченных выше терминов, соответствует выражению любовного введения касыды и лучше отображает художественно-эстетические

особенности этой части касыды. Ризакулихан Хидаят, отмечая новизну термина тагаззул, пишет: «...все то, что сегодня называют тагаззулом, прежние мастера поэзии называли газелью» [189, 23].

Обычно в части тагаззул повествуется о любви и любовных чувствах, восхваляется возлюбленная, сущность природы вина и вопросы, связанные с ним. Поэтому язык и стиль такой поэзии очень ровные, красивые и наполнены очарованием берущей за душу мелодикой. Одной из ярко выраженных особенностей тагаззула является то, что в противовес термину газель его содержание направлено на выражение главного смысла стихотворения и описание тех понятий и тех тем, которые объединены этой главной мыслью.

Любовь, изображенная в тагаззуле, преимущественно является земной и естественной, в то время как любовь, отображаемая в газели, представляет собой небесные, недостижимые грезы влюбленного. Другая отличительная особенность тагаззула и газели проявляется в том, что в тагаззуле в большей степени звучат нотки радости, ликования от близости влюбленных, тогда как в газели в противовес этому мы встречаемся с темой разлуки, страданий и мук, которые преследуют влюбленных. Таким образом, понятие газель на всем своем историческом пути использовалась для объяснения своеобразия различных понятий, относящихся к небольшим стихотворным фрагментам. Такое разночтение и разъяснение насиба, ташбиба, тагаззула, и в целом, вводной части газели стало причиной высказывания различных мнений в эпоху Саманидов касательно места и роли газели в поэзии, ее истоков зарождения.

Так, мы не можем согласиться с мнением некоторых исследователей, в частности, с высказыванием Сируса Шамисо, отрицающего существование газели в рассматриваемом нами периоде, так как мы имеем конкретные примеры отдельного существования газели вне касыды. Вот яркое подтверждение этому:

Зихй, фузуда чамоли ту зебу оро ро,
 Шикаста сунбули зулфи ту мушки сороро.
 Қасам ба он дили оҳан хурам, ки аз сахтй,
 Ҳазор тарҳ ниҳодаст санги хороро.
 Ки аз ту ҳеч мурувват тамаъ намедорам,
 Ки кас надида зи сангиндилон мадороро.
 Ҳазор бор Худоро шафеъ меорам,
 Вале чй суд, чу ту нашнавй «худоро» – ро.
 Чу Рӯдакй ба ғуломй қабул агар бикунй,
 Ба бандагй написандад ҳазор дороро [14, 29].

*Твоей красою мир украшен: я понял наконец,
 Что кудри у тебя как мускус, как амбары образец!
 Клянусь твоим железным сердцем, которое могло б
 Изрезать надписями скалы, вонзаясь, как резец.
 Что я твоей не верю дружбе, не верю и любви:
 Никто не видел снисхожденья от каменных сердец!
 Творца о милости молю я, но есть ли польза в том?
 Что милость для тебя господня, что для тебя творец?
 О, если бы Рудаки взяла ты, мой друг, себе в рабы,
 То стал бы ста владык счастливей невольник-твой певец!*

Согласно некоторым первоисточникам и научно-исследовательским работам, выясняется, что в последующие века (начиная с XIII) в персидско-таджикской поэзии проводится мысль о том, что любовный насиб касыды и является прародительницей газели, что в ней наблюдаются все внешние признаки этого жанра, такие как парные стихотворные строки, бейт матла' и общность содержания. Видимо по этой причине средневековые теоретики поэзии, как правило, главное отличие газели и касыды видели в количественной разнице стихотворных строк.

В прежние далекие времена любовные стихи имели тесную неразрывную связь с голосом и музыкой. Некоторые поэты, такие как Рудаки и его современники, одновременно были и выдающимися музыкантами и исполняли собственные стихи в музыкальном сопровождении. Эта традиция, заложенная в доисламский период предками иранских народов, впоследствии имела свое продолжение и в эпоху исламизации Средней и Центральной Азии. У нас нет достоверных фактов относительно того, как газель использовалась в период правления Саманидов. Однако Фаррухи Систани, проживший первую половину своей жизни при правлении Саманидов, в двух бейтах, приведенных ниже, намекает на следующую особенность исполнения газели:

Доим аз мутрибони хеш ба базм,
 Газали шоирони хеш талаб.
 Шоиронат чу Рӯдакию Шаҳид
 Мутрибонат чу Саркашу Саркаб [2, 35].

*Всегда от своих музыкантов на пиру,
 Требуи исполнения газелей своих стихотворцев.
 Поэты его славные, как Рудаки и Шахид,
 Музыканты его непревзойденные Саркаш и Саркаб.*

Из содержания данного стихотворения вытекает, что газель и музыка неотделимы, и газель не исполняется, как касыда, сказателем (чтецом), а поется под сопровождение музыки солистом, обладающим приятным тембром. Помимо этого, газель создавалась вовсе не ради изображения помпезности царского двора и показа величия правителя, а скорее, для создания влюбленной души, соответствующей атмосфере праздника и веселья, искреннего ликования от чувства любви, переполнившего сердце поэта. «Ни одно праздничное или увеселительное мероприятие не проходило без вина. Множество образов и мотивов из предыдущей традиции, превратившись к тому времени в архетипы, прочно вошли в поэтическую

традицию. Воспеваются те же качества и особенности вина, которые пелись в гимнах в честь священных напитков в предшествующей культурной истории» [149, 149].

В творениях поэтов предыдущих веков можно наблюдать немало намеков, которые подтверждают то, что газель часто исполнялась в музыкальном и голосовом сопровождении, как песня. При более тщательном изучении таких стихотворений нетрудно догадаться, что целью использования термина газель в них является подчеркивание любовного содержания стихотворения.

Говоря иначе, в прежние времена понятие «газель» применялось в отношении стихов на любовную тематику, наполненных глубокими чувствами и исполняемых певцами в музыкальном сопровождении. Неслучайно, в некоторых словарях, в том числе и в «Словаре Онандродж» под словосочетанием «газельное песнопение» и «газельное исполнение» подразумевается певец.

Согласно этому толкованию, персидские стихотворные фрагменты, написанные в метрике рубайи и соответствующие определенной мелодии, называли «газелями».

Как отмечает Шамс Кайс Рази, дубейти (рубайи), исполняемые в музыкальном сопровождении, также назывались таране, и если язык таране был арабским, его именовали кавлом, а в случае, когда текст тараны был персидским, называли газелью. На основании этого сведения, приведенного Шамсом Кайсом, можно заключить, что слова «таране», «кавл» и «газель», по сути, включали в себя одно и то же понятие [11, 120].

Автор «Кабуснаме» – Унсуралмаали Кайкавус, используя понятие газель Ирана в одном и том же значении, называет газель персидским таране в музыкальном исполнении и подчеркивает необходимость выражения в ней состояния души влюбленных посредством изящной речи [73, 130].

Следует отметить, что существуют точки зрения некоторых исследователей относительно истоков формирования газели в персидско-

таджикской поэзии, согласно которым её происхождение связано с арабской литературой. Тем не менее, данное предположение, за исключением термина «газель», не подтверждается конкретными основаниями. Ряд исследований, проведенных западными, таджикскими и арабскими литературоведами в отношении различных жанров и жанровых форм, показывает отсутствие в арабской поэзии самостоятельного жанра или формы, идентичной персидской газели. Вместо того арабская поэзия использовала термин «газель» для обозначения стихов, независимо от формы, заполненных содержанием любовного характера.

Таким образом, в арабской литературе термин «газель» применялся к тагазулу и лирическим частям касыды, а также стихотворным фрагментам с любовной тематикой. Важно учесть, что в начальном периоде не все арабские касыды были панегириками, и данная особенность арабской поэзии проявилась в основном в последней четверти VII века, в период восстановления власти Омейядов.

Согласно мнению некоторых арабских литературоведов и исследователей газели, лирические поэтические фрагменты (кит'а) более других жанровых разновидностей поэзии соответствовали исполнению в музыкальном сопровождении. Такие стихи, положенные на музыку, в основном предназначались для песнопения наложниц. Литературовед Абдуллах Юлдашев, подытоживая высказывания арабских исследователей о лирической поэзии, приходит к выводу, что в доисламской и арабской любовной поэзии кит'а также занимала основное место и эта поэтическая форма, обладающая особыми жанрово-стилистическими чертами и под названием газель, пользуясь огромной популярностью в персидско-таджикской литературе, является изобретением таджикского народа.

Соглашаясь с ним, в то же время считаем необходимым отметить, что в X веке газель все же еще не полностью оформилась и не обладала теми структурно-композиционными чертами, которые присущи «газели» в

теперешнем терминологическом понимании. В рассматриваемый период мы наблюдаем лишь некоторые ярко выраженные жанровые особенности газели.

Однако, при всем этом, важно подчеркнуть, что известный исследователь творчества Рудаки – Саид Нафиси в своем оригинальном труде, посвященном изучению поэзии X века, приводит три фрагмента приписываемых его перу. Оспаривая эту точку зрения, таджикский ученый Абдульгани Мирзоев, на основании убедительных аргументов, считает, что два первых фрагмента, отвечающих структурно-композиционным характеристикам классической газели, вовсе не являются стихами Рудаки. Продолжая развивать свою мысль, он также отмечает, что третий фрагмент (Поддай же мне вина, что светится как чистый яхонт – Биёр он май, ки пиндори равон ёкути ноб астӣ...) представляет собой то ли отрывок касыды, то ли газели, и трудно выявить, к какому же жанру он все же ближе [78, 90].

При всем том, что приведенные аргументы Абдульгани Мирзоева и выводы относительно этих стихотворных фрагментов достаточно убедительны, мы все же склонны считать, что до момента доступа к более точным сведениям и достоверным источникам следует воздерживаться от категоричных выводов относительно авторства Рудаки этих стихотворных фрагментов. Ведь в различных литературных источниках и творчестве других поэтов X века, как Шахид Балхи, Мухаммад ал Хирави, Дакики, Хусрави Сарахси и др., мы порой встречаемся с использованием слова газель или же находим все признаки данного жанра [78, 55]. Тема, содержание, рифмовка и метрический размер таких стихов свидетельствуют об их явной схожести с классической газелью, однако, эти особенности можно также обнаружить в насибе вводной части касыды. Исходя из этого, можно предположить, что все эти упомянутые стихотворные фрагменты представляют собой насибы или же тагаззулы, отпочковавшиеся от касыд, или же дошедшие до наших дней.

Изучение фрагментов стихотворений вышеупомянутых поэтов и исследование оставшейся части произведений Рудаки и других стихотворцев

третьего и четвертого веков свидетельствуют о том, что наряду с другими сформировавшимися в персидской поэзии жанровыми формами также существовали отдельные обрывочные стихотворения или поэтические фрагменты, которые формировались и развивались отнюдь не по внешним признакам, а в основном в плане тематики и содержания, в большей степени выражая чувства любви и печали. Как бы то ни было, первый, достаточно затяжной этап формирования и обретения структурно-композиционных особенностей газели приходится на период правления Саманидов и, как нам представляется, сама природа этого лирического жанра как нельзя лучше подходила эстетическому видению и свободолюбивому духу таджикского народа, и мелодичному персидско-таджикскому языку. Нам кажется, что, начиная именно с этого периода, в персидской поэзии появляется слово газель, которым впоследствии стали называть лирические стихотворения любовного содержания.

Отмечая неоценимый вклад Рудаки, как основоположника жанра газели в персидско-таджикской поэзии, Шибли Ну'мани пишет: «Рудаки является Адамом персидской поэзии. В период его жизни появился самостоятельный вид газели» [188, 28]. Шибли Ну'мани под словом «самостоятельный вид газели» подразумевает начало проявления формы газели в персидско-таджикской поэзии.

Роль Рудаки в формировании и развитии газели выражается, прежде всего, в ее слиянии с музыкой. Ибо на первых порах газель, слившись с музыкой, была сотворена им на основе метрического размера рубайи.

Таким образом, на основании вышеизложенного мы пришли к выводу, что хотя обретение характерных черт и формирование газели происходило в X веке, однако, проявление ее, как самостоятельного жанра лирики, пришлось на более поздние периоды персидско-таджикской поэзии.

3.2. Роль Рудаки и его современников в формировании структуры, тематики и поэтики газели

Одной из вечных тем литературы, доведенной в персидско-таджикской поэзии X века до наивысшей точки развития, является тема любви. Чувство любви, приносящее великую радость и страдания, составляет главный стержень любовной лирики, относительно которой Шибли Ну'мани пишет: «Любовь – наивысшее чувство, которое может испытывать лишь человек, и поэтому всюду, где существует человек, рождается и любовь. И поскольку ни одна нация и народ не может быть не представленной поэзией, эта тема также не может не быть обозначенной в любовной поэзии этих народов и наций» [189, 30].

Первой причиной именованья того или иного стихотворения «газелью» является тема этого стихотворения, а не ее внешние формальные признаки. Если стихотворение по внешним, формальным признакам соответствует жанру газели, в содержательном плане не отвечает требованиям данного жанра, оно не может быть признано таковым жанром. Напротив, если в том или ином стихотворении преобладает мотив любви, описание этого чувства, но не соблюдаются некоторые формальные признаки, оно на самом деле является газелью. То есть газель может иметь нескольких разновидностей, схожая с кит'а, рубайи и мусамматом.

Относительно тематики газели мы можем сказать, что в ней нашли свое отражение совокупность лирических размышлений, чувств любви (аллегорической и реальной, земной), мистического, философского, социального, нравственного, богоискательского, свободолюбивого содержания.

Например, тематикой тагаззулов Рудаки является неприукрашенная любовь. Его любовные тагаззулы отличаются простотой содержания, искренностью чувств, великолепием языка, изображающего все тонкости взаимоотношений влюбленных, особой мелодичностью и музыкальностью,

ласкающих слух. Примером сказанного может служить следующая газель Рудаки:

Мушаваш аст дилам аз карашмаи Салмо,
 Чунонки хотири Мачнун зи турраи Лайло.
 Чу гулшакар диҳиям, дарди дил шавад таскин,
 Чу туршрӯй шавӣ, вораҳонӣ аз саҳро.
 Ба ғунчаи ту шакарханда нашъаи бода,
 Ба сунбули ту дури ғӯш мӯҳраи афъо.
 Бибурда наргиси ту оби ҷодуи Бобил,
 Кушода ғунчаи ту боби мӯъчизи Мусо [14, 116].

Моё сердце поражено кокетством Сальмы,

Как душа Медждуна локонами Лейли.

*Когда ты даришь мне засахаренные лепестки розы, боль в сердце
 утихает,*

Когда ты хмуришь лицо, избавляешь меня от тоски.

На твоих нежных устах-сахарная улыбка и опьянение вина,

Гиацинты твоих кудрей под ушами-пятнышки змеи.

Твои нарциссы похитили блеск у вавилонской волшебницы,

Твои раскрытые уста – это врата чудесам Мусы.

Одним из ярких поэтов, современников Рудаки, является Шахид Балхи, создавший немало первичных газелей любовного содержания. Вот первый бейт одной из таких его газелей:

Маро ба ҷони ту савганду саъб савганде,

Ки ҳаргиз аз ту нагардам, набишнавам панде... [2, 582].

Клянусь я именем твоим, клянусь всем святым,

Что никогда не отвернусь от тебя, как бы меня не наставляли.

Другой, не менее известный современник Рудаки, Дакики, достигший высокой культуры стиха, в своей газели с неповторимой тонкостью передает обостренное состояние души лирического героя, его размышления:

Кошки андар чаҳон шаб нестӣ,
То маро хичрони он лаб нестӣ.
Захми акраб нестӣ бар қони ман,
Гар варо зулфи муакраб нестӣ... [2, 285].

*Хоть бы не было на свете ночи,
Чтоб не испытывать мук печали разлук с ее губами.
Боль жала скорпиона я бы не знал,
Коль не были изгибы ее локонов подобны жалю скорпиона...*

В этой газели поэт мастерски использовал приём сравнения, который позволил ему выстроить такие образные словосочетания, как «жало скорпиона» («неши акраб»), «локоны изгибающие» («зулфи муакраб») и т.д.

Многозначительностью художественных обобщений, яркими образами, передающими движение чувств влюблённых, в своих газелях прославились другие современники Рудаки, такие как Мунджик Тирмизи и Раби'а Балхи:

Эй, хубтар зи пайкари дебои арманӣ,
Эй, поктар зи қатраи борони баҳманӣ.
Он чо, ки мӯйи ту, ҳама барзан ба зери мушк,
В-он чо, ки рӯйи туст, ҳамеша бараҳманӣ... [2, 352].

*О, превосходящая по красоте стан армянской вязи,
О, превосходящая по чистоте каплю весеннего дождя.
Там, где твои локоны, меркнет аромат мускуса,
Там, где твое лицо, весь мир наполняется светом.*

В другом месте Рабиа бинт Кааба восклицает:

Ишқи ӯ боз андар овардам ба банд,
Кӯшиши бисёр н-омад судманд.

Ишқ дарёи каронанопадид,
 Кай тавон кардан шино, ай хушманд!
 Ошиқӣ хоҳӣ, ки то поён барӣ,
 Бас бибояд сохт бо ҳар нописанд.
 Тавсанӣ кардам, надонистам ҳаме,
 К-аз кашидан тангтар гардад каманд [2, 110].

*Вновь любовь ее пленила арканом,
 Чрезмерные старания не принесут пользы.
 Любовь – бескрайнее море,
 Невозможно преодолеть его вплавь, знай!
 Коль желаешь сохранить любовь до конца,
 Значит, надо быть готовым ко всем страданиям.
 Проявила упрямство я, пытаюсь вырваться из аркана,
 Но не знала, что затягивается петля, когда тянешь в другую сторону.*

Поэтесса хочет сказать, что ее лирическая героиня стала пленницей любви, и как бы не старалась, не смогла утолить свои желания. Только человек дальновидный и страстный до конца сможет переплыть бескрайнее море любви. Далее она говорит о том, что поняла тщетность упрямства, ибо «затягивается петля, когда тянешь в другую сторону».

Основная тема газели – выражение чувств и описание красоты и совершенства возлюбленного, жалоба на свою судьбу и разлуку с ним. Невзирая на то, что первые газели во многом напоминают тагаззул, но разница их в том, что газель в большей степени посвящается влюбленным, а в тагаззуле главный акцент направлен на язык стихотворения, изящество стиля. Тагаззул имеет эпическую направленность, газель же-лирическую окрашенность. Лирический герой, описываемый в тагаззуле имеет несколько особенностей:

1. Лирический герой, наделенный безжалостным характером, причиняющий любимой страдания и муки своей безответной любовью.

Обратимся к примеру, приведенному академиком Абдульгани Мирзоевым в его книге «Рудаки и развитие газели в X-XV вв.»:

Дило то кай җамечӯи манеро,
 Чи кӯбӣ беҳуда сард оҳанеро...
 Дилам чун арзане ишки ту кӯхе,
 Чи сойӣ зери кӯхе арзанеро?!...
 Биё, инак ниғаҳ кун Рӯдакиро,
 Агар бечон равон хоҳӣ танеро [14, 25].

*О сердце, доколь ты будешь стремить искать меня,
 Зачем ты тщетно куешь холодное железо?
 Мое сердце – просяное зерно, любовь к тебе-целая гора,
 Зачем ты давишь горой зернишко?
 Приди, взгляны ныне на Рудаки,
 Если тебе нужно тело без живой души.*

2. Лирический герой, который является царем. Он не желает тратить попусту внимание на поэта. Поэт всецело восхваляет его и желает ему всех земных благ:

Малико, ҷашни Меҳргон амад!
 Ҷашни шоҳону хусравон омад!
 Хаз ба ҷойи мулҳаму хиргоҳ,
 Бадали боғу бӯстон омад.
 Мӯрд ба ҷойи савсан омад боз,
 Май ба ҷойи арғувон омад.
 Ту ҷавонмарду давлати ту ҷавон,
 Май ба бахти ту навҷавон омад [14, 33].

*О «царь», наступил месяц Меҳргон
 Наступил праздник шахов и царей!
 Прошла пора шатров, садов и роц
 В меха закутаемся потеплей!*

*Нет больше лилий-зеленеет мирт,
 Был красен аргаван-вино красней!
 Ты благороден, молодая твоя власть,
 Вино новое, к твоему счастью, подано!*

3. Лирический герой, доступный лишь богам и сверхчеловеку. Его лик наделен всеми прелестями живой природы, его естество символизирует плодородие, радость и силу. Он вечен и недоступен.

Другим отличием тагаззула и газели, по нашему мнению, является то, что тагаззул в некоторых параметрах слабее газели. Помимо этого возлюбленная, описываемая в тагаззуле, есть намек и символ внешней природы. В то время, как возлюбленная, изображаемая в газели, представляет собой обобщение божественной природы, а также мечты и чаяния человека. Такие тагаззулы можно встретить в творениях Рудаки:

Сарсари ҳачри ту, эй сарви баланд,
 Решаи умри ту аз бех биканд.
 Пас, чаро бастаи ўям ҳама умр,
 Агар он зулфи дуто нест каманд... [14, 35]

*Самим разлуки налетел и нет тебя со мной,
 С корнями вырвал жизнь мою он из земли родной.
 Твой локон-смертоносный лук, твои ресницы-стрелы,
 Моя любовь! Как без тебя свершу я путь земной...*

Эта газель в целом состоит из 4 бейтов, здесь же приведена лишь часть тагаззула, имеющая характер любовной лирики, в которой изображена земная любовь.

Непревзойденным мастером любовных газелей после Рудаки признана его современница Робиа Балхи, отличающаяся тончайшей структурой языка, простотой, но вместе с тем образностью лексики. Подтверждением этих слов может служить нижеприведенный образец ее газели:

Маро ба ишқ ҳаме муҳтамал кунӣ ба ҳиял,
 Чӣ ҳуҷчат орӣ пеши Худои аzza ва чалл.
 Ба ишқат-андар осӣ ҳаме наёрам шуд,
 Ба динам-андар тоғӣ ҳамешавам ба масал.
 Наим бе ту нахоҳам, чаҳим бо ту равост.
 Кӣ бе ту шаккар заҳр асту бо ту заҳр асал
 Ба рӯйи некӯ така макун, ки то якчанд.
 Ба Сунбул андар пинҳон кунанд начми Зухал,
 Ҳароина на дурӯғ аст, он чи гуфт ҳаким,
 Фа ман такаббара явман фа баъда иззи залл [2, 111].

*Меня в любви ты подозреваешь в хитрых уловках,
 Какое доказательство ты принесешь господу, великому и
 преславному?*

*В любви к тебе не могу я стать мятежной,
 Могу я разве, например, восстать против велений моей веры?
 Райских благ без тебя не хочу я, а адское пламя с тобой-пусть!
 Ведь без тебя сахар-яд, а с тобой яд – это мед.
 Не полагайся на красивое лицо, ведь еще немного
 И в гиацинтах спрячут планету Сатурн,
 Конечно, не ложь то, что сказал мудрец:
 «Кто возгордился хотя бы на день, после почета(увидит) унижение».*

Следует отметить, что газели рассматриваемого периода с точки зрения структуры, формы, сцепленности бейтов, рифмовки и редифа заметно отличаются от других жанровых разновидностей персидско-таджикской поэзии. В особенности это касается бейтов, которые по своей самостоятельности выгодно отличались от бейтов других поэтических форм.

По причине отсутствия сюжета в персидской классической газели порой может сложиться мнение, что в некоторых газелях бейты, будто бы

самостоятельны и между ними нет какой-либо логической связи. На самом же деле это не так.

Как уже было отмечено, в последующие века газель заняла место касыды, то есть была признана как одна из форм персидской поэзии. Некоторые литературоведы, такие как Брагинский, Мирзоев, Л. Квятковский и др. считают, что в большинстве случаев между бейтами газели не существует единства содержания и логической связи.

«Самостоятельность каждого бейта газели, начавшаяся намного раньше, изо дня в день совершенствовалась, – пишет Абдульгани Мирзоев, – и была доведена до совершенства именно в творчестве Хафиза» [78, 64]. От себя добавим, что эту особенность газели можно наблюдать также и в строфических формах стиха.

В персидско-таджикской литературе строфа тоже является структурной единицей поэзии. Мы это можем наблюдать в форме тасмита, из которой образовалась строфа.

Это исследование и наблюдение относится не только к газели, но и ко всем другим лирическим жанрам. Однако особенность самостоятельности содержания бейтов в лирических жанрах, которую выявил и подчеркнул в своем исследовании Шохзамон Рахмонов, наблюдается не во всех периодах таджикской литературы.

Так, к примеру, Абдульгани Мирзоев, останавливаясь на этом вопросе, пишет, что «особенность проявления в каждом отдельно взятом бейте содержательной самостоятельности мы не только не увидели в любовных стихах поэтов X века, но и не вправе требовать от газелей XII века» [78, 32]. Однако в другом месте этого же исследования он подчеркивает, что «самостоятельность бейтов газели, первые элементы которой наблюдаются еще в стихах Рудаки и его современников, в газелях Саади получили еще большую широту» [78, 64].

Первый тезис вышеназванного автора ближе к истине и опирается на твердую основу, ибо в газелях поэтов IX-X (Рудаки, Шахид Балхи) поэтов и

последующих веков (Анвары, Санаи) полной самостоятельности бейтов не наблюдается. Академик Абдулгани Мирзоев такую самостоятельность каждого бейта газели обнаруживает в творчестве последующих поэтов и по этому поводу пишет: «Такое обстоятельство, – подчеркивает он, – становится причиной того, что ослабевает логическая и содержательная связь между бейтами ослабевает до такой степени, что если даже исключить отдельные бейты из общего контекста газели, ее содержание остается логически завершенным, не сказываясь на структуре газели» [78, 65].

Таким образом, структуру персидского стиха можно представить на основе композиционного построения персидской газели, в которой в начале располагается бейт матла' и в конце бейт макта'.

Необходимо отметить, что в целом устойчивость таджикской литературы на протяжении многих периодов развития классической поэзии и поэзии последующих периодов, в первую очередь, связана с жанром газели. Устойчивость формы и преимущество жанра газели в литературном процессе побудили многих исследователей обратиться к проблеме формирования и развития газели.

Не случайно после академика Абдулгани Мирзоева другой известный таджикский литературовед Аълохон Афсахзод, обобщая все имеющиеся работы, посвященные жанру газели, высказал ряд ценных наблюдений относительно развития жанра газели до Абдурахмана Джами. Отмечая важность данного исследования в изучении вопроса формирования и развития жанра газель в персидско-таджикской литературе, С. Амиркулов в своей книге «Развитие жанров таджикской литературы в первой половине XIX в.» пишет: «Из обобщающего труда Аълохона Афсахзода вытекает, что группа литературоведов (таких, как Герман Эtte, Ш. Шефер, Ч. Пиккеринг, Р. Леви, С. Айнаи, З. Сафо, Дж. Хумаи, Иосиф Самуилович Брагинский, Ш. Хусейнзаде, Р. Хадизаде, Аълохон Афсахзод) придерживаются мнения, что газель, как самостоятельная форма поэзии, существовала уже в IX-X веках» [62, 6].

В классической литературе бытовало мнение, что стихотворение начинается с матла', то есть с зачина, который должен быть предельно захватывающим, концентрирующим внимание на главной мысли, дабы пробудить интерес читателя к остальной части стихотворения. Такой зачин также именовался красотой словесности. Также основными требованиями к матла' были доступность смысла, особое обаяние слога, оказывающего эстетическое воздействие на слушателей и читателей. Зачин, заложивший основу идеи стихотворения, разворачиваясь в последующих бейтах, завершался бейтом макта' (итоговой парой полустиший), в котором поэт выражал свой вывод.

Все эти особенности бейтов газели получают свое подтверждение на основе приведенных ниже образцов стихотворений.

Рассматривая развитие лирических жанров в персидской поэзии, необходимо обратить внимание на тот факт, что в IX-X веке более всего популярностью пользовались панегирик (мадх) и тагаззул (газель). В XI веке лирические стихи порой принимали эпическое звучание, и поэтому поэт иногда даже в любовных утехх изображал себя героем. Газели этого периода преимущественно посвящались изображению дворцовых пиршеств и радостному времяпровождению влюбленных, мотивы скорби и печали в них звучали крайне редко. В газелях XII-XIII веков панегирик (восхваление) несколько идёт на спад, и место хвалебных мотивов занимают мистические рассуждения.

Исследователи персидской литературы относительно метрики, рифмовки и их роли в структурно-композиционном строении газели высказываются сравнительно меньше. В частности, Низоми Арузи Самарканди в «Четырёх беседах» («Чахор мақала») называет поэзию приёмом построения поэтической речи (санъатҳо), но отнюдь не искусством и наукой: «стихотворчество есть приём, который поэт использует при сотворении своего произведения...» [42, 60]. Шамс Кайс Рази в «ал-Му'джам...» называет поэзию продуманным словом, наполненным мелодией

и привязанным к рифме. Только Насираддин Туси в «Ме'яр-ал-аш'ар» говорит: «Поэзия в понимании масс является рифмованным и ритмичным словом, с точки зрения логики, представляет собой содержательные стройные слова, наделенные глубоким смыслом» [46, 120]. Он ожидает от поэзии блеск мысли, необъятность воображения и музыкальности. Поэзия, воспринимаемая в терминологическом понятии того времени как рифмованное слово, настолько глубоко вошла в сердца и мысли таджикского народа, что в отношении всех жанров и жанровых форм лирики, начиная с бейта, газели, рубаи, мухаммаса, муамма и т.д., применялось слово «кофия» – рифма поэзией. То есть, только рифмованные слова имели право называться поэзией.

За исключением Насираддина Туси, теоретики классического периода литературы считают рифму основным стержнем поэзии. Некоторые из них даже содержание считают зависимым от рифмы, находящимся в ее прямом подчинении.

Несомненно, роль рифмы в поэзии неумолима, она как бы находится на втором плане после метрики. Рифма придает методике стихотворения новые оттенки звучания, но она не является основным стержнем стиха. Роль рифмы настолько же значима, как значима форма стихотворения, обусловленная его содержанием.

В газели бейты располагаются не всегда в соответствии с содержанием. Содержание каждого бейта не переходит в последующий бейт, то есть каждый бейт в отдельности может быть самостоятельным. Причина кроется в том, что хотя рифмы формально идентичны, однако по смыслу находятся в отдаленности друг от друга [45, 84].

Выше мы говорили о разнополярности мнений исследователей о рифме и теперь хотим перейти к смыслу, заложенному в этом понятии.

Рифма (кофия) перешла в нашу литературу из арабского и обозначает «идуший следом». В языке слово «пасованд» («суффикс») также

используется в значении рифмы, о чем свидетельствует следующий бейт Лабиби:

Ҳама ёва, ҳама хому ҳама суи,
Маъонӣ аз чакома то пасованд [2, 316].

*Все бредни, все недозрелое, все слабое
Смысл от стиха до рифмы.*

Рифма является формальным элементом стиха, и в прошлом стихотворцы поясняли ее значение и задачи в рамках общего определения поэзии. Для большей ясности обратимся к определению, данному Шамсом Кайса Рази в его знаменитом трактате «Ал-му'джам» относительно поэзии, дабы выяснить задачи и роль рифмы в структуре стихотворения:

«Знай же, что стихотворение в словаре трактуется как знание и восприятие смысла посредством размышлений, в терминологическом же смысле это понятие включает в себя продуманное слово, логически выстроенное, наполненное содержанием, благозвучие которого достигается созвучием последних букв и более того: упорядоченные логически слова, дабы было отличие поэзии и бреда, беспорядочной речи. И сказали—мелодичное, чтоб была разница между поэзией и прозой. И сказали-чтоб была разница между бейтом двустрочным и между полустушием (полубейтом), чтоб самой малой формой стиха был законченный и самостоятельный бейт... И сказали, чтоб последние буквы этого бейта были похожими, чтоб была разница между рифмованными и нерифмованными строками, ибо нерифмованную речь не принято считать поэзией, если даже она и мелодична» [11, 161].

Из сказанного вытекает, что рифмой называют последние схожие и созвучные буквы заключительных частей бейта. И самым важным является, по словам Шамса Кайса, то, что «нерифмованную речь не принято считать поэзией». Точное повторение одного и того же слова тоже не является

рифмой. В наше время нерифмованная разновидность поэзии называется «белым стихом», которая воспринимается неоднозначно, нравится не всем.

Рифма строится из коренных букв слова. Соответствующие друг другу буквы рифмы, за исключением внутренней буквы, должны, не изменяясь, повторяться с начала до конца газели или касыды.

Таким образом, словом рифма называется последнее повторяющееся слово бейта стихотворения, в котором повторяется определенное количество букв, но никоим образом не целиком само слово.

Наука о рифме является специальным разделом поэтики, частью литературных наук. Она изучает особенности и разновидности рифмы поэзии, на основе системы рифмы выявляется формирование ее видов, а также исследуются эстетические достоинства рифмы в художественном творчестве, ее строение в истории поэзии и других литературах мира.

Строение рифмы в свою очередь зависит от законов фонетики и литературных традиций каждой литературы.

Художественные задачи рифмы заключаются в том, что рифма во взаимосвязи с редифом (рефреном) и стихотворением создает единство в рамках одного бейта. Так, в нижеприведенных бейтах поэтов X века Абушакура Балхи, Дакики единство бейта достигнуто посредством рифмы и единства редифа:

Гўянд сабр кун, ки туро сабр бар дихад,
Оре, дихад, валеk ба хуни чигар дихад [2, 26].

*Твердят, будь терпелив, ибо терпенье принесет плоды,
Да, принесет, но ценою кровоточащего сердца.*

Задача рифмы в стихотворении не заканчивается лишь участием в структурировании формы стиха. Поэт размышляет в тон ритма стихотворения, настраивает содержание каждого слова на лад слова, составляющего рифму. Например, если мы построим прозаическое предложение, используя слова офтоб (солнце) и об (вода), которые могут

выполнять роль рифмы в стихотворении, сможем наблюдать следующее логическое соотношение: Он согрел воду, поставив ее на солнечной стороне (Ў обро дар офтобрӯя монда гарм кард).

Поэт X века Абушакур Балхи восклицает:

То кай кунад ў хорам, то кай занад ў шангам,
Фарсуда шавам охир, гар оҳану гар сангам [2, 81].

*До коих пор меня терзает ей, до коих пор меня сверлитъ,
В конец я пылью стану, знайте, будь я железо иль гранит.*

Порой в силу требований рифмы стихотворение может наполниться новым словом, свежими метафорами и сравнениями.

В мировой литературе раньше выявляли поэзию различными способами и критериями. Например, в греческой литературе разновидности поэзии определяли на основании метрики. В персидско-таджикской и арабской поэзии различные формы стиха выявляли и классифицировали на основании разновидностей рифмовки. Касаясь этого вопроса, в связи с рассматриваемым периодом литературы, считаем необходимым отметить, что в нашей поэзии за основу приняты две разновидности рифмовки:

Во-первых, использование монорифмы в бейте, который является основной формальной и смысловой единицей стиха. Например, у Имора Марвази:

Бо чанги сағдиёнаву бо булури шароб,
Омад ба хони чокари худ хоча бо савоб [2, 91].

*Под музыку благозвучного чанга и с искрящимся бокалом вина
Явился в дом своего слуги господин с благими намерениями.*

В этом бейте первая строка свободна от рифмы и вторая соответствует общей рифмовке стихотворения. Для того чтобы увидеть соответствие всех строк рифме приведем в качестве примера два бейта:

Маро зи мансаби таҳқиқи анбиёст насиб,
 Чӣ об чӯям аз чӯйи хушки юнонӣ?!
 Барои парвариши қисм қон чӣ ранча кунам,
 Ки хайф бошад рухулқудус ба сағбонӣ!... [14, 61]

*Позорно быть гуртоправом тому, кто саном высок.
 Для радостей низменных тела, я дух оскорбить бы не мог,
 В иссохшем ручье Элады не станет искать воды
 Тот, кто носителем правды явился в мир, как пророк...*

Относительно рифмы и редифа мы можем отметить, что в большинстве стихотворений, построенных на легкой рифме, как правило, состоящей из двух-трех слогов, присутствует и редиф, обеспечивающий единство формы и содержания бейта.

В словаре литературоведческих терминов редиф трактуется как слово и слова, расположенные в конце каждой строки стихотворения, в котором рифма соблюдается от начала до конца. Примером сказанного может служить следующая газель Рудаки:

Омад баҳори хуррам бо рангу бӯйи тиб,
 Бо сад ҳазор нузҳату ороиши аҷиб.
 Шояд, ки марди пир бад-ин гаҳ шавад ҷавон,
 Гетӣ бадил ёфт шабоб аз пайи машиб.
 Чархи бузургвор яке лашкаре бикард,
 Лашкар-ш абри тираву боди сабо-нақиб.
 Наффот-барқи равшану тундар-ш-таблзан,
 Дидам ҳазор хайлу надидам чунин маҳиб.
 Он абр бин, ки гиряд чун марди сӯгвор
 В-он раъд бин, ки нолад чун ошиқи қаиб.
 Хуршедро зи абр дамад рӯй гоҳ-гоҳ,
 Чунон ҳисорие, ки гузар дорад аз рақиб... [14 26].

*В благоухании, в цветках пришла желанная весна,
 Сто тысяч радостей живых вселенной принесла она.
 В такое время старику не трудно юношею стать, –
 И снова молод старый мир, куда девалась седина!
 Построил войско небосвод, где вождь-весенний ветерок,
 Где тучи-всадникам равны, и мнится: началась война.
 Здесь молний греческий огонь, здесь воин-барабанищик-гром,
 Скажи, какая рать была, как это полчище сильна?
 Взгляни, как туча слезы льет. Так плачет в горе человек,
 Гром на возлюбленного похож, чья скорбная душа больна.
 Порою солнце из-за туч покажет нам свое лицо,
 Иль то над крепостной стеной нам голова бойца видна?*

В целом, анализ, проведенный на основе структуры, тематики и поэтики газелей в творчестве Рудаки, его предшественников и современников, позволяет сделать следующие основные выводы:

1. Газель в период Рудаки и его современников прошла несколько этапов развития – от зарождения до совершенствования жанровых признаков. Это отражает изменения в основополагающих элементах арабской поэтической традиции на ираноязычной почве, делая газель одним из наиболее подвижных жанров.

2. В лирическом поэзии Рудаки и его современников видно стремление к устойчивым моделям структурной организации поэтического текста, особенно к единообразным средствам завершения произведения.

3. С постепенной кристаллизацией формальной стороны газели произошел переход от чисто содержательных критериев к формальным, что наблюдается в творчестве Рудаки и современников.

4. Синтез светской и суфийской традиций в газелях привел к накоплению разнообразных мотивов, таких как панегирические,

религиозные, философские и гедонические, смешиваясь с любовными мотивами.

5. Политематизм газели способствовал формированию нового типа композиционных связей между бейтами, а стабильность формообразующих признаков можно рассматривать как проявление персидско-таджикского стиля в газели.

6. Первичные жанровые признаки газели появились в творчестве Рудаки и его современников, сделав первые серьезные шаги на пути к совершенствованию газели.

7. Творчество Рудаки сыграло ключевую роль в зарождении и развитии газели как самостоятельного жанра в персидско-таджикской поэзии. Использование метров аруза и их разновидностей в газелях Рудаки послужило примером для последующих мастеров этого жанра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе анализа генезиса и эволюции малых лирических жанров в системе персидско-таджикской поэзии IX-X веков, как фард, рубаи, дубейти, кит'а и газель, были получены результаты, которые позволяют нам лучше понять специфику возникновения и развития поэтических жанров.

Одним из ключевых выводов нашего исследования является выявление богатства и разнообразия идейного, тематического и художественного контекста малых лирических жанров в эпоху Рудаки и его современников. Период IX-X веков в персидско-таджикской поэзии оказался не только временем формирования, но и плодородным периодом, когда эти жанры приобретали уникальные черты, отражающие разнообразие культурных, религиозных и социальных аспектов общества.

Изучение фарда, рубаи, дубейти, кит'и и газели в контексте их эволюции позволило выделить основные этапы развития каждого жанра, выявить их взаимосвязь и влияние друг на друга. Наблюдаемая динамика позволила проследить, какие тематические и художественные элементы становились более актуальными на различных этапах развития персидско-таджикской поэзии.

Также, на основе проведенного анализа, было установлено, что малые лирические жанры в этот период играли важную роль в отражении морально-эстетических и социально-культурных ценностей общества. Они становились не только средством выражения эмоций и чувств поэтов, но и эффективным средством передачи социокультурных традиций.

Исследование подчеркивает не только творческое величие Рудаки и его современников, но и значимость этих малых лирических жанров в формировании персидско-таджикского литературного процесса. Полученные результаты будут полезными для дальнейших исследований в области изучения истоков происхождения системы жанров персидско-таджикской поэзии и, более широко, для понимания развития лирических жанров в мировой литературе.

Анализ генезиса и эволюции малых лирических жанров поэзии на фарси, таких как фард, рубаи, дубейти, кит'а и газель, в эпоху Рудаки и его современников позволяет сделать следующие выводы:

1. Эпоха Саманидов, в которую приходится жизнь и творчество Рудаки, его предшественников и современников, является ключевым периодом в истории персидско-таджикской литературы. В этот период происходил мощный процесс формирования и совершенствования, как литературного языка, так и системы поэтического языка, его основных жанров, их структуры, тематики и поэтики.

2. Несмотря на отсутствие строгих терминологических границ, фард, рубаи, дубейти и газель начали формироваться и совершенствоваться в этот период.

3. Фард и дубейти, хотя не выделялись терминологически в то время, но встречаются в творчестве Рудаки, его предшественников и современников, предвосхищая будущее определение этих жанров.

4. Рубаи также стал формироваться и совершенствоваться благодаря творчеству Рудаки и его современников. Это привело к созданию устойчивой традиции сочинения рубаи, в которой впоследствии выросли такие великие мастера, как Омар Хайям, Махасты Гянджави, Фаридаддин Аттар, Джалаладдин Руми, Абдаррахман Джами и другие.

5. Кит'а, хотя присутствовала в творчестве предшественников Рудаки, приобрела свою структуру и особенности в поэзии Рудаки и его современников, став самостоятельным жанром.

6. Газель в этот период еще не была самостоятельным жанром. Термин «газель» применялся к стихотворным фрагментам и отрывкам, выражающим любовные, эмотивные и другие мотивы, часто встречающиеся в насибах касыды.

7. Заслуга Рудаки и его современников состоит не в том, чтобы утвердить газель как самостоятельный жанр поэзии, а в их вкладе в

формирование и совершенствование ее первичных жанровых признаков, как тематика, форма и архитектоника.

8. Высокое поэтическое мастерство Рудаки играло ключевую роль не только в формировании и совершенствовании газели, но и в последующем ее развитии как самостоятельного жанра персидско-таджикской поэзии. Метры аруза, такие как хазадж, рамал, музари', хафиф и их разновидности, широко использованные в газелях Рудаки, стали образцом для подражания многих последующих мастеров этого жанра.

9. Позднейшие поэты, творившие газели на фарси, унаследовали и продолжили тематику любовной лирики, включая винную тематику, философию жизни и смерти, гедонизм, автобиографические мотивы и другие, взятые из творчества Рудаки.

10. В поэзии Рудаки и его современников некоторые основные жанры поэзии достигли совершенства, как в формальном, так и в содержательном плане. Касыда, например, идеально подходила для описания явлений природы, воспевания величия политических и исторических личностей, жалобы и сентенции на жизненные условия, а также выражения душевного и физического состояния. Лирическое вступление подходило для выражения чувств и любовных переживаний, кит'а использовалась для социальных, этических, сатирических и автобиографических мотивов, а рубаи стал средством выражения социальных и философских воззрений.

11. В эпоху Рудаки и его современников малые жанры поэзии, благодаря таланту великих поэтов, прочно вошли в персидско-таджикскую литературу и стали фундаментом ее жанровой системы. С течением времени, совершенствуясь, они сохраняют глубокое содержание и мысли, продолжая оставаться ключевым элементом этой литературы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

А) Источники на таджикском языке

1. Аҳмади Сур, ибн Абдурахим. Кашф ул-луғот. Ҷ.2. / Абдурахим ибн Аҳмади Сур. Лакҳнав. 1876. -326 с.
2. Ашъори ҳамасрони Рӯдакӣ. Дар зери таҳрири А. Мирзоев / Мирзоев, А. – Сталинобод: Нашрдавтоҷик, 1958. – 407 с.
3. Ашъори ҳамасрони Рӯдакӣ. Таҳияи матн ва луғату тавзеҳот аз Худой Шарифов ва Абдушукур Абдусатторов. / Душанбе: Адиб, 2007. – 480 с.
4. Гиёсуддин, Муҳаммад. Гиёс-ул-луғот. Ҷ. 2. / Ғ. Муҳаммад. [Таҳияи матн ва пешгуфтор мулҳақот, тавзеҳот ва феҳристи А. Нуров] – Душанбе: Адиб, 1988. – 416 с.
5. Девони Рӯдакӣ. Танзим ва тасҳеҳи Чаҳонгири Мансур. / – Теҳрон: Ноҳид, 1995. – 354 с.
6. Девони Унсурии Балхӣ. Бо сабъӣ ва эҳтимоми Муҳаммад Дабири Саёқӣ. – Теҳрон: Саной, 1983. – 435 с.
7. Кошифӣ, Ҳусайн Воиз. Бадоеъ-ул-афкор / Ҳ. В. Кошифӣ; муаллифи сарсухан ва ҳозиркунандаи чоп Урватулло Тоиров. – Душанбе: Ҳумо, 2006. –232 с.
8. Мирзозода, Х. Луғати мухтасари истилоҳоти адабиётшиносӣ / Х. Мирзозода. – Душанбе: Маориф, 1992. – 240 с.
9. Мунтахаби «Тарҷумон-ул-балоға» ва «Ҳадоиқ-ус-сеҳр»: таҳияи матн, муқаддима ва тавзеҳоти Худой Шарифов. – Душанбе: Дониш, 1987. – 144 с.
10. Рашидуддин, Ватвот. Ҳадоиқ-ус-сеҳр фӣ дақиқ-иш-шеър. Таҳияи матн, муқад. ва тавз. Х. Шарифов / В. Рашидуддин. – Душанбе: Дониш, 1987. – 144 с.
11. Розӣ, Шамси Қайс. Ал-Муъҷам... / Ш. Қ. Розӣ; муаллифи сарсухану тавзеҳот ва ҳозиркунандаи чоп Урватулло Тоиров. – Душанбе: Адиб, 1991. – 464 с.

12. Рӯдакӣ, Абӯабдуллоҳ. Шеърҳо: Китоби мусаввар. –[Парал. на русской и арабской графике] / А. Рӯдакӣ. – Душанбе: Ирфон, 2008. – 176 с.
13. Рӯдакӣ. Девони одамушшуаро Абӯабдуллоҳ Рӯдакӣ / Ба кӯшиши Сайид Расули Мусавӣ, Масъуд Қосимӣ, Азиз Мирбобоев. Пажӯҳишгоҳи фарҳанги форсӣ-тоҷикӣ. – Душанбе, 2000. -189+8 с.
14. Рӯдакӣ, А. Девон – Душанбе: Олмотӣ, 2007. – 256 с.
15. Рудакӣ, Абуабдуллоҳ. Ашъор. / А. Рудакӣ. – Душанбе, 2007. – 350 с.
16. Фарҳанги забони тоҷикӣ [аз асри X то ибтидои асри XX]: Иборат аз ду ҷилд. Ҷ.1: А-О. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 951 с.
17. Фарҳанги забони тоҷикӣ [аз асри X то ибтидои асри XX]: Иборат аз ду ҷилд. Ҷ.2. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 950 с.
18. Ҳодизода, Р. ва диг. Луғати истилоҳоти адабиётшиносӣ / Р. Ҳодизода, М. Шукуров, Т. Абдучабборов. – Душанбе: Ирфон, 1964. – 320 с.
19. Ҳусайнӣ, Атоуллоҳ Маҳмуд. Бадоеъ-ус-саноеъ / А.М. Ҳусайнӣ; бо сарсухан, тавзеҳот ва таҳрири Раҳим Мусулмонкулов. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 222 с.
20. Шерозӣ, Саъдӣ. Куллиёт: Иборат аз чаҳор ҷилд. Ҷ. 2. / С. Шерозӣ. Душанбе: Адиб, 1989. – 416 с.

Б) Источники на русском языке

21. Ватват, Рашид ад-Дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии [Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р] Р. Ватват: перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой. – Москва: Наука, 1985. – 327 стр.
22. Кашифӣ, Камаладдин Хусайн Ваиз. Бадое' ал-афкар фи саное'и-ал-аш'ар. [Новые мысли о поэтическом искусстве] / Камаладдин Хусайн Воиз Кошифӣ. – М.: Наука, 1977. – 977 с.
23. Рази, Шамс ад-дин Мухаммад ибн Кайс. Свод правил персидской рифмы и критики поэзии / Ш. М. ибн Кайс ар-Рази; перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой.–Москва. 1997. – 437 стр.

24. Рудаки. Стихи / Рудаки. – М. 1954. – 406 с.
25. Хади-заде, Р. Рудаки и поэты его времени. Рудаки / Р. Хади-заде. Л. о. изд.-ва «Советский писатель» 1985. – 272 стр.

В) Источники на персидском алфавите

26. ایتى، هرمن. تاريخ ادبيات فارسى. ترجمه. ث. رضازاده | هرمن ایتى. – تهران. 1959 – 288 ص.
27. امامى. نصرالله. استاد شاعران رودكى. / ن. امامى. – تهران. 2006. – 141 ص.
28. بخارای، محمد عرفى. تذكرة لباب الالباب / محمد، عوفى بخارای؛ به تصحيح ادوارد خ. براون. با مقدمه محمد قزوینى و تصحيحات جديد و حواشى و تعليقات سعید نفیسی. – تهران: هرمس. 1389. – 1082 ص.
29. بلخى، عنصرى. دیوان / عنصرى بلخى، به كوشش دكتور محمد دبیر سیاقى. چاپ دوم. – تهران: انتشارات كتابخانه سنائى، 1343. – 435 ص.
30. تبریزی، قطران. دیوان / قطران. تبریزی؛ از روی نسخه محمد نجوانى. چاپ اول. 1342. – 522 ص.
31. جبلى، عبد الواسع. دیوان / عبد الواسع، جبلى؛ به كوشش ذبیح الله صفا. – تهران: سپهر. 1341. – 228 ص.
32. داد، سیماء. فرهنگ اصطلاحات ادبى / سیماء، داد. – تهران: مروارید، 1390. – 591 ص.
33. دامغانى، منوچهرى. دیوان / منوچهرى، دامغانى؛ به كوشش محمد دبیر سیاقى. – تهران: 1338. – 440 ص.
34. دایره المعارف بزرگ اسلامى. جلد دو. – تهران: مركز دایره المعارف بزرگ اسلامى، 1367. – 766 ص.
35. رادویانى، محمد بن عمر. ترجمان البلاغه / محمد، بن عمر رادویانى؛ به اهتمام محمد جواد شریعت. تهران: دژ نبشت، 1386. – 950 ص.
36. رازى، شمس الدین بن قیس. المعجم فى معاییر اشعار العجم / شمس الدین، بن قیس الرازى؛ به تصحيح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینى. – تهران: 1337. – 544 ص.
37. رازى، امین احمد. هفت اقلیم. ج. 3. | امین احمد رازى. با تصحيح جواد فاضل. – تهران: انتشارات علمى. 1961. – 520 ص.
38. رامى، شراف الدین. حقایق الحدائق / شرف الدین، رامى؛ به تصحيح و با حواشى و یاد داشت های سید محمد کاظم امام، چاپ اول. – تهران: دانشگاه تهران، 1341. – 168 ص.

39. رضوان، شریعت. فرهنگ اصطلاحات ادبی. - تهران: 1370، 188 ص.
40. سبزواری، میرزا حسین واعظی کاشفی سبزواری. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار/ میرزا حسین، واعظی کاشفی سبزواری؛ ویراستار میر جلال الدین کزازی. - تهران، 1369. - 377 ص.
41. سمرقندی، دولت‌شاه. تذکرة الشعرا / دولت‌شاه، سمرقندی؛ به سعی اهتمام و تصحیح ادوارد براون. - تهران: اساطیر، 1382. - 621 ص.
42. سمرقندی، نظامی عروضی. چهار مقاله / نظامی، عروضی سمرقندی؛ از روی تصحیح علامه محمد قزوینی. تصحیح مجدد و شرح گذارش رضا انزابی نژاد - تهران: جامی، 1382. - 240 ص.
43. سیستانی، فرخی. دیوان / فرخی سیستانی؛ با مقدمه و حواشی و تعلیقات و فهرست اعلام و لغات و مقابله نسخه معتبر. به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی. - تهران: زوار، 1371، چهل و پنج. - 523 ص.
44. شروانی، خاقانی. کلیات. جلد 2. تصحیح مولوی محمد علی. / خاقانی. شیروانی. لکهنو. 1998. - 1393 ص.
45. شیرازی، سعید احمد بهشتی. هزار قطعه / سعید احمد بهشتی، شیرازی. تهران. 1374. 535 ص.
46. طوسی، خواجه نصیرالدین. معیار الاشعار / خواجه نصیرالدین، طوسی؛ به تصحیح جلیل تجلیل. - تهران: نشر جامی و ناهید، 1369. - صح
47. فرهنگ رشیدی. - تهران: 1337، 719 ص.
48. فرهنگ نامه ادبی فارسی (دانش نامه ادب فارسی). - تهران: سازمان چاپ و انتشارات، 1376، 1537 ص.
49. فروخی، سیستانی. دیوان. با سعی اهتمام غلامحسن یوسفی. / سیستانی فروخی.. - تهران: ذوار. 1993. - 533 ص.
50. قبول، محمد. هفت قلزم. اقلیم هافم. در لغات و مصطلحات موسرتع اهل عجم. / محمد قبول. لکهنو: نول کشور. 1980. - 154 ص.
51. گیلانی، احمد اداره چی. شاعران هم عصر رودکی / احمد اداره چی، گیلانی. - تهران، مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی، 1370. - 564 ص.
52. مدبری، محمد. شرح احوال شاعران بی دیوان در قرنهای 3، 4، 5 هجری قمری / محمد، مدبری. 704 ص.
53. وطواط، رشیدالدین. دیوان / رشیدالدین، وطواط؛ با کوشش سعید نفیسی. با مقدمه و مقابله و تصحیح کتاب حدایق السحر، از روی چاپ مرحوم ابّاس اقبال. - تهران: 1339. - 737 ص.

II. Г) Научная литература на таджикском языке

54. Абдуллоев, А. Адабиёти форсу тоҷик дар нимаи аввали асри XI / А. Абдуллоев. – Душанбе: Дониш, 1979. – 262 с.
55. Абдусаттор, А. Фарҳанги арабӣ ва адабиёти аҳди Ғазнавиён / А. Абдусаттор. – Душанбе: Бухоро. 2015. – 430 с.
56. Абдусаттор, А. Ташаккул ва таҳаввули рубоӣ дар адабиёти форс-тоҷик / А. Абдусаттор. Душанбе: Ирфон, 2017. – 408 с.
57. Алимардон, А. Тарҳрезии ғазал дар замони Оли Сомон / А. Алимардон. // Сомониён ва эҳёи тамаддуни форсӣ-тоҷикӣ. – Душанбе, 1998. – С. 318–443.
58. Амонов, Р. Лирикаи халқи тоҷик / Р. Амонов. – Душанбе: Адиб, 1968. – 412 с.
59. Амонов, Р. Рубоӣҳои халқӣ ва рамзҳои бадеӣ / Р. Амонов – Душанбе: Адиб, 1970. – 295 с.
60. Афсаҳзод, А. Дар сафи бузургон / А. Афсаҳзод. – Душанбе: Ирфон, 1986. – 336 с.
61. Афсаҳзод, А. Ҷомӣ-шоири ғазалсаро / А. Афсаҳзод. – Душанбе: Маориф, 1989. – 255 с.
62. Афсаҳзод, А. Одамушшуаро Рӯдакӣ: Масъалаҳои рӯзгору осор. Нашри 2 / А. Афсаҳзод. – Душанбе: Адиб, 2008. – 312 с.
63. Баёзи фольклори тоҷик: Иборат аз 6 ҷилд. Ҷ. 1. / Душанбе: Дониш, 1985. – 288 с.
64. Бақоев, М. Рӯдакӣ ва қитъасароӣ / М. Бақоев. // Рӯдакӣ ва замони ӯ. Сталинобод, 1958. – С.147–151.
65. Бобоев, Ю. Назарияи адабиёт. Қ.1. / Ю. Бабаев. – Душанбе: Маориф, 1987. – 320 с.
66. Болдырев, А. Н. Муайян намудани таърихи таълифи «Нузҳатномаи Алоӣ» аз рӯи рубоии Рӯдакӣ / А.Н. Болдырев // Рӯдакӣ ва замони ӯ. Маҷм. мақолаҳо – Сталинобод, 1958. – с. 82.

67. Ғафуров, Б. Тоҷикон: Иборат аз ду китоб. Қ.1. / Б. Ғафуров. – Душанбе: Ирфон, 1998. – 704 с.
68. Давлатов, М. Ғазал ва анъанаи он дар эҷодиёти устод Лоҳутӣ / М. Давлатов. – Душанбе: Дониш, 1973. – 250 с.
69. Давронов, С. Рубоию дубайтиҳои Лоҳутӣ ва фарқи ин ду шакли жанрӣ / С. Давронов. // Армуғони олимони ҷавон. – Душанбе, 1966. С. 116–123.
70. Донишномаи Рӯдакӣ: Иборат аз 4 ҷилд. Ҷ. 1: А-К. АИ ҶТ. Пажӯҳишгоҳи забон ва адабиёти ба номи Рӯдакӣ; Сармуҳ. ва муқар. М. Муллоаҳмадов. – Душанбе, 2008. – 592 с.
71. Зарринқӯб, Абдулхусайн. Бо қорвони ҳулла. Маҷмӯаи нақди адабӣ. Таҳияи Шодӣ Шоқирзода / А. Зарринқӯб. – Душанбе: Пайванд, 2004. – 366 с.
72. Зехнӣ, Т. Санъати сухан / Т. Зехнӣ. – Душанбе: Ирфон, 2007. – 326 с.
73. Кайковус, Унсурӯлмаолӣ. Мухтасари Қобуснома / У. Кайковус. – Теҳрон, 1942. – 211 с.
74. Карим, Шоқир. Ташаккули қолабҳои шеърӣ форсии тоҷикӣ дар қарнҳои 1Х-Х-и мелодӣ: Рисолаи номзадӣ / Ш. Карим. – Душанбе, 2013. – 162 с.
75. Кароматуллоева, Н. Дубайтӣ ва шаклҳои он дар адабиёти тоҷик. (рисолаи номзадӣ) / Н. Кароматуллоева. – Душанбе, 1972. – 210 с.
76. Мақсудов, Бадриддин. Ҷустуҷӯ дар аҳвол ва осори Ироқӣ. Душанбе: Пайванд, 2009, – 555 с.
77. Мирзоев, А. Абӯабдулло Рӯдакӣ / А. Мирзоев. – Сталинобод: Нашрдавтоҷ, 1958. – 397 с.
78. Мирзоев, А. Рӯдакӣ ва инкишофи ғазал дар асрҳои Х-ХУ / А. Мирзоев. // Сездаҳ мақола. – Душанбе: Ирфон, 1977. – 288 с.
79. Мирзозода, Х. Рӯдакӣ ва тақомулоти шакли рубоӣ / Х. Мирзозода. // Рӯдакӣ ва замони ӯ. – Сталинобод, 1958. – С. 142–146.
80. Мирзозода, Х. Чанд сухан дар бораи мундариҷаи ғоявии рубоӣ Рӯдакӣ. / Х. Мирзозода // Шарҳи сурх, 1958. – № 510 – С. 79–100.

81. Мирзозода, Х. Таърихи адабиёти тоҷик. (Кит. 1–2). [Аз давраи қадим то асри XI] / Х. Мирзозода. – Душанбе: Ирфон, 1989. – 422 с.
82. Муллоаҳмадов, М. Фаррухии Систонӣ / М. Муллоаҳмадов. – Душанбе: Ирфон, 1978. – 142 с.
83. Муслмонкулов, Р. Асрори сухан / Р. Муслмонкулов. – Душанбе: Ирфон, 1980. – 152 с.
84. Муслмониён, Р. Меъёри шинохти шеър / Р. Муслмониён. // Садои Шарқ. N 12. – 1986. – С. 121–123.
85. Муслмониён, Р. Назарияи адабиёт / Р. Муслмониён. – Душанбе: Адиб, 1990. – 334 с.
86. Муслмониён, Р. Назарияи чинсҳо ва жанрҳои адабӣ / Р. Муслмониён. Душанбе: Маориф, 1987. – 88 с.
87. Мухторов, Аҳрор. Рӯдакӣ ва мероси ӯ / А. Мухторов. – Душанбе: Дониш, 2008. – 126 с.
88. Намунаҳои фолклори тоҷик / Тартиб. А.Н. Болдырев. Сталинобод: Нашдавтоҷик, 1938. – 350 с.
89. Нарзикул, М. Лутфи сухани худодод / М. Нарзикул // Ҷойгоҳи сухан. – Душанбе: Адиб, 2006. – 224 с. – С. 45–71.
90. Нарзикул, Мисбоҳиддин. Авзони ашъори Рӯдакӣ / М. Нарзикул. – Душанбе: Сино, 2011. – 131 с.
91. Негматов, Н. Давлати Сомониён: [Тоҷикон дар асрҳои IХ-Х] / Н. Негматов. – Душанбе: Ирфон, 1989. – 306 с.
92. Раҳмонов, Ш. Байт ва муносибати он дар шеър / Ш. Раҳмонов. – Душанбе: Ирфон, 1980. – 150 с.
93. Раҳмонов, Ш. Таҳаввули воҳидҳои лирикӣ / Ш. Раҳмонов. – Душанбе: Адиб, 1988. – 143 с.
94. Рӯдакӣ, Абуабдуллоҳ. Рудаки. Rudaki, رودكى / А. Рудакӣ. Хучанд: Нури маърифат, 2008. – 320 с.
95. Сабақи Рӯдакӣ. [Муқад. матн ва луғоту тавз. А. Абдуллоев]. – Душанбе: Ирфон, 1984. – 302 с.

96. Сатторзода, А. Нуқтаи пайванд / А. Сатторзода. – Душанбе: Ирфон, 1982. – 238 с.
97. Сатторзода, А. Такмили бадеъи форсии тоҷикӣ / А. Сатторзода. – Душанбе: Адиб, 2011. – 379 с.
98. Сатторзода, Абдунабӣ. Аз Рӯдакӣ то Лоик / А. Сатторзода. – Душанбе: Адиб, 2013. – 176 с.
99. Сатторзода, Абдунабӣ. Рӯдакӣ ва шеърӣ Рӯдакивор. Ёдномаи устод Рӯдакӣ / А. Сатторзода. – Душанбе: Шаҳпар, 2014. – 458 с.
100. Сирус, Баҳром. Арӯзи тоҷикӣ / Б. Сирус. – Душанбе: Нашрдавтоҷик, 1963. – 287 с.
101. Сирус, Баҳром. Қофия дар назми тоҷик / Б. Сирус. – Сталинобод: Нашрдавтоҷик, 1955. – 186 с.
102. Сирус, Баҳром. Вазни осори боқимондаи Рӯдакӣ / Б. Сирус. // Рӯдакӣ ва замони ӯ. – Сталинобод, 1958. – С. 128–141.
103. Сӯфиев, Ш. З. Санаи Газневи и становление персидско-таджикской суфийской поэзии / Ш. З. Сӯфиев // Вестник Педагогического университета. – 2015. – № 3-1(64). – С. 126-130. – EDN VZSMGR.
104. Суфиев, Ш. З. Шабустари о природе и философско-мистическом основании суфийских терминов / Ш. З. Суфиев // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. – 2015. – № 3(44). – С. 82-87. – EDN UXKYIT.
105. Фолклори тоҷик. – Сталинобод: Нашрдавтоҷик, 1954. – 350 с.
106. Ҳодизода, Р. Дар бораи санъати назми Рӯдакӣ / Р. Ҳодизода // Рӯдакӣ ва замони ӯ. – Сталинобод, 1958. – С. 112–127.
107. Ҳодизода, Р. Аз Рӯдакӣ то имрӯз / Р. Ҳодизода. – Душанбе, 1988. – 288–300 с.
108. Ҳодизода, Р. Рубой ва дубайтии назми адабиёти форсӣ / Р. Ҳодизода // Сомониён ва эҳёи тамаддуни форсӣ-тоҷикӣ. – Душанбе, 1998. – С. 287–300.

109. Ҳодизода, Р. Рӯдакӣ ва давраи нави адабиёти форсӣ / Р. Ҳодизода // Сомониён ва эҳёи тамаддуни форсӣ – тоҷикӣ. – Душанбе, 1998. – С. 387–400.
110. Ҳусейнзода, Ш. Адабиёти тоҷик. китоби дарсӣ / Ш. Ҳусейнзода, И. Н. Махвашов. – Сталинобод: Нашрдавтоҷик, 1958. – 285 с.
111. Ҳусейнзода, Ш. Мақоми Ибни Сино дар шеърӣ адаби тоҷик / Ш. Ҳусейнзода, Х. Шарифов. – Душанбе: Ирфон, 1985. – 116 с.
112. Ҷомӣ, Абдурахмон. Осор. Ҷ. 8. Таҳияи А. Афсаҳзод / А. Ҷомӣ. Душанбе: Адиб, 1989. – 542 с.
113. Шамс ул-луғот. Ҷ. 2. Бомбай, 1277 ҳ. (1899). -321 с.
114. Шарифов, Х. Назмшиносӣ / Х. Шарифов, У. Тоҳиров. – Душанбе: Ҳумо, 2000. – 384 с.
115. Шарифов, Х. Балоғат ва суҳанварӣ / Х. Шарифов. – Душанбе: Ирфон, 2007. – 276 с.
116. Шарифов, Х. Ташаккули афкори адабӣ дар асрҳои X-XI / Х. Шарифов. – Душанбе: Офсет-Империя, 2017. – 239 с.
117. Шарифзода, Х. Диди замони сабки шеърӣ Рӯдакӣ / Шарифов Х. // Маънавият ва ҷаҳони зоҳир. Маҷ.маҷ. – Душанбе: Адиб, 2012. – С.31–62.
118. Ширинов Н.А.Чалолуддин Муҳаммади Исфаконӣ ва ғазалиёти ӯ / Н.А. Ширинов-Душанбе, 2015. – 200 с.
119. Шукуров, М. Паҳлӯҳои тадқиқи бадеӣ / М. Шукуров. – Душанбе: Ирфон, 1976. – 120 с.

Д) Научная литература на русском языке:

120. Алиев, С. Х. Формы классической азербайджанской поэзии / С. Х. Алиев. – Баку, 1966. – 233 стр.
121. Аминов, А. Жанр рубаи и советская лирико-философская поэзия / А. Аминов. – Душанбе: Адиб, 1988. – 136 стр.
122. Аминов, А. Рубаи и дубайти / А. Аминов. – Душанбе: Адиб, 1977. – 100 стр.

123. Асрорӣ, В. Некоторые суждения о народных рубаи. Ученые записки – ки Сталинабадского госпединститута им. Т.Г. Шевченко. Т.18, 1957, серия филологии / В. Асрорӣ. – Сталинобод: Ирфон, 1957. – 178 стр.
124. Бертельс, Е. Э. Персидская поэзия в Бухаре X века / Е.Э. Бертельс. – М.: Наука, 1958. – 120 стр.
125. Бертельс, Е. Э. Очерк истории персидской литературы / Е. Э. Бертельс. – М.: Наука, 1958. – 204 стр.
126. Бертельс, Е. Э. История литературы и культура Ирана. / Е.Э. Бертельс. – Изд. вост. литер. 1958. – 210 стр.
127. Бертельс, Е. Э. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. [Т. 1.] / Е.Э. Бертельс. – Изд. вост. литер. 1960. – 555 стр.
128. Бертельс, Е. Э. Избранные труды. История культуры и литературы Ирана. / Е. Э. Бертельс, М.: Наука, 1988. -558 стр.
129. Брагинский, И. С. Очерки из истории таджикской литературы / И. С. Брагинский – М.: Наука, 1956. – 496 стр.
130. Брагинский, И.С. Таджикская народная поэзия / И. С. Брагинский. – М.: Наука, 1956. – 486 стр.
131. Брагинский, И. С. Абу Абдуллах Джафар Рудаки / И. С. Брагинский. – М.: Наука, 1989. – 91 с.
132. Брагинский, И. С. О возникновении газели в персидско-таджикской литературе / И. С. Брагинский. // Из истории персидско-таджикской литературы. – М., 1972. – С. 52–84.
133. Всеобщая история литературы. Т. 1. Ч. 2. Под ред. В. Ф. Корша. – СПб, 1881.
134. Дармстетер, Дж. Происхождение персидской поэзии / Дж Дармстетер. – М.: Наука, 1924. – 220 стр.
135. Ёрмухаммедов Ш. Р. Жанр кит’а в творчестве Анвари. Дисс. канд. филол. наук. / Ш. Р. Ёрмухаммедов. – Душанбе: ТНУ, 2017. -189 стр.
136. Зарипов, З. Жанр рубаи в персидско-таджикской литературе XIIIв. Дисс. канд. филол. наук / З. Зарипов. – Душанбе: ТГНУ, 1990. – 193 стр.

137. Залеман, К. Т. Очерки древнеперсидской литературы. К.Т. Залеман // Всеобщая история литературы. Т. 3. Тегеран. 1958. С.52–60.
138. Избранные четверостишия персидско-таджикских поэтов-классиков. Сост. и предисл. Р. Хади-заде / Р. Хади-заде. – Душанбе: Ирфон, 1965. – 216 стр.
139. Исмаатов, Б. Пантеистическая традиция в персидско-таджикской поэзии 1X-XV вв. [Анализ идейного содержания философской лирики] / Б. Исмаатов. – Душанбе: Дониш, 1986. – 257 стр.
140. История персидско-таджикской литературы. [Под ред. Яна Рипка. Перев. с чешского И. С. Брагинского] – М.: Наука. 1970. – 440 стр.
141. Козмоян, А. К. Формирование рубай в классической поэзии на фарси [X-XI вв.] / А. К. Козмоян. – Ереван, 1981. – 110 стр.
142. Крачковский, И. Ю. Арабская поэтика в IX в / И. Ю. Крачковский. Избранные сочинения. – Т. II. – М. – Л., 1956. – 702 стр.
143. Крымский, А. Е. История персии, ее литературы и дервешской теософии / А. Е. Крымский. – М.: Наука, 1909. – 162 стр.
144. Мирзоев, А. Рудаки и развитии газели. / А. Мирзоев. – Сталинабад: Таджикгосиздат, 1958. – 71стр.
145. Мусулманкулов, Р. Персидско-таджикская классическая поэтика. [X-XV вв.] / Р. Мусулманкулов. – М.: Наука, 1989. – 240 стр.
146. Нуриддинова, Ш.И. Трансформация персидско-таджикской рубай в арабской поэзии [XI-XIII вв.] / Ш. И. Нуриддинова. – М.: Наука, 1970. – 120 стр.
147. Османов, М. Н. Из истории литературы народов Хорасана и Маверауннахра V111–1X вв. / М. С. Османов. // «Советское востоковедении» № 2. 1956. – С. 100–120.
148. Османов, М. Н. Стиль персидско-таджикской поэзии 1X-X вв. / М. С. Османов. М.: Наука, 1974. – 293 стр.
149. Рейснер, М. Л. Эволюция классической газели на фарси [X-XIV вв.] / Л. Рейснер. – М.: Наука, 1989. – 224 стр.

150. Суфиев, Ш. З. Архетипы вина в персидско-таджикской поэзии / Ш. З. Суфиев // Вестник Педагогического университета. – 2018. – № 5-2(77). – С. 143-150. – EDN FHFBBT
151. Суфиев, Ш. З. О путях понимания смысла стихотворения / Ш. З. Суфиев // Вестник Педагогического университета. – 2020. – № 3(86). – С. 101-106. – EDN LRYEPG.
152. Суфиев, Ш. З. Саки-наме в системе персоязычной литературе XVI-XVII веков: специальность 10.01.06: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Суфиев Шодимахмад Зикриёевич. – Москва, 1990. – 17 с. – EDN ZLNOXX.
153. Хамраев, М. К. Основы тюркского стихосложения / М. К. Хамроев. – Алма-Ата, 1964. – 214 с.
154. Шамухамедов, А.Ш. Основные формы персидско-таджикской поэзии [электронный ресурс] [Учеб. Пособие] / А. Ш. Шамухамедов. – Режим доступа: www...bukharapiter/ru/poezia/vostochraga (Дата обращения)

Е) Научная литература на персидском алфавите:

155. افشار ایرج. حالات وسخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر / ایرج افشار. – تهران. – 1964. – 572 ص.
156. امامی. نصرالله. استاد شاعران رودکی. / ن. امامی. – تهران. 2006. – 141 ص.
157. براون. إدوارد. تاریخ ادب ایران. ج. دوم. علی پاشا صالبی. تهران: انتشارات کتابخانه ابن سینا 1335. – 800 ص.
158. بهار، ملک الشعراء. سبکشناسی / ملک الشعراء، بهار. جلد اول. – تهران: 1321. – 467 ص.
159. بهار، ملک الشعراء. محمدتقی. تاریخ تطوّر شعر فارسی / محمدتقی ملک الشعراء، بهار. جلد اول. – تهران. 1334. – 560 ص.
160. خانلری، پرویز نائل. تحلیل انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل / پرویز نائل. خانلری. تهران، 1949. – 214 ص.
161. خانلری، پرویز نائل. وزن شعر فارسی/ پرویز نائل. خانلری. تهران، 1959. – 304 ص.
162. داریوش، صبور. آفاق غزل فارسی. / صبور. داریوش. – تهران: انتشارات گفتار. 1370. – 591 ص.

163. رزمجو حسین. انواع ادبی و اشار ان در زبان فارسی | حسین رزمجو. مشهد / 1373. 3 – 350 ص.
164. رازی امین احمد. هفت اقلیم. جلد 3. امین احمد رازی. با تهیه جواد فاضل. – تهران: انتشارات علمیو. 1961. – 520 ص.
165. رضازاده شفق. تاریخ ادبیات در ایران. شفق. رضا زاده. – تهران. 1319. – 480 ص.
166. زرینکوب، عبدالحسین. سیری در شعر فارسی/ عبدالحسین، زرینکوب. – تهران: چاپ خانه حیدری، 1371. – 600 ص.
167. زرینکوب، عبد الحسین. از گذشته ادبی ایران./ عبد الحسین، زرینکوب – تهران: 1375. – 588 ص.
168. زرینکوب، عبد الحسین. شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، بحث در فنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی با ملاحظات تطبیقی و انتقادی راجع به شعر قدیم وامروز / عبدالحسین، زرینکوب. – تهران: علمی، 1371. – 351 ص.
169. سیفی. عروض سیفی | سیفی. – کلکته، 1967. – 101 ص.
170. شمیسا، سیروس. انواع ادبی / شمیسا، سیروس. – تهران: انتشارات فردوس، 1383. – 363 ص.
171. شمیسا، سیروس. سبک شناسی شعر/ سیروس، شمیسا. – تهران: نشر مترا، 1383. – 430 ص.
172. شمیسا، سیروس. سیر غزل در شعر فارسی / سیروس، شمیسا. – تهران: علم، 1386. – 310 ص.
173. شمیسا، سیروس. سیرتحول رباعی در ادبیات فارسی / سیروس، شمیسا. تهران: علم، 1386. 357 ص.
174. شکبیا، پروین. شعر فارسی از آغاز تا امروز. | پروین. شکبیا. – تهران. 1992. – 540 ص.
175. صفا، ضبیح الله. تاریخ ادبیات در ایران و درقلمرو زبان پارسی. از آغاز عهد اسلامی تا دور سلجقی / ضبیح الله، صفا. جلد اول. – تهران: چاپخانه رامین، 1378. – 704 ص.
176. صدیقی. نضام الدین احمد. مجمع الصنایع / نظام الدین احمد صدیقی. نسخی فاند دستنوس شعبه شرقسناسی و آثار خطی اکادمی علوم تاجکیستان 358. ور 10 ب.
177. غلام رضای، محمّد. سبک شناسی شعر از رودکی تا شاملو/ محمّد، غلامرضایی. – تهران: نشر جامی، 1381. – 296 ص.
178. محمّد رضا، شفیعی کدکنی. چاپ 7. – تهران: انتشارات فردوس، 1367. – 679 ص.

179. کدکنی، محمد رضا شفیعی. صور خیال در شعر فارسی. تحقیق انتقادی در تصور ایماژهای شعر پارسی و سیر ضرریه بلاغت در اسلام و ایران / محمد رضا، شفیعی کدکنی. چاپ سوم، پاییز. - تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، 1366. - 732 ص.
180. کرسینسین، آرتور. ایران در زمان سامانیان / آرتور. کرسینسین. - تهران، 1954. - 200 ص.
181. محبوب، محمد جعفر. سبک خراسانی در شعر فارسی / محمد جعفر، محبوب. - تهران: انتشارات فردوسی و جامی، بدون سال نشر، 1367. - 737 ص.
182. مؤتمن، زین العابدین. تحول شعر فارسی / زین العابدین، مؤتمن. - تهران: انتشارات طهوری، چاپ چهارم، 1371، 414 ص.
183. مؤتمن، زین العابدین. شعر و ادب فارسی / زین العابدین، مؤتمن. چاپخانه تابش، تهران، 1332. 244 ص.
184. نشاط، سعید محمود. زیب سخن یا علم بدیع فارسی / سعید محمود، نشاط. جلد دوم. - تهران: بدون سال نشر، 1347. - 458 ص.
185. نفیسی، سعید. احوال و اشعار رودکی. در سه جلد. جلد 3. / س. نفیسی. تهران، 1940. - 650 ص.
186. نفیسی، سعید. مهیت زندهگی، احوال و اشعار رودکی. / س. نفیسی. - تهران، 1949. - 935 ص.
187. نفیسی، سعید. تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی (تا پایان قرن دهم هجری) / س. نفیسی. - تهران، 1966. - 510 ص.
188. نعمانی، شبلی. شعر العجم / شبلی، نعمانی. جلد های 1-2، چاپ سوم. - تهران: 1347، 565 ص.
189. هدایت، رضا قلیخان. مجمع الفصحا / رضا قلیخان، هدایت. با کوشش مظاهر مضنّا. - تهران: انتشارات امیر کبیر، 1340. - از ص. 1104 تا 1509.
190. همایی، جلال الدین. فنون بلاغت و صناعات ادبی / جلال الدین، همایی. چاپ بیست و هشتم. - تهران: نشر هما، 1388. - 420 ص.