



А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

Е. БЕРТЕЛЬС

ПЕРСИДСКАЯ
ПОЭЗИЯ
В БУХАРЕ
X ВЕК

ТРУДЫ ИНСТИТУТА ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

X

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА · 1935 · ЛЕНИНГРАД

Напечатано по распоряжению Академии Наук СССР
Непременный секретарь академик В. П. Волгин
Июнь 1935 г.

Ответственный редактор академик А. Н. Самойлович

Первые века персидской литературы, т. е. IX — X века н. э., всегда чрезвычайно интересовали иранистов. Начиная с семидесятых годов прошлого столетия (работы Барбье де Мейнара и Дармстетера) и кончая вышедшей в 1920 г. книгой Джексона, востоковеды все снова и снова возвращались к этой теме.

Эд. Броун в своей большой „Истории персидской литературы“ тоже не прошел мимо этой эпохи и значительную часть первого тома посвятил ее исследованию.

Однако, при всем том, результаты этой работы не могут быть названы слишком блестящими. Сделано много, установлены почти все доступные нам источники, значительная часть их даже и издана, но настоящего исследования пока все еще нет. Это положение впервые было ясно осознано и выражено индийским иранистом Шибли Ну'мāнī, автором чрезвычайно ценного труда по персидской поэзии.¹

В предисловии к своей работе он пишет, что ему хотелось иметь такую книгу, в которой был бы освещен весь ход развития персидской литературы и причины, его обусловившие. В качестве такой книги его английские друзья рекомендовали ему известную работу Дармстетера,² доныне пользующуюся огромным успехом у европейских ориенталистов. Предвкушая ее прибытие в Индию, он занялся специально изучением французского языка, но что же оказалось? Это, как говорит он, была брошюрка в 88 стр., содержащая самые обыкновенные биографические сведения о персидских поэтах, известные всякому, кто соприкасался с так называемыми тезкир э.³ Исследования там не было.

¹ Shiblī Nu'mānī. Shi'r al-'ājam. I — V. Lahore 1924 (на яз. хиндустани).

² J. Darmesteter. Les origines de la poésie persane. Paris 1887.

³ Ch. Nu'mānī, op. cit. I, 2.

И в самом деле, если мы просмотрим все работы, касающиеся этой темы, то за редкими исключениями (Бартольд, Нельдеке) мы увидим все ту же схему: сообщаются биографические сведения, почерпнутые из персидских антологий, и приводится в виде образцов перевод нескольких строчек стихов. Биографические сведения, правда, подвергаются некоторой критической обработке, но при необычайной скудости их, все-таки ни одной хотя бы более или менее полной биографии не получается. В результате, все эти работы представляют собой только несколько улучшенный вариант тезкирэ. Метод, который кладется в их основу — все тот же насчитывающий за собой семивековую давность метод персидских историков литературы, с научным литературоведением, откровенно говоря, имеющий весьма мало общего. Картины литературной жизни этого периода так и нет, попыток наметить основные особенности стиля эпохи даже и не делалось. Только Эд. Броун пошел несколько дальше и указал, что для уяснения связанных с этим моментом вопросов надо обращаться не только к персам, но также учесть и арабских литературоведов, ибо литература этого периода пользовалась обоими языками в равной степени и чистокровные персы зачастую писали стихи только по-арабски.¹

Замечание это вполне справедливо, но, к сожалению, ни сам Броун, ни кто-либо другой из его преемников не сделал из него надлежащих выводов.

Приходится поставить такой вопрос — может быть, из имеющихся в нашем распоряжении материалов и нельзя извлечь ничего кроме бледных призраков давно забытых поэтов, может быть, сделать какие бы то ни было обобщающие выводы действительно невозможно? Бесспорно, задача эта весьма сложна, ибо сведений о литературе этой эпохи у нас крайне мало. Все, чем мы располагаем, — ряд тезкирэ, дающих более чем скудные биографические сведения и несколько тысяч бейтов стихов этого периода, причем целых произведений почти что нет, дошли большей частью только обломки. Однако, и из этих обломков кое-что все же сделать можно. Конечно, нельзя помышлять о воссоздании индивидуальности каждого отдельного поэта (что для некоторых арабских поэтов этой группы все же воз-

¹ Ed. Browne. A Literary History of Persia. I, 447.

можно), единственно, что можно сделать, это наметить черты, свойственные всему этому периоду в его целом, повторяющиеся у большинства деятелей этого времени. Но ведь именно это-то и будет прямой задачей литературоведческой работы, тем конечным обобщением, к которому она должна стремиться. Приходится только удивляться, почему именно этой задачи ни один из исследователей не заметил. Объясняется это, по моему мнению, тем, что большинство европейских востоковедов доныне продолжает видеть задачу литературоведа-ориенталиста в установлении биографии того или иного автора. Прибегают ко всем возможным ухищрениям, выискивают сотни забытых сборников биографий, исследуют лирические диваны специально в этом направлении и в результате обогащают науку двумя-тремя новыми датами, устанавливают, что такой-то поэт родился не тогда-то, а на два года раньше или позже. Но на этом точка. Когда дело доходит до характеристики его произведений, в лучшем случае мы получаем список его трудов, иногда с оговоркой, что в диване столько-то тысяч бейтов или месневи посвящено такому-то эмиру. Наиболее важный вопрос, вопрос о стиле упорно остается в стороне, и доныне мы стали бы тщетно искать у иранистов ответа на вопрос о времени появления газели как жанра, употребления тахаллуса, характерных особенностей той или иной эпохи и т. д. Правда, иногда приходится видеть замечания вроде „типично после-Х̄афизовский стиль“, но собственно чем отличается стиль газели Х̄афиза от, скажем, газели Са'дй, этого мы так и не знаем.

В настоящей статье я ставлю себе задачей заполнить именно это пустое место, попытаться приступить к установлению характеристики стилей персидской поэзии и их связи с общественной жизнью и положением создавшего их класса. По методологическим соображениям приходится начинать с начала, т. е. бухарского (или саманидского) периода, или, вернее, тех обломков, которые от него остались. Скудость материалов, конечно, чрезвычайно затрудняет обработку этого периода. Газневидский период, например, обработать уже значительно легче. Но начинать со второго звена, пропустив первое, невозможно. Газневидские поэты в своей практике во многом исходили из базы, заложенной в предшествующий период, частью подражая его образцам, частью от них отталкиваясь, и поэтому предварительно надо хотя бы в самых общих чертах осветить эти первые шаги

персидской поэзии, которая, впрочем, и на первых же шагах сумела дать произведения, сохраняющие свою привлекательность и доныне.

2

Как известно, ново-персидская поэзия, т. е. поэзия на ново-персидском языке, родилась в борьбе с арабской литературой, на долгое время вытеснившей из завоеванной Персии национальную литературу, на родном языке. По мере политического освобождения идет развитие литературного языка и возрождение литературы. Но долгое молчание не могло пройти персидской литературе даром, и рождается она уже не в прежней оболочке, а в новой форме, полученной от завоевателей. К а с ы д а делается главной и почти что исключительной формой персидского поэтического творчества. Но прежде чем притти к персам, касыда уже на родине своей успела пройти длинный и сложный путь. Когда она зародилась, мы не знаем, во всяком случае лет за 150 до Мухаммеда она уже существовала и, следовательно, жила и развивалась в условиях родового строя. Поэт у кочевников арабов играл исключительно крупную роль. Его обязанности отнюдь не исчерпывались одним художественным творчеством, он — маг племени, советник и хранитель родовых традиций.¹

Охрана родовой чести, вот одна из самых важных его обязанностей и с этой целью и пишется большая часть его произведений — касыд (целестремленных). Цель эта может быть достигнута двумя способами — или восхвалением своего собственного племени и себя самого, как его представителя, или же путем унижения соперничающего племени, высмеивания его недостатков, рассказа о его неудачах, сатиры на его представителей.

При этом поэзии приписываются чисто магические свойства, сатира на другое племя может яко бы погубить соперников, стереть их с лица земли и уничтожить. Такие цели ставили поэта и его племя перед необходимостью найти способ для распространения стихотворения среди возможно более широкого круга лиц. Достигалось это тем, что поэт и его декламатор (рāvī), обычно ему сопутствовавший, отправлялись на какое-

¹ J. Goldziher, X^{ème} Congrès des orientalistes, III, p. 1—5.

нибудь междуплеменное сборище, происходившее по случаю ярмарки или какого-нибудь праздника, и там декламировали стихотворение в торжественной обстановке. Таким образом, касыда сразу же становилась известной представителям целого ряда различных племен и, действительно, в короткий срок облетала огромное пространство, организуя общественное мнение в определенном направлении.¹

Так, бытовые условия поставили в центр литературной жизни два главных жанра поэзии — хвалебную касыду и ее противоположность — сатиру (ḥaǧv, ḥiǧā), ибо хотя на ряду с этой формой имелся и целый ряд мелких форм более специального назначения, но из крупных форм арабы, повидимому, кроме касыды в этот период ничего не имели.

Такая установка касыды влечет за собой и необходимость вполне определенного плана. Поэт едет издалека, путь его труден и опасен — естественно включить в стихотворение описание этих опасностей. Уезжая, поэт расстался с друзьями, расстался с возлюбленной — понятно появление в касыде жалобы на разлуку с нею. Постепенно вырабатывается определенный шаблон, строгая последовательность основных мотивов, которые не могут быть перемещены поэтом по его желанию.

В пределах плана он свободен, описывая свой путь, он может остановиться подробнее на описании грозы в пустыне, холодной ночи, хищников, рассказать об охоте на них, воспеть своего верблюда и т. д. Характерно для этого периода, что во всех описаниях, крайне тщательных и подробных, поэт стремится к возможно большей конкретности, доходя в характеристике специфических индивидуальных признаков явления до какого-то своеобразного импрессионизма. Описания эти поражают читателя тщательностью наблюдения, меткостью эпитетов и сравнений. Круг описываемых явлений крайне узок, но зато поэт говорит о вещах, которые ему действительно хорошо известны, которые он зорким взглядом степного разбойника наблюдал сотни и тысячи раз.

Возникновение халифата и организация феодального государства несут за собой и перемену основной установки касыды. Правда, и при Омейядах родовой строй продолжает сохранять

¹ Эта междуплеменная роль поэзии делает понятным и факт раннего развития литературного языка, оттесняющего в сторону диалекты.

значительную силу и, тем самым, и касыда продолжает выполнять попрежнему свои племенные функции.¹ Но еще при жизни Мухаммеда возникают касыды, в которых автор суживает круг действия стихотворения и от прославления племени и защиты общественных интересов переходит к славословию одного лица и притом не как представителя определенного племени, а как носителя власти. Касыды в честь одного определенного лица, от которого поэт в награду за славословие рассчитывал получить щедрый подарок, спорадически возникали и до ислама, но с основанием халифата они приобретают все большее значение. Двор халифа привлекает к себе поэтов, они стекаются со всех концов и соперничают друг с другом, отбивая друг у друга дары „повелителя правоверных“. Но условия жизни меняются, разрастаются города и городская жизнь оказывает свое влияние на арабских поэтов. Вместо прежнего кочевника, неразлучного со своим верблюдом, мы уже видим горожанина, привыкшего к культурным благам, изнеженного и изысканного, никогда не подвергавшегося тяготам кочевой жизни. Несмотря на это, поэтический канон все же не меняется, касыда, теперь уже посвященная иногда довольно раболепному прославлению халифа или везира и откровенному выпрашиванию подачки, продолжает свято соблюдать установленную кочевыми поэтами традицию. Попрежнему вступительная часть, несиб, как ее называют арабские теоретики, наполнена описанием разлуки с возлюбленной, страшных опасностей пустыни и т. п. Но теперь уже поэт не обладает непосредственным знакомством с описываемыми им объектами, он может только повторять мотивы, найденные им у предшественников.

Эти бесконечные повторения очень скоро приедаются, становятся надоедливym шаблоном. И вот, стремясь к разнообразию, поэт, замкнутый в круге традиционной тематики, пытается оживить старые образы словесным искусством, техникой. Тема отступает на второй план, центральную роль начинает играть поэтическая фигура, количество которых с каждым дальнейшим шагом все возрастает. Развивается схоластическая теория поэзии, стремящаяся описать и классифицировать эти фигуры, насчитываемые уже сотнями. Постепенно, техника окончательно заслоняет собой содержание стихотворения, касыда превра-

¹ И. Ю. Крачковский. Арабская поэзия. „Восток“, т. IV, 1924, стр. 104.

щается в нагромождение фигур, нанизанных на традиционную сюжетную нить. Ценителя поэзии привлекает только словесная изощренность ее, он ищет новых приемов, поражается их обилием, содержание ему уже не важно. Стихотворения, перегруженные этими фигурами, делаются трудными и непонятными, подчас превращаясь в какую-то головоломную загадку. Неподготовленный читатель, а тем более слушатель такую поэзию оценить уже не может. Для того, чтобы вполне насладиться ею, надо основательно познакомиться со схоластической поэтикой, уметь проанализировать все тонкости работы, чувству в этих стихах места более нет. Такое положение, обусловленное тем, что социальный состав и общественное положение поэтов резко изменились и на место кочевника в роли поэта выступил горожанин, большей частью чиновник, мастер официального стиля, не могло не вызвать реакцию. Нужна была поэзия более доступная, поэзия, действующая непосредственно на чувство, традиционный план касыды, рассчитанный на обстановку родового строя, ощущался как ненужное, мертвое бремя. Городская поэзия, литература халифского двора и купеческой аристократии использовала в этих целях те мелкие формы, которые существовали еще в доисламскую эпоху. Мелкая форма приобретает необычайную силу, но направляется она уже по новому руслу. Темой для поэзии начинает служить городская жизнь, точнее жизнь аристократии. Любовная интрига, веселая пирушка, прекрасный певец, по которому вздыхают влюбленные, вот те темы, которые теперь выдвигаются на передний план. И как специфическая черта этих избалованных аристократов, любящих и ценящих предметы роскоши, развивается специфический вид поэзии — васф — краткое стихотвореньице (самостоятельное, или являющееся частью более обширного целого), посвященное описанию какого-либо предмета. Описывают все, начиная от цветка и кончая золотой чашей, причем основной целью является дать блестящее неожиданное сравнение, подметить незамечавшуюся доселе черту. Здесь поэты смогли использовать опыт, накопленный за время предшествовавшего развития касыды. Основная мысль здесь та же — дать похвалу, одобрить что-то, но теперь уже выискиваются похвальные свойства даже не у отдельного человека, а у вещи. Таким образом, поэзия в результате своего развития от защиты общеплеменных интересов перешла к узкоиндивидуальному

гедонистическому наслаждению богатством и роскошью. Интересно отметить, что в эту эпоху канонизованных тем для васфа, повидимому нет, нет такого предмета, который не мог бы удостоиться восхваления, вплоть до мочалки и купального полотенца, воспетых одним из хорасанских поэтов.

Эта стадия развития арабской поэзии приблизительно соответствует моменту зарождения поэзии на ново-персидском языке и к ней мы теперь и перейдем.

3

Попытаемся теперь установить, какими путями возникала в покоренной Персии литература. Подчинение Персии арабскому господству означало смену верхов правительственного аппарата и переход его в руки новых хозяев. Персидская аристократия на первых порах оказалась отстраненной от непосредственного управления, попытки восстаний не давали ей возможности стряхнуть иноземное иго. Начинается процесс ассимиляции, в котором, с одной стороны, завоеватели усваивают образ жизни и культурные навыки покоренного народа, с другой, завоеванные ищут путей к возвращению себе прежнего положения. Происходит массовый переход в ислам, на первых порах дававший новообращенному весьма существенные преимущества в виде освобождения от поголовной подати и т. п. Переход в ислам влечет за собой усиленное изучение арабского языка, давшее поистине блестящие результаты, ибо персы не только в совершенстве усвоили чужой язык, но дали ряд научных исследований по его грамматике и стилистике. Процесс этот приводит к тому, что в конце концов в аристократических кругах персидский язык почти вытесняется арабским. Объясняется это явление тем, что персидская аристократия начинает ориентироваться на столицу халифата (сначала Дамаск, потом Багдад), стремится, с одной стороны, слиться с арабскими правящими кругами, с другой, своим владением арабским языком желает подчеркнуть свое преимущественное положение перед широкими массами. Арабский язык в Персии начинает играть приблизительно ту же роль, которую играл в России конца XVIII — начала XIX века французский язык. Это один из признаков привилегированного положения правящего класса, который, в сущности говоря, только и мог позволить себе роскошь изучения этого языка. В широких массах арабский язык, конечно,

распространялся чрезвычайно слабо и то, главным образом, как язык религии и в тех пределах, в каких он бы нужен для отправления религиозных обязанностей мусульманина. Таким образом, персидский феодал подчеркивает свою принадлежность к новому правительству и противопоставляет себя ниже стоящим классам.

Усвоение языка идет рука об руку с усвоением литературного творчества арабов. Начинается оживленная творческая работа, протекающая на территории самой Персии, которая своей литературой на арабском языке уже может конкурировать с самой столицей халифата. Арабская поэзия, возникшая в Персии в IX—X веках, доньше изучена чрезвычайно слабо, хотя для изучения ее мы располагаем драгоценнейшим источником — богатой антологией ас-Са'алибй *Yatimat ad-dahr*, четвертый том которой дает огромное количество стихов и краткие биографические сведения об авторах, работавших в Мавераннахре, специально Бухаре, столице Саманидов, Хорезме и Хорасане.

Ас-Са'алибй насчитывает в общем 119 имен как своих предшественников, так и современников. О 48 из них он никаких существенных указаний не дает, остальные 71 по социальному положению распределяются так: 4 эмира, носителя высшей государственной власти, 8 везиров, 28 катибов, работников государственных канцелярий и, наконец, 31 — вельможи различного положения, хакимы, 'амили, судьи и крупные помещики. Большая часть этих поэтов по происхождению арабы, но все же имеется и весьма значительное число персов, настолько усвоивших арабский язык, что стихи их не уступали произведениям чистокровных арабов. Эти сведения позволяют категорически утверждать, что в этот период арабская литература в Персии, как и следовало ожидать, является почти исключительной принадлежностью правящего класса и отражает только его идеологию. О причинах этого мы уже говорили выше.

Результатом создавшегося положения явился глубокий раскол и отрыв литературы правящих классов от творчества широких масс. Так называемой „народной“ литературы этой эпохи мы не знаем и, к несчастью, не узнаем никогда, ибо на бумаге она закреплена не была. Но в том, что она существовала, конечно, сомнений быть не может, и что она отличалась по характеру от литературы правящих классов и продолжала тенденции предшествующего периода, сомневаться тоже нельзя. Так осуществился отрыв персидской классической поэзии от устного

творчества, отрыв, длящийся уже около тысячи лет и не изжитый и доныне.

Однако, уже в эпоху Тахиридов, т. е. при первых признаках приближавшегося отпадения Персии от халифата и возникновения персидского феодального государства снова возникает литература на персидском языке. Этот поворот в литературной жизни объясняется тем, что для персидского феодала крушение аббасидского халифата стало очевидно. Было ясно, что халифат уже не представлял собой силы и что страшиться багдадских правителей более не приходилось. И вот, эта-то самая среда, которая при Омейядах всеми силами старалась слиться с арабскими правителями, ничем не отличаться от них в своем образе жизни, теперь всячески начинает подчеркивать свое неарабское происхождение. Саманиды возводят свой род к Сасану, вельможи, крупные помещики (дихканы) начинают интересоваться старыми преданиями, находить особую прелесть в зороастризме и т. д.¹

Причина этого резкого перелома ясна. Персидские феодалы видели приближение того момента, когда новые хозяева должны были покинуть свои насиженные места. Нужно было подготовить почву для того, чтобы обеспечить для себя возвращение к власти. Для этого нужно было доказать, что только чистокров-

¹ Особенно интересный пример приводит I. Goldziher. Muhammedanische Studien, I, 162. Персидский поэт Абӯ-Са'ид ар-Рустамӣ, похваляясь своим происхождением, говорит (по-арабски):

انا من قد عرفت سرا وجهرا * عجمي نما به التعرّيب
ليت شعري اذا دعيت شعاري * نسبي واضع و عودي صليب

„Я тот, кто тайно и явно известен как перс, которого охватила арабизация. Я хорошо знаю, восклицая мой лозунг — происхождение мое очевидно и дерево крепко“.

И далее:

اذا نسبوني كنت من آل رستم * ولكن شعري من لوى بن غالب

„Когда спрашивают о моем происхождении — я из дома Рустама, но стих мой от Луэйи ибн-Галиба“.

Т. е. другими словами, даже для таких националистических чувств поэт не нашел другого средства выражения кроме арабского языка.

Этот пример показывает, как трудны были первые шаги в этом направлении и как литература на данном этапе отставала от политических требований момента.

ные персы и притом ведущие происхождение от древних родов имеют право на владычество в стране. Так появляется лозунг: „власть в Персии для персидского аристократа“, при помощи которого можно было надеяться поднять массы на борьбу с арабскими завоевателями. Если ранее было необходимо искать сближения с арабами, без которого нельзя было рассчитывать сохранить за собой власть, то теперь, наоборот, нужно было оттолкнуться от арабов, чтобы, с одной стороны, избежать смешения с врагами, с другой, доказать свое право на господство. Так создается видимость объединения аристократии с массами в одном „общем национальном“ порыве, на самом же деле, происходит использование масс для укрепления своего личного положения.

Это положение дает возможность вновь возвысить персидский язык до степени литературного языка, дать ему, так сказать, доступ в „сферы“, из которых он на долгое время был изгнан. Но возвращение к старой до-исламской поэзии тем не менее уже было невозможно. Язык за это время успел настолько измениться, что старые поэтические произведения уже были непонятны и нуждались в переводе. С другой стороны, привычка к арабской поэзии сделала то, что единственной приемлемой формой для поэзии казалась только форма арабских стихов, т. е. требовалось наличие арабских метров и рифмы.

Как протекало зарождение персидской поэзии в арабской форме мы не знаем и, вероятно, никогда знать и не будем, так как ранние опыты в этом направлении до нас не дошли и дойти не могли.¹

¹ Можно предполагать, что первые попытки в этом направлении шли по линии включения отдельных персидских слов или целых выражений в арабскую строчку. По крайней мере такое предположение прекрасно объяснило бы появление в персидской метрике полуторного слога, неизвестного арабской поэзии. В самом деле по правилам арабской литературной речи исход слова мог быть только или на краткий гласный, или же, если конечный слог был закрытый, он не мог содержать долгого гласного. Случаи о исходе на два согласных были совсем невозможны. С привлечением персидских слов возникали случаи типа āb, когда долгий по природе слог был в то же время закрытым, или типа gird, когда слог был закрыт двумя согласными. Использовать такие слова в арабских стихах можно было только ценой приспособления их к законам арабской грамматики, т. е. снабжения их конечным гласным. В качестве такового сама собой напрашивалась фатха по аналогии с двупадежными именами иностранного происхождения. Так могли возникнуть огла-

Ясно одно, что зарождение поэзии на персидском языке отнюдь не исключало существования арабской поэзии в Персии. В сущности говоря, деление литературы этого периода на персидскую и арабскую в зависимости от языка — чисто условно. На самом деле мы имеем одну литературу, ибо тематика, приемы, внешние формы, все это одинаково — различие только в языке. При этом поэты во многих случаях двуязычны и пользуются обоими языками с одинаковой легкостью, воплощая одни и те же мысли то на одном языке, то на другом. Весьма обыкновенным явлением этого периода были переводы с персидского на арабский и обратно. Как характерный пример можно привести два бейта Абӯ-'Абдаллāха ал-Валвāлиджī из Мерва, которые все поэты стремились перевести на арабский язык, причем пальму первенства получил перевод ходжи Абӯ-л-Қāсима Исфарā'ийнī, приведенный у 'Ауфī.¹

Знаменитый Абӯ-л-Фатх Бустī, писавший стихи на обоих языках, перевел на арабский не дошедшее *Āfarīn-nāma* Абӯ-Шукӯра Балхī.² Приезжий кāтиб Абӯ-л-Қāсим Исма' ил ибн-Ахмад аш-Шаджарī перевел двустишие неизвестного автора,³ а некий Абӯ-л-Хасан Ахмад ибн-ал-Му'аммаль, секретарь сипех-салара Саманидов Абӯ-л-Хасан Фā' иқа, повидимому вообще специализировался на переводах, так как у него есть переводы и из Рӯдакī и из Ма' рӯфī.⁴

совки āb^a, gird^a, при которых полуторный слог был не фикцией, какой он является при современной системе чтения персидских стихов, а полной реальностью, представляя собой действительно долгий + краткий. Что этот краткий ранее действительно произносился, является фактом хорошо доказанным. В подтверждение достаточно хотя бы сослаться на известный бейт Хāфиза:

صلاح کار کجا و من خراب کجا
به بین تفاوت ره از کجا ست تا بکجا

Если читать этот бейт так, как его читают теперь, то рифмы у нас не получатся, ибо окончания полустиший будут звучать: *man-i kharāb kuḡā-tā ba-kuḡā*. *kuḡā* — редиф, следовательно, у нас рифмует āb — tā ba — рифма для Хāфиза невозможная. Очевидно, что автор читал так — *man-i kharāb^a kuḡā — tā b^a kuḡā* и таким образом, несколько стягивая слог „ba“ в предлоге, получал абсолютно чистую рифму.

¹ Edit. B r o w n e II, 22. Ср. также B r o w n e, Literary History, I, 467.

² Ibid. I, 466.

³ Yatīma IV, 79.

⁴ Yatīma IV, 73.

Особый интерес представляют поэтические обработки, которым арабские поэты любили подвергать в этот период персидские пословицы. Эд. Броун уже отметил наличие в III томе *Yatimat ad-dahr* (стр. 23) стихов некоего Абū-л-Фадля ас-Суккарī из Мерва, который дал точный перевод ряда персидских пословиц, причем формой для этой работы избрал чрезвычайно неупотребительный в арабской поэзии муздавидж, т. е. месневи.¹ Надо добавить, что явление это нельзя рассматривать как случайное, ибо тот же Са'алиби отмечает еще (IV, 24) касыду поэта, имени которого он не помнит, состоящую сплошь из ряда пословиц, переведенных с персидского. Такая же касыда есть и у Абū-'Абдаллāха ад-Дарīха ал-Абйвардī (там же IV, 25).² Если уж среди тех жалких обломков саманидского периода, которые до нас дошли, мы находим столь многочисленные образцы переводов, придется признать, что это явление, повидимому, было тогда широко распространено.

4

Итак, новая персидская поэзия зарождается в аристократических кругах независимых и полунезависимых правителей Персии аббасидского периода и развивается в неразрывной связи с поэзией арабской, которую она постепенно вытесняет. Но переход к персидскому языку отнюдь не открывал доступа к литературе человеку, с арабским языком незнакомому. Литературная жизнь оставалась замкнутой в среде воспринявшей арабское влияние аристократии.

К сожалению, персидские источники не дают нам таких обильных биографических сведений, какие мы находим у ас-Са'алиби. 'Ауфī в *Lubāb al-albāb* ограничивается только сообщением имени поэта и двумя-тремя хвалебными фразами, из которых никаких выводов делать нельзя. Но наличие арабских стихов у большинства упоминаемых им поэтов саманидского двора ясно говорит о том, что мы по большей части имеем перед собой лиц той же профессии, которая поставляла и значительное число поэтов арабских — кāтибов, людей пера, умевших

¹ Brown e, op. cit., I, 476. Надлежит только исправить цитату Броуна, ибо это не III, а IV том.

² В Бейрутском издании *Yatīma* انبوردی что, конечно, неправильно.

писать высоким стилем официальные послания своих повелителей. До тех пор, пока поэтическим творчеством занимались аристократы-любители, поэт-профессионал был более или менее редким явлением, но с увеличением числа катибов тяга в сторону придания поэтическому творчеству профессионального характера становится все сильнее. Катибы уже оторваны от производства материальных ценностей, связи с землей или ремеслом им утрачены. Даже если бы катиб и имел возможность перейти к материальному производству, бытовые условия придали бы этому переходу характер падения и лишения блестящего положения в придворных кругах. Как протекал этот процесс мы не знаем, но во всяком случае несомненно то, что в первых десятилетиях X в. (правление Наѣра II, 914—943) мы уже имеем поэта-профессионала в лице знаменитого Рӯдакӣ, который, насколько можно судить по дошедшим до нас сведениям, никаких обязанностей кроме поэтического творчества при саманидском дворе не нес.

Итак, придворный поэт существованием обязан исключительно подаркам эмира или его приближенных, других источников заработка у него нет. Отсюда понятно, что главной темой всего его творчества может быть только восхваление особы покровителя. Эмир, его среда, быт придворных кругов, вот те темы, которые поэт должен разрабатывать. Быт же феодала этой эпохи, по красочному выражению одного из персидских историков, сводится к двум основным занятиям, диаметрально противоположным — *gazm* и *bazm*, война, доблесть, искусność в мужественных забавах и пиры, главным украшением которых служат вино и любовь. В. М. Фриче, говоря о средневековой литературе Запада, характеризовал ее следующими словами:

„Средневековая литература феодальной эпохи изображала исключительно рыцарей-воинов, совершающих военные подвиги вплоть до самых необычайных, самых фантастических, а в свободное от них время занятых любовными похождениями, словно на свете никого кроме «благородных» рыцарей не существовало и словно единственные достойные внимания дела человеческие — война и любовь“.¹ Поэзия феодальной Персии представляет собой полную аналогию этой картине и убедительно пока-

¹ Очерки по искусству. М., 1923, стр. 16.

зывает, как аналогичная общественная форма влечет за собой и появление схожих черт в идеологии.

Но и война и любовь рассматриваются поэтом в плане атрибутов правителя, наделенного „божественной“ властью, решения которого равны „определению судьбы“ (qaḍā — qadar). Разрабатываются эти темы исключительно в контексте восхваления и прославления, откуда как логическое следствие вытекает необходимость возможно большей идеализации. Реальная фигура правителя лишь в очень редких случаях бывала подходящим субъектом для проекции всех тех добродетелей и доблестей, которые должны являться необходимым атрибутом носителя власти. Создается поэтическая абстракция — тип идеального эмира, который и является главной темой большей части касыд. Наличие идеализированного образа в центре влечет за собой и дальнейшие последствия. Вся обстановка, в которой действует этот вневременный и внепространственный носитель идеальных качеств, подвергается тому же процессу идеализации. Даже если описывается предмет материального быта, на него падает отблеск славы эмира, ибо ведь это предмет принадлежащий ему и, следовательно, такой же идеальный, как и он сам. Таким образом идеализация становится основным тоном всей этой придворной лирики и придает ей характерную абстрактность, оторванность от конкретных деталей, которые при этой основной установке могут проникнуть в поэзию только контрабандой.

Положение поэта в обстановке феодальной Персии делает эту идеалистическую касыду главным жанром, так сказать, классическим проявлением идеологии феодализма. Но на ряду с касыдой наблюдается спорадически и появление поэзии несколько иного типа. Это небольшие фрагменты в форме қыт'а, философско-пессимистического характера, жанр, который у арабских теоретиков получил наименование „ḥikmat“. Ярким образцом такого рода поэзии могут служить мрачные строки Шахйда Балхй, сохраненные нам антологиями.

اگر غم را چو آتش دود بودی
جهان تاریک بودی جاودانه
درین گیتی سراسر گر بگردی
خردمندی نیابی شادمانه

„Если бы у скорби был дым, как у пламени, мир был бы вечно охвачен мраком.

Если ты обойдешь этот мир от края до края, радостным мудреца ты не найдешь (нигде)“.¹

Этот отрывок послужил причиной того, что все европейские ориенталисты, писавшие о саманидской эпохе, охарактеризовали Шахїда как пессимиста, с отвращением взиравшего на окружающую его действительность. Появление поэта такого типа в эту эпоху было бы весьма странным и трудно объяснимым. Но Шахїд едва ли и представлял собой такое своеобразное явление. Правда, диван его до нас не дошел, из более крупных отрывков известно только то, что сохранили антологии. Но зато неоцененный словарь Асадї *Lughat-i furs* и тут приходит на помощь и дает нам целых 30 цитат из этого поэта, из которых две-три даже содержат по два бейта. И вот из 30 цитат — 14 явно из касыд обычного придворно-парадного тона, имевших при этом и вступительную эротическую часть, отнюдь не пессимистическую, а крайне жизнерадостную, 11 бейтов — части едких и злых сатир, из которых две несомненно направлены против поэта и певца.

چند بر دارد این هریدوه خروش
نشود باده بر سماعش نوش
است گوئی که در گلویش کسی
پوشکی را همی بمالد گوش²

„Долго ли будет орать эта распутница. От ее пения и вино не доставляет улады. Можно было бы сказать, что у нее в горле кто-то дерет за ухо кота“.

دعوی کنی که شا عر دهرم و لیک نیست
در شعر تو نه حکمت و نه لذت و نه چم³

„Ты претендуешь на то, что «я лучший поэт нашего времени», но нет в твоих стихах ни мудрости, ни сладости, ни блеска“.

Остальные 5 цитат представляют собой самовосхваление (1), жалобу на старость (2) и стихи философского характера (2). Конечно, цитаты Асадї — материал случайный, подобраны

¹ 'Awfī (ed. Browne), II, 3.

² Asadī, f. 40.

³ Ibid., f. 55.

они не по содержанию, а в зависимости от наличия того или иного устаревшего слова. Однако тем не менее характерно, что почти 50% падает именно на касыду. Наличие столь значительного числа стихов придворного стиля совершенно явно доказывает, что область касыды Шахйду была хорошо известна.

На ряду с касыдой столь же важное место занимает сатира. К сожалению, сейчас трудно сказать, против кого эти сатиры были направлены. Но все же кое-какие заключения по этому поводу мы сделать можем. Во-первых, едва ли можно предполагать, что сатиры обращены против власть имущих, правителей, от которых зависело материальное существование поэта. Такие случаи, правда, бывали в персидской поэзии, вспомним хотя бы знаменитую сатиру Фирдоуси на Махмуда Газневида, но в общем это явление встречается сравнительно весьма редко. Во-вторых, по большей части сатирические излияния позднейших персидских поэтов направлены против их же собратьев по профессии, т. е. их соперников при том или ином дворе. В-третьих, и у Шахйда имеется два или три бейта, совершенно явно направленных в эту же сторону. Все это вместе взятое дает возможность заключить, что уже Шахйду приходилось вести свирепую борьбу с конкурентами, которых он всячески стремился осмеять и ослабить. Надо полагать, что эта борьба кончилась не в его пользу. Более удачливые коллеги оттеснили его, он утратил свое положение при дворе, как это постоянно случалось с лучшими персидскими поэтами. В результате, обиженный поэт удаляется от житейской суеты и начинает осуждать этот мир, в котором для него лично места не оказалось.

Характерна прежде всего такая жалоба.¹

دانش و خواسته است نرگس و گل
که بی‌کجای نشکفند بهم
هر کرا دانش است خواسته نیست
وانکه را خواسته است دانش کم

„Ученость и богатство — нарцисс и роза, вместе никогда они не распускаются. У кого есть ученость, нет богатства, у кого есть богатство, у того учености мало“

¹ 'Awfī (ed. Brown e), II, 3.

دانشا چون دریغم آئی از آنک
بی بهائی و لیکن از تو بها ست
بیتو از خو استه مبادم گنج
همچنین زاروار باتو رواست
با ادب را ادب سپاه بست
بی ادب با هزار کسی تنها ست

„О, знание, как мне отказаться от тебя? Ты лишено цены и все же цена от тебя. Пусть не будет у меня сокровищ без тебя, пусть лучше такая же жалкая жизнь, но с тобой. Для образованного человека достаточная свита — его образованность, а неуч и со свитой в тысячу человек — одинок“.

Едва ли можно думать, что здесь мы имеем абстрактное философствование о ценности науки вообще. В одном ряду с упомянутыми сатирами эти стихи приобретают вполне очевидный характер жалобы на свою личную судьбу, на свою неудачу в игре „высшего света“.

Шахид не одинок в таких жалобах.

Dumyat al-qaṣr ал-Бахарзй² сохранила нам такие стихи некоего ал-Бāрих ал-Джурджāнй (f. 60 v.):

تعلم اذا كنت ذا ثروة * فبالمال يحسن ما تعلم
و فى العلم زين لدى درهم * و شين اذالم يكن درهم

„Ты знающ, если ты богат, и благодаря имуществу становится хорошим то, что ты знаешь. В знании украшение при наличии денег и позор, когда денег нет“.

Здесь бесспорно та же мысль, которую мы встретили у Шахида, но здесь ей придана сурово-ироническая окраска. „Нет денег, нет и успеха поэту“. Где нет успеха? При дворе, конечно, ибо не широкие же массы должны были ценить эту взрощенную в придворной атмосфере поэзию.

Хорошей иллюстрацией к сказанному могут считаться также и приводимые у ‘Ауфй³ стихи шейха Абū-Заррā ‘а ал-Му ‘аммарй ал-Джурджāнй:

هم آن کسی که نباشد ز اخترش اقبال
دهد همه هنر او بخلق نا مقبول

¹ Там же.

² V. R o s e n. Notices sommaires, n° 246.

³ II, 10.

سجاعتش همه دیوانگی فصاحت حشو
سخا گزاف و کریمی فساد و فضل فضول

„Тот, кому нет счастья от его звезды, у того все его достоинства людям не нравятся. Храбрость его — только безумие, красноречие — мишура, щедрость — мотовство, великодушие — порок, а ученость — пустословие“.

Приходится думать, что эти слова шейх сказал о себе самом, думая, что ему не везет только потому, что таланты его не достаточно высоко оценили (в прямом и переносном смысле), ибо у него же находим такие строки:

اگر بدولت با رودکی نمی مانم
عجب مکن سخن از رودکی نه کم دانم
اگر بکوری چشم او بیافت گیتی را
ز بهار گیتی من کور بود نتوانم
هزار یک زان کو یافت از عطاء ملوک
بمن دهی سخن آید هزار چندانم

„Если богатством я не равняюсь Рӯдакӣ, то не дивись, что я знаю слов не менее, чем Рӯдакӣ. Если он заполучил мир (богатство) слепотой глаз, то я не могу быть слепым к мирским благам. Дай мне одну тысячную того, что он получил из царских даров, и ко мне придет в тысячу раз больше слов“.

Из этих слов ясно слышится зависть человека, считающего себя обойденным и крайне высоко ценящего свои таланты.

Итак, наличие жанра *hikmat* обусловлено все той же феодальной идеологией. Это отталкивание от нее, попытка какой-то критики, но, конечно, эта критика не может идти вглубь, ибо феодальное миросозерцание еще не разрушено и сохраняет всю свою незыблемость, кажется поэту освященным теократическими традициями.

Для саманидского периода у нас нет никаких показаний о материальном положении поэта. Правда, мы знаем, что отдельные поэты достигали величайшего почета и богатства, но надо думать, что это исключение. Большинству, вероятно, удавалось завоевать себе более или менее сносную позицию лишь на довольно непродолжительное время. Этим обстоятельством можно было бы объяснить ту невероятную жажду жизни, тот иступленный гедонизм, который пронизывает почти всю пер-

сидскую поэзию как в этот период, так и позже. Поэт всегда между двумя крайностями — или распутство, расточительность, или нищета, аскетизм и мистика.¹

Если мы возьмем тематику такого поэта, как Абӯ-Ṭалиб ал-Ма'мунӣ² умершего в 383 г. х. в Бухаре, мы увидим чрезвычайно характерную картину. Ас-Са'алибӣ сохранил нам около сотни васфов этого оригинального и своеобразного поэта, которые затрагивают такие темы: свеча, кресло, подсвечник, хаммам и его принадлежности (кружки, пемза, мочалка, полотенца и т. п.), разные напитки, фрукты и изысканные кушанья (перечислено 40 названий), угли и кадило для благовоний, чернильница, калам и прочие принадлежности для письма, сарбакан и клетка с птицей. Весь этот круг предметов совершенно ясно рисует облик человека, погруженного в чисто физиологическое наслаждение изысканной жизнью, досуги свои посвящающего художественному творчеству, не в виде труда, а в виде легкой и приятной забавы. Конечно, ал-Ма'мунӣ, как сын халифа, принадлежал к высшей аристократии, и поэтому трудиться ему не приходилось. Но если прочие поэты и не были так блестяще

¹ Можно полагать, что всем этим поэтам приходилось жить не по средствам. Вращаясь в высших сферах, они были вынуждены „тянуться“ за аристократами, которые, однако, всегда, вероятно, смотрели на них с известным презрением, как на людей „не нашего круга“. Отсюда отчаянные попытки путем дикой расточительности сравняться или даже затмить своих покровителей. Стоит только вспомнить знаменитую касыду Рӯдакӣ о старости همه بسود где он вспоминает о том, как он прожигал жизнь в молодости. Хорошей иллюстрацией могут служить также такие слова уже упоминавшегося Абӯ-Заррā 'a:

آنجا که درم باید دینار بر اندازم
و آنجا که سخن باید چون موم کنم آه
چون باد همی گردد با باد همی گردم
که با قدح و بربط که با زره و جوشن

„Там, где нужно дирхем, я швыряю динар, где нужны слова, я железо делаю мягким как воск. Когда меняется ветер и я поворачиваюсь с ветром, то с кубком и лютней, то с кольчугой и доспехами“.

Из этих строк так и встает образ поэта, швыряющего какому-нибудь саису пригоршню золота за пустяковую услугу, только для того, чтобы и его считали „барином“, а не причисляли к прислуге, каковой он был на самом деле.

² Yatīma, IV, 84.

обставлены, то ясно, что идеалом их была именно эта блестящая праздная жизнь вельможи.

На этом фоне становится понятным особый тип стихотворений, в эту эпоху чрезвычайно широко распространенный — жалоба на старость, точнее, на седину. Чувственная жизнь и бесконечные любовные утехи требовали здоровья и молодости и их же быстро разрушали. Старику в придворной сфере делать было нечего, ни воинских доблестей, ни амурных подвигов от него ждать не приходилось. И *razm* и *bazm* одинаково для него закрыты. Отсюда такое распространение этих столь пламенных, отчаянных жалоб — жизнь ускользает, в руках ничего не остается. Объяснять массовое появление такого рода стихов только подражанием, конечно, нельзя. Подражание известную роль играло, но для того, чтобы оно могло развиваться, должна была быть подготовлена материальная почва. Шаткое, неуверенное положение поэта и развертывавшаяся перед его глазами пышность жизни аристократов создали этот характерный жанр.

В старой арабской поэзии мы отметили основную антитезу: касыда — сатира (*ḥajv*, *hijā*), являвшиеся двумя сторонами одного и того же задания — возвеличить и прославить свое племя за счет остальных. В феодальной Персии сатира такую функцию уже выполнять не могла, феодал не нуждался в словесном оружии, он прибегал к значительно более энергичным и прямым методам воздействия.¹ Но, тем не менее, как мы видели выше, форма эта сохраняется персидской поэзией и в саманидский период. Но теперь она уже отражает не междуплеменные раздоры, а свирепую борьбу поэтов, их состязание между собой. Не подлежит никакому сомнению, что персидская сатира подверглась значительному влиянию со стороны арабского *раджа*, но проследить это влияние по сохранившимся обломкам абсолютно невозможно. Полной сатиры из этого периода до нас не дошло ни одной, судить приходится только по отдельным бейтам, выхваченным из контекста, причем адрес этих едких нападок по большей части совершенно не поддается установлению. Можно только констатировать весьма значительное коли-

¹ Хотя единичные случаи такого применения нам все же известны. Так, по приказу Хорезмшаха поэт Рашид Ватват писал сатиры против сельджука Санджара.

чество таких бейтов в словаре Асадї, откуда следует прямой вывод, что борьба поэтов в этот период была весьма оживленной и носила чрезвычайно ожесточенный характер.¹

Сатиры эти вводят нас в совершенно иной план поэтического творчества. Если в касыде и примыкающих к ней жанрах все усилия поэта были направлены в сторону идеализации, создания ореола вокруг прославляемого, то здесь задание диаметрально противоположное — ореол должен быть разбит, поносимый должен предстать в смешном или отвратительном виде. Соответственно меняется и словарь — поэт описывает грязь, неряшливость, телесные недостатки, безобразие и, конечно, вынужден прибегать к словам, в литературе высокого стиля недопустимым. Весьма интересно отметить, что в сатирах спо-

¹ Чрезвычайно характерной фигурой в этом отношении является поэт Лабїбї Хурасанї: из 52 цитат его у Асадї 34 несомненно части сатир и при том необычайно злых, ядовитых и циничных, вроде (f. 35):

چون در حکایت آید بانگ شتر کند
و آروغها زند چو خورد ترب و گند نا

или (13)

ای بلفرخ سازه همیذون همه فرخ
نام فرخ و کنیت ملعونت بلفرخ

где игра слов *فرخ* (имя соб.) и *فرخ* (= нечистоты).

Но несмотря на такую борьбу Лабїбї все же, видимо, не везло, ибо находим мы у него и такие бейты (18 r.)

اندرین شهر بسی ناکس [که] بر خاسته اند
همه خر طبع و همه احمق و بی دانش و دند

что, видимо, надо понимать как жалобу на недостаток истинных ценителей поэзии.

Дела идут все хуже, и мы слышим уже о таком решении (f. 52):

دگر نخواهم گفتن همی ثنا و غزل
که رفت یک ره بازار و قیمت سرواذ

И, наконец, отчаянный вопль человека, не знающего как выпутаться из того отчаянного положения, в которое он попал (f. 64 r.):

ندانم بخت را با من چه کین است
یکی نالم یکی زین بخت وارون

радикально попадают областные слова, в литературный язык не входившие, что показывает близость этих произведений к разговорному языку эпохи.¹ Однако, при всем том рассматривать сатиры как произведения реалистические невозможно. Сохранившиеся бейты рисуют чудовищные карикатуры, с реализмом ничего общего не имеющие. Соперник изображается каким-то пугалом, в бороде которого пауки ткут паутину,² мерзким и отталкивающим. Преувеличение доведено до последних пределов, воссоздать из этих букетов ругательств какой-нибудь реальный образ нельзя. Собственно говоря, здесь та же идеализация, которую мы имели в касыде, но пущенная, так сказать, обратным ходом и подчеркивающая все то, что касыда тщательно замалчивала. Здесь мы заглядываем в самую мастерскую феодальной идеологии и можем непосредственно наблюдать ее творческие методы.

Чрезвычайно важно то, что в обоих случаях мы имеем один и тот же метод, метод сугубо неподвижный, статический, насквозь метафизический и чуждый какой бы то ни было диалектики.

Конечно, отношения между поэтами одной борьбой не исчерпывались. Мы видим и обратное. Сплошь и рядом попадают строки, посвященные прославлению своего старшего собрата по оружию в тех же тонах, в каких это делалось по отношению к повелителю.

Имеющийся в нашем распоряжении материал не позволяет наметить более точно отношения между поэтами.

Для последующего газневидского периода мы уже имеем целые касыды, в которых один поэт прославляет другого, причем, что особенно интересно, указывает на награды, которые

¹ У Шахйда Балхй мы находим слово پوشك, что поясняется گربه باشد, что поясняется *بلغت ما وراً النهر* (f. 40). Оно же есть у Манджика (f. 38). Ср. совр. *pişak* в этом же значении. У Лабйбй (f. 38 г.) находим *كاواك* „полый внутри“ сохранившееся в таджикском и поныне.

² Например, у Ма'руфй Балхй (f. 71)

ز بالا فزونست ریشش رشی
تنیده درو خانه صد دیوپای

„Его борода на целый локоть длиннее его роста, сплели в ней паутину сотни пауков“.

он от него получил или надеется получить.¹ Из касыд этих явствует, что в газневидский период крупные поэты зачастую окружены целым штатом своих личных поэтов, которые находятся к ним в таком же отношении, в каком они сами стоят к своему покровителю. Таким образом, в области личных отношений поэтов мы получаем воспроизведение типичных для эпохи феодальных отношений. Поэт-сеньер окружен поэтами-вассалами, они дают ему свою поддержку, он за это обязуется защищать их и устраивает им доступ ко двору великих мира. Таким сеньером по большей части является учитель по отношению к своим ученикам, ибо профессиональная поэзия постепенно делает необходимой долгую и трудную выучку и начинающий поэт в течение ряда лет состоит при признанном поэте чем-то вроде подмастерья. Самостоятельным он, повидимому, делался только тогда, когда учитель признавал его созревшим и разрешал ему приступить к оригинальному творчеству.

Так в поэте-профессионале, с одной стороны, отражается феодальная идеология эпохи, с другой, отношения, выработанные средневековым цеховым строем. Но, как уже было сказано, такая структура более или менее отчетливо намечается только в газневидский период, и вопрос о существовании ее в саманидской Бухаре приходится пока оставить открытым.

5

В предыдущей главе я пытался наметить в общих чертах, насколько это позволяют наши скудные сведения, общественное положение поэта, что дало нам возможность одновременно установить основные формы поэзии этой эпохи и показать их тесную связь с „бытием“ поэтической братии. Теперь надо рассмотреть второй не менее важный для характеристики эпохи момент — применение этой литературы, так сказать, процесс ее потребления.

Выше нами уже было установлено, что главной формой поэтического мышления этого времени была касыда, ставившая себе целью прославить и восхвалить покровителя. Однако, совершенно ясно, что такая касыда, будучи написана и поднесена восхваляемому, едва ли бы могла достигнуть своей основной цели — распространить славу его возможно более широко.

¹ Минӯчихрӣ-‘Унсӯрӣ, ‘Асджадӣ-Санāй.

Здесь мы наталкиваемся на условие, уже упоминавшееся нами при разборе арабской племенной касыды. Было необходимо, чтобы произведение его не осталось в узком замкнутом кругу, а распространилось по всей стране. Другими словами, так же как и касыда арабская, персидская касыда прежде всего требовала публичной декламации (или пения). Но в соответствии с изменением общественного строя, изменились и условия, при которых эта декламация должна была протекать. Теперь местом действия уже не мог служить рынок, эмиру важно было распространить свою славу не среди „черного“ люда, а среди своих вассалов, среди „благородных“ дехканов. На базаре к тому же слушатели не поняли бы и десятой доли изящного красноречия поэта, пересказанного незнакомыми арабскими словами. Поэтому, местом действия отныне делается „дарбār“, официальный прием с пиршеством или без него, когда эмир показывал свой „светлый лик“ подданным. Прекрасным описанием такого дарбāра в интересующую нас эпоху является описание, сделанное таким несравненным мастером своего дела как знаменитый „Адам поэтов“ Рӯдакӣ в его прекрасной касыде „Mādar-i may“.¹

Описанная в ней сказочная роскошь как нельзя более подходит к пышному и торжественному тону касыды. Касыда эта, как и ее арабские прообразы, не начинается с восхваления (madḥ), а имеет длинное развитое вступление, которое по аналогии с арабскими касыдами и у персов носило название насиб (nasīb). Судить о распространении насиба в саманидский период невозможно, для этого нужны не обломки, а целые пьесы. Отмечу только, что в газневидский период процент касыд, начинавшихся прямо с восхваления (так наз. qaṣīda-yi muḥarrada) довольно значителен. Все же большая часть касыд насиб содержит, но в связи с изменением условий изменились и главные его темы. Поездки по пустыне, верблюды, плач над остатками кочевья и прочие атрибуты кочевой жизни бедуина стали нелепыми уже в начале багдадского периода халифата и повторялись только в силу инерции. Переносить их на персидскую почву было, конечно, совершенно бессмысленно, ибо поэту пришлось бы говорить о том, чего ни он, ни его слушатели никогда не видали и что вдобавок им было абсолютно неинтересно. Таким

¹ Текст и франц. перевод см. JRAS, 1926, стр. 213—238.

образом, из арабского насива сохраняется только одна часть его, а именно эротика, зато подвергающаяся чрезвычайно тщательной и детальной разработке.

Но еще более важную роль играли две другие темы, на которые падает большая часть всех известных мне насивов ранней персидской поэзии. Это описание весны, возрождения природы, цветов, птиц и пр. или описание осени, увядания, дождей, туч и вина, приносимого в дар осенью. Здесь встает чрезвычайно интересный вопрос. Почему только эти два времени года использованы персидскими поэтами? Дело в том, что из всех известных мне насивов, только в одном маленьком отрывке, который, может быть, когда-то входил в состав касиды, а может быть и нет, я нашел намек на описание зимы. Лета же безусловно я не встречал ни разу.

Можно было бы возразить, что весна, естественно, пленяет всякого жителя Передней Азии, ибо прекраснее азиатской весны в мире нет ничего. Это, конечно, верно, но что прекрасного в азиатской осени с ее непроходимой грязью и слякотью? Наконец, неужели в зиме нет ничего интересного, почему современные нам среднеазиатские поэты, узбекские и таджикские, могут воспевать зиму и давать весьма яркое ее изображение, а поэты, жившие почти в тех же климатических условиях в Бухаре 1000 лет тому назад, этого не умели? Вопрос, конечно, лежит не в личных вкусах и симпатиях, — смотреть надо глубже.

Говоря об арабской касиде, мы отметили, что несмотря на известную стилизацию, насив ее все же имеет прямое отношение к условиям ее создания, описание пути в ней понятно и отнюдь не может считаться притянутым за волосы. Очевидно, такое же объяснение надо поискать и для персидской касиды. Здесь прежде всего надо установить один чрезвычайно важный момент.

Всегда ли мог персидский поэт, не будучи одновременно и надйомом (собеседником эмира), проникать перед его „светлые очи“? По аналогии с последующими эпохами приходится условно ответить отрицательно. Поэт должен был либо испросить частной аудиенции, либо дождаться торжественного дарбара, когда султан принимал посетителей. Но такие дарбары бывали не каждый день. Обыкновенно их приурочивали к большим праздникам, чем больше праздник, тем торжественнее и самый дарбар. Из всех персидских праздников по значению, конечно, первое место всегда занимал ноуруз, и донныне

справляемый в Персии с великой помпой. Ноуруз же падает всегда на весну, это типичный праздник воскресения солнца и пробуждения природы. Ясно, что касыду, подносимую повелителю в день ноуруза, начинать с описания весны и ликования природы было более чем естественно. Конечно, описание весны можно читать и под проливным дождем в глухую осеннюю ночь, но максимума своей действенности оно достигает только будучи прочитано в соответствующую пору. Итак, весенние касыды, очевидно, подносились в этот праздник. Остаются касыды осенние, которых, кстати сказать, значительно меньше и которые в газневидский период почти совсем отступают на второй план. Эти касыды, очевидно, были приурочены к осеннему дарбāру, выпадавшему на праздник михргāн, праздник сбора плодов и ликования по случаю окончания всех полевых работ.¹ Зимних и летних праздников в Персии, если не считать джашн-и садэ, который, повидимому, начал отмирать уже при Саманидах, не было, отсюда понятно и отсутствие летних и зимних касыд. Таким образом, насиб приходится безусловно признать обусловленным бытовыми условиями, что можно было бы подкрепить еще более сильными доказательствами, подвергнув анализу насибы газневидского периода, где впервые насиб начинает связываться уже с праздниками мусульманскими, как рамазан и др.²

Вторая, наиболее распространенная на ряду с касыдой в персидской поэзии форма — газель. Термин этот саманидской поэзии уже известен. Так, уже 'Аммāра-и Марвазй, умерший в 360 г. х., говорит в одном из дошедших до нас фрагментов:³

اندر غزل خویشی نهان خواهم گشتن
تا بر لب تو بوسه زنم چونش یخوانی

„Я спрячусь в своей газели, чтобы поцеловать тебя в губы, когда ты будешь читать ее“.

¹ Праздник этот при поздних Газневидах уже не справлялся.

² Так как от саманидского периода полных касыд почти нет, то я не анализирую здесь структуры самого славословия. Это мною будет выполнено в подготовляемой работе о мастерах Махмұда Газневида 'Унсурй, Фаррухй, Минұчихрй.

³ Majma' al-fuṣaḥā, I, 350; 'Awfī, II, 24.

Некоторые произведения Рӯдакӣ газневидские поэты тоже называли газелями, ибо 'Унсӯрӣ говорит:¹

غزل رودكى وار نيكو بود * غزلهائى من رودكى و ار نيست
اگر چه بگوئيم بباريك و هم * بدين پرده اندر مرا بار نيست

„Газель — хороша на подобие газелей Рӯдакӣ, мои газели не похожи на газели Рӯдакӣ. Хоть я и стараюсь тонкой фантазией, но за эту завесу (на этот лад) мне доступа нет“.

Лабӣбӣ, желая охватить все жанры поэзии, называет рядом с касыдой и газель:²

دگر نخواهم گفتن همى ثنا و غزل
كه، فت يك رهه بازار و قيمت سرواډ

„Я больше не буду слагать славословий и газелей, так как совершенно нет рынка и цены для поэзии“.

О применении газели таких сведений, какие дает нам упомянутая выше пьеса Рӯдакӣ о касыде, для саманидского периода у нас нет. Зато один из газневидских поэтов знаменитый Фаррухӣ³ в двух бейтах дает такую характеристику ее применения:

دايم از مطربان خويش بجزم * غزل شاعران خويش طلب
شا عرانت چو رودكى و شهيد * مطربانت چو سر كشي و سر كب

„Постоянно на пиру требуй от своих мутрибов (певцов) газели своих поэтов. Твои поэты как Рӯдакӣ и Шахид, твои мутрибы — как Саркаш и Саркаб“.

Эти строки совершенно ясно показывают, что газель уже относится к области музыкального искусства, ее исполняет не рāvī, как это делалось в отношении касыды, а мутриб — певец и музыкант, причем газель предназначена не столько для пышного дарбāра, сколько для базма, очевидно, более интимного.

Однако на ряду с этими указаниями необходимо указать и на следующие весьма знаменательные факты. 'Унсӯрӣ начинает одну из своих больших касыд обычным эротическим насибом,

¹ Awfī, II, 6.

² Asadī, 22.

³ Dīwān, lith. Tihirān, 1301, p. 23.

а для перехода (gurīzgāh) от вступления к мадху использует такой бейт:¹

چه خیزد از غزل و نعت نیکوان گفتن
چرا نگوئی نعت و ثنای فخر بشر

„Какой толк слагать газели и описания (восхваления) красавцев, почему ты не сложишь восхваления и прославления „славы рода людского (эмира)“.

Совершенно ясно, что в данном случае под термином *ghazal* поэт понимает предшествующий насиб, ибо ни к чему другому это выражение в данном контексте отнесено быть не может.

Точно так же в одной из касыд Фаррух² насиб вводится таким бейтом:

مطربا آن غزل نغز دلاویز بیار
ور ندانی بشنو تا غزلی گویم زر

„Эй мутриб! давай-ка ту прекрасную чарующую газель, а если не знаешь, послушай, как я прочитаю газель словно золото“.

Это обстоятельство заставляет нас присмотреться более внимательно к нашему термину. Прежде всего напомним определение этого термина, которое дают обычно восточные поэтики. Разницу между касыдой и газелью они усматривают обыкновенно в том, что газель по объему всегда менее 9—11 бейтов, касыда же больше. Нельзя не признать, что определение это носит ультраформальный характер, и конечно, далеко не соответствует настоящему положению вещей, ибо газель отличается от касыды не только количеством бейтов, но и всем содержанием. Но откуда могло получиться такое определение? Ведь известно, что поэтики никогда не создают каких-то абстрактных специально *ad hoc* изобретенных правил, а выводят законы из господствующей в их эпоху практики. Как же обстоит дело с газелями в ранней персидской поэзии, соответствуют ли они этому определению, или нет? Для саманидского периода на этот вопрос дать какой-либо ответ невозможно. Правда, мы имеем ряд отрывков, которые по характеру представляют собой типичную газель, но кто может поручиться за то, что эти

¹ Dīwān, lith. Bombay (?), n^o 38.

² Dīwān, p. 76.

отрывки не имели продолжения и после искусного *gurīzgāh'a* не переходили в славословие, как это мы видели у 'Унсурй.

Для газневидской эпохи несколько более или менее полных диванов у нас есть. И вот приходится констатировать, что во всех известных нам диванах количество газелей чрезвычайно невелико, обычно 3—4—5, не более. Далее, газели эти по характеру ничем не отличаются от насиба, не имеют никакой выраженной концовки, так сказать, остаются открытыми и в любой миг путем присоединения мадха могут быть превращены в касыду. Тахаллуса, этого специфического средства позднейшей персидской поэзии, дававшего возможность на любом бейте вызвать чувство конца, у газневидских поэтов еще нет.¹ Зато чрезвычайно интересную картину представляют собой эротические насибы. Я произвел подсчет их длины для газневидской эпохи и получил следующие данные: 75% всех насибов в эту эпоху не превышают по размерам 9—11 бейтов (чаще всего 9). Отсюда сам собой напрашивается вывод, что правило о длине газели именно отсюда и выведено и что теоретики XIII в. под газелью разумели, так же как и 'Унсурй и Фаррухй, эротический насиб.

Все это вместе взятое заставляет предположить, что в раннюю эпоху персидской поэзии газель как самостоятельная форма еще не существует. Касыда еще представляет собой всеобъемлющий синтетический жанр, газель — только вступительная часть ее, не более, самостоятельной жизни она еще не получила.² Это, конечно, не обязывает нас думать, что газель обязательно декламировалась вместе с последующим мадхом. Весьма вероятно, что понравившиеся эмиру насибы получали музыкальное сопровождение и исполнялись уже отдельно на интимных его вечеринках. Ведь и сейчас в Персии любители поэзии из касыд *Kā'anī* читают обычно только вступления, не интересуясь скучными славословиями. Такое же отделение насиба могло иметь место и тогда, можно даже допустить мысль, что насиб мог писаться отдельно, но, и это чрезвычайно важно, он не воспринимался как нечто целое и самостоятельное, его ощущали как незаконченный фрагмент и для окончательного завершения требовали музыкального сопровождения.

Он появляется только в XIII в.

² Ср. Shibli Nu'mānī, 1,33.

Сама форма чувства конца не давала, требовала дальнейшего перехода, музыкальное сопровождение заключительным кадансом должно было восполнить этот пробел. Дальнейшее развитие и подъем газели и состоит именно в том, что постепенно из отрывка она превращается в самостоятельное целое и перестает нуждаться в музыке. Как я надеюсь показать в дальнейшем, одна из главнейших заслуг Са'дй заключалась как-раз в придании этого совершенства и законченности этой форме, ставшей в дальнейшем одной из типичнейших форм персидской поэзии.

6

Итак, рассмотрение вопроса о газели привело нас к тому заключению, что говорить о самостоятельности газели в саманидскую эпоху едва ли можно. Приходится еще раз повторить, что из арабизованных форм в качестве господствующей величины мы имеем в этот период только касыду и ее антитезу — сатиру, выделение газели только намечается, философские же стихи встречаются лишь в виде qif'a, имеющей несамостоятельный характер. Таким образом, касыда носит в себе зародыш газели, которой в дальнейшем предстоит выдвинуться на передний план и в течение целого ряда периодов вполне оттеснить касыду.

Остается еще вопрос о двух других формах, которые мы с полным правом в настоящее время можем считать чисто персидскими — рубā'й и месневй.

Решить вопрос о том, имеется ли в саманидской поэзии рубā'й или нет на основании доступного нам материала крайне трудно, я бы сказал почти невозможно. Рубā'й одна из наиболее летучих форм персидской поэзии и уверенности в принадлежности каждого данного рубā'й тому или иному автору без наличия обширных работ по анализу стилистики получить невозможно. Достаточно указать на характерную проблему Хаййāма, относительно которого мы до сих пор, несмотря на все усилия, ни к каким твердым выводам притти не можем. В этой области ошибиться легче, чем где бы то ни было, ибо рубā'й не имеет тахаллуса, обычно не содержит исторических данных, крайне условно и, повидимому, лишь очень медленно эволюционирует на протяжении истории персидской литературы. Поэтому, здесь нужна сугубая осторожность и долгая и упорная работа, кото-

рая пока еще даже и не начата. Вследствие этих соображений я ограничусь здесь только немногими замечаниями, которые, по моему мнению, имеющийся материал позволяет сделать.

Прежде всего отмечу, что главным материалом для суждения об этом вопросе служит тезкире 'Ауфӣ (как старейшее из известных тезкире), ибо для установления наличия руба'й нужно прежде всего иметь полное руба'й, а цитаты в форме отдельных бейтов, какие могли бы найтись в словаре вроде Асадӣ, твердых выводов делать не позволяют. Обращаясь к 'Ауфӣ, мы должны будем констатировать, что из всех 28 поэтов, относимых им к эпохе Саманидов, руба'й и притом одно единственное мы находим только у одного из них, а именно Абӯ Шукӯра Балхӣ ('Awfī, II, 21). Вот это руба'й:

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

„Ах, унился я от обильной тоски по тебе, согнулся дугой стан мой от горя разлуки с тобой. Умыл я руки от твоих уловок и коварств, да есть разве кто-нибудь еще похожий на тебя по поведению и подобию?“.

Можно ли быть уверенным, что это руба'й действительно относится к данной эпохе и принадлежит Абӯ-Шукӯру. К сожалению, пока никаких данных для того, чтобы решить этот вопрос, у нас нет. Единственное, что можно было бы сказать, это только то, что руба'й это по характеру очень близко подходит к образцам старых суфийских руба'й, в довольно значительном количестве встречающихся в биографии шейха Абӯ-Са'ида Мейхенского и могло бы легко быть использовано в суфийском духе.¹

¹ Второе руба'й сохранил Асадӣ (f. 29) и приписывает его Лабībī, оно таково:

کر سیر شدی ز من بتا در خور هست
زیرا که ندارم ای صنم جوژه لست
از هستی تو ببا نگ بینم پیوست
بر دیزه کس بلغچ و برکون الست

Это руба'й своей исключительной циничностью вполне подходит к остальному творчеству этого поэта. Наличие старых слов لست и الست заставляет полагать, что здесь мы действительно имеем произведение данной эпохи.

Интересно отметить, что Абӯ-Шукӯр — автор одного из старейших персидских эпических произведений *Āfarīn-nāma*, написанного в 336/948—9 г. Асадӣ в своем словаре дает более 60 цитат из какого-то эпоса, приписанного этому поэту, может быть, из этого самого *Āfarīn-nāma*. Одна из этих цитат, кстати, совершенно явно доказывает, что 'Ауфӣ был не совсем точен в своих указаниях, ибо сам Абӯ-Шукӯр про свое произведение говорит так:

هیس ایمن داستان کسی نگفت از فیال
ابر سیصد و سی و سه بود سال¹

„Никто не слагал ранее этого рассказа, год наступал триста тридцать третий“.

То есть не в 336, а в 333 г. написал он эту поэму и при этом считал себя первым, так сказать, создателем этого жанра. Что это была за поэма и каков был ее сюжет сказать трудно. Одна из цитат у Асадӣ² дает такой отрывок:

تونگر بنزدیک زن خفته بود
زن از خواب شرفاک مردم شنود

„Богач спал у своей жены, она спросонья услышала звук человеческих шагов“.

Как будто сценка бытового характера, описание того, как ночью в дом богача забрались воры. Другая цитата, написанная тем же метром, гласит:³

بشاه ددان کله روباه گفت
که دانا زد این داستان در نهفت

„Кудая лиса сказала царю зверей — мудрец тайно сложил эту повесть“.

Еще одна цитата⁴ содержит тоже намек на действие:

بنشکرده ببرید زن را گلو
تفو بر چنان نا شکیبها تفو

„Кинжалом перерезал жене горло. Тьфу на такого нетерпеливого, тьфу“.

¹ f. 47 r.

² f. 38 s.

³ f. 9 r.

⁴ f. 67a.

Если все эти цитаты действительно принадлежат к одному и тому же произведению (на что как будто указывает единство метра), то мы вправе будем заключить, что это было соединение ряда небольших рассказиков, вероятно, назидательного типа, содержание которых черпалось и из животного эпоса и из бытовых анекдотов.

Происхождение их могло быть двойное: или они могли быть заимствованы из арабских источников, как Калйла и Димна Рӯдакӣ, или почерпнуты из сокровищницы фольклора. Решить этот вопрос имеющиеся цитаты не позволяют.

Кроме цитат из *Āfarīn-nāma*, Асадӣ дает также несколько цитат из эротических насивов Абӯ-Шукӯра, 'Ауфӣ сообщает три отрывка, посвященных восхвалению вина и этим наши сведения об этом поэте исчерпываются. Цитат в касыдной форме у Асадӣ крайне мало, хотя отсюда, конечно, еще нельзя делать вывода о том, что эпическое творчество у Абӯ-Шукӯра преобладало, может быть, касыды его просто не давали достаточно интересного материала.

Другими словами, анализ обломков произведений этого поэта почти ничего существенного не дает. Приходится подойти к этому вопросу с другой стороны. Нельзя сомневаться в том, что рубā'ī — старая персидская форма, зародыши которой можно проследить еще в до-исламский период. Оно и до сих пор еще широко распространено в Персии и выполняет там до известной степени роль нашей частушки.

Очевидно в саманидскую эпоху применение его было тем же, по крайней мере, проникновение рубā'ī в XI в. в суфийскую поэзию может быть объяснено только связью суфизма с ремесленными цехами и использованием суфийскими шейхами излюбленной в этих кругах формы для своих специальных целей.¹

Если это все так, то проникновение рубā'ī в феодально-аристократические круги уже в саманидский период приходится считать весьма маловероятным. Только с укреплением суфизма и расширением круга его влияния он мог захватить и аристократические сферы, для данного же периода никаких оснований к такому распространению пока еще не было.

¹ См. мою статью „Основные моменты в развитии суфийской поэзии“. Восточные записки, Лгр., 1927, стр. 91 и сл.

Отсюда приходится сделать вывод, что наличие только одного рубā'й у 'Ауфӣ явление далеко не случайное. Очень вероятно, что именно такой автор, как Абӯ-Шукӯр, создавший свой эпос из материала фольклорного, мог попытать свои силы в этой форме. Другие поэты, такого рода изысканиями не интересовавшиеся, писать для аристократов стихи в „мужицкой“ форме, конечно, не могли.

Итак, в конечном результате, придется предположить, что рубā'й в саманидскую эпоху еще прав гражданства в „высокой“ литературе не приобрело. Оно существует, поется, но в замки феодалов пока еще не проникает.¹ Нужна была основательная встряска, решительный удар по рыцарству, нанесенный в момент распада саманидского царства и возникновения нового объединения под властью турецких феодалов, чтобы персидская аристократия убедилась в непрочности своего счастья и рубā'й вместе с учением о бренности „этого“ мира и блаженстве fanā могло приобрести себе последователей и среди аристократов.

Переходя к вопросу об эпосе, отмечу прежде всего, что это один из сложнейших вопросов в истории персидской литературы. Ему посвящено уже немало прекрасных работ и повторять здесь их основные выводы я не буду.² История происхождения и источников его не относится к основным задачам настоящей статьи. Мне важно иное — установить распространение этой формы в данную эпоху и определить ее социальную функцию. Об одном из представителей эпической поэзии Абӯ-Шукӯре мы уже говорили. Наряду с ним имеется еще ряд других авторов, у которых, судя по отрывкам у Асадӣ, имелись произведения в форме месневи. На первое место, конечно, приходится поставить „Калӣлу и Димну“ Рӯдакӣ и „Шāх-нāmэ“ Дақӣқӣ. Помимо этого, месневи, повидимому, имелись еще у Таййāна, Худжаста Сарахсӣ, Саффāра Марғазӣ, Хусравӣ, Лабӣбӣ, Ма'рӯфӣ и 'Аммāры. В общей сложности девять имен. Однако, большая часть сохранившихся цитат такова, что никаких выводов о содержании этих поэм делать не приходится. Сохранившиеся

¹ Рубā 'й Лабӣбӣ как будто подтверждает это, ибо это именно частушка — непристойнейшее издевательство над самим собой, где форма как нельзя более подходит к содержанию. Такие четверостишия создавались и позднее бухарскими ремесленниками.

² Nöldеke, Das iranische Nationalepos. GJPh, II, стр. 130 сл. — В. В. Бартольд. К истории персидского эпоса ЗВОРАО XXII, 257 сл. (1915).

единичные бейты дают по большей части общие места нраво-учительного характера и только. Единственный вывод, который можно сделать, это то, что эпос был, хотя и не очень сильно распространенный, и что он имел выражено дидактический характер, т. е. представлял собой, вероятно, большей частью так наз. „зерцала“ — поучения для феодальной аристократии (Калйла и Димна). Фирдоусй¹ говорит, что до него в этой форме были только маленькие произведения, не превышавшие 300 бейтов. С этим едва ли можно согласиться, ибо уже одно „Шāх-нāмэ“ Дақйқй содержало, вероятно, значительно более 1000 бейтов, да и „Калйла“ Рӯдакй тоже, надо думать, была не слишком краткой. Я склонен думать, что утверждение Фирдоусй надо понимать несколько иначе. Отрицать наличие „Калйлы“ он не мог, это было бы абсурдом. Следовательно, здесь нужно искать другого смысла, Сопоставление „Калйлы“ и „Шāх-нāмэ“ направляет мысль в определенную сторону. Произведения эти по стилю и функциям совершенно различны. Одно представляло собой, по всей вероятности, дидактику, облеченную в форму животного эпоса, другое выполняло важнейшую политическую задачу и закрепляло рассеянные предания старого Ирана. Очевидно, что Фирдоусй отрицает только существование аналогичного героического эпоса, а не дидактики. Вопросы о Дақйқй он мог и не касаться, ибо почти все сохранившееся от него он ведь включил в свое гигантское произведение. Таким образом, мы можем утверждать, что в саманидский период имелось уже два типа эпоса — героический и дидактический, но что оба распространены были сравнительно мало. Самая форма должна быть признана староиранской, ибо никаких следов существования месневи у арабов в эту эпоху, кроме упомянутых выше переводов персидских пословиц, нам найти не удавалось. Судить о характере дидактического эпоса по сохранившимся обрывкам нельзя, но сохранившиеся 1000 бейтов Дақйқй позволяют совершенно определенно наметить основные черты эпоса героического.

Это типичнейшее создание феодального духа, дружинный эпос в его чистейшей форме. Основная мысль Дақйқй — верность вассала сеньеру, верность до гроба, презрение к смерти и доблесть рыцаря. Характерно, что в картинах боя, которыми

¹ Nöld e k e, op. cit., § 18.

наполнены эти 1000 бейтов, даже самый бой изображается почти исключительно в виде поединка отдельных витязей. Перипетии боя прослеживаются по судьбам отдельных рыцарей, выступающих друг за другом и гибнущих от турецкого копья. Типичен и эпизод Исфандиāра, его покорность решению отца и отсутствие хотя бы малейшего протеста. Эти черты простираются на весь отрывок до мельчайших деталей, включая все эпитеты. Рыцари все без исключения снабжены прилагательными گراخمايه, دليير, فرخ, даже и вражеские, если только они не названы جادو или каким-либо другим термином в этом роде.

Вопрос об источниках героического эпоса уже поднимался не раз. Очевидно, это были официальные хроники Сасанидов, будь ли то на арабском, или на среднеперсидском языке. Но для меня здесь важно не это, откуда бы Дақйқй ни взял свою фабулу, форму ее в своем источнике он найти не мог. Стихотворная обработка — дело его рук. Откуда же в таком случае взялась форма? Прежде всего придется отметить, что героический эпос пользуется только одним метром — мутакъāриб о м, метром, который в арабской поэзии почти не применялся, в особенности, в раннюю эпоху.¹ Почему этот именно метр был избран для героического эпоса, ведь в придворной касыде он не встречался вообще? Приходится думать, что для этого были основания не только стилистического характера. Если вспомнить, что сасанидские былины, повидимому, пользовались весьма широким распространением среди широких масс, то, пожалуй, это основание станет более или менее ясным. Нершахй говорит, что в Бухаре сохранялись предания о гибели Сийāвуша, которые назывались گریستن مغان или کین سیاوش, причем народ пел эти старые легенды. Предполагать, что пелась проза, абсолютно невозможно. Очевидно, что легенды были в ритмической форме. В таком случае было бы вполне естественным, если бы Дақйқй, используя для содержания своего эпоса официальную версию легенды, форму взял из уст народных певцов, стилизовал бы свою поэму под устное творчество, используя тот метр, который ближе всего подходил к этой форме. Таким образом, он удовлетворял и требованиям аристократической эстетики (арабский метр) и сохранял чисто-

¹ Вместе с тем характерно, что этот же метр мы встречаем во многих персидских эпосах эпохи — Абӯ-Шукӯр, Худжаста.

иранские традиции в своем произведении. В такой форме поэма блестяще выполняла свое основное задание — противопоставить арабской доблести рыцарские традиции старого Ирана, подчеркнуть иранский легитимизм и преемственность ф а р р а. Поэма становилась оправдательным документом для саманидов, возводивших, как известно, свой род к Сасану и, опираясь на старые легенды, пытавшихся доказать свое право на абсолютное господство над Ираном.

Так было положено начало обработке героического эпоса Персии, получившей свое завершение и художественную отделку в руках Фирдоуси. Интересно отметить, что романтические вставные эпизоды у Фирдоуси уже несколько затемняют резко выраженный характер эпоса Дакики. Следующая стадия — ‘Унсурй уже дает решительное преобладание моменту романтическому, любовной интриге, что соответствует падению роли иранского рыцарства. В поэме Низами рыцарские идеалы гаснут еще более и выступает на передний план личный момент, трагедия индивидуума, начинает все сильнее и сильнее ощущаться влияние поднимающейся буржуазии.

7

Заканчивая несколько затянувшийся обзор форм персидской поэзии саманидской Бухары, нельзя не упомянуть еще об одной характерной мелкой форме, существовавшей на ряду с касыдой. Это — экспромт, стихотворение на случай, форма, нашедшая широкое распространение в арабской поэзии в омейядскую эпоху и затем перенесенная и на персидскую почву. Темой таких экспромтов, из которых многие, вероятно, стоили авторам больших трудов и только имитировали форму экспромта, могло быть все, что угодно, от выражения влюбленности и кончая упоминавшимися выше вафами. Образцов таких произведений дошло до нас сравнительно немного, но принимая во внимание аналогии арабской поэзии приходится предполагать, что их было довольно значительное количество. Интересно отметить, что в дошедших до нас диванах газневидского периода эти экспромты появляются тоже только единицами, хотя сведения, сообщенные Низами ‘Аруди, показывают, что эти формы были крайне распространены и искусство *badīha-gūyī* ценилось очень высоко. Объясняется это просто. Такой экспромт по

большей части связан с каким-нибудь конкретным случаем, послужившим для него поводом. Если дать это стихотворение без поясняющих замечаний, то понять его обыкновенно будет крайне трудно, или даже невозможно. Отсюда становится понятным, что такого рода пьесы, если они даже и записывались, с течением времени становились непонятными, уже не привлекали к себе внимания и при переписывании диванов попросту пропускались. Как характерные образцы могу привести две следующие пьесы 'Унсүрй и Фаррухй, сохранившиеся в их диванах. 'Унсүрй:

آمد آن رگزن مسیح پرست * نیش الماسگون گرفته بدست
طشت زرین و آب‌دستان خواست * بازوی شهر یار ما در بست
نیش بگرفت و گفت عزّ علیک * اینچنین دست را که یار دست
سر فرو برد و بوسهٔ بر بود * وز سمن شاخ ارغوان برجست

„Вошел тот кровопускатель, верующий в мессию, взяв в руки ланцет алмазного цвета, потребовал золотую чашу и таз и перевязал руку нашего повелителя. Взял он ланцет, сказал „слава тебе, кто может ранить такую руку?“ Склонил главу, похитил поцелуй и из жасмина брызнула ветка аргавана“.¹

Если бы не примечание, то едва ли можно было бы догадаться, что поэт говорит о кровопускании, которому подвергся его повелитель.

Или Фаррухй:

* همه نعيم سمرقند سر بسر دیدم *
* نظاره کردم درباغ و راغ و وادی و دشت *
* چو بود کیسه و جیب من از درم خالی *
* دلم ز صحن امل فرش خرمی بنوشت *
* بسی ز اهل هنر بارها بهر شهری *
* شنیده بودم کوثر یکی و جنت هشت *
* هزار جنت دیدم هزار کوثر بیش *
* ولی چسود که لب تشنه بازخواهم گشت *
* چو دیده نعمت بیند بکف درم نبود *
* سرریده بود در میان زرین طشت *

¹ Lith. Bombay, 1320, p. 140.

„Я видел все блага Самарканда, от края до края, поглядел на сады луга, равнины и степи. Но так как были пусты от денег киса и пазуха сердце мое свернуло ковер веселья с площади надежды. Я много слышал во всех городах от ученых, что Каусар — один, а раев восемь. Тысячу раев я видел, тысячу каусаров и более, но что пользы, я вернусь с пересохшими устами. Когда глаз видит блага, а в руке нет денег — это отрезанная голова в золотой чаше“.¹

Здесь примечание сообщает нам, что стихи эти были написаны поэтом, когда во время путешествия в Самарканд, он вблизи города был ограблен и попал в город, не имея ни копейки денег.

Несомненно, что такого рода произведения возникали уже и при саманидах, но, конечно, не могли сохраниться и бесследно исчезли, будучи однодневными блестками, предназначенными для украшения повседневной жизни эмира.

К этой же категории стихотворений на случай надлежит отнести и элегии — марсийа, форму, широко распространенную среди арабов еще до ислама и, если судить по довольно значительному числу дошедших обрывков, применявшуюся и в саманидский период. Элегия по существу, конечно, является той же касыдой с той только разницей, что восхваляется в ней не живой покровитель, а мертвый, хотя расчет на награду имеется и здесь, но теперь уже не от самого восхваляемого, а от его наследника, для которого это произведение и предназначалось.

На этом обзор форм мы закончим. Результат его можно выразить в сжатой форме следующим образом. Главное место в поэтической практике эпохи занимает касыда с ее разновидностью элегией и антитезой — сатирой. Это, так сказать, канонизованная эпохой форма высокого стиля, направляющая все творчество. На ряду с касыдой видное место занимает экспромт, пользующийся формой қыҭа, 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. Газель еще не сформировалась, она — насиб и только, хотя весьма возможно, что насиб временами уже и отрывается от славословия и выступает

¹ Lith. Tihrān 1301, p. 117.

в качестве музыкальной пьески, предназначенной для употребления в интимной жизни эмира. Наконец, *рубā'ī* еще не проложило себе дороги во дворец, оно еще является достоянием масс, и профессиональные поэты им почти не пользуются.

Эпос по содержанию распадается на два типа: дидактический и героический. Первый имеет ряд представителей и достигает довольно значительных объемов. Второй в придворные круги проник в форме заимствованной из устного творчества, причем значительные размеры он начинает принимать только у *Дақйқй*.

8

Следующим этапом нашей работы должно явиться исследование основной тематики и способов выражения, присущих поэзии взятой нами эпохи. Здесь прежде всего нужно сделать несколько предварительных замечаний. Источником для этой работы мне послужил главным образом *'Ауфй*, словарь *Асадй* здесь использован в значительно меньшей степени.

Причиной этого является то, что судить о тематике и ее настоящем смысле можно, только располагая известным контекстом. Отдельные выхваченные строки могут только ввести исследователя в заблуждение, ибо отсутствие надлежащего контекста не даст возможности выяснить направленность каждого данного образа. У *'Ауфй* мы имеем по большей части отрывки в 3—4 бейта и более и, таким образом, основной характер целого всегда более или менее ясен. Однако здесь, приходится учитывать то обстоятельство, что *'Ауфй* — человек другого века, носитель совершенно иных художественных вкусов. Выбранные им отрывки, конечно, отражают интересы его собственного времени и лишь их объединение в одно целое позволяет хотя бы и с очень большой приблизительностью, установить основные тенденции саманидского периода. Отсюда ясно, что результат нашей работы в этом направлении должен рассматриваться лишь как некоторое приближение к намеченной цели, а отнюдь не как конечное достижение. Все же я считаю, что, несмотря на крайне невыгодные условия, в которые нас поставила история персидской литературы, некоторых результатов в этом смысле достичь можно.

Еще краткое замечание о тематике. При анализе ее я считаю необходимым исходить не из голого мотива, как напр.,

„друг“, и „кипарис“ и т. п. Перечисление этих мотивов хотя и дает известный намек на интересы эпохи, но отнюдь не может считаться достаточным. В основу я кладу сцепление мотивов, сочетание их в виде ли сравнения или эпитета или какой-либо иной форме. Такие слияния мотивов показывают „бытие“ сильнее, чем голое перечисление фактов, ибо здесь объект появляется преломленным через призму субъекта, его идеологические очки. И если и в лирической поэзии можно и нужно вскрыть закономерности социологического порядка, то в этих узловых точках скрещения сил, мы можем скорее всего рассчитывать найти решение поставленной задачи.

Тематику поэзии саманидской эпохи я разбиваю на ряд категорий. Деление это, конечно, условно, ибо, во-первых, как мы увидим далее, границы этих категорий расплывчаты, значительная часть мотивов связывает две или более категорий вместе, создавая уже и в этом периоде те пестрые переливы, которые характерны для более позднего времени, во-вторых, практически последовательное расчленение всех без исключения мотивов на категории привело бы к чрезвычайной дробности и создало бы невыносимо схоластический подход к анализу. Таким образом надо помнить, что эти намечаемые мною категории вводятся лишь как рабочий прием, ориентировочные линии, которые позволяют установить некоторую закономерность и выяснить единство в многообразии.

1. ПРИРОДА

Широко развернутых картин весны или осени, какие мы находим уже в последующем периоде, саманидская поэзия нам не дает. Это конечно, не значит, что их не было. Приходится полагать, что они просто до нас не дошли. Остатки таких картин есть и у Ауфи (Manjik, 14, Badī', 22, 'Ammāgā,¹ 24), и два более или менее полных насива сохранились и у Дақӣқӣ.² Центральным моментом описания природы является сад, украшенный цветами. Сад сравнивается с буддийской вихарой

¹ Цифра после имени поэта — ссылка на II том 'Ауфӣ (в изд. Brown e).

² Известная газель *بر افگند ای صنم ابر بهشتی* приведенная Majma', I, 217. Она же у I. Pizzi, Chresthomathie persane, Torino, 1859 и у А. Гаффарова. Образчики персидской письменности, М., 1906, II, 266. Второй насив Majma', I, 216.

bihār-khāna (ʿAmmāra, 24), ʿalīpā-yi Rūm (момент пестроты, яркости, Shahīd, 4), bihisht-i ʿadn (Daqīqī MF, 217). Дуновение весеннего ветра = sihr-i Mānī колдовская живопись манихеев (Rabīʿa MF, 222).

Из цветов перечисляются: gul (часто), banafsha (Mañīk, 14), nargis (Shahīd, 4), samanbarg (Abū-l-Mathal, 26).

Сравнения в этой области применяются такие: lālabarg = конец меча (ʿAmmāra, 25), būstān-afrūz = копье шаха (Sipihri, 28), мирт = локоны друга (Sipihri, 28), двуцветная роза = два влюбленных щека к щеке (Mañīk, 14), ива на ветру = склонившийся к земле пьяный (ʿAmmāra, 26), фиалка = христианский монах (دين ترسی¹). (Rabīʿa MF, 222), лилии и розы = золото и серебро (там же), роза = гурия с кадилницей из яхонта (Daqīqī MF, 216), деревья = гурии (там же 217). Луг сравнивается с портретом друга, написанным вином и мускусом, с зеленым шелком, на который с неба упали звезды (там же 216), иней на траве = камфора (Abū-l-Mathal, 26).

Все эти сравнения объединяются одним общим признаком — на первом плане стоит зрительное, красочное ощущение, поэт стремится к максимуму пышности в красках, отсюда появление сравнений с произведениями буддийско-манихейского искусства, поражавшими мусульман своей красочностью. Аналогичную роль играли и сравнения с предметами роскоши, золото, серебро, шелк, драгоценные камни, камфора (высоко ценившаяся в то время).

Сравнительно меньшее место занимают эротические мотивы, проскальзывающие у некоторых поэтов.

Общий вывод — природа взята как пышный фон, декорация, необходимая для ʿaysh u ishrat, веселой и привольной жизни вельможи. То, что богатый человек создает себе в своем доме, природа воспроизводит для того, чтобы и в своем саду эмир находил ту же привольную роскошь. Характерно, что природа берется только как сад, искусственно созданный и возделанный, дикie картины природы отсутствуют совершенно. Непосредственное наблюдение чувствуется весьма мало, сравнение взято не потому, что именно такой показалась природа поэту, она казалась ему такой только потому, что этого требовал придворный этикет и цели его поэзии. Более свободный, повидимому,

¹ Знаком ~ я обозначаю сцепления понятий по смежности, так наз. tanāsūb.

вытекший из наблюдения, образ мы находим только у эмира Āḡādjī (MF I, 11), который сравнивает хлопья снега с белыми голубями, разлетающимися в страхе перед соколом.¹ Упоминаний о фруктах сравнительно мало: у Манджика ('Awfī, 14) яблоко и турундж, у Дақӣқӣ (там же, 13) апельсины = золотому ларцу и лимон = яйцу из амбры.

Это, так сказать, статические моменты в описании природы. Когда описание приобретает некоторую динамику, сравнения идут почти исключительно по линии эротики, имея базой анимистическое одухотворение природы. Так у Шахīда ('Awfī, 4) в описании грозы рыдающее облако = влюбленный, смеющийся сад = влюбленная, стонущий гром = сам поэт, целое сложное построение, в котором обе стороны имеют логическую связь между собой. В другом описании грозы у него же (там же) сравнения уже не выдержаны в одном плане: тучи = глаза Хинд, потоки воды = мед, молния = зӯ-л-фақār халифа 'Алӣ. У Дақӣқӣ ('Awfī, 12) туча в месяце Бахмане = ему самому в разлуке, у Рӯдакӣ (там же, 7) туча = щедрость, жадно впитывающая воду, лужайка = сам поэт.

Из птиц упомянуты: соловей = стон поэта (Manjīk, 14), сокол || куропатка² (Abī-l- Mathal, 26), сокол || голубь (Āḡ-hājī, 11), павлин (Daqīqī MF, 217). Из животных леопард || газель (Daqīqī, там же).

Как природа приручена, сведена до уровня чувствительного влюбленного, прославляющего в то же время эмира, так и из животного мира взяты только близкие придворному кругу представители, декоративные птицы, дичь или охотничьи животные.

Таким образом, все картины природы тесно увязаны с основной установкой касыды на придворную жизнь, нет ни одного диссонанса, взято только то, что украшает и возвеличивает быт эмира.

1 بيهوا در نگر که لشکر برف
چون کند اندران همی پرواز
راست همچون کبوتران سفید
راه کم کردگان ز هیبت باز

² Знаком || я обозначаю сопоставление по противоположности, так наз. tadādd.

2. МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Здесь список наш будет чрезвычайно кратким, ибо, повиди мому, бóльшая часть произведений, касавшихся этой темы (а судя по аналогии с арабской поэзией той же эпохи = *wasf*, их, вероятно, было не мало), до нас не дошла. Характерное перечисление предметов рыцарского обихода мы находим в одном бейте эмира Āḡādjī (MF, 11), который похваляется тем, что ни одно из подобающих витязю искусств ему не чуждо, он одинаково искусен в следующем:

ای آنکه نداری خبری ز هنر من
خواهی که بدانی که نیم نعمت پرورد
اسب آر و کمان آر و کمند آر و کتاب آر
شعر و قلم و بربط و شطرنج و می و نرد

„О ты, осведомленный о моем искусстве, хочешь ли знать, что я не изнежен? Давай коня, давай лук, давай аркан, давай книгу, стихи и перо и лютню, и шахматы и вино и нард“.

Список этот с достаточной полнотой охватывает все необходимые для феодального аристократа знания: искусство в верховой езде, владение луком и арканом, умение читать, писать, сочинять стихи, играть на лютне, играть в шахматы и нард и пить вино. Ясно, что среди упоминаемых в стихах этой эпохи предметов быта не найдется почти ничего, что уже не было бы упомянуто в этом списке. В самом деле, мне удалось установить только следующее: меч — он дарует жизнь и отнимает жизнь (Raunaqī, 27), он же + мщение (→ *iblis* || *īmān*, Daqīqī, 12), он же = хранитель царств (там же), конь (~ подкова = луна, Man-tiqī, 17 и Manjīk, 14), калам (Rūdakī, 8). У Абū-Заррā'a (там же, 10) упоминается еще железо || воск и этим список исчерпывается.

Итак, на первом месте военные доспехи, так сказать, орудие производства феодала, рядом скромно ютится калам, который в дальнейшем должен занять более видное место.

Значительно больше внимания отводится вину и связанным с ним мотивам. Здесь мною отмечено следующее: цвет вина: чаще всего сравнивают с яхонтом (Rūdakī 8 — 'aqīq-i gudākhta; Raunaqī, 27 — 'aqīq-i Yaman dar suhayl-i Yaman = вино в хрустальной чаше; Āghājī, MF, II > лучше яхонта и яшмы),

с кровью фазана и грудью сокола (Daqīqī, 13) с цветом Кавеева стяга (Manjīk, 14). Отблеск его похож на диск луны среди туч (Āghājī MF, 11), тень его на кубке = листам белой розы на тюльпане (ʿAmmāra, 25). Оно — свет, смешанный с пламенем (Daqīqī,¹ 13), вода, смешанная с огнем (ʿAmmāra, 25: āb || ātash). Оно горько и в то же время сладостно (Daqīqī, 13). Свойства его — прогонять скорбь и заботу (Abū-Shukūr, 21), крокодил в Ниле пьянеет от одной его капли, газель становится львом и не боится леопарда (Rūdakī, 8 āhū || palang).

Искусственно, но оригинально замечание Дақӣқӣ (ʿAwfī, 13) о том, что закат его во рту, а восход на щеках (mashriq || maghrib), это же свойство вина отмечено ʿАммарой, который находит, что щеки красавца ранены вином (Awfī, 25).

В мифологическую картину превращает изготовление вина Абӯ-Шукӯр (ʿAwfī, 21): виноградарь, по его мнению, убил лозу,² благодаря этому оно приобрело свойство делать слепых зрячими и воскрешать мертвых.³ Упоминание об обычае опохмеляться поутру (ṣabūḥ) есть уже у Джунайди (ʿAwfī, 24), обычай пить вино за чье-нибудь здоровье упомянут дважды в упомянутой касыде Рӯдакӣ и у Бадӣ (ʿAwfī, 23). Даже и старики не прочь выпить, и Джунайди (ʿAwfī, 24) утверждает, что вино = молоко для старцев.⁴

Все это показывает, что вино в быту аристократа играло чрезвычайно крупную роль. С запретом, его повидимому, серьезно не считались, ибо лишь один единственный намек на запретность его находим у Бадӣ (ʿAwfī, 23). Упоминание воды со льдом встречается один раз (Daqīqī, 13).

Несмотря на скудность дошедших до нас обрывков все же можно заметить, что трафарет для описания вина еще только намечается; если природа воспринимается только условно, то вино еще абсолютно живой фактор в жизни поэта и непосредственное наблюдение вызывает и оригинальные сравнения.

Итак, обзор предметов материальной культуры снова привел нас к прежнему положению: с одной стороны, доспехи воина, с другой, принадлежности попойки razm u bazm. Хотя нельзя не

¹ Здесь игра на терминах богословия: nūr (райский) свет, nār (адское) пламя.

² Эта же тема в знаменитой „mādar-i may“ Рӯдакӣ, о которой мы уже упоминали.

³ Намек на легенду об Исе.

⁴ Ср. немец. поговорку „Wein ist die Milch der Alten“.

признать, что соотношение сохранившихся отрывков как-будто говорит за то, что *bazm'a* было значительно больше. Прочие забавы аристократа — игры, искусство, лишь намечены и, видимо, такого интереса к себе не вызывают.

3. ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА

Под этой этикеткой я объединяю все мотивы, относящиеся к области идеологической в тесном смысле этого слова, — мораль, наука, религия и т. п. Из области этической уже намечены две главные добродетели и их прототипы, становящиеся в дальнейшем стандартной темой почти всех касид; щедрость (~ *Ḥātim*) и смелость (~ *Рустам*, *Rūdakī*, 7),

Щедрость ассоциирована с рукой шаха у *Дақикӣ* ('*Awfī*, 11), необходимое качество аристократа — высокое происхождение отмечено у *Фадлӣ* (*Awfī*, 1) в эпитетах *khub-nizhād* и *farrukh-zād*. Эти же эпитеты неразлучно сопровождают имена витязей в сохранившемся отрывке „*Шах-намэ*“ *Дақикӣ*. Мотив чести затронут у *Абӯ-Салиҳа* ('*Awfī*, 3).

Богословие в сохранившихся отрывках представлено очень слабо. У *Дақикӣ* мы имеем термины *iblis* || *īmān*, *nūr* || *nār* ('*Awfī* 12), *bihisht-i 'adn*, *hūr*, *āb-i Kauthar* и *ta'widh*. Закон *qiṣāṣ* упоминается у *Абӯ-Шукӯра* ('*Awfī*, 21), *bihisht* есть и у *Абӯ-Шу'айба* (там же, 5).

Характерно, что термин *Аллах* не встречается вообще, старый персидский *īzad* отмечен мной у *Фадлӣ* ('*Awfī*, 1).

Значительное число терминов мусульманской теологии есть у *Рабӣ'и*, но весьма вероятно, что ее надо относить уже к следующему периоду. Интересно отметить, что таким образом бо́льшая часть отмеченных мусульманских терминов значитс я именно за *Дақикӣ* и, следовательно, предположение о зороастрийстве его делается чрезвычайно маловероятным.¹

Из немусульманских религиозных терминов чрезвычайно часто встречается *but*, о котором нам дальше еще придется говорить. У *Хусраванӣ* ('*Awfī*, 20) на ряду с этим есть и все необходимые атрибуты — *barhaman*, *mishkūy* и *Gang*. Упоминание *Заратуштры* у *Дақикӣ* общеизвестно.

¹ Это может служить подкреплением правильности взглядов Шедера на статью Н. Н. Schae der. *War Daqīqī Zoroastrier?* Festschrift G. Jacob. Herausg. v. Th. Menzel. Leipzig. 1932, pp. 288 – 303.

Из наук представлена только астрономия, намеченная рядом терминов у Абӯ-Зарра'а (MF, 82). Дақӣқи ('Awfī, 12) и Фадля (там же, 10). Интересно отметить, что названия планет все без исключения староиранские, новые арабские имена, повидимому, еще признания не получили.

В результате приходится заключить, что религия и наука, повидимому, в эту эпоху большой роли в поэтическом творчестве не играли, что, конечно, вполне согласуется с общей идеологической направленностью придворного быта. Интересно отметить, что характерные добродетели — отвага и щедрость продолжают опять ту же линию *gazm* и *bazm*, установленную нами и в других областях. Ясно, что в пределах этих двух занятий места для философствования остается мало.

Если намеченные выше линии характеризуют собой круг аристократии, то на ряду с этим чувствуется уже и второе направление, о котором мы упоминали, говоря о форме *ḥikmat*. Из связанных с житейской мудростью мотивов прежде всего бросается в глаза оплакивание юности и описание старости, седин и т. п. Классическим образцом этого рода поэзии может служить знаменитая касыда Рӯдаки.¹ Однако, думаю, что биографическое ее значение нельзя считать столь большим, как это полагали доныне. Тема седин — стандартная тема арабской поэзии эпохи, из персов кроме Рӯдаки ее затрагивает еще и Абӯ-л-Масаль ('Awfī, 26), Хусравāни и Кисāй. О причинах распространенности этого мотива мы уже говорили. Здесь можно только прибавить, что в случае Рӯдаки мы, очевидно, имеем совпадение личного момента с традиционной темой, чем и объясняется огромная эмоциональная заразительность этого прекрасного произведения. С темой старости связаны мотивы горя (~ *ātaṣh*) у Шахīда ('Awfī, 4) и Бадī' (там же, 23), коварство мира ('Ammāra, 25),² бренности его (Rūdakī, 9), сравнение жизни с караваном находим у него же ('Awfī, 3). Моралистические рассуждения есть у Бустī (MF, 70) и Туркī ('Awfī, 26). Один един-

¹ همی بسود و بر بخت هر چه دندان بود ¹

² В этом отрывке этого поэта звучат уже нотки совершенно близкие к позднейшей суфийской поэзии, и вполне понятно, что шейх Абӯ-Сайд Мейхенский по преданию чрезвычайно высоко расценивал этот отрывок, как нельзя лучше подходивший к его собственной проповеди. Рассказ об этом см. В. А. Жуковский. „Тайны единения“. СПб., 1899, стр. 352.

ственный раз попадает мотив суфийского *tawakkul* у Ма'навӣ ('Awfī, 27).

Итак, противоречие в складе жизни уже наметилось, обратная сторона пышности и блеска феодального быта дает себя знать и больно ударяет поэта, который невольно движется в сторону суфийской идеологии, в этот период уже твердо укрепившейся в ремесленных кругах больших городов.

4. ЭРОТИКА

По количеству мотивы эротические в сохранившихся образцах занимают безусловно первое место. Здесь для удобства обозрения тематику опять-таки можно разбить на несколько главных мотивов, вокруг которых пучком группируются эпитеты и сравнения. Так же, как в описании природы мы не имели целой широко развернутой картины, а лишь отдельные выхваченные детали, в описании красавицы (красавца) преобладает характеристика отдельных частей тела, не сливающихся в одно целое.

Самой распространенной метафорой для обозначения возлюбленного является широко применяемое и позднейшей персидской лирикой „but“ — кумир. Однако, насколько можно судить, метафора эта еще не вполне стерлась и сохраняет известную долю конкретной выразительности. Почти во всех случаях *but* сопровождается каким-нибудь эпитетом, более точно его определяющим: *but-i sīmītan* = сребротелый (~ вино = *āftāb* ~ *qamar*, 'Ammāra, 25), *but-i ċīn* ~ *nigār* ~ *Khallukh-zād* подносит кубок (*Badī*, '23), *but-i Ṭarrāz* (*Rūdakī*, 9) просто *but* (*Jūybārī*, 11). У Қамарӣ возлюбленный прекраснее, чем *but* или *hūr* (*Awfī*, 19). *But-parast* || *mardum-parast* у Абӯ-Салиха (там же, 3).

Эпитеты намечают происхождение красавцев из Китайского Туркестана, что с одной стороны, вероятно, отвечает действительности, ибо рабы ввозились оттуда, с другой, усиливает метафору „буддийский кумир“. Совершеннейшим типом красавца считается турок, что чрезвычайно ярко отмечено антитезой *turk* || *zang* у Абӯ-Шу'айба ('Awfī, 5). Один раз (*Daqīqī MF*, 217) рядом с *but* появляется его арабский эквивалент *ṣanam*.

Переходя к отдельным частям тела, можно отметить следующие категории:

а) В о л о с а. Главное место занимает традиционный локон — *zulf*. Кольца локонов — *halqa-yi zulf* находим у Абӯ-Шу'айба ('Awfī, 5), Хусраванӣ (там же, 18 bis), Дақӣқӣ (*MF*, 216), Қамарӣ

(‘Awfī, 20). Цвет его черный, он — ароматный, отсюда сравнение *mushk-i khām* (Qamarī, 20), вороново крыло, которым раздувают огонь — (*Walwālījī*, 22) проволока из мускуса (*Lūkārī*, 15), синеватый оттенок, отмеченный сравнением с завитками гиацинта *sumbul* (он же). Завитки вызывают эпитет *mu’aqrab* (*Daqīqī*, 12), сравнения с буквами *ج* — (*Ma’rūfī*, 16, *Rūdakī*, 8), *ق* (Qamarī, 20), *ع* (*Khusrawānī*, 18). У последнего сравнение это абстрагировано и локоны превращены в целую *qasīda-yi ‘auniyya*. Кольца сплетаются и возникает „кольчуга из амбры“ — *Zirih-i ‘ambar* (*Lūkārī*, 15). Локоны раздувает ветер, они бьются как „беспокойный влюбленный“ (*Хаббāзī*, 27), они закрывают лицо как “хаджиб, возвещающий о том, что приема нет (он же).

Несколько меньшее место занимает челка. Она на „серебряном“ лбу = нападение негров на Багдад (*Walwālījī*, 22), она — фиалка (Qamarī, 20), напоена мускусом (*Rūdakī*, 9), сплетена ‘айн в ‘айне (*‘Marūfī*, 16). Есть уже и тема пушка на лице впоследствии заслоняющая собой все остальные детали, *Джўй-бārī* (*‘Awfī*, 11) сравнивает его с тучей, зеленью, мурашем и пучком рейхана. У *Дақиқī* это две мускусные черты на слоновой кости, что ясно показывает намек на усики возлюбленного.

б) Лицо. Здесь сравнения идут по двум линиям — яркость краски и блеск, сверкание. Для первой категории характерно сравнение с цветами, включающее в себя момент нежности — *lāla barg* (*Ĵūybārī*, 11), *du-lāla* (*Rūdakī*, 8), *lāla-khadd* (*Abū-Shu‘ayb*, 5) *gul-i khīrī* (*Ma’rūfī*, 16), *saman* (*Lūkārī*, 15), *lāla* (Qamarī 20).

Второй тип — *ādash* (~ родинка = *sipand*, *Hanzala*, 2), *ādhar* (*Daqīqī MF*, 216), *āftāb-i tābān* (*Ĵūybārī*, 11) *āftāb*, но без затмения и заката (*Istighnā’ī*, 23), *khurshīd* (*Khusrawānī MF*, 20), *māh-manẓar* (*Daqīqī MF*, 216), *māh-i munavvar* (он же), *dumāh* (*Ĵūybārī*, 11), *māh*, но + черный локон (*Istighnā’ī*, 23), *māhrūy* (*Rūdakī*, 9), *Zuhra* (Венера), но + *khāl-i mishkīn* (*Istighnā’ī*, 23). Нежное лицо (*nāzūk*) находим у ‘Аммāра (*‘Awfī*, 25), антитезу *bihishtī-rūy || duzakhī-kīsh* у Абū Шy’айба (там же 5).

в) Г у б ы сравниваются по двум линиям — яркость и сладость, По яркости они дают сравнение с вином (Qamarī, 20), бамианским яхонтом (*Walwālījī*, 22, *Khusrawānī MF*, 20), расколотым пополам гранатом (*Rūdakī*, 8), каплей киноvari, упавшей с кисти китайского художника (*Abū-Shu‘ayb*, 5).¹

¹ Дальнейшее развитие образа *but*.

Сладость дает традиционное сравнение с сахаром (Daqīqī MF, 216), целительные свойства поцелуя для больного влюбленного содержатся в метафоре *darman* у Джўйбарī (‘Awfī, 11) и Maṣīh (Khusrawānī, 18). Миниатюрность ротика — *zindān* (Walwālījī, 22), *mīm* (Qamarī, 20). Зубы имеют традиционный эпитет „серебряных“ (Walwālījī, 22). Единственный намек на способность этих губ говорить умные вещи находим у Абў-Салїха (‘Awfī, 3). — *ba-lab qādī || ba-muzhgān duzd*.¹

г) Глаза должны быть темными и большими, отсюда *cashm-i siyāh* (Khusrawānī, 18), *siyāh cashm* (Daqīqī MF, 216), *āhū-cashm* (Abū-Shu‘aib, 5).

С цветком *sipargham* их сравнивает Хусравāнī (‘Awfī, 18), сравнение, указывающее на то, что трафарет еще окончательно не выработан. Антитеза *du cashm || khirad* у Рўдакī (‘Awfī, 3). Ресницы — стрелы, поэтому они *zahr-ālūd* (Daqīqī MF, 216), у Хусравāнī несколько натянутое сравнение с *Munkar* и *Nākīr* (там же, 18).

д) Нос сравнивается с серебряной иглой (Абў-Шу‘айб, 5), ниткой шелка с узелком (он же).

е) Стан — прямой и стройный, потому он — *sarv* (Ma‘rūfī, 16), *sarv-i sīmīn* (Daqīqī MF, 216), *bālā šanaubar* (он же), *alif* (Qamarī, 20). В противоположность этому стан истерзанного влюбленного в разлуке — *shast* (Abū-Shukūr, 21).

ж) Подбородок сравнен с *nasrīn* (Qamarī, 20) и *sīb* (Rūdakī, 8).

з) Родинки на лице — *sipand* (Hanzala, 2), *mushk* (Rūdakī, 8) и *kaukab* (Daqīqī 12).

и) Тонкость талии — эпитет *lāghar-miyān* (Daqīqī MF, 216) и сравнение с волосом у Мантїкї (‘Awfī, 17).

Намечены уже и коварство и жестокость кокетливого влюбленного, который красит пальцы кровью сердца (Abū-l-Mu‘ayyad, 26), поэтому у Абў-Шукўра (‘Awfī, 24) слово *dast* вызывает таджнис *dastān~firīb*, а любовь у Дақїқї (MF, 216) названа *ātash-i tīz*, у Хусравāнī *daryā*, в котором таится *nahang* (MF, 20).

¹ Эти строки вызвали предположение европейских востоковедов, что поэт был влюблен в судью (*qādī*). Это, конечно, нелепое заблуждение. Губы „умные, как у судьи“ могут быть и у молодого человека, но влюбиться в почтенного старого кади с козлиной бородой и громадной чалмой все же было бы трудно. Вато даже и для очень пылкого человека.

Характерно, что все эти сравнения отличаются той же статичностью, которую мы отметили уже в описаниях природы. Как и там, сравнения идут по линии предметов роскоши, драгоценных металлов, камней, цветов и т. п. и создают образ красавца, воспринимаемого как принадлежность богатой жизни, красавца-вещи, который, хотя и может быть жестоким и коварным, но индивидуальности не имеет, он — только одна из частей движимого имущества вельможи.

Этим мы очерк тематических мотивов более или менее исчерпали. Теперь следовало бы перейти к рассмотрению главных приемов, но подробное исследование этой стороны сохранившихся текстов едва ли может дать существенные результаты. Приемы приобретают свою значимость на фоне связного текста, когда можно судить о частоте и расположении их. Мы имеем лишь отрывки и притом наиболее искусственные, а потому и суждение наше неизбежно будет искаженным.

Ограничусь указанием на то, что чаще всего применяется антитеза (*taḍādd*), примеров который мы выше видели достаточно. Спорадически встречаются различные виды *tajnīs'a*, довольно обычен *tanāsub*. Из этого, однако, еще едва ли можно дать какие-либо выводы о связи с арабской поэтикой, ибо как раз эти приемы обычны не только в арабской, а во всякой поэзии вообще.

9

Какие выходы нам позволяет сделать наше изрядно затянувшееся исследование? Здесь нужна весьма существенная оговорка. Прежде всего по недостатку материала мы были вынуждены брать эпоху вне ее динамики, в плоскостном разрезе. Поэтому многое из полученных нами результатов останется пока скрытым и приобретет свою полную значимость только тогда, когда мы выйдем за рамки одного периода и посмотрим, какое развитие получили намеченные нами основные моменты в дальнейшем. Эта задача, конечно, уже вывела бы нас за рамки статьи и неудержимо повлекла бы в сторону целой „истории персидской поэзии“, которую может быть со временем на этой базе и удастся построить. Надо, следовательно помнить, что на выводы наши никоим образом не следует смотреть, как на исчерпывающие имеющийся материал. Это только разведка, которая в дальнейшем должна принять более четкие формы.

Итак, возвращаемся к выводам, из которых мне хотелось бы подчеркнуть следующие.

1. Персидскую поэзию саманидского периода нельзя рассматривать отдельно от арабской поэзии той же эпохи — это одна литература, пользующаяся двумя разными языками.

2. Персидский язык появляется в литературном быту персидской феодальной аристократии IX—X вв. как сигнал, показывающий бессилие халифата и необходимость для персидских феодалов отталкиваться от тех образцов, к которым они ранее притягивались.

3. Общий стиль эпохи характерно отражает феодальный строй. Феодальная идеология пронизывает всю эту поэзию от организации литературного быта до последней черточки в тематике включительно.

4. Газель как замкнутая самостоятельная форма в эту эпоху еще не существует, она еще только nascitur.

5. Главенствует касыда и ее антитеза — сатира, мелкие формы являются лишь осколками этих основных жанров.

6. Установка на славословие влечет за собой идеализацию, которая в дальнейшем неминуемо должна выродиться в штамп.

7. Наряду с касыдой существует эпос — дидактический, довольно сильно развитый и героический, развитый слабее. Поэтика касыды и эпоса резко разнится и позволяет говорить о двух разных стилях — арабизованном (касыда), иранском (эпос). Однако, идеологически между ними разницы нет. Различие лежит преимущественно в лексике и технике.

8. Рубā'ī в придворную сферу еще не проникло. Это — народная форма, предпосылка для проникновения которой в аристократическую среду еще не создано.

9. Основные мотивы всей поэзии периода — война и ее антитеза пышные пиршества, вся тематика так или иначе тянется к этим двум узловым пунктам, определяющим собой весь уклад жизни.

10. Однако, мотивы мирные, дворцовая пышность безусловно преобладают, что в значительной степени объясняется возникновением большей части дошедших до нас отрывков в момент высшего расцвета саманидов, когда военная опасность стране почти не грозила (Наср II)

11. Характерной чертой описаний является их статичность. Тема не разворачивается, она незыблема как устой феодаль-

ного строя в глазах правящих кругов. Отсюда совершенно естественно вытекает замкнутость в себе каждого отдельного бейта, отсутствие связи между ними, правило, позднейшей поэзией нарушаемое все чаще и чаще.

12. Религиозные мотивы в поэзии играют второстепенную роль, ибо благополучие правящих классов дает им полное удовлетворение в „сем бренном мире“, и мечтаний о „потустороннем блаженстве“ им питать не приходится. Отсюда пренебрежение к нормам ислама и свободное восхваление вина, игравшего столь большую роль в до-мусульманском Иране.¹

13. Отсутствие выработанного штампа в описаниях. Хотя пути к возникновению его уже намечены общей идеологической установкой, но непосредственное наблюдение внешнего мира еще не отмерло окончательно. Круг описываемых предметов по сравнению с арабской поэзией уже несколько сужен (виной может быть скудость остатков), но окончательной канонизации еще нет.

14. В функции поэзии уже намечается характерное противоречие. С одной стороны, как предмет потребления она украшение жизни, игра, повышающая ее тон, здесь в этой области поэт стоит наравне с потребителем и втягивается в его идеологию, с другой, она средство к существованию, ремесло, и здесь поэт, попадая в зависимое положение, ощущает всю тяжесть этой зависимости. Отсюда на фоне безмятежного бытия уже вырисовываются первые признаки рефлексии, неудовлетворенности, критики, которые в дальнейшем, столкнувшись с мощной волной суфийской идеологии, должны дать целую новую систему, противопоставляемую идеологии феодала.

15. Все эти черты, вместе взятые, дают нам право назвать эту поэзию „классической поэзией (в узком смысле) феодального периода“, в противоположность феодальному романтизму, намечающемуся в первые десятилетия периода газневидского.

Этих выводов пока достаточно. Их нельзя назвать слишком четкими, известной расплывчатостью они все же страдают. Но, как уже сказано, четкость они приобретут лишь тогда, когда на полученный нами фон мы проецируем результаты анализа последующих периодов, который в виду обилия материала даст

¹ Ср. Ф. А. Розенберг. О вине и пирах в персидской национальной эпосе. Петр., 1918.

гораздо более прочные и богатые результаты. Если мы хотим получить историю смены стилей в персидской поэзии, то волей-неволей нам нужно взять какой-нибудь пункт за исходный. Саманидская поэзия — возрождение иранской независимости является вполне естественно наиболее удобным исходным пунктом. Но совершенно неизбежно и то, что исходный этот пункт, лишенный прочной базы в анализе предшествующего периода, который, кстати сказать, для нас навсегда будет покрыт мраком неизвестности, нельзя осветить достаточно полно и убедительно. Сюда присоединяется еще и скудость имеющегося материала. Поэтому, несмотря на все недостатки настоящей работы, я все же думаю, что, принимая во внимание огромные трудности, стоящие на пути исследователя этого периода, многое можно простить.

Еще одна заключительная оговорка. Главное внимание, как было видно из предшествующего изложения, уделено лирике. Эпосу уделено сравнительно очень мало места. Это сделано вполне сознательно, ибо, во-первых, исследование эпоса — задача сравнительно гораздо более простая и более легко выполняемая, во-вторых, настоящая работа является первым звеном в ряде работ, посвященных истории возникновения и эволюции персидской газели. Материалы к продолжению этой работы мною уже в значительной степени собраны, основные линии уяснились. Пора было приниматься за выполнение намеченного плана. Так возникла настоящая статья, являющаяся как бы первой частью весьма обширного целого.

27 VI 1933.

Технический редактор О. Давидович. — Ученый корректор А. Налетов

Сдано в набор 13 марта 1935 г. — Подписано к печати 19 июня 1935 г. 58 стр.
Формат бум. 62 × 94 см. — 3⁵/₈ печ. л. — 35 650 тип. зн. в л. — Тираж 3165.
Ленгорлит № 35650. — АНИ № 325. — Заказ № 1480

Типография Академии Наук СССР. Ленинград, В. О., 9 линия, 12

Цена 2 руб.

Прием заказов и подписки

■■■■■■■■■■ НА ВСЕ ИЗДАНИЯ АКАДЕМИИ НАУК СССР

ПРОИЗВОДИТСЯ: **1.** В Отделе распространения Издательства Академии Наук СССР. Ленинград, 164, В. О., Менделеевская линия, 1, тел. 5-92-62.

2. В Московском отделении Издательства. Москва, ул. Горького, 20/2. Тел. 48-33.